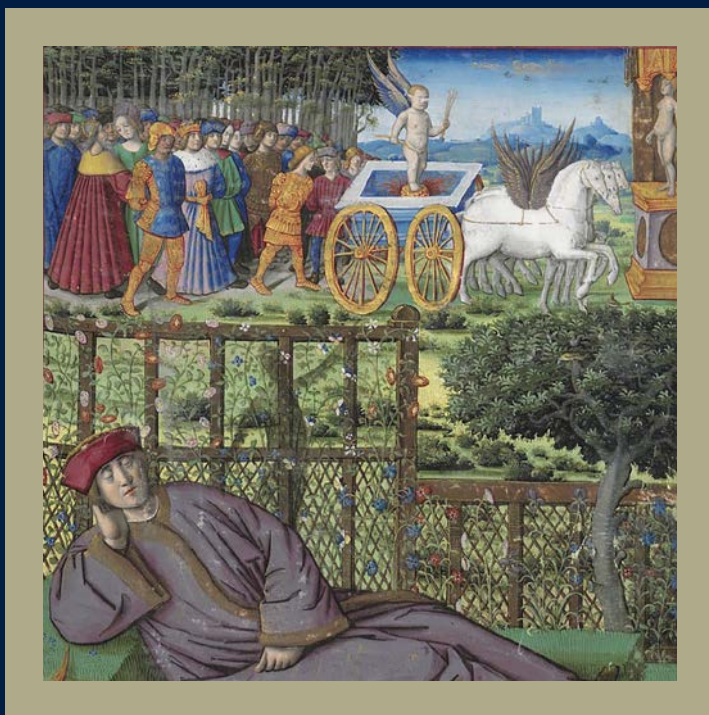


Francesco Petrarca

*Triumphs*

Edizione commentata  
a cura di Franco Tomasi  
e Andrea Torre



BIT&S



BIT&S  
Testi e Studi

## BIT&S

### Testi e Studi

La collana presenta edizioni di testi e monografie di impronta saggistica relative ad autori ed opere della tradizione letteraria italiana dal Duecento all'Ottocento. Le edizioni critiche e i saggi sono resi disponibili attraverso due diversi canali: l'edizione cartacea, pubblicata da BIT&S, e quella in formato digitale, liberamente consultabile nel sito [www.bitesonline.it](http://www.bitesonline.it).

Tutti i volumi della collana sono sottoposti a *peer review*.

#### *Comitato Scientifico*

Giancarlo Alfano, Marco Berisso, Maurizio Campanelli, Andrea Canova,  
Roberta Cella, Francesca Ferrario, Maurizio Fiorilla, Giorgio Forni, Paola Italia,  
Giulia Raboni, Raffaele Ruggiero, Emilio Russo, Franco Tomasi,  
Andrea Torre, Massimiliano Tortora.

Francesco Petrarca

*Triumphs*

Edizione commentata

a cura di

Franco Tomasi e Andrea Torre

BIT&S

La pubblicazione è stata finanziata dal  
Fondo di ateneo per pubblicazioni ad accesso aperto  
della Scuola Normale Superiore  
e con il contributo del  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari  
dell'Università degli Studi di Padova

In copertina:  
Jean Pichore, *Trionfo di Amore* (particolare), 1503 ca.  
Parigi, Bibliothèque Nationale de France,  
ms. Fr. 594, fol. 3r

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia

Copyright © 2026

BIT&S

via Boselli 10 - 20136 Milano

redazione@bitesonline.it

www.bitesonline.it

DOI: 10.5281/zenodo.19552844  
ISBN 979-12-80391-58-2 (brossura)  
ISBN 979-12-80391-59-9 (PDF)

## Sommario

3	Premessa
9	Bibliografia
Francesco Petrarca	
<i>Triumphus</i>	
35	<i>Triumphus Cupidinis I</i> a cura di Bernhard Huss
59	<i>Triumphus Cupidinis II</i> a cura di Bernhard Huss
81	<i>Triumphus Cupidinis III</i> a cura di Federica Pich
109	<i>Triumphus Cupidinis IV</i> a cura di Federica Pich
137	<i>Triumphus Pudicitie</i> a cura di Claudia Berra
171	<i>Triumphus Mortis I</i> a cura di Sabrina Stroppa
193	<i>Triumphus Mortis II</i> a cura di Sabrina Stroppa e Paolina Catapano
219	<i>Triumphus Fame I</i> a cura di Romana Brovia
247	<i>Triumphus Fame II</i> a cura di Romana Brovia
283	<i>Triumphus Fame III</i> a cura di Luca Marcozzi
303	<i>Triumphus Temporis</i> a cura di Andrea Torre
331	<i>Triumphus Eternitatis</i> a cura di Franco Tomasi

351	Appendice critica a cura di Lucrezia Arianna
359	<i>Triumphus Mortis</i> Ia
365	<i>Triumphus Fame</i> Ia
379	<i>Triumphus Fame</i> IIa
	Saggi
391	Emilio Torchio <i>I Triumphus: datazione, modelli, struttura, tradizione</i>
419	Sabrina Ferrara <i>I Triumphus e la contaminatio dei modelli</i>

	giunse e a man destra in terra ferma salse.	165
56	Indi, fra monte Barbaro ed Averno, l'antichissimo albergo di Sibilla lassando, se n'andâr dritto a Linterno.	168
57	In così angusta e solitaria villa era il grand'uom che d'Affrica s'appella, perché prima col ferro al vivo aprilla.	171
58	Qui de l'ostile honor l'alta novella, non scemato cogli occhi, a tutti piacque; e la più casta v'era la più bella.	174
59	Né 'l triumpho non suo seguire spiacque a lui che, se credenza non è vana, sol per triumphi e per imperii nacque.	177
60	Così giugnemmo a la città sovrana, nel tempio pria che dedicò Sulpitia per spegner ne la mente fiamma insana;	180

più che tutto 'l mondo valse»). Petrarca ne loda la continenza nella *Fam.* V, 4 citata, in TF I, 23-25; in *Vir. ill.* XXI (*Scipio*; cfr. tra gli altri 11, 16: «pudicitie tam insignis, ut esset non solum in iuvene tam formoso, sed in forma qualibet atque etate mirabilis»), nell'ampio ritratto di *Afr.* IV e nella già ricordata *Sen.* IV, 1, 86 dove la continenza è detta «multorum propria, sed ante alios Africani superioris, cuius florentissima aetate prosperrimaque fortuna [...] magna sunt continentie argumenta». • *se...vana*: inciso analogo in *Inf.* XXVIII, 78 («che se l'antiveder qui non è vano»). • *né...spiacque*: la doppia negazione (*né...spiacque*, litote, *non suo*), unita alla ripetizione *triumpho...triumphi* sottolinea l'eccezionalità dell'evento, che dà il più alto compimento alla perfezione sovrumana di Laura e celebra in prospettiva etica e cristiana la figura di Scipione (vd. *Introduzione*). • *seguire*: il comandante romano si unisce al trionfo della donna, significando in chiave allegorica la superiorità della vittoria sul corpo e sulle passioni rispetto alle vittorie militari. • *sol...nacque*: Scipione, fin dalla giovinezza (iniziò la carriera militare a 17 anni), mostrò capacità e coraggio in battaglia. • *imperii*: non a caso, mentre si definisce la priorità della vitto-

ria morale, il comando romano è definito con il termine tecnico di *imperium*.

**178-183** *'In questa formazione* [cioè con Scipione che seguiva] *giungemmo alla città sovrana, prima nel tempio consacrato da Sulpicia per estinguere dalle menti la fiamma insana* [della passione]; *poi passammo al tempio della Pudicizia - non quello dei plebei, ma quello dei patrizi - che ispira nei cuori nobili desideri virtuosi*' - Aggregato Scipione, il corteo si sposta a Roma, sede dei trionfi storici e quindi luogo più adatto a celebrare il trionfo su Amore e sulle passioni, e visita due templi distinti. • *giugnemmo*: Pacca osserva che la narrazione passa al *noi*, includendo il protagonista, verosimilmente liberato da Laura con gli altri prigionieri di Amore; l'interpretazione è suffragata da quanto detto nell'introduzione sull'evoluzione interiore del protagonista nel corso di TP. • *città sovrana*: è Roma, *caput mundi*. • *tempio...insana*: il primo tempio è quello dedicato, per indicazione della Sibilla Cumana, a Venere Verticordia ('che converte i cuori') nel 114 a.C., perché volgesse le donne alla pudicizia spegnendo le passioni disoneste. Valerio Massimo (III, 15, 12), Plinio (*Nat. Hist.* VII 35) e Solino (I, 126) narrano di una statua (*simula-*

*crum*) dedicata alla dea dalla matrona Sulpizia, che era stata scelta per la sua pudicizia; Petrarca qui parla però di un tempio, seguendo Ovidio, *Fasti* IV, 157-60 e forse contaminando le fonti. • *spegner...insana*: riecheggia Ovidio, *Rem.*, 53 «utile propositum est saevas extinguere flammās» • *tempio...patritia*: a Roma esistevano due tempi della Pudicizia, patrizia e plebea, quest'ultimo, secondo Livio (X, 23, 1-10), fondato dalla matrona Virginia, che era stata esclusa dal primo perché sposata a un plebeo. Il trionfo di Laura si conclude nel tempio patrizio, coerentemente con la nobiltà e gentilezza di lei. • *ch'accende...voglie*: «rovesciamento del v. 180, accentuato dal parallelismo» (*Pacca*) e cfr. *Rvf* 224, 3 («s'oneste voglie in gentil foco accese»). • *cor gentile*: può essere un richiamo al tema lirico e soprattutto stilnovistico del cuore gentile (cfr. la celebre canzone di Guinizzelli, *Al cor gentil rempaira sempre Amore*), ma in questo caso si riferisce «a un animo nobilitato dalla virtù» (*Pacca*). • *plebeia*: è bisillabo.

**184-186** 'Li [nel tempio della Pudicizia patrizia] la bella vincitrice apese le prede che le avevano dato gloria [le armi sottratte ad Amore]; li depose la sua corona d'alloro, simbolo di vittoria sacro ad Apollo [*Pacca*]' ~ Il gesto di Laura ripete quello dei trionfatori romani, che giunti in Campidoglio offrivano al tempio di Giove Feretrio le spoglie sottratte ai nemici vinti e la corona d'alloro; lo stesso Petrarca, dopo l'incoronazione poetica del 1341, aveva deposto la corona di alloro sull'altare della basilica di san Pietro (*Epyst.* II, 1, 71-72). Questa redazione pare dunque storicamente più rigorosa di quella testimoniata dai mss. H, P e I, nella quale Laura si poneva in capo la corona (per analoghe incertezze di Petrarca sulla scena del trionfo di Scipione nell'Africa, cfr. FERA 1994). La scena finale è rilevata dalla ripetizione (*ivi*), dalla *figura etymologica* (*vincitrice/victoriose*) e dal parallelismo in rima con analoga dieresi (*gloriose spoglie...victoriose e sacre foglie*). • *bella vincitrice*: anche in conclusione, il poeta richiama l'unione fra bellezza e castità (FINOTTI 2018, p. 78). • *victoriose e sacre*: sono epiteti del lauro nel Canzoniere, legati alla sua plurisignificazione (ornamento di imperatori e

di poeti, caro ad Apollo in quanto metamorfosi di Dafne, simbolo di Laura); cfr. 263, 1 («Arbor victoriosa triumphale») e 34, 7 («l'onorata et sacra fronde»).

**187-193** 'e mise a guardia del comune nemico [Amore] il giovane toscano che mostrò le ferite virtuose [belle] che tolsero i sospetti nei suoi confronti, insieme a parecchi altri (e mi fu detto il nome di alcuni tra loro, secondo le conoscenze della mia guida) che avevano opposto ad Amore un rifiuto divenuto celebre. Fra gli altri vidi Ippolito e Giuseppe' ~ Dopo la battaglia e il trionfo ad opera di donne (se si eccettua Scipione, *exemplum* di pudore e di gloria militare) segue un terzetto di uomini casti, che vengono posti a guardia di Amore prigioniero. La loro partecipazione alla scena sembra giustificarsi nella lettera con la funzione di custodia (*Pacca*), ma è possibile individuarne un valore allegorico, nel senso della responsabilità anche maschile nel controllo della passione. Si osservi che, secondo il consueto principio della varietà degli *exempla*, i tre personaggi maschili appartengono al mondo latino, greco ed ebraico/biblico. • *'l giovine...sospetto*: il bellissimo giovane etrusco Spurrina si sfregiò il viso per evitare i sospetti dei parenti delle donne che si innamoravano di lui (Val. Max. IV 5, *ext.* 1); è una storia cara a Petrarca, che la ricorda nel *Rem.* I, 2 («Spurrinam non naturalis forma nobilitat, sed accersita deformitas»), 72 (cit. sopra, nota ai vv. 130-133, con altri personaggi di questo trionfo, *Ariani*) e II, 1 («Tuscus adolescens, qui praeclari vultus eximiam spem, quam suspectam multis adversamque famaе suae senserat, et pudicitiae alienae illatis sibi sponte vulneribus deformavit», *Pacca*). • *comune nemico*: Amore è designato con una perifrasi che ricorda il demone; e cfr. TM I, 5. • *in guardia pose*: con *Fenzi*, seguito da *Pacca*, è da interpretare come 'pose a guardia', non - come nei commentatori precedenti - 'mise in guardia da', anche per spiegare la menzione conclusiva dei personaggi maschili. • *mia scorta*: è la guida, che qui riappare con un ruolo attivo (*fummi detto*), seppur con una conoscenza limitata (*come...seppé*). • *Ypolito*: Ippolito, che resistette alle proferte della matrigna Fedra, cfr. TC I, 109-14; in

TRIUMPHUS PUDICITIE

- 61 passammo al tempio poi di Pudicitia  
 ch'accende in cor gentile honeste voglie,  
 non di gente plebeia, ma di patritia. 183
- 62 Ivi spiegò le gloriose spoglie  
 la bella vincitrice; ivi depose  
 le sue victoriose e sacre foglie; 186
- 63 e 'l giovane toscan che non ascose  
 le belle piaghe che 'l fer non sospetto,  
 del comune nemico in guardia pose 189
- 64 con parecchi altri (e fummi il nome detto  
 d'alcun di lor, come mia scorta seppe)  
 ch'avean fatto ad Amor chiaro disdetto. 192
- 65 Fra gli altri vidi Ypolito e Ioseppe.

letteratura, uno dei prototipi dell'uomo restio all'amore. Petrarca ne ricorda la castità serbata sino alla rovina in *Vir. ill. Hercules*, 16 (e cfr. la nota di *Malta*, p. 286). • *Ioseppe*: figlio di Giacobbe e Rachele, durante la servitù in Egitto re-

spinse la moglie del padrone e ne fu accusato di tentata violenza. L'episodio biblico (*Gn* 39,7) è ripreso da Petrarca in *Vir. ill.* IX, 7-10 (cfr. *Ioseph* e le note relative di *Malta*), dove si sottolinea (par. 13) l'avvenenza del giovane.



## *Triumphus Mortis I*

a cura di Sabrina Stroppa

**1-12** Laura torna vittoriosa dalla guerra contro Amore (terz. 1-4) | **13-29** Prima schiera di donne, che recano l'insegna di castità (terz. 5-10b) | **30-33** Apparizione improvvisa di un'insegna opposta, portata da una donna in veste nera (terz. 10c-11) | **34-48** Allocuzione di Morte: il suo potere si estende sui popoli e sugli uomini (terz. 12-16) | **49-58** Risposta di Laura e stupore di Morte (terz. 17-20a) | **59-72** Allocuzione di Morte (promessa di trapasso senza dolore) e risposta di Laura (terz. 20b-24) | **73-102** Apparizione dei morti per «tutta la campagna»; *ubi sunt?* e digressione dell'autore sulla vanità del mondo, e della speranza riposta in cose mortali (terz. 25-34) | **103-123** Seconda schiera di donne, non ancora morte, che accorrono all'ora fatale per apprendere il ben morire; Morte svelle un «aureo crine» (terz. 35-41) | **124-126** *Envoi* delle donne di fronte al lungo spirare di Laura (terz. 42) | **127-144** Lamento dell'amante, che durante l'agonia di Laura ricapitola il senso dei suoi legami amorosi, dolendosi del dolore di lei (terz. 43-48) | **145-150** Lamento delle donne sulla scomparsa delle virtù alla morte di lei (terz. 49-50) | **151-156** Rasseramento del cielo (terz. 50-52) | **157-172** Morte di Laura (terz. 53-58a)

Il Trionfo della Morte prende in realtà l'avvio con il Trionfo della Castità. Le prime dieci terzine narrano il ritorno di Laura in Provenza non tanto dal lungo viaggio verso Roma con cui si era concluso TP, con la visita al tempio della Pudicizia, ma dalla sua «guerra» contro Amore. In questo incedere trionfale Laura è circondata dalle «compagne elette» che l'hanno sostenuta, e accompagnata da un vessillo araldico (il candido ermellino in campo verde). La sua vittoria è designata come «miracolo» inaudito (v. 10) sia per il rovesciamento del potere di Amore (e rinviante, in questo, alla stupefazione provata dal dio nel Trionfo precedente, «parendogli gran meraviglia sì tosto esser vinto dopo tante sue vittorie»: *Gesualdo*, comm. a TP 95), sia per essere stata ottenuta grazie alla compresenza prodigiosa di bellezza e castità (v. 8).

L'inizio decentrato rispetto all'intitolazione del capitolo necessita di una precisazione. Se alcuni Trionfi infatti «potevano essere immaginati come veri e propri cortei in processione», rinviati al *subtext* della processione nel Paradiso terrestre dantesco (HUSS 2019, p. 32), dal *Triumphus Mortis* in avanti «lo schema coreografico si interrompe per lasciare il posto a scenari visionari di altre specie» (CELOTTO 2018, p. 71). Nel caso di TM I, infatti, c'è una processione trionfale, ma è quella di Pudicizia. Solo alla fine della decima terzina compare l'«insegna oscura e trista» che annuncia l'avanzare della donna nerovestita, a rendere più drammatico il contrasto con l'allegria della brigata di donne vittoriose. Ma Morte, annunciata da un

vessillo di cui non è esplicitato il portatore, non si pone alla testa di nessun carro, né di processioni: solo al termine del dialogo con Laura appaiono d'improvviso i morti, sparsi per «tutta la campagna» (v. 74) e non identificati per nome. È una visione tesa a rendere conto di null'altro che dell'inesorabile universalità della morte.

La successione di antitesi e trionfi che anima questo inizio di capitolo (la castità reduce dalla vittoria su Amore, e la morte che a sua volta trionfa sulla castità), e che conduce ben dentro il testo l'alternanza di momenti euforici e disforici che contraddistingue la struttura del macrotesto (PENGUE 2020, pp. 93-96), è esemplarmente raffigurata in alcune sintesi del Canzoniere. Specialmente i due Trionfi della morte sono infatti leggibili come «invenzione speculare e oggettivante della vicenda lì raccontata» (CELOTTO 2018, p. 60; e cfr. HUSS 2019, p. 43). Si veda, su tutti, il sonetto 315, *Tutta la mia fiorita e verde etade*, nel quale la «dolce onestade» di Laura inizia ad aver ragione del «fuoco» dell'amante, che inizia a intiepidire, e muove verso la stagione «dove Amor si scontra | con Castitate». Si tratta di un movimento 'verso' il trionfo in tale scontro che, proprio come accade in TM I, viene interrotto bruscamente dal sopraggiungere bellicoso di Morte, che «ebbe invidia al mio felice stato, | [...] e feglisi a l'incontra | a mezza via come nemico armato» (Rvf 315, 12-14; il tema prosegue poi nei due sonetti successivi). Ma già nelle rime 'in vita' si possono rintracciare i semi di una visione allegorica che conduce alla rappresentazione iniziale del capitolo. Si pensi al sonetto 225, *Dodici donne*: un «breve 'Trionfo' lirico» (Bettarini) che ritrae le dodici «stelle» prima su una «barchetta» (str. I) e poi su un «carro triunfale» (str. III), «allegre» (come in TM I 29, in eco al v. 5 riferito a Laura) e «onestamente lasse», in quanto reduci da un'azione che resta fuori campo, indeterminata, ma che può essere individuata come «una guerra passata, una battaglia vinta contro Amore e contro Voluptas» (Bettarini p. 1042, che situa il sonetto intorno al 1344 e dice che l'immagine «ha tutte le sue motivazioni esplicite nel *Triumphus Mortis*»; cfr. MARCOZZI 1999).

Nell'articolazione dei capitoli, l'inizio di TM I si pone dunque con un suo carattere peculiare, sia perché rimette in campo la processione trionfale del capitolo precedente, sia perché insinua una duplice frizione. In primo luogo, se è del tutto naturale, e asseverato dagli antichi, che l'Amore trionfi sugli uomini, o che il tempo trionfi sulla fama e l'eternità su di lui, non lo è affatto che la «bella donna» sconfigga Amore invece che esserne la ministra e alleata. Le prime terzine del capitolo insistono particolarmente sul prodigio della castità albergante nel bel viso di madonna, nelle sue movenze e parole e canti, insomma nel suo corpo che ha trionfato in primo luogo su di sé e sulle passioni, e che dunque, santificato dalla castità (cfr. Rvf 313, 9-11: «[i]n cielo | ove or triunfa, ornata de l'alloro | che meritò la sua invitta onestate»), si appresta a imporsi anche sul momento del suo disfacimento.

Lo stato d'eccezione nel quale si presenta Laura si riverbera sull'interpretazione del Trionfo, che è certo *della* Morte, che finisce per aver ragione di lei come di tutti

gli uomini, ma anche *sulla* Morte, la cui giurisdizione viene messa in dubbio (vv. 49-54), e che non riesce a imprimere i suoi segni sul corpo della Donna. Tutta la parte finale del capitolo insiste sul fatto che ella trascorra quasi indenne la lunga agonia (vv. 127-128) e il trauma del trapasso, immersa come in un dolce sonno (v. 169).

Gli atti di Laura assumono per questo uno statuto di esemplarità. Come spiega *Gesualdo*, TM I «ne dà a divedere ch'essendo ogni uomo, per saggio e pieno di virtute che sia, sottoposto al morire, non si dee la morte temere». Quindi la morte trionfa sull'uomo senza che la virtù possa fungere da scudo; quella stessa virtù, tuttavia, lo priva poi del timore della fine. L'esito del capitolo, inteso ad allontanare dalla morte della donna il suo carattere potenzialmente tragico, è preparato fin dal primo apparire di Morte, allorché all'orgoglioso suo accamparsi («O tu, donna, che vai...», v. 34 e ss.) si oppone la ferma allocuzione laurana, a seguito della quale Morte è condotta a correggersi su due punti: le donne del corteggio trionfale sono già morte – dunque per ciò stesso esenti dal potere della nerovelata, avendolo già sperimentato –, e, quanto a Laura, solo il suo corpo può esserle soggetto (vv. 49-50). Uno dei punti fondamentali del discorso di Laura è la circoscrizione del potere della morte: dopo aver limitato la sua giurisdizione al solo corpo, la sua seconda risposta disloca la *ragione* di Morte – ribadita in una logica soggettiva dalla donna nerovestita, evidenziabile dall'iterazione di segnali grammaticali («del *mio* tosc», «del consiglio *mio*», «*io* son disposta», «*[io]* non soglio»: vv. 63-68) – in un quadro di superiore potenza, quella di Dio, entro il quale anche la morte assume i contorni di un'esperienza umana. Laura si erge dunque a difensore della naturalità e anche provvisorietà della morte, contro il carattere di esperienza eccezionale, tragica e traumatica che essa riveste agli occhi del mondo (vv. 70-72). Per questo respinge la tentazione di morire senza sofferenza – perché l'offerta di non provare paura è superflua per lei, che mostra visibilmente di non provarne –, accettando serenamente di trapassare come accade a tutti gli altri esseri umani.

Il passaggio dalla prima affermazione di Morte, che segue il suo arrivo improvviso e potente, al suo ricredersi, e dunque alla sua forzata cessione di giurisdizione, avviene attraverso una similitudine ad attacco e sviluppo tipicamente dantesco («Qual è chi 'n cosa nova gli occhi intende», vv. 55-58) che umanizza la sua figura, mostrandola immersa in un moto intellettuale dubitativo del tutto umano, seguito nei dettagli.

L'altra frizione indotta dalla struttura del capitolo è la dissimmetria dei due corteggi laurani. Se il «drappelletto» che accompagna la donna nelle prime terzine, prolungando il trionfo della castità ben dentro il nuovo capitolo, è composto dalle gloriose donne dell'antichità classica, la schiera delle donne che va a contemplare l'annunciata morte di Laura è di viventi, non di morte (vv. 106-7). Per le donne vive, infatti, la morte di Laura assume un valore esemplare, e al suo capezzale accorrono per imparare a ben morire, cioè ad affrontare l'unica esperienza

umana che non è possibile ripetere (dalla morte è dunque esclusa la saggezza che si acquisisce con l'esperienza, che è un *leit-motiv* della formazione del saggio nel Petrarca latino e anche in quello volgare). La loro presenza crea nel capitolo una commistione di vivi e di morti, o meglio dire di *morituri* e di morti, che allontana il testo petrarchesco dal modello dantesco. Lo spazio fisico in cui si svolge la visione si configura dunque come una sorta luogo intermedio: un luogo terreno (non tessuto però del complesso di giardini paradisiaci, fontane e palazzi che si trovano, ad esempio, nell'*Amorosa visione*), popolato da una entità, Morte, che potremmo chiamare spirituale, ma non ultraterrena (così come lo sono Amore e il Sole, mentre i trionfatori degli altri capitoli coincidono con gli uomini stessi), da molti morti (come, ancora, nel poemetto boccacciano, XXX 20-21: «ricorditi che morte col dubbio | colpo già vinse tutta questa gente»), e poi da queste donne «non dal corpo sciolte», la cui comparsa si accorda con il fatto che anche la protagonista dei primi capitoli, Laura, è ancora viva.

Da una parte, dunque, lo stato d'eccezione di Laura introduce un correttivo al potere livellante della morte. Dall'altra parte, a esaltarne il potere interviene la struttura del capitolo: la processione trionfale che segna in tono elativo il suo *incipit*, e poi il dialogo tra la donna e la Morte, vengono interrotti da visioni improvvise e traumatiche. L'apparizione dell'insegna 'oscura e trista' si impone sul movimento di trionfo della lieta brigata - interrompendo, insieme, la coincidenza di frase e terzina -; l'apparizione dei morti che riempie la campagna si pone a contrappunto del discorso di Laura, teso a proclamare una serena accettazione della volontà divina.

Tutta la costruzione del capitolo sembra voler icasticamente rappresentare ciò che Petrarca argomentava nelle sue lettere intorno all'irruzione della morte nella vita degli uomini come inopinato e traumatico colpo di Fortuna (anche dei più accorti, e dei saggi che ben dovrebbero conoscerne il potere: cfr. *Fam.* VII, 12, 1-3; e STROPPA 2014a, pp. 164-68). Icasticamente, perché, come annota *Castelvetro*, il capitolo «pone la venuta della Morte, mostrando il suo orrore dalla 'nsegna, dal furore, e dalla moltitudine de' morti». Contraddicendo o rinnovando o comunque non ripetendo la costruzione da carro allegorico con la quale si era aperta la prima visione, la Morte si presenta da sola, ammantata di nero, e preceduta da un vessillo di colore scuro. La *variatio* struttiva non è rilevata nell'iconografia storica - recepita nelle edizioni a stampa rinascimentali -, che continua a rappresentare Morte alla testa di un carro, e per di più in forma di scheletro, seppur nerovelato. L'accamparsi del suo nero potere sul mondo avviene attraverso l'improvvisa rivelazione di una terra piena di cadaveri (vv. 73-75), una sorta di orrifico anfiteatro che si rivela allo sguardo come spazio ampio ma concluso, e che è popolato dei corpi di coloro che furono. Rispetto al carro di fuoco condotto da Amore - che sceglie e soggioga -, al quale è legata una lunga lista di amanti individuati per nome, e dunque di identità e storia esemplare, il potere di Morte si estende su tutti, tutto coinvolgendo nella

sua opera di distruzione. Gli uomini sono perciò menzionati in modo impersonale («voi», «costoro»), o come popolazione o collettivo («la gente greca | e la troiana, [...] i romani»; la «turba magna»), o in virtù del loro ruolo sociale («pontefici, regnanti, imperadori»). La morte tocca gli esseri umani come specie, non come individui.

Per questo la figura di Laura risalta in modo sensibile nel trionfo. È a questa universalità del destino di morte, che travolge ogni ruolo o eminenza terrena, che si oppone la sua ferma, piana e insieme sublime allocuzione, che rivendica la possibilità non tanto di opporsi, ma perlomeno di circoscrivere il potere di Morte.

Il Trionfo mette in scena più volte la voce dell'autore, che si sovrappone a quella della *persona* che assiste alla visione, finendo per sovrastarla. L'io-protagonista affiora in realtà in un solo «vidi» (v. 30), lievissimo tocco di soggettività che certifica la permanenza della struttura visionaria in un tessuto narrato interamente in senso oggettivo. La narrazione è scandita da una seriazione di verbi che costituisce una successione stabile (*tornava, era, ivan, era, veniva*, e poi *disse, rispose, disse, rispose*), nella quale anche il *pareano* del v. 25 assume un carattere oggettivo, slegato com'è dalla percezione del soggetto. Il «vidi» citato vi assume un ruolo primario, in quanto insieme a «ed ecco» (v. 73) segna il primo dei due punti di svolta nell'avanzare trionfale del corteo della Pudicizia, in corrispondenza di due visioni improvvise ed egualmente sconvolgenti: l'apparizione della donna nerovelata - 'vista' dal narratore, a rendere più drammatico il contrasto con l'incedere del bel «drappelletto» -, e la comparsa dei morti ovunque lo sguardo si stenda. Il soggetto e l'oggetto della morte (la mietitrice, e i corpi dei morti) si accampano così in modo traumatico nel tessuto del capitolo, alterandone la struttura strofica.

La voce autoriale emerge direttamente a segnare l'inizio del racconto della morte di Laura (vv. 101-103: «tempo è ch'io torni [...] | Io dico che»), in un luogo in cui la necessità di tornare al "primo lavoro" - unica nei *Trionfi* - fa emergere la preponderanza del commento dell'autore sulla visione dell'io diegetico. Gli interventi autoriali sono infatti frequenti, in forma indiretta: sia nei commenti espliciti all'eccezionalità dei fatti narrati, non di rado anche con clausole versali piuttosto automatiche, un po' stanche, come «comprender no 'l pò prosa né verso», o «parlarne in versi o 'n rima», che proseguono una serie di debole riferimento a un principio di ineffabilità iniziato con TP 30, sia nel posizionamento rispetto alla vicenda della propria passione amorosa, che costituirà poi il fulcro del secondo capitolo.

Questo secondo tema ha una forte connotazione temporale ed emerge fin dalla prima terzina, nella quale la definizione iniziale di Laura, elativa e trionfale («Quella leggiadra e gloriosa donna»), si completa immediatamente con la constatazione disforica della sua morte presente («ch'è oggi ignudo spirito e poca terra»), designata con la consueta lacerazione tra l'«ignudo spirito» e la «poca terra» che allude alla morte come scioglimento del *nexus* che lega anima e corpo. L'espressione è consueta al Canzoniere, dove l'io la menziona in relazione a sé stesso (*Rvf*264, 65 «Poi

che fia l'alma de le membra ignuda») e, specie nella prima parte, anche non riferita a Laura (*Rvf* 37, 120; 128, 101); risulta poi variamente declinata nella seconda parte (278, 3-4; anche con il corpo contrapposto a "l'altro": 326, 8-9). Rispetto a TM I si pensi specialmente a *Rvf* 361, 12 («di lei ch'è or dal suo bel nodo sciolta»). La dolorosa separazione rinvia però sempre a una necessaria ricomposizione escatologica: ognuno dei due elementi è 'nudo' e 'poco' quando è privato dell'altro. Designare la morte attraverso lo scioglimento del 'nodo' di anima e corpo consente all'io di continuare a rammemorare la vita terrena, nella quale essi erano uniti e vivi, e consentire dunque il transito al secondo capitolo del Trionfo.

Per tutta la seconda parte dei *Fragmenta*, e dunque nel capitolo trionfale dedicato alla morte, anima e corpo restano infatti compresenti, e congiuntamente oggetto di contemplazione e rimpianto in quanto dignificati dalla virtù e dall'amore, e destinati a ricongiungersi nel tempo ultimo, dopo la resurrezione dei corpi (cfr. BERTOLANI 2001). Questa compresenza alla mente dell'amante, che non pensa mai all'anima dell'amata nelle sfere celesti senza dedicare una rammemorazione nostalgica al suo corpo che va disfacendosi in terra, è il fondamento dell'ultimo verso del TE, che risulta così perfettamente inserito in una teologia della resurrezione che ha il suo fondamento nella santificazione del corpo come *templum Dei*. Questo è l'orizzonte teologico in cui si iscrive la contemplazione finale del capitolo, rivolta a una morte che non solo non avviene con dolore, ma che non comprende nemmeno lo schianto del corpo, che anzi non viene travolto, ma quasi nemmeno turbato, dal lieve trapassare dell'anima al suo destino di volo celeste.



cf. *Rvf* 254, 6; 270, 7. • *bel viso*: «un'espressione sana e limpida» per *Pacca*, che forse sovrainterpreta, mentre per i commentatori antichi era chiaro il paradosso di una vittoria contro Amore ottenuta con le stesse sue armi, giacché il bel viso «suole usare Amore ad offendere la persona che n'è adornata» (*Castelvetro*); in ogni caso, Laura entra in scena recando il corteggio dei suoi pregi. • *pensieri schivi*: «eletti e alti» per *Vellutello*, che vi ravvisa un carattere di nobiltà, ma sono più correttamente “raccolti”, ovvero per loro natura lontani dall'amore e ritratti dalle passioni, gravi e pudichi; «Laurëa mia con suoi santi atti schifi» era, ancora nel son. 225, seduta «in parte» nel carro trionfale, e veduta «cantar dolcemente». • *parlar saggio*: il «dolce ragionare accorto» di Laura (*Rvf* 359, 4) è un carattere costante nel Canzoniere (cf. TONELLI 2016, pp. 117-131), che non di rado viene messo in scena in funzione sapienziale o consolatoria (*Rvf* 262; 302; 341; 342; 359), ma più spesso menzionato come carattere della sua saggezza innata (30, 4; 205, 3), con significativo addensamento nei sonetti finali della prima parte, di presentimento (246, 14; 249, 11; 250, 7; 253, 1; 256, 2; 258, 4; 261, 9). È uno dei rimpianti più forti e costanti dopo la sua morte (267, 3; 270, 52 e 82; 273, 5; 275, 5; 283, 12; 285, 10; 286, 13; 297, 9; 314, 5; 315, 11; 317, 13; 325, 96; 336, 8; 348, 4; 351, 5; 352, 3; 361, 11; 366, 85). • *onestate*: «virtù principe» di Laura nel Canzoniere, «spesso congiunta con Leggiadria (112, 7; 261, 6) o in concordia-discordia con Bellezza (186, 11; 262, 2-4)» (*Ariani*); in TP 79 è la prima delle «vertù divine» leggibili sul volto di Laura, insieme a Vergogna. • *amico*: ‘compagno’ (*Vellutello, Gesualdo*).

**10-12** *'Era un prodigio inaudito vedere là [nel luogo del trionfo] spezzate le armi d'Amore, arco e frecce, e insieme coloro che erano stati da lui uccisi, e quelli che erano stati presi prigionieri, e vivi'* - Dipinge il luogo della battaglia contro Amore, riprendendo la scena centrale del Trionfo della Pudicizia. La terzina ha dato luogo a interpretazioni non sempre soddisfacenti. I commenti moderni oscillano tra l'evasività (*Ariani*) e la lettura estensiva di «vivi» (*Pacca*: «vedere risorti o liberati quelli che erano stati uccisi o presi pri-

gionieri da lui»). I commentatori antichi oscillano anche nella lettura del verso: «pres'ivi» sulla base di Bembo 1501 (*Vellutello, Gesualdo, Daniello* 1541), o «presi vivi» come era stato corretto in Bembo 1514 (*Daniello* 1549; e già *Ilicino*: «e molto maggiore meraviglia era vedervi alcuni i quali erano stati morti da lui e alcuni altri che erano presi vivi»). La lettura di *Pacca*, che rinvia a TP 94-95, implica che quelle «salme» siano state fatte risorgere da Laura; l'atto mi sembra tuttavia impensabile in sé, senza considerare che, al v. 60, vengono riconosciute come proprie vittime da Morte (alleata di Amore nel Canzoniere). Più verosimile che il «miracolo» straordinario sia quello di vedere infrante le invincibili armi del dio che regna sugli uomini e sugli dèi (come già indicavano gli esempi di TP 97-105), in mezzo a tali schiere di suoi soggetti (morti o prigionieri, secondo il duplice stato enunciato fin da TC I, 85-87) che ne attestavano visibilmente il potere, e che Laura gli ha sottratto. Così ad esempio *Gesualdo*: «Era miracolo nuovo, e certo nuovo e meraviglioso, perciocché la maggior parte de' mortali è vinta da l'appetito, “a veder” Amore aver vinto tanti valorosi e illustri uomini, e ivi qual “morto” da lui, intendendo gli intemperanti, e qual “preso”, intendendo gli incontinenti [...]; e a vederlo quivi poi vinto da lei, [...] e rotte l'arme di lui» (*ad loc.*); e ancora più chiaramente *Castelvetro*, per il quale i versi sono da leggersi congiuntamente: «Il miracol non era a veder rotto uno arco, e una faretra; ma [...] a veder rotto quello arco, e quella faretra, per le quali si vedevano quali morti da Amore, e quali presi vivi» (p. 361).

**13-18** *'La bella donna e le sue scelte compagne tornavano dalla loro nobile vittoria strette in un piccolo e leggiadro drappello: erano poche, perché a pochi tocca la gloria autentica; ma, quanto a sé, ciascuna pareva degna di essere cantata e illustrata in un poema destinato alla fama'* • *compagne elette*: le donne che «[i]n su la cima | son di vera onestate» descritte come compagne di Laura in TP 127 e sgg. • *ristrette*: l'aggettivo ha una sfumatura etica, coerente com'è con quella ritrosia e quel raccoglimento che sono i segni

	e d'un bel viso e de' pensieri schivi, d'un parlar saggio e d'onestate amico.	9
4	Era miracol novo a veder ivi rotte l'arme d'Amore, arco e saette, e tal' morti da lui, tal' presi e vivi.	12
5	La bella donna e le compagne elette, tornando da la nobile victoria, in un bel drappelletto ivan ristrette.	15
6	Poche eran, perché rara è vera gloria, ma ciascuna per sé pareva ben degna di poema chiarissimo e d'istoria.	18
7	Era la lor victoriosa insegna in campo verde un candido ermellino, ch'oro fino e topazi al collo tegna.	21

visibili della pudicizia. • *di poema chiarissimo*: l'esaltazione delle gloriose donne avviene attraverso la proclamazione della loro dignità letteraria; diversamente dal dittico *Rvf* 186-187, che lamenta l'inadeguatezza dell'io a farsi *scriptor ydoneus* all'altezza della Donna-sole (cfr. *Bettarini*, p. 855 e sgg.), qui ciò che manca è il testo che possa tramandare la loro fama, poetico o storico che sia. • *d'istoria*: «mette 'poema' per gli versi, e 'istoria' per le prose, 'per sé', separatamente» (*Castelvetro*); «poema» e «istoria» identificano in realtà le due «forme più alte dell'attività letteraria» (*Pacca*), poesia (epica) e storiografia, accostate in TP 129 con i nomi delle due muse Calliope e Clio; Petrarca stesso, nel *Privilegium laureationis*, è definito «poeta et historicus» (ancora *Pacca*, con ulteriori rinvii).

**19-21** *'Il vessillo del loro trionfo era un ermellino bianco in campo verde, con un collare d'oro e di topazi'* ~ L'insegna della castità è costruita in forma araldica: accampato nel «verde» dell'età giovanile – allorché essa è più propriamente virtù in quanto discendente da una battaglia contro gli istinti passionali, e non rassegnazione alla sua impossibilità per effetto dell'avanzare dell'età – sta un candido ermellino, nobilitato dall'«oro fino» (affinato e dunque prezioso) di un collare

tempestate di topazi. I tre elementi (campo verde, animale bianco e collare prezioso) rimandano alla visione della «candida cerva» di *Rvf* 190, del pari emblema di intatta bellezza e consacrazione a un'entità superiore. Da qualunque tradizione venisse, il significato degli animali e dei colori messi in campo in questo emblema risultava chiaro ai commentatori antichi: «intendendo per lo campo verde la loro verde, fresca e fiorita età; per l'oro fino la somma purità; e per li topaci la repugnantia contra ogni ribollimento lascivo» (*Vellutello*), in quanto virtù del topazio era tradizionalmente quella di fermare il bollore dell'acqua (cfr. TP 122). • *verde*: assomma la *viriditas* dell'età giovanile e quella del lauro, rinviano a ciò che rimane perennemente fresco e intatto (cfr. *Rvf* 29, 46-7: «come lauro in foglia | conserva verde il pregio d'onestate») e insieme alla «vittoriosa insegna verde» della «bella donna» della canzone 325, che «verde facea» la terra al suo passaggio (vv. 32 e 83). • *un candido ermellino*: il fatto che l'ermellino preferisse morire per mano dei cacciatori piuttosto che macchiare il suo candido vello era già nel *Mare amoroso*, vv. 35-37; nel *De animalibus* di Alberto Magno era ricordato l'uso del suo manto invernale come ornamento regale (XXII, tract. 2, cap. 1, § 44).

**22-27** *‘Il loro incedere, a ben guardare, non era umano ma divino, e così il loro virtuoso parlare: beato chi nasce a un così felice destino! Sembravano stelle luminose, con al centro un sole che recava ornamento a tutte senza offuscarne la luce, incoronate di rose e di viole’* • *Non uman... loro andare era*: ricalca *Rvf* 90, 9-10 («Non era l'andar suo cosa mortale, | ma d'angelica forma»), con la stessa definizione avviata sulla negazione. • *beato s'è...!*: l'esclamazione (con il *si* pleonastico) indica il carattere celeste, non acquisito, delle virtù lodate. • *lor sante parole*: di nuovo un accenno alle «parole», questa volta attribuite alle compagne di Laura, che riaffermano così il loro statuto di persone, non di mere comparse del corteggio trionfale; la *iunctura* era attribuita a Scipione in *TC* II, 47. • *Stelle chiare...:* la raffigurazione delle «minor compagne» di Laura (*TP* 117) come luminoso corteggio del «sole» ne mette in rilievo il valore e il trionfo. • *non togliea lor vista*: correzione fondamentale per evidenziare il rapporto tra le stelle e il sole, che non cancella la vista delle stelle come fa quello di natura quando attraversa il cielo. • *di rose... e di viole*: incalcolabile è l'influenza di Petrarca sull'accostamento di questi due fiori, che transiterà nei poeti fino al *Sabato del villaggio* di Leopardi, per essere poi criticato come «errore di indeterminatezza» da Pascoli (*CAMPANA* 2014, p. 364); e se è vero che in *Rvf* 207, 46-47, erano avvicinati come fenomeni primaverili, il sero delle donne vittoriose è invece intessuto proprio dei due apparentemente incompatibili fiori.

**28-30** *‘E come il cuore gentile conquista onore [dal suo procedere onesto], così procedeva quella lieta brigata, quando vidi un desolante vessillo nero’* - La terzina è costruita sul contrasto tra un primo momento elativo, nel quale l'aumento d'onore («acquista») si ripercuote sul movimento della «brigata», che procede nel suo trionfo mostrandosi epifanicamente vittoriosa, e un secondo momento in cui l'improvvisa vista del vessillo oscuro ne interrompe il passo. Le parole in rima identificano perfettamente la *ratio* costruttiva, con «acquista» che imprime un tono euforico, ribadito da «allegra», a cui si oppone traumaticamente «trista». • *acquista*: in relazione con il

venia del verso successivo, a indicare un incedere che non si configura come mero spostamento spaziale ma come vero *incessus* trionfale, che «acquista» sicurezza e fierezza a mano a mano che si svolge. • *quando vidi*: per la svolta narrativa, che si compie attraverso gli occhi del riguardante, cfr. Introduzione. • *oscura e trista*: spesso in giunzione nel Canzoniere, si tratta di una di quelle endiadi costruite con un elemento oggettivo e uno soggettivo, di non semplice parafrasi: in sostanza, la *iunctura* indica che il vessillo è di colore oscuro («in forte contrasto cromatico» con l'insegna delle donne vittoriose [*PENGUE* 2020, p. 97]), e che insinua orrore e desolazione in chi lo guarda.

**31-33** *‘e una donna, avvolta in un manto nero, [si mosse] con una furia che non so se si riscontrasse nella penisola flegrea al tempo dei giganti’* - Al movimento collettivo delle donne, lieto e progressivo, si oppone la visione solitaria e furiosa della donna ammantata di nero. La nerovelata è portatrice di un trauma che risulta tale anche nella composizione dello sguardo, che restituisce una visione franta: prima si accampa l'«insegna» e poi, in paratassi, la Morte («e una donna»), della quale il testo non dice che sia la portatrice del vessillo. • *vesta negra*: già adibita a chiudere la canzone del *planctus* (*Rvf* 268, 82: «vedova sconsolata in vesta negra»), da Giovenale (*Sat.* X, 243-45: «haec data poena diu viventibus, ut [...] | multis in luctibus inque | in perpetuo merore et nigra veste senescant»), parzialmente citato da Petrarca nella *Sen.* I, 3 a Francesco Nelli [*Bettarini*]), la veste nera si oppone al «candido ermellino» accampato nell'insegna delle donne vittoriose. • *Flegra*: «questo toponimo designa il ramo più occidentale della penisola Calcidica», teatro dello scontro tra Giove e i giganti in rivolta (*Pacca*, con rinvii alle fonti classiche, da Properzio e Ovidio a Stazio e Solino, e alla serie rimica *negra* : *Flegra* : *allegra* di *Inf.* XIV, 56-60; la rima *allegra* : *negra* è tuttavia anche quella che conclude *Rvf* 268).

**34-39** *‘E disse: «O tu, donna, che vivi gloriantoti della tua gioventù e bellezza, e non conosci il termine temporale della tua vita, [sappi che] io sono colei che viene definita inopportuna e fero-*

8	Non human veramente, ma divino lor andare era, e lor sante parole. Beato s'è qual nasce a tal destino!	24
9	Stelle chiare pareano, in mezzo un sole che tutte ornava, e non togliea lor vista, di rose incoronate e di viole.	27
10	E come gentil core honore acquista, così venia quella brigata allegra, quando vidi una insegna oscura e trista;	30
11	ed una donna involta in vesta negra, con un furor qual io non so se mai al tempo de' giganti fusse a Phlegra,	33
12	si mosse e disse: «O tu, donna, che vai di gioventute e di bellezze altera, e di tua vita il termine non sai,	36
13	io son colei che sì importuna e fera chiamata son da voi, e sorda e cieca gente, a cui si fa notte inanzi sera.	39

*ce, e anche sorda e cieca, da voi, ai quali si fa notte prima che cali la sera* • *gioventute*: il termine manca al Canzoniere (*Ariani*), ma è la prima declinazione del motivo che si lega strettamente a quello della *mors intempestiva*, nell'età più verde, di cui è intessuto l'intero capitolo, e che costituisce uno degli oggetti di riflessione più costanti nelle consolatorie delle *Familiares*. • *di bellezze*: le «grazie» elargite alla donna (*Rvf* 213), la cui «somma» pesa sul cuore dell'amante (159, 8). Nel Canzoniere il termine è spesso al singolare (20, 2; 31, 7; 71, 62; 105, 52; 159, 9, etc.), ma di ampia attestazione anche al plurale (42, 2; 45, 3; 127, 63; 171, 7; 207, 15; 220, 7; 282, 8; 299, 7, etc.); anche la Vergine ha innamorato il cielo delle sue bellezze: 366, 54); Laura mostra «[celesti] bellezze al mondo sole» in 156, 2 e 158, 10; è «novo fior d'onestate e di bellezze» in 186, 11. Non pare dunque necessario accogliere l'interpretazione di *Gesualdo* «l'una e l'altra bellezza, intendendo de l'anima e del corpo» (si noti tra l'altro che in *Rvf* 319 è la «forma miglior» che vive in cielo a riverberare le sue «bellezze» nel cuore dell'amante). • *il termine non sai*: è uno dei capisaldi del-

la riflessione filosofica sulla morte, che Petrarca assume da Seneca ed espone fin dalla sua prima consolatoria (*Fam.* II, 1, 7, a Philippe de Cabasole: «Nullum hic prefinium tempus est; sine termino debitores sumus»). • *importuna e fera*: *Castelvetro* mette i due aggettivi in relazione a ciò che è appena stato detto di Laura: «tu con gli altri mi chiamate 'importuna', che innanzi il convenevole dell'età, e 'fera', che senza riguardare a bellezza, soglio ammazzare»; l'associazione si prolunga poi alla dittologia successiva, perché la Morte «è 'sorda', che non ode i miseri chiamantila, e 'cieca', che non vede i vecchi degni d'esser morti da lei» (ivi), in quanto si accanisce su chi è nel fiore dell'età felice; cfr. infatti, per il lamento sulla topica sordità della morte, *Rvf* 36, 12 e 332, 69. • *sorda e cieca*: la dittologia è di dubbia assegnazione: i commentatori si dividono tra la morte (in simmetria con la posizione della prima dittologia a lei riferita) e la «gente» (in incarcatura); versi composti con «gente» più relativo si trovano anche in TC II, 154 («gente cui per amar vivere increbbe») e già in *Rvf* 50, 3 («a gente che di là forse l'aspetta»); cfr. anche TF I, 28 («gente

di ferro e di valore armata»); per converso, i due aggettivi – che secondo *Castelvetro*, come si è visto, completano le attribuzioni di Morte – sono attribuiti agli uomini in TE 49 («Miseria la volgarre e cieca gente») e 52 («O veramente sordi, ignudi e frali [mortal]»).

**40-45** *‘Io ho guidato alla loro fine, con una spada che ferisce e partisce, il popolo greco e quello troiano, e poi i romani, e altri popoli barbari e stranieri; e incumbendo quando meno sono attesa, ho interrotto infiniti vani pensieri’* • *penser vani*: si chiarisce in questo passaggio il carattere di ‘vanità’ con cui si definiscono speranza e dolore in Rvf 1 (ma anche la «spes», egualmente «vana», che l’età giovanile sia certezza di lunga vita, nel primo dialogo del *De remediis*): i pensieri, così come la speranza, sono «vani» non nel senso di ‘inutili’ (o futili, come per qualche commentatore), ma perché, legati come sono alla temporalità umana, vengono invariabilmente interrotti dalla morte. Più radicale è la posizione di Ratio in *Rem. I*, 11 (*De virtutis opinione*): «quicquid vulgus cogitat vanum est». È tuttavia argomento tipico: cfr. Boccaccio, *Am. vis.* XXX, 56 e *passim*.

**46-48** *‘Ora indirizzo la mia venuta a voi, nel momento in cui la vita vi dà più gioia, prima che la Fortuna insinui qualche amarezza nella vostra dolce vita’* • *Fortuna*: impossibile sunteggiare la riflessione petrarchesca su Fortuna, alla base della grande costruzione del *De remediis* (cfr. BALDASSARRI 2003; PACCA 2003 e 2016; STROPPA 2014), e oggetto di ben otto canti dell’*Amorosa visione*; qui rimanda al principio per cui la vita ascende nella felicità per poi fatalmente discendere nel lutto (cfr. ad es. *Fam. VIII*, 1, 16). • *qualche amaro*: nel Canzoniere si trova di frequente in congiunzione ossimorica con il suo opposto, come in TC III, 68 (cfr. Rvf 57, 12; 118, 5; 129, 21; 157, 6; 164, 10; 173, 5; 175, 4; 205, 6; 210, 12; 229, 14, etc.), oppure – soprattutto nelle rime in morte – come degenerazione di ciò che era dolce nel tempo passato (301, 6; 308, 3; 332, 19-22); il punto di svolta tra il passato felice e il presente (e futuro) doloroso è egualmente segnato dal trapasso dal dolce all’amaro, come in questa terzina trionfale, in *Solea da la fontana di mia vita* (Rvf 331, 53-54). Solo il «dolce viso» di madonna è esente da tale dia-

lettica, giacché «Non pò far Morte il dolce viso amaro» (358, 1): il verso, anche nella sua prosecuzione oppositiva («ma ’l dolce viso dolce pò far Morte»), si salda con la conclusione di TM I.

**49-54** *‘Su queste donne tu non hai in realtà nessun potere, e poco ne hai su di me, ovvero solo sul mio corpo’*, rispose quella che fu unica al mondo. *«So che un altro ne proverà dolore più di me, perché dalla mia vita dipende la sua; per me, invece, la morte sarà una grazia che mi consentirà di sciogliermi dalla terra’* • *ragione*: da *ratio*, ‘giurisdizione’, come in Rvf 275, 7. Morte non ha potere sulle sue gloriose compagne perché ha già compiuto su di loro l’«extremo di sua possa» (cfr. Rvf 326, 1), mentre ne ha ‘poco’ su Laura perché lo può esercitare solo sul suo corpo (*questa spoglia*). • *altri*: nella consueta evasività, rinvia alla persona dell’amante per il quale la vita stessa dell’amata – non solo la sua anima intangibile – è preziosa e insostituibile fonte di vita: si vedano le molte poesie ‘in morte’ sul tema (Rvf 302, etc.). • *la cui salute*: il rapporto qui espresso in maniera lineare (‘la cui salvezza dipende dalla mia vita’) è molto più complesso nelle rime in morte, che comprendono anche, nei primi numeri, il proposito di abbandonare il pensiero della donna per «non rinovellar quel che n’ancide» (273, 9). Di certo corrisponde tuttavia al dolore ripetutamente espresso per la «morte acerba» di lei (280, 13; cfr. ad es. il son. 277), e alla posizione consolatrice di Laura, che nei suoi ‘ritorni’ esorta l’amante proprio a superare l’idea che la sua «salute» dipenda dall’esistenza in vita della donna (cfr. 279, 285, etc.).

**55-60** *‘Come uno che affissa gli occhi in una cosa mai vista prima, e vede qualcosa di cui non si era accorto all’inizio, e di cui ora si meraviglia e si rimprovera, così si atteggiò quella feroce; e dopo aver riflettuto un po’, disse: «Certo, le riconosco, e so quando il mio potere le colpi’»* • *Qual è chi*: come riconosceva anche Contini, l’attacco della similitudine è tipicamente dantesco; l’immagine si sviluppa poi nella terzina secondo una sintassi altrettanto tipica: coordinata e subordinata («e vede...», v. 56), altra subordinata (v. 57), principale all’inizio della terzina successiva («tal si fe’», v. 58), tutte legate da un rapporto tempo-

- 14 Io ò condotto al fin la gente greca  
e la troiana, a l'ultimo i Romani,  
con la mia spada, la qual punge e seca, 42
- 15 e popoli altri, barbareschi e strani;  
e, giugnendo quand'altri non m'aspetta,  
ò interrotti infiniti penser vani. 45
- 16 Ora a voi, quando il viver più diletta,  
drizzo il mio corso, inanzi che Fortuna  
nel vostro dolce qualche amaro metta.» 48
- 17 «In costor non ài tu ragione alcuna,  
ed in me poca; solo in questa spoglia.»  
rispose quella che fu nel mondo una. 51
- 18 «Altri so che n'avrà più di me doglia,  
la cui salute dal mio viver pende.  
A me fia gratia che di qui mi scioglia.» 54
- 19 Qual è chi 'n cosa nova gli occhi intende  
e vede ond'al principio non s'accorse,  
di che or si meraviglia, e si riprende, 57
- 20 tal si fe' quella fera; e poi che 'n forse  
fu stata un poco: «Ben le riconosco»  
disse «e so quando 'l mio dente le morse.» 60
- 21 Poi, col ciglio men torbido e men fosco,  
disse: «Tu, che la bella schiera guidi,  
pur non sentisti mai del mio toscò. 63
- 22 Se del consiglio mio punto ti fidi,  
che sforzar posso, egli è pure il migliore

rale che segue minutamente l'affissarsi degli occhi su una «cosa nova» nella quale il soggetto riguardante vede qualcosa che all'inizio non aveva percepito, riguardo alla quale dunque deve correggersi («al principio... or»). • *Ben le riconosco*: il processo di riconoscimento da parte di Morte avviene in due tempi, in corrispondenza dei due corni della risposta di Laura («In costor... e in me»): prima si avvede che le donne del corteggio trionfale sono già trapassate (vv. 59-60), poi che Laura è ancora viva (vv. 62-63).

**61-69** *'Poi, con uno sguardo meno ostile e oscuro, disse: «Tu, che conduci questa bella schiera, non hai mai provato il mio veleno; ma se ti fidi in qualcosa del mio consiglio, [di me] che pure potrei*

*sforzarti, [sappi che] la cosa migliore è sicuramente evitare la vecchiaia con il suo corteggio di malanni; io sono disposta a tributarti un onore che normalmente non riservo ad altri, facendo sì che tu muoia senza paura e senza alcuna sofferenza»'* • *pur*: 'eppure, invece'; Laura 'non ha ancora' provato il veleno di Morte, a differenza delle altre donne ch'ella «riconosce» (v. 59). • *che sforzar posso*: l'espressione brachilogica, variamente interpretata dai commentatori, sarà da leggere come riferita al soggetto e al complemento insinuatamente rispettivamente dal «mio» e dal «ti» del verso precedente. Così *Leopardi* (solitamente laconicissimo): «Ti potrei, se volessi, sforzare, in cambio di consigliarti». La potenza del sintagma sta

nell'uso apparentemente assoluto del verbo *sforzar* ('io che posso costringere'), che pare dunque disegnare il potere sovrano di Morte, in grado di condurre l'uomo al passo estremo imponendosi sulla sua volontà. • *egli è pure il migliore*: 'è senz'altro meglio'. • *fuggir vecchiezza...*: come Petrarca scrive nel 1341 a Giovanni Colonna, davanti ai mali di cui è intessuta la vita è inutile sforzarsi di allungarla un po' («longiusculam vitam, imo, ut verius dicam, longius periculum optare»); è meglio fare come fanno i marinai, che calano le vele e cercano un porto sicuro «diu[...] ante solis occasum», e dunque morire prima che la vita porti l'uomo «ad ultimas [...] angustias senectutis» (*Fam.* IV, 12, 31-32).

**70-72** 'Come piace al Signore che dimora in cielo, e da lì regge e governa il mondo, farai di me ciò che accade a tutti gli altri' ~ Per la riconduzione e limitazione della giurisdizione di Morte alla volontà divina e al suo *placet* («piace»), cfr. *Introduzione*. • *indi*: 'da lì', come in *Rvf* 16, 5; 17, 14; 23, 87; 94, 2, etc. • *regge e temprà*: se il primo verbo è tipicamente adibito all'azione del rex divino (da Virgilio, *Geor.* I, 231-32 a *Rvf* 105, 42), il secondo indica un governo armonico degli elementi (cfr. *Ariani*, con rinvii). • *farai... fassi*: la costruzione perfettamente chiastica del verso oppone all'esaltazione dei due soggetti in dialogo («[tu] farai di me»), potenzialmente rinviante a un individualismo eroico, il collettivo impersonale e 'naturale' della morte che tocca a tutti indistintamente («de gli altri fassi»). In tale indistinzione risultano attenuati sia l'io di chi muore, sia l'imperio tirannico della Morte.

**73-78** '[Laura] rispose così; ed ecco tutta la terra intorno riempirsi di morti da un capo all'altro, tanto che non ne può dare conto nessun'opera letteraria: dall'India, dal Catai, dal Marocco e dalla Spagna quella immensa folla, con l'andare del tempo, aveva già riempito la parte centrale e i confini rilevati [di quella terra]' • *da traverso*: hapax in Petrarca, variamente interpretato dai commentatori storici (anche in senso non locativo, come in *Castelvetro*, che allude a una memoria letteraria o esperienziale della morte e del morire: «dice "da traverso" perché in su la via della vita nostra non ci si mostra la memoria de' morti, se

obliquamente non ci è mostrata dalle Scritture, e dalla 'nfermità»), sembra indicare una spazialità ampia e non lineare, un riempirsi del terreno che all'improvviso si rivela pieno di morti - come è in realtà la terra, che, se solo si pone mente, si rivela disseminata dei cadaveri degli uomini che ci hanno preceduti. Indica il colmarsì della terra da tutti i lati, contrapposto all'incedere rettilineo proprio al carro trionfale. L'*ecce* iniziale annuncia dunque un disvelamento improvviso del potere di Morte attraverso l'epifanica apparizione degli innumerevoli suoi trionfi. • *el mezzo... e le pendici*: anche se il termine pare indotto dalla serie rimica, «pendici» disegna un contorno rilevato allo spazio medianico («el mezzo»), configurando così uno spazio chiuso allo sguardo, dotato di confini visibili. • *per molti tempi*: indica il succedersi delle epoche storiche, tutte accomunate dalla realtà della morte degli uomini.

**79-87** 'Li si vedevano coloro che furono detti felici, pontefici, re e imperatori, che ora sono nudi, miserevoli e mancanti di tutto. Dove sono, ora, le ricchezze? dove sono gli onori? e le gemme preziose, gli scettri, le corone, le mitre e i colori simbolo di potere? Infelice è chi ripone le proprie speranze in ciò che è destinato a morire (ma chi non ve la pone?); e se alla fine si scopre ingannato, lo è a ragione' ~ Le due terzine vanno lette insieme, perché la topica dell'*ubi sunt?* (per i cui riscontri nell'opera latina si veda *Pacca*) viene declinata secondo modi tipici della riflessione petrarchesca. Riporre la speranza in una «cosa mortale», venendo meno al carattere di stabilità proprio della *spes* come virtù teologale, è ciò di cui l'io del Canzoniere si deve liberare nel lungo percorso di accettazione della morte: un «lungo e grave sonno» da cui si risveglia solo grazie all'appello della Natura (*Rvf* 361). La percezione degli «inganni» di Amore (*Rvf* 360, 65) o del tempo (355, 1-2) contraddistingue gli ultimi numeri dei *Fragmenta*, dove Petrarca mette in scena un moto di lucidità intellettuale ed etica, nato dalla morte di Laura, che induce a riconsiderarli a posteriori (298, 5). È un elemento di connessione interna: all'inizio del TE l'io «ben vede» che il mondo lo ha «schernito», per sua colpa, inducendolo a rivolgersi a Dio (vv. 4-11). • *Miser chi...*: risillaba *Rvf* 319, 5-6 («Mise-

	fuggir vecchiezza e' suoi molti fastidi.	66
23	Io son disposta a farti un tale honore qual altrui far non soglio, e che tu passi senza paura e senz'alcun dolore.»	69
24	«Come piace al Signor che 'n cielo stassi ed indi regge e temprà l'universo, farai di me quel che degli altri fassi.»	72
25	Così rispose. Ed ecco da traverso piena di morti tutta la campagna, che comprender nol pò prosa né verso:	75
26	da India, dal Cataio, Marroccho e Spagna el mezzo avea già pieno e le pendici per molti tempi quella turba magna.	78
27	Ivi eran quei che fur detti felici: pontefici, regnanti, imperadori; or sono ignudi, miseri e mendici.	81
28	U' sono or le ricchezze? U' son gli honori? E le gemme, e gli sceptri e le corone, e le mitre e i purpurei colori?	84
29	Miser chi speme in cosa mortal pone! (ma chi non ve la pone?) e, se si trova a la fine ingannato, è ben ragione.	87
30	O ciechi, el tanto affaticar che giova?	

ro mondo, instabile e protervo, | del tutto è cieco chi 'n te pon sua spene», insieme al successivo 320, 5-11 («O caduche speranze, o penser folli! [...] | sperando alfin [...] riposo alcun de le fatiche tante»); sarà ripetuto, con effetto di forte coesione, non solo in questo stesso capitolo, al momento della morte di Laura (v. 129), ma anche in TE 49-51. • *cosa mortal*: ancora all'inizio di TE 16-17 («non stanno | queste cose che 'l ciel volge e governa»). • *ingannato*: il concetto compariva già in TC I, 119-120 (*Pacca*), ma sulle «frodi» di chi governa le cose del mondo, ovvero il tempo fuggibile, che ne determina il carattere effimero, intese *ab experto* dal soggetto, cfr. *Rvf* 355.

**88-93** 'O uomini ciechi, a che giovano le tante vostre fatiche? Tutti tornate all'antica gran madre, e del vostro nome si ritrova appena una traccia. Esiste forse una fatica utile delle mille [che

affrontate], *che altro non sono che evidenti vanità?* Mi rispondano quelli che si applicano alle cure che sono tipiche di voi esseri umani' • *ciechi*: connessione quasi automatica con la *cosa mortal* del v. 85, che nel *Secretum* si trova in un'apostrofe rivolta appunto ai «ciechi», incapaci di vedere la follia dell'assoggettamento alle cose mortali (III, p. 210: «O cece, necdum intelligis quanta dementia est sic animum rebus subiecisse mortalibus»); alla cecità si oppone la visione chiara del «ben veggio» di TE 6 (che rinnova quello di *Rvf* 1), che ora resta inespressa perché propria solo dell'io-*auctor*, non dell'io-protagonista. • *affaticar*: ripreso al v. 91 («utile fatica»), corrisponde ad apostrofi come quella di *Augustinus* nel *Secretum* (I, p. 124: «Quid semper frustra laboratis, ah miseri, et inanibus tendiculis exercetis ingenium?»), e sarà ripreso in TE 106-108. • *a' vostri*

*studi*: «vostri» indica il distacco del saggio dalle occupazioni e dai desideri che muovono la maggioranza degli uomini.

**94-102** *'A che serve soggiogare le terre altrui, e obbligare gli stranieri a versare tributi, così da rendere gli animi [di quei popoli] sempre pronti a recare danno all'occupante? Dopo aver affrontato imprese rischiose e senza frutto, e aver conquistato terre e bottino a prezzo della vita, risultano molto più apprezzabili il pane e l'acqua, il legno e il vetro, che le gemme e l'oro. Ma per non insistere ulteriormente in un argomento così ampio, è giunto il momento di tornare a quello principale'* • *soggiogar... e tributarie far*: frammento della filosofia politica petrarchesca. • *si lunga tema*: accertata la ricorrenza del femminile, *lunga* è da intendere nel senso di 'dilatato dal tema centrale', oltre che 'lungo da percorrere'. • *lavoro*: nel Canzoniere, come ha notato Enrico Fenzi, è sempre un «altro lavoro», un *opus* più importante di quello che si sta trattando in rima (cfr. *Rvf* 93, 7; 190, 6; 322, 9; anche come *opra*, 40, 9); qui indica il tessuto principale del canto, da cui il tema dell'*ubi sunt*, trascorso nell'execrazione della vana ricerca dei beni di Fortuna («le gemme e l'oro») ha indotto una deviazione digressiva.

**103-108** *'Dico dunque che era giunta l'ultima ora della breve vita gloriosa [di Laura], insieme al passo sconosciuto che il mondo teme; e che, per vederla [mentre lo affrontava], era giunto un altro virtuoso gruppo di donne, non ancora sciolto dal corpo, per apprendere se la morte può dimostrarsi pietosa'* • *dubbio passo*: clausola automatica in Petrarca: il trapasso è «dubbioso» (*Rvf* 126, 22), come tutto ciò che non è certo (cfr. ad es. *Rvf* 168, 5-8). L'argomento si può trovare nelle lettere senecane a Lucilio (cfr. *Ad Luc.* XIII, 13: «expavescimus dubia pro certis»), dove tuttavia più frequenti sono, *contra*, i moniti sulla stoltezza di temere la *mortis necessitas* (XXX, 10-11). • *non dal corpo sciolta, | per saper*: la *schola mortis* rappresentata dal trapasso di Laura ha valore esemplare per chi è destinato ad affrontare la medesima esperienza, e che vuole *sapere* se è possibile che la morte sia accompagnata dalla pietà verso chi travolge, se possa coesistere con la pietà (cfr. introduzione).

**109-117** *'Quella bella compagnia di donne si era lì radunata proprio per vedere e contemplare la fine che a tutti è necessario fare, e una volta sola; erano tutte sue sodali, e le stavano tutte vicine. In quel momento, la Morte svelse dalla testa bionda della donna un capello dorato. Così carpi il più bel fiore del mondo, non per odio, ma per dimostrare più chiaramente la propria potenza, [esercitandola] nelle cose più sublimi'* - L'atto di «scegliere» o cogliere un fiore, strappandolo dalla terra per il gambo, è la prima immagine che nobilita la morte di Laura, assimilando l'atto di svellere il crine alla scelta della preda più gloriosa (si veda la rima *svelse* : *scelse*), ulteriormente contribuendo all'individuazione di Laura come essere d'eccezione. Per l'imperio esercitato sulla Donna come «extremo di tua possa» - insieme potere assoluto e limite - cfr. ancora *Rvf* 326, 1.

**118-123** *'Quanti lamenti misti a lacrime furono sparsi in quel punto, senza che però apparisse una lacrima in quei begli occhi per i quali io a lungo arsi e composi versi! Tra tante espressioni di dolore e cordoglio, lei stava in silenzio, unica d'aspetto lieto, sul punto di cogliere il frutto della sua bella vita'* - La visione di Laura che *siede*, isolata e gloriosa, è ricorrente nel Canzoniere (*Rvf* 111, 3; 126, 43; 325, 26 [*Ariani*]; ma soprattutto 100, 5-6).

**124-132** *'[Le donne] dicevano: «Vai in pace, o vera dea mortale; e veramente ella fu tale, ma [l'essere una dea] non le valse a proteggersi dalla morte, che è tanto feroce nella sua giurisdizione. Che accadrà agli altri, se questa donna bruciò e gelò [di febbre] in poche notti, e più volte cambiò aspetto? Quanto sono cieche e false le speranze degli uomini! Se molte lacrime bagnarono la terra per il cordoglio verso quell'anima gentile, lo sa chi lo vide; tu che lo ascolti prova a immaginarlo'* • *Vattene in pace*: è il congedo al morente. • *vera mortal dea*: nel momento della morte si congiungono le due realtà ossimoriche ancora disgiunte nel Canzoniere (cfr. *Rvf* 157, 7-8 «facean dubbiar, se mortal donna o diva | fosse»). • *ma non le valse...*: cfr. *Rvf* 311, 8 «[i]n dee non credev'io regnasse Mor-te». • *in sua ragion si rea*: «così crudele nell'esercitare i suoi diritti» (*Ariani*). • *Che fia...?*: come poi accadrà alla fine del TE, l'esistenza di Laura (come la sua bellezza) ha un valore esem-

	Tutti tornate a la gran madre antica, e 'l vostro nome a pena si ritrova.	90
31	Pur de le mill'è un'utile fatica, che non sian tutte vanità palesi? Chi intende a' vostri studii, sì mel dica.	93
32	Che vale a soggiogar gli altrui paesi, e tributarie far le genti strane, co gli animi al suo danno sempre accesi?	96
33	Dopo le 'mprese perigliose e vane e col sangue acquistar terre e thesoro, vie più dolce si trova l'acqua e 'l pane,	99
34	e 'l legno e 'l vetro che le gemme e l'oro. Ma, per non seguir più sì lunga tema, tempo è ch'io torni al mio primo lavoro.	102
35	Io dico che giunta era l'ora extrema di quella breve vita gloriosa e 'l dubbio passo di che il mondo trema;	105
36	ed a vederla un'altra valorosa schiera di donne, non dal corpo sciolta, per saper s'esser pò Morte pietosa.	108
37	Quella bella compagna era ivi accolta pure a vedere e contemplare il fine che far convensi, e non più d'una volta:	111
38	tutte sue amiche e tutte eran vicine. Allor di quella bionda testa svelse Morte co la sua man un aureo crine.	114
39	Così del mondo il più bel fiore scelse; non già per odio, ma per dimostrarsi più chiaramente ne le cose excelse.	117
40	Quanti lamenti lagrimosi sparsi fur ivi, essendo que' belli occhi asciutti per ch'io lunga stagion cantai ed arsi!	120
41	E fra tanti sospiri e tanti lutti tacita, e sola lieta, si sede, del suo bel viver già cogliendo i frutti.	123
42	«Vattene in pace, o vera mortal dea!» dicean; e tal fu ben, ma non le valse contra la Morte, in sua ragion sì rea.	126
43	Che fia de l'altre, se questa arse ed else in poche notti, e si cangiò più volte?	

plare, che nel caso specifico toglie ogni speranza all'uomo di affrontare una morte priva di dolore. • *O umane speranze...!*: riprende una serie di imputazioni che percorrono il capitolo (cfr. vv. 38, 84-88), ma connettendosi direttamente al «Che fia de l'altre...?» con cui si apre la terzina: ogni speranza di buona morte è dimostrata *falsa* dal trapasso doloroso della *dea* Laura.

**133-141** *'Era l'ora prima, il sesto giorno di aprile, quella che mi strinse di legami amorosi, e ora, ahimè, li scioglie: quanto è vario lo stile di Fortuna! Nessuno ha mai sofferto per la schiavitù o la morte quanto io per la libertà, e per la vita che non mi è stata tolta: era dovuto al mondo e al tempo cacciare me dalla vita per primo, dato che sono nato prima, e non togliere al mondo il suo maggior pregio'* ~ Di fronte alla scena della morte della Donna, il suo amante ricapitola le tappe della sua storia personale, intimamente legata alle apparizioni e alle vicende di lei. • *L'ora prima...:* ora e giorno fatali, coincidenti nell'inizio della vita all'Amore e nella morte, annotati all'inizio della nota obituaria nel *Virgilio ambrosiano*, e più volte nel *Canzoniere*. • *mi strinse... mi sciolse:* cfr. *Rvf* 196, 13-14; 330, 13. Le due 'ore' di inizio e fine hanno prima annodato e poi slegato l'amante con i *vincola* amorosi che l'ultimo sonetto prima dell'annuncio della morte di Laura annunciava come «catene» volontariamente assunte («legato son, perch'io stesso mi strinsi») e soprattutto impossibili da deporre: «portato ho in seno, e già mai non mi scinsi» (*Rvf* 266, 9-14).

**142-150** *'Quale fosse il dolore [degli astanti] in quel momento non è possibile valutarlo, tanto che appena oso pensarci, e tanto meno oso parlarne in poesia. «La virtù è morta, insieme alla bellezza e alla leggiadria!» dicevano tristi le belle donne riunite intorno al casto letto [di Laura]; «ora che ne sarà di noi? chi vedrà mai un'altra donna muoversi così perfettamente, chi udiremo parlare in modo così colmo di saggezza, e cantare con tale armonia angelica?»'* ~ Le lodi di Laura si raccolgono intorno ai suoi «atti», somma di movenze che la disegnano come donna vera e viva, non come pittura immobile; al suo «parlar» pieno di saggezza (per cui vedi sopra, commento al v. 9); e al suo canto, le cui movenze ed effetti costituiscono la materia

del sonetto *Quando Amor i belli occhi a terra inchina* (*Rvf* 167). • *in versi o 'n rima:* la dittologia assume spesso valore ritmico, di clausola atta a colmare un emistichio (cfr. *Rvf* 114, 6; 239, 12) o distesa in un verso intero (92, 9; 332, 15); i vv. 143-44 riprendono, ampliandola, un'affermazione di impossibilità già esperita in *Rvf* 182, 11: «né 'n penser cape, non che 'n versi o 'n rima». • *Virtù ... e leggiadria!:* tutte le virtù scompaiono per effetto della morte dell'essere amato. È il motivo tipico dell'*omnia simul perierunt*, che innerva la letteratura del *planctus* (cfr. MOOS 1971-72); cfr. *Rvf* 338 per il lutto che involge ogni ente o virtù (mondo, Amore, Leggiadria, bellezze, Cortesia e Onestate) alla morte di Laura, che priva di sole e di bellezza il mondo. • *omai di noi che fia?:* altro motivo tipico delle rime in morte petrarchesche, che pongono ripetutamente il problema dello stato doloroso del sopravvissuto (276, 12: «me dove lasci, sconsolato e cieco[...]?»; 321, 9: «E m'hai lasciato qui misero e solo»; 338, 13: «a pianger qui rimasi»).

**151-156** *'Per slegarsi da quel bel seno, tutto raccolto in sé con le sue virtù, lo spirito aveva rasserenato il cielo su quelle lande. Nessuno degli avversari fu tanto ardito da mostrarsi con il suo aspetto oscuro, finché Morte non ebbe compiuto il suo assalto'* ~ Il dolore dell'inferma si placa avvicinandosi al trapasso. Le due terzine dipingono uno sfondo celeste alla morte di Laura, prima evocando lo «spirto» come capace di rasserenare prodigiosamente il cielo soprastante, al momento di separarsi dal «bel seno», poi togliendo dall'orizzonte le possibili oscurità degli «avversari» maligni: una pittura in mettere e levare che afferma prima ponendo, poi negando. • *Lo spirto:* nel *Canzoniere* il termine è usato come sinonimo di *flatus*, come nell'ultimo verso della canzone alla Vergine, o, più spesso, per indicare la parte spirituale dell'uomo, racchiudente le virtù (si veda lo «spirto [...] acceso di vertuti ardenti» in *Rvf* 283, 3) e in rapporto oppositivo e complementare con le membra (si vedano l'*incipit* della canzone 53, e il sonetto 352). • *per partir:* il volo dell'anima viene qui rappresentato all'inizio del movimento, che verrà completato al v. 170; in entrambi i casi i verbi indicano una separazione naturale,

	O humane speranze cieche e false!	129
44	Se la terra bagnâr lagrime molte per la pietà di quella alma gentile, chi 'l vide, il sa; tu 'l pensa che l'ascolte.	132
45	L'ora prima era, il dì sesto d'aprile, che già mi strinse, ed or, lasso, mi sciolse. Come Fortuna va cangiando stile!	135
46	Nesun di servitù già mai si dolse né di morte, quant'io di libertate e de la vita, ch'altri non mi tolse.	138
47	Debito al mondo e debito a l'etate cacciar me inanzi, ch'ero giunto in prima, né a lui tôrre anchor sua dignitate.	141
48	Or qual fusse il dolor qui non si stima, ch'a pena oso pensarne, non ch'io sia ardito di parlarne in versi o 'n rima.	144
49	«Virtù mort'è, bellezza e leggiadria:» le belle donne intorno al casto letto triste diceano «omai di noi che fia?	147
50	Chi vedrà mai in donna atto perfetto? Chi udirà il parlar di saver pieno, e 'l canto pien d'angelico diletto?»	150
51	Lo spirto per partir di quel bel seno con tutte sue virtuti in sé romito fatto avea in quella parte il ciel sereno.	153
52	Nesun degli adversarii fu sí ardito ch'apparisse già mai con vista oscura, fin che Morte il suo assalto ebbe fornito.	156

non traumatica («partir», «diviso»). • *in sé romito*: il raccoglimento dell'anima è espresso con una clausola dantesca (*Purg.* VI, 72) ricordata anche nelle rime in morte (*Rvf* 336, 6), proprio nel sonetto in cui rintoccano data e ora della morte di Laura. • *adversarii*: se «adversarius» è epiteto che designa il diavolo, «per antonomasia nemico dell'umanità» (*Pacca*), come si legge nel Canzoniere (62, 8) sulla scorta di un passaggio neotestamentario (1 *Pt* 5, 8: «adversarius vester diabolus»), è «mio avversario» anche Amore che «sforza» ad amare (*Rvf* 107, 13; e quindi 360, 76). Il termine è tuttavia rigorosamente declinato al

singolare. Nel Petrarca latino si ritrova al plurale in un passaggio utile da accostare a questa terzina (*Rem.* II, 90 [*De minutis tediis rerum variarum*]), in quanto si parla del terrore di coloro «qui rebellant Deo», sui quali si scatenano i tuoni e le *varietates celi* (con rinvio a 1 *Sam.* 2, 10: «Dominum formidabunt adversarii eius, et super ipsos in celis tonabit»); gli 'avversarii' che naturalmente sconvolgono il cosmo con la loro «vista oscura» provano, qui, una sorta di timore nei confronti del trapasso di Laura, che agisce - in modo opposto e simmetrico al Dio veterotestamentario - come divinità rasserenatrice del cielo.

**157-165** *‘Dopo che, deposto il pianto e il timore, ognuna delle donne era fissamente intenta al bel volto [di Laura], resa sicura dalla caduta della speranza, come una fiamma che non si spegne per costrizione, ma che si consuma da sé, l’anima contenta se ne andò in pace, così come fa un lume chiaro e dolce a cui venga a mancare a poco a poco la materia, mantenendo fino alla fine le sue dolci e usate maniere’* • *deposto il pianto*: versate dagli astanti per la pietà del trapasso di Laura (vv. 130-131, 142), le lacrime devono cessare: più volte, nelle consolatorie delle *Familiari*, sulla scorta della letteratura classica e patristica Petrarca parla del ‘tempo opportuno’ per il dolore. • *e la paura*: per la propria condizione mortale, rispecchiata in quella della morente; la paura viene lenita dalla contemplazione di quel trapasso, che neanche le forze del male osano turbare. • *per disperazion fatta sicura*: luogo parallelo in *Fam.* I, 1, 44 («Factus sum ex ipsa desperatione securior»), che evoca Seneca, «imperitis magna fit ex desperatione securitas» (*Nat. quaest.* VI, 2, 1), ricordato da Daniello, *ad loc.* • *per se medesima*: «per naturale consunzione» (*Pacca*), come una candela «che non avendo più materia da ardere, viene a mancare a poco a poco, e a spegnersi» (Daniello).

**166-172** *‘Non pallida, ma più bianca della neve che scenda a fiocchi su un bel colle senza vento, pareva riposare come uno che fosse stanco. Quasi un dolce dormire sui suoi begli occhi, dopo che lo spirito si era già separato da lei, appariva ciò che gli stolti chiamano morire: Morte si mostrava bella nel suo bel viso’* • *Pallida no*: di nuovo, una definizione

‘in levare’ che sgombra dal quadro lo squallido pallore dei cadaveri (come ha dimostrato FEO 1975). Si consideri però che il colore successivamente aggiunto alla tela, il bianco assoluto della neve che fiocca senza turbamenti atmosferici, è in realtà modificato da quel pallore iniziale, che, pur negato, ne condiziona egualmente la tinta, costruendo per addizione il significato di ‘esangue’. • *posar*: il verbo indica l’abbandono del corpo, posato sul talamo non come scorza vuota, ma inclinato nel sonno. • *dolce dormire*: la prolungata assonanza porta a compimento l’abbandono del verso precedente, anticipando l’immagine del «dormir» come negazione del quasi omofono «morir» su cui si chiude la terzina. • *li sciocchi*: la polemica contro l’opinione degli sciocchi, coincidenti con il ‘volgo’, è ricorrente nelle *Familiaries* (fin dalla *Fam.* II, 1, 6: «Sed loquamur ut vulgus, non sentiamus ut vulgus»); sulle differenze lessicali – ovvero di pensiero, di considerazione dei fatti etici – tra il ‘volgo’ e il sapiente cfr. la consolatoria a Stefano Colonna il Vecchio (*Fam.* VIII, 1, 34: «Vulgus te orbem, senem, miserum appellet; tu vulgus, ut solet, insanire, et te felicem credito»); o ancora XVI, 14, 17 («non ut vulgus sed ut docti vocant»). Si veda anche l’inizio della lettera VI, 5, o quello della XVII, 5, per la necessità di parlare come il volgo in determinate occasioni. • *bella pareva*: accampato fin dai primi versi di TM I, il «bel viso» di Laura chiude il capitolo trasfigurando per contagio anche la morte, di cui già il primo verso della sequenza aveva negato il carattere di squallore cadaverico.





## *Triumphus Mortis II*

a cura di Sabrina Stroppa e Paolina Catapano

**1-12** Ambientazione: stagione e ora dell'apparizione in sogno di madonna (terz. 1-4) | **13-27** Inizio del dialogo: riconoscimento della donna e della sua condizione attuale (terz. 5-9) | **28-51** Problema del dolore della morte; il trapasso è un breve sospiro (terz. 10-17) | **52-75** Sulla soglia della morte, una voce terza rammenta a Laura l'ostinata esclusività dell'amore del suo amante, increpando di pietà per lui la disposizione della donna a lasciare la terra (terz. 18-25) | **76-120** Per rispondere all'Io che la interroga circa tale «pietà», Laura ripercorre i termini del suo lungo governo dell'amante, inteso a salvare la vita di lui e l'onore di entrambi (terz. 26-40) | **121-171** Al dubbio dell'Io, madonna risponde riasseverando il proprio amore, e la grata accoglienza delle rime che l'hanno lodata (terz. 41-57) | **172-190** Ultimo scambio tra i dialoganti: il tempo del colloquio sta per terminare, ma il tempo della vita in terra senza di lei sarà lungo e grave per l'amante (terz. 58-64a)

Il secondo capitolo del Trionfo della Morte è il più lungo dell'opera dopo quello della Pudicizia; le terzine che lo compongono sono sessantatré, numero significativo per Petrarca, che gli dedica le riflessioni del primo libro delle *Senili*. Il capitolo è occupato per intero dal dialogo con Laura morta, elemento che induce a riflettere sul peso di questo testo non solo nel contesto dei *Trionfi*, ma anche per l'inevitabile rapporto con la vicenda narrata nei *Rerum vulgarium fragmenta*. Viene qui infatti in un certo senso risarcito il trauma della morte della Donna, che nel Canzoniere si presenta prima nei termini di un drammatico presagio, poi nello sconvolgimento di un lutto inaudito, che radicalizza e rende irrimediabile la sua lontananza costitutiva. L'elaborazione del lutto, che nonostante i vari 'ritorni' di Laura l'amante doveva compiere in solitudine nella seconda parte dei *Fragmenta*, si compie qui in un dialogo al quale è affidato il compito, in un certo senso, di colmare i vuoti e gli interrogativi che la prospettiva del Libro maggiore lasciava aperti.

Il lungo colloquio tra gli amanti rilegge l'intera vicenda del loro incontro *ex parte aeternitatis*, dando senso profondo e leggibilità autentica a segni e fenomeni che nei 'frammenti sparsi' erano enigmatici, e soggetti all'interpretazione dell'io (TM II, 84: «tenner molti anni in dubbio il mio desire»). Se la seconda parte del Canzoniere è dominata dalla solitudine profonda di chi è stato abbandonato, e condannato a una tragica vita di lutto (dopo l'estirpazione violenta del «vivo lauro», nel cuore del suo amante «con gravi accenti | è ancor chi chiami, e non è chi responda»: Rvf 318, 13-14), appena solcata da qualche ritorno onirico della donna amata, in TM II

il desiderio lancinante di un ricongiungimento impossibile si avvera, e la solitudine dell'io viene medicata dal lungo dialogo con Lei. Una situazione analoga si trova solo nelle parti estreme del libro di rime, ovvero nella canzone 359 (*Quando il soave mio fido conforto*), con la quale il capitolo trionfale condivide numerosi argomenti e posture di madonna.

La collocazione del capitolo nella compagine dei *Triumph* è tuttavia problematica, per molti aspetti. Laura morta appare all'amante in un sogno sostanzialmente sostitutivo di quello da cui prende avvio l'opera intera, interrompendo la successione delle visioni e dei progressivi superamenti. Se saldo appare il legame tra l'inizio del capitolo e la fine del precedente, con la ripresa dell'opposizione tra l'evento traumatico della morte e la bellezza del volto di Laura nel trapasso (TM I, 172: «Morte bella pareo nel suo bel viso»; TM II, 1: «l'orribil caso» e l'apparizione della donna dalla bellezza d'aurora), più complicato è l'inserimento nel tessuto narrativo, tanto che oggi lo si considera spesso «un episodio a parte rispetto alla serie trionfale» (*Pacca*, p. 303). Esistono tracce storiche di una diffusione dei *Trionfi* con avvio su TM II, attestanti un suo possibile concepimento come «nucleo originario» dell'opera (*Pacca*, pp. 304-7, con esposizione e discussione dei dati); nella stessa direzione potrebbe andare la considerazione che, di fatto, esso tocca e amplia i temi fondamentali della penultima canzone dei *Fragmenta* (togliendo dal computo quella alla Vergine), la già citata *Rvf*359, nella quale il pianto dell'io e il risveglio dal sogno avvengono dopo l'enunciazione di ciò che assumerà i contorni del 'rifiuto salvifico' nel Trionfo (cfr. TM II, 105: «salvando la tua vita e 'l nostro honore», e *Rvf*359, 66: «salvando insieme tua salute e mia»).

È però la sua lettura come secondo Trionfo della Morte, nella sequenza TC - TM I - TM II - TF I, ad aver posto i dubbi più rilevanti. Il Trionfo successivo si connette infatti direttamente con la fine di TM I (cfr. TF I, 1-6), una volta espunta la redazione precedente (ora TF Ia), che nei primi dodici versi fungeva da giunzione con la conclusione di TM II. La successione di TM II e TF I è ulteriormente complicata dal fatto che l'avvio del *Triumphus Fame*, con il 'sole' «tolto» dal mondo, ripete la moenza incipitaria del secondo *Triumphus Mortis*, che annuncia lo spegnersi del sole laurano: la ripresa della sequenza trionfale dallo stesso punto e motivo pare dunque voler cancellare, o per lo meno mettere tra parentesi, l'intero capitolo.

Una possibile soluzione ai dubbi secolari sulla collocazione di questo episodio potrebbe venire da una più attenta considerazione dell'articolazione interna di TM II. Una ben definita cornice temporale racchiude infatti il dialogo tra gli amanti, sostituendosi alla costruzione dinamica dei Trionfi precedenti e successivi. Si osservino gli indicatori temporali: in apertura, il 'sogno nel sogno' si dispiega su un unico, ampio movimento sintattico della misura di quattro terzine, equamente distribuite tra la pittura di un tempo iniziale, addensata intorno alle opposizioni tra buio e luce, notte e alba (terz. 1-2), e l'apparizione della donna, che si distacca «da mille

altre corone» per avvicinarsi all'amante e porgergli dolcemente la mano (terz. 3-4). L'aurora appena annunciata nei primi versi (terz. 2) giungerà alla fine del capitolo a portare il trionfo del giorno e la conclusione del colloquio (terz. 59-60), come già annunciato da Laura alla fine della sequenza iniziale (terz. 9). L'affollamento di figure che si accampano nei capitoli circostanti viene così sostituito da una scena di assoluta solitudine, circolarmente chiusa in un intertempo aurorale che funge da correlativo per quello stato di sospensione che consente il dialogo dei due amanti *post mortem*.

La «notte» con cui si apre il capitolo assurge dunque a emblema della morte fisica (si ricordino le «poche notti» della dolorosa agonia di Laura: TM I, 127-28), che sarà spazzata via dalla chiara Fama, portata dal giorno: la similitudine con la quale viene annunciato l'arrivo della Fama, nel capitolo successivo, inizia appunto con questa determinazione temporale (TF I, 10: «Quale in sul giorno un'amorosa stella»), mentre Laura che arriva sulla scena, nel nostro Trionfo, è «donna sembante alla stagione» aurorale (TM II, 7).

La peculiarità del capitolo, il suo essere *a parte* come il dialogo stesso di cui è costituito, appare dunque ben articolata in questo intertempo fugace tra la notte della morte e il giorno chiaro della fama: è una sorta di limbo, evanescente come un sogno ma come il sogno veritiero, nel quale Petrarca ambienta lo straordinario colloquio del quale, fin dall'inizio, definisce gli stringenti confini (vv. 26-27: «[i] tuo dir stringi e frena, | anzi che 'l giorno, già vicin, n'aggiunga»). Il fatto che il capitolo immediatamente successivo riprenda la narrazione esattamente da dove questa ha preso le mosse potrebbe dunque essere valutato come un segnale strutturale, che sottolinea l'eccezionalità di TM II sottraendolo alla logica della progressione che lega gli altri capitoli per costituirlo come episodio circoscritto.

Il suo essere 'tempo di mezzo', come lo è la «riva» sulla quale si svolge il dialogo, è ulteriormente amplificato da una sorta di *mise en abîme*. Nel corso della prima lunga risposta di Laura, che riguarda il dolore fisico nel momento della morte, si trova una sequenza di otto terzine, aperta e chiusa da una iterazione verbale (vv. 52: «Io avea già vicin l'ultimo passo» e 73: «ché 'n tutto quel mio passo er'io più lieta») che ne circoscrive la durata e lo svolgimento al tempo breve in cui si compie il *passo*/passaggio della morte di Laura: il tempo liminale che la separa dall'aldilà.

In tale sequenza appare e prende la parola, secondo modi che individuano tradizionalmente una presenza sovranaturale (cfr. Virgilio, *Aen.* I, 327-328, riutilizzato in Seneca, *Ad Lucil.* XIX, 115, 4-5, in Petrarca messo a frutto esemplarmente nel Proemio del *Secretum*), una donna innominata ma evidentemente nota. Lo attesta l'agnizione, velata di reticenza perché funzionale solo al riconoscimento di Laura, dei vv. 64-66 («Riconobbila al volto e a la favella»). A tale improvvisa apparizione viene affidato un ammonimento («O misero colui [...]!»), annunciato da un verso («quando udi' dir») che si avvicina ad altri passi petrarcheschi in cui compare il

motivo della “voce di lontano”, mediante la quale si manifestano presagi e messaggi divini (cfr. commento al v. 54, e inoltre *Epyyst.* II 15, 28 e l’epifania di Cristo in *Rvf* 81). La donna, pur riconosciuta da Laura, viene definita solo con il suo ruolo di mediatrice: era colei che, nel nome del suo affetto per la coppia (come suggerisce la lezione *amò* per *ambo*, preferita da *Ariani* al v. 63, contro la Vulgata), spronava gli amanti in modo contrario alla loro inclinazione naturale («me sospinse e te ritenne», v. 63), consentendo loro di mantenersi entro i confini dell’*honestum*. La donna misteriosa rivela a Laura la verità della vicenda vissuta, e la profondità dell’amore del suo amante, che nel suo perenne esilio «sol di lei pensa, o di lei parla, o scrive» (v. 60). Il lettore del Canzoniere vi riconosce la riassunzione di mille tessere sparse, ad attestare la verità dell’autorappresentazione dell’Io, sia nella prima parte (*Rvf* 105, 88: «nel cor via più che ’n carta scrivo») che nella seconda (*Rvf* 293, 5-6: «Morta colei che mi faceva parlare | e che si stava de’ pensier miei in cima»).

Una vera e propria rivelazione, dunque, riceve Laura nel momento in cui, pronta a lasciare la vita (vv. 52-53), non può consegnare all’oblio il legame strettissimo che la sua esistenza ha avuto sulla vita e sulla poesia del suo amante. *In limine mortis* Laura ha ricevuto questa rivelazione, e *in limine vitae* la trasmette a lui: sulla soglia della ‘vera vita’ di cui si fa portatrice, e alla quale sta per accedere. L’incastonamento del monito della consigliera nel momento dell’«ultimo passo» di Laura – idealmente collocabile nel momento in cui, nei versi finali del primo capitolo in morte, la si descriveva «posar come persona stanca» (TM I, 168) – corrisponde strutturalmente all’incastonamento di TM II nella compagine dei progressivi superamenti trionfali: intarsio che lo costituisce come testo a sé stante, coincidente con quel passaggio liminare nel quale, prima del giudizio divino, è la coscienza dell’uomo a farsi parte attiva di una ricapitolazione dei moventi della vita vissuta.

Capitolo *a parte*, dunque, veramente: ma non per una debolezza strutturale della compagine dei *Trionfi*, bensì per una intenzionale strutturazione dell’opera in una forma potenzialmente duttile, in ogni caso toccata profondamente dal trauma della morte di Laura – che non può non lasciar traccia di sé –, non meccanicamente costruita su una successione di superamenti.

Del Canzoniere, il secondo capitolo del *Triumphus Mortis* riformula le alternanze di ‘fede’ e ‘guerra’, di durezza e pietà, offrendo un’interpretazione complessiva del già citato ‘rifiuto salvifico’ di Laura nel quadro di un disvelamento delle ragioni profonde del suo agire. Petrarca supera qui non solo la prospettiva del *Secretum* circa la *nulla utilitas* della sofferenza patita da Francesco in ragione delle durezze della donna (III, p. 254 «cogita quantum illa tibi nocuerit animo, corpori, fortune; cogita quam multa propter illam nulla utilitate perpeusus es. Cogita quotiens elusus, quotiens contemptus, quotiens neglectus sis. Cogita quot blanditias in ventum effuderis, quot lamenta, quot lacrimas», etc.), ma anche quella enunciata nella *Ad posteritatem*, secondo la quale la morte prematura di lei era intervenuta a *utilmen-*

*te* far morire un amore, per altro già intiepidito, che era fonte di ‘guerra’ interiore (*labor*): «Amore acerrimo sed unico et honesto in adolescentia laboravi, et diutius laborassem nisi iam tepescentem ignem mors acerba sed utilis extinxisset» (§ 11). Parlando con il suo amante, Laura mette invece più volte in rilievo la gloria arrecata dalle rime nate dalla contemplazione di lei (TM II, 59-60, 111, 130-31, 175-76), ed esalta il valore indiscutibile della moderazione delle passioni portata dal suo «onesto soccorso» (v. 115). Già nei *Fragmenta* il risveglio razionale dell’io aveva portato al “veder chiaro” circa i moventi dell’amata, improntati al desiderio di ‘temperare’ le passioni ed esercitare le virtù di lui (sono i sonetti 289 e 290, strettamente apparentati con TM II): ma il discorso rimane sempre enunciato dall’io, e chiuso nella sua prospettiva solipsistica, mentre lo svelamento attuato nel Trionfo assume i contorni di un *vero* enunciato al cospetto dell’Eterno.

Le strettissime relazioni con i *Fragmenta* non possono essere qui ripercorse se non per cenni sparsi (rinviamo al commento per indicazioni di dettaglio); complessivamente, imprimono al capitolo una sorta di ‘aria di famiglia’, consentendo al lettore di ravvisarvi una progressione rispetto alle rime, tale da costituirlo come loro continuazione e compimento. Si pensi alla sintetica ricapitolazione degli sguardi rivolti da Laura al suo amante, variabili al variare della situazione interiore di lui (vv. 100-108): la casistica degli «ingegni» e delle «arti» adibiti dalla donna, lungamente esposta in tanti *fragmenta*, si ritrova sintetizzata nel sonetto 351 (vv. 9-12: «divino sguardo da far l’uom felice, | or fiero in affrenar la mente ardita | [...] | or presto a confortar mia frale vita»). Nella chiusura del medesimo sonetto l’io finisce per riconoscere il valore salvifico di quella *varietas* di atteggiamenti, capace di incarnare l’attitudine della donna a guidare la vita dell’amante (vv. 13-14: «questo bel variar fu la radice | di mia salute, ch’altramente era ita»). E si pensi alla «riva» sulla quale Laura, all’inizio del colloquio, invita l’amante a sedersi con lei (v. 17). Luogo e atto paiono inverare il sogno di rivedere la Donna, finalmente pietosa, nella prima sequenza ‘in morte’: una divinità fantasmatica, sorgente dalla Sorgue e postasi «a sedere in su la riva» (*Rvf*281, 9-11), in risposta all’impulso desiderante dell’io. Lo stesso poeta-amante, due numeri prima, si era infatti posto a pensare e scrivere d’amore sulla «fiorita e fresca riva» («là ’v’io seggia d’amor pensoso e scriva»), immaginando e disegnando in una sintesi bruciante la parabola intera dell’esistenza della donna (*Rvf*279, 4-8: «lei che ’l ciel ne mostrò, terra n’asconde, | veggio, e odo, e ’ntendo ch’ancor viva | di sì lontano a’ sospir miei risponde»).

È a questa ‘risposta’, solo immaginata e sognata nel Canzoniere, che TM II si incarica di dare finalmente vita.





| Omniaque implicite vanescent visa quietis»). *Castelvetro* rinvia alla perspicuità della visione (non gravata, all'alba, dagli effetti del cibo o di un sonno eccessivo), sottolineando come il contenuto del sogno non costituisca una profezia *post eventum* di cui verificare l'inveramento.

**7-12** *'quando una donna, simile a quell'ora [all'aurora], adornata da una corona di gemme orientali, avanzò verso di me staccandosi da mille altre anime coronate e, tra le parole e i sospiri, mi porse quella mano da me già tanto desiderata, gesto che ha generato nel mio cuore una dolcezza eterna'* • *stagione*: il termine potrebbe alludere anche alla primavera, ma indica più probabilmente l'ora del giorno (come in *Rvf* 50, 1), l'aurora, posta in rapporto di similarità con Laura, stante la metafora solare e l'attributo delle «gemme orientali» conferito alla donna nel verso seguente (per l'isotopia Laura/Aurora e i relativi giochi onomastici, cfr. *Rvf* 223, 12; 239, 1; 291, 1-4; *Disp.* 10, 9). • *gemme orientali*: cfr. *Rvf* 199, 5 («perle oriental[i]») e 269, 8 («gemma oriental»). Le pietre preziose più pregiate derivano dall'Oriente, secondo una convenzione che si legge negli elegiaci latini (cfr. Ovidio, *Med. fac.* 21: «lapides Oriente petitos»; Properzio II, 22a, 9-10: «sive vagi crines puris in frontibus errant, | Indica quos medio vertice gemma tenet»; Tibullo II, 2, 15-16 [*Castelvetro*]) e nei lapidari medievali. L'immagine rafforza la similitudine tra l'aurora e la donna, entrambe provenienti dalla «parte del cielo dove permangono le ultime stelle» (*Ariani*); cfr. *Purg.* IX, 4: «di gemme la sua fronte era lucente» (riferito all'aurora). • *corone*: indica per metonimia le anime dei beati, incoronate come Laura (cfr. *Purg.* XXIV, 15, e *Ps.* 20, 4: «posuisti in eius capite coronam de lapide pretioso» [*Castelvetro*]). • *man... porse*: il contatto con la mano di madonna (ostacolo alla vista del volto di Lei in *Rvf* 38, 12-14, e 72, 56-58; lodata nel trittico di sonetti *Rvf* 199, 200, 201), «già tanto desiata» da lontano dall'amante (cfr. *Rvf* 37, 116: «ch'ella ti porgerà la bella mano») e preclusagli mentre la donna era in vita, è finalmente possibile nelle sue visitazioni notturne *post mortem*, dove Laura acquisisce una inaudita e concreta fisicità (cfr. TONELLI 2016, pp. 117-

119): cfr. *Rvf* 342, 9-10, dove è sensibile anche la somiglianza verbale, e 359, 67-68. • *dolcezza al cor m'è nata*: la dolcezza generata dalle bellezze e dai gesti di madonna alberga consentaneamente nel cuore, secondo un modulo di ascendenza stilnovistica (cfr. Dante, *Vita nuova* 26, 10: «che dà per li occhi una dolcezza al core»): è motivo ricorsivo nelle canzoni degli occhi (*Rvf* 71, 76-78; 72, 38-39 e 46-51; 73, 7-9) e si ritrova in particolare come effetto della vista della mano (257, 12-14) e delle parole pronunciate durante le visioni oniriche in morte (286, 13; 342, 9-10).

**13-18** «*Riconosci colei che per prima distolse i tuoi passi dal cammino del volgo?*». *Non appena il giovane cuore la vide e la riconobbe, lei si mise a sedere per terra, in atto raccolto, e fece sedere anche me, ponendoci su una riva, sotto l'ombra di un bel lauro e di un faggio'* • *Riconosci...?*: Madonna stabilisce il primo sospiratissimo contatto con l'amante porgendogli la mano e palesando la propria identità: non attraverso un'affermazione (che verrà dopo, sul tema fondante: «Viva son io»), ma con un modulo interrogativo che invita al riconoscimento. In filigrana, l'apparizione dell'amato appena defunto alla sposa dormiente in Ovidio, *Met.* XI, 658 («*Agnoscis Ceyca, miserrima coniunx [...]?*»): per Alcione e Ceice cfr. TC II, 158-59). • *colei che...?*: come nelle visitazioni oniriche del Canzoniere, Laura si presenta nella sua identità dinamica, relazionale (cfr. *Rvf* 302, 7-8: «l' so' colei che ti die' tanta guerra, | e compie' mia giornata inanzi sera»). Il merito della donna di averlo allontanato dal volgo è addotto dal poeta in difesa del proprio amore in numerosi luoghi (cfr. *Pacca*), non estranei all'ambivalenza di aver isolato l'amante dal consorzio umano (cfr. HUSS 2019a): il giudizio contrastante sugli eventi viene messo in scena nel dibattito giudiziario della canzone 360. • *'n prima*: l'avverbio può essere inteso sia come 'per prima, per la prima volta', che come 'subito, non appena conosciuta' (*Pacca*); cfr. ad es. *Rvf* 325, 11 («prima m'accorsi») e 354, 12 («aperse gli occhi in prima»). • *Come... s'accorse*: il verso ha una tradizione controversa e alcuni preferiscono ascriverlo alle parole di Laura (*Mestica*, ripreso da GIUNTA 1994, pp. 8-9; «iu-

3	quando donna semiante a la stagione, di gemme orientali incoronata, mosse ver' me da mille altre corone;	9
4	e quella man, già tanto desiata, a me, parlando e sospirando, porse, onde eterna dolcezza al cor m'è nata:	12
5	«Riconosci colei che 'n prima torse i passi tuoi dal publico viaggio?» Come 'l cor giovenil di lei s'accorse,	15
6	così, pensosa, in atto humile e saggio, s'assise, e seder femmi in una riva la qual ombrava un bel lauro ed un faggio.	18

venilem animum» ricorre nel contesto analogo di *Secr.* III, p. 144). Se attribuito al narratore, come a testo, si può intendere la correlazione «come... così» in senso modale: 'come quando il poeta da giovane la vide per la prima volta, così ora (nel sogno), con lo stesso atteggiamento ecc.' (*Ariani*, con preferenza anche di *Pacca*). Forse più convincente la correlazione dei due avverbi in senso temporale (come in *Moschetti*), con la funzione di scandire lo sviluppo diegetico della scena e sanzionare l'istante del riconoscimento (evidenziato anche nel modello di Cicerone, *In Somn. Scip.* I, 10: «quem ubi agnovi, equidem cohorrui»). Non osta il sintagma «cor giovenil», per il quale non serve né risalire all'innamoramento né chiosare forzatamente con 'memoria giovanile' (*Moschetti*): si ricordi che al momento del sogno che dà avvio ai *Triumphs* l'io-protagonista è giovane (TC I, 64: «nova età»), ed è ancora tale al momento della visione della morte di Laura e del 'sogno nel sogno'. • *pensosa*: indica un atteggiamento raccolto, già attribuito a Laura in *Rvf* 100, 5 («pensosa siede»). • *humile e saggio*: medesimo accostamento di aggettivi, in asindeto, in *Rvf* 297, 9, riferito a Laura e al suo «parlar saggio umile»; nel contesto delle visitazioni laurane cfr. 341, 3-5 («ancor sento tornar [...] | madonna in quel suo atto dolce onesto [...] | piena sí d'umiltà»). L'atto

è quello, archetipico, della canzone 126 (molto probabilmente composta 'in morte'): «ella si sedea | umile in tanta gloria»; per «saggio» cfr. la nota a TM I, 9. • *s'assise, e seder femmi*: madonna scorta l'amante nella sede deputata al colloquio e lo invita a sedersi, come fa la Verità nel proemio del *Secretum* («in secretiorem loci partem Veritate previa parumper adduxit; ibi tres pariter consedimus»). Un parallelo in *Rvf* 281, 9-11 (cfr. *Introduzione*); in altre visioni *post mortem* del Canzoniere la donna compare seduta sulla sponda del letto dell'amante (342, 6-8; 359, 3), riprendendo un motivo già elegiaco (cfr. Properzio, IV 7, 3; Ovidio, *Met.* XI, 655) e boeziano (*Cons.* I, 1, 14). L'invito di uno degli interlocutori a sedere sull'erba o all'ombra fa da preludio agli scambi poetici nella tradizione bucolica (cfr. Virgilio, *Ecl.* III, 55: «in molli consedimus herba»; e V, 3). • *un bel lauro e un faggio*: all'albero proprio alla donna si aggiunge il faggio, presenza abituale della geografia lirica petrarchesca fin da *Rvf* 10, 5 («un abete, un faggio, un pino»), e poi nella canzone delle metamorfosi (23, 117) e nel madrigale 54 (in entrambi i casi in rima con *viaggio*); nelle rime funge da innesco alla visione in veglia dell'immagine dell'amata: «l' l'ho piú volte (or chi fia che me 'l creda?) | ne l'acqua chiara e sopra l'erba verde | veduto viva, e nel troncon d'un faggio» (*Rvf* 129, 40-42).

**19-21** «Come potrei non riconoscere la dea che mi dà vita?», risposi nell'atteggiamento di chi parla piangendo, «Dimmi solo, ti prego, se sei morta o viva»' - Le prime battute dell'io hanno la duplice funzione di confermare l'avvenuto riconoscimento e innescare il primo scambio relativo allo stato di madonna, spunto per l'enunciazione del primo nucleo dottrinario del sogno. Tutta questa sezione del colloquio, insieme con le terzine immediatamente successive, esibisce in maniera marcata il modello del *Somnium* ciceroniano, e pertanto ha un parallelo anche nella riscrittura dell'ipotesto realizzata nell'*Africa*. • *alma mia diva*: i due termini sono attestati separatamente nel Canzoniere: per il primo, con funzione aggettivale, cfr. *Rvf*289, 1; per 'diva' cfr. *Rvf*157, 7 e 294, 4. • *plora*: verbo ciniano e dantesco (*Bettarini*), ha un'unica altra attestazione nei *Triumphs* (TC III, 15) ed è *hapax* nei *Fragments* (227, 6), sempre in dittologia e in clausola. Il motivo del pianto connette le visioni oniriche di Laura morta nel Canzoniere, in particolare come reazione alla vista e alle parole dell'amata in *Rvf* 359, 67 e 356, 13. Per il pianto frammisto alle parole cfr. anche Cicerone, *In Somn. Scip.* III, 14-15 («Quem ut vidi, equidem vim lacrimarum profundi, ille autem me complexus atque osculans flere prohibebat. Atque ut ego primum fletu represso loqui posse coepi») e *Afr.* I, 202-203 («ubertimque fluunt lacrimae. Nec plura parantem | sustinuit, mediisque irrumpens vocibus orsus»); con il tema delle lacrime ulteriormente ampliato nei seguenti vv. 208-214). • *s' tu se' morta o viva*: la domanda, insieme con la successiva risposta di Laura, riprende del pari lo snodo di Cicerone, *Somn. Scip.* III, 14 («quaesivi tamen, viveretne ipse et Paulus pater et alii, quos nos extinctos arbitraremur»); cfr. anche *Afr.* I, 334-336 («Dic tamen hoc, o sancte parens: an vivere fratrem | teque putem atque alios, quos pridem Roma sepultos | defunctosque vocat?»).

**22-27** «Io sono viva, mentre tu sei morto», rispose, «e resterai tale finché non giungerà l'ora estrema a sollevarti da terra. Ma il tempo [a nostra disposizione] è breve, mentre la nostra voglia [di conversare] è lunga: perciò sii avveduto e abbrevia le tue parole, prima che ci raggiunga il giorno,

che è già vicino»' - Alla Laura ammaestrante, che enuncia in forma di sentenza il principio per cui la vita terrena è in realtà una condizione di morte-in-vita, si sostituisce rapidamente la Laura amante, che invita al colloquio. • *viva... ora*: cfr. *Somn. Scip.* III, 14 («"Immo vero", inquit, "hi vivunt, qui e corporum vinculis tamquam e carcere evolaverunt, vestra vero, quae dicitur, vita mors est"»); *Afr.* I, 339-340 («"Hec" inquit "sola est certissima vita. | Vestra autem mors est, quam vitam dicitis"»); nel contesto delle altre visitazioni di Laura, si vedano *Rvf*342, 14 («Ch'or fostù vivo, com'io non son morta!»), oltre a 279, 7 e 13-14. Il concetto viene riproposto in forma di massima in *Fam.* V, 18, 6; X, 5, 18; *Sen.* I, 5, 52 (poi discusso con altre *auctoritates* nei seguenti parr. 55-64); III, 7, 39; XIII, 1, 15; *Rem.* II, 119, 16; *Vit. sol.* II, 3, p. 428; *Ot.* I, p. 614; *Inv. med.* II, p. 974; *Rvf*216, 11 («di questa morte, che si chiama vita») ed esibito come nozione acquisita in numerosi altri luoghi (registrati in *Pacca*), anche in funzione consolatoria. • *anchora*: 'fino a ora', 'in questo momento', con valore avversativo. • *levarti di terra*: cfr. *Rvf*285, 13 (sempre nelle parole di Laura, in altra accezione): «pregando ch'a levar l'alma non tarde». • *infin... ultima hora*: la clausola è identica in Dante, *Purg.* V, 53 (*Pacca*); cfr. anche *Rvf*140, 13 («infin a l'ora estrema?»). • *Ma 'l tempo... freno*: l'esiguità del tempo a disposizione è motivo topico nei colloqui con le ombre dei defunti, in genere relegati alle ore notturne (cfr. *Aen.* VI, 535-539), e ricorre anche nei sogni dell'*Africa* (II, 6-12) e del Canzoniere (*Rvf*284, 1: «Sì breve è 'l tempo e 'l penser sí veloce»); cfr. anche TC II, 71-72. • *anzi che 'l giorno... n'aggiunga*: per l'avvento del mattino come interruzione delle visitazioni laurane, cfr. *Rvf*343, 12-13.

**28-39** *E io [domandai]: «Al termine di questa altra esistenza serena che è denominata vita, dal momento che lo sai per esperienza, dimmi, ti prego, se la morte è davvero un così grande strazio». Ella rispose: «Finché seguirai il volgo e le sue convinzioni, dettate da ignoranza e ottusità, non potrai mai essere felice appieno. La morte è la fine di una tetra prigionia per le anime nobili, è invece dolorosa per quelle che hanno rivolto tutti i loro pensieri a cose terrene. Pertanto ora la mia morte,*

- 7 «Come non conosco io l'alma mia diva?»  
risposi in guisa d'uom che parla e plora  
«Dimmi pur, prego, s' tu se' morta o viva.» 21
- 8 «Viva son io, e tu se' morto anchora,»  
diss'ella «e sarai sempre, infin che giunga  
per levarti di terra l'ultima hora. 24
- 9 Ma 'l tempo è breve, e nostra voglia è lunga.  
Però t'avisa, e 'l tuo dir stringi e frena,  
anzi che 'l giorno, già vicin, n'aggiunga.» 27
- 10 Ed io: «Al fin di questa altra serena  
ch'à nome vita, che per prova il sai,  
deh, dimmi se 'l morir è sì gran pena.» 30
- 11 Rispose: «Mentre al vulgo dietro vai  
ed a la opinion sua cieca e dura,  
esser felice non puoi tu già mai. 33
- 12 La morte è fin d'una pregione oscura  
all'anime gentile; all'altre è noia,

*che ti procura tanto dolore, sarebbe per te ragione di letizia se solo potessi provare una parte infinitesimale della mia beatitudine»* ~ Il *discipulus* mostra di aver assimilato la lezione esprimendosi con la terminologia dell'interlocutrice, tuttavia la natura del suo secondo quesito, che indugia sull'aspetto fisiologico e corporeo del trapasso, ne tradisce un'acquisizione esteriore. La risposta di Laura non esaurisce direttamente l'interrogativo, ma punta a dissipare la radice delle dubitazioni, l'attaccamento al corpo e il timore (*metus mortis*) che ne deriva, radicato nella *communis opinio* di cui è vittima anche l'io-protagonista. • *altra*: rispetto all'esistenza celeste, di cui Laura ha già esperienza. • *serena*: è autocitazione (*Bettarini*) da *Rvf* 8, 10, nel quale le colombe, prese al laccio, ricordano con nostalgia la «vita altra serena» contraddistinta dalla libertà; cfr. *Ariani* per i rinvii alla formularità dell'aggettivo. • *ch'à nome vita*: cfr. Cicerone, *Somm. Scip.* III, 14 («quae dicitur vita»). • *che per prova il sai*: rinvio all'«assalto» di Morte descritto nel primo capitolo (TM I, 156 e ssg.). • *al vulgo*: la deprecazione dell'opinione del volgo è corrente nelle prose latine di Petrarca, specie nelle *Fami-*

*liares* (cfr. nota a TM I, 171), anche sulla scorta di argomentazioni classiche (es. *Somm. Scip.* VII, 25: «neque te sermonibus vulgi dederis»); Laura 'tornante' così esorta il suo amante nel Canzoniere (*Rvf* 359, 58-59: «Non errar con li sciocchi, | né parlar - dice - o creder a lor modo»). • *cieca e dura*: insistenza sullo stato di ottenebramento e ignoranza dei mortali, che echeggia nel successivo *oscura* (v. 34), e che nell'*Africa* viene deplorato come effetto di una nube caliginosa che avvolge il vero (cfr. I, 337-339). • *all'anime gentili; all'altre*: la contrapposizione è pure in *Afr.* I, 295-297, pur con la sostituzione dei 'forti' ai 'gentili' («hoc fortibus unum | contigit, ut leti morerentur; cetera flendo | turba perit lacrimasque metu diffundit inertes»), così come in vari luoghi delle *Familiares* (ad es. XXIII, 5, 4: «Mori timeant qui vivere nescierunt») e in *Rem.* II, 117, 26. *Daniello* rinviava a Cicerone, *De sen.* XXIII, 83, che opponeva l'animo del sapiente, che comprende di avviarsi *ad meliora*, a quello dello stolto, che non vede lontano e dunque si duole della morte. • *pregione*: immagine classica dell'anima imprigionata nel carcere del corpo ed esiliata dalla dimora celeste: cfr. ancora Cicerone, *Somm. Scip.*

III, 14; e, in Petrarca, *Afr.* I, 327-330, autocitato in *Secr.* II, p. 152; *Rem.* II, 117, 18; *Rvf* 72, 20; 86, 5; 325, 9 (sull'immagine cfr. MARCOZZI 2011, pp. 13-41). • *il morir mio... gioia*: l'ammaestramento sulla natura della morte può ora tradursi in motivo consolatorio, così come accadeva nel dittico *Rvf* 344-345 e nella canzone 359, 18-21 («si forte ti dispiace | che di questa miseria sia partita, | e giunta a miglior vita; | che *piacer ti devria, se tu m'amasti*»); l'insensatezza e l'inopportunità del dolore per il defunto, specie se comparato allo stato di beatitudine della sua anima, sono anch'essi motivi ciceroniani (cfr. *De amic.* III, 10), sui quali tuttavia Petrarca riflette tenendo presenti gli argomenti cristiani, soprattutto da Ambrogio, *De excessu fratris* (cfr. CHIECCHI 2005).

**40-51** *Mentre così parlava, teneva gli occhi rivolti al cielo, con devozione; poi continuò a muovere le labbra rosee senza emettere suono, finché io dissi: «Silla, Mario, Nerone, Gaio (Caligola) e Mezenzio, dolori di fianchi e ventre e febbri acute fanno sembrare la morte più amara dell'assenzio». «Non posso negare», disse, «che la sofferenza che precede il trapasso procuri una grande afflizione, e ancor più ne genera il timore della dannazione eterna; ma purché l'anima trovi conforto in Dio, insieme al cuore, che di per sé forse è debole, che cos'è la morte se non un breve sospiro?»* ~ Laura dissipa il quesito sulla sofferenza del trapasso, ora rinnovato con insistenza dall'io, ricorrendo all'argomentazione sintetizzabile nella massima «Mors misera non est, aditus ad mortem miser» (Quintiliano, *Inst. or.* VIII 5, 5); *Castelvetro* rinvia a un passo di Lattanzio, *Div. inst.* III, 17 («Nec frustra dictum est: mors misera non est; aditus ad mortem est miser: hoc est, morbo tabescere, ictum perpeti, ferrum corpore excipere, ardere igni, dentibus bestiarum laniari. Haec sunt quae timentur, non quia mortem afferunt, sed quia *dolorem magnum*. Quin potius effice ne dolor malum sit. Omnium, inquit [Epicurus], malorum maximum est. Qui ergo non possum non timere, si id, *quod mortem antecedit*, aut efficit, malum est?»). Se l'aspetto pauroso della morte è legato al solo strazio fisico del trapasso, può essere ulteriormente attenuato in considerazione della sua brevissima estensione temporale: cfr. Cicerone, *Tusc. disp.* I, 34, 82

(«Ubi igitur malum est [...] ? An quod ipse animi discessus a corpore *non fit sine dolore*? Ut credam ita esse, quam est id *exiguum!* [...] totumque hoc *leve* est, quaecumque est; fit enim *ad punctum temporis*», *Daniello*). • *gli occhi ... al ciel fissi*: cfr. Dante, *Par.* I, 46-47 («quando Beatrice in sul sinistro fianco | vidi rivolta e riguardar nel sole»), e 64-65 («Beatrice tutta ne l'eterno rote | fissa con li occhi stava»). • *in silentio*: forse pregando (*Sapegno*); la gran parte dei mss. e le edizioni storiche hanno però «mise», da cui proviene l'interpretazione dei commentatori cinquecenteschi («pose silenzio», pose fine alle sue parole). • *Silla, Mario, Nerone, Gaio e Mezenzio*: i nomi di cinque tiranni celebri per l'effeatezza dei loro crimini sostituiscono metonimicamente i quattro tipi di morte violenta elencati da Lattanzio. Lucio Cornelio Silla e Gaio Mario (menzionato anche in TF I, 109-110) sono ricordati insieme (in ordine invertito) come esempi di crudeltà in Valerio Massimo, IX, 2, 1-2 (cfr. anche Lucano, *Bell. civ.* II, 93-133 e 134-222). Per i delitti di Nerone (già in TC I, 97) e Caligola (Gaio Giulio Cesare Germanico) la fonte è Svetonio (risp. VI 33-38 e IV 22-49). I tormenti escogitati dal re etrusco Mezenzio sono illustrati in Virgilio, *Aen.* VII, 481-88. • *stomachi*: «hapax "espressivo"», che insieme ai due termini seguenti rinvia all'«orrore fisico della morte» (*Ariani*). Per il vocabolo si può rinviare all'aggettivo «stomachicus» ('malato di stomaco') di un'epistola di Seneca (III, 24) dedicata al disprezzo della morte con i suoi dolori e paure. • *morte amara*: l'amarezza è qualità propria della morte (cfr. il *miser* della sentenza latina): cfr. *Rvf* 358, 1-2, e TE 129, con Dante, *Inf.* I, 7 e *Purg.* I, 73-74. • *eterno danno*: il sopravvento del timore della dannazione sul timore del dolore fisico anche in *Secr.* I, pp. 56-58. • *in Dio si riconforte*: cfr. *Rvf* 358, 7 («col Suo [di Cristo] morir par che mi riconforte»). • *sospir breve*: il motivo ricorre anche in *Sen.* XI, 17, 34 («que precedunt scilicet aut sequuntur esse posse terrifica et horrenda, mortem ipsam pene nil esse *aliud quam leve suspirium* aut suavem et profundum somnum») e, ancora, *Rem.* II, 117, 30: «Turpis est enim tam *brevis* periculi (si periculum, non natura, et periculorum finis est mori) turpis est,

	ch'anno posto nel fango ogni lor cura.	36
13	Ed ora il morir mio, che sì t'annoia, ti farebbe allegrar, se tu sentissi la millesima parte di mia gioia.»	39
14	Così parlava, e gli occhi avea al ciel fissi devotamente. Poi mosse in silenzio quelle labbra rosate, infin ch'i' dissi:	42
15	«Silla, Mario, Neron, Gaio e Mezentio, fianchi, stomachi e feбри ardenti fanno parer la morte amara più ch'assentio.»	45
16	«Negar» disse «non posso che l'affanno che va inanzi al morir, non doglia forte, e più la tema de l'eterno danno;	48
17	ma, pur che l'alma in Dio si riconforte, e 'l cor, che 'n se medesimo è forse lasso, che altro ch'un sospir breve è la morte?	51
18	Io avea già vicin l'ultimo passo, la carne inferma, e l'anima ancor pronta, quando udi' dir in un sòn tristo e basso:	54
19	'O misero colui che ' giorni conta, e pargli l'un mille anni! Indarno vive,	

inquam, viro tam momentanei discriminis, tam longevus pavor, et tot anni anxii atque suspensi, ad hore seu *suspirii* unius eventum». L'immagine del sospiro risale forse al *gemitus* di virgiliana memoria (*Aen.* XII, 952), per il quale cfr. Macrobio, *In. Somn. Scip.* I, 9, 4 («Hinc anima [...] ab-solutionem corporis perhorrescit et, cum neces-se est, non nisi “cum gemitu fugit indignata sub umbras”»).

**52-66** *'Io ero già prossima al varco estremo, con il corpo stremato ma lo spirito già preparato, quando sentii dire in un tono mesto e sommes-so: «Infelice colui che conta i giorni, e gli pare che ciascuno duri mille anni! Vana è la sua vita, perché non si concilia mai con se stesso finché vive. Vaga per mari e paesi e tiene fede allo stesso stile, ovunque si sia trovato: pensa solo a lei, parla o scrive solo di lei». Rivolgo allora gli occhi languenti nella di-rezione da cui era venuta la voce, e vedo colei (che ci ha avuti cari), che ha spronato me e trattenuto te. La riconobbi dal volto e dalla voce, che non di*

*rado ha già rinfrancato il mio cuore: ora severa e giudiziosa, allora onesta e bella' ~ Digressione di Laura, che rievoca il momento immediatamente precedente alla sua morte, con il conforto delle parole di una consigliera misteriosa a entrambi cara. • ultimo passo: «l'ultimo suo passo» è ricordato anche in *Rvf* 294, 3. • la carne... pronta: formula evangelica (*Mt* 26, 41 e *Mc* 14, 38: «spiritus quidem promptus est, caro autem infirma») tradotta anche in *Rvf* 208, 14 («lo spirito è pronto, ma la carne è stanca»). • udi' dir: introduce simili moniti in *Rvf* 54, 5 («udi' dir alta voce di lontano») e TT 100. • colui che ' giorni conta: atteggiamento tipico degli innamorati che attendono l'appagamento del proprio desiderio (secondo Ovidio, *Her.* II, 7: «tempora si nume-res – bene quae numeramus amantes», tradot-to in *Rvf* 56, 2 «contando l'ore», e in almeno due luoghi delle *Familiares* in cui si tratta dell'at-tesa di notizie da amici in pericolo: *Fam.* VIII, 9, 26 «numerare dies more amantum incipio», e*

XVI, 6, 27: «Nos vero [...] facimus quod amantes solent: singulos dies solícite numeramus»); qui può riferirsi all'attesa di rivedere Laura lontana o di ricevere notizie sulla sua malattia. Per l'iperbole cfr. *Rvf* 357, 1 («Ogni giorno mi par più di mill'anni»). • *seco... raffronta*: il verso è stato interpretato in due modi, perché oltre al mancato confronto con se stesso, l'agostiniana *dissimilitudo* narrata in *Rvf* 135, è possibile riferirlo anche all'impossibilità di ricongiungersi all'amata da viva, data l'ambiguità di «seco», attribuibile nell'uso di Petrarca pure a persona diversa dal soggetto; il tema della presenza/assenza «in terra» di madonna ricorre del resto in più luoghi del Canzoniere, soprattutto nelle rime in morte (*Rvf* 268, 58; 270, 5; 275, 11, etc.), a cui si aggiunge almeno un sonetto di presentimento (cfr. *Rvf* 250, 14). Una rassegna delle interpretazioni in *Pacca*. • *E' cerca...:* allude al motivo topico dell'irrequietezza dell'amante, che ha anche una corrispondenza nella biografia di Petrarca, il cui perenne 'esilio' è spesso rappresentato con questo verbo: cfr. *Rvf* 161, 7-8 («cercando piagge e monti»); «cercar terra e mari» in 207, 56, e 331, 2; più ampio il lamento in 360, 46-50; in senso più universale *Fam.* IV, 1, 27. • *di lei pensa... scrive*: sequenze analoghe in *Rvf* 204, 2 («vedi, odi e leggi e parli e scrivi e pensi») e 129, 52 («in guisa d'uom che pensi e pianga e scriva»). Cfr. *Secr.* III, p. 163 («Assuevit animum illam admirari...»). • *quella*: per la definizione della donna misteriosa si rinvia all'*Introduzione*: si noti che il verso la definisce per la sua funzione di *gubernatrix*. • *me sospinse e te ritenne*: se 'sospingere' indica decisamente, nel Canzoniere, l'azione di Amore che si impone sulla volontà (*Rvf* 96, 8), le occorrenze del verbo 'ritenere' segnalate in *Ariani* sono tutte sinonimi di 'trattiene' (*Rvf* 264, 83 la *barchetta* dell'io è «ritenuta ancor da ta' duo nodi»; 268, 65 ciò che dice Amore «sol mi riten ch'io non recida il nodo»); 357, 5 contro il desiderio di seguire Lei nella morte «non mi posson ritener li 'nganni | del mondo»), così come l'altra occorrenza della sezione 'in morte', non segnalata (264, 79-70: il lume degli occhi di Lei «mi ritien con un freno | contro cui nullo ingegno o forza valme»). Il verbo significherebbe allora un

difficile esercizio di moderazione da parte dell'amante. In senso contrario vanno le accezioni delle rime 'in vita', in cui è Amore a trattener l'amante «per suo» (134, 6), «perch'ancor m'invishi» (83, 6); cfr. anche 214, 39. • *or... allor*: la scansione cronologica va riferita ai due tempi in cui agisce il personaggio, quello in cui fungeva da freno agli amanti e quello, successivo e ora rievocato, al capezzale di Laura: la contrapposizione può quindi indicare sia la transizione da fanciulla a donna matura, sia il mutamento del tono in accordo alle circostanze (galante prima, luttuoso poi).

**67-75** 'E quando io fui nella mia età più bella, nel pieno della mia giovinezza, quella che da te fu più amata, e che diede da pensare e da dire a molti, consideravo la vita poco meno che amara rispetto a quella morte serena e placida che capita raramente agli esseri mortali: tanto che durante quel mio trapasso io sarei stata più lieta di colui che rientra da un esilio all'amata sua dimora, se non per il fatto che mi stringeva il cuore la pietà per te' - In contrasto con l'ansia dell'amante di rivedere la donna in terra, l'amata rappresenta se stessa come già distaccata dalla terra in vita: se per entrambi la vita terrena è una *peregrinatio*, per lui è un duro esilio, mentre per lei è un'assenza al termine della quale torna alla sua dimora naturale. • *a te più cara*: formulazione simile, ma riferita allo stato di Laura dopo la resurrezione dei corpi, in *Rvf* 359, 63-65 («ancor quella | sarò, più che mai bella, | a te più cara»). • *ch'a dire...dato*: può riferirsi sia alla bellezza giovanile di Laura, fatta oggetto di lodi universali, sia alla predilezione dell'amante per la donna, che avrebbe dato adito alle dicerie dei malpensanti. • *vita... amara*: correzione di Laura (poi rafforzata con la «dolce morte» del v. 75) che rovescia di segno il nesso impiegato dall'amante al v. 45. • *mansueta | e dolce morte*: allude al raro privilegio di una morte priva di paura e di dolore (cfr. TM I, 67-69). • *lieta*: Laura aderisce soggettivamente alla rappresentazione della sua morte, nella quale dà prova di un *praeparatus animus*, come nella conclusione della canzone delle catastrofi: «lieta si dipartio, nonché sicura» (*Rvf* 323, 71; e cfr. TM I, 122), i cui aggettivi risalgono a una tra-

	ché seco in terra mai non si raffronta.	57
20	E' cerca il mare, e tutte le sue rive, e sempre un stil, ovunque fusse, tenne: sol di lei pensa, o di lei parla, o scrive.'	60
21	Allora in quella parte onde 'l suon venne gli occhi languidi volgo, e veggio quella che ambo noi, me sospinse e te ritenne.	63
22	Riconobbila al volto e a la favella, che spesso à già il mio cor racconsolato, or grave e saggia, allor honesta e bella.	66
23	E, quando io fui nel mio più bello stato, ne l'età mia più verde, a te più cara, ch'a dire ed a pensare a molti à dato,	69
24	mi fu la vita poco men ch'amara a rispetto di quella mansueta e dolce morte ch'a' mortali è rara;	72
25	ché 'n tutto quel mio passo er'io più lieta che qual d'exilio al dolce albergo riede, se non che mi stringea di te sol pieta.»	75
26	«Deh, madonna,» diss'io «per quella fede che vi fu, credo, al tempo manifesta, or più nel volto di chi tutto vede,	78

dizione cristiana di morte serena (cfr. Bernardo di Chiaravalle, *Serm.* XXVI, 7, 11: «non modo securus, sed et laetabundus», con *Bettarini ad loc.*, e STROPPA 2014, p. 12). • *essilio*: risponde ancora, variando l'immagine precedente della prigione (v. 34), al concetto platonizzante della vita terrena come separazione dell'anima dal cielo, sua sede naturale; la metafora è ampiamente sviluppata negli scritti petrarcheschi, per i quali cfr. almeno *Fam.* II, 1, 26 («neque enim hec aut patria nostra est aut fuerat sua, ubi et nos peregrinamur adhuc et eum irritis votis expectavimus ad meliora properantem. Exilium est hoc; ipse in patriam profectus est»); altri luoghi in *Pacca*). • *pietà*: prima occorrenza del lemma che punteggia le visioni oniriche di Laura morta e ricorre cinque volte in questo solo capitolo (vv. 75, 80, 93, 156, 187), nella duplice accezione di pietà della consolatrice e di pietà dell'amante. Per il

primo senso cfr. anche *Rvf* 250, 6; 283, 9-10; 285, 1; 8-9; 334, 11; 342, 8; 343, 9; 356, 9.

**76-84** «Vi prego, madonna», dissi, «in nome di quella fedeltà amorosa che credo vi fosse già chiara a quel tempo e che lo è ancora di più ora, nel volto di Colui che vede ogni cosa, ditemi: Amore vi ha mai instillato nella mente il pensiero di aver pietà della mia lunga sofferenza, pur senza abbandonare la vostra determinazione a conservare l'onestà? Perché i vostri dolci disdegni e collere, con le riconciliazioni che si manifestavano nel vostro sguardo, tennero in dubbio l'esito del mio amore per molti anni?» • *per quella fede... tutto vede*: la costanza della fedeltà dell'amante si rivela ora pienamente a Laura, che, da beata, vede il vero contemplando il volto di Dio; risillaba *Rvf* 347, 6-7 («or nel volto di Lui che tutto vede | vedi 'l mio amore, e quella pura fede»), ma l'auspicio era già nella prima canzone in morte: «sa ben Amor qual io

divento, e (spero) | vedel colei ch'è or sí presso al vero» (268, 54-55); e ancora, con maggior certezza, in 316, 12-14 («con che onesti sospiri l'avrei detto | le mie lunghe fatiche, ch'or dal cielo | vede, son certo, e duolsene ancor meco!»). Cfr. *Par.* XXI, 49-50 («per ch'ella, che vedèa il tacer mio | nel veder di colui che tutto vede»). • *lungo martire*: clausola analoga in TC I, 3. • *dolci sdegni... dolci ire... dolci paci*: la medesima terna apre una lunga enumerazione in *Rvf* 205, 1 («Dolci ire, dolci sdegni, e dolci paci»); qui riassume complessivamente la lunga vicenda d'amore, scandita dalle «diverse cose tante» (204, 1) trascorrenti nell'animo e sul volto della donna, tutte accomunate da una *dulcedo* che conduce alla giustificazione di ogni atto di lei; cfr. anche TC III, 135. • *ne' belli occhi scritte*: introduce il tema della manifestazione dei sentimenti, centrale nella successiva risposta di Laura; per il modulo cfr. *Rvf* 76, 11 («e 'l cor negli occhi e ne la fronte ho scritto»), e TP 59-60. • *in dubbio*: l'atteggiamento di Laura, a tratti imperscrutabile e severo, ha tenuto a lungo sospeso l'amante sulla possibilità di essere corrisposto; tema onnipresente nel *Canzoniere* (cfr. almeno *Rvf* 57; 129, 13 e 20-26; 152, 6; 168, 7; 258).

**85-93** *Appena ebbi pronunciato queste parole, vidi balenare quel dolce sorriso che tante volte è stato un ristoro per le mie forze vitali prostrate. Poi rispose sospirando: «Il mio cuore non è mai stato separato dal tuo, né lo sarà mai; ma ho moderato il tuo ardore con il mio aspetto, perché non vi era altro modo per salvare sia te che me, e la nostra reputazione acerba; e non sono le vergate inferte al figlio a rendere una madre meno amorevole»* - Se il primo capitolo era culminato nella scena della morte di Laura, qui l'apice del colloquio giunge a metà, con la rivelazione retrospettiva dell'amore di lei. • *lampeggiar...*: è un atto che l'amante terreno conosce bene (cfr. *Rvf* 292, 6: «e 'l lampeggiar de l'angelico riso»), ma che il modello del dialogo dantesco con Virgilio (*Purg.* XXI, 114) trasforma nell'espressione di una comprensione profonda tra i due. • *virtuti afflitte*: sintagma identico in *Rvf* 23, 97; il riso di madonna è ristoro per le *virtutes* come lo è il sole («ch'un sol fu») per il corpo debilitato. • *mai diviso... mai*

*fia*: la confessione di Laura ha un parallelo nel dialogo inscenato negli ultimissimi numeri del *Canzoniere* (*Rvf* 362, 7-8: «Amico, or t'am'io e or t'onoro | perch'ha' i costumi variati, e 'l pelo»). La donna volge a sé il motivo tradizionale del cuore dell'amante separato dal corpo e congiunto a quello dell'amata (cfr. almeno Cappellano, *De amore* I, 14: «quamvis corpore videar discedere, corde tamen vobis colligatus exsisto»), ricorrente nella poesia lirica (Guittone, *Se di voi, donna* 2: «però 'l meo cor da voi non fu diviso»; e Boccaccio, *Com. ninfe* XLV, 43-44: «il cor non è diviso | di noi da te») e più volte impiegato nel *Canzoniere*; cfr. TC III, 151 e TP 55-57. Notevole la possibile eco dal quinto canto dell'*Inferno* (v. 135: «questi, che mai da me non fia diviso»: GIUNTA 1993, pp. 437-438, rafforzata dall'accostamento della terzina precedente [vv. 130-132] ai vv. 100-102), soprattutto considerando che questa è l'unica occorrenza di *riso* in rima nei *Triumphs*; condivide la serie rimica con il luogo dantesco (*riso* : *diviso* : *viso*), ma la stessa, con l'aggiunta di *paradiso*, struttura anche le quartine del già citato son. 292 (e già dei sonetti 17 e 245, attestando la formularità della serie). • *temprai*: funzione già riconosciuta dall'amante nei numeri 'in morte': cfr. *Rvf* 289, 7-8, e 351, 3-4. • *viso*: non solo 'espressione del volto', ma anche (etimologicamente) 'sembiante, apparenza esteriore': forse non la manifestazione esclusiva della durezza (*Pacca*) ma un'accorta alternanza di ritrosia e dolcezza, rispondente al proposito non tanto di estinguere del tutto l'amore, ma di conferirgli il giusto «modo» (v. 132); il fondamento è in *Rvf* 289, 5-8. • *a salvar te e me*: l'intento della donna è proclamato in *Rvf* 341, 12-13: «Fedel mio caro, assai di te mi dole, | ma pur per *nostro ben* dura ti fui» (con 359, 66: «salvando insieme tua salute e mia»). • *giovinetta fama*: la giovinezza può essere attribuito sia dei due protagonisti sia della fama, come reputazione «ancora non irrevocabilmente consolidata» (*Fenzi*). Cfr. ancora *Purg.* I, 61-63 («fui mandato ad esso | per lui campare; e non li era altra via | che questa»). In *Secr.* III, p. 216 Francesco rileva come Laura sia stata serbata indenne dalla cattiva fama, che assedia anche i migliori. • *né per ferza...*: chiusa

27	creòvi Amor pensier mai nella testa d'aver pietà del mio lungo martire, non lasciando vostra alta impresa honesta?	81
28	Ché ' vostri dolci sdegni e le dolci ire, le dolci paci ne' belli occhi scritte, tenner molti anni in dubbio il mio desire.»	84
29	A pena ebb'io queste parole ditte, ch'io vidi lampeggiar quel dolce riso ch'un sol fu già di mie vertuti afflitte.	87
30	Poi disse sospirando: «Mai diviso da te non fu 'l mio cor, né già mai fia, ma temprai la tua fiamma col mio viso;	90
31	perché a salvar te e me null'altra via era, e la nostra giovenetta fama; né per ferza è però madre men pia.	93
32	Quante volte diss'io meco: 'Questi ama, anzi arde; or si conven ch'a ciò proveggia, e mal pò proveder chi teme o brama:	96

sentenziosa nella quale già i commentatori antichi ravvisavano la memoria dei *Proverbi* biblici (13, 24: «qui parcit virgae suae odit filium suum», *Castelvetro*). La pietà materna è attribuita a Laura (come già a Beatrice: *Purg.* XXX, 79-81) in *Rvf* 285 (v. 1: «Né mai *pietosa madre* al caro figlio»); vv. 8-9: «di doppia *pietate* ornata il ciglio: | or di *madre*, or d'amante»).

**94-99** *'Quante volte ho pensato tra me: "Costui ama, anzi arde; ora è il momento di porre rimedio, ma non può farlo bene chi è guidato dal timore o dal desiderio: veda dunque solo ciò che mostro di fuori, e non ciò che provo dentro di me". Questo fu ciò che molte volte ti ha rivolto indietro e frenato, come il morso a un cavallo infuriato'* ~ Comincia la rassegna dei «casi de la vita nostra» (oggetto consueto delle conversazioni oniriche tra i due amanti: cfr. *Rvf* 285, 12 e 343, 10-11), un regesto di situazioni liriche già ampiamente esplorate nel *Canzoniere* e ora ripercorse secondo la prospettiva di madonna, che spiega la propria condotta apparentemente incostante e indecifrabile riconducendola agli accorgimenti adottati per celare il proprio amore e al contempo mitigare l'ardore

e le sofferenze dell'amante. • *Questi ama, | anzi arde*: l'evidenza esterna dell'interno ardore ha una matrice classica (Ovidio, *Ars* I, 738: «Ut qui te videat, dicere possit 'amas'»), già esperita in forma analoga in *Rvf* 129, 12-13 («onde a la vista uom di tal vita esperto | diria: - Questo arde, e di suo stato è incerto»); *ardet* anche nella poesia latina di Petrarca: cfr. *Epyst.* III, 3, 64-65. • *chi teme o brama*: chi si lascia condizionare dal timore o dal desiderio, come gli innamorati (cfr. TC III, 119, e Orazio, *Epyst.* I, 2, 51: «Qui cupit aut metuit»); sono le prime due *perturbationes animi* citate in *Secr.* I, p. 64, a partire dall'archetipo virgiliano (*Aen.* VI, 733: «hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque»); la coppia, espressa in forma intimamente antitetica («tema e brami»), compare nel sonetto 195 in un contesto di *impossibilia* amorosi. Nel contesto trionfale, e dato il confronto con il successivo v. 115, per i commentatori resta dubbio se chi deve «provvedere» (vv. 95 e 96) sia la donna o l'amante: sembra preferibile la seconda ipotesi, dato che a tale impossibilità corrisponde la decisione della donna di mostrare il solo volto suo severo (v. 97), intesa a

smorzare l'alternarsi di sentimenti contrastanti nel cuore dell'uomo. • *quel di fuor... veggia*: il motivo della manifestazione degli affetti è sviluppato nel Canzoniere in riferimento all'amante che tenta di celare la propria passione al consorzio umano (opposizioni *dentro-fuor* in *Rvf* 30, 31; 149, 7-8; più estesamente in 125, 17-21, dove compare l'esortazione a *mirare* «ciò che 'l cor chiude»; riferito a Laura, in forma di *adynaton*, in 66, 22-23, e soprattutto nel son. 123, che narra la percezione degli interni affetti come apertura di conoscenza paradisiaca. • *come caval fren*: similitudine intensamente attestata nel Canzoniere, da *Rvf* 6 in poi, rappresenta la mancanza di moderazione nella passione (di 'freno') dell'amante (regesto in *Ariani*).

**100-111** 'Spesso il mio volto si è atteggiato a sdegno, mentre Amore mi infiammava il cuore; tuttavia in me il desiderio mai ha sopraffatto la ragione. Ma quando ti ho visto prostrato dal dolore, ho rivolto a te gli occhi con dolcezza, così da salvare te e l'onore di entrambi. E quando la sofferenza è stata troppo intensa, ho rivolto sia lo sguardo sia la voce a salutarti, ora timorosa e ora dolente. Questi sono stati gli accorgimenti e gli artifici che ho adoperato con te, talora una disposizione benevola, talora la collera: tu lo sai bene, che ne hai parlato in molte tue poesie' - Laura ripercorre gli espedienti attuati per governare due condizioni opposte dell'amante, l'eccessivo fervore e la prostrazione. • *dipinse*: dantismo usuale per gli stati d'animo (cfr. almeno *Inf.* IV, 19-21, con *Rvf* 71, 52-53), come il successivo «drizzai in te gli occhi» al v. 104 (per il quale cfr. *Par.* I, 101: «li occhi drizzò ver me» [*Ariani*]). • *voglia... vinse*: puntualizza «in me», al contrario dell'amante che, mediante un'evidente «*adnominatio*, con rovesciamento semantico» (*Ariani*), è detto «vinto» al verso successivo. Per il contrasto tra volere e ragione (o discernimento) cfr. *Rvf* 73, 24-26; 101, 12; 141, 7-8; 240, 5-7; TC III, 170. Si ricordi che nella *Vita nova* Amore non si scompagna mai dal «fedele consiglio della Ragione» (II, 9). • *Questi... arti*: affine alla battuta di Amore in *Rvf* 360, 105, lì in senso antifrastrico e tono sarcastico: «Questi fur con costui li 'nganni mei»; per la topica della coppia arte-in-

gegno cfr. *Pacca*. • *benigne accoglienze*: in TP 85 compariva «Bella-Accoglienza»; cfr. anche *Rvf* 343, 9: «dolci accoglienze». • *tu 'l sai...*: ancora accostabile alla difesa di Amore in *Rvf* 360, 144 («ed ei l'ha detto alcuna volta in rima»); simile allusione metapoetica in TM I, 120. Le tre reazioni inscenate da madonna corrispondono ad altrettante situazioni narrative descritte nel Canzoniere secondo il punto di vista dell'amante: l'ira (*Rvf* 29, 20; 44, 14; 222, 10-11; 360, 11-12); lo sguardo benevolo (*Rvf* 23, 132-135; 72, 46-60 149); l'evento eccezionale del saluto (*Rvf* 63; 110; 111).

**112-120** 'Talora ho visto i tuoi occhi così colmi di lacrime che mi sono detta: "se qualcuno non lo aiuta costui è finito, se bene interpreto il suo stato dai sintomi". Allora ho procurato un rimedio onesto. Talora ti ho visto tanto vigorosamente eccitato da farmi esclamare: «ora serve un freno più forte». Così ti ho scortato fino a qui, ardente e arrossato, freddo e pallido, a volte mesto e a volte lieto, serbandoti salvo - cosa di cui mi compiaccio -, anche se stremato' - La sequenza conclusiva compendia gli episodi rievocati fin qui mediante una metafora continua equestre (già ai vv. 98-99) che accosta le due circostanze opposte della sofferenza acuta patita dall'amante, sanata senza disertare il decoro, e del suo ardere incontrollato, contrastato con la durezza. • *questi è corso...*: il periodo ha affinità con *Rvf* 37, 1-4 per l'invocazione di un intervento salvifico, e con 76, 12-14 per la forma discorsiva e l'allusione ai sintomi del malessere; cfr. anche 87, 9-11. Cfr. anche Cavalcanti, *L'anima mia vilment'è sbigottita*, 7-8 («e chi vedesse com'ell'è fuggita | diria per certo: "Questi non ha vita"»). • *è corso*: è giunto al termine della sua corsa, della sua vita. • *s'i' 'l conosco a i segni*: memoria virgiliana (*Aen.* IV, 23, già in *Purg.* XXX, 48) in filigrana a *Rvf* 153, 14 («s'ai segni del mio sol l'aere conosco»). • *sproni*: stessa immagine in *Rvf* 147, 1-2, e 173, 7-8 (altri rinvii in *Pacca*). • *caldo... bianco*: il motivo tradizionale del colorito e degli affetti cangianti dell'innamorato (per cui cfr. TC III, 168) è qui espresso con un modulo quaternario che ricalca forse *Rom. Rose* vv. 2265-2267 (*Pacca*), già tradotto nelle «varietati» di *Rvf* 152, 11.

- 33 quel di fuor miri, e quel dentro non veggia'.  
Questo fu quel che ti rivolse e strinse  
spesso, come caval fren, che vaneggia. 99
- 34 Più di mille fiate ira dipinse  
il volto mio, ch'Amor ardeva il core;  
ma voglia in me ragion già mai non vinse. 102
- 35 Poi, se vinto ti vidi dal dolore,  
drizzai in te gli occhi allor soavemente,  
salvando la tua vita e 'l nostro honore. 105
- 36 E, se fu passïon troppo possente,  
e la fronte e la voce a salutarti  
mossi, ed or temerosa ed or dolente. 108
- 37 Questi fur teco miei ingegni e mie arti:  
or benigne accoglienze, ed ora sdegni.  
Tu 'l sai, che n'ài cantato in molte parti. 111
- 38 Ch'i' vidi gli occhi tuoi talor sì pregni  
di lagrime, ch'i' dissi: 'questi è corso,  
chi non l'aita, s'i' 'l conosco ai segni'. 114
- 39 Allor providi d'onesto soccorso.  
Talor ti vidi tali sproni al fianco  
ch'i' dissi: 'Qui conven più duro morso.' 117
- 40 Così, caldo, vermiglio, freddo e bianco,  
or tristo, or lieto, infin qui t'ò condotto  
salvo, ond'io mi rallegro, benché stanco.» 120
- 41 Ed io: «Madonna, assai fôra gran frutto  
questo d'ogni mia fe', pur ch'i' 'l credessi.»  
dissi tremando e non col viso asciutto. 123
- 42 «Di poca fede! Or io, se nol sapessi,

**121-126** *'Io dissi allora, tremando e non senza lacrime: «Madonna, quello che mi dite sarebbe un premio più che sufficiente per tutta la mia fedeltà, se solo lo credessi». «Uomo di poca fede!», rispose, «Se non ne fossi certa e se non fosse vero, perché lo direi?», e sembrò infiammarsi in volto' - La confessione di Laura è per l'amante insperata e dunque difficile da credere: il suo dubbio suscita una nuova, veemente risposta della donna. • frutto: il compenso del lungo amore, mai conseguito, e rimpianto sin dal sonetto proe-*

*miale (Rvf1, 12; cfr. anche Rvf317, 8: «il frutto de molt'anni»). • tremando: «or di paura or di speranza», come in Rvf258, 13. • non col viso asciutto: la litote riecheggia e inverte quella di Rvf93, 13 («forse non avrai sempre il viso asciutto»). • di poca... io: sintagma evangelico («modicae fidei» in Mt 6, 30; 8, 26; 14, 31); nella tradizione è attestata la variante «di poca fede era io se no 'l sapessi», a testo nella *princeps* del 1470 e nella seconda aldina (1514), e trasmessa da *Daniello* come autografa; il senso è però insoddisfacente.*

• *se non fusse... direi*: «perciò che in lei non può cader menzogna, massimamente ora ch'è fatta diva» (*Gesualdo*). • *e 'n vista... s'accendessi*: dopo il sorriso balenato prima dell'ultimo scambio (v. 86), un'altra reazione fulminea e ardente trascorre sul volto di Laura.

**127-138** *'Se in terra tu fosti gradito ai miei occhi, lo taccio; ma di certo mi piacque il vincolo amoroso che teneva avvinto il tuo cuore; e, se è vero quello che ascolto, mi è gradita la buona fama che mi procuri con le tue opere, lontano e vicino; né ho mai preteso altro dal tuo amore, se non che fosse governato dalla moderazione. Solo quella è mancata, e mentre con le espressioni di prostrazione tentavi di rendermi evidente ciò che mi era sempre palese, hai finito per rivelare il segreto del tuo cuore a tutti. Da questo derivò la mia freddezza, per la quale continui a struggerti, perché quanto agli altri aspetti vi era tra noi una concordia pari a quella che Amore stabilisce, purché sia temperato dall'onestà'* - Nonostante la pudica preterizione, Laura si appresta ora a ribadire la sincerità della sua prima confessione: se del suo amore fin qui ha esplicitato gli aspetti esteriori e gli effetti indotti nell'amante, con questo secondo discorso intende rivelare in maniera più profonda la sua vicenda interiore. • *s'al mondo... mei*: il 'tu sola mi piaci' (*Rvf* 205, 8) dei classici, riassume in *Secr.* III, p. 184, si trova qui congiunto con un'eco dantesca (*Purg.* I, 85-86), per volgere nella prospettiva di Laura ciò che il Canzoniere dice dell'amante (*Rvf* 325, 15 e 350, 14). • *nodo*: cfr. *TC* I, 69-71; nel Canzoniere indica quasi sempre il *nexus* di anima e corpo, tranne nella difficile relazione tra la fine della canzone 270 e il sonetto del nodo (271); cfr. anche 71, 51; 175, 2-4; 197, 7; 296, 14. Per la serie rimica *nodo* : *odo* : *modo* cfr. *Purg.* XXIV, 52-57. • *bel nome*: cfr. *Rvf* 187, 13 e 297, 13. • *lunge e presso*: il vanto dell'estensione spaziale della fama della sua donna grazie ai versi è un motivo elegiaco (cfr. Ovidio, *Ars* III, 535-537) e ricorre spesso anche nel Canzoniere: cfr. *Rvf* 146, 9-14, dove l'impossibilità della divulgazione della lode in una lingua intesa in ogni regione del mondo è compensata dal proposito di diffondere le rime nell'Italia intera; 268, 73-77, con cenno al gradimento

della donna per questa fama alimentata anche dopo la morte; *Epyst.* I, 6, 37-39. • *col tuo dir m'acquisti*: per il costrutto, cfr. *Rvf* 61, 12-13 («e benedette sian tutte le carte | ov'io fama l'acquisto»). • *modo*: la mancanza di moderazione è riconosciuta da Francesco come unico difetto del proprio amore in *Secr.* III, p. 212 («in amore meo nichil unquam turpe [...]. Adice *modum*; nichil pulcrius excogitari queat»). • *in atti... mostrarmi*: cfr. *Rvf* 35, 7-8 («negli atti d'alegrezza spenti | di fuor si legge com'io dentro avampi»), nel contesto, però, di una manifestazione involontaria al volgo. • *quel che vedea sempre*: per Laura avvertita del segreto dell'amante solo dal suo aspetto, cfr. *Rvf* 150, 7-8 («s'ella sel vede»). L'intera situazione ha affinità con Ovidio, *Her.* XVI, 238-240, dove Paride è consapevole che la sua sofferenza amorosa è nota non solo all'amata ma a chiunque li circonda (per altri contatti con questa epistola cfr. *infra*). • *il tuo... apristi*: formula paolina, da *Cor.* I, 14, 25 («oculta cordis eius manifesta fiunt», *Ariani*); cfr. anche *Rvf* 125, 20 («Miri ciò che 'l cor chiude»). • *quinci*: 'da qui (provenne)'. • *gelo*: alcuni commenti storici hanno a testo la lezione «zelo» della prima aldina, che chiosano come 'amore' (che «mancò», secondo *Vellutello*) o 'dedizione' nel temperare i desideri dell'amante. *Gesualdo*, oltre a segnalare la variante «gelo», ne riporta anche una terza, «quinci io mi celo». • *distempre*: in clausola in *Rvf* 55, 14; 224, 13 e, per bocca di Laura, 359, 38 (il primo e l'ultimo con identica serie rimica *sempre* : *tempre* [sost.]). • *concordia... Amor*: ricalca, ribaltando la correlazione logica tra i due termini, Catullo 64, 335-336 («nullus amor tali coniunxit foedere amantes, | qualis adest Thetidi, qualis concordia Peleo»); pertanto «giunge», derivato dalla fonte, ha il significato di 'congiungere, unire' e non quello (pure ammissibile) di 'raggiungere, conseguire'. • *onestate*: cfr. *Rvf* 215, 9: «Amor s'è in lei con onestate aggiunto» (sul tema cfr. TP e CHERCHI 2008, pp. 107-130); il necessario accordo di amore con onestà in Laura era già presupposto dall'io nel quesito postole ai vv. 79-81.

**139-147** *'In noi le fiamme d'amore arsero con quasi pari intensità, almeno dal momento in cui mi*

	se non fusse ben ver, perché 'l direi?»	
	rispose, e 'n vista parve s'accendessi.	126
43	«S'al mondo tu piacesti agli occhi mei,	
	questo mi taccio; pur quel dolce nodo	
	mi piacque assai che 'ntorno al cor avei;	129
44	e piacemi il bel nome, se vero odo,	
	che lunge e presso col tuo dir m'acquisti;	
	né mai in tuo amor richiesi altro che 'l modo.	132
44	Quel mancò solo; e, mentre in atti tristi	
	volei mostrarmi quel ch'i' vedea sempre,	
	il tuo cor chiuso a tutto il mondo apristi.	135
45	Quinci il mio gelo, onde anchor ti distempre;	
	ché concordia era tal dell'altre cose	
	qual giunge Amor, pur ch'onestate il tempore.	138
46	Fur quasi eguali in noi fiamme amorose,	
	almen poi ch'i' m'avidì del tuo foco;	
	ma l'un le palesò, l'altro l'ascose.	141
47	Tu eri di mercé chiamar già roco,	
	quando tacea, perché vergogna e tema	
	facean molto desir parer sì poco.	144

*accorsi della tua passione; ma l'uno [l'io] le ha rivelate, l'altro [Laura] le ha celate. Tu eri già rauco per lo sforzo di implorare la mia compassione quando io ancora tacevo, perché il pudore e il timore danno l'impressione che il mio amore, che pure era così grande, fosse minimo. Ma il dolore non è minore quando viene represso, né maggiore quando viene sfogato in lamenti; l'esibizione non accresce un sentimento reale e neppure ne riduce l'intensità' - Laura confessa in termini espliciti la corresponsione dei sentimenti dell'amante (le fiamme sono «quasi eguali»), ma con quella necessità di celarle che nel Canzoniere è affidata all'importante ballata 11, alla cui articolazione rinvia l'avvedersi dell'amore di lui da parte della donna (cfr. *infra*). • *eguali... fiamme amorose*: cfr. Ovidio, *Met.* VII, 803 (Cefalo e Procri): «*aequales urebant pectora flammae*»; la confessione risponde alla preghiera più volte espressa dall'amante (cfr. *Rvf* 65, 14, e 125, 4-5), attenuata da un «quasi» da riferi-*

re alla moderazione che ha temperato la fiamma di Laura. • *almen... foco*: cfr. Dante, *Purg.* XXII, 10-12; per il momento della scoperta dell'amore da parte della donna, cfr. *Rvf* 11, 3 e 8 («poi che in me conosceste il gran desio»; «ma poi ch'Amor di me vi fece accorta»). • *l'ascose*: contravviene alla proverbiale legge d'amore secondo la quale è impossibile celare la propria passione, perché come una fiamma nascosta divampa in forma ancor più intensa (cfr. Ovidio, *Met.* IV, 64: «*quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis*» e 62: «*ex aequo captis ardebant mentibus ambo*»); legge a cui pure ricorre l'amante per giustificarsi: cfr. *Rvf* 207, 66-67; TC III, 181-83. • *roco*: cfr. *Rvf* 133, 3-4 e, per la locuzione tradizionale «*mercé chiamar*», 23, 63. • *quando tacea*: in opposizione al «chiamar» dell'amante. • *vergogna e tema*: motivi della ritrosia femminile già in Ovidio, *Her.* XVI, 285 e 325; «*pudor et metus*» ricorrono anche nell'ammonizione di *Augustinus*