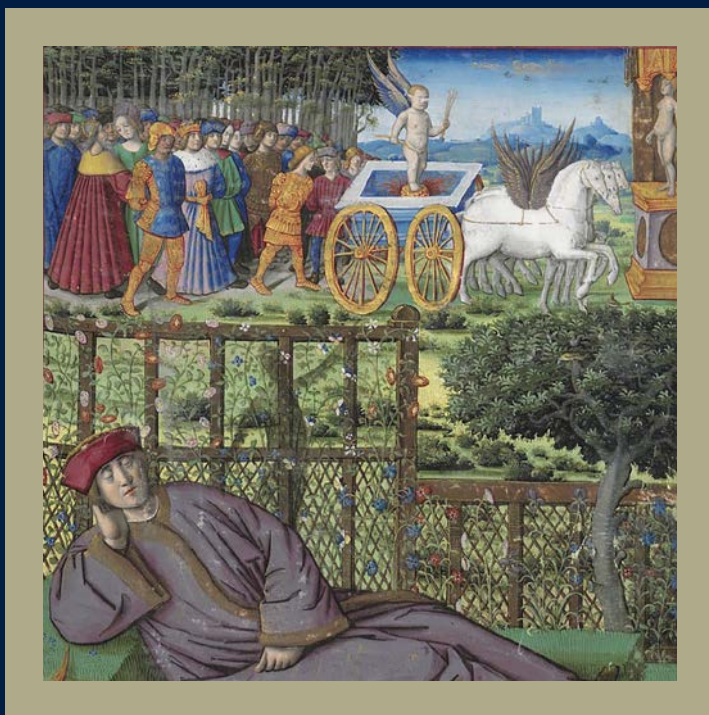


Francesco Petrarca

Triumphs

Edizione commentata
a cura di Franco Tomasi
e Andrea Torre



BIT&S

BIT&S
Testi e Studi

BIT&S

Testi e Studi

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

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 IV

a cura di Federica Pich

1-9 L'io-protagonista, ormai privato della libertà, osserva e considera gli altri prigionieri di Amore (terz. 1-3) | **10-60** Rassegna dei poeti che l'io-protagonista individua nel corteo: greci (13-18; 25-27), latini (19-24), italiani (28-38), provenzali (38-57) e l'amico Tommaso Caloro, prematuramente scomparso (58-60) (terz. 4-20) | **61-90** Digressione lirico-meditativa scaturita dal riconoscimento di Tommaso (61-66), dal quale il pensiero si volge agli amici Socrate e Lelio (67-72) e alle esperienze con loro condivise (73-81), fino all'incoronazione poetica; il ricordo dell'allora a sua volta conduce a quello di Laura e del suo persistente diniego (82-84) e all'annuncio di un evento straordinario, che è destinato a porre fine al pianto dell'io e merita di essere cantato in uno stile elevato (85-90) (terz. 21-30) | **91-136** Viaggio del corteo fino a Cipro, dove si celebra il trionfo di Amore: viaggio (94-99); descrizione dell'isola (100-111); trionfo di Amore (112-120); descrizione del luogo (121-129) e della stagione (130-136) in cui si svolge (terz. 31-46) | **137-166** Descrizione del palazzo-carcere di Amore (137-156), rinchiuso nel quale l'io-protagonista trova consolazione nelle vicende dei suoi compagni di prigionia (157-166) (terz. 46-56a)

Sulla base di numerosi dati interni e di pochi indizi esterni è possibile collocare la composizione di TC IV dopo l'autunno del 1349 (al v. 37 Sennuccio del Bene risulta già morto) e dedurre che la revisione del capitolo continuò a lungo, poiché l'unica postilla datata che lo riguarda risale al 1 luglio 1373. In questo caso gli apografi sono meno ricchi di varianti, ma vanno segnalate l'aggiunta, non databile, dei vv. 13-18, e soprattutto una redazione più lunga del finale (vd. *infra*), a sua volta non databile, attestata da alcuni manoscritti (*Appel*, pp. 220-222) e commenti (come quello di *Fausto*, c. 250r) e forse legata a un diverso progetto narrativo, poi abbandonato: in esso l'attuale TC II avrebbe occupato l'ultima posizione, trovando le proprie premesse nella situazione delineata alla fine di TC IV, precisamente attraverso la descrizione del tempo trascorso dall'io-protagonista nella prigione di Amore (vd. *Pacca*, p. 96 e la sua nota ai vv. 154-166 per una trascrizione del finale rifiutato secondo H, con alcuni aggiustamenti). Non chiari sono, inoltre, i rapporti cronologici con TF IIa, abbozzo datato 1371, in cui compare un gruppo di poeti riuniti anche in TC IV, che a quell'altezza doveva trovarsi a uno stadio già avanzato di stesura (vd. *Pacca*, p. 182).

A prima vista il capitolo si presenta bipartito, con una prima sezione enumerativa, in cui si dispiega la lunga rassegna dei poeti (vv. 1-90), e una seconda parte più narrativa, che ripercorre il viaggio del corteo di Amore e ne rievoca il trionfo

(vv. 91-166). A un esame più attento, tuttavia, tale sommaria bipartizione si rivela frastagliata e composita, oltre che lievemente sbilanciata (90 versi contro 76): la narrazione si concentra in spazi esigui (vv. 1-9; 91-114; 157-166), interrotti da ampie enumerazioni o descrizioni (vv. 10-60; 121-156), con un'alternanza di stasi e movimento che ricalca quella di TC III, specie nell'adozione di due specifiche soluzioni strutturali (vd. introduzione a TC III). Da un lato, il lungo inserto meditativo e sentenzioso (vv. 61-90) collocato tra la fine della rassegna e la ripresa del racconto sembra avere una funzione di mediazione non dissimile da quella della sezione iterativa che segue all'incontro con Laura (TC III, 100-150), di cui condivide la temporalità complessa e retrospettiva (vd. *infra*). Dall'altro, l'assetto bifocale del capitolo, per cui alla rassegna di amanti-poeti della prima parte (vv. 10-60) fa da contrappeso, nella seconda, la sequenza quasi-ecfrastica di emblemi amorosi (vv. 139-156, preannunciata dai vv. 115-120), ripropone in scala minore il rapporto tra catalogo e regesto sperimentato in TC III (rispettivamente ai vv. 13-84 e 151-184). Come in TC III, il nesso retorico-strutturale tra rassegna di personaggi e serie emblematica ha implicazioni anche sul piano tematico, in quanto «la schiera dei poeti d'amore traccia la storia del genere» e «la descrizione del palazzo-carcere, "costruito" con gli emblemi letterari medesimi, ne allinea strumenti e immagini» (BERRA 1999, p. 198).

Le tre brevi sezioni a dominante narrativa sono collocate in apertura, in chiusura e più o meno a metà del capitolo. La prima e l'ultima sono accomunate dal tema della prigionia amorosa, che le collega, circolarmente, attraverso la menzione della «libertate» perduta (v. 3) e sognata (v. 160), il riferimento agli altri prigionieri amanti con le loro storie e l'insistenza sulla dimensione visiva dell'esperienza ricordata («vìdi», v. 7; «veder», v. 162; «rimirando», v. 163). Sebbene lo sviluppo narrativo impedisca di identificare il luogo in cui l'io-protagonista si trova all'inizio con la prigionia in cui viene rinchiuso alla fine, è indubbio che ci sia una parziale sovrapposibilità tra i due spazi, consentita dalla forte componente metaforica comune alle due sequenze e già attiva nel «chiostro d'Amore» di TC III (vv. 118-119). Se entrambe queste sezioni sono fondamentalmente statiche, innanzitutto per il tipo di situazione che rievocano, anche il potenziale dinamismo del terzo blocco narrativo, quello centrale dedicato al viaggio del corteo e al trionfo, risulta molto rallentato da lunghe pause descrittive ricche di implicazioni allegoriche (vd. *infra*).

Le due sequenze enumerative più estese, cioè il catalogo dei poeti e la descrizione per emblemi del palazzo di Amore, riprendono e variano le corrispondenti sezioni di TC III e, per il catalogo, anche dei primi due capitoli. In questo caso la rassegna delle vittime di Amore non solo è gestita direttamente dal personaggio-narratore, come in TC II, ma muove da una sua specifica curiosità nei confronti dei poeti. Il loro ordine di presentazione non è strettamente cronologico e nemmeno il raggruppamento su base geografico-linguistica è applicato in modo rigido, come mostra ad esempio l'isolamento di Saffo (vv. 25-27) e di Tommaso Caloiro (vv. 58-

60), scelta funzionale rispettivamente alla messa in rilievo dell'originalità stilistica della poetessa e all'innesto della digressione legata alla figura dell'amico. Complessivamente il catalogo è contraddistinto dall'«assenza di notazioni fisiche», a fronte di una «caratterizzazione [...] in senso esclusivamente intellettuale-biografico» (BERRA 1999, p. 198), ma ai vari gruppi è riservato un trattamento diverso dal punto di vista retorico e tematico: una menzione breve, piuttosto generica e orientata sulla natura amorosa della loro poesia, per i greci e i latini, tranne che per il mitico Orfeo e per Saffo; una disposizione tassonomica e storico-critica per gli italiani; una presentazione di taglio biografico per i provenzali, con l'eccezione di Arnaut Daniel. Nelle considerazioni riservate ai poeti italiani Petrarca delinea una personale storia della lirica e insieme un «manifesto» per la sua poesia, che si completa con le implicazioni metapoetiche affidate ai versi sui trovatori (*Ariani*, pp. 164-165) e riconosce i propri modelli in Dante e in Arnaut (cfr. PERUGI 1985; SANTAGATA 1990; SUITNER 1977). Lo stesso carattere programmatico del catalogo fa sì che, per i provenzali, i dettagli biografici desunti dalle *vidas* tengano il posto delle perifrasi narrative incontrate in TC II e III, facendo dei trovatori, rimatori-amanti più o meno volubili nelle loro passioni (vd. commento), «gli esempi estremi [...] della professione poetica» (BERRA 1999, p. 199) – specchi per quell'immagine di sé che Petrarca è venuto disegnando attraverso il TC e che troverà una sanzione proprio nella digressione che segue la rassegna. I primi versi dedicati a Tommaso Caloiro costituiscono, infatti, la coda del catalogo e al tempo stesso consentono il trapasso a quell'intermezzo lirico che, attraverso il ricordo degli amici Socrate e Lelio, giunge a rievocare l'incoronazione poetica (vd. *infra*).

I versi dedicati al palazzo di Amore (vv. 139-153) si pongono in un complicato rapporto di continuità e discontinuità rispetto al breviario amoroso di TC III: continuità nella struttura enumerativa e nella concentrazione sui paradossi della fenomenologia erotica; discontinuità nell'abbandono della griglia anaforica a favore di una spazializzazione di carattere allegorico e nel rapprendersi del sapere amoroso, là esposto in un regesto di sintomi esperiti individualmente (*so...so...so*), in una serie di antitesi di carattere universale, in «sostanze morali oggettivizzate» (*Ariani*, p. 166). Questo passaggio si compie attraverso una particolare «'simulazione' di *ecfrasis*» (MARCOZZI 2021, p. 144) e fa leva su un'intelaiatura spaziale che molto deve alle costruzioni interiori dell'*ars memoriae* (vd. *Ariani*, p. 169; TORRE 2007): l'arco trionfale, *porte, scale e gradi* del *carcer* di Amore sono altrettanti *loci* memoriali abitati dai sogni e dai fantasmi della tradizione poetica. Il regesto di sentenze lascia così il posto a una serie di «astrazioni», la cui «natura simbolica», accentuata da «qualche segnale coloristico» (MARCOZZI 2021, p. 144), è in linea con una tendenza più generale del capitolo, che fornisce un maggior numero di dettagli spaziali e visivi rispetto a TC III, ma quasi mai consente di intenderli solo sul piano letterale (cfr. ZULIANI 2023). Il trattamento del paesaggio è vistosamente allegorico tanto

nella breve rievocazione dei viaggi, metaforici o meno, compiuti con Socrate e Lelio e nel resoconto del percorso del corteo (vd. commento), quanto nella descrizione del regno di Venere, *locus amoenus* dipinto attraverso un crescendo di tratti languidi e lascivi che si trasmettono dall'«isoletta dilicata e molle» (v. 101) ai suoi abitanti in modo progressivamente più esplicito («ogni maschio pensier de l'alma tolle», v. 105; «par dolce ai cattivi, ed ai buoni agra», v. 111; «otio | lento, che i semplicetti cori invesca», vv. 128-129).

Il passaggio dalla modalità metaforico-sentenziosa di TC III a quella emblematico-ecfrastica di TC IV è già leggibile, *in nuce*, nella breve quanto enigmatica sequenza (vv. 115-120) che segue all'annuncio del trionfo (vv. 112-114). Intendendola come una «spiegazione» dell'immagine del *laccio* (v. 113) con cui Amore ha catturato le sue vittime, Moschetti risolveva l'apparente salto logico tra la scena del trionfo e la sequenza di antitesi riconoscendovi rispettivamente la premessa e l'espansione dello stesso nucleo metaforico che condensa la vita degli amanti; in altri termini, «la mercede e 'l premio che hanno gli servi d'amor dal suo signore», come recita la sola chiosa che *Fausto* (c. 249v) dedica al passo. La difficoltà posta da questi versi, così opachi da indurre al silenzio alcuni commentatori moderni (ma anche rinascimentali, come *Venafro* e *Daniello*), nel Cinquecento era stata aggirata ipotizzando che «esibissero, semplicemente, emblemi dipinti sulle insegne di Amore» (*Ariani*, p. 166). Più precisamente, per *Gesualdo* (*ad loc.*) si tratterebbe di una descrizione del regno di Venere «quanto a quello che sostengono gli amanti», cioè a «dinotare quale sia lo stato de' miseri amanti»; oppure di una presentazione delle loro «spoglie», consacrate da Amore al tempio di Venere come trofei, «per gli animi degli amanti» come aveva già proposto *Ilicino* (*ad loc.*). Rifiutata da *Castelvetro* («Sono alcuni li quali vogliono che questi fossero trophèi e prosopopee accompagnanti il triumpho d'amore, ma a noi [...] pare che sia più manifesta dimostrazione della cattività dell'isola, la quale non consisteva in malignità d'aere o d'acque, o d'altra qualità del sito, ma negli animi di coloro che quivi habitavano»), tale spiegazione è solo apparentemente ingenua, poiché coglie la natura, appunto, pseudo-ecfrastica di questi versi fitti di antitesi, non ancora situate allegoricamente ma già sospese tra astrazione e spazializzazione («davanti», v. 118; «dopo le spalle», v. 119), secondo una modalità che sarà sviluppata nella descrizione dell'arco-palazzo-carcere di Amore, più esplicitamente calata nel contesto narrativo («E vidi...», v. 137 e seg.).

La concrezione emblematica che illustra il trionfo (vv. 115-120) appartiene alla visione ma, nel suo carattere assolutizzato e universale, si pone anche fuori dal tempo. Questo secondo statuto la avvicina alle numerose soste che interrompono la narrazione retrospettiva nell'unico capitolo del TC del tutto privo di dialogo: il presente retorico della descrizione («Giace [...] | un'isoletta», vv. 100-101; «Nel mezzo è un [...] colle», v. 103); il presente che esplicita l'enunciazione, con implicazioni metapoetiche («i' dico», v. 46; «conven che 'l mio dolor distingua», v. 58; «Ma pri-

ma vo' seguir», v. 91); il presente della meditazione sentenziosa, acronica o situata nel tempo della scrittura. Nel lungo intervallo (vv. 61-84), già individuato da *Castelvetro* (II parte, p. 228), che muove dal rimpianto per la scomparsa di Tommaso Caloro e giunge fino al pensiero del lauro mai conquistato, l'adozione di una prospettiva più scopertamente autobiografica genera una torsione della temporalità simile a quella attiva nella parte di TC III che segue all'incontro con Laura (vv. 100-150; vd. introduzione a TC III). Il presente dal quale è contemplata la morte dell'amico («or Messina impingua», v. 60) prende forma discorsiva nell'allocuzione all'assente («dove se' or», vv. 62-64), nell'esclamazione sulla vita come effimera «dolcezza» (v. 61) e nella sentenza che ne definisce la natura di «sogno» (vv. 65-66), vano come quelli che riempiono le carte dei romanzi e abitano la prigione di Amore. È a questo punto che si registra quell'improvviso salto logico, accompagnato da un forte scarto di tono – dall'accensione esclamativo-sentenziosa generata dal rimpianto per Tommaso alla più pacata riflessione legata al pensiero di Socrate e Lelio –, che si è tradotto in interpretazioni divergenti (vd. commento) e che già *Castelvetro* (*ad loc.*) reputava passaggio difficile («Questo è forte punto, come si debba trapassare dalle cose passate a queste») e non perspicuo, provando a spiegarlo attraverso il nesso tra la dolorosa perdita di un amico e la consolazione offerta dalla presenza degli altri due. Il fatto che già i versi relativi all'amico scomparso costituiscano, come si è visto, un'uscita dalla narrazione retrospettiva («Hor di tutti havendo ragionato, *gli sovenne* di tre soi amici», secondo *Fausto*, c. 249^v) suggerisce di collocare Socrate e Lelio fuori dalla visione, intendendoli non come presenze riconosciute nel corteo ma come figure riviste nella memoria; a maggior ragione perché è verosimile che i due vengano richiamati non come poeti (quali, a quanto sappiamo, non erano) ma come compagni di strada nel percorso verso l'incoronazione poetica, qui rievocata nel cuore di una meditazione sulla morte, sull'amicizia e sulla vanità della gloria mondana, nel segno di un disinganno la cui universalità prelude al TM e soprattutto al TT. Lo scarto logico e tonale che ha diviso gli interpreti coincide, infatti, con una sorta di vertigine temporale, che si traduce in una complessa digressione in più movimenti, a ciascuno dei quali corrisponde una terzina: dal presente epidittico, e dunque senza tempo, dell'elogio con sentenza (vv. 70-72) al passato narrativo della rievocazione delle esperienze condivise (vv. 73-75), dalla quale scaturisce un nuovo presente che, affermando l'indissolubilità del vincolo di amicizia, si proietta nel futuro di un'amicizia che ci si augura durerà tutta la vita (vv. 76-78); segue un ulteriore ripiegamento sul passato (vv. 79-81), nel ricordo dell'incoronazione poetica, segnato dal dubbio sui propri meriti («forse anzi tempo», v. 80) e dalla certezza dell'amore per Laura, siglato in clausola da un presente immutabile («quella ch'io tanto amo», v. 81). Il ritorno da questa divagazione nel tempo, tra ricordi e desideri, al racconto della visione è mediato da un'altra sequenza non narrativa (vv. 82-90), che procede quasi senza soluzione di continuità da quella appena descritta. Al ri-

cordo dell'alloro ottenuto si associa il pensiero di quello mai colto, il lauro-Laura la cui inesorabile resistenza, fondata su impervie radici-virtù, cade proprio a metà del capitolo (vv. 83-84), nella stessa posizione occupata dall'incontro con la *giovenetta* al centro di TC III: se là l'apparizione fatale dava l'avvio a una sezione iterativa sulle conseguenze dell'innamoramento, qui il riconoscimento dell'invincibilità di Laura serve ad anticipare la sconfitta di Amore, evento così straordinario da porre fine al lamento dell'amante e da richiedere uno stile più elevato, come sarà quello del TP.

Il rapporto intertestuale con i *Rvf* è fondativo per l'intero dittico TC III-TC IV, in cui Petrarca porta a compimento una ridefinizione, poetica e insieme metapoetica, della propria esperienza lirica. Sul piano metapoetico, la sua storia di amante e di poeta viene riletta e messa in forma attraverso il continuo passaggio dal piano della visione narrata a quello della scrittura che la rievoca, mentre la rassegna dei poeti definisce le coordinate tematiche e stilistiche della sua poesia e il suo posto nella storia della lirica. Sul piano poetico, il *liber* lirico viene riscritto e ripensato entro un'architettura allegorico-narrativa, per cui le sue metafore fondamentali si trovano «coinvolte nel movimento di oggettivazione e superamento» implicato dalla «scenografia trionfale» (BERRA 1999, p. 180). Tanto il regesto di TC III quanto la descrizione del palazzo di Amore riprendono modalità discorsive dei *Rvf*, esasperandone il potenziale rispettivamente sentenzioso ed emblematico (cfr. STRADA 2003; TORRE 2012). Così, la breve sequenza del trionfo figurato (vv. 115-120) e quella del palazzo-carcere presuppongono tanto la lunga serie ossimorica che definisce amore nel *De planctu naturae* (PL CCX, col. 455) di Alano di Lilla, riscritta anche nel *Roman de la Rose* (vv. 4263-4310), quanto una iperbolica messa a sistema dello «strenuo esercizio dell'antitesi» (*Ariani*, p. 166) sperimentato, ad esempio, nei tre sonetti del *devinalh* ('indovinello'), *Rvf* 132-134: per il primo, *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento*, «*summa* delle contraddizioni amorose» che cade al centro della prima parte del Canzoniere, *Bettarini* (*ad loc.*) nota precisamente la «sintonia» con Alano, mentre per il terzo suggerisce anche l'eco dei «temi paradossali dei mistici». Rispetto a tutti e tre i sonetti, nei *Triumphs* si intensifica proprio quel «carattere enigmatico» che nei *Fragmenta* appare meno rilevato rispetto alla «strutturazione per opposti» (*Santagata*, *ad loc.*). Nelle sequenze emblematiche di TC IV, costruite su un tessuto più o meno regolare di figure della simmetria (cfr. STRADA 2003, p. 377), specie chiasmi e parallelismi, l'andamento antitetico di sonetti come *Rvf* 178 e 182 si combina con il ricorso a paronomasie e a oggettivazioni metaforiche o allegoriche che ricordano, ad esempio, *Passa la nave mia colma d'oblio* (*Rvf* 189).

Non meno decisivo appare il rapporto con Dante, nel capitolo in cui compare accompagnato da Beatrice. A questa matrice è riconducibile innanzitutto il catalogo dei poeti, dantesco (e virgiliano) per ambientazione, e fortemente implicato con i canti del *Purgatorio* in cui il predecessore a sua volta aveva riletto la propria esperienza di rimatore, disegnandone il ruolo storico attraverso gli incontri con poeti di

diverse generazioni (*Purg.* XXIII, XXIV, XXVI; cfr. GIUNTA 1998 e BERRA 1999, p. 200). Più sottile ma altrettanto cruciale dal punto di vista dell'invenzione è l'eco, quasi sottotraccia, dei canti dei superbi (*Purg.* X-XII), già riconoscibile nella menzione dei «due Guidi» (v. 34; vd. il saggio di Torchio in questo volume). Per quanto alcuni tratti del carcere di Amore, specie nella redazione rifiutata del finale (*Ariani*), rimandino piuttosto all'*Inferno* e il modello ecfrastrico di *Purg.* X e XII sia meno attivo qui che in alcuni aspetti delle rassegne (vd. introduzione a TC III), pare indubbio che gli ultimi versi del capitolo presuppongano l'episodio in cui Dante osserva gli esempi di umiltà, passando dall'uno all'altro con un movimento senza il quale il finale petrarchesco risulterebbe difficilmente spiegabile (VECCE 1999; MARCOZZI 2021): «Per ch'i' mi mossi col viso, e vedea | di retro da Maria [...] | un'altra storia ne la roccia imposta; | per ch'io varcai Virgilio, e fe'mi presso, | acciò che fosse a li occhi miei disposta. | [...] | I' mossi i piè del loco dov'io stava | per avvisar da presso un'altra istoria» (*Purg.* X, 49-50, 52-54, 70-71). C'è qualcosa di paradossale in questa ripresa nascosta e insieme precisa, in quanto il «veder le cose andate» (v. 162) è in TC IV tutto interiore, diversamente che in Dante o nell'*Amorosa visione*. Questo scarto (ben sottolineato da TERZOLI 2021, p. 191: «Nonostante l'insistenza sull'atto del guardare [...] la consolazione non viene da immagini dipinte, ma dalla contemplazione del passato») era già chiaro ai primi commentatori: ciò che l'io-protagonista vede effettivamente sono gli altri prigionieri («tanti spirti e sì chiari», v. 164), ma nel vederli si «reca ne la mente gli essempli di tanti amanti» (*Gesualdo*), cioè contempla con gli occhi interiori «gli essempli passati di quelle ombre» (*Vellutello*), «le historie degli amori altrui» (*Castelvetro*). Ed è proprio questa esperienza, tutta della memoria e dell'immaginazione, che viene paragonata a quella di contemplare «in tempo breve» una «lunga pittura» (v. 165), da intendere come «lunga serie di figure dipinte, secondo il *topos* didascalico medioevale del “palazzo con figure”, quale lo si trova per esempio nell'*Intelligenza*, e nell'*Amorosa Visione*» (*Fenzi*); tradizione del resto già attiva nella descrizione dell'arco-palazzo-carcere, per la quale potrebbero aver contato, oltre eventualmente all'*Amorosa visione*, il *De amore* di Andrea Cappellano, il *Roman de la Rose*, i *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino e, in un ruolo non secondario, la creazione di spazi interiori propria dell'arte della memoria di Agostino.

Da un lato, la scelta del verbo «veder» (v. 162) chiude il cerchio del capitolo, richiamando la scena su cui si era aperto (cfr. *supra* e «le fatiche lor *vidi*, e i lor frutti», v. 7); dall'altro, ha l'effetto illusionistico di far riapparire, in un istante, quell'effimero palazzo-carcere che si era sviluppato dall'arco trionfale, dissolvendosi in antitesi nel suo stesso farsi visibile attraverso la pseudo-ecfrasi dei vv. 139-153 (vd. commento). Nell'evocare nuovamente quell'edificio, poetico e memoriale, il paragone con la «lunga pittura» (v. 165) sembra quasi illuminarne le pareti affrescate (nella redazione lunga, «la vista» si volgeva «in ciascun lato»), prolungando l'illusione

ecfrastica, mentre la sotterranea traccia dantesca ribadisce la natura esemplare delle «cose andate» («gran cose e memorabili» nel finale più lungo) che l'io-protagonista ripercorre con la mente mentre osserva gli altri prigionieri: sono esempi e storie sospesi tra visibile e invisibile, tra visione e memoria, proprio come le scene associate ai personaggi nel corteo di Amore (vd. introduzioni a TC II e III).

risonanze di *domesticato* nel senso di ‘addomesticato’, ‘assoggettato’, privilegiate da *Ramat* e *Bezzola* (con *Vellutello*); ne risulterebbe l’assimilazione della cattività del personaggio a quella di un animale selvatico rapidamente domato e reso docile e sottomesso (al contrario della «bella fera» Laura). • *fatiche...condutti*: cfr. *Rvf* 303, 7 («l’amorose mie fatiche», *Ariani*) e 1, 12 («e del mio vaneggiar vergogna è ’l frutto»); meno pertinente pare intendere i *frutti* come ‘frutti poetici’, in quanto la deprecazione delle conseguenze di amore meglio si intona alla prospettiva morale riflessa in *torti sentieri* (come nella «torta via» di TC III, 78) e in *greggia*, che modificano la più indulgente redazione «con che ingegno ciascuno, e con qual arte | a l’amoroso gioco eran condutti» (*Appel*); l’intervento sposta l’accento dalle astuzie di Amore al travimento degli innamorati e all’aspetto ferino e irrazionale della loro condizione («quasi sieno animali senza ragione e trasformati in bestie», chiosa *Castelvetro*); cfr. *Disp.* 16a, 9 («Io fu’ già agnel de l’amorosa mandra») e *Rem.* I, 69 («unus est ex illo grege de quo scribitur: “Quod qui amant, ipsi sibi somnia fingunt”») con riferimento a Virgilio, *Ecl.* VIII, 108 (*Pacca*).

10-15 ‘*Mentre volgevo lo sguardo in tutte le direzioni, per cercare se vedessi qualcuno di fama illustre per le sue opere, antiche o moderne, vidi colui [Orfeo] che ama soltanto Euridice e la segue all’inferno e, morto per lei [cioè per restarle fedele], la invoca ancora con la lingua già fredda*’ - Dopo l’indicazione in esordio (*Poscia che*), un altro marcatore temporale (*Mentre*) introduce la situazione di attesa e di curiosità in cui si colloca il catalogo di prigionieri d’Amore che i vv. 11-12 identificano come poeti. • *volgeva gli occhi*: cfr. TC III, 34, dove però lo sguardo era diretto dalla guida, così come la rassegna, mentre qui gli occhi sono mossi da una specifica curiosità dell’io-protagonista nei confronti dei poeti (per i possibili modelli vd. introduzione). • *chiara fama*: stesso sintagma in clausola in TC III, 44. • *antiche...carte*: cfr. *Rvf* 28, 77 («[...] l’antiche et le moderne carte», *Ariani*). • *vidi*: anticipato al v. 7 e ripreso ai vv. 19, 29, 56, 59, 68, 87, è il verbo dell’ecfrasi ‘in soggettiva’, che tornerà anche nel finale del

capitolo (v. 162; vd. introduzione). • *colui*: la prima posizione nella rassegna è riservata a Orfeo, probabilmente in quanto «mitico fondatore della poesia» (*Pacca*), come sembra ribadire la sua menzione paradigmatica al v. 93 («opra non mia, d’Omero over d’Orpheo»); la terzina che lo riguarda è costruita su un crescendo in polisindeto che concentra tre scene nello spazio di tre versi - l’amore per Euridice (*sola* perché dopo averla perduta Orfeo rinunciò per sempre alle donne), la discesa di Orfeo agli inferi per riportarla in vita e la uccisione dello stesso da parte delle baccanti (*per lei* in quanto la loro ferocia fu scatenata dal rifiuto di Orfeo); la distribuzione alternata dei verbi principali (*ama* e *chiama* in punta di verso e in rima, *segue* nel primo emistichio del verso centrale) ha l’effetto di rallentare il passaggio tra la seconda e la terza scena, con un intero verso dedicato all’invocazione *post mortem*, di conio virgiliano (*Georg.* IV, 525-526: «Eurydicen vox ipsa et frigida lingua | a! miseram Eurydicen anima fugiente vocabat»); per altri riferimenti a Orfeo, ma non alla sua morte, in Petrarca, cfr. le note *ad loc.* di *Ariani* e *Pacca*.

16-18 ‘*Riconobbi Alceo, così abile nel poetare d’amore, [riconobbi] Pindaro, Anacreonte che ha condotto le sue muse solo al porto d’Amore [cioè ha composto unicamente poesie d’amore]*’ - Nell’accostare Alceo e Anacreonte (come in TF IIa, 82), Petrarca si basa verosimilmente su passi di Cicerone e di Orazio (*Pacca*), mentre la menzione di Pindaro tra i poeti d’amore, apparentemente incongrua, si spiega con la notizia, riportata da Valerio Massimo (IX 12, *ext.* 7), secondo cui egli sarebbe morto con il capo posato in grembo al giovane Teosseno (cfr. *BC* X, 98-101 e *Epyst.* II, 14, 164); la fonte è riportata già dai commentatori antichi, a partire da *Ilicino*, insieme ai riferimenti ciceroniani. • *Anacreonte...porto*: «cioè che non iscrisse se non cose amoro-se, né ad altro porto guidava la barca del suo ingegno» (*Castelvetro*); cfr. Cicerone, *Tusc. disp.* IV, 33, 71 («Nam Anacreontis quidem tota poesis est amatoria»).

19-24 ‘*Vidi Virgilio e mi pare che avesse intorno compagni di profondo ingegno e di piacevole lettura, di quelli che un tempo si leggevano volen-*

	i miei infelici e miseri conservi;	6
3	e le fatiche lor vidi, e i lor frutti, per che torti sentieri, e con qual arte a l'amorosa greggia eran condutti.	9
4	Mentre io volgeva gli occhi in ogni parte s'i' ne vedesse alcun di chiara fama, o per antiche, o per moderne carte,	12
5	vidi colui che sola Euridice ama, e lei segue a l'inferno, e, per lei morto, con la lingua già fredda ancho la chiama.	15
6	Alceo conobbi, a dir d'Amor sì scorto, Pindaro, Anacreonte, che rimesse à le sue muse sol d'Amore in porto.	18
7	Virgilio vidi; e parmi intorno avesse compagni d'alto ingegno e da trastullo, di quei che volentier già 'l mondo lesse:	21
8	l'uno era Ovidio, e l'altro era Catullo, l'altro Propertio, che d'amor cantaro fervidamente, e l'altro era Tibullo.	24
9	Una giovane greca a paro a paro coi nobili poeti iva cantando,	

tieri: l'uno era Ovidio e l'altro era Catullo, l'altro Properzio, che cantarono d'amore appassionatamente, e l'altro ancora era Tibullo' - Alla terzina dedicata ai poeti greci seguono due terzine per i latini, rappresentati come un gruppo raccolto intorno a Virgilio: tranne il suo, tutti i nomi qui elencati si ritrovano insieme in TF IIa, 82-84 e in altri luoghi petrarcheschi (vd. *Pacca*), come *Rem. I, 69* («quid ex vestris Ovidio, Catullo, Propertio, Tibullo, quorum nullum ferme nisi amatorium est poema?»), di cui questi versi correggerebbero in parte il giudizio di condanna (*Ariani*; cfr. *HUSS 2021*); per ciascuno dei poeti citati, i primi commenti (da *Ilicino* a *Gesualdo*) identificano una donna amata e lodata in versi, ma, per Virgilio, *Gesualdo* richiama gli amori di Coridone per Alessi e di Titiro per Amarilli e conclude «né però io saprei affermare qual egli amasse». • *trastullo*: corrisponde a *lusus*, che è anche la poesia d'amore. • *già 'l mondo*: l'avverbio di-

stingue il passato da un presente in cui, con rammarico e condanna da parte di Petrarca, questi poeti non vengono più letti volentieri. • *amor... fervidamente*: l'*enjambement* enfatizza l'oggetto del canto, già sottolineato per i poeti greci, e insieme il fervore dell'elegia amorosa.

25-27 *'Una giovane greca [Saffo] procedeva cantando alla pari con questi nobili poeti e aveva un suo stile leggiadro e prezioso'* - La scelta di presentare Saffo a parte rispetto agli altri poeti greci è coerente con l'isolamento che la caratterizza in altre occorrenze petrarchesche (cfr. *Rem. I, 69*; TF IIa, 86-87 e gli altri luoghi elencati da *Pacca*) e ha l'effetto di dare ulteriore rilievo alla singolarità del suo stile. • *a paro a paro*: 'alla pari' oppure 'di pari passo' (come nelle ultime parole di Forese in *Purg. XXIV, 93* «venendo teco sì a paro a paro»); per la prima lettura farebbe propendere il confronto con *Fam. XXI, 8, 6* («Sappho, greca puella, libros scripsit qui magnorum poetarum

ingeniis comparentur»). • *soave e raro*: coppia di aggettivi forse suggerita da Apuleio, *Apol.* IX, 7: «mulier Lesbia, lascive illa quidem tantaque gratia, ut nobis insolentiam linguae suae dulcedine carminum commendet» (*Pacca*, ma già: *Castelvetro*); che l'enfasi sulla singolarità dello stile si spieghi come implicito rinvio all'invenzione della strofa saffica è ipotesi proposta fin da *Ilicino*.

28-30 'Cosi, portando lo sguardo ora da una parte, ora dall'altra, vidi gente procedere attraverso una distesa verde, parlando solamente d'amore in lingua volgare' • *or quinci...rimirando*: il movimento ad ampio raggio dello sguardo richiama quello del v. 10 e, come altrove, coincide con uno scarto nella rassegna, in questo caso il passaggio dai poeti greci e latini ai rimatori volgari. • *verde piaggia*: sul modello di Virgilio, *Aen.* VI, 674-675 («prata recentia rivis | incolimus», *Ciafardini*), mediato da *Inf.* IV, 111 («giugnemmo in prato di fresca verdura»). • *pur...ragionando*: la scoperta matrice dantesca del verso – Dante, *Rime* 8, 12 («e quivi ragioner sempre d'amore») e *Purg.* XXVII, 53 («pur di Beatrice ragionando andava») – anticipa la comparsa di Dante al verso seguente.

31-38 'Ecco Dante e Beatrice, ecco Selvaggia, ecco Cino da Pistoia, Guittone d'Arezzo, che pare adirato di non essere [più] primo; ecco i due Guidi che un tempo furono tenuti in pregio, Onesto da Bologna [Onesto degli Onesti], e i Siciliani, che un tempo furono i primi, ma qui erano gli ultimi; Sennuccio [del Bene] e Franceschino [degli Albizzi], che furono così cortesi, come tutti videro' • *Dante...Cin*: Dante e Cino da Pistoia sono gli unici poeti «non definiti da attributi limitativi» (*Ariani*, p. 164) e gli unici citati insieme alle loro amate (Beatrice e Selvaggia), «segno di una mitologia poetica già ben consolidata» (*ibid.*), ma l'accostamento tramite congiunzione è riservato solo alla prima coppia, che in origine doveva comparire già in TC III, 99 (vd. commento *ad loc.*); a parte Saffo (e Laura, su un altro piano), Beatrice e Selvaggia sono le uniche presenze femminili del capitolo, figure qui fuori luogo, secondo *Castelvetro*, in quanto oggetto e non soggetto di scrittura. • *Pistoia*: da computare come bisillabo. • *che...aggia*: per il giudizio su Guit-

tone come poeta superato cfr. *Purg.* XXIV, 55-57 e XXVI, 124-126 e per l'atteggiamento «cruciatto» (*Ariani*) a lui attribuito cfr. la clausola guittoneiana «ira aggio» (*Fenzi*). • *i duo Guidi*: Guido Guinizzelli e Guido Cavalcanti, come Guittone e Onesto, «sono inquadrati come glorie pregresse e archiviate» (*Ariani*, p. 164); cfr. *Purg.* XI, 97-99 («ha tolto l'uno a l'altro Guido | la gloria della lingua [...].», *Daniello* che poco dopo cita anche *Purg.* XXIV, 55-57); la variante «tre» (*Appel*, p. 210) ha portato a vari tentativi di identificare il terzo Guido (cfr. *Pacca*), poi eliminato da Petrarca. • *già fur...fur già*: l'indicazione temporale *già* (cfr. *supra*, v. 21) esprime un giudizio limitativo sulla poesia dei due Guidi e della scuola siciliana (cfr. Dante, *Dve* I, XII, 2-4) in quanto ne implica l'avvenuto superamento; per il tema della gloria poetica vd. *infra*, v. 79. • *primi...da sezzo*: per reputazione. • *Sennuccio...humani*: Petrarca chiude la schiera dei rimatori italiani con due poeti che furono suoi amici e corrispondenti in versi (Sennuccio anche in prosa), i soli del gruppo (a parte, forse, Dante) che conobbe personalmente; l'aggettivo in clausola sposta l'accento dalle qualità poetiche a quelle morali, ma con una declinazione affettuosa che si ritrova nel sonetto in morte di Sennuccio (*Rvf* 287); proprio nella sua sirma si immagina riunita, nel cielo di Venere, la stessa schiera di poeti d'amore: «Ma ben ti prego che 'n la terza spera | Guittone saluti, et messer Cino, et Dante | Franceschin nostro, et tutta quella schiera» (9-11).

38-42 'E poi c'era un gruppo straniero per modi e per loquere [lett. dai modi e dai volgari stranieri]: primo fra tutti Arnaut Daniel, grande maestro nella poesia d'amore, che fa ancora onore alla sua terra d'origine con il suo stile artificioso e piacevole' ~ Alla rassegna dei rimatori in lingua di sì, scandita dall'anafora di *ecco*, segue quella dei trovatori, che si apre sulla ripresa *v'era* (v. 38) - *Eranvi* (v. 43) e si regge sui nomi propri accompagnati da relative più effuse e spesso di contenuto biografico (vd. introduzione). È anche possibile individuare una serie di raggruppamenti: in prima posizione, molto rilevata, Arnaut Daniel, cui spetta un'intera terzina (vv. 40-42); poi i rimatori contraddistinti da un'eccessiva arrendevolezza

	ed avea un suo stil soave e raro.	27
10	Così, or quinci or quindi rimirando, vidi gente ir per una verde spiaggia pur d'amor volgarmente ragionando:	30
11	ecco Dante e Beatrice, ecco Selvaggia, ecco Cin da Pistoia, Guitton d'Arezzo, che di non esser primo par ch'ira aggia;	33
12	ecco i duo Guidi che già fur in prezzo, Honesto Bolognese, e i Ciciliani, che fur già primi, e quivi eran da sezzo;	36
13	Sennuccio e Franceschin, che fur sì humani, come ogni uom vide; e poi v'era un drappello di portamenti e di volgari strani:	39
14	fra tutti il primo Arnaldo Daniello, gran maestro d'amor, ch'a la sua terra ancor fa honor col suo dir strano e bello.	42
15	Eranvi quei ch'Amor sì leve afferra:	

ad Amore (vv. 43-44) e quelli meno volubili (vv. 45-48; ma non si può escludere che tra questi ultimi vadano inclusi anche i nomi ai vv. 49-54, vd. *infra*); quindi Folchetto di Marsiglia (una terzina, vv. 49-51), Jaufre Rudel e Guilhem de Cabestanh (un verso e mezzo a testa, vv. 52-54) e altri quattro, la cui semplice nominazione compressa in un unico verso prepara la conclusione dell'elenco (vv. 55-57). • *e poi*: la breve pausa e l'avverbio scandiscono il passaggio, entro la schiera dei poeti in volgare, tra rimatori in lingua di sì e in lingua d'oc. • *maestro*: con riferimento alla sua «abilità tecnica» (*Pacca*, sulla linea di *Castelvetro* e *Tassoni*); cfr. *Purg.* XXVI, 117-119 («fu miglior fabbro del parlar materno. | Versi d'amore e prose di romanzi | soverchiò tutti; [...], *Daniello*). • *terra... honor*: cfr. *Rvf* 187, 10 («[...] ch'anchor Mantova honora», *Castelvetro*). • *strano e bello*: la coppia sostituisce la redazione «novo e bello» il 1 luglio 1373, come attestato da una postilla di H, P e I (*Pacca*), con probabile riferimento al *trobar clus*, per cui Arnaut era celebre; il fatto che i due aggettivi in fine di verso e di terzina riprendano, rovesciati in chiasmo, quelli riferiti allo stile di Saffo al v. 27 («soave e raro»), secondo GRUBER 1983

(pp. 59-61) suggerirebbe un rinvio intenzionale, che metterebbe il trovatore alla pari con i classici.

43-48 *'Erano qui quelli che Amore cattura così facilmente, l'uno e l'altro Peire [cioè Peire Vidal e Peire Rogier] e il meno celebre Arnaut [Arnaut de Maruelh]; e quelli che furono conquistati [da Amore] dopo un più lungo combattimento: io intendo l'uno e l'altro Raimbaut [Raimbaut d'Aurenga e Raimbaut de Vaqueiras], il secondo dei quali [nelle sue poesie] cantò solo Beatrice e il Monferrato, e il vecchio Peire d'Alverna con Giraut de Bornelh'* ~ Il primo drappello di trovatori che segue alla celebrazione di Arnaut Daniel è suddiviso in due sottogruppi secondo la relativa condotta in amore, per gli uni caratterizzata da una smoderata cedevolezza alla passione, per gli altri da una maggiore resistenza ai suoi assalti; l'attribuzione dei rimatori all'uno o all'altro gruppo appare coerente con quanto si racconta nelle relative *vidas* (vd. introduzione). • *leve*: 'lievemente', cioè 'con facilità'. • *afferra*: «mette il ferro, cioè delle sue saette» (*Castelvetro*), quindi 'uccide, ferisce con le sue frecce', oppure «mette nei suoi ferri, incatena» (*Biagioli*), con specificazione rispetto al significato più gene-

rico «prende e stringe» (*Gesualdo*), ma cfr. *Inf.* XX, 36 (: terra: guerra), dove è riferito a Minosse (*Ariani*). • *men famoso*: rispetto all'omonimo Arnaut Daniel. • *conquisi...guerra*: combattimento tra Amore e la sua vittima, secondo il comune repertorio di metafore legate all'ambito militare. • *Beatrice*: Beatrice, figlia (o sorella) del marchese Bonifacio II di Monferrato, di cui Raimbaut de Vaqueiras fu vassallo. • *vecchio*: è detto così per la sua longevità o per la sua «antichità» (*Pacca*). • *Girald*: qui affiancato a Peire d'Alverna probabilmente sulla base della *Vida* di quest'ultimo, in cui Giraut viene nominato a proposito della «premeira canson» (*Ariani*).

49-54 '[«Vi era' oppure 'io dico'] *Folco, colui che ha dato fama a Marsiglia e ne ha tolta a Genova, e nell'ultima parte della vita mutò abito e condizione per una patria migliore* [cioè la patria celeste]; *Jaufre Rudel, che navigò incontro alla propria morte, e quel Guilhem a cui la vita fu troncata nel fiore degli anni a causa del suo cantare'* • *Folco...Guillielmo*: se si intendono questi tre trovatori come inclusi nel gruppo definito al v. 45 (vd. sopra), si dovrà sottintendere 'dico'; diversamente, una formula simile a quella adottata al v. 43 (*Eranvi*). • *Marsilia...tolto*: Folquet de Marselha era figlio di un mercante di Genova trasferitosi a Marsiglia; è dunque possibile intendere anche «il cui nome fu iscritto fra i cittadini di Marsiglia e tolto da quelli di Genova» (*Pacca*); redazione precedente era «Folchetto di Marsilia, ch'era stato | pria genovese, e poi, presso a l'estremo, | l'abito con la patria avea cangiato» (*Appel*, p. 212). • *a l'estremo*: cfr. TF I, 91 e II, 116. • *miglior patria*: perché la città celeste è «migliore di qualunque città terrena» (*Pacca*); Folchetto si fece monaco cistercense e nel 1205 divenne vescovo di Tolosa; cfr. *Par.* IX, 67-102. • *Giaufre...Guillielmo*: i due trovatori riuniti in questa terzina sono accomunati dal fatto di aver trovato la morte a causa del loro amore, anche se in circostanze naturali nel primo caso e per violenza nel secondo. • *usò...morte*: più lett., 'usò la vela e il remo (cioè gli strumenti della navigazione, secondo una correlazione già classica per raggiungere il luogo dove sarebbe morto', con riferimento al viaggio per mare che, secondo la *Vida*,

il trovatore avrebbe compiuto in Terrasanta per incontrare la contessa di Tripoli di Siria, di cui si era innamorato per fama e tra le cui braccia sarebbe morto in seguito a una malattia contratta durante la navigazione. • *per cantar...scemo*: secondo la *Vida*, Guilhem de Cabestahn avrebbe composto canzoni d'amore rivolte alla moglie di Raimon de Castel Rossillon e sarebbe stato ucciso da quest'ultimo per gelosia; cfr. Boccaccio, *Dec.* IV, 9, richiamato fin da *Vellutello*.

55-57 '*Aimeric de Peguilhan, Bernart de Ventadorn, Uc de Saint Circ e Gaucelm Faïdit e molti altri ne vidi, per i quali la lingua fu sempre lancia e spada, e scudo ed elmo* [cioè la usarono come arma da offesa o da difesa]' - L'affollarsi dei puri nomi nel primo verso suggerisce che la rassegna sta per chiudersi e riunisce quattro trovatori all'insegna della caratteristica che condividono, insieme a molti altri: l'uso "armato" della poesia, in posizione di attacco o di difesa nella schermaglia amorosa (oppure nella polemica politica o letteraria). • *Amerigo*: una variante rifiutata (*Appel*, p. 212) aveva «Bertrando con», con riferimento a Bertran de Born, poi verosimilmente escluso dalla schiera dei poeti d'amore in quanto cantore delle armi (*Appel*), come in Dante, *Dve* II, II, 8 e *Inf.* XXVIII, 118-142 (*Ariani*). • *lingua...elmo*: tra i commentatori antichi, *Castelvetro* propende per l'interpretazione della metafora in chiave amorosa, per cui la parola è strumento di seduzione o di sfogo («hanno usata la lingua o a tentare d'indurre nell'amore le donne amate [...] o a tentare di comportare pazientemente l'ardore»), mentre *Vellutello* intende «lancia e spada, perché havean col mal dire offeso altri; scudo et elmo, perché col dire haveano se stessi difesi e de le loro infamie scusandosi ricoperti» (cit. in *Pacca*); per la prima lettura, più adeguata al contesto, cfr. *Rvf* 125, 27-29 («Dolci rime leggiadre | che nel primiero assalto | d'Amor usai, quand'io non ebbi altr'arme», *Rigutini*).

58-60 '*Ma poichè bisogna che io dia risalto al mio personale dolore* [Fenzi, sulla stessa linea di *Neri, Bezzola e Ariani*], *mi volsi ai nostri* [poeti] *e vidi il buon Tommaso, che diede lustro a Bologna e ora ingrassa Messina con il suo cadavere* [*Pacca*]' • *poi...distingua*: che si intenda il *poi* come

	l'un Piero e l'altro, e 'l men famoso Arnaldo; e quei che fur conquisi con più guerra:	45
16	i' dico l'uno e l'altro Raÿmbaldo che cantò pur Beatrice e Monferrato, e 'l vecchior Pier d'Alvernia con Giraldo;	48
17	Folco, que' ch'a Marsilia il nome à dato ed a Genova tolto, ed a l'extremo cangiò per miglior patria habito e stato;	51
18	Giaufrè Rudel, ch'usò la vela e 'l remo a cercar la sua morte, e quel Guilliemo che per cantar à 'l fior de' suoi di scemo;	54
19	Amerigo, Bernardo, Ugo e Gauselmo, e molti altri ne vidi, a cui la lingua lancia e spada fu sempre, e targia ed elmo.	57
20	E, poi conven che 'l mio dolor distingua, volsimi a' nostri, e vidi 'l bon Thomasso, ch'ornò Bologna, ed or Messina impingua.	60
21	O fugace dolcezza! o viver lasso!	

causale, con la maggioranza dei commentatori, o come temporale, con SICARDI 1904 (pp. 357-358), che legge «e poi (conven che 'l mio dolor distingua)», il verbo al presente *conven* obbliga a collocare l'inciso fuori dal tempo della visione: una riflessione *ex post* del narratore sulla necessità di dare rilievo al proprio dolore – e di 'separare' Tommaso, che «è» quel «dolore, per la morte» (*Castelvetro*) – oppure, se si intende *dolor* come soggetto (*Morpurgo*), sulla distinzione che il dolore necessariamente opera tra gli amici e le persone non conosciute personalmente o comunque non care. L'inciso causale (*poi conven*) e il cambio di direzione dello sguardo (*volsimi*) marcano lo stacco dalla rassegna dei trovatori, mentre la vista e l'immediato riconoscimento dell'amico Tommaso motivano la dominante allocutiva ed esclamativa delle due terzine seguenti (vv. 61-66), che avviano un inserto lirico-meditativo (vd. *infra* e introduzione). • *nostri*: indica i poeti italiani (*Ariani*), in opposizione ai provenzali appena elencati, oppure, con accezione più ristretta e legata al v. 58, «i contemporanei che mi furono cari» (*Fenzi*); le implicazioni del differimen-

to della menzione di Tommaso rispetto agli altri italiani sono chiare già a *Gesualdo* («[Petrarca] dimostra qui non senza cagione haverlo differito infin a qui, dicendo 'E poi conviene [...] ch'io distintamente ragioni di colui per cui io sento sommo dolore'»), mentre *Daniello* vi coinvolge anche Socrate e Lelio («gli amici suoi intendendo, i quali havea diferiti»). • *Bologna...Messina*: Tommaso Caloiro (o Caloria) studiò a Bologna, dove conobbe Petrarca, e morì a Messina, dove era nato, nel 1341; destinatario di nove delle *Familiars*, è pianto in *Fam.* IV, 10 e 11. • *impingua*: Ramat lo intende in senso metaforico, come 'aricchisce di gloria', ma cfr. TF III, 57, dove l'uso è letterale; *Ariani* segnala la presenza del lemma nelle parole di San Tommaso, omonimo di Caloiro, in *Par.* X, 96 e XI, 25 e 139.

61-66 'O dolcezza effimera! O vita dolorosa! Chi ti sottrasse così presto alla mia vista, a me che senza di te non ero in grado di fare un passo? Dove sei ora, tu che solo un istante fa eri con me? Questa vita mortale, che ci è così gradita, è davvero un sogno di malati e una fantasticheria [Pacca] di romanzi!' • *fugace dolcezza*: perché l'amicizia

col Caloiro fu breve, a causa della sua prematura scomparsa. • *senza...passo*: lett. '(tu) senza il quale non ero in grado di fare un passo', come Petrarca ricorda anche in una delle lettere in cui lamenta la scomparsa di Tommaso, soffermandosi sul cammino e sulle speranze condivise con lui (*Fam.* IV, 10, 2: «unum eramus, uno calle gradiebamur [...]; unus labor, una spes, una erat intentio: unus utinam finis esset!»); cfr. TF I, 58-59 (*Pacca*). • *pur dianzi*: la clausola, che ricorre anche in TF II, 152 e TT 3, era nelle parole di Virgilio all'angelo portiere in *Purg.* IX, 89 (*Pacca*) e resta di discussa interpretazione (vd. il saggio di Emilio Torchio nel presente volume). • *viver mortal*: qui torna, a poca distanza e in contesto sentenzioso (v. 65), l'infinito sostantivato già presente nell'esclamazione (v. 61) che chiosava l'esile racconto della vita di Tommaso (*ornò...impingua*), rendendolo esemplare della fragilità delle illusioni mondane. • *sogno d'infermi*: quella della vita come sogno è immagine molto ricorrente nelle opere di Petrarca (per un regesto, vd. *Ariani* e *Pacca*), ma la specificazione *d'infermi* (che *Fenzi* chiosa «di menti malate») accentua il carattere vano e colpevolmente irrazionale dell'illusione fantastica e mondana, forse con eco di Orazio, *Ars poet.* 7-8 («[...] velut aegri somnia, vanae | fingentur species [...]», *Daniello*). • *folia di romanzi*: per il legame tra «illusorio prodotto della fantasia» (*Fenzi*) e romanzi, che *Vellutello* chiosa «una favola o ciancia di coloro che romanzando cantano in panca», cfr. le «carte» piene di «sogni» di TC III, 79-81 (vd. commento *ad loc.*), con la probabile mediazione di *Purg.* XXVI, 118 («versi d'amore e prose di romanzi», a proposito di Arnaut Daniel); per il legame tra vita e 'favola' cfr. *Fam.* XI, 3, 10 («video eam ipsam que vita dicitur, fugacis umbram nebule vel fumum ventis impulsus denique vel confusum somnium esse vel fabulam inxpletam vel siquid inanius dici potest») e *Vit. sol.* I, 286 («in id unum summo studio intentus, ut bene actam vite fabulam pulcro fine concludat», *Ariani*).

67-69 *'Mi ero allontanato di poco dal cammino che dividevo con il corteo, quando vidi prima di tutto Socrate e Lelio: con loro devo compiere un tratto di strada più lungo [seguendo il corteo]';*

oppure *'Avevo da poco abbandonato la via comune [cioè quella seguita dai più], quando conobbi per la prima volta Socrate e Lelio: si conviene che a loro io mi accompagni per un tratto più lungo [nella vita oppure con le parole, cioè 'che su di loro mi soffermi più a lungo']'* ~ Dopo Tommaso Caloiro, l'io-protagonista incontra o ricorda altri due amici, Socrate (Ludwig van Kempen) e Lelio (Angelo o Lello di Pietro Stefano Tosetti). Entrambi destinatari di lettere di Petrarca, che li aveva conosciuti nel 1330 a Lombez presso Giacomo Colonna, vescovo della città, morirono rispettivamente nel 1361 e nel 1363, per cui *Ariani* prende il 1361 come termine *ante quem* per l'esistenza di una prima redazione del capitolo. Il passaggio repentino dall'affermazione della vanità della vita mortale (vv. 65-66) al nuovo incontro (nella visione o nella memoria) ha l'effetto, da un lato, di prolungare l'intermezzo più personale e meditativo che la vista di Tommaso ha aperto nella cornice del trionfo; dall'altro, di accentuare l'ambiguità temporale dei vv. 67-69, con conseguenze sull'interpretazione complessiva della terzina (vd. introduzione). Questi versi si prestano infatti a una doppia lettura: la prima, tutta risolta entro i confini della visione, è sostenuta da SORRENTO 1934 e da BERNARDO 1974 e presuppone che i due amici siano già morti; la seconda, che legge *la comune strada* in senso metaforico, implica il riferimento a eventi della biografia petrarchesca e il fatto che Socrate e Lelio siano da intendere come ancora vivi (sul piano del discorso, non necessariamente nella realtà storica). La seconda ipotesi è favorita da *Vellutello*, *Moschetti*, *Calcaterra* e *Bezzola*, mentre *Ariani* e *Pacca* sembrano propendere per una contaminazione tra le due, riconoscendo che le implicazioni della terzina potrebbero essere di per sé doppie e volutamente tali. • *fuor...strada*: secondo la prima interpretazione, il riferimento sarebbe a un lieve scostarsi dell'io-protagonista, verosimilmente perché trattenuto dall'emozione alla vista di Tommaso, dalla traiettoria del corteo (movimento simile a quello di Seleuco in TC II, 94); secondo la lettura che chiama in causa la biografia, l'allontanamento dalla via più battuta andrebbe invece inteso metaforicamente, come

	Chi mi ti tolse sì tosto dinanzi, senza 'l qual non sapea muovere un passo?	63
22	Dove se' or, che meco eri pur dianzi? Ben è 'l viver mortal, che sì n'agrada, sogno d'infermi, e fola di romanzi!	66
23	Poco era fuor de la comune strada, quando Socrate e Lelio vidi in prima: con lor più lunga via conven ch'io vada.	69
24	O qual coppia d'amici! che né 'n rima poria, né 'n prosa ornar assai, né 'n versi, se, come dee, virtù nuda se stima.	72

abbandono delle «vane occupazioni della moltitudine» (Bezzola), forse con riferimento al passaggio dagli studi «de le leggi» a quelli «delle muse» (Gesualdo), oppure «all'innamoramento per Laura» (Pacca), per cui Petrarca ha lasciato il «pubblico viaggio» (TM II, 14). Fatta salva la misura di oscillazione tra piano letterale e metaforico già riscontrata in TC III, il verbo *vidi* farebbe propendere per la prima ipotesi, mentre a favore della seconda pesano: il presente al verso seguente (*conven ch'io vada*), difficilmente spiegabile altrimenti, a meno di non intenderlo come riferito all'opportunità di soffermarsi più a lungo sui due; il movimento nel tempo esterno alla visione delle successive quattro terzine dedicate ai due amici (vd. introduzione); infine, il fatto che né Socrate né Lelio, diversamente da Tommaso, risultano essere stati poeti, come sottolinea BERRA 1999, p. 200. • *con lor.. vada*: la strada da compiere con Socrate e Lelio è *più lunga*, cioè l'io-protagonista si tratterrà più tempo con loro mentre continua a seguire il corteo, in quanto nella vita ha trascorso con loro più tempo di quanto ne abbia passato con Tommaso (a causa della sua prematura scomparsa); oppure i tre faranno più strada insieme perché chi scrive si accompagnerà ancora a lungo ai due amici nella vita in generale (come sembrerebbero confermare i vv. 76-78) o «per la via delle scienze [...], per quelle conseguire» (Vellutello; vd. *infra*, vv. 73-74) o ancora 'con le parole', cioè in ciò che dirà di loro (nei versi seguenti). La sequenza di

carattere autobiografico e riflessivo che si apre al v. 67 può essere così suddivisa: riconoscimento o ricordo dei due amici (vv. 67-69); loro elogio in forma di esclamazione e sentenza (vv. 70-72); rievocazione delle esperienze condivise con loro (vv. 73-75); proiezione ottativa nel futuro di un'amicizia o di una memoria che si spera duri tutta la vita (vv. 76-78); ricordo della partecipazione (ideale) di Socrate e Lelio all'incoronazione poetica di Petrarca (vv. 79-81).

70-72 'O che coppia di amici! [Amici] che non sarei in grado di celebrare adeguatamente né in rime [volgari], né in prosa, né in versi [latini], se, come è giusto, la virtù deve essere apprezzata in sé e senza orpelli' ~ Nella sua dimensione epidittica, l'elogio di Socrate e Lelio si colloca fuori dal tempo e insieme va ricondotto al presente della scrittura e non della visione. • *O...amici*: l'esclamazione implica un giudizio fortemente elogiativo, confermato dalla riflessione di ordine generale che segue al v. 72. • *nuda*: cioè «senza lodi» (*Calcaterra*) oppure «senza orpelli» (*Ariani*), come in *Fam.* XII, 16, 21 («quamvis et suas illecebras virtus habeat, denique nichil vobis nisi virtus nuda proponitur»), o ancora «senza i doni della Fortuna» (*Neri*), forse sulla base di Luciano, *Bell. civ.*, IX 594-595 («[...] si successu nuda remoto | inspicitur virtus [...]», *Scartazzini*) e Valerio Massimo, III 4, *ext.* 1 («si virtus per se ipsa aestimetur», *Pacca*); *Fenzi*, ancora sulla scorta del citato luogo delle *Fam.*, intende «se la virtù vien di per sé stimata quanto deve».

73-75 *‘Con questi due visitai diversi paesi montuosi, procedendo tutti e tre sempre uniti da un unico legame di amicizia [oppure dal legame d’amore nei confronti delle rispettive donne]; a questi mostrai tutte le mie ferite [d’amore]’* • *questi*: in seconda posizione qui e al v. 75, sarà sostituito da *costor*, nella stessa posizione, nel primo verso di ciascuna delle due terzine seguenti (vv. 76 e 79). • *cercai monti*: cfr. *Rvf*161, 8 («che mi fate ir cercando piagge et monti»); si può ipotizzare un riferimento ai Pirenei (*Gesualdo*), dove è collocata Lombez, la città in cui Petrarca conobbe i due amici, presso il vescovo Giacomo Colonna (*Sen.* I, 3, 7-8); *Ilicino* intendeva questo paesaggio montuoso come simbolico del percorso, arduo e difficile, attraverso gli studi («diverse et varie investigationi»), vedendo in Socrate e Lelio rispettivamente la filosofia e la poesia; per quanto con meno insistenza, su una posizione simile si attesta *Vellutello*, che intende «diverse alte speculationi» (tra i moderni, sulla stessa linea è *Moschetti*). • *un giogo*: il vincolo metaforico dell’amicizia (*Gesualdo*; *Calcaterra*, seguito dagli interpreti successivi) oppure dell’amore che tiene ciascuno unito alla propria donna (BOLOGNA 1911, pp. 21-22; BERRA 1999, p. 182), lettura forse preferibile tenendo conto del v. 75; il *giogo* va invece inteso come riferito alla cima del monte nel caso si segua la lettura allegorica del verso precedente, per cui i *monti diversi* sarebbero le diverse scienze alle quali i tre si interessarono alla ricerca della sapienza, «procedendo sempre tutti tre per la via d’esse scientie et virtù di pari et equal passo» (*Vellutello*). • *piaghe*: fuor di metafora, Petrarca rivelò agli amici tutte le proprie sofferenze amorose.

76-78 *‘Da costoro [cioè da loro o dal loro ricordo] non mi potrà mai separare né il passare del tempo né la lontananza nello spazio, così come io spero e desidero, fino a quando sarò cenere dopo il rogo del mio funerale [cioè fino alla morte]’* • *luogo*: si riferisce a eventuali trasferimenti o allontanamenti. • *cener...rogo*: il passo è molto vicino a *Fam.* XXI, 9, 22 (rivolta a Socrate, «etsi enim animos virtute coniunctos [...] nichil sit quod separet, non locus non tempus [...] non mors non sepulcrum et resolutum corpus in cineres»), SOR-

RENTO 1934, p. 121); per il dettaglio della cenere, che sostituisce un precedente «sepolcro» (*Appel*, p. 340), cfr. Ovidio, *Ex Ponto* III, 2, 28 («cum cinis absumpto corpore factus ero»), *Ariani*).

79-81 *‘Insieme a costoro ottenni la corona di alloro, che dà gloria, di cui forse ornai il capo troppo presto, in memoria [del nome] di colei che amo tanto’* • *Con costor*: si tratta di una vicinanza ideale, poiché i due amici non parteciparono alla cerimonia di incoronazione del 1341 (*Pacca*), e il verso sarà da intendere come riferito al percorso di crescita intellettuale compiuto da Petrarca insieme a loro. • *colsi...ramo*: *Pacca* resta più vicino alla lettera di quella che vede come una «immagine figurata» dell’incoronazione poetica di Petrarca, intendendo «colsi un ramo di alloro, pianta che dà gloria». • *anzi tempo*: per un regesto di luoghi in cui Petrarca esprime la consapevolezza di aver ricevuto un tale onore troppo presto vd. *Ariani* e *Pacca* e per il tema della fama vd. introduzione. • *in memoria di quella*: Laura-lauro, il cui nome spinge Petrarca alla ricerca dell’alloro, incorrendo nella condanna di *Augustinus* in *Secr.* III, p. 226 («Quam ob causam tanto opere sive cesaream sive poeticam lauream, quod illa hoc nomine vocaretur, adamasti; [...] nisi predulcis nominis memoria iugiter animum interpellans [...]»), *Ariani*). • *ch’io...amo*: stessa clausola di *Rvf*85, 11 e 181, 3 (*Pacca*).

82-90 *‘Ma, tuttavia, non fui mai in grado di cogliere né un ramo né una foglia di colei che mi riempie il cuore di affanni, tanto le sue radici furono aspre e crudeli; e benché talvolta [di queste radici] io sia solito dolermi come un uomo ferito, quello che vidi con questi occhi è per me un ritegno che fa cessare per sempre il mio lamento [mi ammonisce a non lamentarmi più]: materia degna di tragedie e non di commedie, vedere catturato colui [Amore] che è trattato come un dio da ingegni lenti, ottusi [Neri] e sciocchi!’* ~ A fronte della devozione appena proclamata (*quella ch’io tanto amo*), l’avversativa marca in senso fortemente oppositivo la svolta del discorso dal lauro a Laura, dall’onore prematuramente ottenuto dell’alloro all’amore mai conquistato di lei (*colsi / non potei coglier mai*), che è raffigurata come una metaforica pianta dalle radici crudeli, cioè una donna radicata in

25	Con questi duo cercai monti diversi, andando tutti tre sempre ad un giogo; a questi le mie piaghe tutte apersi.	75
26	Da costor non mi pò tempo né luogo divider mai, sì come io spero e bramo, infino al cener del funereo rogo.	78
27	Con costor colsi 'l glorioso ramo onde forse anzi tempo ornai le tempie in memoria di quella ch'io tanto amo.	81
28	Ma pur di lei che 'l cor di pensier m'empie, non potei coglier mai ramo né foglia, sì fur le sue radici acerbe ed empie;	84
29	onde, benché talor doler mi soglia come uom ch'è offeso, quel che con questi occhi vidi, m'è fren che mai piú non mi doglia:	87
30	materia di coturni, e non di socchi, veder preso colui ch'è fatto deo da tardi ingegni, rintuzzati e sciocchi!	90
31	Ma prima vo' seguir che di noi feo, e poi dirò quel che d'altrui sostenne:	

virtù tali da renderla spietata – precisamente le virtù che le permetteranno di sconfiggere Amore: impresa mirabile, che ha posto fine (*mai più*) al lamento che sembrava non doversi mai placare e che sarà nobile *materia* del TP. • *pensier*: nel senso di ‘inquietudini’, ‘angustie’. • *non potei...foglia*: «non poté mai conseguire grande o picciolo desiderio che di lei avesse» (*Vellutello*). • *radici*: le virtù attribuite a Laura in *Rvf* 228, 9-11 («Fama, Honor et Virtute et Leggiadria, | casta bellezza in habito celeste | son le radici de la nobil pianta», che «furono alla base dell’atteggiamento crudo e spietato di lei», *Fenzi*). • *empie*: in rima equivoca con il verbo *empie* al v. 82 e inclusiva con *tempie* al v. 80. • *onde*: delle quali (radici-virtù). • *offeso*: ferito «dalle ripulse di una donna» (*Pacca*) o «per soverchia passione» (*Gesualdo*). • *quel...vidi*: la vittoria di Laura su Amore, narrata nel TP; l’accenno prolettico ribadisce che il racconto viene gestito da un punto di vista retrospettivo. • *coturni...socchi*: calzature

indossate dagli attori rispettivamente di tragedie e di commedie (cfr. la nota di *Pacca ad loc.* per un ampio regesto di luoghi classici), per cui la *materia* in questione sarà degna di uno «stile tragico, cioè alto e grave» (*Daniello*), di un «componimento grave e sublime» (*Ariani*); cfr. commento a TP 15-18. • *sciocchi*: forma rima inclusiva con *occhi*, a sua volta legato a *socchi*.

91-93 ‘*Ma prima* [di narrare quello che vidi] voglio proseguire il racconto di cosa [Amore] fece di noi, e poi narrerò quello che egli subì da altri: impresa degna non di me, ma di Omero o di Orfeo’ ~ La terzina ospita uno dei pochi commenti metanarrativi del capitolo: all’avvicinamento alla materia del TP, con l’annuncio di *quel che ... vidi* (vv. 86-87), un nuovo *ma* (dopo quello del v. 82) fa seguire un allontanamento dallo stesso evento, la cui narrazione viene posticipata (*poi dirò*), ribadendo indirettamente l’altezza dell’argomento attraverso i nomi dei poeti per eccellenza. • *feo*: forma epitetica di ‘fè’ (‘fece’), cui si contrappone

sostenne, rovesciando da attivo a passivo il ruolo di Amore. • *opra...Orpheo*: lo stesso concetto è riferito al canto che ha per oggetto Laura in *Rvf* 187, 9-14 («ché d'Omero dignissima et d'Orpheo, | o del pastor ch'anchor Mantova honora, | ch'andassen sempre lei sola cantando, | stella difforme et fato sol qui reo | commise a tal che 'l suo bel nome adora, | ma forse scema sue lode parlando»).

94-99 *'Seguimmo attraverso innumerevoli varchi [Neri] il suono prodotto dal movimento delle ali purpuree dei cavalli in volo, fin che [Amore] giunse nel regno di sua madre [Venere]; e non per questo le nostre catene furono allentate o tolte, ma fummo trascinati e sfiancati [Castelvetro] attraverso selve e monti, a tal punto che nessuno sapeva in quale mondo si trovasse'* - Le due terzine ripercorrono il viaggio compiuto dal corteo trionfale di Amore attraverso un paesaggio accidentato e insidioso, dalle chiare valenze allegoriche, individuate già nei primi commenti: lo spazio fisico disegnato da *fosse, selve e montagne* è anche la condizione di pericolo e incertezza in cui si muovono gli innamorati, tra continue «trappole» (*Bezzola*), «errori» (*Moschetti*) e «impedimenti» (*Vellutello*). • *purpuree...corsier*: la contraddizione tra questi dettagli e la descrizione di TC I, 22-27, dove le ali colorate sono quelle di Amore mentre i cavalli che ne trascinano il carro sono bianchi, si potrebbe risolvere inserendo una virgola dopo *penne*, come SICARDI 1904, p. 358 (*Pacca*). • *né...scosse*: 'e non per questo', da intendere, con *Ilicino*, come 'nonostante fossimo impegnati in un difficile viaggio', oppure 'nonostante fossimo arrivati' (così la maggior parte degli interpreti, da *Vellutello* a *Pacca*); cfr. *Rvf* 105, 54-55 («sciolse l'alma, et scossa l'ave | di catena sì grave», *Ariani*). • *qual...fosse*: è il disorientamento degli amanti e la loro irrazionalità, «havendo dietro a tali difficoltà il sentimento perduto» (*Vellutello*), «essendo essi privi del lume dell'intelletto e della ragione» (*Daniello*); altra rima equivoca, con il sostantivo *fosse* al v. 95.

100-102 *'Oltre il luogo in cui l'Egeo sospira e piange si trova un'isoletta delicata e sensuale più di ogni altra che sia scaldata dal sole o bagnata dal mare'* - La descrizione di Cipro, luogo di appro-

do del corteo trionfale, si articola in quattro quadri, a ciascuno dei quali corrisponde una terzina: collocazione dell'isola, circondata dall'Egeo (vv. 100-102); individuazione del colle al suo centro (vv. 103-105); identificazione dell'isola come sacra a Venere al tempo dei pagani (vv. 106-108); persistenza della sua natura di luogo di mollezze (vv. 109-111). • *l'Egeo...piagne*: con una scelta che riprende e continua l'animazione del paesaggio iniziata nelle due terzine precedenti, il movimento e il rumore delle acque vengono designati metaforicamente come i sospiri e i pianti del mare; in questa immagine agisce la memoria del re Egeo, che a quel mare diede il nome in quanto vi si gettò, disperato per la presunta morte del figlio Teseo. • *isoletta...molle*: gli attributi dell'isola vanno intesi come riferiti sia alla piacevolezza del luogo e del clima, sia ai costumi di coloro che la abitano, secondo tratti di inerzia, lascivia e voluttà che ricorrono nelle descrizioni dell'isola sacra a Venere; cfr. la descrizione di Cipro in *It.* 52 (*Ariani*) e quella presente nell'epitalamio di Claudiano *De nuptiis Honorii*, 46-96, probabile modello di quella petrarchesca (MELODIA 1898, pp. 44-46).

103-105 *'Al centro [dell'isola] si trova un colle ombreggiato e tutto circondato da monti, con profumi così soavi e acque così dolci che sottrae all'anima ogni pensiero virile'* • *ombroso...colle*: l'immagine di un luogo ombreggiato e chiuso, anche per il contesto connotato in senso erotico, potrebbe conservare il ricordo di Dante, *Rime* 41, 30 («e chiuso intorno d'altissimi colli») e 37 («quandunque i colli fanno più nera ombra», *Pacca*), già attivo in *Rvf* 192, 8 («per questa di bei colli ombrosa chiostra»). • *maschio pensier*: «alto e grave» (*Daniello*).

106-108 *'Questa è la terra che tanto piacque a Venere e le fu sacra al tempo in cui la verità (della fede) era ancora nascosta e sconosciuta'* • *quel tempo...giacque*: l'età pagana, prima della venuta di Cristo; cfr. *Rvf* 4, 5-6 (*Daniello*). • *sagra*: Cipro era 'consacrata' a Venere in quanto sede del culto della dea, infatti detta Ciprigna.

109-111 *'E ancora oggi [questa terra] è così priva e povera di virtù, così tanto conserva della sua originaria viltà, che appare dolce agli imbelli e*

	opra non mia, d'Omero over d'Orpheo.	93
32	Seguimmo il suon de le purpuree penne de' volanti corsier per mille fosse, fin che nel regno di sua madre venne;	96
33	né rallentate le catene o scosse, ma straccati per selve e per montagne, tal che nesun sapea in qual mondo fosse.	99
34	Giace oltra ove l'Egeo sospira e piagne un'isoletta dilicata e molle più d'altra che 'l sol scalde, o che 'l mar bagne.	102
35	Nel mezzo è un ombroso e chiuso colle con sì soavi odor, con sì dolci acque, ch'ogni maschio pensier de l'alma tolle.	105
36	Questa è la terra che cotanto piacque a Venere, e 'n quel tempo a lei fu sagra che 'l ver nascoso e sconosciuto giacque.	108
37	Ed ancho è di valor sì nuda e magra, tanto riten del suo primo esser vile, che par dolce ai cattivi, ed ai buoni agra.	111
38	Or quivi triumphò il signor gentile di noi e de gli altri tutti ch'ad un laccio presi avea, dal mar d'India a quel di Tile:	114
39	pensieri in grembo, e vanitadi in braccio,	

aspra ai prodi' • *ancho*: cioè tuttora, anche dopo la venuta di Cristo. • *di valor...vile*: le due principali che esprimono gli antecedenti della consecutiva sono legate da un duplice nesso antitetico, che contrappone *valor* ed *esser vile* collegandoli rispettivamente alla scarsità (*nuda e magra*) e all'abbondanza (*tanto riten*); cfr. *Ot. II, 776 (Ariani)*, a proposito dei seguaci di Venere a Pafo, «qui ad electionem bestialis vite vel hebetudine sensuum vel animi passionibus inclinantur». • *primo esser*: «lo stato originario di peccaminosa sensualità» (*Ariani*). • *dolce...agra*: la consecutiva rinnova l'andamento oppositivo dei due versi precedenti attraverso una doppia antitesi.

112-114 *'In questo luogo, dunque, il nobile si-gnore [Amore] celebrò il suo trionfo su di noi e su*

tutti gli altri che aveva catturato con lo stesso inganno, dal mare d'India a quello che bagna Tule' ~ Il vasto territorio coperto dalle conquiste del dio contrasta con il luogo, chiuso e isolato, in cui si ambienta il suo trionfo. • *laccio | presi*: per la stessa metafora cfr. i «lacciuoli innumerabil» di cui Giove è carico in TC I, 159 e il «lacciul» che lega Giunone e Didone in TP 10; ma cfr. anche il «canape» di TC III, 172. • *India...Tile*: limiti rispettivamente sudorientali e nordoccidentali del mondo; cfr. *Fam. IX, 13, 8*.

115-120 *'Pensieri in grembo e vanità in braccio, piaceri fuggevoli e continuo dolore, rose d'inverno e ghiaccio in piena estate, davanti a sé incerta speranza e breve gioia, alle spalle pentimento e dolore: lo sanno i regni di Roma e di Troia'* ~ Con

uno scarto improvviso ed ellittico, l'immagine del trionfo di Amore circondato dai suoi innumerevoli prigionieri lascia il posto a una serie di antitesi che preparano la più estesa sequenza dei vv. 139-153 e insieme rinviano al regesto amoroso di TC III, 151-184. I nuclei oppositivi su cui la serie è costruita sono assimilabili a vari luoghi dei *Rvf* del citato regesto, ma ciò che distingue questi versi è la loro natura nominale, di enumerazione di contraddizioni e paradossi la cui amara verità è sancita dal v. 120, e il loro carattere emblematico-allegorico, evidente soprattutto nella commistione per cui entità astratte si situano in uno spazio concreto per via metaforica. Per la discussione critica, vivace e ancora aperta, sull'intero passo e in particolare sulla natura di queste immagini come emblemi (solo metaforici o propriamente figurati) o come «le spoglie e le prede» (*Ilicino*) del trionfo da consacrare al tempio vd. introduzione. *pensieri...braccio*: «essere entro sé penserosi e [...] stringere cose vane» (*Moschetti*) o, sulla stessa linea, «preoccupazioni nell'animo, nulla di reale tra le mani» (*Bezzola*), per cui cfr. *Rvf* 134, 4 («et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio»), uno dei sonetti più implicati in questa sequenza, insieme a 132 e 133 (vd. introduzione). • *diletti...noia*: antitesi con chiasmo sottolineato dall'allitterazione tra gli elementi centrali (*fugitivi-ferma*) e dalla contrapposizione tra plurale dell'effimero (*diletti*) e singolare di ciò che non muta (*noia*). • *rose...ghiaccio*: un nuovo chiasmo accompagna il sovvertimento dell'ordine naturale tipico della paradossale condizione amorosa, come in *Rvf* 132, 14 («e tremo a mezza state, ardendo il verno»). • *dubbia...spalle*: con una variazione sullo schema stoico delle passioni così spesso riproposto nei *Rvf*, al posto della paura c'è il pentimento, entro un quadro che infatti non contrappone presente e futuro, ma futuro e passato, come oggettivati metaforicamente (*davanti; dopo le spalle*) nello spazio in cui gli amanti sono immersi; «davanti, quali continue illusioni [...] (dopo le spalle, nel passato), quando il presente le abbia insieme smascherate e realizzate» (*Fenzi*). • *sallo...Troia*: l'affermazione che i regni di Roma e di Troia hanno conosciuto per esperien-

za le conseguenze distruttive della passione si chiarisce attraverso il confronto con *Fam.* XIII, 8, 3 e *Rem.* I, 72 (*Pacca*); secondo *Ilicino*, seguito da *Pacca*, per Roma Petrarca farebbe riferimento alla violenza subita da Lucrezia (cfr. TP 132) e da Virginia (cfr. TP 136-139), rispettivamente ad opera di Sesto Tarquinio e del decemviro Appio Claudio, mentre la maggior parte dei commentatori (da *Vellutello* ad *Ariani*) menzionano solo Lucrezia; per Troia, il rinvio sarebbe al rapimento di Elena da parte di Paride (cfr. TC I, 135-138).

121-129 *'E tutta quella valle risuonava di corsi d'acqua e del canto degli uccelli e le sue pendici erano bianche, verdi, rosse, nere e gialle; nella stagione calda su per l'erba fresca [ci sono] ruscelli che scorrono da sorgenti vive, e l'ombra fitta e le dolci brezze dell'estate; poi, quando è inverno e l'aria si rinfresca, [ci sono] giorni miti e giochi e banchetti e molle ozio, che cattura i cuori ingenui'* ~ Dopo la sequenza di antitesi, che hanno illustrato il regno di Venere «quanto a quello che sostengono gli amanti», ne riprende la descrizione «quanto a quel che di fuori piacendo desta gli animi all'amoroso disio» (*Gesualdo*), con i tratti del *locus amoenus*: dopo una terzina dedicata ai suoni e ai colori del luogo, se ne tracciano due quadri stagionali, estivo il primo e invernale il secondo, a preannunciare la collocazione cronologico-astronomica che riavvia la narrazione al v. 130. • *valle*: «racchiusa tra i colli» (*Pacca*), cfr. v. 103 *chiuso colle*. • *bianche...gialle*: i colori vivaci, tipici del *plazer* (*Ariani*, con molti riferimenti), sono quelli dei fiori che ricoprono le falde della valle. • *perse*: cfr. Dante, *Conv.* IV, 20, 2. • *ombra spessa*: «l'ombra di alberi folti» (*Leopardi*). • *sol*: latinismo per 'giorni'. • *otio | lento*: il forte *enjambement* incarna l'indugio indolente e torpido nel non far nulla. • *semplicetti cori*: con memoria di *Purg.* XVI, 88 («l'anima semplicetta che sa nulla»), avvalorata dalla variante «l'alma semplicetta», *Appel*, p. 218; *Ariani*).

130-136 *'Era il periodo dell'anno in cui l'equinozio rende il giorno più lungo della notte, e [in cui] Progne e la sorella [Filomela] tornano alla loro dolce attività: o fragile fiducia nelle nostre sorti! Colui che il volgo adora come un dio [Amore] volle trionfare nel luogo e nella stagione e nell'ora che chiede*

	diletti fuggitivi, e ferma noia,	
	rose di verno, a mezza state il ghiaccio,	117
40	dubbia speme davanti e breve gioia,	
	penitentia e dolor dopo le spalle,	
	sallo il regno di Roma e quel di Troia.	120
41	E rimbombava tutta quella valle	
	d'acque e d'augelli, ed eran le sue rive	
	bianche, verdi, vermiglie, perse e gialle:	123
42	rivi correnti di fontane vive	
	al caldo tempo su per l'erba fresca,	
	e l'ombra spessa, e l'aure dolci estive;	126
43	poi, quand' è 'l verno e l'aër si rinfresca,	
	tepidi soli, e giuochi, e cibi, ed otio	
	lento, che i semplicetti cori invesca.	129
44	Era ne la stagion che l'equinotio	
	fa vincitore il giorno, e Progne riede	
	con la sorella al suo dolce negotio;	132
45	o di nostre fortune instabil fede!	
	In quel loco, e 'n quel tempo ed in quell'ora	
	che più largo tributo a gli occhi chiede,	135
46	triumphar volse que' che 'l vulgo adora.	

agli occhi un più ampio tributo [di lacrime]' - Alla descrizione del luogo segue quella del tempo in cui si situa il trionfo, la primavera («stagione acomodata ad amore» [*Ilicino*]) e più precisamente (secondo una parte dei commentatori) il mattino del 6 aprile, giorno dell'innamoramento e della morte di Laura (vd. commento a TC I e per il rapporto intertestuale con i Rvfvd. introduzione). • *Progne...negotio*: la rondine e l'usignolo; il riferimento al ritorno (con latinismo *riede*) di Progne e Filomela, trasformate rispettivamente in rondine e in usignolo, è del tutto consueto per designare o descrivere la stagione primaverile; nella perifrasi petrarchesca le tinte oscure e tragiche della loro vicenda (cfr. Ovidio, *Met.* VI, 421-674) restano nascoste nella *dolce* occupazione a cui si dedicano - il canto (*Vellutello*, *Gesualdo*, *Zingarelli*) oppure la cura del nido (*Moschetti*, *Bezzola*, *Pacca*) - per riemergere, indirettamente,

nell'esclamazione al v. 133. • *o...fede*: la constatazione di quanto sia malferma la fiducia riposta nella sorte, incerta e mutevole, prelude al tempo del pianto, in un'alba primaverile. • *In...che*: l'interpretazione che vede nella perifrasi un riferimento al 6 aprile, giorno dell'innamoramento (*Gesualdo*, *Castelvetro*), spiega *quel tempo* (la primavera) e *quell'ora* (l'alba) ma non *quel loco*, che in questo contesto è Cipro e non Avignone; la difficoltà può essere aggirata leggendo *in quel loco*, cioè 'nel regno di Venere', in chiave allegorica, come «per chi è posto sotto la signoria di Amore» e *l'ora* come quella in cui «gli innamorati piangono perché costretti a separarsi» (*Pacca*, con riferimento a numerosi altri commenti). • *tributo...chiede*: cfr. Rvf101, 8 («che l'usato tributo agli occhi chiede», *Pacca*), ma anche 135, 89-90 e 33, 7-8, luoghi già segnalati da *Vellutello*. • *que'...adora*: cfr. TC I, 84.