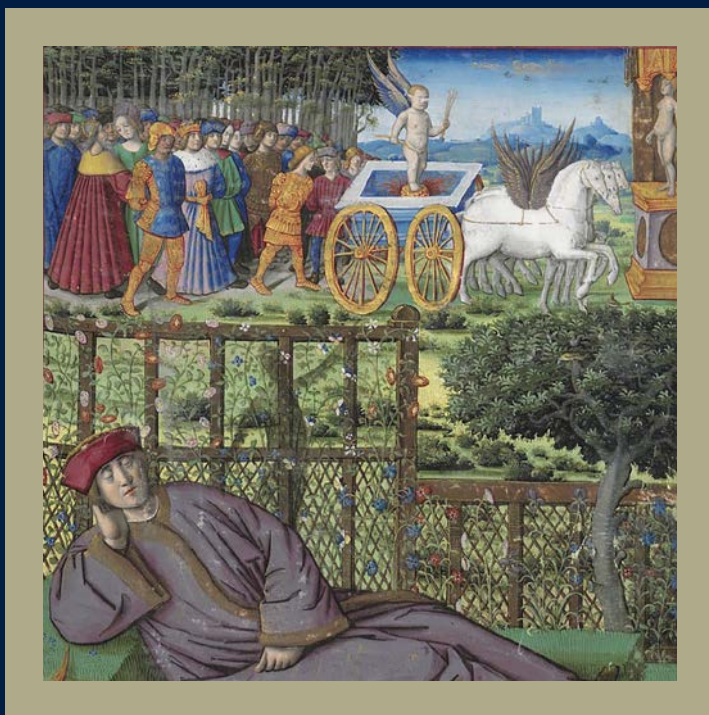


Francesco Petrarca

Triumphs

Edizione commentata
a cura di Franco Tomasi
e Andrea Torre



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.

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 Luca Marcozzi
247	<i>Triumphus Fame II</i> a cura di Romana Brovia
283	<i>Triumphus Fame III</i> a cura di Romana Brovia
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>

Triumphus Cupidinis III

a cura di Federica Pich

1-12 Stupore muto dell'io-protagonista e conseguente richiamo della guida, cui segue un breve dialogo tra i due (terz. 1-4) | **13-84** Rassegna delle vittime di Amore, illustrate dalla guida: figure della storia e del mito (13-33; 73-78) e bibliche (34-66), cavalieri e dame del romanzo cortese, fino a Paolo e Francesca (79-84) (terz. 5-29) | **85-99** Inquietudine del protagonista e improvvisa apparizione di una giovane donna (Laura); la guida annuncia che da ora in avanti il personaggio potrà rivolgersi autonomamente ai membri del corteo (terz. 30-33) | **100-150** Condizione tormentata del protagonista dopo la cattura da parte della donna, che pare invece libera e immune da Amore (terz. 34-51) | **151-184** Regesto anaforico di sintomi e paradossi della condizione amorosa, conosciuti per esperienza dal personaggio-narratore (terz. 52-63a)

Grazie a quattro postille di V² (alle cc. 17r e 18v) è possibile stabilire che Petrarca vi trascrisse una parte di TC III (vv. 46-48 e 73-fine) tra mercoledì 13 e sabato 16 settembre 1357 e che, a distanza di un anno, il 12 settembre 1358, tornò su queste carte per rivederle. Per qualunque ragionamento sulla parte conclusiva del capitolo, che costituisce «la zona testualmente più tormentata e complessa dell'intero poema» (GIUNTA 1994, p. 13), si impone innanzitutto una corretta decifrazione delle cc. 17r e 18v, dalla cui cronologia interna dipende anche la diacronia dei tre finali attestati: F1, F2 e F3 (secondo le sigle di Giunta, ma vd. il saggio di Torchio in questo volume), dove F3 è la versione più breve, documentata dai manoscritti apografi H, P e I e messa a testo da *Pacca*, con *Appel* e *Chiorboli*, che la ritengono più tarda di F1 e F2. Secondo la ricostruzione di Giunta (1994, p. 25), invece, «nella notte tra il venerdì e il sabato [Petrarca] cancellò un insoddisfacente finale di quattro versi (F2), e ne rifece uno di sette (F1); inserì quindi, alcune ore dopo, [...] gli attuali (nell'ed. Romanò) vv. 130-138; a Pagazzano, nella mattinata di mercoledì 12 settembre 1358, corresse il capitolo apponendovi, a c. 17r e 18v, due note che certificano la revisione». Su questa base si deduce una sequenza F3-F2-F1, tale da far cadere l'ipotesi di *Appel*, che promuoveva a testo F3 come recenziore, e da suggerire invece di adottare la versione vaticana (con *Mestica*), che riporto nella trascrizione di *Giunta* (1994, pp. 14-15): «E come sono instabili sue rote, | le speranze dubbiose, e 'l dolor certo, | come sue promession di fé son vòte; | come nell'ossa è 'l suo foco coverto, | e ne le vene vive occulta piaga, | onde è morte palese e 'ncendio aperto. | Insomma so com'è incostante e vaga, | timida ardita vita degli amanti, | com' poco dolce molto

amaro appaga. | E so i costumi e i lor sospiri e i canti, | e 'l parlar rotto, e 'l subito silentio, | e 'l brevissimo riso, e i lunghi pianti, | e qual è il mel temprato con l'assentio». La scelta troverebbe conferma sul piano della coerenza stilistica e compositiva (GIUNTA 1994, p. 26), in quanto F1 moltiplica le antitesi, modulo centrale in TC III come poi in TC IV, e scosta l'attenzione da Amore ai «sentimenti dell'amante» (ivi, p. 27 e vd. *infra*). Più rischiose e poco giustificate appaiono le soluzioni che contaminano finali diversi, come la combinazione proposta da *Moschetti* e poi da *Calca-terra-Neri* e *Ramat-Bezzola*, «filologicamente assai discutibile» agli occhi di *Ariani* (p. 163), che pure la riproduce nel suo commento. Per le varie ipotesi sui tempi di composizione delle sezioni del capitolo non presenti in V² (gli attuali vv. 1-45 e 49-72), si rinvia al riepilogo di *Pacca* (pp. 132-133).

La tormentata situazione filologica del capitolo non impedisce di riconoscerne una struttura bipartita (*Ariani*, p. 133; *Pacca*, p. 131; ma tripartita per DUTSCHKE 1998, p. 39), che si può intendere più precisamente come articolata in quattro parti: due brevi sezioni narrative, che ospitano il nucleo di un'azione (vv. 1-12; 85-99), e due ampie sequenze enumerative (vv. 13-84; 151-184) dotate di quella «spinta centrifuga» (VECCE 1999, p. 300) tipica dei cataloghi dei *Triumphs*. Sebbene, a rigore, i versi 100-150 restino fuori da questo doppio schema binario, la loro natura iterativa e la loro collocazione sono perfettamente funzionali rispetto a quanto li precede e li segue. Descrivono, infatti, la condizione sperimentata dall'io-protagonista dopo l'incontro con Laura e servono a mediare tra l'esperienza individuale dell'amore, declinata in termini narrativi, e la sua fenomenologia universale, illustrata in forma espositivo-enumerativa. Entrambe le sequenze narrative sono aperte da un *cum inversum* («Era sì pieno [...] | ch'i' stava [...], | *quando* l'amico mio», vv. 1-4; «Così parlava; ed io, [...] | avea [...], | *quando* una giovenetta», vv. 85-89), soluzione sintattica del latino che Petrarca assimila dalla *Commedia* e impiega anche nei *Rvf* (vd. TONELLI 1999, pp. 123-132). Delle due, la prima (1-12) mostra l'io-protagonista assorto e silenzioso, in preda allo stupore, come già nell'esordio di TC II (vd. anche TF II e III), ma con un più forte smarrimento, cui risponde la vigorosa esortazione della guida («Che fai? che mire? | che pensi?», 4-5), che si appresta a identificare per lui altre figure del corteo, assecondandone l'intenso desiderio di sapere. La seconda sequenza narrativa (vv. 85-99) rievoca la cattura amorosa dell'io-protagonista ad opera di Laura («una giovenetta», 89; «pura assai più che candida colomba», 90), cui consegue la condizione subito sancita dalle parole della guida («tutti siam macchiati d'una pece», 99) e poi descritta nel già evocato resoconto di tipo iterativo (vv. 100-150), che si chiude sul riconoscimento della «dura legge d'Amor» (v. 148).

Per quanto le incertezze sull'assetto della parte finale del capitolo sconsigliano schematismi troppo rigidi, va rilevata l'estensione pressoché identica del catalogo di amanti (vv. 13-84: 72 versi) e della sezione che segue all'innamoramento a partire dalla specificazione temporale «Da quel tempo» (vv. 112-184, nel finale breve,

o vv. 112-187: 73 o 76 versi, dei quali l'ultima trentina costituiscono il vero e proprio regesto enumerativo). Come ha osservato *Ariani* (p. 134), la rassegna iniziale e il compendio delle «follie d'amore» rinviano l'una all'altro, a distanza, secondo un disegno che sarà riproposto nell'ultimo capitolo del TC (vd. introduzione a TC IV): una serie di storie esemplari evocate di scorcio e per ellissi, da un lato; dall'altro, un repertorio di stati e di sintomi esposti dal punto di vista di un innamorato; chiave di volta tra l'una e l'altro è l'esperienza del personaggio che diventa, a sua volta, vittima di Amore. A conferma di ciò, la cattura da parte della «giovenetta» (v. 89), l'evento decisivo da cui dipende tutto il resto, è situata esattamente a metà del capitolo. Nel comporre una sorta di abbecedario storico e teorico del sapere in materia d'amore, le due rassegne, di personaggi e di fenomeni, sono accomunate da una costruzione enumerativa, per accumulo, ritmata da puntelli anaforici (rispettivamente «vedi» e «so»/«so come») e incorniciata da una forma di sospensione dell'azione: sospensione data, nel primo caso, dalla stasi legata all'andamento deittico-ostensivo del discorso della guida; nel secondo, dalla modalità sentenziosa e acronica in cui si cristallizzano, esposti, processi e comportamenti amorosi (cfr. STRADA 2003, p. 377). Le due sezioni divergono, invece, per tre aspetti di ordine retorico e situazionale: il catalogo degli amanti è affidato alle parole della guida, mentre il regesto amoroso è gestito direttamente dal narratore per via retrospettiva; la rassegna delle vittime di Amore si fonda su ripetuti inviti a guardare e a dirigere lo sguardo, entro una dimensione spaziale vaga ma presente quanto meno per allusione («più di lontan», v. 16; «Volgi in qua gli occhi», v. 34; «Poco dinanzi», v. 49), mentre la fenomenologia erotica si configura come avulsa da coordinate che non siano quelle definite dal tempo della scrittura («Or so», v. 151) e risulta quindi non situata, come un «manuale» (*Ariani*, p. 134) o una raccolta di sentenze, per quanto l'essenza universale delle singole storie prima evocate (da Pompeo e Cornelia a Paolo e Francesca) venga qui estrapolata attraverso la mediazione dell'esperienza individuale dell'io-protagonista; infine, la spiegazione della guida si colloca fermamente entro il tempo della visione, mentre il discorso del narratore-amante si pone fuori da quei limiti, nel presente di chi scrive, come suggeriscono i cenni retrospettivi disseminati nell'ultima sezione del capitolo (da «da indi in qua» a «Or so»).

Il tempo del racconto coincide con il tempo della storia (GENETTE 1976, p. 136) solo nel dialogo iniziale (vv. 4-12) e nella rassegna pronunciata dalla guida (vv. 13-84), mentre un'analisi *sub specie temporis* del blocco dei vv. 100-150, che per sfumature e approssimazioni conduce dalla narrazione dell'incontro con Laura fino alla soglia del regesto, svela zone di ambiguità se non di vera e propria indecidibilità. Dall'incipitario «Io era» del v. 100 si instaura un modo narrativo iterativo, all'imperfetto (vv. 100-111), che ripercorre azioni e situazioni abituali e ripetute, per poi trapassare in un presente (vv. 115-150) che sembra coprire tutto il tempo che separa il periodo seguito all'innamoramento dal qui e ora del narratore che scrive («da

indi in qua»), tempo anticipato dalle retrospezioni dei vv. 94 («E come ricordar di vero parme»), 103 («e, come tardi dopo 'l danno intendo») e 111 («ch'i' tremo ancor, qualor me ne ricordo»). Il fatto che il tempo seguito all'incontro, specie dal v. 115 in poi, sia stato interpretato ora come un tempo interno alla visione (*Pacca*), ora come un tempo esterno ad essa (*Ariani*, che seguirei), si spiega anche con l'alto grado di permeabilità tra questa sezione e il Canzoniere (vd. *infra*), evidente in particolare nella scelta di metafore che rimandano ai *Rvf* e insieme si confanno «alla condizione del poeta-prigioniero nel corteo trionfale» (BERRA 1999, p. 185). Nel corpo di un poema allegorico-narrativo si insinua così una temporalità lirica, che però non è tanto quella del macrotesto-*Rvf* quanto quella dei suoi singoli frammenti. È come se avessimo a che fare con un unico, lunghissimo *fragmentum* sulla natura di amore, che funziona in modo simile ad alcuni sonetti petrarcheschi, come il monoperiodale e anaforico *S'una fede amorosa, un cor non finto* (*Rvf* 224), che enumera una serie di «cagioni (v. 13) del malessere amoroso fatto di stati disarmonici interno-esterni secondo la dura e antica legge di Amore» (Bettarini, p. 1039 e *infra*). Lo scarto dei tempi verbali dal passato al presente (v. 115) coincide con la prima menzione della scrittura («Da indi in qua cotante carte aspergo») e insieme con l'avvio di una struttura anaforica che, pur con variazioni interne e con una non breve interruzione (vv. 121-150), giungerà fino alla fine del capitolo, sostituendo un ordine statico, non temporale, al discorso narrativo. Entro lo spazio di questo presente si innesta, «quasi per digressione» (*Daniello*, 1549, c. 203v), come un ulteriore inserto lirico, una sorta di ritratto di Laura nella forma di un quasi-sonetto (vv. 130-144; vd. commento); questo indugio sulle mirabili qualità della «leggiadra fera» (v. 121) sembra sgorgare dalla consapevolezza della soggezione da lei suscitata in Amore, il solo in grado di sanare la disparità tra prigionia dell'amante e libertà dell'amata («Così preso mi trovo, ed ella è sciolta», v. 145).

A questa constatazione, che culmina nella capitolazione dell'io davanti alla «dura legge d'Amor» (v. 148), segue il regesto vero e proprio, che di tale legge espone i principi fondamentali, in un presente dapprima definito dall'«or» della scrittura e poi del tutto sganciato dallo spazio-tempo, un «metadiscorso sintetico e fulminante, presente assoluto dell'io poetico» (*Ariani*, p. 134). Entro questo discorso è possibile individuare una tripartizione 9:9:14 (seguendo il testo *Pacca*, mentre la vulgata darebbe 9:9:22 e il testo adottato da *Ariani* 9:9:19), in cui a un primo blocco di sentenze formulate in termini universalizzanti (vv. 151-159) ne segue uno, della stessa estensione, retoricamente orientato sull'esperienza del narratore-amante (vv. 160-168), e quindi una sequenza finale (vv. 169-184) che torna a una formulazione universalizzante e per lunghezza equivale circa alla somma dei due blocchi precedenti. Nella versione breve (F3, vd. commento), il capitolo si chiude su un breve ritratto in azione di Amore, *pendant* minore rispetto a quello di TC I, mentre il finale più ampio (F1) sottrae all'immagine del dio i dettagli delle armi e delle ben-

de e rimette al centro le contraddizioni della «vita degli amanti» (GIUNTA 1994, p. 26), contemperando la ripresa dell'anafora del sapere d'amore («so») con il «moto colloquiale» (*ibid.*) «*Insomma so*».

Il quadro della temporalità di TC III non sarebbe completo senza qualche considerazione sugli ellittici 'racconti secondi' del catalogo di amanti (vv. 13-84). Nella partitura uniforme di un corteo che raccoglie personaggi tanto dell'antichità quanto del passato poetico più recente, la disposizione reciproca delle figure nello spazio sembra rispecchiarne la maggiore o minore distanza nel tempo (vd. vv. 16, 49) ma le connessioni che le tengono insieme sono tematiche più che cronologiche. La prima serie (vv. 13-33) comprende donne e coppie esemplari nella fedeltà amorosa, con il controcanto di Clitemnestra e l'aggiunta, solo apparentemente irrelata, di Annibale, sottomesso ad Amore come la forte Ipsicratea e come sarà l'io-protagonista (vd. commento *ad loc.* e BERRA 1999, p. 197); la seconda serie (vv. 34-72), espansa in un secondo momento (forse tra i secondi anni Cinquanta e i primi Sessanta, vd. *Pacca*, p. 132), raccoglie figure bibliche e contrappone esempi di fedeltà eroica (da Giacobbe ad Abramo) a esempi di vergognosa debolezza (da David a Sansone), con un contrasto che si ripropone nella sequenza Giuditta-Sichem, per trapassare nelle sofferenze di Assuero e di Erode, che preludono a quelle dell'io (vd. *infra*); il contrasto tra virtù ed empietà si rinnova poi in due terne di figure femminili (vv. 73-78), per lasciare il posto, in chiusura, a tre coppie di amanti adulteri (vv. 79-84; vd. commento). L'ampio gruppo così composto è immerso nella sincronia di un presente statico ed espositivo – il presente dell'esemplarità e della memorabilità, oltre che del commento sentenzioso (vv. 18, 30, 37, 61, 65-66, 81) –, ma ciascuna «nicchia» (*Ariani*) della sequenza ospita una temporalità interna, seconda o relativa, specie quando vi si esplicitano la durata o l'istantaneità dell'azione evocata: l'attesa di Penelope (v. 23), la lunga resistenza di Annibale (v. 26), gli anni di servizio di Giacobbe (v. 36), il repentino voltafaccia di Amnon (v. 46), l'ora notturna di Giuditta (v. 57), il «subito amar» di Sichem (v. 61). Con la sola eccezione della doppia terna di donne dei vv. 73-78 e degli amanti adulteri dei vv. 79-84, ciascun personaggio porta con sé il nucleo di una micro-azione e dunque una componente narrativa, per quanto quasi sempre contratta nello spazio di una terzina (unità compositiva fondamentale per Petrarca non meno che per Dante) e come congelata in un gesto («Hero a la finestra», l'uscita dalla «magion» di Abramo e Sara, Sansone con il capo in grembo a Dalila) e talvolta su uno sfondo (la Puglia dove Annibale si trattiene vergognosamente, il Ponto di cui Ipsicratea fu regina, il «loco oscuro e cavo» in cui David si abbandona al pianto, l'accampamento di Oloferne). Come gli amanti ovidiani nella parte finale di TC II «vengono presentati dal narratore proprio nelle situazioni descritte dalle *Metamorfosi* di Ovidio» (vd. *supra*, introduzione a TC II e commento *ad loc.*), così qui si evocano azioni non propriamente viste dal personaggio ma filtrate da altri racconti, secondo una modalità rappresentativa «antirealistica» che sarà

quasi abbandonata nel TF (BERRA 1999, pp. 197 e 209). Se già per *Ilicino* sono «historie» ed «exempli» e per *Gesualdo* (c. [cc5]v) la guida «ha ricontato» all'io-protagonista «l'histoire di diversi amanti», è *Castelvetro* a esplicitare la contraddizione e a tentare di superarla: a proposito dei versi dedicati a Piramo e Tisbe e a Leandro ed Ero, si chiede «come essendo condotti in triumpho possono essere insieme all'ombra morti, o Leandro in mare et Hero alla finestra», e in risposta ipotizza «forse che si portavano *dipinti gli atti e gli accidenti amorosi come trophai*, e come i Romani portavano l'imagini delle città vinte» (*ad loc.*; sulle implicazioni di un'ipotesi simile per TC IV vd. la relativa introduzione).

Negli spazi disegnati dalla deissi, con andamento quasi-ecfrastico (cfr. MARCOZZI 2021, p. 144), si aprono dunque scorci di storie il cui statuto è sospeso tra la perifrasi che fornisce elementi per identificare i personaggi e la micro-narrazione di eventi che nella maggioranza dei casi non sembrano svolgersi sotto gli occhi dell'io-protagonista ma, nella loro virtualità, hanno la funzione di *imagines agentes*, di icone dinamiche necessarie a rendere memorabili le figure (cfr. VECCE 1999, p. 300; per una diversa lettura cfr. ZULIANI 2023, pp. 153-154). Per giungere a questa soluzione, diversa da quella propriamente ecfrastica adottata da Boccaccio nell'*Amorosa visione*, Petrarca sembra tenere presenti vari luoghi danteschi, dei quali ricombina e aggiorna le strategie di rappresentazione, a partire, innanzitutto, da due episodi tra loro affini e collegati: da un lato, la rassegna degli spiriti magni (*Inf.* IV, 121-144), costruita sull'iterazione di «vidi» e composta da figure storiche e personaggi letterari, con rari e minimi accenni alla loro interazione e disposizione nello spazio; dall'altro, il catalogo dei principi negligenti, affidato alle parole di Sordello nella valletta (*Purg.* VII, 91-136) e fondato sull'ostensione di «atti» e «volti» (v. 88), nella quale si intrecciano perifrasi e descrizione fisiognomica. In entrambi i casi, ciò che viene mostrato dalle parole è ciò che si vede, un contenuto statico e non narrativo, diversamente da quanto accade nelle rassegne del TC, nelle quali «una gestualità ripetitiva [...] perpetra all'infinito l'essenza» delle storie esemplari (VECCE 1999, p. 306). Per l'allestimento di tali rassegne, dunque, avranno contato anche le modalità di presentazione degli esempi di virtù e di vizio punito che si susseguono sulle cornici del purgatorio, e in particolare le scene istoriate in *Purg.* X e XII (vd. introduzione a TC IV) e le visioni estatiche dei canti XV e XVII, per le quali *verba videndi* e componente narrativa sono inseparabili. In TC III la vicinanza a questo modello è evidente soprattutto nel caso di Giuditta e di Erode, per i quali la narrazione ha uno sviluppo più ampio (vd. commento), probabilmente in quanto i loro atteggiamenti e le vicende di cui sono protagonisti ne fanno degli antecedenti rispettivamente di Laura e dell'io. Se tutti gli esempi elencati nel capitolo si possono leggere come «prefigurazioni» dell'incontro con la «giovenetta» (*Ariani*, p. 133; cfr. DUTSCHKE 1998, pp. 37-38), questa funzione di anticipazione si addice in modo particolare alla coppia Giuditta-Oloferne, non tanto per la scena della cattura (DUTSCHKE 1998,

pp. 58 e 61) quanto per la singolare insistenza di Petrarca sull'eroina biblica e sui tratti che ne fanno una perfetta *figura* di Laura: esemplare per saggezza, virtù e castità, Giuditta eccezionalmente ricompare sia in TP 142 («la saggia, casta e forte»), sia in TF II, 118-120 («vedovetta ardità» che ha la meglio sul «folle amador» Oloferne) e si riaffaccia, sotto spoglie laurane, nel TP e nel TM (cfr. introduzioni a TP e TM I; e cfr. *Fam.* XXI, 8). Spie dell'assimilazione tra le due sono, tra le altre, l'eco di «vince» (TC III, 55) in «mi vinse» (TP 13) e la vicinanza tra la redazione «Del temuto Oloferne, *allegra* e 'n fretta» (H, P e I) e l'attacco di TM I (DUTSCHKE 1998, p. 65), dove Laura «tornava con honor da la sua guerra, | *allegra*, avendo vinto il gran nemico» (vv. 4-5; per l'aggettivo vd. comm. a TM I, *ad loc.*) con armi in parte condivise con Giuditta, il «bel viso» (v. 8) e il «parlar saggio» (v. 9). Complementare alla prefigurazione di Laura in Giuditta è quella dell'io in Erode I, per il quale la fonte di Petrarca è il *De bello iudaico* (I, 12, 3; 22, 2-5) di Flavio Giuseppe: significativamente, il «fero Herode» (v. 68) è l'unico personaggio la cui presentazione sia preceduta da un'anticipazione della reazione dell'io-protagonista, in forma di interrogativa retorica («Vuò veder in un cor diletto e tedio, | dolce ed amaro? or mira il fero Herode», vv. 67-68), con riferimento a un *topos* che anticipa la successiva rassegna di paradossi amorosi, tanto che *Venafro* (*ad loc.*) chiosa «non è amante alcuno che di questi [opposti] non si ritrove nel cor tanta abbondantia che de null'altro più». Il passaggio da Giuditta a Erode è mediato dalla figura di Sichem, doppio di Oloferne in quanto porta alla rovina sé stesso e il proprio popolo per il capriccio di un invaghimento, e da quella di Assuero, che guarisce dalla malattia d'amore grazie alla seconda moglie, Ester, eroina a sua volta assimilabile a Giuditta.

Nello spazio definito dall'intersezione tra il modello della corte d'amore e quello trionfale, i nuclei più vitali dell'intertestualità petrarchesca in TC III sono senza dubbio quelli che rinviano ai *Rvf*, già in parte rilevati dai commentatori antichi, per quanto non manchino importanti connessioni con le *Familiare*s e il *De remediis*. La grande consapevolezza con cui è condotta questa vera e propria «riscrittura» (BERRA 1999, p. 185) della propria esperienza lirica è comprovata da alcune postille di V² (*Ariani*, p. 134) e siglata dall'autocitazione di *Rvf* 224, 12 al v. 168: il verso in questione appartiene a un micro-compendio degli stati dell'amante in forma di sonetto enumerativo e, in quanto tale, rivela la cifra del «breviario della scienza erotica» (*Bettarini*, *ad loc.*) del capitolo, insieme precludendo agli emblemi di TC IV. Nell'operazione poetica e metapoetica così compiuta interagiscono l'adozione di una elocuzione «più energica» (BERRA 1999, p. 198) dal punto di vista del lessico e delle rime e una forte «stilizzazione» del racconto lirico, i cui dettagli si concentrano e sono organizzati dall'anafora (ivi, pp. 185-186) in una griglia che ha l'effetto di isolare «ogni reminiscenza dei *Fragmenta*, facendone una cellula esemplare» (ivi, p. 187).

Non meno fondanti e pervasive delle riprese dai *Rvf* sono quelle dalla *Commedia*, specie nella scena del dialogo iniziale e nella rassegna, con forti memorie di

Inf. V (GIUNTA 1993). In particolare, l'interazione tra l'io-protagonista e la guida è segnata dal modello dantesco, mentre l'apparizione di Laura va letta sullo sfondo di *Rvf* 2-3 (TONELLI 2000; PICONE 2007) e della correlata serie di sonetti 107-118 (cfr. Bettarini, pp. 503-504), tra i quali *Persequendomi Amor al luogo usato* rievoca una comparsa altrettanto improvvisa e paurosa – «Volsimi, et vidi un'ombra che da lato | stampava il sole, et riconobbi in terra | quella che [...]» (*Rvf* 110, 5-7). Nel capitolo confluisce anche un ricchissimo repertorio di reminiscenze classiche, specialmente da Virgilio, Ovidio e Propertio, ma all'interno di una fenomenologia amorosa in gran parte definita dagli elegiaci latini trovano posto i modelli volgari, in particolare il Dante delle *Rime* (*Ariani*, pp. 135-136). Nella rassegna di amanti, certi accostamenti di figure, come Ipsicratea, Porzia e Giulia, paiono invece suggeriti dai *Factorum ac dictorum memorabilium libri IX* di Valerio Massimo (*Ariani*, p. 141; *Pacca*, pp. 141-142).

l'haveano» per *Daniello*, seguito da *Castelvetro*; «il presente stato della mia anima, sospinta da ignoranza e però da desio, e carica di stupore», secondo *Carducci*, che rinvia a *Biagioli*) e alla soggezione all'amore che la guida gli ha riconosciuto, in forma di propensione, per il passato (TC I, 53-54) e profetizzato, come passione unica e invincibile, per il futuro (TC I, 60 e 67-72). • *amor del saper*: sulla centralità di questo concetto in Petrarca cfr. BETTARINI 2005; si può intendere anche come riferito al desiderio di conoscere chi siano le ombre. • *L'opra...desio*: l'eccessivo desiderio di sapere, che porta a cercare di conoscere tutto, rallenta «il progredire stesso della conoscenza» (Fenzi).

10-12 'Ed egli [disse]: «io ti avevo già compreso [cioè, sapevo già cosa pensavi], anche se tacevi: tu desideri sentire [da me] chi sono questi altri. Io te lo dirò, se non interviene qualcosa a impedire la mia spiegazione»' - Commentatori cinquecenteschi come *Vellutello*, *Gesualdo* e *Daniello* intendono semplicemente che la guida legge il desiderio dell'io-protagonista sul suo volto, mentre per i moderni l'accesso diretto ai pensieri del personaggio rinvia ancora alla comunicazione tra Dante e le sue guide (Virgilio e Beatrice), così come il possibile impedimento che rischierebbe di interrompere le parole della guida ricorda analoghi timori della *Commedia*, per quanto la loro origine sia diversa: la volontà divina e le sue leggi in Dante, qui il limitato tempo a disposizione della guida, che è vincolata al corteo d'Amore o, meglio, alla breve durata della visione (cfr. *supra*, TC III, 6 e TC II, 135).

13-15 'Vedi quel grande che tutti onorano: è Pompeo (Magno) e ha con sé Cornelia [sua ultima moglie], che si lamenta del vile Tolomeo e piange' - Assecondando il desiderio del personaggio, la guida riprende a illustrare la «turba» degli amanti. Come nelle precedenti rassegne (vd. introduzione), l'unità compositiva sui cui la sequenza è costruita è la terzina. La scelta di collocare Pompeo in prima posizione potrebbe dipendere dalla volontà di stabilire una contrapposizione con il rivale Cesare, che apre la rassegna di TC I (*Pacca*). • *grande*: traduce e disloca 'Magno'; cfr. TF I, 90 e *Fam.* XIII, 4, 15 («Quid

vero Pompeius et re magnus et nomine?»). • *il quale... honora*: la possibile eco di *Inf.* IV, 133 («Tutti lo miran, tutti onor li fanno», *Ariani*) va situata sullo sfondo della presentazione degli spiriti magni del Limbo e nel più ampio contesto del rapporto tra i cataloghi dei *Triumph* e quelli danteschi (vd. introduzione). • *vil*: Tolomeo XIII è detto 'vile' in quanto fece uccidere Pompeo a tradimento.

16-18 'L'altro, posto più lontano, è il grande greco [Agamennone] e non vede Egisto e l'empia Clitemnestra: ora puoi vedere se Amore è cieco! [cioè, 'che è proprio cieco']' • *più di lontani*: per il rapporto tra spazio e tempo nella collocazione dei personaggi vd. introduzione. • *né vede*: secondo *Ariani* perché 'fu ucciso a tradimento'. • *empia*: Clitemnestra è così definita perché uccise il marito Agamennone dopo essere stata sedotta da Egisto. • *or...cieco*: il commento della guida gioca sul parallelo tra la cecità tradizionalmente attribuita ad Amore (in altri casi rifiutata da Petrarca) e la cecità metaforica dell'eroe greco, causata dalla sua condizione di innamorato.

19-21 'Ecco tutt'altra fede, tutt'altro amore: vedi Ipermestra, vedi Piramo e Tisbe insieme all'ombra [di un albero], Leandro in mare ed Ero alla finestra' - Il passaggio logico dalla terzina precedente a questa è mediato da una doppia contrapposizione: sul piano retorico, tra due commenti della guida, rispettivamente con funzione di conferma rispetto a quanto è stato visto (*or puoi veder...*) e di anticipazione rispetto a quanto si vedrà (*Altra fede...*); sul piano tematico, tra l'infedele Clitemnestra (la cui empietà era stata anticipata da quella di Tolomeo) e le fedelissime Ipermestra, Tisbe ed Ero. Tale passaggio era risolto meno efficacemente in una redazione precedente (*Appel*, p. 192), attestata da H, C (testo base) e I («o quanto più pietosa echo Iperemestra, | ecco Piramo e Tisbe insieme a l'ombra | Leandro in mare et Ero alla finestra»). • *Altra... altro amor*: si intende rispetto a Clitemnestra. • *vedi...fenestra*: l'assenza di verbi nella struttura che dipende da «vedi» contribuisce a collocare le due coppie di personaggi in una sorta di spazio assoluto, fissandoli, come figure in un bassorilievo, nei luoghi emblematici delle

	e l'amor del saper, che m' à sì acceso che l'opra è ritardata dal desio.»	9
4	Ed egli: «I' t' avea già, tacendo, inteso: tu vuoi udir chi son quest' altri anchora. I' tel dirò, se 'l dir non è conteso.	12
5	Vedi quel grande il quale ogni uomo honora: egli è Pompeo; ed à Cornelia seco, che del vil Tholomeo si lagna e plora.	15
6	L'altro più di lontan, quel è 'l gran greco; né vede Egisto e l'empia Clitemestra: or puoi veder Amor s'egli è ben cieco!	18
7	Altra fede, altro amor: vedi Ipermestra; vedi Piramo e Tisbe insieme a l'ombra, Leandro in mare ed Hero a la fenestra.	21
8	Quel sì pensoso è Ulixe, affabile ombra, che la casta mogliera aspetta e prega, ma Circe, amando, gliel ritene e 'ngombra.	24
9	L'altro è 'l figliuol d'Amilcare, e nol piega in cotanti anni Italia tutta e Roma; vil feminella in Puglia il prende e lega.	27

loro vicende – il gelso all'«ombra» del quale Piramo trova il velo insanguinato di Tisbe secondo il racconto di Ovidio (*Met.* IV, 88-89), il mare attraversato da Leandro e la finestra della torre a cui Ero lo attende (cfr. Ovidio, *Her.* XVIII e XIX); infatti *Castelvetro* puntualmente rileva una contraddizione, che tenta di spiegare: «E considera come essendo condotti in triumpho possono essere insieme all'ombra morti, o Leandro in mare et Hero alla finestra. Forse che si portavano dipinti gli atti e gli accidenti amorosi come trophèi, e come i Romani portavano l'imagini delle città vinte»; cfr. ZULIANI 2023, pp. 154-158.

22-24 *‘Quello così pensoso è Ulisse, spirito eloquente, che la casta consorte [Penelope, soggetto; cfr. TP, 133] aspetta e prega [di ritornare], ma che Circe, innamorata di lui, le trattiene lontano, ostacolandogli il ritorno’ [più lett., a lei (Penelope) lo trattiene e impedisce (Ariani); più liberamente, Circe lo tiene lontano da lei e gli pone ostacoli, impedendogli di tornare (Bezzola)]’ ~ Se Penelope si affianca alle eroine fedeli ritrat-*

te nella terzina precedente, la passività di Ulisse (penseroso per il viaggio, secondo *Gesualdo*, o immerso nei pensieri in quanto saggio, per *Ariani, Fenzi e Pacca*) prepara quella di Annibale, che nella seguente sarà osservata con minore benevolenza. In questo senso, non pare che l'aggiunta della terzina dedicata ad Annibale (25-27), assente nella redazione di H, C (testo base) e I, «spezzi inopportuno la rassegna di donne fedeli» (*Pacca*), da Penelope a Giulia, in quanto serve a preparare la controparte passiva della «giovenetta», sulla scorta del frequente paragone che P. propone tra Ulisse e sé stesso (in contrasto con l'opposizione Dante-Ulisse) e dell'evocazione di Annibale come «figura Petrarce» (*Ariani*) in *Secr.* III, p. 274 (per entrambi questi 'doppi' di Petrarca, cfr. *Ariani*). La citata redazione legge: «Quel sì pensoso è Ulixe, affabil ombra, | che la casta mogliera a casa aspetta | ma Circe, amando, gliel ritene e 'ngombra».

25-27 *‘L'altro [Annibale] è il figlio di Amilcare, per tanti anni non “domato” [Bezzola] dall'I-*

*talia intera e da Roma: [eppure] in Puglia una femmina dappoco lo cattura e lo tiene prigioniero [metaforicamente, in quanto schiavo della passione]’ - La strenua resistenza opposta dal condottiero cartaginese ai Romani viene messa iperbolicamente in contrasto con la sua prolungata sudditanza a una prostituta, vicenda cui Petrarca accenna anche in *Rvf* 360, 92-96, *Vir. ill.* XVII, 46 e *Rem.* I, 69, 18 (*Huss*). Secondo *Pacca* la dittologia «prende e lega» preannuncerebbe la «situazione in cui sta per trovarsi il narratore (vv. 91-93)» (più precisamente il personaggio); se questo possibile nesso, da un lato, mette l’io-protagonista al seguito degli eroi soggiogati da amore, dall’altro assegna a Laura la posizione di Circe o della «vil feminella».*

28-30 ‘*Quella* [Ipsicratea] *che con la chio-ma corta segue il suo signore* [cioè il suo sposo, il re Mitridate] *fu regina del Ponto: come domina sé stessa nel servire!*’ • *se stessa doma*: in quanto vince «il proprio orgoglio» (*Bezzola*) di regina e le proprie paure. • *con...seguitando*: nella citata redazione priva della terzina 25-27 (*Appel*, pp. 21 e 194), che legge «così soletta | va consolando», Ipsicratea mantiene tratti più convenzionali ma alla sua azione è già conferito un aspetto durativo. La guida esprime ammirazione per l’autocontrollo e per il sacrificio della regina, che si sottopose al taglio dei capelli e alle difficoltà della vita militare pur di non separarsi dal marito (cfr. *Fam.* II, 15, 2 e XXI, 8, 9).

31-33 ‘*L’altra è Porzia, che il ferro e il fuoco nobilitano; quell’altra è Giulia, che si lamenta del marito* [Pompeo, già incontrato ai vv. 13-15], *che è più affezionato alla seconda moglie* [Cornelia]’ ~ Porzia è accostata a Ipsicratea in *Sen.* XVII, 4 come esempio di «devozione coniugale» (*Pacca*), mentre la menzione di Giulia, forse suggerita da Valerio Massimo (*Pacca*; ma vd. introduzione), potrebbe servire a chiudere la prima parte della rassegna con un ritorno a Pompeo, che l’aveva aperta, prima di passare alle figure bibliche. • *’l ferro e ’l foco*: con riferimento alle due prove con cui Porzia volle mostrare al marito Marco Giunio Bruto il proprio coraggio, ferendosi alla coscia con un pugnale (*ferro*) e, morto lui, dandosi la morte ingoiando carboni arden-

ti (*foco*; nella citata redazione con una terzina in meno si ha «l’altra, che giusto amor ha sì distretta, | è Portia, che ’l foco e’l ferro affina»). • *affina*: il fuoco che purifica è dantesco, di *Purg.* XXVI, 148 (*Ariani*), cioè del verso che chiude quel canto e segue alle parole di Arnaut Daniel nella cornice dei lussuriosi, particolarmente pertinente in questo contesto; la tessera transita anche in *Rvf* 360, 5 («com’oro che nel foco affina (:reina)», *Ariani*), canzone già richiamata a proposito di Annibale.

34-39 ‘*Volgi lo sguardo da questa parte, verso il patriarca schernito* [Giacobbe], *che non muta* [cioè resta costantemente fedele] *e non prova rincrescimento per aver servito per sette e sette anni per avere in sposa Rachele: amore che ha forza per lunga vita* [Calcaterra], *che cresce nelle difficoltà! Vedi suo padre* [Isacco] *e vedi suo nonno* [Abramo], *come abbandona la sua casa solo insieme a Sara* [sua moglie]’ - Il passaggio dalla «materia classica a quella biblica» (*Pacca*), come in TF II, 53 (*Ariani*), è marcato dall’invito della guida a volgere lo sguardo in un’altra direzione. Nelle due terzine - che ripercorrono, rovesciando la cronologia che sarà ristabilita in TF II 70-73 (vd. DUTSCHKE 1999, pp. 146-147), la genealogia dei patriarchi ebrei, ciascuno preceduto da un invito a guardare (*Volgi...Vedi...vedi*) - all’umile obbedienza di Giacobbe corrisponde quella di Abramo, che lascia la sua terra per ordine divino (cfr. TF II, 70-72). • *schernito*: in quanto Giacobbe fu umiliato e beffato da Labano, che dopo sette anni di servizio gli diede in sposa Lia e non Rachele (vd. *Gn* 29, 15-30), per avere la quale dovette servire altri sette anni. • *sette...anni*: la doppia durata settennale del servizio di Giacobbe presso Labano, con le sue implicazioni simboliche, è tra i possibili modelli degli archi temporali dell’amore narrato nei *Fragmenta*: cfr. il primo testo di anniversario (*Rvf* 30, 28: «oggi à sett’anni»), *Rvf* 101, 12-13 («La voglia et la ragion combattuto àno | sette et sette anni») e 206, 55 («Per Rachel ò servito, et non per Lia», *Pacca*).

40-42 ‘*Poi vedi come Amore, crudele e spietato, vince David e lo costringe a compiere l’atto di cui poi piange* [lacrime di pentimento] *in una buia caverna*’ - All’improvviso Amore, finora evoca-

10	Quella che 'l suo signor con breve coma va seguitando, in Ponto fu reina: come in atto servil se stessa doma!	30
11	L'altra è Portia, che 'l ferro e 'l foco affina. Quell'altra è Giulia, e duolsi del marito, ch'a la seconda fiamma più s'inchina.	33
12	Volgi in qua gli occhi, al gran padre schernito, che non si muta, e d'aver non gl'incresce sette e sette anni per Rachel servito:	36
13	vivace amor che negli affanni cresce! Vedi 'l padre di questo, e vedi l'avo, come di sua magion sol con Sara esce.	39
14	Poi vedi come Amor crudele e pravo vince Davit, e sforzalo a far l'opra onde poi pianga in loco oscuro e cavo.	42
15	Simile nebbia par ch'oscuri e copra del più saggio figliuol la chiara fama e 'l parta in tutto dal Signor di sopra.	45

to direttamente solo al v. 18 (in coda al triangolo Agamennone-Clitemnestra-Egisto), fa capolino nella sequenza in un ruolo più attivo (*vince*, con forte *enjambement*). Il richiamo al suo potere esercitato senza pietà segna lo scarto dall'amore fedele ed eroico dei patriarchi alle vergognose e antieroiche passioni di David, Salomone, Amnon e Sansone. La discontinuità è notata da *Gesualdo*, che osserva: «hora narra alcune amoro-se fiamme e fuor di misura e degne di biasmo». La violenta impulsività e il pentimento di David contrastano con la serena determinazione di Giacobbe, mentre le tinte cupe della sua vicenda sono riecheggiate nelle terzine (vv. 43-48) dedicate ai due figli, Salomone e Amnon, che insieme a Giacobbe, Isacco, Abramo e David costituivano il nucleo originario di figure bibliche inserite da Petrarca «fin dalla fase embrionale di TC III» (DUTSCHKE 1999, p. 146; per David, cfr. anche *ivi*, pp. 144-145). • *l'opra*: la seduzione di Betsabea e la morte del marito di lei in guerra, provocata da David. • *loco...cavo*: il racconto biblico (2 *Re*, 11-12) non fa riferimento a una ca-

verna, ma qui potrebbe aver agito il ricordo di *Ps* 142, 3 («Collocavit me in obscuris sicut mortuos saeculi», *Ariani*).

43-45 *'Sembra che un simile ottundimento della ragione oscuri ed eclissi [Pacca] l'illustre fama del [suo, cioè di David] figlio più saggio [Salomone] e lo allontanano del tutto dal Signore del cielo' ~* Il collegamento con la terzina precedente è affidato al grave cedimento morale che accomuna padre e figlio e, sul piano retorico, alla metafora della nebbia, la sola fino a questo punto della rassegna insieme alla più ovvia «fiamma» del v. 33. • *nebbia*: nello sciogliere la metafora si dovrà tenere conto del precedente di *Purg.* XXVIII, 90 («e purgherò la nebbia che ti fiede», *Ariani*), dove indica il dubbio del pellegrino; *Ariani* e *Fenzi* intendono 'accecamento amoroso'. • *in tutto*: perché nella colpa senile di Salomone si intrecciano lussuria e idolatria, come Petrarca spiega in *Rem.* I, 12, 22: «Hebri sapientem Salomonem suum praedicant, qui quam sapiens esset turba coniugum pellicumque testatur multoque maxime diis alienis cultus exhibitus» (*Pacca*).

46-48 *‘Vedi Tamar che con sdegno e con dolore fa appello a suo fratello Assalonne contro l’altro [figlio – di David, Amnon], che [sogg.] nello stesso momento ama e smette di amare’* - Questa terzina e la precedente sono tenute insieme dal fatto che sia Salomone sia Amnon sono figli di David. La sintassi pone in primo piano la colpa di Amnon rispetto al lamento di Tamar, come nella terzina precedente la «nebbia» veniva prima di ciò che offuscava. • *De l’altro*: sott. ‘figlio’. • *si richiama*: ‘richiamarsi’ è «tecnicismo giuridico» per ‘querelare, citare in giudizio’ (*Pacca*). In V² dapprima la terzina recitava: «dell’altro, che ’n un punto ama e disama | vedi colei che ’ncenerata al frate | generosa et dolente si richiama», non facendo i nomi di Tamar e Assalonne e restando vicina al racconto biblico nel dettaglio della cenere, cfr. 2 *Re* 13, 19 («aspergens cinerem capiti suo [...] ibat ingrediens et clamans», *Pacca*).

49-51 *‘Poco prima di lei vedi Sansone, molto più forte che saggio, che pone la testa in grembo alla sua nemica [Dalila] a causa delle [cioè irretito dalle] futili lusinghe [Neri] di lei’* • *ciance*: «menzogne, futilità amorose» (*Ariani*, che segnala l’*hapax* in *Rvf* 359, 41 «et queste dolci tue fallaci ciance (: lance)», nelle parole di Laura, e il precedente di *Par.* XXIX, 110, con le stesse parole in rima), «ingannevoli parole d’amore» (*Fenzi*). • *in grembo... pone*: il verso isola un gesto, già presente nel racconto biblico (*Iudc* 16, 19 «at illa dormire eum fecit super genua sua, et in sinu suo reclinare caput» [*Pacca*]), che corrisponde all’abbandono dell’eroe, la cui vergognosa sconfitta è accentuata dalla designazione della seduttrice come «nemica», epiteto molto comune per Laura nei *Rvf*.

52-57 *‘Vedi qui fra quante spade e lance [cioè nell’accampamento, tra i soldati] amore, il sonno e una vedovetta col bell’eloquio e con le guance delicate vincono Oloferne, e [vedi] lei far ritorno tutta sola, con un’ancella e con l’orribile testa [di Oloferne], rendendo grazie a Dio, in fretta e nel mezzo della notte’* - Oloferne è il primo personaggio di questo gruppo a cui vengono dedicate due terzine, nelle quali la scena si sviluppa secondo un disegno narrativo più ampio del consueto e l’attenzione è quasi tutta per Giuditta (cfr. TP 142 e TF II, 119;

sul suo ruolo nei *Triumph*, vd. DUTSCHKE 1998). Il microracconto si può dividere in due parti, cronologicamente distinte (in quanto la seconda è la conseguenza della prima) e ambientate rispettivamente nell’accampamento nemico e sulla via del ritorno: la sconfitta di Oloferne ad opera della triade amore, sonno e Giuditta, nucleo («vince Oloferne») che, attraverso il forte *enjambement*, sintatticamente fa da ponte tra le due terzine; il ritorno di Giuditta, la cui narrazione è resa più dinamica dall’accento posto sulla solitudine notturna e sul particolare del «teschio», e insieme dal cenno alla sua preghiera di ringraziamento, il tutto miracolosamente concentrato nello spazio di meno di tre versi. Nella variante attestata da H, P e I (*Appel*, p. 23) l’entrata in scena di Oloferne è anticipata ma tramite perifrasi («vedi qui un...») e si menziona il vino tra le cause della sua sconfitta, mentre non si fa riferimento al «bel parlar» di Giuditta, dedicando un intero verso alle sue guance («vince con sue polite et belle guancie»); della scena notturna resta il riferimento cronologico, ma più vago («di notte» in P e I), mentre al posto del ringraziamento si ha solo l’aggettivo «allegra» (sul quale vd. DUTSCHKE 1998). Come sarà poi in tante rappresentazioni pittoriche dell’episodio, la bellezza luminosa della giovane Giuditta contrasta con l’orrore del capo mozzato del gigantesco Oloferne. • *soletta*: vd. *supra*, commento a TC III, 28-30.

58-61 *‘Vedi Sichem e il suo sangue, in cui si mescolano quello versato a causa della circoncisione e quello uscito dalle ferite che ne hanno causato la morte, e [vedi] suo padre [Camor] e il loro popolo irretiti nella stessa trappola ingannevole; questo gli ha provocato la sua passione repentina e violenta [per Dina, figlia di Giacobbe]’* - Al centro della scena si accampa il sangue versato da Sichem, la causa della cui disgrazia è posposta nel commento della guida, collocato oltre il limite della terzina (v. 61). • *morte*: più precisamente la morte di Sichem e di tutti i maschi Sichemiti (vd. *Gn* 34). • *veschio*: ‘vischio’ e quindi ‘esca’ o ‘trappola’, spesso in contesti amorosi; per estensione, ‘inganno’. • *subito*: rispecchia un dettaglio presente in *Gn* 34, 2 («quam [Dina] cum vidisset Sichem adamavit eam», *Ariani*).

16	De l'altro, che 'n un punto ama e disama, vedi Thamàr ch'al suo frate Absalone disdegnosa e dolente si richiama.	48
17	Poco dinanzi a lei vedi Sampsona, vie più forte che saggio, che per ciance in grembo a la nemica il capo pone.	51
18	Vedi qui ben fra quante spade e lance amor, e 'l sonno, ed una vedovetta con bel parlar, con sue polite guance	54
19	vince Oloferne, e lei tornar soletta, con una ancilla e con l'orribil teschio, Dio ringratiando, a mezza notte, in fretta.	57
20	Vedi Sichèm, e 'l suo sangue, ch'è meschio de la circoncisione e de la morte, e 'l padre colto e 'l popol ad un veschio.	60
21	Questo gli à fatto il subito amar forte. Vedi Assuero il suo amor in qual modo va medicando, a ciò che 'n pace il porte:	63
22	da l'un si scioglie, e lega a l'altro nodo; cotal à questa malitia remedio come d'asse si trae chiodo con chiodo.	66

62-66 *‘Vedi in che modo Assuero va curando [cerca di curare] il proprio amore [cioè, le proprie sofferenze amorose], in modo da poterlo sopportare con serenità: da un nodo [amoroso] si libera e all'altro si lega; questa malattia ha un rimedio simile a quello per cui [Pacca] da una trave si toglie un chiodo con un altro chiodo’* - Gli episodi di Giuditta e di Sicheem hanno introdotto il motivo del sangue e lo spettacolo cruento di ferite letterali per quanto causate, in ultima analisi, da amore, attraverso la seduzione di Oloferne e il repentino invaghimento di Sicheem. Ad essi le quasi due terzine dedicate agli amori di Assuero (Serse I di Persia) rispondono con l'esempio di una medicazione metaforica, interiore, mentre la trappola in cui è rimasto preso Sicheem lascia il posto al «nodo» d'amore. • *il suo amor*: le sofferenze derivate dall'amore per la prima moglie Vasti, ripudiata e sostituita con Ester. • *scioglie, e lega...*

nodo: due verbi e un sostantivo che nei *Rvf* ricorrono anche per descrivere il rapporto tra corpo e anima (cfr. *Rvf* 25, 4 «l'anima vostra de' suoi [di Amore] nodi sciolta», per cui *Santagata* osserva che «la metafora si applica sia ai legami amorosi, sia al corpo da cui l'anima si scioglie morendo»), ma nei *Triumphs* sono impiegati soprattutto per rendere la prigionia amorosa (vd. TC I, 69 e 71; cfr. però TM II, 128). • *malitia*: diversamente da *Pacca*, *Fenzi*, sulla scorta di *Ariani*, non intende *malitia* come 'malattia' o 'male' (*Neri*) e legge dunque «questo rimedio [...] si fonda sulla stessa malizia che si impiega quando si caccia chiodo con chiodo». • *come...chiodo*: luogo comune fin dall'antichità; tradotto in questa precisa similitudine Petrarca poteva trovarlo in Cicerone, *Tusc. disp.* IV 35, 75 (*Vellutello* e *Daniello*, seguiti dai commenti più recenti) e se ne serve in *Rem.* I, 69, 40 (*Huss*) e *Secr.* III.

67-72 *‘Vuoi vedere piacere e noia, dolce e amaro in uno stesso cuore? Ora guarda il feroce Erode: amore e crudeltà lo assediano. Vedi come dapprima arde [di gelosia] e poi si macera [di rimorso], troppo tardi pentito della sua ferocia, invocando Mariamme, che non lo sente [in quanto è morta, da lui fatta uccidere]’* ~ A Erode I il Grande, come già a Oloferne (e Giuditta) e ad Assuero, sono riservate due terzine (sulle possibili ragioni di questo privilegio e sulla fonte dell’ultimo *exemplum* vd. introduzione), aperte con speciale enfasi dall’interrogativa retorica – unica in questa rassegna – che annuncia il personaggio tramite la topica condizione, miracolosamente ossimorica, che lo caratterizza in quanto innamorato («diletto e tedio», «dolce ed amaro», per cui cfr. TC III, 108 e 184). Come nel caso di Giuditta, la presentazione è costruita su due tempi (crudeltà e pentimento), ma l’azione è qui ridotta al minimo, secondo il modo emblematico già adottato nell’interrogativa, che anticipa le antitesi che si incontreranno nel regesto che chiude il capitolo. • *amore...assedio*: il repertorio delle metafore militari applicate in contesto amoroso sarà molto presente nel seguito del capitolo. • *Herode...rode*: rima inclusiva.

73-78 *‘Vedi tre belle donne innamorate, Procri, Artemisia e Deidamia, e altrettante spudorate ed empie [Pacca], Semiramide, Biblide e Mirra spietata: come ciascuna pare vergognarsi della propria trasgressione [lett. ‘di aver percorso una via vietata e non diritta]!’* ~ Forse per esigenze di *variatio* strutturale, che qui avranno agito insieme all’avvicinarsi della coda (e *pointe*) del catalogo, a tre nicchie più ampie (7 terzine, da Oloferne a Erode) seguono due sole terzine in cui si affollano in ordine ben due terne di donne, rispettivamente virtuose (variamente fedeli in amore) e scellerate (tutte colpevoli di incesto). Le due terzine sono organizzate sintatticamente secondo uno schema 4+2 o più precisamente (2+2)+2, in cui però il contenuto si può anche intendere come distribuito secondo un modello 2+(2+2), in quanto il commento dei vv. 77-78 si riferisce alla seconda terna. Se il secondo gruppo è compatto nella scelleratezza, nel primo gruppo non è chiara la ragione per l’inserimento di Deidamia, al

di là della condizione di innamorata abbandonata e fedele al ricordo dell’amato oltre la morte, contenta di vivere «solo della memoria di lui» (*Vellutello*); *Carducci* annota che «amò Achille, quando egli amava altre donne, e pur dopo morte» (cfr. *Inf.* XXVI, 62: «Deidamia ancor si duol d’Achille»); in *Purg.* XXII, 114 il nome è in clausola. • *scelerate*: l’attributo ‘scellerata’ riferito a Mirra è già in *Inf.* XXX, 38 e Boccaccio, *Am. vis.* XXII, 44. • *par...vergogni*: «perché i loro appetiti sono d’eterna infamia degni, gli mostra come ciascuna si vergognasse de la lor via d’amare non concessa et ingiusta» (*Gesualdo*). • *torta*: *Fenzi* intende «moralmente rovinosa, perché porta alla perdizione»; cfr. *Rvf* 366, 65 («et la mia torta via drizzi a buon fine», *Ariani*).

79-84 *‘Ecco quelli che riempiono le carte di sogni [cioè, fuor di metafora, popolano le pagine dei libri con le loro tante avventure fantastiche]: Lancillotto, Tristano e gli altri [cavalieri] erranti, alle cui vicende è naturale che il volgo, disposto a lasciarsi trascinare [Fenzi], si appassioni [Neri]. Vedi Ginevra, Isotta [amanti rispettivamente di Lancillotto e di Tristano] e le altre amanti, e i due di Rimini [Paolo Malatesta e Francesca da Polenta], che procedono insieme piangendo’* ~ Con ulteriore e più sofisticata *variatio*, nel disporre gli amanti (adulteri) evocati in queste due terzine, Petrarca prima separa gli uomini (v. 80) dalle donne (v. 82), ricomponendo verticalmente le prime due coppie in una sorta di *rapportatio* (Lancillotto-Ginevra; Tristano-Isolda) riecheggiata nei gruppi che fanno da sfondo (*gli altri erranti-l’altre amanti*) – soluzione da confrontare con quella adottata da Boccaccio in *Am. vis.* XXIX, 37-45; poi riunisce e stringe in un’unica perifrasi Francesca e Paolo (*la coppia d’Arimino*), rendendone con un solo cenno il movimento nello spazio e il pianto. Tale attenta configurazione ripropone, in miniatura, la struttura (schiera di amanti+singola coppia) cui Dante ricorre in *Inf.* V, ipotesto fondante non solo per queste terzine ma per l’intero TC (vd. introduzione) e per TM II. Il dialogo instaurato con quel canto, che a sua volta veicolava un discorso sulla poesia, ha l’effetto di raddoppiare e intensificare le già forti implicazioni metaletterarie di queste terzine e dell’in-

23	Vuo' veder in un cor diletto e tedio, dolce ed amaro? or mira il fero Herode: amore e crudeltà gli àn posto assedio.	69
24	Vedi come arde in prima, e poi si rode, tardi pentito di sua feritate, Mariãne chiamando, che non l'ode.	72
25	Vedi tre belle donne innamorate: Procri, Arthemisia, con Deïdamia; ed altrettante ardite e scelerate,	75
26	Semiramìs, Bibli, e Mirra ria: come ciascuna par che si vergogni de la sua non concessa e torta via!	78
27	Ecco quei che le carte empion di sogni: Lancilotto, Tristano, e gli altri erranti, ove conven che 'l vulgo errante agogni.	81
28	Vedi Ginevra, Isolda, e l'altre amanti, e la coppia d'Arimino, che 'nseme vanno facendo dolorosi pianti.»	84

tero capitolo. • *le carte empion*: cfr. *Rvf* 74, 12-13 («le carte | ch'i' vo empiedo di voi») e *Purg.* XXXIII, 139 («ma perché piene son tutte le carte», *Pacca*). • *sogni*: «vanissime fintioni» (*Gesualdo*); il termine scelto per designare le narrazioni favolose della materia bretonica implica un giudizio negativo sui romanzi arturiani, tutt'altro che isolato in Petrarca (si vedano i luoghi citati da *Pacca*), e fa eco alla formula usata a proposito del *Roman de la Rose* in *Epyst.* III, 30, 6 («Scilicet hic vulgo recitat sua somnia Gallus», *Ariani*); le implicazioni morali del discorso metaletterario emergeranno attraverso la stessa metafora, riferita al «viver mortal», in *TC* IV, 66 («sogno d'infermi, e fola di romanzi»), che ha alle spalle *Purg.* XXVI, 118 («Versi d'amore e prose di romanzi»), canto in cui Dante porta avanti una riflessione fondamentale sui poeti e sulla poesia. • *erranti*: la «paronomasia in *aequivocatio*» (*Ariani*) che lega l'epiteto al successivo *errante*

sovrappone e mescola i significati, con risonanze ben avvertite da Leopardi (*Pacca*) nel glossare il *vulgo*, «il quale non è meno errante dell'intelletto, di quel che tali cavalieri fossero erranti della persona». • *ove*: *Pacca* lo riferisce a «erranti», mentre *Neri*, *Bezzola*, *Ariani* e *Fenzi* a «sogni» (il collegamento *ad sensum* più logico) e RUGGIERI 1956 (p. 388, n. 8), con maggiore forzatura, a «carte». • *agogni*: «vago si mostri d'udire, et intento» (*Gesualdo*); «agognare qui significa stare attento con ansietà agli avvenimenti amorosi di que' mangiaferri» (*Carducci*). • *'nseme | vanno*: la ripresa letterale da *Inf.* V, 74, in un luogo rilevato come la chiusa della rassegna, rafforza la dimensione metapoetica delle ultime due terzine, coerente per altro con il tema dell'erranza nello spazio e dal punto di vista morale e conoscitivo; come nota *Pacca*, «i due personaggi sono come evocati dall'atmosfera letteraria che assecondò la loro passione».

85-93 *‘Così parlava, e io avevo [in volto] il colore di chi sia stato tolto da una tomba [cioè ero pallido come un cadavere], come chi teme un male prossimo e trema ancor prima che la tromba squilli, sentendo già dolore pur non essendo stato ancora colpito, quando mi trovai accanto una giovinetta, molto più pura di una candida colomba. Costei mi catturò e io, che avrei giurato di potermi difendere da un uomo armato di tutto punto, fui fatto prigioniero con parole e con gesti’* • *parlava*: l'imperfetto riferito alla guida sottolinea la durata del suo discorso, che trova riscontro nel carattere continuativo della condizione attribuita al personaggio che lo ascolta. • *come...preme*: dobbiamo immaginare che tale stato di inquietudine, definito esteriormente dal pallore, si sia innescato a un certo punto della rassegna, nella forma di un tipo specifico di paura, che i commentatori accostano a quella che precede una battaglia o un duello (*Pacca*, che allega il riscontro, in V², della redazione rifiutata del v. 86 «per augurio del core anzi l'assalto») o l'esecuzione di una condanna (*Ilicino*, *Vellutello*, *Venafro*); *Gesualdo* propone entrambe le interpretazioni, per cui cfr. *Afr.* V, 452-455. Qualunque sia la situazione di pericolo imminente che Petrarca associa allo squillo di tromba, la terzina ha l'effetto di preparare e insieme ritardare l'apparizione di Laura, facendola balenare all'improvviso («quando») entro una specie di sospensione ominosa. • *anzi la tromba*: la formula deriva da Virgilio, *Aen.* XI, 424 («cur ante tubam tremor occupat artus?»), *Ariani*. • *giovinetta*: soluzione preferita, probabilmente in chiave antistilnovistica (CONTINI 1943, pp. 16-17; ma vd. DUTSCHKE 1992, pp. 295-298, e vd. introduzione), alla redazione «quand'io vidi un'angelica fanciulla», cassata in V²; il riscontro del lemma e del v. 93 («con parole e con cenni fui legato») con *Inf.* XVIII, 91-92 («Ivi con segni e con parole ornate | Isifile ingannò, la giovinetta»); *Castelvetro* riunisce in Laura i tratti dell'innocente vittima dell'inganno di Giasone e quelli del seduttore. • *pura... colomba*: cfr. *Rvf* 187, 5 («Ma questa pura et candida colomba») e *Inf.* V, 82 («Quali colombe dal disio chiamate», *hapax* dantesco [*Ariani*]); il candore indica la castità ma in Petrarca la colomba è anche «simbo-

lo di ascensione mistica» (*Ariani*, con riscontri) e di «semplicità di cuore» (*Pacca*, sulla scorta del rinvio di *Castelvetro* a *Mt* 10, 16 «estote prudentes sicut serpentes, et simplices sicut columbae»). • *mi prese...legato*: da confrontare con il racconto dell'innamoramento in *Rvf* 3 e 2, per cui vd. introduzione.

94-99 *‘E come mi sembra proprio [Pacca intende ‘in verità’] di ricordare, il mio amico mi si accostò e, sorridendo per darmi più dolore, mi disse all'orecchio: «Ormai ti è consentito parlare per conto tuo con chi vuoi, perché siamo tutti macchiati della stessa pece» [cioè, ‘tutti colpevoli dello stesso peccato’, *Ramat*’]* - Dopo la subitanea comparsa di Laura, descritta in modo ellittico e reticente, la natura quasi numinosa dell'accadimento, già suggerita nella descrizione della paura, pare ora confermata dall'atteggiamento e dalle parole della guida. • *E come ricordar...parme*: il primo riferimento esplicito all'atto di ricordare, e dunque alla distanza tra narratore e personaggio, in questo capitolo si situa proprio a ridosso del suo centro inventivo e narrativo, l'incontro con la *giovinetta*. • *e...darme*: per il sorriso, di matrice dantesca come altri tratti della guida, cfr. TC I, 59 e la nota *ad loc.* di *Pacca*. • «*Omai...piace*: secondo GIUNTA 1993 (pp. 419 e 426-428) nelle parole della guida si combinerebbero quelle rivolte da Virgilio a Dante nell'affidarlo a Beatrice (*Purg.* XXVII, 131: «lo tuo piacere omai prendi per duce») e quelle di Fiammetta in Boccaccio, *Am. vis.* XLVI, 88 («adunque va omai quando ti piace»). • *per te stesso*: «da solo» o «di tua iniziativa»; a proposito di ciò che ora è lecito (e prima non lo era) al personaggio, *Castelvetro* osserva «Prima che il P. fosse innamorato non conosceva né Amore, né gli 'namorati, né parlando con loro gli 'tendeva» (*Ariani*). • *ché...pece*": V² riporta la discussa variante «ecco qui Dante co la sua Beatrice», per cui cfr. TC IV, 31; *Appel*, p. 334; *FEO* 1973, p. 450; DUTSCHKE 1992, p. 286, e vd. introduzione.

100-105 *‘Io ero uno di coloro ai quali dispia-ce più del bene altrui che del proprio male [cioè gli invidiosi e, tra questi, ‘gli amanti non riamati’ (*Ariani*)] nel vedere colei che mi aveva catturato restare libera [dai lacci di Amore] e tranquilla;*

29	Così parlava; ed io, come chi teme futuro male, e trema anzi la tromba, sentendo già dov' altri ancho nol preme,	87
30	avea color d' uom tratto d' una tomba, quando una giovenetta ebbi dallato, pura assai più che candida colomba.	90
31	Ella mi prese; ed io, ch' avrei giurato difendermi d' un uom coverto d' arme, con parole e con cenni fui legato.	93
32	E come ricordar di vero parme, l' amico mio più presso mi si fece, e, con un riso, per più doglia darne,	96
33	dissemi entro l' orecchia: «Omai ti lece per te stesso parlar con chi ti piace, ché tutti siam macchiati d' una pece.»	99
34	Io era un di color cui più dispiace de l' altrui ben che del suo mal, vedendo chi m' avea preso, in libertate e 'n pace;	102
35	e, come tardi dopo 'l danno intendo, di sue bellezze mia morte facea, d' amor, di gelosia, d' invidia ardendo.	105
36	Gli occhi dal suo bel viso non torcea,	

e, come capisco troppo tardi, dopo che il danno è fatto, facevo delle sue bellezze la mia morte, bruciando di amore, di gelosia e di invidia ~ Si compie in questi versi uno dei passaggi meno perspicui dell'intero TC (vd. introduzione), in quanto si transita d' un tratto dal racconto singolativo dell' innamoramento (evento descritto in forma di cattura, come nei *Rvf*) al resoconto iterativo delle sofferenze che ne conseguono, a partire dalla tormentosa consapevolezza che la carceriera è libera e impassibile. È un modo solo debolmente narrativo, che dominerà fino alla fine del capitolo. • *come... intendo*: seconda esplicitazione (dopo quella del v. 94) del punto di vista retrospettivo, *post factum*, del narratore; così anche per *Ciafardini* e *Ariani* («oggi, mentre scrivo»), mentre *Pacca* interpreta questo presente come riferito al tempo *dopo 'l danno*, cioè dopo la cattura amorosa («dopo essermi innamorato

di lei»). • *di sue... facea*: si può intendere, come iperbole, 'tramite le sue bellezze mi causavo sofferenze (quasi) mortali' (cioè quelle descritte subito dopo, al v. 105) oppure, con riferimento alle conseguenze peccaminose della passione, «per mezzo delle sue bellezze provocavo la mia morte spirituale» (*Pacca*). • *gelosia*: lezione precedente in V² era «dolcezza» (*Ariani*). • *invidia*: *Carducci*, con *Biagioli*, intende «invidia, ch' altri non fosse per quelle [*sue bellezze*] beato», mentre per *Pacca* oggetto di invidia qui sarebbe «la libertà di Laura da Amore».

106-111 *'Non distoglievo lo sguardo dal suo bel viso, come chi è malato ma resta avido di ciò che è dolce al gusto ma nocivo alla salute* [in quanto la vista del bel viso non ne attenua le sofferenze né lo guarisce]. *Ero cieco e sordo* [cioè indifferente, refrattario] *ad ogni altro piacere, mentre la seguivo per vie così pericolose che tremo anco-*

ra oggi, quando me ne ricordo ~ La descrizione, all'imperfetto, della condizione del personaggio-amante continua, volgendosi dalle passioni, ritratte nella terzina precedente, a una serie di azioni e comportamenti. • *ingordo*: cfr. *Rvf* 240, 13-14 («il mio volto il consuma: | ei perché ingordo, et io perché sì bella?») e 135, 41-45 («l'ingordo | voler ch'è cieco et sordo | sì mi trasporta, che 'l bel viso santo | et gli occhi vaghi fien cagion ch'io pèra, | di questa fera angelica innocente»; *Pacca*). • *ch'è dolce...rea*: con *Moschetti* e *Calcaterra*, GIUNTA 1994 (p. 11) suggerisce di leggere «che, dolce al gusto». • *dubbiosi passi*: 'vie' da intendere in senso metaforico, «tanto pericolose» (*Moschetti*) perché percorse al seguito di desideri che possono portare alla dannazione; cfr. *Rvf* 54, 4-6 («Et lei seguendo su per l'erbe verdi | [...] | Ahi, quanti passi per la selva perdi!») e *Inf.* V, 120 («dubbiosi disiri», *Ariani*). • *tremo...ricordo*: terza intrusione del presente del narratore; «motivo comune nella lirica precedente, e nel canzoniere» (*Fenzi*) ma cfr. almeno *Inf.* I, 6 («che nel pensier rinova la paura»).

112-114 *'A partire da quel tempo* [cioè quello seguito all'incontro con la giovenetta] *ebbi gli occhi umidi* [di pianto] *e rivolti in basso* [per la vergogna] *e il cuore grave di pensieri, e come luogo di rifugio* [ebbi] *fonti, fiumi, monti, boschi e rocce* ~ Nella descrizione della condizione seguita all'innamoramento comincia ad accentuarsi, in cima di verso e di terzina, la dimensione temporale, di un tempo segnato da quell'incontro fatale e dunque distinto dal tempo precedente, senza ritorno possibile al di là di quell'avvenimento determinante. • *Da quel tempo*: il fatto che qui Petrarca scelga la parola 'tempo' e non, ad esempio, 'punto', parrebbe coerente con una lettura dei vv. 100-111 come resoconto introflesso del periodo seguito all'innamoramento, con stati interiori ed esteriori di cui ora si afferma la persistenza; la natura iterativa del passo è chiara già ai commentatori cinquecenteschi, come *Velutello* («narra tutti gli amorosi effetti che seguivano in lui») e *Gesualdo* («dimostra quanto egli ne sostenne, onde viene a descrivere la vita de l'amante»). • *occhi...solitario*: la terzina incapsula una delle situazioni più frequenti dei *Rvf*, col-

locando l'io solitario e pensoso sullo sfondo di un paesaggio naturale; cfr. *Rvf* 306, 6-7 («che co' pie' vaghi solitarii et lassi | porto 'l cor grave et gli occhi humidi et bassi», *Ariani*). • *fonti...sassi*: elementi di paesaggio che hanno innumerevoli riscontri nei *Rvf*, tra i quali 71, 37 («O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi») e 142, 25 («Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi») sono segnalati dallo stesso Petrarca nella relativa postilla di V² («attende similem pedem in cantilena oculorum et in illa A la dolce ombra», *Ariani*).

115-117 *'Da quel tempo ad oggi* [Da allora] *quanti fogli copro di pensieri, di lacrime e di inchiostrò, tanti ne strappo, ne preparo e ne scrivo* ~ Di nuovo in cima di verso e di terzina, una designazione temporale (*Da indi in qua*, che sarà ripetuta, in anafora, in apertura della terzina seguente) segna l'inesorabile *post quem* della vita del personaggio e del narratore, introducendo, dopo la ricerca della solitudine nello spazio naturale, il lavoro della scrittura poetica. • *di pensieri*: «spiegati colla penna» (*Carducci*). • *di lagrime, e d'inchiostrò*: cfr. *Rvf* 347, 8 («per ch'io tante versai lagrime e 'nchiostrò», *Ariani*); per questo luogo tipicamente elegiaco già *Castelvetro* rinvia a Ovidio, *Her.* III, 3 («lacrimae fecere lituras», *Ariani* ma cfr. *Pacca* per altri riscontri). • *squarcio*: «straccio» in V² (*Ariani*; *Appel*, p. 200).

118-120 *'Da quel tempo ad oggi* [Da allora] *so che cosa accade nella prigione d'Amore, e ciò che [vi] si teme e [vi] si spera, e lo mostro in volto, per chi sa interpretarlo* [cioè il mio viso lo rivela a chi sa decifrarlo] ~ Come il riferimento alla scrittura nella terzina precedente, l'accento alla lettura (metaforica) del volto ha a che fare con le manifestazioni esteriori di uno stato interiore, che si comunica all'esterno in modo rispettivamente attivo o passivo. • *chiostrò | d'Amore*: la menzione della prigione d'Amore, affidata a un latinismo (da *claustrum*) che letteralmente indica un 'luogo chiuso' (cfr. «chiostra» in *Inf.* XXIX, 40 e *Purg.* VII, 21, «chiostrò» in *Purg.* XXVI, 128), consente una doppia lettura: letterale, come riferimento al luogo dove, nella visione, sono chiusi i prigionieri d'Amore e che sarà descritto più avanti (TC IV, 157-166); metaforica, in quanto questo carcere è emblema della condizione amorosa

	come uom ch'è infermo, e di tal cosa ingordo ch'è dolce al gusto, a la salute è rea.	108
37	Ad ogni altro piacer cieco era e sordo, seguendo lei per sì dubbiosi passi ch'i' tremo ancor, qualor me ne ricordo.	111
38	Da quel tempo ebbi gli occhi humidi e bassi, e 'l cor pensoso, e solitario albergo fonti, fiumi, montagne, boschi e sassi.	114
39	Da indi in qua cotante carte aspergo di pensieri, e di lagrime, e d'inchiostro, tante ne squarcio, e n'apparecchio, e vergo.	117
40	Da indi in qua so che si fa nel chiostro d'Amore, e che si teme, e che si spera, e, chi sa legger, ne la fronte il mostro.	120
41	E veggio andar quella leggiadra fera, non curando di me né di mie pene, di sue vertuti e di mie spoglie altera.	123

come cattività. Evidentemente le due letture non si escludono – anche in virtù della continua oscillazione tra lettera e metafora nel racconto petrarchesco – ed entrambe consentono di intendere la paura e la speranza del v. 119 come passioni provate entro la condizione amorosa (prigione letterale o metaforica). • *si teme...spera*: timore e speranza sono, con dolore e gioia, due delle quattro passioni fondamentali, secondo la tradizione stoica e ciceroniana (cfr. *Tusc. disp.* III, 11, 24-25 e IV, 6, 11); spesso associata a chi ama, l'oscillazione tra paura e speranza è frequente nei *Rvf* (cfr. i luoghi petrarcheschi elencati da *Pacca*, insieme a Properzio III 17, 12 «spesque timorque animos versat utroque modo»). • *chi...mostro*: cfr. ad es. *Rvf* 76, 11 («e 'l cor negli occhi et ne la fronte ò scritto») e 222, 12 («Ma spesso ne la fronte il cor si legge»); insieme agli occhi umidi e bassi (v. 112), il volto lascia trasparire l'animo,

per chi sa interpretarlo. • *sa legger*: in quanto «è innamorato, o» lo «è stato», chiosa *Castelvetto*, presupponendo un più specifico riferimento ai segni visibili che chi ha fatto esperienza di amore può intendere.

121-123 *'E vedo quella soave fiera procedere indifferente a me e alle mie sofferenze, superba per le sue virtù e per le mie spoglie* [cioè per avermi fatto suo prigioniero, sua preda] ~ Dopo tre terzine concentrate sull'amante, nella rievocazione del tempo della prigionia amorosa si riaffaccia colei che l'ha causata. • *leggiadra fera*: come spesso nei *Rvf*, Laura è ossimoricamente bella e crudele, fiera che cattura anziché essere catturata. • *spoglie*: l'amante è il bottino della guerra amorosa, del trionfo d'Amore ma anche di Laura, che precede la vittoria che riporterà su Amore stesso (TP, 184-185). • *altera*: «dipende dal verbo *andar*» (*Carducci*).

124-129 *‘D’altro canto, se comprendo bene, questo signore [Amore], che costringe alla sottomissione [Pacca] tutto il mondo, ha paura di lei, per cui io sono del tutto privo di speranza, perché a mia difesa [cioè dalla mia parte] non ho né ardimento né forza, e colui in cui speravo [Amore] lusinga lei, mentre scortica spietatamente me e gli altri [suoi prigionieri]’* ~ Attraverso la constatazione dell’indifferenza e dell’orgoglio di Laura (vv. 121-123), il personaggio porta a coscienza il fatto che Amore stesso pare temerla e non sembra intenzionato a tentare di vincerla. • *Da...bene*: la matrice dantesca di entrambi gli emistichi non scioglie il dubbio rispetto all’interpretazione della formula in cima di verso, su cui i commentatori sorvolano, forse intendendola come semplice marcatore di transizione: il confronto con *Inf.* IV, 125 (nella rassegna del Limbo) e *Purg.* XIII, 82 (a proposito della collocazione delle «ombre» rispetto al pellegrino) farebbe propendere per una lettura spaziale dell’indicazione (*Da l’altra parte*, dunque, rispetto alla posizione di Laura nella visione); al contrario, l’uso, dantesco e petrarchesco, di *discerno* nel senso di ‘comprendo, intendo’ e un luogo sensibile come *Rvf* 264, 55 («Da l’altra parte un pensier dolce et agro»), sulla linea di Dante, *Rime* 6, 6 («da l’altra part’è con la forza d’amore») indurrebbero a riferire la stessa formula a uno spazio del tutto metaforico o interiore piuttosto che alla posizione delle figure nel corteo. • *questo...sforza*: in *V*² si legge la variante «che ’l signor ch’a quest’altri e a me fa forza» (*Pacca*); *Pacca* intende tutto ’l mondo come “tutti gli esseri viventi”, ma non si può escludere una sfumatura ancora più universale, secondo la nozione di Amore come principio cosmico (vd. STROPPA 2016, p. 44). • *teme di lei*: cioè, secondo *Pacca*, «ha paura di innamorarsene»; il contrasto tra l’immenso potere di Amore e la sua soggezione a Laura è evidenziato dal forte *enjambement* tra i vv. 125 e 126. • *teme...spene*: qui le due passioni già evocate al v. 119 (timore e speranza) sono attribuite rispettivamente ad Amore e, in negativo, all’amante, che aveva riposto la propria fiducia in Amore e ora dispera di poter essere ricambiato o «di liberarsi dall’amore per lei» (*Pacca*). • *scorza*: sulla scorta di

Rvf 278, 7-8, Fenzi intende «priva dell’involucro corporeo», e dunque ‘uccide’, ma la variante di *V*² «lega, occide et scorza» suggerirebbe una distinzione tra cattura, tortura e morte (*Appel*, pp. 202 e 334); per *Carducci* invece il verbo va inteso «figuratamente», nel senso di «spoglia d’ogni virtù d’ogni difesa».

130-132 *‘Non c’è chi possa avvinerla tanto o poco [Pacca], talmente è abituata ad andarsene fiera, riottosa e solitaria, a distanza dalle insegne di Amore’* ~ Continua la descrizione dell’eccezionale immunità di Laura alle lusinghe di Amore: non più sua comprimaria come nelle due terzine precedenti, la bella fiera riprende il centro della scena, come ai vv. 121-123. Dal punto di vista dei temi e dell’andamento sintattico, i vv. 130-144 costituiscono una sorta di ‘quasi-sonetto’ (15 versi per 5 terzine) inserito nel corpo del capitolo. • *stringa*: cfr. TP, 15 «strinse». • *selvaggia*: l’attributo «denota la ritrosia della donna» (*Pacca*) ma riecheggia anche l’immagine della fiera. • *nsegne d’Amore*: nella visione trionfale, Laura non si mescola al corteo che segue le insegne di Amore; fuor di metafora, si tiene lontana dal suo dominio e dunque non si fa controllare dalla passione amorosa.

133-138 *‘E un particolare portamento che le è proprio, il suo sorriso, i suoi sdegni e le sue parole, i capelli raccolti in una reticella d’oro [Moschetti] o sciolti al vento, gli occhi che, accesi da una luce divina, mi infiammano al punto che sono contento di bruciare [del fuoco d’amore] - sono davvero un sole rispetto alle stelle’* ~ Continua il ritratto iniziato nella terzina precedente e poi ribadito, sul piano metapoetico, nelle due terzine successive (vv. 139-144). Notevole è la scelta di anteporre il predicato, al singolare (*è*), al suo soggetto, plurale, come se la figura unica di Laura si scomponesse momentaneamente nelle sue bellezze, come accade tante volte nei *Rvf*; tre elementi dell’enumerazione sono distribuiti in versi costruiti su un solo dettaglio (v. 134, tutto dedicato al *portamento*, quasi a renderne l’effetto nel tempo; v. 136, sulle *chiome*; vv. 137-138 sugli *occhi* e sui loro effetti sull’io), mentre altri tre sono raccolti in un unico endecasillabo (v. 135). • *fra...sole*: la metafora, tradizionale, indica che la persona

- 42 Da l'altra parte, s'io discerno bene,
questo signor, che tutto 'l mondo sforza,
teme di lei, ond'io son fuor di spene, 126
- 43 ch'a mia difesa non ò ardir né forza,
e quello in ch'io sperava, lei lusinga,
che me e gli altri crudelmente scorza. 129
- 44 Costei non è chi tanto o quanto stringa,
così selvaggia e rebellante suole
da le 'nsegne d'Amore andar solinga. 132
- 45 E veramente è fra le stelle un sole,
un singular suo proprio portamento,
suo riso, suoi disdegni, e sue parole; 135
- 46 le chiome accolte in oro, o sparse al vento,
gli occhi, ch'accesi d'un celeste lume
m'infiamman sì ch'i' son d'arder contento. 138
- 47 Chi poria 'l mansueto alto costume
aguagliar mai, parlando, e la vertute,
ov'è 'l mio stil quasi al mar picciol fiume? 141
- 48 Nove cose, e già mai più non vedute,
né da veder già mai più d'una volta,

di Laura, con i suoi gesti e le sue espressioni di compiacimento o di irritazione, accompagnate o meno da parole, appare smisuratamente più bella delle altre donne, così come il sole è più luminoso di tutte le stelle; cfr. *Rvf* 9, 10 («così costei, ch'è tra le donne un sole», cfr. PANCHERI 1989, p. 509, n. 18). • *chiome...vento*: cfr. *Rvf* 196, 7-10 («et le chiome or avolte in perle e 'n gemme, | allora sciolte, et sovra òr terso bionde: | le quali ella spargea sì dolcemente, | et raccogliea con sì leggiadri modi»; *Gesualdo*; *Pacca*, con numerosi altri riscontri). • *d'arder contento*: cfr. *Rvf* 364, 1-2 («Tennemi Amor anni ventuno ardendo | lieto nel foco», *Pacca*).

139-144 *'Chi potrebbe mai eguagliare con parole [cioè riuscire a descrivere adeguatamente] la sua natura nobile e mite e la sua virtù, di fronte alle quali il mio stile è come un ruscello rispetto al mare [cioè è completamente impari al compito]? Cose straordinarie [la sua natura e la sua virtù], che non si sono mai viste prima e sono destinate a non vedersi mai più [cioè resteranno ineguagliate], di fronte alle quali tutte le lingue sarebbero senza parole [cioè sarebbero del tutto inadeguate a esprimerle]!*' ~ Il 'quasi-sonetto', aperto da 'Costei' (v. 130) sulle premesse di eccezionalità suggerite dal comportamento di Amore nei confronti di Laura e proseguito con l'elogio iperbolico delle sue bellezze, si chiude sul motivo della loro ineffabilità, per altro spesso collocato nella sirma. La dimensione metapoetica di questi versi ne accentua il carattere atemporale, di ulteriore sospensione lirica aperta entro la temporalità già perturbata del capitolo. • *mansueto...costume*: «modo d'essere nobile e umile insieme (con ossimoro)» (*Fenzi*), «benigno e nobile modo di contenersi» (*Calcaterra*); oltre a segnalare riscontri nei *Rvf*, *Pacca* (con *Ariani*) ricorda che in V² la variante «il dolce angelico» è accompagnata dalla postilla «sed deme supra proximo et attende te ipsum Aspro core», che rimanda a «dolce lume», «primitiva clausola del v. 137», e a *Rvf* 265, 2 «in dolce, humile, angelica figura». • *già...volta*: cfr. ad es. *Rvf* 158,

gliate], di fronte alle quali tutte le lingue sarebbero senza parole [cioè sarebbero del tutto inadeguate a esprimerle]!' ~ Il 'quasi-sonetto', aperto da 'Costei' (v. 130) sulle premesse di eccezionalità suggerite dal comportamento di Amore nei confronti di Laura e proseguito con l'elogio iperbolico delle sue bellezze, si chiude sul motivo della loro ineffabilità, per altro spesso collocato nella sirma. La dimensione metapoetica di questi versi ne accentua il carattere atemporale, di ulteriore sospensione lirica aperta entro la temporalità già perturbata del capitolo. • *mansueto...costume*: «modo d'essere nobile e umile insieme (con ossimoro)» (*Fenzi*), «benigno e nobile modo di contenersi» (*Calcaterra*); oltre a segnalare riscontri nei *Rvf*, *Pacca* (con *Ariani*) ricorda che in V² la variante «il dolce angelico» è accompagnata dalla postilla «sed deme supra proximo et attende te ipsum Aspro core», che rimanda a «dolce lume», «primitiva clausola del v. 137», e a *Rvf* 265, 2 «in dolce, humile, angelica figura». • *già...volta*: cfr. ad es. *Rvf* 158,

9-11 («quelle | ch'i' vidi eran bellezze al mondo sole, | mai non vedute più sotto le stelle», *Ariani*). • *lingue... mute*: cfr. *Rvf* 325, 97-98 («Tutte lingue son mute, | a dir di lei») e Dante, *Vita nuova*, XXVI, 5, 3 («ch'ogne lingua deven tremando muta», *Ariani*).

145-150 'In questo modo mi trovo catturato, e lei invece è libera (dai lacci d'Amore); io (la) prego giorno e notte (cioè incessantemente) - o sorte crudele! - e lei ascolta a malapena una preghiera su mille. Crudele legge di Amore! Eppure, per quanto ingiusta, bisogna rispettarla, perché muove dal cielo alla terra ed è universale e antica' ~ Dopo il 'ritratto' di Laura, l'accento torna sull'opposizione tra la libertà di lei e la prigionia del personaggio-amante, tra potere e sudditanza; l'antitesi risultava ancora più insistita nella prima versione di V² (*Appel*, pp. 27 e 202; *Paolino*, p. 874), che contava una terzina in più («lasso, ch'i' son legato ed ella sciolta! | Io prego giorno et notte ed ella tace | ed a gran pena i miei sospiri ascolta. | I' vivo in guerra sempre ed ella in pace: | qual constellazione è in me sì obliqua, | che la sua stella regna et la mia giace?»). • *preso...sciolta*: cfr. TC III, 64 e 91-93. • *prego...notte*: cfr. *Rvf* 74, 8 («di et notte chiamando il vostro nome»). • *o stella*: da essa dipenderebbe fatalmente l'amore, come in *Rvf* 22, 24 («lo mio fermo desir vien da le stelle», *Vellutello*). • *di mille*: bisogna sottintendere 'preghi' (*Ariani*), sulla base del v. 146. • *Dura... Amor!*: l'esclamazione commenta con desolazione quanto constatato nei versi precedenti e al tempo stesso annuncia l'ampio prontuario amoroso che si dispiegherà a partire dal v. 151; nell'abbozzo in V² (*Appel*, pp. 203-204; *Paolino*, p. 875) si legge «Fiera usanza d'amore e legge obliqua [*iniqua*]! | Ma soffrir si conven, che s'ella è dura | e grave, almen ella è comune e antiqua» (*Ariani*). • *obliqua*: letteralmente 'non retta', e dunque ingiusta (*Moschetti*); «è *hapax* come in *Par. X*, 14» (*Ariani*). • *aggiunge... terra*: la lettura qui proposta è in linea con quella di *Ariani* («arriva sulla terra provenendo dal cielo di Venere») e *Fenzi* («estende il suo potere dal cielo alla terra»), mentre *Pacca* intende «spazia dal cielo alla terra, diffondendosi nello spazio e nel tempo»; cfr. *Fam. III*, 11, 1-2 (*Ariani*, con altri utili riscontri).

151-156 'Ora so come il cuore si separa dal corpo e come sa fare pace, guerra e tregua, e nascondere il suo dolore quando qualcuno lo ferisce [lett. punge, e dunque tormenta]; e so come in un attimo il sangue si ritira dalle guance e poi vi si diffonde [*Pacca*], se accade che [il sangue, soggetto] segua paura o vergogna' - Comincia qui l'estesa fenomenologia di amore, ritmata dall'anafora di «so», che fa da contrappeso alla rassegna dei personaggi nella prima parte del capitolo (vd. introduzione, anche per la complessa storia redazionale dei vv. 151-165) ed è individuata già dai commentatori antichi. Ad es. secondo *Vellutello* «narra appresso il Poeta alcune impossibilità e contrarietà possibili e vere ne gli amanti, delle quali, essendo egli intrato nel numero di quelli, era divenuto esperto, con alcuni altri effetti», facili da capire per chi li ha provati ma non tali da poter essere espressi «con brevi parole in forma [...] che da i non esperti possino essere intesi», per cui il commento non vi si soffermerà; per *Fausto* «scrive in universale lo stato de gl' innamorati». • *Or*: il tempo della scrittura (cfr. commento a TC I). • *so come*: cfr. *Fam. IX*, 4, 1 («Revocatio amici a periculosus amoribus»): «Scio quidem, scio quid est [...]»; e Dante, *Rime*, 47b, 3-4 («e so com'egli [Amore] afrena e come sprona | e come sotto lui si ride e geme», *Pacca*); la disamina dei sintomi comincia dal cuore, dal sangue e dal volto. • *da sé... disgiunge*: il cuore si separa dal corpo per raggiungere l'amata (*Gesualdo*, *Moschetti*, *Ariani*, *Pacca*), mentre *Castelvetro* intende «il cuore si disgiunge da sé, quando ha una passione dentro e ne mostra un'altra». • *come sa...tregua*: *Pacca* associa la «giustapposizione» dei tre «stati d'animo» (tutti definiti con metafore militari), attestata anche nei *Rvf*, alla «subitanità con cui il cuore passa dall'uno all'altro», forse sul modello di Terenzio, *Eun.* 59-61 («iniuriae, | suspiciones, inimicitiae indutiae, | bellum, pax rursus»), che in Cicero, *Tusc. disp.* IV 35, 76 è esempio dell'instabilità della mente causata dal «furor amoris» ed è citato in *Secr. III*, p. 158 («Recognoscis in illius verbis insanias tuas», *Ariani*). • *altri*: Laura (*Pacca*) o Amore. • *segua*: *Calcaterra* intende «l'incalza la paura o la vergogna [soggetti]», mentre GIUNTA

	ove tutte le lingue sarien mute!	144
50	Così preso mi trovo, ed ella è sciolta; io prego giorno e notte - o stella iniqua!-, ed ella a pena di mille uno ascolta.	147
51	Dura legge d'Amor! ma benché obliqua, servar convensi, però ch'ella aggiunge di cielo in terra, universale, antiqua.	150
52	Or so come da sé 'l cor si disgiunge, e come sa far pace, guerra e tregua, e coprir suo dolor, quand'altri il punge;	153
53	e so come in un punto si dilegua e poi si sparge per le guance il sangue, se paura o vergogna aven ch'el segua.	156
54	So come sta tra' fiori ascoso l'angue, come sempre tra due si vegghia e dorme, come senza languir si more e langue.	159
55	So de la mia nemica cercar l'orme,	

1994, p. 13, emenda «ch'el segua», dove «el» è il sangue, soggetto, che seguirebbe «anche nel tempo, nel suo spargersi e dileguarsi, la vergogna e la paura».

157-159 'So come il serpente sta [pronto a colpire] nascosto tra i fiori, [so] come si veglia e si dorme sempre incerti tra due affetti o pensieri contrari, [so] come senza soffrire [cioè senza provare dolore fisico] si soffre e si muore [perché la sofferenza e la morte sono interiori]' - Nella sequenza di sintomi si intromette l'immagine del serpente tentatore nascosto tra i fiori, pronto a insidiare il personaggio, nell'unico verso in questa serie che richiama una decifrazione di tipo allegorico (cfr. STURM MADDIX 1983). • *fiori*: possono indicare ciò che è bello ma ingannevole perché nasconde una trappola o comporta il rischio del peccato, sul modello fondamentale di Virgilio (*Ecl.* III, 93: «latet anguis in herba»), doppiato in *Inf.* VII, 84 («che è occulto come in erba l'angue [: sangue: langue]») e reso ancora più palese dalla variante cancellata di V² «ne 'l herba» (*Pacca*), per cui cfr TC I, 90 (e commento) e *Rvf* 99, 5-6 («questa vita terrena è quasi un prato, | che 'l ser-

pente tra' fiori et l'erba giace», *Gesualdo*). • *tra due*: «tra due affetti o pensieri contrari, timore e speranza» (*Ariani*); cfr. ad es. *Rvf* 152, 6 («[Laura] tra due mi tiene»). • *senza...langue*: anche sulla base della variante «come san corpo senza febbre langue» (*Appel*, pp. 28 e 204; *Paolino*, p. 880), considererei secondario un eventuale riferimento alla morte spirituale, causata dal peccato; in corrispondenza di questi versi *Gesualdo* rinvia al proprio commento a *Rvf* 134, dopo averlo evocato poco prima a proposito di «tra due».

160-162 'So ['conosco l'esperienza di'] seguire le tracce [lett. le orme] della mia nemica [Laura] e avere paura di trovarla, e so in che modo chi ama si trasforma nell'oggetto del suo amore' - A partire da questa terzina, nel regesto di sintomi e fenomeni amorosi si fa strada un punto di vista individuale o più esplicitamente soggettivo, che d'ora in avanti si alternerà con la postura universalizzante, impersonale e sentenziosa adottata fino a questo punto. • *la mia nemica*: perifrasi frequente nei *Rvf* per designare l'amata, fa parte della costellazione metaforica guerresca e agonistica attiva intorno al nucleo dell'innamoramen-

to come assalto e mancata difesa. • *temer*: in apparente contraddizione – rimarcata dal respiro dell'*enjambement* – con il desiderio di ritrovare l'amata, e dunque con l'azione di cercarla e inseguirla («cercar»), questa paura è stata interpretata da *Pacca* come timore «reverente» nei confronti di Laura o come «paura di offenderla con la propria presenza»; propenderei per la prima ipotesi o più semplicemente ricondurrei questo timore alle continue e irrazionali *fluctuationes* cui è soggetto l'amante petrarchesco, così spesso incerto e in disaccordo con sé stesso; è questa la direzione indicata da *Castelvetro* con il rinvio a Ovidio, *Met.* VII, 720 («Quaerere, quod doleam, statuo [...]»). • *si transforme*: la trasformazione dell'amante nell'amato è motivo già antico (per la filiera che parte da Platone e passa dai Padri vd. *Ariani*) e poi molto fortunato nella tradizione lirica volgare, per cui non stupisce il suo ricorrere nella rassegna; la sua collocazione, al di là della serie rimica *dorme:orme:trasforme*, potrebbe essere stata suggerita dal «temer» appena menzionato e dal «cangiare» del successivo v. 164.

163-165 'Tra frequenti sospiri e rari sorrisi so [*'conosco l'esperienza di'*] *cambiare spesso condizione, volontà e colorito del viso* [*Pacca*], e vivere con l'anima separata dal cuore' ~ In questa terzina come nella seguente continua la postura soggettiva evidenziata per la precedente. • *sospiri...risa*: rispettivamente manifestazioni di dolore e di gioia, per cui, prendendo l'effetto per la causa, si può intendere 'tra tanti dolori e poche gioie'. • *stato...spesso*: cfr. *Secr.* III, p. 226 («Illius mutata frons tibi animum mutavit; letus et mestus pro illius varietate factus es») e *Fam.* V, 8, 1 («[...] rarissime letos, sepe mestos, semper varios, uniformes nunquam videas», *Pacca*). Il motivo della *fluctuatio* che trasforma incessantemente il volto dell'amante era già nell'abbozzo (da «e vergognare e mpallidire» a «et voler et color cangiare»), pur all'interno di una terzina sostanzialmente diversa (*Appel*, pp. 29-30 e 240; *Paolino*, p. 880). • *viver...divisa*: cfr. TC III, 151.

166-168 'So [*'conosco l'esperienza di'*] *inseguire me stesso mille volte al giorno; so* [*'conosco l'esperienza di'*] *bruciare* [di desiderio] *da lontano e gelare* [di paura] *da vicino, inseguendo il*

mio fuoco [la mia amata, Laura] *dovunque vada nella sua fuga*' ~ L'enfasi sull'indicazione temporale iperbolica «mille volte il dì», così come la presenza dell'avverbio «spesso» nella terzina precedente, conferisce un carattere eminentemente iterativo a questa sezione del regesto, entro la grande parentesi (a sua volta iterativa) che si è aperta con la descrizione del tempo seguito all'innamoramento. • *ingannar*: per l'autoillusione, causata dal desiderio, cfr. *Secr.* I, p. 100 («multum vereor ne in hac re, quod in multis animadverti, te ipse decipias», *Fenzi*) e ad es. *Rvf* 70, 31-32 («chi m'inganna, | altri ch'io stesso e 'l desiar soverchio?», *Gesualdo*). • *seguendo*: la collocazione del gerundio e della relativa ad esso legata prima dei verbi che dipendono da *so*, unita al forte *enjambement* tra i vv. 167-168, ha l'effetto di mimare il tempo e lo spazio dell'inseguimento. • *'l mio foco*: perifrasi per indicare Laura, come ad es. in *Rvf* 182, 12 («ché 'l mio bel foco è tale», *Pacca*), per cui cfr. Virgilio, *Ecl.* III, 66 («meus ignis, Amyntas», *Rigutini*). • *arder...presso*: il verso riprende alla lettera *Rvf* 224, 12 («s'arder da lunge et agghiacciar da presso»), costituendo il luogo più esposto ed emblematico delle fortissime tangenze tra il regesto in anafora e il Canzoniere, e la «cifra non eludibile, e quindi autocitata, dei *fluctus amorosi*» (*Bettarini* e vd. introduzione); per la pervasività di questa antitesi con ossimoro nei *Rvfe* per la sua dimensione topica cfr. l'ampia nota di *Pacca*.

169-171 'So come Amore ruggisce nella mente [di chi è innamorato] e come ne scaccia del tutto la ragione; e so in quanti modi il cuore si consuma [o si tormenta]' ~ Con *variatio*, Amore torna alla ribalta per due versi, che preparano l'esteso indugio che lo riguarda a partire dal v. 175 e sul quale il capitolo si chiude in una delle redazioni. • *rugge*: *Pacca* sottolinea la particolare violenza dell'immagine e, con *Ariani*, accosta il metaforico ruggito di Amore a quello di Laura-leone in *Rvf* 256, 7 («e 'n cor quasi fiero leon rugge»), «immagine davidica» per cui *Bettarini* (*ad loc.*) richiama il «*leo rugiens* delle Scritture che impersona tanto il diabolico quanto il divino (e Cristo stesso)»; il citato sonetto si apre sul desiderio di vendetta dell'amante e contrap-

	e temer di trovarla; e so in qual guisa l'amante ne l'amato si trasformo.	162
56	So fra lunghi sospiri e brevi risa stato, voglia, color cangiare spesso, viver, stando dal cor l'alma divisa.	165
57	So mille volte il di ingannar me stesso. So, seguendo 'l mio foco ovunque e' fugge, arder da lunge, ed agghiacciar da presso.	168
58	So come Amor sovra la mente rugge, e come ogni ragione indi discaccia; e so in quante maniere il cor si strugge.	171
59	So di che poco canape s'allaccia una anima gentil, quand'ella è sola e non v'è chi per lei difesa faccia.	174
60	So come Amor saetta, e come vola, e so com'or minaccia, ed or percote, come ruba per forza, e come invola,	177
61	e come sono instabili sue rote,	

pone l'assalto notturno alla lenta consunzione del giorno (*Santagata*).

172-174 *'So quanto poca corda occorra a legare* [lett. con che poca corda si leghi] *un'anima nobile, quando si trova sola e senza qualcuno che prenda le sue difese'* - La terzina ripropone, nei termini più astratti e universalizzanti che si convengono al regesto, la situazione di pericolo sperimentata da un'anima nobile e indifesa (cfr. TC III, 127) in presenza di Amore, minaccioso protagonista dei versi precedenti e seguenti. • *canape*: «metonimia per il laccio d'amore», riconducibile al repertorio lessicale dell'«innamoramento come trappola» (*Ariani*, con ampia serie di riferimenti). • *sola*: «senza la compagnia della ragione» (*Moschetti*, che rinvia a *Rvf* 106, 4 «senza compagnia et senza scorta», dove per altro ricorre anche il «laccio», al v. 5) meglio che «senz'altra amorosa passione» (*Biagioli*).

175-184 *'So come Amore scaglia frecce e come vola, e so come a volte minaccia e a volte colpisce* [*Pacca*], *come sottrae* [il cuore] *con la forza* [cioè per mezzo della violenza] *e come con l'astuzia, e come la sua ruota è incostante* [cioè porta in

alto o in basso le proprie vittime, mutandone i destini in modo imprevedibile], *le sue mani armate* [di arco e frecce, con cui, appunto, saetta] *e gli occhi bendati*, [so] *come le sue promesse sono inaffidabili, come il suo fuoco si nutre delle ossa* [materia ossea (*Pacca*)] *e* [come] *nelle vene persiste una ferita nascosta, da cui derivano morte e un incendio visibile*, [so] *quanto poco di dolce è sufficiente ad appagare molta amarezza'* - La situazione di questo finale è molto complessa dal punto di vista filologico (vd. introduzione). Nel testo adottato da *Pacca*, il capitolo si chiude su un breve 'ritratto in azione' di Amore (vv. 175-184), *pendant* minore rispetto a quello di TC I; attributi e gesti sono distribuiti nei versi singolarmente o a coppie, a dipendere dagli ultimi due «so» del lungo blocco anaforico, cui subentrano i «come» dei vv. 177-178 e 181. *Ariani* adotta un testo diverso per il v. 184 e aggiunge tre versi (184-185 e 187). • *rubare...invola*: per la differenza tra i due cfr. MENGALDO 1961. • *rote*: la ruota, sul modello di quella della Fortuna, fin dall'antichità è talvolta anche attributo di Amore, ad indicarne la volubilità; si veda la nota di

le mani armate, e gli occhi avolti in fasce,
 sue promesse di fe' come son vòte, 180
⁶² come nell'ossa il suo foco si pasce,
 e ne le vene vive occulta piaga,
 onde morte e palese incendio nasce, 183
⁶³ che poco dolce molto amaro appaga.

Pacca per vari luoghi rilevanti, da Properzio al *Roman de la Rose* e oltre, ma cfr. anche *Rvf* 152, 4 (*Ariani*). • *ossa...nasce*: le immagini del fuoco interiore e della piaga nascosta sono in Virgilio, *Aen.* IV, 1-2 («At regina gravi iam dudum saucia cura | volnus alit venis et caeco carpitur igni») e 66-67 («est mollis flamma medullas | interea et tacitum vivit sub pectore volnus», *Gesualdo*; FEO 1988, p. 68; per altri luoghi classici cfr. *Pac-*

ca); tali segni interiori trovano rispondenza e manifestazione, all'esterno, nell'effetto mortale e nell'ardore citati al v. 183, come sottolinea la combinazione di «disposizione a chiasmo» e «antitesi fra i due aggettivi» (*Pacca*). • *che poco...appaga*: la natura dolceamara di amore è topica e qui non è necessario intendere dolcezza e amarezza come riferite o conseguenti agli opposti atteggiamenti di Laura.