

SABRINA STROPPA

*La conclusione della prima parte della 'forma di Giovanni':
il trittico Rvf 188-190 nello specchio di 163-165*

L'approssimazione al Canzoniere petrarchesco concepito come organismo unitario o *liber* non può esimersi dall'individuazione e lo studio delle singole sequenze, o "strutture intermedie". Dopo l'analisi di Marco Santagata sulla tipologia delle connessioni agenti tra i *fragmenta*, il «problema macrostrutturale del libro» è giunto a compimento con la *Lectura Petrarce Turicensis* organizzata da Michelangelo Picone, che proponendo una lettura per decenni favoriva la riflessione, stilistica e linguistica, sulle sequenze; l'intreccio poi di questi studi con quelli codicologici e paleografici sulla redazione Vaticana dei *Rerum vulgarium fragmenta* permette di approfondire le ragioni delle varie strategie dispositive, cogliendole nella fase più matura della loro elaborazione da parte di Petrarca¹.

I commentatori storici hanno presto o tardi individuato alcune di tali strutture, mediane tra le singole parti e il tutto, portando alla luce quelle dotate di legami espliciti di varia tipologia e natura: le canzoni degli occhi, con i congedi che rimandano dall'una all'altra; le "canzoni sorelle", legate da metrica e temi; il ciclo dell'aura, con incipit identico per tutti i sonetti. Ma forse i risultati più significativi vengono appunto dall'analisi della 'fabbrica' del canzoniere, ovvero dall'analisi dello studio dispositivo pensato da Petrarca durante l'allestimento del Vaticano 3195.

La mia analisi si concentrerà su un tipo di struttura intermedia ad alta frequenza nel canzoniere, qual è quella del trittico. Il punto di partenza è il trittico Rvf 188-190, indicato come tale soltanto, se non erro, da Marco Santagata. Che la sequenza costituita dai grandi testi *Almo Sol*, *Passa la nave mia* e *Una candida cerva* possa essere davvero identificata come sequenza coesa, è cosa invero dubbia: sia per i tempi di composizione, diversi per i tre testi, sia per l'assenza di legami metrici e tematici, sia per l'assenza di quelle che Santagata stesso ha studiato come connessioni di equivalenza, i sonetti paiono davvero un mero accostamento di *fragmenta*, con in più il primo che rimanda chiaramente all'indietro, ai due sonetti che lo precedono (186-187), e l'ultimo che rimanda in avanti, verso i tre che lo seguono (191-193). In più, la connessione indicata da Santagata tra i tre testi è un tipo del tutto peculiare di connessione di trasformazione, quella esclusivamente temporale: «Nell'ordine definitivo 190 viene a formare con i due precedenti una sequenza giocata sul corso del sole»², che costituisce circolarmente il trittico come giornata ideale: dal mezzogiorno al tramonto nel primo componimento, la «mezza notte» nel secondo, dall'alba al «mezzo giorno» nell'ultimo. È sufficiente per dire che Petrarca pensò i tre sonetti come trittico?

In realtà, guardando ai tempi di copia del Vat. lat. 3195, si vede che la se-

quenza risulta preparata da una sorta di ‘prova generale’, rappresentata dai sonetti 163–165, che mostra come la “struttura intermedia” messa in campo per costruire il trittico 188–190, dalla genetica assai accidentata, rispecchiasse un modello che Petrarca aveva già esperito, anche se con risultati meno clamorosi. Le due triadi, infatti, concludono le due fasi di copia della prima parte della ‘forma di Giovanni’, rivelando un tale grado di affinità interna da poterli rubricare come ripresa di un identico modulo di «struttura intermedia»: tanto da far pensare che, avendo trovato Petrarca nel trittico 163–165 una sequenza per così dire ideale, ne abbia ripetuto la sostanza nel più celebre 188–190.

Un’esposizione sinottica delle tre coppie di testi, a questo punto, ne chiarirà visivamente i richiami interni, che connettendo orizzontalmente argomenti e articolazioni dei sonetti (163 con 188, 164 con 189, 165 con 190) finiscono per fungere da macroconnettori per i due trittici³:

<p>163</p> <p>Amor, che vedi ogni pensiero aperto e i duri passi onde tu sol mi scorgi, nel fondo del mio cor gli occhi tuoi porgi, ⁴a te palese, a tutt'altri coverto.</p> <p>Sai quel che per seguirte ho già sofferto: e tu pur via di poggio in poggio sorgi, di giorno in giorno, e di me non t'accorgi ⁸che son sì stanco, e 'l sentier m'è troppo erto.</p> <p>Ben veggio io di lontano il dolce lume ove per aspre vie mi sproni e giri, ma non ho come tu da volar piume. ¹²Assai contenti lasci i miei desiri, pur che ben desiando i' mi consume, né le dispiaccia che per lei sospiri.</p>	<p>188</p> <p>Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo, tu prima amasti, or sola al bel soggiorno verdeggia, e senza par poi che l'addorno ⁴suo male e nostro vide in prima Adamo.</p> <p>Stiamo a mirarla: i' ti pur prego e chiamo, o Sole, e tu pur fuggi, e fai d'intorno ombrare i poggi, e te ne porti il giorno, ⁸e fuggendo mi toi quel ch' i' più bramo.</p> <p>L'ombra che cade da quel'umil colle, ove favilla il mio soave foco, ove 'l gran lauro fu picciola verga, ¹²crescendo mentr'io parlo, agli occhi tolle la dolce vista del beato loco, ove 'l mio cor co la sua donna alberga.</p>
---	--

<p>164</p> <p>Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace, e le fere e gli augelli il sonno affrena, Notte il carro stellato in giro mena, ⁴e nel suo letto il mar senz'onda giace, vegghio, penso, ardo, piango; e chi mi sface sempre m'è inanzi per mia dolce pena: guerra è 'l mio stato, d'ira e di duol piena, ⁸e sol di lei pensando ho qualche pace.</p> <p>Così sol d'una chiara fonte viva move 'l dolce e l'amaro ond'io mi pasco; una man sola mi risana e punge; ¹²e perché 'l mio martir non giunga a riva, mille volte il dì moro e mille nasco, tanto da la salute mia son lunge.</p>	<p>189</p> <p>Passa la nave mia colma d'oblio per aspro mare, a mezza notte il verno, enfra Scilla e Caribdi; e al governo ⁴siede 'l signore, anzi 'l nimico mio.</p> <p>A ciascun remo un penser pronto e rio che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a scherno; la vela rompe un vento umido eterno ⁸di sospir, di speranze e di desio.</p> <p>Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni bagna e rallenta le già stanche sarte, che son d'error con ignoranza attorto. ¹²Celansi i duo mei dolci usati segni; morta fra l'onde è la ragion e l'arte, tal ch'incomincio a desperar del porto.</p>
--	--

<p>165</p> <p>Come 'l candido pie' per l'erba fresca i dolci passi onestamente move, vertù che 'ntorno i fiori apra e rinove ⁴de le tenere piante sue par ch'ésca.</p> <p>Amor che solo i cor leggiadri invesca né degna di provar sua forza altrove, da' begli occhi un piacer sì caldo piove ⁸ch'i' non curo altro ben né bramo altr'ésca.</p> <p>E co l'andar e col soave sguardo s'accordan le dolcissime parole, e l'atto mansüeto, umile e tardo.</p> <p>¹²Di tai quattro faville, e non già sole, nasce 'l gran foco, di ch'io vivo e ardo, che son fatto un angel notturno al sole.</p>	<p>190</p> <p>Una candida cerva sopra l'erba verde m'apparve, con duo corna d'oro, fra due riviere, all'ombra d'un alloro, ⁴levando 'l sole a la stagione acerba.</p> <p>Era sua vista sì dolce superba, ch'i' lasciai per seguirla ogni lavoro: come l'avano che 'n cercar tesoro ⁸con diletto l'affanno disacerba.</p> <p>«Nessun mi tocchi – al bel collo d'intorno scritto avea di diamanti e di topazi –: libera farmi al mio Cesare parve».</p> <p>¹²Ed era 'l sol già vòlto al mezzo giorno, gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi, quand'io caddi ne l'acqua, ed ella sparve.</p>
--	--

1. Richiami interni e connessioni intratestuali

Prima di passare all'analisi della collocazione dei due tritici nel Vat. lat. 3195, che è l'argomento più interessante che emerge dal confronto, sarà opportuno sottolineare le affinità, o riprese a distanza. Si noti preliminarmente che anche fra i tre sonetti 163-165 latitano legami intertestuali forti, ma che vi si può individuare un tipo analogo di connessione temporale (163, 6 il sole-Amore che sorge; 164, 3 la notte; 165, 14 lo splendore diurno) ad accompagnare la prefigurazione dei temi fondanti dell'altra sequenza, disposti nella medesima successione: ad *Almo Sol* corrisponde l'invocazione ad Amore di *Rvf* 163, a *Passa la nave mia* il notturno «martir» di 164, alla *Candida cerva* la visione dell'amata di 165.

Per semplificare la comparazione, attribuirò lettere progressive (A, B, C) alle varie coppie.

1.1. La prima coppia: *Rvf* 163 (=A₁) e 188 (=A₂)

La similarità tra gli attacchi dei due sonetti non si limita alla fonetica (nell'invocazione *ALMO SOL* di A₂ si sciogliono e prolungano i fonemi di *AMOR* di A₁, con l'aggiunta dell'equivalenza tra le liquide *l* e *r* in posizione finale), complicata per altro dal fatto che in A₁ l'unicità dell'accompagnatore espressa dal *tu sol* del v. 2 «adombra quel Sole non menzionato che è Amore-Febo-Apollo»⁴, e che in A₂ il v. 2 accoglie un analogo *tu ... sola* all'inizio dei due emistichi. È l'intera struttura della quartina, e poi in generale del sonetto, che si ripete tra 163 e 188, strutturandosi come allocuzione invocativa rivolta ad Amore in presenza di una donna che si sottrae per la sua natura di albero o di lume; essa poi ripete quella, fondativa, di *Rvf* 34, con la quale i nostri due sonet-

ti istituiscono un rapporto che si potrebbe avvicinare alla relazione tra *littera*, *sensus moralis* e *sensus anagogicus* a cui è usa l'esegesi biblica medievale: «Apollo» - «Amor» - «Almo Sol». I tre sonetti citati sono i soli nei quali all'invocazione iniziale corrisponde un'analoga struttura: non la possiedono, infatti, *Rvf* 303 (*Amor che meco al buon tempo ti stavi*), ove Amore è solo il primo in una serie invocativa che comprende anche altri oggetti di natura; né *Rvf* 236 (*Amor, io fallo, e veggio il mio fallire*), con la sua descrizione dell'aspra guerra perennemente in corso contro madonna, in cui Ragione ha la peggio; né la lieve ballata 314 (*Amor, quando fioria*), nella quale Amore figura come «testimone» del dolore (Bettarini, *ad loc.*), e non come interlocutore.

Oltre il vocativo iniziale, a richiamarsi strettamente in A_1 e in A_2 è la struttura generale delle quartine, giacché a un iniziale coinvolgimento di Amore/Sole nella vicenda dell'«io», nella forma dell'appello alla memoria altrui («Sai quel che [...] ho già sofferto») o del desiderio di un'azione comune («Stiamo a mirarla»), segue il lamento per una fuga irresistibile, che divarica l'«io» e il «tu» - «e tu pur [...] sorgi», «e tu pur fuggi» (con disposizione dei vv. 5-6, in A_2 , che richiama quella di *Africa* II, 353-354: «Stare quidem vultis, sed enim rapidissima celi / vos fuga precipitat»). In A_1 non si ritrova la triade Amore-donna-amante su cui si aprirà A_2 (*Sol - fronde - io*), giacché la donna vi compare solo in apertura di sirma, come «dolce lume» veduto da lontano (v. 9: e si ricordi che «quella luce» è la versione di 188, 1 accolta nella carta 1v del codice degli abbozzi): la prima strofe si risolve interamente nel dialogo con Amore, e il rapporto con A_2 andrà visto soprattutto nella natura del rapporto tra amante e Amore appunto, con legami testuali che si addensano soprattutto nelle strofe interne del sonetto. Il dialogo instaurato in A_2 con il Sole porta infatti gli occhi dell'amante, come a loro traguardo naturale, verso l'«umil colle» ove madonna soggiorna, così come, in A_1 , la faticosa sequela di Amore «di poggio in poggio» ha come mèta la possibilità di veder «di lontano il dolce lume» (vv. 6, 8). Ma le strofe centrali, come si diceva, ospitano la deprecazione della fuga d'Amore, mediante una doppia dittologia (vv. 6-7: «di poggio in poggio», «di giorno in giorno») che in A_2 sarà ridotta a un unico verso (v. 7 «ombrare i poggi, e te ne porti il giorno»), ove le chiusure dei due emistichi riprendono i termini su cui in A_1 si costruiscono le due anadiplosi. Quella che in A_2 sarà esplicitata come fuga di Apollo in quanto Sole (v. 6 «e tu pur fuggi») risiede ancora, in A_1 , in un «e tu pur ... sorgi» che solo «per figura», come già commentava Ezio Chiòrboli, può essere attribuito ad Amore, ovvero al richiamo della figuratività di Amore che, mediante la sovrapposizione con la *sola* Donna, può ricoprire le funzioni del Sole. Particolarmente notevole è che in A_1 la 'fuga' di Amore governi il tempo (sempre attraverso i vv. 6-7), funzione poi ricoperta in A_2 dall'«Almo Sol» con maggior aderenza alla *littera*.

In questo senso, la lettura di Amore come Sole si ricava, per memoria intertestuale, soprattutto dalla ripresa della congiunzione avversativa «e tu», complicata da un «pur» che colloca il piano dell'opposizione in quello della continuità della fuga, nell'identico luogo metrico (163, 6 e 188, 6: «e tu pur ... sorgi», «e tu pur fuggi»)⁵. Così, se in A_2 la fuga del Sole sottrae agli occhi la «dol-

ce vista del beato loco» (v. 13), in A₁ l'amante «ben» vede «di lontano il dolce lume» (v. 9: con possibile allusione alla situazione di *Inf.* I 16-18), ma gli è egualmente preclusa la possibilità di raggiungerlo: il sonetto è solcato da una serie di notazioni riguardanti la fuga di Amore per erti sentieri e vie troppo faticose, ove l'*asperitas* della via (ripresa variamente ai vv. 2, 5, 6, 8, 10: «duri passi», «ho già sofferto», «sorgi», «son sì stanco, e 'l sentier m'è troppo erto», «aspre vie») prende il posto che, in A₂, sarà occupato dall'ombra (vv. 7, 9, 12), con identica funzione d'impedimento.

1.2. La seconda coppia: Rvf 164 (=B₁) e 189 (=B₂)

La natura particolare di B₂, metafora continuata a grado altissimo di coerenza, la rende il testo meno disponibile a richiami intertestuali; tanto più rispetto a un sonetto, come Rvf 164, che nei primi versi ospita un notturno composto in imitazione, e a gara, dei classici (notata da tutti i commentatori storici è la memoria del «tema di Didone» [Bettarini] che occupa le quartine: cfr. *Aen.* IV, 522-532). Riterremo dunque, come legame forte, l'identica collocazione temporale (164, 3 «Notte», 189, 2 «a mezza notte»), peraltro a bassa frequenza nel complesso del Canzoniere che gode di pochi notturni, almeno fino alle apparizioni di Laura in sonno nella parte in morte; e la ripresa contrastiva di un mare «senz'onda» in B₁ e «aspro» in B₂ (vv. 4 e 2), che offre almeno per B₁ lo scenario necessario all'installazione della metafora ospitata nell'ultima strofe (v. 12 «e perché 'l mio martir *non giunga a riva*»), nella quale, conseguentemente, si addensano le affinità sostanziali tra i due sonetti: dalla morte del v. 13 (B₁ «mille volte ... moro», B₂ «morta ... è la ragion») alla lontananza dalla salvezza nel verso conclusivo (B₁ «tanto da la salute mia son lunge», B₂ «tal ch'incomincio a desperar del porto»), in cui per altro il «porto» è declinazione metaforica della «salute»⁶.

Detto ciò, qualche punto di prossimità strutturale si può retrospettivamente ravvisare nella collocazione di una descrizione oggettiva della situazione, nella quartina iniziale di ogni componimento (situazione della natura immersa nel sonno notturno in B₁; situazione della «nave mia» nel mare in B₂), seguita, nella seconda quartina, dalla definizione soggettiva dello stato dell'amante (dichiarato come «guerra» in B₁, e in B₂ descritto come governo allotrio della nave da parte delle facoltà dell'anima alleate per contrastare l'io). In tale contesto, si potrà annotare che la «guerra» è «d'ira e di duol piena» (164, 7), come poi in posizione rilevata la «nave» sarà «colma d'oblio» (189, 1).

1.3. La terza coppia: Rvf 165 (=C₁) e 190 (=C₂)

A seguire il frammento disforico che occupa la parte centrale dei due tritici, declinante in entrambi i casi in una finale tentazione di *desperatio*, ricopre un'identica funzione rasserenante ed estatica l'incipit del sonetto che segue,

quasi il ritornare della luce e del respiro dopo l'*anxia* angoscia notturna. Sia C_1 che C_2 si aprono con le medesime notazioni cromatiche, di un colore che è innanzitutto luce: «Come 'l *candido* piè per l'*erba* fresca» e «Una *candida* cerva sopra l'*erba*». Dall'iniziale epifania della donna (metonimizzata nel piede) e della sua ipostasi, la cerva, discende un'analoga disposizione della materia nei due sonetti. Nel dettaglio:

seconda quartina

C_1 «piacer» che piove dai begli occhi, tanto da spingere l'io a non curare «altro ben»
 C_2 dolcezza che viene dalla sua «vista», tanto da spingere l'io a «lasciar ... ogni lavoro»

prima terzina

C_1 atti e parole della donna
 C_2 parole inscritte nel collare della cerva

seconda terzina

C_1 «gran foco» che abbaglia la vista dell'amante (reso «uccel notturno al sole»)
 C_2 stanchezza del «mirar» nel mezzogiorno.

Abbiamo dunque: presentazione e cornice naturale nella prima quartina, potenza della vista nella seconda, parole nel primo terzetto (*l'hapax* «dolcissime» di 165, 10 enfatizza infatti il termine «parole», che in C_2 avranno la potenza icastica del monito scritto) e cedimento della vista nella seconda terzina, in cui il trapasso di C_1 dall'«ardore» del «foco» (v. 13) all'accecamento per eccesso di luce (v. 14) sarà messo in scena, in C_2 , dalla caduta nell'acqua mentre il sole raggiunge il punto di massima luminosità⁷. Quanto a quest'ultimo punto poi, il tema è troppo complesso, e troppo ramificato nelle fonti, perché se ne possa trattare qui; la connessione col mezzogiorno, nell'ultima terzina di C_2 , può tuttavia richiamare alla mente un passaggio del *De vera religione* agostiniano, precocemente letto e annotato da Petrarca, già fondamento del *revirement* che, nella canzone 70, portava ad assolvere le «cose belle», uscite «buone» dalle mani del Creatore, dalla colpa di una visione insufficiente, perché velata (vv. 35-37); il passo, dicevo, nel quale il turbamento degli occhi che si arrischiano alla visione meridiana è considerato come causato dall'«inordinatus aspectus», uno sguardo privo di *congruentia* con l'oggetto:

Si quis repente meridianum solem intueatur, repercussi oculi turbabuntur: num ideo aut sol malum erit aut oculi? Nullo modo; sunt enim substantiae: sed malum est inordinatus aspectus, et ipsa quae consequitur perturbatio; quod malum non erit, cum oculi fuerint recreati, et lucem suam congruenter aspexerint⁸.

In C_1 , invece, il tema si veste della metafora del pipistrello, di larghissima diffusione perché ricorrente nei commenti al *De anima* aristotelico (ma la più ampia categoria di «uccello notturno» verrà a Petrarca dalla *Consolatio Philosophiae* boeziana), e qui volta a significare l'impossibilità di sostenere la visione oculare in terra⁹.

2. *La mise en page*

Data per dimostrata, come spero, l'affinità orizzontale tra le componenti dei due trittici, e l'analogia dispositiva che ne regola la successione, occorre chiedersi se questa apparente ripetizione d'un modulo abbia qualche significato. La proposta di una lettura 'a specchio' delle due sequenze, come già accennato, nasce dal fatto che esse concludono le due fasi di trascrizione della prima parte del canzoniere, nella 'forma di Giovanni'. Risale infatti a monsignor Vattasso l'ipotesi, fondata su alcuni indizi paleografici e sull'esame autoptico degli inchiostri, che il lavoro di copia del Malpaghini nel Vat. Lat. 3195 si fosse svolto in quattro fasi, alternativamente distribuite tra la prima e la seconda parte del canzoniere: dall'attuale *Rvf* 1 al 165, quindi dal 264 al 304, e poi di nuovo dal 166 al 190, e dal 305 al 318 (trascurando fenomeni singoli come lo spazio lasciato vuoto per l'inserimento del sonetto 179, o il 121 scritto successivamente da Petrarca su rasura)¹⁰. L'ipotesi più ragionevole per tale trascrizione in quattro tempi è che Petrarca, pur avendo già in mente la struttura generale del libro, non avesse ancora completamente pronta per la copia la sezione 166-190, e avesse quindi affidato al Malpaghini l'inizio della seconda parte, una sequenza da sempre dotata di grande stabilità.

Petrarca, come riassume Savoca riprendendo un argomento già avanzato da Vattasso, «aveva dato a Malpaghini un antigrafo fino a un certo punto coincidente, tanto nella prima parte quanto nella seconda, con la cosiddetta forma Chigi», a cui la 'forma di Giovanni' aggiunge, per la prima parte e fino al numero 165, i soli sonetti 157 e 158¹¹. Da *Rvf* 166 fino a *Una candida cerva*, invece (*Rvf* 190), l'ordinamento dei testi, tutti sonetti, richiese ancora qualche riflessione e molti inserimenti, che modificarono radicalmente la fisionomia della sequenza attestata nella forma Chigi¹²: sebbene poi Petrarca l'avesse risolto abbastanza rapidamente, tanto da consentire a Malpaghini di continuare la copia dal 166 usando lo stesso inchiostro adoperato per il 304, appena terminato di trascrivere.

Se dunque la corrispondenza tra i due trittici ha qualche ragione, l'ipotesi paleografica trova conferma nell'analisi testuale, che assicura ai due tempi della copia della prima parte del canzoniere un carattere meno legato alle circostanze materiali: le due pause dopo il sonetto 165 e dopo il 190 attestano che le microsequenze che precedono la sospensione della trascrizione costituivano, agli occhi dell'autore, porzioni testuali sufficientemente coerenti da poter sostenere una sorta di punto fermo. In che cosa consista questa coerenza è difficile dirlo, al di là del motivo della "giornata ideale" identificato da Santagata, anche per via dell'assenza di legami intertestuali: che se nel caso del secondo trittico possono avere come giustificazione il fatto di sorgere come assemblamento di fasi compositive assai eterogenee, nel caso di 163-165, in cui si ha una trascrizione verosimilmente prossima al momento della composizione, la loro latitanza ci pone in presenza di un dispositivo di connessione puntato effettivamente solo su motivi d'ordine tematico, e latamente temporale. A dire il vero, anzi, è proprio il trittico 'ricostruito' a esibire potenzialmente i legami in-

tertestuali più forti: l'«ombra» su cui si intonano le terzine di *Rvf* 188, destinata a togliere all'amante la vista del luogo desiderato, nel montaggio finale diventa la via per l'installazione della più potente ombra notturna del son. 189; il quale poi si lega contrastivamente al successivo, ove il candore della cerva si accampa come visione luminosa sorgente per opposizione rispetto al punto più profondo di oscurità, quello che viene segnato dalla conclusione del son. 189, tinta di *desperatio*¹³. Il trittico maggiore, insomma, esibisce ragioni di coerenza più salde di quello 'minore', a cui pure sembra ispirarsi. È tempo dunque di osservare come Petrarca abbia fatto trascrivere le due sequenze.

3. La trascrizione 'in ordine' dei due trittici

Guardando la *mise en page* dei testi nel Vat. lat. 3195, e riflettendo sulla calcolatissima impostazione visiva che Petrarca pensa per la versione definitiva del Canzoniere, bisogna dire, di nuovo, che la disposizione dei due trittici non pare assecondare l'ipotesi di una loro affinità a distanza; anzi, non sembra nemmeno identificare 188-190 come trittico. Mentre i sonetti 163-165 sono interamente contenuti nella carta 35r, che si chiude proprio con *Rvf* 165, il secondo trittico è accolto solo in parte dalla carta 38r, giacché *Una candida cerva* apre il verso dello stesso foglio¹⁴. Si ha dunque una disposizione formalizzabile in 2+1, che impedendo di abbracciare i tre sonetti con un solo colpo d'occhio può sollevare qualche dubbio sulla sua effettiva considerazione come sequenza coesa da parte dell'autore: dove stanno, in questo caso, le «indicazioni di lettura» soggiacenti alle «strategie scrittorie, di impaginazione e presentazione» che fanno del libro dei *Rerum vulgarium fragmenta* un «libro-modello»¹⁵? Si aggiunga che, da una parte, *Rvf* 188 si lega al dittico 186-187, che occupa la prima metà della c. 38r (con il richiamo del primo verso di 188 al v. 2 di 186, «quel sole il qual vegg'io con gli occhi miei»), mentre *Rvf* 190 sembra aprire, per ragioni contenutistiche, ai numeri successivi: sebbene infatti la minuta radiografia della sezione compiuta da Domenico De Robertis abbia escluso l'esistenza di legami tra il coeso trittico 191-193, che occupa il seguito della carta 38v, e il sonetto della cerva (mentre sono rintracciabili legami col sonetto inaugurale, il 188¹⁶, vero centro d'irradiazione di senso e di fonetica della carta 38), letture più recenti sono arrivate a conclusioni opposte¹⁷. La coesione effettiva di *Rvf* 188-190 sembra in verità assai labile. Qualche osservazione si rende dunque necessaria.

La correlazione qui proposta tra le due «strutture intermedie» tocca il problema della *mise en page* studiata da Petrarca per il Vat. lat. 3195. Furio Brugnolo ha offerto qualche esempio di questa disposizione, che prevede l'accostamento di numeri appartenenti a serie coerenti in modo che l'occhio possa abbracciarli senza interruzione, in particolare a «libro aperto», ovvero sulla superficie delle due carte, *verso* a sinistra e *recto* a destra, visibili all'apertura del codice. Oltre che a sequenze indubitabilmente compatte, come quella delle grandi canzoni 125-127, particolare attenzione Brugnolo riserva ai trittici: ma la sua analisi può essere completata con lo studio di altre serie.

Va detto preliminarmente, tuttavia, che ogni considerazione di questo tipo risulta condizionata da almeno due elementi: in primis il fatto che la disposizione dei numeri della parte copiata da Giovanni risultasse da un allestimento delle rime pensato, almeno parzialmente, per altra forma e altre pagine (almeno per la forma Chigi), e secondariamente che l'impostazione visiva auspicata da Petrarca non sembra esser stata sempre perfettamente messa in atto dal Malpaghini (il quale, ad esempio, inizia a volte la carta con una coda versale, mentre Petrarca cerca di far coincidere sempre l'inizio della carta con l'inizio del componimento)¹⁸. Sarà dunque opportuno partire osservando la mano petrarchesca, alle prese con *fragmenta* che per la prima volta si trovano riuniti in sequenza.

Le carte 65r-66r ad esempio offrono un notevole esempio di *mise en page* di mano petrarchesca, giacché la canzone 331 e la sestina doppia 332 (copiata su due colonne, in maniera affine alla disposizione dei versi della canzone) sono disposte in modo che la parte finale della sestina copra metà dello specchio di scrittura della c. 66r, conclusa da due sonetti: soluzione che dà alla pagina un'armonica bipartizione, e la costruisce per analogia con il modulo più frequente nel codice, quello della facciata occupata da quattro sonetti (e dunque, oltre che quadripartita, anche esattamente bipartita). Questa disposizione riprende, con più geometrica esattezza, una *facies* già esperita almeno due volte, per mano dei due copisti: una prima volta alla c. 11 per mano di Giovanni (nel *recto*, dopo il son. 49 inizia la canz. 50, che finisce a metà del *verso*, completato per la seconda metà della pagina dal son. 51 e dal madr. 52: il quale madrigale però, disposto su cinque sole righe di scrittura, non copre lo stesso spazio del sonetto; stessa situazione alle cc. 22v e 23r, con la canz. 105 seguita, nella seconda metà della pagina, dal madr. 106 e dal son. 107), e una seconda volta per mano di Petrarca alle cc. 40v-41v, con l'esattezza dei due sonetti conclusivi che dividono la pagina in due (canz. 206 e canz. 207 affiancate a libro aperto, con la seconda che termina a metà della c. 41v, seguita dai sonn. 208-209).

Ma di questa disposizione, ciò che ci interessa più osservare è il son. 330, che apre la carta 65r precedendo la canz. 331 (soluzione che ha corrispettivi nella c. 3v, son. 21 e sest. 22; nella c. 8v, son. 36 e canz. 37; nella c. 30v, son. 134 e canz. 135)¹⁹: esso è infatti il numero conclusivo del tritico del presentimento 328-330, che dunque si trova dislocato tra le cc. 64v-65r come 2+1, ovvero nella stessa disposizione che ha il tritico 188-190. La stessa disposizione 2+1 aveva, nella forma di Giovanni, il tritico "naturale" *Rvf* 47-49 studiato da Natascia Tonelli (con i sonn. 47 e 48 alla c. 10v e il 49 all'inizio della c. 11r)²⁰, identificando dunque una soluzione compositiva che non osta alla lettura coesa di tritici, pur separandone l'ultimo elemento che viene consegnato alla facciata successiva.

Una riflessione a parte meritano i sonetti di *Rvf* 345-347, sequenza identificabile come tritico mediante una connessione molto forte sul tema della asunzione in cielo di Laura (i tre sonetti ne seguono il percorso, dalla partenza alla traversata dei cieli alla finale acquisizione della sede che spetta alla donna: cfr. *Rvf* 345, 13 «con li angeli la veggio alzata a volo»; 346, 1-3 «Li angeli eletti e l'anime beate / cittadine del cielo, il primo giorno / che madonna pas-

sò...»); 347, 1-2 «Donna che lieta col Principio nostro / ti stai...»); essi, corrispondenti in origine ai numeri *347, *348 e *349, stavano sulla stessa carta 68r, aperta appunto da *Spinse amor e dolor* (*347); la numerazione araba apposta da Petrarca in margine, in caso di nuova copia in pulito, non li avrebbe separati, ma li avrebbe spinti, di nuovo, nella struttura 2+1 (*347 e *348 alla c. 67v, *349 all'inizio della c. 68r)²¹.

Torniamo alla carta 38 e al nostro trittico maggiore. Appurato che la collocazione di 2+1 non impedisce di considerare il trittico come effettivamente pensato tale da Petrarca, allarghiamo lo sguardo. La carta immediatamente successiva accoglie anch'essa una sequenza altamente coesa come il 'ciclo dell'aura', lasciandone fuori il segmento finale: la carta 39r contiene infatti i *fragmenta* 194-197 (ovvero tre sonetti dell'aura, più l'inserzione dell'apparentemente altotrio *Di di in di di vo cangiando il viso e 'l pelo*, *Rvf* 195)²², mentre l'ultimo testo della sequenza, *Rvf* 198, si trova all'inizio della c. 39v, nella stessa posizione di *Una candida cerva*; la disposizione è qui di 1+[1]+3, che tenendo conto della dislocazione dei numeri sulla pagina diventa 1+[1]+(2+1). Petrarca avrebbe potuto compattare la sequenza dislocando altrove il son. 195, ma evidentemente corrispondeva di più a una sua peculiare idea di *mise en page* il fatto di non creare una 'macchia' tematica omogenea a riempire una carta intera: se infatti i trittici sono ricorrenti, non si danno invece nel Canzoniere altri casi di sequenze continue di quattro numeri, se non nella forma di un 3+1: e si noterà che la successione delle "canzoni sorelle" 125-129 ha lo stesso schema, rovesciato, del ciclo dell'aura (3+[1]+1), se si considera *Italia mia* come inserimento apparentemente altotrio in un tessuto organico di testi coerenti, e accoppiabili a due a due per metrica. L'inserimento del son. 195, insomma, salvaguarda il principio della continuità pur nella varietà dei registri; il tema dell'aura risulta così annunciato dal son. 194, poi interrotto da un testo strettamente apparentato alla gelata e petrosa fissità della sestina (in modo da richiamare uno dei registri principali del Libro), e infine compiutamente svolto, non a caso, in un trittico (*Rvf* 196-198) che si trova distribuito nelle carte dell'originale nella stessa posizione del trittico 188-190 (2+1). A questo punto, la carta 39v si trova a essere completata da un altro trittico, quello del guanto (*Rvf* 199-201): e l'ipotesi che quest'ultima sequenza sia stata composta *après coup*, estendendo di due numeri l'occasione che doveva aver dato origine al solo primo testo (il codice degli abbozzi contiene il solo son. 199, alla carta 2v), rinforza l'idea che in questa zona del canzoniere Petrarca stia lavorando per compatte "strutture intermedie" in forma di triade, variamente disposte sulla pagina: la carta 39, tra *recto* e *verso*, è interamente occupata da due di queste strutture.

Le sequenze triadiche delle carte 38 e 39 del Vat. lat. 3195, tra l'altro, mostrano un significativo grado di affinità tematica. Il motivo strutturante del trittico 188-190 è infatti quello della contemplazione, dall'iniziale «Stiamo a mirarla» fino all'estasi e alla caduta finale – anzi per meglio dire di una triplice impossibilità della contemplazione: per impossibilità di sottrarsi al fluire del tempo; per *acedia*²³; per impossibilità di prolungare l'istante della visione (se contemplare è sottrarsi al fluire del tempo, la caduta nell'acqua che chiude *Rvf*

190 significa ri-immersersi nello scorrere del tempo quando l'istante estatico è trascorso). La coerenza del trittico 191-193 è assicurata dalla ripetuta esperienza obliosa di una contemplazione che preannuncia in terra quella che sarà propria alla vita eterna. Il ciclo dell'aura, procedente dall'alba al mezzogiorno²⁴ e dunque con sviluppo temporale che si richiama a quello che governa il trittico 188-190, giunge anch'esso a una forma di contemplazione che stanca gli occhi e la mente, e li fa cedere per eccesso di luce²⁵. In questa sostanziale uniformità di temi, giunge poi a offrire opportuna *variatio* il ciclo del guanto, trittico che completa e chiude la c. 39v.

Torniamo però a *Rvf* 190, *Una candida cerva*. Anche se è stata studiata (in particolare da Domenico De Robertis), e poi generalmente ripresa nei commenti, la solidarietà del sonetto con il 318, *Al cader d'una pianta*, che chiude la forma di Giovanni nella seconda parte; e dando quindi per acquisito che Petrarca sentisse il componimento come in qualche modo 'conclusivo', si dovrà però pensare alla conclusione tutt'al più di una sequenza, non della prima parte addirittura del libro. Osta a una considerazione radicalmente 'conclusiva' la posizione stessa del testo sulla pagina, isolato in cima alla carta 39r, che lascia la facciata quasi completamente vuota. È vero che, nella composizione della pagina medievale, maggior attenzione veniva adibita alla posizione d'inizio delle parti o delle canzoni, e non a quella finale; ma è altrettanto innegabile che nel suo allestimento definitivo, la prima parte del Vat. lat. 3195 si conclude con la canonica sequenza di quattro sonetti, che procura alla facciata che la ospita (la c. 49r) il suo armonico riempimento completo²⁶. La posizione di *Una candida cerva* è dunque compatibile solo con una conclusione provvisoria, forse solo con la conclusione del trittico di cui fa parte, struttura centrale di una carta, la 39, che ospita una bella *variatio* di strutture coerenti: un dittico, un trittico dislocato a ponte sulle due facciate, un trittico (186-187, 188-190, 191-193). Certo, le due facciate sarebbero interpretabili anche in altro modo: un trittico legato alle due figure 'solari', Scipione e Laura (186-188), un sonetto disforico isolato e conclusivo (189), un sonetto euforico e inaugurale (190), un trittico (191-193). Ma già dall'esposizione si vede quanto frammentaria e poco economica sia un'ipotesi struttiva di questo genere.

4. Il tema del naufragio nel trittico ricostruito

Confrontare "strutture intermedie" come *Rvf* 163-165 e 188-190 significa accostare oggetti assai diversi tra loro. La prima è una sequenza che, per quanto ne sappiamo, nasce già come tale, mentre la seconda è il frutto di un accostamento a posteriori, frutto di riscritture e dislocamenti, di sonetti nati in tempi molto diversi: per comporlo, Petrarca passa attraverso una seria revisione della prima versione di *Almo sol*, lo spostamento di *Passa la nave mia* dalla posizione originaria, attestata dalla forma Chigi, e l'aggiunta finale di *Una candida cerva*. Non sappiamo se 163-165 si possa considerare a tutti gli effetti un trittico nativo, giacché gli eventuali legami di coesione sembrano poter essere

messi in luce solo attraverso il suo rispecchiamento nell'altro trittico, ma è certo che quando Petrarca deve cercare una struttura atta a concludere la sezione affidata a Malpaghini, ne trova una che ripete, a distanza, quella con cui si era conclusa la prima metà della sezione stessa.

Nel codice degli abbozzi, per altro, è attestato un primo assetto che è istruttivo ripercorrere, alla luce di quanto detto circa la collocazione dei trittici sulla pagina. La carta 1 ν del Vat. Lat. 3196 infatti contiene *Almo Sol* in doppia redazione, poi *I dì miei più leggier' che nesun cervo* (*Rvf* 319), poi *Rvf* 191-192, seguiti da 193 all'inizio della c. 2r. Quest'ultima carta, dopo la fine del trittico 'della visione' segnalata dall'emersione del tema della fenice (*Rvf* 321), accoglie i primi tre sonetti dell'aura nella posizione originaria, ovvero in forma di trittico (196, 194, 197; il quarto frammento del ciclo, 199, si trova alla c. 3r, in posizione isolata: nella stessa posizione isolata si ritroverà poi nella messa in ordine, sebbene non più così distante dagli altri tre). Dall'articolazione di queste carte risulta che la disposizione provvisoria attestata dal codice degli abbozzi lega comunque il trittico 'della visione', 191-193, a uno dei sonetti che faranno poi parte del trittico 188-190, sebbene non al terzo si leghi ma al primo, *Almo Sol*: anch'esso contiene il medesimo tema, ma esposto in maniera defettiva, legata all'esperienza terrena dell'impossibilità di *sistere tempus* e dunque di accedere a una contemplazione che abbia i caratteri della stabilità e non quelli dell'impermanenza. Nella versione definitiva, il trittico 191-193 più coerentemente si legherà a *Una candida cerva*, in cui il momento estatico è dichiarato come temporalmente concluso entro un breve spazio, e tuttavia in modo meno traumatico di quanto non accada in *Almo Sol*. Uno spazio possibile alla contemplazione si disegna così in terra, ed è su questo pur breve *extra tempus* che più giustamente si agancia il trittico della visione.

Importa inoltre di notare come tutta la sequenza, nel codice degli abbozzi, abbia la medesima struttura di quella che avrà poi il ciclo dell'aura: esposizione del tema, interruzione del medesimo a opera di frammento riguardante il lavoro rapinoso del tempo, prosecuzione del tema con un trittico. La disposizione negli abbozzi di 188, 319, 191-193 ha insomma le stesse ragioni struttive di quella che sarà affidata a 194, 195, 196-198. E tuttavia, la sequenza non passa così nella disposizione "in ordine". A *Passa la nave mia*, che nella forma Chigi concludeva la prima parte delle rime, viene sottratta la funzione di chiusura non solo del dittico 176-177, ma anche delle rime in vita, grazie a una decisione con la quale, sostanzialmente, Petrarca neutralizzava la figura del naufrago che occupa con potente drammaticità il son. 189. Richiamo a questo proposito le osservazioni di Theodor J. Cachey sullo spazio bianco, quasi sintomo di un trauma, risultante dalla dislocazione del sonetto dalla sua posizione originaria alla nuova posizione: la sequenza della forma Chigi 178-176-177-189 diventa, nella redazione Vaticana, 176-177-178, con uno spazio bianco lasciato dal Malpaghini per il successivo inserimento di *Rvf* 179: «il naufrago di *Passa la nave mia*, alla cui luce addirittura il proseguimento del libro poteva apparire a rischio, veniva rimosso durante l'allestimento della forma di Giovanni, lasciando un vuoto che rimaneva aperto o in sospensione» fino al-

l'ideazione della sequenza definitiva²⁷. La quale sequenza definitiva, aggiungiamo noi, in effetti virerà drasticamente, affidando la conclusione della prima parte delle rime alla glorificazione di Laura e del lauro (sonn. 262-263).

Ciò che ci importa qui notare è che la collocazione di *Rvf* 189 non al termine di un trittico, come era in origine (176-178-189), ma al centro di esso, come sarà infine (188-189-190), permette di attribuire valore relativo e non assoluto alla *desperatio* con cui si conclude il sonetto: sia per il fatto di occupare un momento centrale, e non finale, di una sequenza che dopo l'angoscia notturna risorge con il risorgere del sole sull'emblema laurano, sia perché esso viene riscattato dalla visione della cerva, che consente di tornare a vedere quei "dolci lumi" perduti durante la navigazione, anche se sotto forma di simbolo e di ermetica visione. Il disinnescamento del moto disforico avviene precisamente togliendo il sonetto dal suo inserimento nella topica del viaggio per inserirlo entro una scansione temporale che ne mette in primo piano il "notturmo" – un tempo destinato a essere superato dal sorgere del sole, dunque: non la previsione di un viaggio destinato a naufragare prima di giungere in porto –, secondo un'articolazione già sperimentata nel trittico 163-165.

NOTE

¹ La categoria di "struttura intermedia", com'è noto, è stata applicata da Cesare Segre al ciclo dell'aura: cfr. il suo saggio *I Sonetti dell'aura*, «Lectura Petrarce», III, 1983, p. 59. Mi riferisco poi ovviamente a M. Santagata, *Comessioni intertestuali nel Canzoniere del Petrarca* [1975], in Id., *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1979, pp. 9-56; e a *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale (Lectura Petrarcae Turicensis)*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 2007 [d'ora in poi *LPT*]; la citazione viene dalle considerazioni di Theodore J. Cachey Jr. liminari al suo saggio: *Per una mappa del Canzoniere (RVF 171-79)*, ivi, pp. 395-414, di cui ripareremo nel seguito.

² F. Petrarca, *Canzoniere*, ed. commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004², *ad loc.*

³ Cito dal testo, ammodernato, cui si accompagna il mio commento: F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, introduzione di P. Cherchi, Torino, Einaudi, 2011; per le ragioni dell'ammodernamento cfr. ivi, *Nota al testo*, pp. xxv-xxvii, e S. Stroppa, *L'ammodernamento del testo del Canzoniere petrarchesco. Materiali per una discussione*, «Per Leggere», IX, 2009, pp. 209-36 (con interventi di E. Fenzi, F. Bausi, S. Carrai, R. Cella).

⁴ F. Petrarca, *Canzoniere. «Rerum vulgarium fragmenta»*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, p. 773 (nota a 163, 2).

⁵ Richiamo notato dalla Bettarini, *ibidem*: «6. *et tu*: congiunzione avversativa che porta anche l'idea della continuità e ripetitività del sorgere e risorgere di Amore, come se fosse il Sole; infatti il richiamo interno lessicale-ritmico-sintattico è col sonetto CLXXXVIII 5-7 [...]». Per il giudizio di Chiòrboli, cfr. F. Petrarca, *Le «Rime sparse» commentate da E. Chiòrboli*, Milano, Trevisini, 1924, p. 403.

⁶ La dura realtà ricoperta dal «desperar» che chiude il sonetto 189 è tale, da rendere perlomeno dubbio il giudizio di Guglielmo Gorni secondo cui invece 164, 14 sarebbe l'«unico grido di questo tenore di tutto il Canzoniere» (cfr. P. Allegretti - G. Gorni, *Mondo dell'oltretomba e spelunca in Petrarca. Rvf 161-70*, in *LPT*, p. 387).

⁷ Per la caduta finale di *Rvf* 190 rimando al mio *Gli occhi «stanchi di mirar»*. *Agostino e Gregorio Magno in Rerum vulgarium fragmenta*, *CXC*, «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa»,

XL, 2004, pp. 553-62 (con discussione delle interpretazioni precedenti). Diversamente, la Bettarini (commento, *ad loc.*) vi vede l'effetto della «rottura dello specchio», ovvero la sparizione dell'*imago* per effetto del rispecchiarsi dell'io nell'acqua – con richiamo al mito di Narciso. Resta tuttavia che si tratta non di un distogliere gli occhi, ma di una caduta.

⁸ Nel codice posseduto e postillato da Petrarca, il Cassiodoro-Agostino oggi Par. Lat. 2201, recante il titolo complessivo di *De beata vita*, in margine alla sentenza d'apertura (da «Si quis repente» a «turbabuntur») si colloca la postilla petrarchesca d'attenzione «Nota hanc similitudinem, cum sequentibus et precedentibus» (cfr. F. Rico, *Petrarca e el «De vera religione»*, «Italia Medioevale e Umanistica», XVII, 1974, p. 331; con lezione «turbantur» che non si ritrova nel testo critico allestito dal Daur per il *Corpus Christianorum*, né in quello dei Maurini passato nella *Patrologia latina*). Un tema parallelo è quello dell'impossibilità di fissare il sole, che oltre a ricorrere nella letteratura spirituale mette le radici anche nella lirica: cfr. ad esempio il sonetto responsivo di Dante, *Degno fa voi trovare ogni tesoro*, 9-11: «Non è colpa del sol se l'orba fronte / nol vede quando scende e quando poia, / ma della condizion malvagia e croia», a cui Claudio Giunta allega un passo del commento di san Tommaso al *De divinis nominibus* pseudo-dionisiano (cfr. Dante Alighieri, *Opere*, ed. diretta da M. Santagata, vol. I, Milano, Mondadori, 2011, p. 599).

⁹ Si veda ad es. G. Ledda, *Filosofia e ottica nella predicazione medievale, in Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*. Atti del Seminario di studi (Bologna, 15-17 novembre 2001), a cura di G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno, Firenze, Olschki, 2003, pp. 53-78. Per il passo della *Consolatio* (IV, 4), «che crea una tradizione autonoma rispetto a quella aristotelica» applicando al campo morale l'immagine delle *aves* «quarum intuitum nox inluminat, dies caecat», cfr. p. 62.

¹⁰ Cfr. *L'originale del Canzoniere di Francesco Petrarca, Codice Vaticano latino 3195, riprodotto in fototipia*, a cura della Biblioteca Vaticana [introduzione di Marco Vattasso], Milano, Hoepli, 1905, pp. VII-VIII, ripreso da G. Savoca, *Il Canzoniere di Petrarca tra codicologia ed ecdotica*, Firenze, Olschki, 2008, p. 76. Contesta gli argomenti fondati sulle differenze d'inchiostro Stefano Zamponi (all'interno di una più ampia contestazione che dal «metodo dell'inchiostro e della penna» proposto dal Wilkins si possano ricavare precise diacronie di copia: cfr. *Il libro del Canzoniere: modelli, strutture, funzioni*, in *Rerum vulgariarum fragmenta. Codice Vat. lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di G. Belloni, F. Brugnolo, H. Wayne Storey e S. Zamponi, Roma-Padova, Antenore, 2004, in part. p. 29), che accetta tuttavia la ricostruzione quadripartita della scansione di copia effettuata dal Malpighini (*ivi*, p. 25).

¹¹ Savoca, *Il Canzoniere di Petrarca cit.*, *ibidem*.

¹² Per la complessa disposizione in ordine della sequenza 166-190 cfr. E. H. Wilkins, *The Making of the Canzoniere*, in *Id.*, *The Making of the «Canzoniere» and other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951, pp. 167-68 (e *Id.*, *Vita del Petrarca e La formazione del «Canzoniere»*, a cura di R. Ceserani, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 357); ma nuovi elementi, fondati soprattutto sulla diversa articolazione delle «strutture intermedie» rispetto alla forma Chigi, comprendenti anche il lavoro di Petrarca sui tritici, sono avanzati e discussi da Theodore J. Cachey Jr. nel saggio, già citato, compreso nella *Lectura Petrarcae Turicensis* (cfr. *Per una mappa del Canzoniere: RVF 171-179*): particolarmente interessante è il rapporto che emerge tra le due strutture triadiche contigue ai tritici che qui analizziamo, ovvero *Rvf* 166-168 e 186-188 (cfr. *ivi*, pp. 408-10).

¹³ Si verifica insomma la capacità petrarchesca di «articular cada poema en el seno de un complejo expresivo donde cada uno de ellos es iluminado por la sequencia en que se inserta» (V. Beltran, *Las conexiones intertextuales en los cancioneros. Orígenes y funcionalidad*, in «Liber», «fragmenta», «libellus» prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle, a cura di F. Lo Monaco, L. C. Rossi, N. Scaffai, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 187-207: 205), anche quando l'inserimento viene compiuto a distanza di tempo dalla composizione.

¹⁴ Per i debiti controlli si farà riferimento all'*Edizione integrale in fac-simile conforme all'originale del ms. Vat. lat. 3195 contenente i «Rerum vulgariarum fragmenta» di Francesco Petrarca*, presentazione di F. Brugnolo, Città del Vaticano - Padova, Biblioteca Apostolica Vaticana - Antenore, 2003.

¹⁵ Cfr. F. Brugnolo, *Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni petrarchesche*, «Lectura Petrar-

ce», XI, 1991, pp. 259-90: 260.

¹⁶ Mi riferisco ovviamente a D. De Robertis, *Contiguità e selezione nella costruzione del Canzoniere petrarchesco* [1985], ora in Id., *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 65-86: 75, che porta a compimento l'analisi delle prime due carte del codice degli abbozzi già iniziata in un precedente e più ampio intervento (*Problemi di filologia delle strutture*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*. Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno Ed., 1985, pp. 383-401).

¹⁷ Si veda S. Carrai, *I primi testi autografi del Vaticano 3195 (RVF 190-200)*, in *LPT*, pp. 433-47: 434. La lettura di Carrai non tocca tuttavia l'autonomia della parte copiata da Malpaghini, limitandosi a osservare che Petrarca fece seguire a quella sorta di conclusione provvisoria «un componimento che a quello [sc. il sonetto della cerva] si agganciasse, o quantomeno s'intonasasse, pur aprendo una nuova serie» (p. 435); essa forza – forse proprio per poter dimostrare questa continuità – la struttura delle decadi del progetto zurighese, raggruppando undici testi, e anche la scansione che ci si poteva attendere seguendo la forma Malpaghini, che avrebbe attribuito a chi lo precedeva anche *Rvf* 190 (mentre la lettura di J. A. Scott si arresta su *Passa la nave mia*: cfr. *Amore per Laura e l'antichità. Pentimento religioso* [RVF 180-89], ivi, pp. 415-32).

¹⁸ F. Brugnolo, *Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni grafico-visive nell'originale dei Rerum vulgarium fragmenta*, in *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile* cit., pp. 124-25.

¹⁹ Nonché nella doppia disposizione, a libro aperto, di sonetto+sestina alle cc. 45v-46r (son. 236 e sest. 237; son. 238 e sest. 239), messa in evidenza da Brugnolo nello studio appena citato (p. 122).

²⁰ Si veda il suo *Linee di cultura medica per la lettura di Rvf 47, 48, 49*, «Per Leggere», III, 2002, pp. 5-23.

²¹ A proposito della numerazione araba degli ultimi trenta *fragmenta*, altamente persuasivo – anche nella sua conclusione relativa alla forma calendariale come «ratio segreta» del libro – mi pare il lucidissimo studio di Arnaldo Soldani, *Un'ipotesi sull'ordinamento finale del Canzoniere* (RVF, 336-366), «Studi Petrarcheschi», XIX, 2006, pp. 209-47 (la cit. a p. 233).

²² Ma sul fatto che il sonetto si leghi agli altri, «condensando e ridistribuendo elementi della serie», cfr. Segre, *I Sonetti dell'aura* cit., pp. 69-70; e S. Giusti, *La «selce» della «petra». Per una lettura dei sonetti dell'aura*, «Critica letteraria», XXVIII, 2000, pp. 439-58: 448.

²³ Leggendo nell'«oblio» di 189, 1 non la «dimenticanza» ma le «cose obliose», che provocano oblio: non cancellazione, ma gravame di pensieri svianti, che accumulandosi «colmano» la nave. Il sonetto è preso come esempio di «passivity and the lack of will» in Reinhard Kuhn, *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976, p. 74: «It is [...] a pale ghost ship passing silently through the night, from nothingness to nothingness, not carrying a rich cargo, but loaded down with oblivion». Che il «colma d'oblio» non sia facilmente spiegabile lo si vede dai commentatori antichi: es. «Quel colma d'oblio vuol significare, come quest'Anima è ripiena della dimenticanza di sé, e di quelle cognizioni, e di quell'esperienze, che sono altrui necessarie per viver bene. Osservisi, che non si dice carca, ma colma: aggiunto, per cui s'intende una soprabbondante pienezza [...]» (A. Tommasi, *Difesa di alcuni Sonetti, e varj Passi del Canzoniere di Francesco Petrarca, dalle opposizioni del Signor Lodovico Antonio Muratori*, in G. B. Casaregi, G. T. Canevari, A. Tommasi, *Difesa delle Tre Canzoni degli Occhi, e di alcuni Sonetti, e varj Passi delle Rime di Francesco Petrarca, dalle opposizioni del Signor Lodovico Antonio Muratori*, Lucca, Frediani, 1709, p. 163).

²⁴ Secondo la prima delle due ipotesi di legame temporale avanzate da Segre («il ciclo sembra andare dall'alba al mezzogiorno, o dalla primavera all'estate»: *I Sonetti dell'aura* cit., p. 64).

²⁵ Per il tema rimando ancora al mio *Gli occhi «stanchi di mirar»* cit.

²⁶ Anche nel Chigiano L.V.176 la prima parte, con il son. attualmente 189, termina con la carta 72r riempita solo per la parte iniziale (la carta, in buona parte bianca, contiene infatti solo i due terzi circa del secondo sonetto sulla traversata della Ardenne, più *Passa la nave mia*; «near the top of f. 71r» dice Wilkins, *The Making of the «Canzoniere»*, cit., p. 160: ma cfr. la numerazione corretta in *Il codice Chigiano L.V.176 autografo di Giovanni Boccaccio. Edizione fototipica*, intr. di D. De Robertis, Roma-Firenze, Archivi Edizioni - Fratelli Alinari, 1974, ad loc.). La trascr-

zione di Boccaccio, tuttavia, non rispetta se non nei primi fogli l'ordine di presentazione dei microtesti stabilito da Petrarca, rinunciandovi poi in favore di modalità di trascrizione più «meccaniche», col risultato di dare del testo complessivo del Canzoniere «il senso di una continuità senza soluzioni», un'uniformità che non rivela strategie dispositive (Brugnolo, *Libro d'autore e forma-canzoniere* cit., p. 126 e nota 84).

²⁷ Cachey Jr., *Per una mappa del Canzoniere* cit., p. 400.

ABSTRACT

Il saggio analizza la disposizione dei trittici nelle carte della redazione Vaticana del Canzoniere di Petrarca, focalizzando l'attenzione sulle due “sequenze intermedie” (i *fragmenta* 163-165 e 188-190) che, secondo le ricostruzioni paleografiche, conclusero le due fasi di copia della prima parte della ‘forma di Giovanni’. La ripetizione di un medesimo modulo strutturale, giocato sul corso del sole, nonché i molti richiami interni tra i componimenti, portano a concludere che il trittico formato dai grandi sonetti *Almo Sol*, *Passa la nave mia* e *Una candida cerva* – composti in tempi diversi e poi confluiti nella carta 38 – sia stato pensato da Petrarca come ripetizione di una sequenza già esperita, utile a stabilire un provvisorio punto fermo nelle fasi di copia, e ad attestarsi come termine di una macrosequenza.

The essay analyzes the position of the triptychs in the Vatican edition of the Canzoniere by Petrarca, focusing on the two middle sequences – 163-165 and 188-190 – which, according to the paleographic reconstruction, ended the two steps of the first part of the Johannine form's copy. The repetition of the same pattern, based on the sun evolution, and many recalls between the poems, show that the triptych made by the ‘Almo Sol’, ‘Passa la nave mia’ and ‘Una candida cerva’ main sonnets, composed in different ages and then joined in the f. 38 of Vat. lat. 3195, had been meant by Petrarca as a repetition of a sequence already tested, to fix a temporary anchor in the copy's steps and be intended as the end of a macro sequence.