

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 7 (1985)

Artikel: Non satis triste principium

Autor: Chiappelli, F.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-254425>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

NON SATIS TRISTE PRINCIPIUM

Secondo quel che il Petrarca inscrisse sulla pagina di guardia del suo Virgilio (oggi all'Ambrosiana) la notizia della morte di Laura fu da lui ricevuta il 19 maggio 1348.

Laura era morta il 6 aprile ad Avignone, vittima della peste nera del 1348. Il 6 aprile era data anniversaria, sottolinea il Petrarca, dell'incontro di 21 anni prima: «in eadem civitate, eodem mense aprilis, eodem die sexto, eadem hora prima». L'annotazione si espande in un tocco intimissimo, che potrebbe stare ad epigrafe dell'intera attività lirica petrarchesca a partire da quel momento:

«Hec autem ad acerbam rei memoriam amara quadam dulcedine scribere visum est.»

La prima canzone che il poeta scrisse reagendo all'evento (RVF 268) ha una bella storia. Qualche prezioso riferimento cronologico ci è conservato nel Vat. Lat. 3196 da cui si desume che un primo getto, probabilmente assai vicino nel tempo alla notizia, rimase allo stato di getto per oltre un anno. Il 28 nov. 1349 il poeta ritorna su quei fogli, indicando la ragione interna del suo agire: «1349 Novembris 28 inter primam et tertiam. Videtur nunc animus ad haec *expedienda* (cioè condurre verso una forma finita) pronus, propter sonitia de morte Sennucij et de aurora, quae his diebus dixi, et *erexerunt animum*¹.» Poi, la stessa mattina, nota in cima alla parte del foglio elaborato «*Transcriptum. Non in ordine sed in alia papiro.*» Ci ritornò però anni dopo; il verso 4 (*Madonna è morta...*) era in rielaborazione a notte alta il 28 dicembre 1351; e un'intera seconda copia ha la nota di essere stata trascritta *in ordine aliquot mutatis* il venerdì 11 novembre 1356.

Questa lunga storia il Carducci, con quel suo profondo senso di raccoglimento critico, commenta sobriamente: fa «meravigliare della cura e del lavoro che il poeta metteva anche

ne' versi che meglio paiono prorompere dall'animo.» Noi vorremmo tornarci sopra oggi, per osservarne il curioso, e forse istruttivo principio.

Il manoscritto mostra che il Petrarca aveva abbozzato una prima strofa per la canzone, che si fermò all'ottavo verso di essa, e che rifiutò l'abbozzo volgendosi allo schema che poi diventò definitivo, e che il rifiuto aveva una ragione precisa: *non videtur satis triste principium*. Il Romanò, a cui resta il grande merito di avere ripubblicato in forma piena il Vat. Lat. 3196, separa questo primo getto come eterogeneo: «Siccome questi versi differiscono notevolmente dalla forma definitiva della canzone e sembrano far parte di un progetto diverso, li trascrivo qui di seguito, avendo rinunciato a inserirli nell'apparato, dove difficilmente avrebbero mostrato un legame con le nuove forme» (201–2).

Siccome il «progetto» è certamente il medesimo, i legami e recuperi, di parole e frasi, vicini e lontani, non mancano², e la ragione per l'esclusione è l'essere questi versi «non satis tristes», cerchiamo d'indagare che cosa il Petrarca intendeva con le parole «non videtur satis triste principium». Presentiamo i testi fianco a fianco, nella loro polarizzazione estrema, da abbozzo rifiutato a redazione finale. Dei molti intermedi si farà cenno di tanto in tanto, se utili all'analisi.

VERSIONE ZERO

Amore in pianto ogni mio riso è volto,
Ogni allegrezza in doglia,
Ed è obscurato il sole agli occhi miei;
Ogni dolce pensier dal cor m'è tolto;
E sola ivi una voglia
Rimasa m'è di finir gli anni rei,
E di seguir colei,
La qual omai di qua veder non spero.

REDAZIONE FINALE

Che debb'io far? che mi consigli,
amore?
Tempo è ben di morire,
Et ò tardato più ch'í non vorrei.
Madonna è morta, et à seco il mio
core;
Et volendol seguire,
Interromper conven questi anni rei;
Perchè mai veder lei
Di qua non spero, e l'aspettar m'è
noia.
Poscia ch'ogni mia gioia,
Per lo suo dipartire, in pianto è volta,
Ogni dolcezza de mia vita è tolta.

Le parole e i contenuti, nell'abbozzo rifiutato perché non triste abbastanza, non potrebbero essere, per sè, più tristi: dal pianto totale dei vv. 1–2, alla tenebra soprannaturale dei

vv. 3–4, alla brama di suicidio in 5–6, e infine alla cupa disperazione di 7–8. Che dir di più? La risposta non è dunque nel *quid*, o nel *quantum*. Resta da interrogare l'atto essenzialmente poetico di trasporre entro una lingua tali densità che rendano un prodotto espressivo indipendente sì dall'occasione, ma più che equivalente ad essa in qualità e peso. Attraverso questo processo un prodotto «*satis triste*» è possibile, in quanto diventa definibile così rispetto alle sue proprie categorie, e alla durabilità impressa a una forma, più impressionante dell'impressione. È necessario un atto poetico e retorico più che equivalente all'evento. Un atto di cognizione e composizione che trascenda il dolore della perdita occasionale e il cui resoconto diretto potrà crearsi addirittura quel campo di dolcezza specifica in cui lo scrivere si manifesta attuato: *amara quadam dulcedine*.

L'impianto dei *tristia* nella versione zero risponde con uno schema elementarmente seriale ad un movente che non scende oltre il livello della pura effusione.

Sono otto versi che individuano distici, i quali sono collegati da una serie di congiunzioni *e*. All'interno di questo montaggio polisindetico, i versi sono accastellati in coordinate; salvo all'interno del distico finale che congloba una relativa. L'allineamento è sommario, e di effetto tutt'al più descrittivo. Lo spazio interno che il poeta ha dovuto esplorare non è stato ancora scrutato oltre l'inventario. Di un cimento morale contro l'evento non c'è ancora traccia consistente; né di uno scandaglio delle entità o principi formali in cui fosse consentito alla strofa di organizzarsi, e quindi di attestare che il poeta, al di là dei traumi immediati, si è avvicinato alla verità etica della situazione. È notevole, per esempio, che in versione zero non si faccia neppur cenno all'annuncio della morte, tanto, forse, il poeta è occupato a incolonnare unità di ipotiposi espansiva.

Dalla verifica dell'*impianto* moviamo all'ascolto del *tono*: e si dovrà osservare che la monotonia del dispositivo a distici non arriva ad essere animata dall'enfasi declamatoria. L'autore evidentemente cerca di ottenere un'elevazione di tono, per esempio con gli urti delle antitesi (pianto/riso, allegrezza/doglia) da cui sorgono i primi due versi. Tali opposizioni fanno parte di un repertorio retorico convenzionale; e non solo convenzionale, ma antiquato e vietato non appena sorto, per varie ragioni: i due

membri antitetici nella frase non ottengono un'effettiva *amplificatio* reciproca nell'asyndeton adversativum; l'isocolon bimembre (pianto–riso, allegrezza–doglia) produce una poverissima *variatio*: un chiasmo inerte, effetto certo immediatamente sgradito al creatore di paradossi intellettuali quali l'osimoro *dolce mia guerriera* (21, 1), *dolce et acerba mia nemica* (23, 69), *mio dolce stato rio* (71, 22) ecc. ecc. E, soprattutto, il dispositivo retorico non produce approfondimento di pensiero, i luoghi comuni (pianto/riso) rimangono tali. Il tipo di antitesi convenzionale e prolungata in chiasmo ha solo effetto declamatorio, segnala cioè che il poeta non si applica ancora a superare lo stato effusivo.

In ciascuno degli altri elementi coordinati nella versione zero si potrebbe perseguiere un'analogia disamina dei dispositivi retorici, che in ultima analisi verrebbe a rivelare il loro carattere fondamentalmente edonistico anche nel cupo cromatismo richiesto dal tema. Ma ci soffermeremo solo sopra un particolare che ha vasto sfondo culturale e un'invenzione significativa di molto peso: l'allusione al Vangelo di Luca (23, 44–46) letteralmente riprodotto nell'accenno alla *defectio solis* accaduta alla morte di Cristo: «Et obscuratus est sol³.» Questo motivo assai importante non sarà rifiutato come «non satis triste» per sè stesso dal Petrarca; ma qui è considerato, come è, indebitamente anticipato. Esso comparirà al suo luogo, debitamente elaborato e motivato, nella seconda strofa della canzone; dove il tema funebre viene allargato dall'ambito individuale all'intera sfera dell'influenza di Amore.

Gli elementi negativi della versione zero appariranno in modo più evidente da un'analisi positiva, rivolta invece alla strofa corrispondente approvata come «satis triste», che passa per varie versioni fino a quella versione *n* che ci è consegnata dal Vat. Lat. 3195. Le varie versioni di transizione attestate dal Vat. Lat. 3196 (che forse non sono tutte – perciò chiamiamo *n* la finale) ci soccorreranno occasionalmente: non facciamo qui, dello sviluppo variantistico, il tema specifico del discorso.

Gli otto versi della prima strofe in versione finale che ci interessano come paralleli alla versione zero mostrano senza dubbio una profonda rimeditazione della tematica. L'annuncio della morte, dissimulato in versione zero forse per il prevalere dell'onda emotiva, diventa aggressivamente il tema princi-

pale: *Madonna è morta, et à seco il mio core.* All’impianto dichiarativo del lamento funebre (il mio riso è volto in pianto) in guisa di apertura, si oppone lo svelarsi di una serie di contraccolpi interiori. La domanda «che debb’io far», il lettore ricorda, è in altro testo petrarchesco il risultato di un lungo accumularsi di inchieste, sconvolgimenti, confessioni; nell’ultimo libro del *Secretum* Franciscus è condotto a domandare ad Augustinus:

«Quid igitur faciam? desperabimus ne?»⁴

La domanda contiene, nel termine *desperare*, anche il concetto di «Tempo è ben di morire»: è asserto dottrinale di posizione primaria nel Petrarca (per es. *Fam.* II, III, 25) che «*ultimum malorum omnium desperatio est*». Con le parole «Che debb’io far», e il rilievo che pongono su *io*, si giunge a render conto di una situazione di smarrimento interno che sostanzia, e non solo descrive, il dolore; che rappresenta non la perdita sola ma il vuoto di essa e la dinamica folle (il disorientamento che fa avvertire l’*ultimum malorum omnium*) che in tal vuoto si produce; e rende conto quindi della transizione al motivo del «desiderio di morire».

Da una tematica di passività di fronte all’investire della tragedia il poeta passa ad altre scelte. Il sostantivo inattivo, di azione subita ma non attuata, *voglia* (versione zero v. 5) si sdoppia in tre forme verbali in cui il modo, indicativo interrogativo, condizionale e gerundivo, esprime congiuntura difficile, non inefficacia insita nell’agente. Ai vv. 3 e 5, la «voglia» è elaborata in verbo: al v. 3 è parte di un costrutto tutto verbale, imperniato sulla consapevolezza etica acquisita dall’individuo «*ho tardato, più ch’i non vorrei*»; al v. 5, pure in un costrutto tutto verbale, esprime uno stadio ipotetico espresso con *se* (*E s’io vo’*) nelle varianti 2 e 3 dell’elaborazione; parte di una matura valutazione della fattibilità.

Quanto al v. 1, nel presente «Che debb’io far» la tradizionale figura della *interrogatio* è immediatamente rivelatrice di una profonda mutazione nei valori, ora ripristinati, del *locus* tecnico. L’*interrogatio* è retoricamente perfetta in quanto condensa in forma di domanda quel che poteva essere, ed è di fatto, svolto in sintassi affermativa negli altri 10 versi della strofa. Ma nel suo circuito è contenuta anche una *quaestio deliberativa* che

connette lo schema a principi di teoria etica e filosofica, ed un'apostrofe ad un ente decisivo che ad un tempo è presente e assente, astratto e concreto. Però in tali artefatti brilla anche un'interrogazione pura, che si estende a tutta la realtà esistenziale determinata dalla morte di Laura: non solo la presentazione dichiarativa del lamento funebre, ma lo svelarsi di un profondo contraccolpo interiore: il contrasto plenario delle passioni che sono scaturite dal dolore e che hanno mobilitato una tematica di attività dell'animo.

Queste note potranno esser tacciate di sottigliezza, e, prese singolarmente, potranno riuscire convincenti o meno. Ma sta un fatto, ed è che oltre alla grande *interrogatio* iniziale, una grande antitesi, produttiva di ramificazioni e contraccolpi, si è determinata nel trasformarsi della variante zero nella redazione finale: alla voce dell'effusione, con il suo condiscendere alla *voglia*, è venuta ad intrecciarsi la voce della responsabilità come consapevolezza di una legge necessaria.

Il poeta contrappone la novamente introdotta e moltipli-cante idea di *dovere* a quella preordinata del soggiogante *volere*, ed espande l'importante urto su tutta una infrastruttura dei primi sei versi. Per esempio, egli fa sì che l'antitesi, sostenuta da complicati ingranaggi retorici, riesca a fare echeggiare il *quid agam* ben oltre il primo emisticchio. *Debbo* al v. 1 è ripreso da *tempo è* del v. 2 e dal *conven* del v. 6; *vorrei* (v. 3) costituisce una multipla antitesi interna di concetto («vorrei seguirla ma fisicamente dovrei morire e moralmente non è questo il dovere cui attenersi») e riappare al v. 5 *volendol*; le due serie, incrociantesi, e procedenti sullo stesso ritmo, irradiano il senso di conflitto sul materiale nominale che le accompagna. L'idea di *seguire* è stabilita come asse centrale (v. 5); essa è contrapposta a quella di dubbio, di *non seguire* (cfr. il motivo del *s'al seguir son tardo* del sonetto immediatamente antecedente). Si stabilisce qui il motivo dell'aspirazione concreta a *seguire* che determina il suo proprio contrasto con il *seguire col pensiero* (e cfr. gli sviluppi più tardi, son. 313, 346, non senza escursioni nel motivo del rimorso, son. 316). Qui di nuovo dunque, ad un livello più sommerso, o diremo «segreto», *quid agam?*; e qui di nuovo una costruzione antitetica rispondente ad una realtà etica di sospensione. Il sistema con cui questo contrasto è attuato, qui nell'inizio della canz. 268, è quello dei tempi, come un urto fra

presente e futuro. Le varianti del *quid agam* danno come prima scelta un futuro esplicito *che farò*, che esprime banalmente l'indecisione, ed evoca un vuoto morale nel presente. Abbandonato, è sostituito da una soluzione contraria: *che faccio omai*, dove il presente è retrospettivo al passato, e pone l'accento sulla desolazione di chi contempla ciò che ha perduto, non di chi è disorientato in una crisi presente. La scelta finale, *Che debb'io far*, dà un presente orientato al futuro, impegnato, significativamente, sul verbo modale, sulla modalità del *dovere*; la crisi cioè è sondata non solo al livello fattivo concreto, ma al di là di esso, al livello del dovere come principio interno dell'agire. La situazione viene quindi a identificarsi non come uno stato di trauma indefinito, bensì come una sollecitazione di alternative morali. È infatti sottolineato *io*, non grammaticalmente indispensabile, ed anche *far*, sotto accento nel verso.

La parola centrale dei versi che ci occupano è adesso *core* (v. 4), conclusiva del verso-tema «Madonna è morta, et à seco il mio core». Ci sarebbe caro soffermarci sull'elaborazione che ha portato a scegliere *morta* rispetto al concorrente *gita* e il forte *ha seco* rispetto a *pòrtane*; e non solo perchè *aver seco* indica permanenza di contro al «portar via» che coglie un momento anteriore e instabile del processo di acquisizione. Più importante ragione è che *gita* come traslato ha un destino assai ampio nella seconda parte dei RVF in quanto il poeta viene assumendo una specifica figura del trapasso, come Assunzione. All'accezione di «andare» (ancora incerta nel contesto iniziale, fra l'*andare* proprio ed il traslato) direi che allude l'avviso segnato dopo la data «1351 decembris 28»; quello che fu scritto in interlinea dopo che i vv. 4 e 6 erano già scritti, e legge: «nocte concubia – sed attende ambiguitatem sententie dicendo».

Ma dobbiamo invece consigliarci a concludere. Ricordiamo di essere partiti dall'osservazione che la disposizione *seriale* di concetti e figure (in paratassi coincidente con la misura dei versi) era già di per sé un fattore squalificante per estrinsecare un grado di tristezza complessa e unitaria quale l'occasione, e il tema, esigevano; e torniamo alla fase primaria della concezione dell'impianto strofico. Mentre i vari elementi, *res*, *verba*, *figurae*, possono essere oggetto d'invenzione ed elaborazione talora indipendenti e circoscritte, la concezione dell'impianto condiziona sempre l'intero farsi del periodo strofico. Essa, in versione

zero, rifletteva una *dispositio* inespressiva, anche se massimamente effusiva; e si è accennato a tipi di irradiazione dell'inespressività dalla scelta dell'*ordo* in direzione (e da) una *electio di res et verba* e persino della funzionalità delle *figurae* (il chiasmo). Quindi il Petrarca non punta solo sull'immissione di una *copia rerum, verborum, figurarum* per superare il *non satis triste*. Egli mira ad ottenere dalla sua poco aumentata *copia* una *virtus dispositionis* che sia atta a costituire espressività. L'espressività dovrà essere avvertita in ciascuno degli elementi (*Madonna è morta*) e delle combinazioni (il contrasto *volere-dovere*), ma l'*ordo* dovrà distribuirla e innervarla in modo che non si frammenti e disperda, e invece si integri e esalti⁵.

Ecco dunque da una tassi enumerativa e simmetrica sorgere un organismo espressivo ed euritmico, maturo e possente (in quanto tempo? diciotto mesi separano la notizia luttuosa, 17 maggio 1348 e la prima data che segna la elaborazione nel foglio conservato, 28 novembre 1349). È un organismo espresivo a impianto concentrico, la cui potenza però è dischiusa verso una direzione unica, quella della canzone medesima: nella quale l'intera materia dovrà corrispondere se non rispondere, al rintocco di sospensione *Che debb'io far*.

Al centro dei versi 1–8, ai quali i tre ultimi della strofa (che in versione zero non arrivarono neppure all'inchiostro) servono da antistrofe, sta il verso *Madonna è morta et à seco il meo core*. In questo nucleo, fra *Madonna* e *meo core*, che sono gli attori unici, uno soggetto ed uno oggetto della vitanovesca scena, viene concentrata, con un *essere* ed un *avere*, la situazione intera con tutto il suo potenziale enigmatico. Nei due versi immediatamente limitrofi, come fosse un'emanaione di *core*, domina l'idea della propensione spontanea, del *volere*: al 3 «più ch'io non vorrei» al 5 «e volendol seguire»; nei due versi immediatamente limitrofi a questi e quindi più lontani dal centro situazionale, ma equidistanti, domina invece l'idea della necessità morale, del *dovere*: *tempo è ben* in 2, «Interromper conven» in 6. Le rime *-ire* e *-rei* probabilmente non sono prive di significato concorrente anche nei due aggregati anagrammatici di entità fonosimboliche correlate; di certo lo schema rimario Bc[A]cB crea un effetto. Qui, all'interno di un periodo contenuto e limitato ai suoi estremi dall'idea del *dovere* (BB), le rime danno corpo a delle inclinazioni che le azioni dominanti portano con

sé. Il primo enunciato della necessità («Tempo è ben di morire», v. 2, rima in *-ire*) propende, o ancor cede, edonisticamente, al sottinteso di un'inerzia ancor più importante del suo enunciato *volere* («Ed ho tardato più ch'i' non vorrei», v. 3, rima in *-rei*).

E siamo prossimi al centro di gravità sito nel v. 4, che rima col v. 1 mediante la parola *core*. Sempre prossima a questo centro concettualmente affettivo, che adesso rivela fra le sue funzioni anche quella di centro di rotazione, si osserva che il movimento delle azioni è inverso, la voglia procede al *dovere*, che questa volta è affermato perentoriamente («Interromper *conven* questi anni *rei*», v. 6), e una rima in *-ire* è inversamente connessa con l'idea di propensione («E volendol *seguire*»); creando il nucleo C[A]C. Il movimento delle azioni è inverso, l'idea di *dovere* prevale adesso, come se i due opposti eventi rimari corrispondessero a due atti di dinamica distinti da capovolgimento morale. Il perchè della vittoriosità ripetuta attribuita alla rima in *-ei* sarà dovuta, credo, non a peculiarità fono-simboliche che sfuggono alla (mia) analisi, bensì al fatto che essa conduce, e si liquida dolcemente, nell'importante pronome: *lei* del v. 7.

Nella costruzione concentrica, il lettore potrà per conto suo o gustare o trascurare le altre infrastrutture di corrispondenza (*seguire/morire; tempo/anni rei*) in cui il maneggio del parallellismo e dell'antitesi è tutt'altro che accademico o banale, e certo non spegne l'intonazione. Noi vorremmo soffermarci sulla tensione prodotta da un sistema causale, che, dopo considerevole lotta interiore contro un sistema prevalentemente dichiarativo e poi contro un sistema esclusivamente temporale, si è intessuto al consegno strofico.

Tanto il motivo dell'inclinare all'autoappagamento, quanto quello del piegarsi alla necessità, sono assecondati dalle giustificazioni loro proprie; che il poeta pure dispone simmetricamente, in causali incatenate, ottenute con pertinace lavoro di ricerca. Il v. 9, per esempio, è nato (secondo la prima variante attestata) mantenendo un'opposizione elementare, benchè sia già montato su un meccanismo causale: *Ché 'n pianto ogni mia gioia*. Il poeta elimina l'antitesi inespressiva *pianto/gioia* (il che sembra confermare quanto dicevo sopra delle motivazioni

obbedite dal poeta nel tentare di superarsi) e ciò lo porta a cercare qualcosa di *satis triste* nel sostituire la figura del contrasto con l'espansione del congegno causale: *Però che ogni mia gioia* (variante 2). L'evidente squilibrio per appesantimento (solo *gioia* è parola non grammaticale) spinge il Petrarca all'estremo opposto (come gli è consueto nel correggere) e, rinunciando un momento a far prevalere l'idea di causalità, egli si abbandona al tipo convenzionale di effusione del dolore: *Lasso ch'ogni mia gioia*. Nell'apparecchio esclamativo, la frase è più leggera, sono minori il peso e ingombro dei termini che rappresentano la causa ma essa è anche gravemente limitata dalla presenza del *Lasso!* L'interiezione interrompe la concatenazione causale e può ambiguumamente far apparire la «*lassezza*» come l'effetto del rovesciamento della gioia in pianto (mentre il vero effetto è la necessità di interrompere quest'anni rei), e il *Lasso!* aggiunge al testo solo un sospiro di commento. La variante che nasce in competizione con questa è originata da un sentimento del tempo: il congegno del verso trasporta adesso una nozione temporale, che porta una dimensione di durata nell'idea di dolore: *Da poi ch'ogni mia gioia*. Le banalizzazioni, il *non satis triste* che il Petrarca poteva avvertire in questa sua proposta concernevano non solo l'interruzione dell'innervatura causale, ma anche prossimità logiche, come *l'aspettar m'è noia da poi che* ecc. cioè un *aspettare* che invece di esprimere impazienza di uno scio-gliersi e assurdità dell'indugio, scade a misurare il trascinarsi dell'aspettativa. Quindi, si giunge alla rielaborazione dell'elemento temporale nella genialità della versione finalmente scelta. In questa, tempo, causa, e affettività pulsano insieme, legando il momento con il resto della strofe. *Poscia ch'ogni mia gioia...* esprime successione nelle due serie concomitanti ma subalternate della cronologia e della causalità.

I dispositivi causali sono congegnati in modo che i vv. 7–8 si riferiscono allo scontro fra *volere* e *dovere* che avviene ai vv. 5–6, e cioè, secondo l'asse logico, «se *voglio* seguire il mio cuore (che è con Madonna morta) *devo* tagliar corto alla vita, interrompere questi anni rei». Due cause sono relate al *dover morire*; una è l'assenza di speranza, l'altra il peso dell'aspettare; e sperare e aspettare sono due stati cardinali nei RVF. «L'ardor fallace – durò molt'anni in aspectando un giorno che...unqua non vène» (264, 46–47); «Io son de l'aspectar omai sì

vinto...ch'i'aggio in odio la speme e i desiri» (96, 1–3). Le forme di *speranza* e *sperare* ammontano a ottantasette frequenze nel libro, più ventidue per *speme* e quattordici per *spene*; con la speranza è identificata Laura medesima – in questa stessa canzone, ai vv. 51–52: «Ma tornandomi a mente – che pur morta è la mia speranza» – e anzi la vita medesima («vivo sol di speranze», 265, 9). Ma «la fera dolcezza ch'è nel core» (37, 62) si genera dal vedere e dall'udire («doppia dolcezza in un volto delibo», 193, 1–8); e quasi causa supplementare per il dover morire è enunciata la scomparsa di ogni dolcezza (v. 11), a sua volta causata dal rovesciamento in pianto d'ogni gioia, a sua volta causato da «lo suo dipartire».

Il congegno delle cause risale dunque al principio, la morte di Laura. È certo che la rimeditazione della tematica è stata importante. Certo, l'aver esplorato e indotto in una architettura interpretativa e armonica il *plenum* morale che è generato dal dibattito interno, in luogo del semplice dichiarare in serie i lamenti di un *vacuum* prodotto dalla scomparsa dell'amata, significa che i *tristia* non sono gli eventi della *fortuna*, bensì quelli della *virtus*, scossa, provata, conosciuta. Il livello acquisito è quello del conoscere le cause. Il poeta manovra adesso i «perchè» che regolano ognuna delle posizioni tra le quali vacilla, disunito dalla morte, lo spirito.

Ma non è il filosofo morale, l'indagatore della coscienza, per quanto imperioso e insopprimibile il loro intervento e concorso, è il *Petrarca scrittore* che ha pronunziato il giudizio *non satis triste*. Il lavoro verso la ricerca della tristezza non potrebbe essere verificato solo sulla materia, in cui nuclei essenziali rimangono gli stessi, in un contrasto *ogni riso/in pianto* che diventi *ogni gioia/in pianto*, o in una perifrasi *finir gli anni miei* che diventi *interromper questi anni rei*. Il lavoro che mira ad ottenere il grado di tristezza si produce sull'espressione e in essa può essere studiato e verificato. Lo scrittore reagisce contro l'appiattimento formale degli argomenti nella coordinazione, che fa loro perdere le relazioni da primari a secondari, cioè l'inerente subordinazione; reagisce contro un allineamento che esprime solo le onde del patire, il singhiozzo; contro l'impiego inerte (e addirittura inetto) di figure accettate nella foga del primo trauma nella loro insufficienza, e perciò, all'occhio di un esperto dell'arte della parola, sbrigative. Alla figura, per il

grande retorico, non basta essere sorretta da un tema a cui è immediatamente riferita; è, inversamente, alla figura che tocca sorreggerlo. Questa è la prima e principale funzione da attuare nello scrivere. E questo è l'insegnamento. La precipitosa vicinanza all'evento, il premere convulso sull'identità biografica di un motivo, non è *satis*; e comporta, sembra dirci il Petrarca nella stupefacente postilla, l'insidia del mestiere, il cimento dell'ingegno nell'adibirsi il sistema espressivo, il pericolo ingenito del fare poesia.

F. Chiappelli
Università della California a Los Angeles

NOTE

¹ *Sennuccio mio*, e 291.

² Ricuperi: per es. *finir gli anni miei*, cfr. v. 2 e v. 6.

³ Rimando al mio saggio «Le thème de la defectio solis» etc. in *Mélanges Rychner*, Strasbourg, 1978.

⁴ Per la relazione temporale della canzone 268 e del *Secretum*, v. F. Rico, *Vida u Obra* etc. Padova, 1974.

⁵ Relativamente poco, afferma il Petrarca verso la fine del *Secretum*, conta la *copia rerum* se non c'è costruzione: «quoniam, ut Terrentius noster ait <nullum est iam dictum quod non sit dictum prius> [Eun., 41]». Per conseguenza, «verborum dignitas et narrationis series et loquentis autoritas multum valent».