Francesco Petrarca

Triumphi

Edizione commentata
a cura di Franco Tomasi
e Andrea Torre

BIT&S

BIT&S

Testi e Studi

23

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

Triumphi

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, Bibliothéque Nationale de France,
ms. Fr. 594, fol. 3*r*

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
Triumphi

35 *Triumphus Cupidinis* I
a cura di Bernhard Huss
59 *Triumphus Cupidinis* II
a cura di Bernhard Huss
81 *Triumphus Cupidinis* III
a cura di Federica Pich
109 *Triumphus Cupidinis* IV
a cura di Federica Pich

137 *Triumphus Pudicitie*
a cura di Claudia Berra

171 *Triumphus Mortis* I
a cura di Sabrina Stroppa
193 *Triumphus Mortis* II
a cura di Sabrina Stroppa e Paolina Catapano

219 *Triumphus Fame* I
a cura di Romana Brovia
247 *Triumphus Fame* II
a cura di Romana Brovia
283 *Triumphus Fame* III
a cura di Luca Marcozzi

303 *Triumphus Temporis*
a cura di Andrea Torre

331 *Triumphus Eternitatis*
a cura di Franco Tomasi

351 Appendice critica
a cura di Lucrezia Arianna

359 *Triumphus Mortis* Ia

365 *Triumphus Fame* Ia

379 *Triumphus Fame* IIa

Saggi

391 Emilio Torchio
I Triumphi*: datazione, modelli, struttura, tradizione*

419 Sabrina Ferrara
I Triumphi *e la* contaminatio *dei modelli*

Premessa

Perché una nuova edizione commentata dei *Triumphi* di Francesco Petrarca? Quale il senso di un lavoro esegetico plurale? Le poche righe che seguono a mo' di premessa intendono rispondere a queste domande, illustrando le ragioni e i caratteri di un progetto di ricerca che è nato e si è sviluppato come un dialogo tra studiose e studiosi della poesia petrarchesca, a ognuno dei quali è stato affidato il compito di dispiegare la propria personale sensibilità ermeneutica nella lettura di una specifica stazione trionfale o nella redazione di un saggio introduttivo. Così progettato, il commento che qui si propone mira ad essere la sintesi tra interessi culturali, approcci metodologici, tradizioni accademiche e punti di vista critici differenti, ma soprattutto intende offrirsi come l'occasione per tornare a leggere i *Triumphi*, cercando di attenuare, per i lettori contemporanei, la distanziante complessità di questo testo.

Per fare ciò, abbiamo ritenuto innanzitutto imprescindibile accompagnare sempre il testo di Petrarca con una puntuale parafrasi interpretativa che fungesse da guida, anche didatticamente spendibile, per una piena comprensione della lettera del testo, e da zona di raccordo tra la parola poetica petrarchesca e gli affondi ermeneutici delle annotazioni critiche. Volendo assolvere a un'analoga intenzione chiarificatrice e cercando di ovviare le inevitabili difformità che un commento a più voci può comportare, abbiamo deciso di orientare l'analisi del testo intorno ad alcuni privilegiati elementi costitutivi dell'organismo poematico petrarchesco e abbiamo voluto organizzare il commento secondo una struttura che rendesse conto, con chiarezza, dei principi concettuali e delle soluzioni retorico-stilistiche adottati per far funzionare al meglio tale organismo poematico. Una particolare attenzione è stata dunque riservata alla ricorrenza concettualmente strutturante di situazioni, immagini e nuclei tematici, alla funzione della quanto mai stratificata biblioteca di Petrarca, al rapporto col sistema complessivo della sua produzione letteraria (e in particolare col racconto, parallelo, del Canzoniere) e, soprattutto, alla propensione narrativa del macrotesto.

Proprio la focalizzazione critica intorno alle strutture del racconto visionistico petrarchesco costituisce peraltro la più evidente ragione di complementarità del nostro commento alle esegesi, precedenti e imprescindibili, di Mar-

co Ariani e di Vinicio Pacca, i risultati delle quali, in termini di repertoriazione dell'intertestualità, esplicazione dell'argomentazione poetica e individuazione delle direttrici di senso del poema, vengono qui dati per acquisiti e talora ridiscussi criticamente.

La delineazione condivisa di un perimetro degli interessi e degli obiettivi del commento ha costituito anche la piattaforma necessaria per agevolare il dialogo tra i singoli commentatori. Da questo punto di vista, il gruppo di ricerca ha sfruttato anche occasioni private e pubbliche di discussione (seminari redazionali, *summer school*, convegni) per instaurare un costante confronto e favorire l'identificazione di una comune struttura di analisi, che è quindi venuta articolandosi su alcuni punti specifici:

1. i vari statuti assunti da chi dice io nel racconto poetico;
2. le modalità di gestione della temporalità e della spazialità che presiedono il discorso poematico;
3. la calibrazione strategica della dialettica tra registro narrativo e registro descrittivo;
4. la funzionalità dell'alternanza tra logica del superamento e logica del catalogo;
5. il valore strutturale e narrativo dei nessi intratestuali, sia tra capitolo e capitolo di una medesima stazione trionfale, sia tra capitoli afferenti a sezioni differenti del macrotesto.

Per ciò che concerne i diversi aspetti del dialogo con la tradizione, sarà almeno opportuno ricordare che i *Triumphi* sono un'opera in cui l'autore sembra voler convogliare all'interno del testo una enciclopedia del sapere di carattere quasi universale, con continui rimandi al patrimonio di conoscenze del mondo classico, insisti recuperi della tradizione mediolatina e volgare (Dante *in primis*), sino alla chiamata in causa di una biblioteca teologica e apocalittico-sapienziale, senza dimenticare le significative occasioni di dialogo istituito con le altre opere di Petrarca stesso, specie con i *Rerum vulgarium fragmenta*. Restituire in un commento tutte le tessere intertestuali evocate, rendendo esplicita non solo la loro agnizione, ma anche le ragioni che sottostanno alla loro presenza, senza che questo comporti un ostacolo alla lettura continuata del testo, è una delle sfide che autrici ed autori dei diversi commenti hanno di comune accordo deciso di assumere. Per questa ragione lo sforzo collettivo non ha privilegiato la ricerca di ulteriori possibili fonti rispetto a quelle già individuate dalla letteratura critica o dai commentatori precedenti, ma si è rivolto soprattutto a razionalizzare i testi chiamati in causa, cercando, di volta in volta, di metterli

al servizio di una esegesi capace di illuminare il senso del testo poetico, come anche dello sviluppo argomentativo complessivo.

Sempre allo scopo di consentire un accesso al testo insieme consapevole e informato, in appendice ai commenti si trovano due saggi, il primo chiamato a illustrare l'intricata situazione filologica e lo stato attuale degli studi sul testo dei *Triumphi*, il secondo mirato a delineare il rapporto con i grandi modelli poematici con i quali Petrarca si è verosimilmente confrontato nell'atto di progettare, comporre e rivedere la sua opera.

Per come sono stati concepiti e sviluppati, ci piacerebbe che le modalità e gli obiettivi della nostra operazione critica si avvicinassero a quelli condivisi nel 1974 da Luciano Berio e Maurice Béjart per la loro interpretazione coreutico-musicale dei *Trionfi* petrarcheschi, e che Berio presenta in un breve testo, di cui vi proponiamo qui l'inizio:

> L'ambizione enciclopedica del mondo poetico, mitologico, amoroso, politico e mistico dei *Trionfi* petrarcheschi non è certo cosa facile da trattare oggi. L'idea formale, però, già ripresa dai pittori nel corso dei secoli, ne è l'aspetto più aperto, universale e, forse, attuale: una forma cioè che procede per superamenti successivi e, simbolicamente, a gradini. Per questo, la musica di *Per la dolce memoria di quel giorno* (è il secondo verso del *Trionfo dell'Amore*) si sviluppa come sequenza di situazioni e di episodi diversi e, talvolta, come polifonia di visioni diverse: non vuole dunque illustrare musicalmente il senso dell'affollato mondo dei sei *Trionfi* petrarcheschi (cosa del resto impossibile e inutile) ma, a grandi linee, solo il profilo. Il senso originario e complesso dei *Trionfi* sembra dunque tradursi in altra cosa: viene talvolta dilatato, o semplificato, o messo tra parentesi e trasformato; altre volte invece il discorso acquista un carattere epico arrestandosi su una immagine fissa.

Quella che Berio sta descrivendo è un'esperienza ermeneutica che, consapevole dell'aspetto culturalmente distanziante del poema di Petrarca («L'ambizione enciclopedica» di matrice medievale), insiste sulla sua natura di jollesiana «forma» semplice, sul suo «profilo» di struttura narrativa, per appropriarsi della petrarchesca «polifonia di visioni», e commentarla performativamente nella forma di una *traduzione* che ridia voce all'immaginario poetico trionfale, in una esperienza di *esecuzione* vòlta a riattivare il movimento dell'«affollato mondo» del poema.

Nell'atto di congedare questo lavoro e di affidarlo alle stampe, vogliamo esprimere un ringraziamento particolare alle studentesse e agli studenti della Scuola tematica *Francesco Petrarca tra latino e volgare*, organizzata nell'autunno del 2024 dalla Scuola Galileiana di Studi Superiori di Padova e dalla Scuola Normale Superiore di Pisa, per l'attenzione e l'entusiasmo con cui hanno proposto una attenta e felice rilettura dei singoli commenti, offrendo intelligenti e acute osservazioni che hanno contribuito a migliorare l'esito finale del lavoro.

In assenza di una edizione critica capace di sostituire la proposta a suo tempo avanzata da Carl Appel, il testo dei *Triumphi* adottato in questo commento è quello allestito da Vinicio Pacca nell'edizione mondadoriana del 1996.

Franco Tomasi
Andrea Torre

Bibliografia

Opere petrarchesche

Afr.
Africa, edizione critica a cura di Nicola Festa, Firenze, Sansoni, 1926.

BC
Bucolicum carmen, a cura di Luca Canali, Lecce, Manni, 2005.

Coll. laur.
Collatio laureationis, in F.P., *Opere latine*, a cura di Antonietta Bufano, con la collaborazione di Basile Aracri e Clara Klaus Reggiani, introduzione di Manlio Pastore Stocchi, Torino, UTET, 1975.

Contra eum
Contra eum qui maledixit Italie, a cura di Monica Berté, Firenze, Le Lettere, 2005.

Disp.
Rime estravaganti, a cura di Laura Paolino, in *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996, pp. 627-754.

Epyst.
Epistulae metricae. Briefe in Versen, hrsg. von Otto und Eva Schönberger, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.

Fam.
Le familiari, edizione critica a cura di Vittorio Rossi, Firenze, Sansoni, 1933-1942.

Gest. Ces.
De gestis Cesaris, a cura di Giuliana Crevatin, Pisa, Edizioni della Normale, 2003.

Ign.
De ignorantia, a cura di Enrico Fenzi, Milano, Mursia, 1999.

Inv. med.
Invective contra medicum; *Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis*, a cura di Francesco Bausi, Firenze, Le Lettere, 2005.

It.
Itinerario in Terra Santa 1358, a cura di Francesco Lo Monaco, Bergamo, Lubrina, 1990.

Mem.
Rerum memorandarum libri, a cura di Marco Petoletti, Firenze, Le Lettere, 2014.

Ot.
De otio religioso, a cura di Giulio Goletti, Firenze, Le Lettere, 2006.

Post.
Posteritati. Lettera ai posteri, a cura di Gianni Villani, Roma, Salerno Ed., 1990.

Ps. pen.
Psalmi penitentiales. Orationes, a cura di Donatella Coppini, Firenze, Le Lettere, 2010.

Rem.
Les remèdes aux deux fortunes. De remediis utriusque fortune, par Christian Carraud, Grenoble, Millon, 2002.
Rvf
Canzoniere, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
Secr.
Secretum, a cura di Enrico Fenzi, Milano, Mursia, 1992.
Sen.
Res seniles, a cura di Silvia Rizzo, con la collaborazione di Monica Berté, Firenze, Le Lettere, 2006-2019.
SN
Liber sine nomine, testo critico di Paul Piur rivisto da Laura Casarsa, traduzione e introduzione di Ugo Dotti, Torino, Aragno, 2010.
Var.
Lettere disperse, a cura di Alessandro Pancheri, Milano, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda, 1994.
Vir. ill.
De viris illustribus, a cura di Silvano Ferrone, Firenze, Le Lettere, 2006.
Vir. ill. II
De viris illustribus II. *Adam-Hercules*, a cura di Caterina Malta, Firenze, Le Lettere, 2007.
Virgilio
Le postille del Virgilio Ambrosiano, presentazione di Giuseppe Velli, a cura di Marco Baglio, Antonietta Nebuloni Testa, Marco Petoletti, Roma-Padova, Antenore, 2006.
Vit. sol.
De vita solitaria, a cura di Marco Noce, introduzione di Giorgio Ficara, Milano, Mondadori, 1992.

Sigle dei manoscritti e degli incunaboli

C	ms. Casanatense 924
H	ms. Harleian 3264
I	inc. IB 25926 (King George III's Copy: 86. K 18), British Library
L	ms. Laurenziano 41.14
P	ms. Parmense 1636
V^1	ms. Vaticano latino 3195
V^2	ms. Vaticano latino 3196

Commenti ai Triumphi e ad altri testi petrarcheschi

Apollonio-Ferro
Francesco Petrarca, *Rime e Trionfi*, a cura di Mario Apollonio e Lina Ferro, Brescia, La Scuola, 1972.
Appel
Die Triumphe Francesco Petrarcas in kritischem Texte, hrsg. von Carl Appel, Halle, Niemeyer, 1901.

Ariani
Francesco Petrarca, *Triumphi,* a cura di Marco Ariani, Milano, Mursia, 1988.
Bembo
Francesco Petrarca, *Le Cose Volgari*, Venezia, Aldo Manuzio, 1501.
Bettarini
Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005.
Bezzola
Francesco Petrarca, *Trionfi*, a cura di Guido Bezzola, Milano, Rizzoli, 1984.
Biagioli
Rime di Francesco Petrarca col comento di Giosafatte Biagioli, Milano, Silvestri, 1823.
Calcaterra
Francesco Petrarca, *Trionfi*, a cura di Carlo Calcaterra, Torino, Utet, 1923.
Carducci
Chiose e annotazioni ai Trionfi di Petrarca, edizione critica a cura di Francesca Florimbii, Modena, Mucchi, 2022.
Carducci-Ferrari
Francesco Petrarca, *Le "Rime" di Francesco Petrarca di su gli originali*, a cura di Giosuè Carducci e Severino Ferrari, Firenze, Sansoni, 1899.
Castelvetro
Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro, Basilea, ad istanza di Pietro de Sedabonis, 1582.
Chiorboli
Francesco Petrarca, *Le Rime sparse e i trionfi,* a cura di Ezio Chiorboli, Bari, Laterza, 1930.
Ciafardini
Francesco Petrarca, *Le Rime, i Trionfi e le opere latine*, scelta e commento di Emanuele Ciafardini, Firenze, Le Monnier, 1939.
Daniello
Sonetti, Canzoni e Triomphi di M. Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca, Venezia, Nicolini da Sabio, 1541.
Fausto
Il Petrarcha col commento di messer Sebastiano Fausto da Longiano, Venezia, Bindoni e Pasini, 1532.
Fenzi
Francesco Petrarca, *Il Canzoniere e i Trionfi*, a cura di Enrico Fenzi, Roma, Salerno Ed., 1993.
Gesualdo
Il Petrarcha colla spositione di misser Giovanni Andrea Gesualdo, Venezia, Nicolini da Sabio, 1541.
Huss
Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortune. Heilmittel gegen Glück und Unglück*, Übersetzt von Ursula Blank-Sangmeister. Herausgegeben und kommentiert von Bernhard Huss, Stuttgart, Hiersemann, 2021-2022.
Huss-Regn
Francesco Petrarca, *Africa*. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Bernhard Huss und Gerhard Regn, Mainz, DVB, 2007.

Ilicino

Gli sonetti, canzone e Triumphi del Petrarca col commento di Bernardo Lapini di Monte Ilicino, Venezia, Bernardino da Novara, 1488.

Lecaldano

Francesco Petrarca, *I Trionfi*, a cura di Paolo Lecaldano, Milano, Rizzoli, 1956.

Leopardi

Rime di Francesco Petrarca colla interpretazione composta dal conte Giacomo Leopardi, Milano, Stella, 1826.

Malta

Francesco Petrarca, *De viris illustribus. Adam-Hercules*, a cura di Caterina Malta, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2008.

Mestica

Le Rime di Francesco Petrarca restituite nell'ordine e nella lezione del testo originario sugli autografi col sussidio di altri codici e di stampe e corredate di varianti e note da Giovanni Mestica, Firenze, Barbera, 1896.

Moschetti

Francesco Petrarca, *Il Canzoniere e i Trionfi*, introduzione, notizie bio-bibliografiche e commenti di Andrea Moschetti, Milano, Vallardi, 1908.

Muscetta-Ponchiroli

Francesco Petrarca, *Canzoniere, Trionfi, Rime varie*, a cura di Carlo Muscetta e Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1958.

Neri

Francesco Petrarca, *Le Rime, Trionfi,* a cura di Ferdinando Neri, in F.P., *Rime, trionfi e poesie latine*, a cura di Ferdinando Neri, Guido Martellotti, Enrico Bianchi, Natalino Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951.

Pacca

Francesco Petrarca, *Triumphi*, a cura di Vinicio Pacca, in F.P., *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi,* a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996, pp. 3-626.

Paolino

Francesco Petrarca, *Frammenti e Rime estravaganti. Il codice Vaticano Latino 3196*, a cura di Laura Paolino, in F.P., *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi,* a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996, pp. 629-889.

Pasqualigo

I Trionfi di Francesco Petrarca corretti nel testo e riordinati con le varie lezioni degli autografi e di XXX manoscritti per cura di Cristoforo Pasqualigo, Venezia, s.i.t., 1874.

Ponte

Francesco Petrarca, *Rime sparse*, a cura di Giovanni Ponte, Milano, Mursia, 2008.

Portilia

Il commento "Portilia" ai Trionfi *di F. Petrarca (edizione critica)*, tesi di dottorato di Sandra Rizzardi, Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 2002-2003.

Ramat

Francesco Petrarca, *Rime e Trionfi*, a cura di Raffaello Ramat, Milano, Rizzoli, 1971.

Rigutini

Francesco Petrarca, *Le Rime*, a cura di Giuseppe Rigutini, Milano, Hoepli, 1896.

Rossi
Luigi Rossi, *Commento al I canto del 'Trionfo d'Amore' di Francesco Petrarca*, Fano, Soc. tip. coop., 1903.
Santagata
Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
Scartazzini
Francesco Petrarca, *Il Canzoniere*, a cura di Giovanni Andrea Scartazzini, Leipzig, Brockhaus, 1883.
Stroppa
Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Sabrina Stroppa, Torino, Einaudi, 2011.
Tassoni
Considerazioni sopra le Rime del Petrarca di Alessandro Tassoni, Modena, Cassiani, 1609.
Vecchi
Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Paola Vecchi Galli, Milano, Rizzoli, 2012.
Vellutello
Le volgari opere del Petrarcha con la espositione di Alessandro Vellutello, Venezia, Nicolini da Sabio, 1525.
Venafro
Il Petrarca col commento di M. Sylvano da Venaphro..., Napoli, Iovino e Canzer, 1533.
Zingarelli
Francesco Petrarca, *Le Rime e i Trionfi*, a cura di Nicola Zingarelli, Firenze, Sansoni, 1927.

Letteratura critica

Albanese 2003
Gabriella Albanese, *La corrispondenza tra Petrarca e Boccaccio*, in *Motivi e forme della "Familiari" di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, pp. 39-98.
Albanese-Pontari 2021
Gabriella Albanese – Paolo Pontari, *Per l'edizione della corrispondenza fra Petrarca e Boccaccio: nuove epistole e nuove interpretazioni*, in *Échanges épistolaires autour de Pétrarque et Boccace*, sous la direction de Sabrina Ferrara, Paris, Champion, pp. 41-83.
Appel 1891
Carl Appel, *Zur Entwickelung italienischer Dichtungen Petrarcas. Abdruck des Cod. Vat. Lat. 3196 und Mitteilungen aus den Handschiften Casanat. A III 31 und Laurenz. Plut. XLI N. 14*, Halle, Niemeyer.
Appel 1901
Die Triumphe Francesco Petrarcas in kritischem Texte, hrsg. von Carl Appel, Halle, Niemeyer.
Ariani 2016
Marco Ariani, *Lis,* in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di Luca Marcozzi e Romana Brovia, Roma, Carocci, pp. 170-181.
Baldassari 2006
Gabriele Baldassari, *«Unum in locum». Strategie macrotestuali nel Petrarca politico*, Milano, LED.
Baldassarri 2003
Guido Baldassarri, *Il tema della fortuna*, in *Motivi e forme della "Familiari" di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, pp. 527-548.

Banella-Modonutti 2020
Sicco Polenton, *Vite dei moderni. Mussato, Dante, Petrarca, Boccaccio*, a cura di Laura Banella e Rino Modonutti, Padova, Cleup.

Barański 1990
Zygmunt G. Barański, *The Constraints of Form: Towards a Provisional Definition of Petrarch's Triumphi*, in *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*, ed. by Konrad Eisenbichler and Amilcare A. Iannucci, Toronto, Dovehouse, 1990, pp. 63-83.

Barańsky 2001
Zygmunt G. Barańsky, *La costrizione della forma. Verso una definizione provvisoria dei Triumphi di Petrarca*, in Id., *"Chiosar con altro testo". Leggere Dante nel Trecento*, Firenze, Cadmo, pp. 153-173.

Bárberi Squarotti 1999
Giorgio Bárberi Squarotti, *Itinerarium Francisci in Deum*, in *I Triumphi di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, pp. 47-66.

Bárberi Squarotti 2005
Giorgio Bárberi Squarotti, *Il tempo del mito nei Rerum Vulgarium Fragmenta*, in *L'esperienza poetica del tempo e il tempo della storia. Studi sull'opera di Petrarca*, a cura di Carla Chiummo e Anatole Pierre Fuksas, Cassino, Università di Cassino, pp. 95-120.

Barbero 2020
Muriel Maria Stella Barbero, *Lettura e analisi di un trionfo: per un'interpretazione del Triumphus Fame*, in *I Trionfi di Petrarca. Indagini e ricognizioni,* a cura di Maria Antonietta Terzoli e Muriel Maria Stella Barbero, Roma, Carocci, pp. 59-92.

Barbi 1938
Michele Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni.

Bartuschat 2000
Johannes Bartuschat, *Sofonisba e Massinissa. Dall'Africa e dal De viris ai Trionfi*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di Vincenzo Caratozzolo e Gerhard Güntert, Ravenna, Longo, pp. 109-141.

Bartuschat 2009
Johannes Bartuschat, *Appunti sull'ecfrasi in Boccaccio*, in «Italianistica», 38, 2, pp. 71-90.

Bartuschat 2011
Johannes Bartuschat, *L'allégorie dans les Triomphes*, in *La bibliothèque de Petrarque. Livres et auteurs autour d'un humaniste*, a cura di Michelle Brock, Francesco Furlan, Frank La Brasca, Turnhout, Brepols, pp. 267-291.

Battaglia Ricci 1999
Lucia Battaglia Ricci, *Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurativa*, in *I Triumphi di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, pp. 255-298.

Battistini 1997
Andrea Battistini, *Lo stile della Medusa. I processi di pietrificazione in* Io son venuto al punto de la rota, in «Letture classensi», 26, pp. 93-110.

Belloni 1992
Gino Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al «Canzoniere»*, Padova, Antenore.

Benedetto 1910
Luigi Foscolo Benedetto, *Il Roman de la Rose e la letteratura italiana*, Halle, Niemeyer.

Bernardo 1962
Aldo S. Bernardo, *Petrarch, Scipio and the Africa*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
Bernardo 1974
Aldo S. Bernardo, *Petrarch, Laura, and the "Triumphs"*, Albany, State University of New York Press.
Bernardo 1990
Aldo S. Bernardo, *Triumphal Poetry: Dante, Petrarch, and Boccaccio, in Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*, ed. by Konrad Eisenbichler and Amilcare A. Iannucci, Toronto, Dovehouse, 1990, pp. 33-45.
Berra 1992
Claudia Berra, *La similitudine nei* Rerum Vulgarium Fragmenta, Lucca, Maria Pacini Fazzi.
Berra 1999
Claudia Berra, *La varietà stilistica dei Trionfi*, in *I Triumphi di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, pp. 175-218.
Berra 2025
Claudia Berra, *Tra* Fragmenta *e* Trionfi. *Per la "sinopia" degli anni Sessanta*. in *Fragmenta recollecta*, a cura di Antonio Borrelli, premessa di Stefano Carrai, Padova, Antenore, pp. 481-509.
Berté 2011
Monica Berté, *Petrarca lettore di Svetonio*, Messina, Università degli Studi di Messina – Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici.
Bertelli 2013
Sandro Bertelli, *La tradizione della «Commedia» dai manoscritti al testo*, *III. I testimoni*, in «Studi sul Boccaccio», XLI, pp. 71-85.
Bertelli 2014
Sandro Bertelli, *Codicologia d'autore: il manoscritto in volgare secondo Giovanni Boccaccio,* in *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio. Studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista*, a cura di Sandro Bertelli e Davide Cappi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 1-80.
Bertolani 2001
Maria Cecilia Bertolani, *Il corpo glorioso. Studi sui "Trionfi" del Petrarca*, Roma, Carocci.
Bertolani 2005
Maria Cecilia Bertolani, *Petrarca e la visione dell'eterno*, Bologna, Il Mulino.
Bertolani 2016
Maria Cecilia Bertolani, *Visione*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di Luca Marcozzi e Romana Brovia, Roma, Carocci, pp. 376-389.
Bettarini 2005
Rosanna Bettarini, *Introduzione* a Francesco Petrarca, *Canzoniere - Rerum vulgarium fragmenta*, Torino, Einaudi.
Bettinelli 1786
Saverio Bettinelli, *Delle lodi del Petrarca*, Bassano, Remondini.
Billanovich 1946
Giuseppe Billanovich, *Dalla "Commedia" e dall'"Amorosa Visione" ai "Trionfi"*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», CXXIII, 367, pp. 1-52.
Billanovich 1947
Giuseppe Billanovich, *Petrarca letterato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Billanovich 1965
Giuseppe Billanovich, *Tra Dante e Petrarca*, in «Italia Medievale e Umanistica», VIII, pp. 1-44.

Billanovich 1985
Giuseppe Billanovich, *L'Orazio Morgan e gli studi del giovane Petrarca*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, a cura di Roberto Cardini, Eugenio Garin, Lucia Cesarini Martinelli e Giovanni Pascucci, Roma, Bulzoni, vol. I, pp. 121-138.

Billanovich-Pellegrin 1996
Giuseppe Billanovich, Elisabeth Pellegrin, *Una nuova lettera di Lombardo della Seta e la prima fortuna delle opere del Petrarca* (1964), in Giuseppe Billanovich, *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova, Antenore, pp. 557-579.

Bisanti 1994
Armando Bisanti, *Petrarca, Virgilio e Inarime. In margine all'Itinerarium e ai Triumphi*, in «Sileno», 20, pp. 333-341.

Bisanti 2019
Armando Bisanti, *Petrarca e Ausonio,* in *La réception d'Ausone dans le littératures européennes*, a cura di Etienne Wolff, Bordeaux, Université Bordeaux Montaigne, pp. 117-135.

Boccaccio 1992
Giovanni Boccaccio, *Epistole*, a cura di Ginetta Auzzas, in *Tutte le opere* di G.B., Milano, Mondadori, vol. V, t. I.

Bologna 1911
Giuseppe Bologna, *Note e studi sul Petrarca*, Milano, Signorelli.

Bosisio 2020
Matteo Bosisio, *Tra Dante e Petrarca: sulle tracce di Zenone Zenoni da Pistoia*, in «Medioevo letterario d'Italia», 17, 2020, pp. 149-162.

Branca 1941
Vittore Branca, *Per la genesi dei Trionfi*, in «La Rinascita», IV, pp. 681-708.

Branca 1942
Vittore Branca, *L'"Amorosa visione": tradizione, significati, fortuna*, in «Annali della Reale Scuola Normale Superiore di Pisa», s. II, 11, pp. 263-290.

Branca 1974
Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, Milano, Mondadori («Tutte le opere», vol. III).

Branca 2010
Vittore Branca, *Implicazioni espressive, temi e stilemi fra Petrarca e Boccaccio*, in Id., *Boccaccio medievale*, Milano, Bur, pp. 357-392.

Breschi 2013
Giancarlo Breschi, *Scheda* nr. 78, in *Boccaccio autore e copista*, a cura di Teresa De Robertis, Carla Maria Monti, Marco Petoletti, Giuliano Tanturli, Stefano Zamponi (Catalogo della mostra, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014), Firenze, Mandragora, pp. 379-380.

Breschi 2014
Giancarlo Breschi, *Il ms. Vaticano latino 3199 tra Boccaccio e Petrarca*, in «Studi di filologia italiana», LXXII, pp. 95-118.

Bruera 1995/1996
Silvia Bruera, *Per un'edizione della "Piatosa Fonte" di Zenone da Pistoia*, relatore Sandro Orlando, Torino, Università degli Studi di Torino, a.a. 1995-1996.

CACHEY 2009a
Theodore J. Cachey Jr., *Between Petrarch and Dante. Prolegomenon to a Critical Discourse*, in *Petrarch and Dante. Anti-Dantism, Mataphysics, Tradition*, ed. by Zygmunt G. Baransky and Theodore J. Cachey Jr., University of Notre Dame Press, Notre Dame, pp. 3-49.
CACHEY 2009b
Theodore J. Cachey Jr., *The place of the* Itinerarium, in *Petrarch. A Critical Guide to the Complete Works*, ed. by Victoria Kirkham and Armando Maggi, Chicago and London, The University of Chicago Press, pp. 229-241.
CALCATERRA 1931
Carlo Calcaterra, *Sant'Agostino nelle opere di Dante e del Petrarca*, in *S. Agostino. Pubblicazione commemorativa del XV centenario della sua morte*, Milano, Società Editrice Vita e Pensiero.
CALCATERRA 1942
Carlo Calcaterra, *Nella selva del Petrarca*, Bologna, Cappelli.
CAMPANA 2014
Giacomo Leopardi, *Canti*, intr. e commento di Andrea Campana, Roma, Carocci.
CANETTI 2019
Luigi Canetti, *Onirismo dantesco e oniromantica medievale*, in *Dante e la dimensione visionaria tra Medioevo e prima Età moderna*, a cura di Bernhard Huss e Mirko Tavoni, Ravenna, Longo, pp. 43-60.
CANNATA – SIGNORINI 2014
Nadia Cannata – Marilena Signorini, *«Per trionfar o Cesare o poeta»: la corona l'alloro e le insegne del poeta moderno*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli, I,* a cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi, Roma, Viella, pp. 439-473.
CARRAI 1985
Stefano Carrai, *Il sonetto "Una candida cerva del Petrarca". Problemi d'interpretazione e di fonti*, in «Rivista della Letteratura Italiana», III, pp. 233-251.
CARRAI 1999
Stefano Carrai, *Il problema della 'guida'. Un consuntivo e una nuova proposta,* in *I Triumphi di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, pp. 67-78.
CARUSO 2007
Carlo Caruso, *L'edizione Branca dell'"Amorosa visione" (1944) e la nuova filologia*, in *Caro Vitto. Essays in memory of Vittore Branca*, a cura di Jill Kraye e Laura Lepschy, in «The Italianist», n. 27, special supplement 2, pp. 28-48.
CELOTTO 2018
Vittorio Celotto, *Il poema della visione: i Triumphi di Francesco Petrarca,* in *Francesco Petrarca, Trionfi. Commentario,* a cura di Marco Cursi e Vittorio Celotto, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana – Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 47-87.
CHERCHI 2002
Paolo Cherchi, *Valerio Massimo e le 'concordanze delle storie'*, in «Rinascimento», 42, pp. 31-65.
CHERCHI 2003
Paolo Cherchi, *La simpatia della natura nel "Canzoniere" petrarchesco*, in «Cultura neolatina», 63, pp. 83-113.
CHERCHI 2008
Paolo Cherchi, *Verso la chiusura. Saggio sul «Canzoniere» di Petrarca*, Bologna, Il Mulino.

CHERCHI 2018
Paolo Cherchi, *Petrarca maestro. Linguaggio dei simboli e delle storie*, Roma, Viella.
CHIECCHI 2005
Giuseppe Chiecchi, *La parola del dolore. Primi studi sulla letteratura consolatoria tra Medioevo e Umanesimo*, Padova, Antenore.
CICCUTO 1991a
Marcello Ciccuto, *Per l'origine dei "Trionfi"*, in «Quaderni d'italianistica», 12, p. 7-20.
CICCUTO 1991b
Marcello Ciccuto, *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese*, Napoli, Federico & Ardia.
CICCUTO 2004
Marcello Ciccuto, *Questioni di iconografia attorno ai "Triumphi"*, in «Italianistica», 33, 55-60.
CIPOLLONE 2009
Annalisa Cipollone, «*Peregrinus ubique*». *Petrarca viaggiatore (nello spazio e nel tempo)*, in *Il viaggio e le arti: il contesto italiano*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Pescara-Penne, 9-10 novembre 2006), a cura di Lucia Bertolini e Annalisa Cipollone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 61-88.
COLUSSI 1998
Francesco Colussi, *Sulla seconda redazione dell'Amorosa visione*, in «Studi sul Boccaccio», 26, pp. 236-250.
CONTINI 1943
Gianfranco Contini, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Firenze, Sansoni.
CONTINI 1970a
Gianfranco Contini, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* (1943), in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, pp. 5-31.
CONTINI 1970b
Gianfranco Contini, *Cavalcanti in Dante* (1968), in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, pp. 443-445.
CONTINI 1980
Gianfranco Contini, *Petrarca e le arti figurative*, in *Francesco Petrarca, citizen of the world*. Proceedings of the World Petrarch Congress, Washington, D. C., April 6-13 1974, a cura di Aldo S. Bernardo, Padova, Antenore, pp. 115-131.
CONTINI 1994
Gianfranco Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in Id., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, pp. 88-91.
CREIGHTON 1977
Gilbert Creighton, *The Fresco by Giotto in Milan*, in «Arte lombarda», 47/48, pp. 31-72.
CREVATIN 1997
Giuliana Crevatin, *In margine a Petrarca, Triumphus Fame Ia 30: il «mal vedere» di Pompeo*, in *Le varie fila. Studi di letteratura italiana in onore di Emilio Bigi,* a cura di Fabio Danelon, Hermann Grosser, Cristina Zampese, Milano, Principato, pp. 68-73.
CUIF 2022
Anne-Gaëlle Cuif, *«In un atto soave». La soavità come dolcezza e medicina dell'anima in Dante*, Roma, Aracne.

Cursi 2010
Marco Cursi, *Percezione dell'autografia e tradizione dell'autore*, in *«Di mano propria». Gli autografi dei letterati italiani* (Atti del Convegno Internazionale di Forlì, 24-27 novembre 2008), a cura di Guido Baldassarri, Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Roma, Salerno Editrice, pp. 159-184.
Curtius 1992
Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia.
Degl'Innocenti Pierini 2016
Rita Degl'Innocenti Pierini, *La virtù come compagna e la 'compagnia' delle virtù in Seneca e nella tradizione filosofica,* in «Prometheus», 42, pp. 123-143.
Dotti 1978
Francesco Petrarca, *Epistole*, a cura di Ugo Dotti, Torino, Utet.
Dotti 1987
Ugo Dotti, *Vita di Petrarca*, Roma-Bari, Laterza.
Dotti 1999
Ugo Dotti, *A proposito della datazione del Triumphus Pudicitie,* in *I Triumphi di Francesco Petrarca,* a cura di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, pp. 317-321.
Dutschke 1992
Dennis Dutschke, *Triumphus cupidinis III («Era sì pieno il cor di meraviglie»),* in «Lectura Petrarce», XII, pp. 258-298.
Dutschke 1998
Dennis Dutschke, *Petrarch's triumphal and cheerful («allegra») Judith (Triumphus Cupidinis III, 52-57),* in «Nuova rivista di letteratura italiana», I, 1, pp. 35-71.
Dutschke 1999
Dennis Dutschke, *Le figure bibliche "in ordine"*, in *I Triumphi di Francesco Petrarca,* a cura di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, pp. 135-152.
Eisenbichler – Iannucci 1990
Petrarch's Triumphs. Allegory and Spectacle, ed. by Konrad Eisenbichler – Amilcare A. Iannucci, Ottawa, Dovehouse.
Eisner 2007
Martin Eisner, *Petrarch Reading Boccaccio: Revisiting the Genesis of the "Triumphi"*, in *Petrarch and the Textual Origins of Interpretation*, edited by Teodolinda Barolini and Wayne Storey, Leiden, Brill, pp. 131-146.
Fenzi 1974
Enrico Fenzi, *Per un sonetto del Petrarca: RVF XCIII*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», CLI, pp. 494-519.
Fenzi 2003a
Enrico Fenzi, *Tra Dante e Petrarca: il fantasma di Ulisse*, in Id., *Saggi petrarcheschi*, Fiesole (FI), Cadmo, pp. 493-518.
Fenzi 2003b
Enrico Fenzi, *Dall'"Africa al Secretum. Il sogno di Scipione e la composizione del poema*, in Id., *Saggi petrarcheschi*, Fiesole (FI), Cadmo, pp. 305-364.
Fenzi 2003c
Enrico Fenzi, *Petrarca e la scrittura dell'amicizia (con un'ipotesi sul libro VIII della "Familiari")*, in *Motivi e forme della "Familiari" di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, pp. 549-589.

Fenzi 2008
Enrico Fenzi, *Petrarca*, Bologna, Il Mulino.
Fenzi 2011
Enrico Fenzi, *Servio, Simone Martini, Petrarca: un percorso attraverso il Virgilio ambrosiano*, in *Servius et sa réception de l'Antiquité à la Renaissance,* a cura di Bruno Meniel, Monique Bouquet, Giuseppe Ramires, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (http://books.openedition.org/pur/38258, consultato on line il 20/03/2023).
Fenzi 2015
Enrico Fenzi, *Translatio studii e translatio imperii. Appunti per un percorso*, in «Interfaces», 1, pp. 170-208.
Fenzi 2016
Enrico Fenzi, *Petrarca da filologo a storico. Note in margine a una recente edizione delle postille a Svetonio*, in «Petrarchesca», 4, pp. 97-103.
Feo 1973
Michele Feo, *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, IV, pp. 450-458.
Feo 1974
Michele Feo, *Inquietudini filologiche per Petrarca: il luogo della discesa agli Inferi (Storia di una citazione)*, in «Italia Medioevale Umanistica, XVII, pp. 115-183.
Feo 1975
Michele Feo, *"Pallida no, ma più che neve bianca"*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 152, pp. 321-361.
Feo 1977-1978
Michele Feo, *Un Ulisse in Terrasanta*, «Rivista di cultura classica e medievale», 19, pp. 383-388.
Feo 1979
Michele Feo, *Fili petrarcheschi*, in «Rinascimento», 19, pp. 3-89.
Feo 1988
Michele Feo, *Petrarca, Francesco,* in *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, IV, pp. 53-78.
Feo 2003
Petrarca nel tempo. Tradizione lettori e immagini delle opere, a cura di Michele Feo, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi.
Fera 1984
Vincenzo Fera, *Antichi editori e lettori dell'"Africa"*, Messina, Centro di Studi umanistici.
Fera 1994
Vincenzo Fera, *Il trionfo di Scipione,* in *La critica del testo mediolatino. Atti del convegno (Firenze, 6-8 dicembre 1990)*, a cura di Claudio Leonardi, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, pp. 415-430.
Fera 2008
Vincenzo Fera, *I libri peculiares*, in «Quaderni petrarcheschi», 17-18, pp. 1077-1100.
Fera 2014
Vincenzo Fera, *Petrarca e Scipione,* in *Scipione l'Africano: un eroe tra Rinascimento e Barocco*, a cura di Walter Geerts et alii, Milano, Jaca Book, pp. 131-154.
Ferrara ics
Sabrina Ferrara, *Petrarca e Firenze. Storia di un amore (forse) mancato*, in *Il mondo di Petrarca*, a cura di Luca Marcozzi e Matteo Petriccione, Firenze, Cesati, pp. 135-148, ics

FINOTTI 2009
Fabio Finotti, *The Poem of Memory – Triumphi*, in *Petrarch. A Critical Guide to the Complete Works*, ed. by Victoria Kirkham and Armando Maggi, Chicago-London, The University of Chicago Press, pp. 63-83.
FLAMINI 1893
Francesco Flamini, *Il luogo di nascita di madonna Laura e la topografia del canzoniere petrarchesco*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXI, pp. 335-357.
FLAMINI 1910
Francesco Flamini, *Tra Valchiusa e Avignone*, in «Giornale storico della letteratura italiana», supplemento 12.
FOLENA 1979
Gianfranco Folena, *L'orologio del Petrarca*, in «Libri & Documenti», V, 3, pp. 1-12.
FRASSO 1981
Giuseppe Frasso, *Nuove testimonianze sugli abbozzi poetici del Petrarca*, in «Italia Medievale Umanistica», XXIV, pp. 353-355.
FRASSO 1983
Giuseppe Frasso, *Studi su i "Rerum vulgarium fragmenta" e i "Triumphi"*. I. *Francesco Petrarca e Ludovico Beccadelli*, Padova, Antenore.
GEMIN 2000
Marco Gemin, *Davide poeta-soldato nel Trionfo della Fama*, in «Esperienze letterarie», 20, 2, pp. 71-77.
GENETTE 1976
Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
GETTO 1981
Giovanni Getto, *Triumphus Temporis. Il sentimento del tempo nell'opera di Francesco Petrarca*, in *Letterature comparate: problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, Patron, pp. 1243-1272.
GIALDRONI 2000
Michele Gialdroni, *Commenti antichi e moderni alla collocazione del Saladino nel Limbo dantesco*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 75, pp. 133-148.
GINZBURG 1998
Carlo Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli.
GIUNTA 1993
Claudio Giunta, *Memoria di Dante nei Trionfi*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XI, 1-2, pp. 411-452.
GIUNTA 1994
Claudio Giunta, *Restauri minimi al testo dei Trionfi*, in «Studi di Filologia Italiana», 52, pp. 5-36.
GIUNTA 1998
Claudio Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, Il Mulino.
GOFFIS 1951
Cesare Federico Goffis, *Originalità dei "Trionfi"*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 19-27.
GOFFIS 1955
Cesare Federico Goffis, *L'ordinamento del "Triumphus Fame"*, in «Rassegna della letteratura italiana», 59, pp. 446-459.

GOFFIS 1964
Cesare Federico Goffis, *Per l'ordinamento del testo del "Triumphus Fame"*, in «Belfagor», 19, pp. 330-340.
GONELLI 2005
Lida Maria Gonelli, *Esercizi di bibliografia testuale sulla princeps dell'Amorosa visione (1521)*, in «Filologia italiana», II, 2, pp. 147-160.
GORNI 1999
Guglielmo Gorni, *Metrica e testo dei "Trionfi"*, in *I Triumphi di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, pp. 79-105.
GORNI 2003
Guglielmo Gorni, *«Un dubbio, hiberno, instabile sereno» e altre note sui Triumphi*, in *Studi sul canone letterario del Trecento. Per Michelangelo Picone*, a cura di Johannes Bartuschat e Luciano Rossi, Ravenna, Longo, pp. 123-134.
GRUBER 1983
Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar*, Tübingen, Niemeyer.
GUASTELLA 2012
Gianni Guastella, *La personificazione della Fama: da Virgilio ai Trionfi di Petrarca*, in *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, a cura di Gabriella Moretti e Alice Bonandini, Trento, Dipartimento di Studi Linguistici e Filologici, pp. 249-282.
GUERRINI 1986
Gemma Guerrini, *Il sistema di comunicazioni di un corpus di manoscritti quattrocenteschi*, in «Scrittura e civiltà», 10, pp. 123-197.
HUSS 2013
Bernhard Huss, *Hügel des Triumphs und Stätte des Ruins: Petrarcas Kapitol*, in «Neulateinisches Jahrbuch / Journal of Neo-Latin Language and Literature», 15, pp. 157-170.
HUSS 2015
Bernhard Huss, *Francesco sucht die verlorene Zeit. Vergangenheit, Gleichzeitigkeit und Ewigkeit in Petrarcas* Trionfi, in *Gleichzeitigkeit. Narrative Synchronisierungsmodelle in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Susanne Köbele – Coralie Rippl, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 121-154.
HUSS 2017
Bernhard Huss, *Diskurs und Substanz in Petrarcas* Trionfi, in *Schriftsinn und Epochalität. Zur historischen Prägnanz allegorischer und symbolischer Sinnstiftung*, hrsg. von Bernhard Huss – David Nelting, Heidelberg, Winter, pp. 187-226.
HUSS 2018
Bernhard Huss, *Laura nei testi illustrati dei* Trionfi, in *Interdisciplinarità del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania. Atti del Convegno Internazionale, Berlino, Freie Universität, 27-28 ottobre 2016*, a cura di Maiko Favaro e Bernhard Huss, Firenze, Olschki, pp. 107-135, con tav. II-XXII.
HUSS 2019a
Bernhard Huss, *Il genere visione in Petrarca* (Trionfi) *e in Boccaccio* (Amorosa visione), in *Dante e la dimensione visionaria tra medioevo e prima età moderna*, a cura di Bernhard Huss e Mirko Tavoni, Ravenna, Longo, pp. 141-160.
HUSS 2019b
Bernhard Huss, *Petrarca, Giotto e le illustrazioni ai* Trionfi. *Tra testo e immagine*, in *Pa-*

rola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino, a cura di Andrea Torre, Lucca, Maria Pacini Fazzi, pp. 21-38.

Huss 2019c
Bernhard Huss, *Il* Trionfo della Morte *di Petrarca come risposta al Paradiso terrestre di Dante*, in «*Scaffale Aperto*», 10, pp. 26-59.

Huss 2021
Bernhard Huss, *Il dilemma dell'amore nel* De gratis amoribus *di Petrarca (*De remediis utriusque fortune 1.69*)*, in *Rinascimento plurale. Ibridazioni linguistiche e socioculturali tra Quattro e Cinquecento*, a cura di Giulio Busi e Silvana Greco, Castiglione delle Stiviere, Fondazione Palazzo Bondoni Pastorio, pp. 127-156.

Jones 1992
Frederic J. Jones, *I rapporti tra la Laure de Sade e la Laura del Petrarca*, in «Italianistica», XXI, pp. 485-501.

Kapp 2009
Volker Kapp, *Les* Exempla *dans les* Triumphi *et la culture oratoire de Pétrarque*, in «Italique. Poésie italienne de la Renaissance», XII, pp. 11-31.

Klibansky-Panofsky-Saxl 2002
Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Torino, Einaudi.

Lamboglia 2011
Rosanna Lamboglia, *Tessere documentali per le origini dell'ammiraglio Ruggero di Lauria*, in «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», 77, pp. 15-54.

Lange 2015
Henrike Christiane Lange, *Relief effects. Giotto's Triumph*, diss. Yale University, publ. Ann Arbor, UMI.

Lange 2023
Henrike Christiane Lange, *Giotto's Arena Chapel and the Triumph of Humility*, Cambridge, Cambridge Univesrity Press.

Le Clerc 1862
Victor Le Clerc, *Histoire littéraire de la France*, 24 (quatorzième siècle).

Leporatti 2017
Roberto Leporatti, *I sonetti attribuiti a Petrarca del codice Riccardiano 1103 per l'edizione delle rime 'disperse'*, in «Studi di filologia italiana», 75, pp. 83-214.

Longhi 1999
Silvia Longhi, *Solone, Creso e la vita felice*, in *I Triumphi di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, pp. 153-173.

Longhi 2001
Silvia Longhi, *Vincitori e vinti. La macchina dei* Trionfi, in Ead., *Le memorie antiche. Modelli classici da Petrarca a Tassoni*, Verona, Fiorini, pp. 3-20.

Lucioli 2013
Francesco Lucioli, *Amore punito e disarmato. Parola e immagine da Petrarca all'Arcadia*, Roma, Sapienza Università Editrice.

Malanca 2009
Alessandra Malanca, *La Vita di Petrarca di Pietro da Castelletto*, in «Studi petrarcheschi», 22, pp. 43-92.

MALDINA 2009
Niccolò Maldina, *Osservazioni sulla struttura delle similitudini e sulle modalità di descrizione nella* Commedia, in «L'Alighieri», n.s., 34, pp, 65-92.
MALTA 2005
Caterina Malta, *Per* Tr. Fame *II 78*, in «Studi medievali e umanistici», 3, pp. 355-358.
MALTA 2015
Caterina Malta, *L'ultimo tempo della* meditatio historiae*: per la vicenda redazionale del terzo Triumphus Fame del Petrarca*, in «Studi medievali e umanistici», 13, pp. 9-113.
MALTA 2017
Caterina Malta, *«Pretransformari studeo». In margine a* Triumphus Fame *I*, in «Studi medievali e umanistici», XV, pp. 3-26.
MALTA 2025
Caterina Malta, *Rileggendo il* Triumphus Mortis *di Petrarca*, in *Filologia e poesia. Lo scrittoio di Silvia Rizzo*, a cura di Monica Berté, Maurizio Campanelli, Vincenzo Fera, Roma, Accademia dell'Arcadia, pp. 107-138.
MANN 1984
Nicholas Mann, *Petrarch*, Oxford, Oxford University Press.
MARCOZZI 1999
Luca Marcozzi, *'Felice Autumedon, felice Tiphi'. Il senso di un'allusione a Ovidio nel sonetto 225 dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, «Filologia e Critica», XXIV, pp. 124-38.
MARCOZZI 2002
Luca Marcozzi, *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze, Cesati.
MARCOZZI 2005
Luca Marcozzi, *«Cuncta vorant anni volucres»: personificazioni del tempo in Petrarca*, in *L'esperienza poetica del tempo e il tempo della storia. Studi sull'opera di Petrarca*, a cura di Carla Chiummo e Anatole Pierre Fuksas, Cassino, Università di Cassino, pp. 121-146.
MARCOZZI 2011
Luca Marcozzi, *Petrarca platonico. Studi sull'immaginario filosofico del Canzoniere*, Roma, Aracne.
MARCOZZI 2015
Petrarca lettore. Pratiche e rappresentazioni della lettura nelle opere dell'umanista, Firenze, Cesati.
MARCOZZI 2021
Luca Marcozzi, *Petrarca e l'*ecfrasis*: tecniche descrittive e arte poetica*, in *Petrarca und die bildenden Künste: Dialoge – Spiegelungen – Transformationen*, a cura di Maria Antonietta Terzoli e Sebastian Schütze, Berlino, De Gruyter, pp. 131-152.
MARCOZZI 2022
Luca Marcozzi, *La cerimonia della laurea capitolina tra storia, leggenda e iconografia*, in «Petrarchesca», 10, pp. 11-29.
MARIETTI 2014
Marina Marietti, *La Didone del Boccaccio tra Dante e Petrarca,* in «Letteratura italiana antica», XV, pp. 377-384.
MARTELLOTTI 1947
Guido Martellotti, *Petrarca e Cesare*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa», s. II, 16, pp. 149-158.

MARTELLOTTI 1949a
Guido Martellotti, *In margine ai "Trionfi" e al "De viris"*, in «Studi petrarcheschi», 2, pp. 95-99.
MARTELLOTTI 1949b
Guido Martellotti, *Linee di sviluppo dell'umanesimo petrachesco*, in «Studi petrarcheschi», 2, pp. 51-80.
MARTELLOTTI 1978
Guido Martellotti, *Il* Triumphus Cupidinis *in Ovidio e nel Petrarca*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», s. 3, 8, 1, pp. 159-165.
MARTELLOTTI 1983a
Guido Martellotti, *Petrarca e Cesare* (1947), in Id., *Scritti petrarcheschi*, a cura di Michele Feo e Silvia Rizzo, Padova, Antenore, pp. 77-89.
MARTELLOTTI 1983b
Guido Martellotti, *In margine ai "Trionfi" e al "De viris"* (1949), in Id., *Scritti petrarcheschi*, a cura di Michele Feo e Silvia Rizzo, Padova, Antenore, pp. 156-161.
MARTELLOTTI 1983c
Guido Martellotti, recensione a WEISS 1950 (1950), in Id., *Scritti petrarcheschi*, a cura di Michele Feo e Silvia Rizzo, Padova, Antenore, pp. 164-178.
MARTELLOTTI 1983d
Guido Martellotti, *Petrarca e Marziale* (1960), in Id., *Scritti petrarcheschi*, a cura di Michele Feo e Silvia Rizzo, Padova, Antenore, pp. 277-284.
MELODIA 1898
Giovanni Melodia, *Studio su i Trionfi del Petrarca*, Palermo, Reber.
MENGALDO 1961
Pier Vincenzo Mengaldo, *Involare e rubare in italiano antico,* in «Lingua nostra», XXII, pp. 81-92.
MONDIN 2005
Luciano Mondin, *Genesi del Cupido cruciatus*, in «Lexis», 23, pp. 229-372.
MONTI 1990
Richard C. Monti, *Petrarch's Trionfi, Ovid and Vergil,* in *Petrarch's Triumphs. Allegory and Spectacle*, edited by Konrad Eisenbichler and Amilcare A. Iannucci, Ottawa, Dovehouse, pp. 11-32.
MOOS 1971-72
Peter von Moos, *Consolatio. Studien zur Mittelateinischen Trostliteratur uber den Tod und zum Problem der Christlichen Trauer*, Munchen, Fink.
MUSCETTA 1989
Carlo Muscetta, *Boccaccio*, Bari, Laterza.
NOFERI 1974
Adelia Noferi, *Da un commento al "Canzoniere" del Petrarca: lettura del sonetto introduttivo*, in «Lettere italiane», XXVI, pp. 165-179.
NOLHAC^2 1959
Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, Torino, Bottega d'Erasmo.
ORTNER 1998
Alexandra Ortner, *Petrarcas 'Trionfi' in Malerei, Dichtung und Festkultur. Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15. Jahrhunderts*, Weimar, Verlag und Datebank für Geisteswissenschaften.

PACCA 1996
Vinicio Pacca, *Per la cronologia dei Triumphi di Petrarca*, Dottorato di ricerca in Studi italianistici, primo tutore Marco Santagata, secondo tutore Mirko Tavoni (versione su https://unipi.academia.edu/VinicioPacca).
PACCA 1998
Vinicio Pacca, *Petrarca*, Bari, Laterza.
PACCA 2003
Vinicio Pacca, *Sulla concezione petrarchesca della fortuna*, in «Intersezioni», XXIII, pp. 5-24.
PACCA 2016
Vinicio Pacca, *Fortuna*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di Luca Marcozzi e Romana Brovia, Roma, Carocci, pp. 140-151.
PANCHERI 1989
Alessandro Pancheri, recensione a Francesco Petrarca, *Triumphi,* a cura di Marco Ariani, Milano, Mursia, 1988, in «Rivista di letteratura italiana», VII, pp. 505-511.
PAOLINO 2000
Francesco Petrarca, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto 3196*, a cura di Laura Paolino, Milano-Napoli, Ricciardi.
PASQUALIGO 1886
Francesco Pasqualigo, *Le visioni del Petrarca nella canzone "Standomi un giorno" confrontate co' "Trionfi" dello stesso*, in «La Cultura», 5, pp. 681-688.
PASQUINI 1975
Emilio Pasquini, *Preliminari all'edizione dei "Trionfi"*, in *Il Petrarca ad Arquà*, Padova, Antenore, pp. 199-240.
PASQUINI 1999
Emilio Pasquini, *Il testo: fra l'autografo e i testimoni di collazione*, in *I Triumphi di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, pp. 11-45.
PATELLA 2018
Francesca Patella, *La creazione del personaggio nel De viris illustribus*, in *Per il Petrarca latino. Opere e traduzioni nel tempo*, a cura di Natascia Tonelli e Alessia Valenti, Roma-Padova, Antenore, pp. 241-254.
PENGUE 2020
Simone Raffaello Pengue, *La struttura: attacco e contrattacco, l'armonico duello dei Triumphi*, in *I Trionfi di Petrarca. Indagini e ricognizioni*, a cura di Maria Antonietta Terzoli e Muriel Maria Stella Barbero, Roma, Carocci, pp. 93-110.
PERUCCHI 2014
Giulia Perucchi, *Petrarca e le arti figurative. De remediis utriusque Fortune, I 37-42*, Firenze, Le Lettere.
PERTILE 1998
Lino Pertile, *La puttana e il gigante. Dal "Cantico dei Cantici" al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo.
PERUGI 1985
Maurizio Perugi, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Antenore.
PETOLETTI 2010
Marco Petoletti, *Francesco Petrarca e i margini dei suoi libri*, in *"Di mano propria". Gli autografi dei letterati italiani*, a cura di Guido Baldassarri, Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Roma, Salerno Ed., pp. 93-122.

PETRICCIONE 2021/2022
Michele Petriccione, *Memoria e Mnemotecnica nei* Triumphi *di Francesco Petrarca*, Tesi per il Dottorato di Ricerca in Letterature, Arti, Media: la transcodificazione. Curriculum Studi Letterari, XXXV ciclo, a.a. 2021/2022, L'Aquila, Università degli Studi dell'Aquila, Dipartimento di Scienze Umane.

PETRINI 1993
Mario Petrini, *La risurrezione della carne. Saggi sul* Canzoniere, Milano, Mursia.

PICONE 1993
Michelangelo Picone, *Riscritture dantesche nel 'Canzoniere' di Petrarca*, in «Rassegna Europea di Letteratura italiana», II, pp. 115-25.

PICONE 2007
L'inizio della storia ("Rvf" 1-10), in *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a cura di Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, pp. 25-52.

PINELLI 1985
Antonio Pinelli, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. II. *I generi e i temi ritrovati*, a cura di Salvatore Settis, Torino, Einaudi, pp. 279-350.

PONTE 1965
Giovanni Ponte, *Problemi petrarcheschi: la decima egloga e la composizione dei "Trionfi"*, in «Rassegna della letteratura italiana», 69, pp. 517-529.

POTESTÀ 2019
Gian Luca Potestà, *«Carisma celeste». Voci, visioni, rivelazioni al tempo di Dante*, in *Dante e la dimensione visionaria tra Medioevo e prima Età moderna*, a cura di Bernhard Huss e Mirko Tavoni, Ravenna, Longo, pp. 23-41.

PROTO 1901
Enrico Proto, *Sulla composizione dei "Trionfi"*, Napoli, Giannini (estratto da «Studi di letteratura italiana», III).

PROTO 1903
Enrico Proto, *Il Petrarca e Prudenzio*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», VIII, pp. 206-213.

PROTO 1905
Enrico Proto, *Il Petrarca e Ausonio*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», X, pp. 218-227.

PULSONI 1993
Carlo Pulsoni, *Il Dante di Francesco Petrarca: Vaticano latino 3199*, in «Studi petrarcheschi», X, pp. 155-208.

QUARTA 1902
Nino Quarta *Un supposto autografo del Petrarca smarrito e ritrovato in istampa*, in Id., *Studi sul testo delle "Rime" del Petrarca*, Napoli, Muca, pp. 5-20.

QUARTA 1909
Nino Quarta, *A proposito delle relazioni del Petrarca con Cino da Pistoia*, in «Bullettino storico pistoiese», XI, pp. 89-102.

QUARTA 1937
Nino Quarta, *A Valchiusa, in cerca di un colle*, in «La Rassegna», XLV, pp. 133-151.

QUINONES 1972
Ricardo J. Quinones, *The Renaissance Discovery of Time*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

RAIMONDI 1948
Ezio Raimondi, *Il Claricio. Metodo di un filologo umanista*, in «Convivum», XVII, pp. 10-134, 258-311, 436-459.
RAIMONDI 1957
Ezio Raimondi, *Nota petrarchesca*, in «Convivium», 25, pp. 475-483.
RESCONI 2016
Stefano Resconi, *Dante e gli Sciti: l'Alí di* Inf. *XXVIII, alla luce delle possibili fonti*, in «Studi danteschi», XVI, pp. 365-388.
RICO 1974
Francisco Rico, *Vida u obra del Petrarca. Lectura del Secretum*, Padova, Antenore.
RICO 1999
Francisco Rico, *"Fra tutti il primo" (sugli abbozzi del* Triumphus Fame*)*, in *I* Triumphi *di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, pp. 107-121.
RICCO 2015
Renato Ricco, *Sulle tracce di Didone. Fra Età classica e Rinascimento, l'evoluzione letteraria di un mito*, I, Napoli, Guida.
RIGO 2018
Paolo Rigo, *Fluctuatio animi. Studio sull'immaginario petrarchesco*, Firenze, Cesati.
RIGO 2023
Paolo Rigo, *Dante omerico. Una "vertical reading" delle* Fam. *XXI 15 e* Fam. *XXIV 12*, in «Petrarchesca», 11, pp. 37-53.
ROMANÒ 1955
Angelo Romanò, *Il codice degli abbozzi (Vat. Lat. 3196) di Francesco Petrarca*, Roma, Bardi.
ROSSI 2010
Carla Rossi, *Inferno, IX, 51-57. Medusa, lo sguardo che fa peccare*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 35, pp. 37-49.
RUGGIERI 1956
Ruggero M. Ruggieri, *Dante, Petrarca, Boccaccio e il romanzo epico-cavalleresco*, in «Lettere Italiane», VIII, pp. 385-402.
SABBADINI 1914
Remigio Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Firenze, Sansoni.
SALVO ROSSI 2020
Andrea Salvo Rossi, *Vita e morte degli uomini illustri. Petrarca e Boccaccio biografi di Annibale*, in *Scrivere la vita altrui. Forme della biografia nella letteratura italiana tra medioevo ed età moderna*, a cura di Giancarlo Alfano e Vincenzo Caputo, Milano, Franco Angeli, pp. 25-42.
SANTAGATA 1990
Marco Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino.
SANTAGATA 1992
Marco Santagata, *I frammenti dell'anima*, Bologna, Il Mulino.
SANTAGATA 1996
Marco Santagata, *Introduzione*, in Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, pp. XIII-LII.
SBACCHI 2014
Diego Sbacchi, *Il "tempus irrediturum" di Petrarca*, in «Lettere Italiane», LXVI, pp. 94-105.

Schwebel 2018
Leah Schwebel, *Triumphing over Dante in Petrarch's 'Trionfi'*, in «Mediaevalia», XXXIX, pp. 89-113.
Sicardi 1904
Recensione a *Die Triumphe Francesco Petrarcas in kritischem Texte*, hrsg. von Carl Appel, Halle, Niemeyer 1901, in «Giornale storico della letteratura italiana», XLIII, pp. 349-362.
Signorini 2019
Maddalena Signorini, *Sulle tracce di Petrarca. Storia e significato di una prassi scrittoria*, Firenze, Olschki.
Soldani 2007
Arnaldo Soldani, *Dialoghi e soliloqui al limitare del tempo (Rvf 351-359)*, in *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, pp. 760-98.
Soldani 2010
Arnaldo Soldani, *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Roma, Carocci.
Sorrento 1934
Luigi Sorrento, *Il Petrarca e i Poeti italiani nel "Trionfo d'Amore"*, in *Parma a Francesco Petrarca* (9-10 maggio 1934), Atti del Convegno, Parma, Fresching, pp. 79-127.
Špička 2009
Jiří Špička, *Petrarca e il suo sogno dell'Oriente*, in *Oriente e occidente nel Rinascimento. Atti del XIX Convegno internazionale* (Chianciano Terme-Pienza, 16-19 luglio 2007), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, pp. 245-254.
Špička 2010
Jiří Špička, *Petrarca e l'impero romano*, in «Lettere italiane», 62, pp. 529-547.
Spitzer 1946/1976
Leo Spitzer, *Zum Aufbau von Petrarcas* Trionfi, in «Neuphilologische Mitteilungen», 47, pp. 240-250; versione ital.: Leo Spitzer, *La struttura dei* Trionfi *del Petrarca*, in Id., *Studi italiani*, a cura di Claudio Scarpati, Milano, Vita e Pensiero, pp. 240-250.
Strada 2003
Elena Strada, *«Suggelli ingegnosi». Per un avvio d'indagine sullo 'stile sentenzioso' del Petrarca*, in «Lectura Petrarce», XX/XXIII, pp. 371-402.
Stroppa 2011
Sabrina Stroppa, *Introduzione* a Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Sabrina Stroppa, Torino, Einaudi.
Stroppa 2014a
Sabrina Stroppa, *Petrarca e la morte, tra "Familiari" e "Canzoniere"*, Roma, Aracne.
Stroppa 2014b
Sabrina Stroppa, *'Senectus' e meditazione allo specchio: su 'Rvf' 361*, in «Petrarchesca», 2, pp. 119-139.
Stroppa 2016
Sabrina Stroppa, *Amore*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di Luca Marcozzi e Romana Brovia, Roma, Carocci, pp. 44-55.
Stroppa 2019
Sabrina Stroppa, *Velocitas temporis. Il trionfo del tempo di Petrarca e i commenti cinquecenteschi*, in *Età del mondo, età dell'uomo. Nascita, vita, morte tra microcosmo e macrocosmo*, a cura di Elisabetta Berardi e Massimo Manca, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 203-216.

Sturm Maddox 1983
Sara Sturm Maddox, *Petrarch's serpent in the grass: the Fall as subtext in the* Rime sparse, in «Journal of Medieval and Renaissance Studies», 13, pp. 213-226.
Suitner 1977
Franco Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze, Olschki.
Tateo 1999
Francesco Tateo, *Sulla ricezione umanistica dei "Trionfi"*, in *I Triumphi di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, pp. 375-402.
Terzoli 2020
Maria Antonietta Terzoli, *La guida di Petrarca nei* Triumphi, in *I* Trionfi *di Petrarca. Indagini e ricognizion*i, a cura di Maria Antonietta Terzoli e Muriel Maria Stella Barbero, Roma, Carocci, pp. 17-58.
Terzoli 2021
Maria Antonietta Terzoli, *Trionfi e ecfrasi*, in *Petrarca und die bildenden Künste: Dialoge – Spiegelungen – Transformationen*, a cura di Maria Antonietta Terzoli e Sebastian Schütze, Berlino, De Gruyter, pp. 189-216.
Tonelli 1999
Natascia Tonelli, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki.
Tonelli 2000
Natascia Tonelli, *I sonetti 2 e 3 dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, in «Lectura Petrarce», XX, pp. 173-190.
Tonelli 2016
Natascia Tonelli, *Per queste orme. Studi sul Canzoniere di Petrarca*, Pisa, Pacini.
Torre 2004
Andrea Torre, *«Lege memoriter». Petrarca e l'arte della memoria*, in «Lettere italiane», 56, 1, pp. 12-49.
Torre 2007
Andrea Torre, *Petrarcheschi segni di memoria. Spie postille metafore*, Pisa, Edizioni della Normale.
Torre 2012
Andrea Torre, *Vedere versi. Un manoscritto di emblemi petrarcheschi*, Napoli, La Stanza delle Scritture.
Torre 2016
Andrea Torre, *Memoria*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di Luca Marcozzi e Romana Brovia, Roma, Carocci, pp. 182-194.
Torre 2022
Andrea Torre, *Through the Wound, and What Petrarch Found There*, in *The Wounded Body. Memory, Language and the Self from Petrarch to Shakespeare*, ed. by Fabrizio Bondi, Massimo Stella, Andrea Torre, New York, Palgrave-MacMillan, pp. 69-109.
Torre 2025
(S)fortuna dell'interpretazione visiva dei Triumphi *tra Quattro e Cinquecento*, in *I* Triumphi *di Petrarca e la loro (s)fortuna cinquecentesca*, a cura di J. Galavotti e B. Huss, Firenze, Cesati, pp. 59-80.
Trapp 2003
Joseph B. Trapp, *Studies of Petrarch and His Influence*, London, Pindar Press.

TROVATO 1979
Paolo Trovato, *Dante in Petrarca: per un inventario dei dantismi nei Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze, Olschki.
TUFANO 2006
Ilaria Tufano, *Quel dolce canto. Letture tematiche delle* Rime *di Boccaccio*, Firenze, Cesati.
VECCE 1999
Carlo Vecce, *La "lunga pictura": visione e rappresentazione nei Trionfi*, in *I Triumphi di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, pp. 299-316.
VECCHI GALLI 1999
Paola Vecchi Galli, *I "Triumphi". Aspetti della tradizione quattrocentesca*, in *I "Triumphi" di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, pp. 343-373.
VECCHI GALLI 2014
Paola Vecchi, *Il Petrarca italiano*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'ADI, (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi editore (http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581).
VELLI 1999
Giuseppe Velli, *Petrarca, la poesia latina medievale, i* Trionfi, in *I Triumphi di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, pp. 123-133.
WEISS 1950
Roberto Weiss, *Un inedito petrarchesco. La redazione sconosciuta di un capitolo del "Trionfo della Fama"*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura.
WILKINS 1951
Ernest H. Wilkins, *The making of the Canzoniere and other Petrarchan Studies*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura.
WILKINS 1955
Ernest H. Wilkins, *On the chronology of the* Triumphs, in Id., *Studies in the life and works of Petrarch*, Cambridge, MA, The Medieval Academy of America, pp. 254-272.
WILKINS 1963
Ernest H. Wilkins, *The first two* Triumphs *of Petrarch*, in «Italica», 40, 1, pp. 7-17.
WILKINS 1964
Ernest H. Wilkins, *On Petrarch's rewriting the* Triumph of Fame, in «Speculum», 39, 3, pp. 440-443.
WILKINS 1978
Ernest H. Wilkins, *Studies on Petrarch and Boccaccio*, Padova, Antenore.
WILKINS 2012
Ernest H. Wilkins, *Vita del Petrarca*, Milano, Feltrinelli.
ZAK 2024
Gur Zak, *Pitying Antiochus. Italian humanism and the philology of compassion*, in «Italian Studies», 79, pp. 121-136.
ZAMBRINI 1874
Zenone Zenoni, *La pietosa fonte poema*, a cura di Francesco Zambrini, Bologna, Romagnoli.
ZANATO 2013
Tiziano Zanato, *Fili petrarcheschi*, in «Quaderni veneti», 2, 2013, pp. 109-118.

Zuliani 2023
Luca Zuliani, *Lo spazio nei "Trionfi"*, in *Geografie del Petrarca*, a cura di Gino Belloni, Manlio Pastore Stocchi e Francesco Piovan, Roma-Padova, Antenore, pp. 149-175.

Francesco Petrarca
Triumphi

Triumphus Cupidinis I

a cura di Bernhard Huss

1-12 Proemio: Cornice della situazione visionaria, tempo e luogo della visione dell'io-sognante, suo stato psichico ed emotivo (terz. 1-4) | **13-30** Inizio della visione, descrizione di Amore-Cupido sul carro trionfale, introduzione sintetica del suo corteo (terz. 5-10) | **31-72** Incontro con una guida anonima, breve conversazione sull'imminente innamoramento dell'io-protagonista (terz. 11-24) | **73-84** Inizio delle spiegazioni della guida: la figura di Cupido (terz. 25-28) | **85-105** Inizio del catalogo delle vittime di Cupido: imperatori e sovrani dell'antichità (terz. 29-35) | **106-147** Regnanti e figure aristocratiche del mito antico come vittime di Cupido (terz. 36-49) | **148-160** Dèi dell'Olimpo come vittime di Cupido (terz. 50-54a)

Il TC I è una delle parti più antiche e più elaborate dei *Triumphi*. La sua posizione iniziale nella macrostruttura del TC è molto stabile nella tradizione testuale dell'opera, che conosce una grande variazione nella disposizione delle singole parti (*Appel*, pp. 96-108; Dutschke 1992, pp. 262-268). La composizione dei primi capitoli dei *Triumphi* è stata datata, principalmente per ragioni di contenuto, intorno all'inizio degli anni Quaranta del Trecento (Wilkins 1963; Wilkins 1964; ulteriori rimandi in *Pacca*, p. 44). Oggi, tuttavia, si sarà più scettici e cauti di fronte a questa proposta di datazione, che non contempla la scrittura di TC dopo la morte di Laura avvenuta nel 1348. Un analogo scetticismo è essenzialmente appropriato anche per quanto riguarda i frequenti tentativi (*Pacca*, pp. 44-45, con rimandi; vd. anche Wilkins 1951, p. 354) di datare la concezione dei *Triumphi* e/o l'inizio del lavoro su TC ai primi anni Cinquanta del XIV secolo, sulla base del chiaro riferimento proemiale a Vaucluse (vd. commento): naturalmente Petrarca poteva evocare una irreale e immaginata Vaucluse in un testo finzionale anche dopo aver già lasciato la Provenza. In ogni caso, le note dell'autore e le tracce di lavoro redazionale testimoniate dalla tradizione testuale esistente mostrano che Petrarca ha ripetutamente rivisto e ritrascritto TC I tra il 12 settembre 1356 (o meglio l'11 settembre 1357: *Pacca*, p. 43, con rimandi, e commento *Pacca* a TC I, 73) e il 12 settembre 1360 (Appel 1891, pp. 139-142, 186, 190-192; *Appel*, pp. 109-111; Wilkins 1955, pp. 257-258; *Ariani*, p. 77); ma cfr. *Pacca* per una postilla del poeta riguardante la trascrizione di «una copia in pulito dell'intero capitolo» (p. 42) cominciata già l'8 settembre 1357: una versione relativamente estesa di TC I esisteva quindi già prima di questa data. Petrarca ese-

guì un'ulteriore revisione più tarda, ricordata in una sua postilla del 2 settembre 1370, e ritoccò un ultimo dettaglio il 2 luglio 1373 (Appel 1891; *Appel*, pp. 111 e 114; Wilkins 1955, p. 272; *Pacca*, pp. 42-43).

Il proemio mira ad ancorare la visione onirica narrata dai *Triumphi* a una situazione spazio-temporale molto particolare. Il testo riprende le tradizionali componenti cronotopiche della letteratura visionaria e le modifica (Huss 2019a). Queste includono la collocazione temporale nella stagione primaverile, l'ambientazione in un sito appartato e chiuso con le caratteristiche di *locus amoenus* e *hortus conclusus*, l'introduzione di una figura-guida che accompagna colui che sogna attraverso il luogo della visione e lo istruisce, l'*ekphrasis* di personificazioni incontrate durante la visione, il catalogo di personaggi mitologici. Petrarca, tuttavia, personalizza la situazione della visione in maniera molto caratteristica (il che comporta deviazioni significative dallo schema tradizionale della visione profetica; cfr. *Pacca*, p. xiii). Il luogo in cui si trova l'io-sognante è identificato con il ritiro poetico di Petrarca a Vaucluse, e il tempo della visione è collocato all'inizio di aprile, una data che si sovrappone in modo complesso all'evocazione della data del primo incontro con Laura, il 6 aprile 1327, e successivamente a quella della morte di Laura, il 6 aprile 1348 (Huss 2015, pp. 124-126). Petrarca costruisce un emblematico '6 aprile onnipresente' in cui la condizione dell'amore laurano è resa permanente, allo stesso tempo ripetitiva e 'congelata', collocando diversi suoi alter ego in questa situazione amorosa: in primo luogo il già citato sognatore (io-sognante) che, a lungo esposto agli effetti distruttivi dell'amore per Laura ed esausto per la sofferenza amorosa, si riposa a Vaucluse in un ambiente ameno. Poi c'è l'*io* che, nella dimensione intradiegetica della visione, funge da *protagonista*. La situazione visionaria a Vaucluse e la diegesi del contenuto della visione sono comunicate da un *narratore* la cui affinità (o identità) con *l'autore empirico* ci viene suggerita enfaticamente. Nella diacronia fittizia dell'esperienza amorosa della figura di 'Petrarca', tra le *diverse figurazioni autoriali* il *protagonista* è il più giovane, l'io-sognante è più vecchio e l'*autore*, che agisce nel ruolo di *narratore*, rappresenta l'istanza più matura (si aggiunga a queste entità narrative l'*anonima guida* come possibile ulteriore *persona auctoris*, vd. infra). È dunque il *protagonista* a esperire gli eventi percepiti nella visione onirica, mentre il sogno visionistico viene 'recepito' da un io-sognante cronotopicamente differenziato e già 'esperto d'amore', come lo è, da un punto di vista più maturo e superiore, anche l'autore-narratore, che trasmette ai lettori sia il contenuto della visione sia la sua cornice situazionale. In questo modo la visione in sogno è interamente definita dalla *figura auctoris* nelle sue diverse sfaccettature.

Oltre a una serie di rimandi a vari ipotesti antichi e medievali (tra gli altri, Ovidio, Lattanzio, Brunetto Latini, il *Roman de la Rose*, Cavalcanti), sono in modo particolare il riferimento intratestuale alle opere dello stesso Petrarca e il ricorso intertestuale alla *Commedia* di Dante a caratterizzare TC I. L'importanza centrale

dell'amore per Laura raffigurato nei *Rerum vulgarium fragmenta*, a cui tutte le figurazioni autoriali in TC vengono sottoposte, si rispecchia in una fitta rete di riferimenti alla poesia amorosa di Petrarca; i costituenti topici di questa poesia sono chiaramente invocati nel modo in cui il proemio delinea la situazione visionaria nella quale viene collocato l'io-sognante. Tramite numerosi riferimenti ai *Fragmenta* questa situazione viene qualificata come equivalente dello *status amantis* tipico del Canzoniere, dove l'amante è tormentato fino allo sfinimento dagli effetti antitetico-ossimorici del sentimento amoroso.

I riferimenti in parte scoperti, in parte celati, alla *Commedia* dantesca contraddistinguono l'intera compagine dei *Triumphi*, dove la disposizione narrativa dei personaggi e le situazioni diegetiche della *Commedia* vengono ovunque e costantemente imitate e trasformate (cfr. Huss 2019c con ulteriori rimandi). I rinvii a Dante contrassegnano tutta l'ambientazione cronotopica dell'azione messa in opera dal proemio di TC I; tutti gli elementi della situazione visionario-onirica costruita da Petrarca rimandano sempre, direttamente o indirettamente, alla *Commedia* come grande modello e testo rivale dei *Triumphi* (cfr. l'introduzione di *Ariani*, in part. pp. 14-15). Le connessioni intertestuali con Dante sono particolarmente forti nel contesto dell'apparizione della guida anonima. L'intero ambiente testuale dell'incontro con questa figura senza nome è saturo di citazioni e riformulazioni di versi della *Commedia* e di altri testi danteschi, come dimostra dettagliatamente Terzoli 2020, pp. 46-58 (ma vd. anche Carrai 1999, pp. 67-69). Ciò è naturalmente legato al fatto che Petrarca modella l'incontro del suo protagonista con la guida sul precedente dell'incontro di Dante con Virgilio, guida e salvatore del poeta nell'*Inferno*. L'intenzione di Petrarca è dunque di dare all'apparizione della figura-guida del racconto visionistico un'inconfondibile pàtina dantesca, e quindi di mettere in luce in modo assolutamente inequivocabile il suo più importante modello testuale (ma, come al solito, senza esplicitare il nome di Dante).

Tali lampanti sovrapposizioni non devono spingerci tuttavia a concludere, con Terzoli, che la figura della guida sia da identificare necessariamente con Dante e che quindi Petrarca l'avrebbe introdotta come modello ipotestuale e *figura auctoris* di grande significato, senza menzionarne il nome in virtù di una presunta «anxiety of influence». È poco probabile che Petrarca abbia permesso al suo rivale, sempre guardato con un certo sospetto e, semmai, discusso in modo molto ambivalente, di fare una così grandiosa apparizione nel proprio poema in terza rima.

Oltre a Dante, molte altre proposte sono state fatte, sin dai tempi degli antichi commenti, per identificare la guida con un personaggio storico (cfr. commento *Pacca* a TC I, 40; Carrai 1999, pp. 70-74; Huss 2015, p. 127, n. 20; e Terzoli 2020, pp. 26-40 con ulteriori rimandi). Sono state presentate le candidature degli aretini Guittone, Giovanni Aghinolfi e Angelo Bostogi, dei toscani Cino da Pistoia, Sennuccio del Bene, Convenevole da Prato, degli amici o conoscenti coetanei di Pe-

trarca Tommaso Caloiro, Guido Sette, Franceschino degli Albizi, Francesco Nelli, Luca Cristiani, Mainardo Accursio, di autorità come Giovanni Boccaccio, Agostino d'Ippona, Francesco da Barberino e, appunto, Dante. Secondo Terzoli, un candidato convincente dovrebbe corrispondere alle seguenti categorie, estrapolate da varie indicazioni date nei vv. 40-63: nascita in Toscana, età più avanzata, conoscenza dell'autore fin dai primi anni, amicizia ideale o reale con Petrarca, esperienza d'amore, cultura storica e letteraria, magistero ideale o reale, qualifica di poeta o scrittore, morte entro l'aprile 1327 (quest'ultima categoria si spiega con la dubbia ipotesi che la designazione della guida come 'ombra' [v. 40] debba necessariamente indicare una persona già morta, sulla base dell'uso che Dante fa di questo termine; cfr. le giuste riserve dei commenti di *Ariani* e *Fenzi*). Secondo Terzoli solo Dante Alighieri soddisfa tutte queste condizioni. Come già detto, però, l'identificazione con Dante rimane improbabile per ragioni poetologiche e programmatico-ideologiche.

Nella sua discussione molto approfondita e dettagliata Terzoli non ha tenuto conto del suggerimento di Bàrberi Squarotti 1999, pp. 50 e 65 (cfr. Huss 2015, p. 128), che può a prima vista sorprendere, ma si dimostra ovvio alla luce del succitato gioco, messo in campo da Petrarca, con diversi alter ego e diverse figure autoriali appartenenti a diversi periodi della sua (auto)biografia finzionale: qui il protagonista incontra una figura con una maggiore conoscenza del futuro, una figura che gli segnala con un atteggiamento un po' sornione di saperne di più sulle esperienze amorose che lo attendono, ma che allo stesso tempo sarebbe 'nato con lui in Toscana' come un 'vero amico'. Ci sembra che non sia sbagliata l'intuizione di Bàrberi Squarotti, secondo la quale la guida non sarebbe altri che una rappresentazione di un 'io più vecchio' di Petrarca (cioè, un ulteriore alter ego dell'autore-narratore-sognatore-protagonista petrarchesco). Questa ipotesi rende più comprensibile un certo numero di passaggi di TC I (cfr. commento *ad loc.*). Si adatta bene, del resto, a un'altra interessante ipotesi interpretativa, secondo la quale la guida anonima sarebbe un analogo di figure-guida angeliche, anch'esse anonime, che si trovano nella letteratura visionaria medievale (Bertolani 2001, pp. 22-23 con note 27-28). Con l'inserimento di questa figura, Petrarca ci sembra compiere un gesto altamente autoriflessivo, con un forte potenziale metadiegetico e metaletterario che certamente può essere definito caratteristico della poetica dei *Triumphi* nel loro insieme.

La descrizione di Cupido sul suo carro trionfale occupa una posizione strutturalmente centrale, tra la sequenza proemiale da un lato, e dall'altro l'instaurazione della coppia protagonista-guida e l'inizio delle enumerazioni a catalogo delle figure che incontrano lo sguardo del protagonista, elenchi che sono tipici dell'intera macrostruttura dei *Triumphi*. Questo di TC I è l'unico caso di una processione in forma di corteo trionfale effettivamente presentato in dettaglio dal testo (tutti gli altri *Triumphi* al massimo accennano a questo motivo processionale, ma rimangono molto più vaghi di TC). Petrarca raffigura Amore come la figura di Cupido ere-

ditata dalla tradizione classica (le caratteristiche sono: giovinezza, nudità, ali, arco e freccia come armamento) e allo stesso tempo lo posiziona su un carro trainato da quattro cavalli bianchi, immagine che corrisponde alle descrizioni delle antiche processioni trionfali romane che costituiscono un modello storico per il trionfo di Cupido. L'antico trionfo romano dei vincitori militari è un importante sottotesto antiquario per TC I. La rappresentazione di Petrarca, tuttavia, non aderisce all'ordine regolare delle singole sezioni di un trionfo romano, ma piuttosto raggruppa le vittime di Cupido in un disordine indisciplinato intorno al carro (un riflesso del disordine morale prodotto dalla *luxuria*, e allo stesso tempo un sottile accenno a un suo possibile fascino estetico). Allo stesso tempo Petrarca sovrappone a questi riferimenti antichi alcuni elementi medievali come le ali iridescenti della figura di Cupido, un'allusione a certe rappresentazioni medievali degli angeli (vd. commento), e la sua designazione come «re» (v. 36) che richiama il motivo medievale dell'Amore incoronato.

L'idea di rappresentare l'apparizione di Cupido come un trionfo romano su carro ha avuto un'influenza molto notevole sulle arti visive. Nel Quattrocento rappresentazioni pittoriche di tutti e sei i *Triumphi* in forma di processioni trionfali si trovano ovunque: su dipinti, cassoni, deschi da parto e nell'illustrazione libraria, per es. sui fogli che gli incunaboli del secondo Quattrocento antepongono ai singoli *Triumphi* (cfr., con illustrazioni e numerosi rimandi, Huss 2018 e Torre 2025), più tardi anche su arazzi prodotti fuori dall'Italia e su altri oggetti d'arte di uso quotidiano. Si tratta in tutti questi casi di un'estrapolazione di quel motivo processionale, concretamente presente solo in TC, che aveva grandi potenzialità per le arti visive.

Dall'altra parte, il disegno 'iconografico' molto chiaro della scena trionfale in TC tradisce l'interesse dell'autore empirico per le arti figurative: ricerche recenti hanno dimostrato che l'idea di presentare le processioni trionfali come sfilate, che si svolgono davanti all'occhio dello spettatore in sezioni distinte, con tutta probabilità era informata dalla conoscenza che Petrarca aveva del programma iconografico della Cappella degli Scrovegni di Padova dipinta da Giotto. Da parte sua, Giotto avrebbe sviluppato la macrostruttura della sua narrazione iconografica, ritmata in una sequenza di inquadrature pittoriche, partendo dalla sua conoscenza diretta del programma pittorico degli archi trionfali romani (arco di Tito e arco di Costantino, cfr. Lange 2015 [rielaborato in Lange 2023] con Huss 2019b). Si delinea così un altro ponte che riporta al fenomeno storico del trionfo romano come vitale modello strutturale per i *Triumphi*.

Cupido non è solo un trionfante vincitore, ma anche la personificazione di una *passio* dell'anima che acquista valenza allegorica nell'interazione con altre personificazioni (in particolare con la Pudicizia in TP). In apparenza questa valenza è fondamentalmente negativa; la rappresentazione petrarchesca di Cupido equivarrebbe quindi principalmente a un avvertimento filosofico-morale nei confronti dei

pericoli del desiderio fisico. Infatti è in questa maniera che Amore viene caratterizzato e valutato dalla guida in TC I, 82-84.

Man mano che la lettura procede, però, la valutazione di Cupido diventa sempre più ambivalente. I numerosi amori raccontati nella storia e nei miti antichi presentano un certo fascino, che si distanzia da qualsiasi condanna morale. Le situazioni d'amore che si presentano al protagonista acquistano un profilo tendenzialmente positivo, tanto che, quando in TC II lui e la guida incontrano Massinissa e Sofonisba e subito dopo Seleuco, Stratonica e Antioco, le risposte e i discorsi dei personaggi interpellati sono difficilmente condannabili, anzi, sembrano piuttosto suscitare la simpatia dei lettori (vd. introduzione a TC II). Nei cataloghi delle tante vittime di Cupido elencate in TC non compaiono soltanto figure mitologiche o storiche i cui atti e vicende d'amore dovrebbero essere rifiutati da un punto di vista moral-filosofico. Questa potenziale ambiguità nella valutazione morale di Cupido non viene annullata neanche dalla sconfitta che il «garzon» divino sperimenterà in TP.

[1] Al tempo che rinova i mie' sospiri
per la dolce memoria di quel giorno
che fu principio a sì lunghi martiri, 3
[2] già il sole al Toro l'uno e l'altro corno
scaldava, e la fanciulla di Titone
correa gelata al suo usato soggiorno. 6

1-6 *'Nel tempo in cui i miei sospiri si rinnovano* [in primavera] *per il dolce ricordo di quel giorno in cui iniziarono così lunghi tormenti, il sole stava già scaldando entrambe le corna del Toro, e la giovane sposa di Titone si affrettava, freddissima* [per il gelo della mattina]*, verso la sua abituale dimora'* ~ Il proemio dei *Triumphi* definisce qui, secondo la convenzione retorica, il tempo dell'azione che sarà narrata. La perifrasi astronomica, probabilmente modellata su esempi danteschi (come *Purg.* II, 55-57; VIII, 133-135; XXV, 2-3; *Par.* XXVII, 68-69 [*Pacca*]), designa la stagione in cui il Toro è «solo un po' illuminato dal sole», poiché in questa fase il sole non è ancora pienamente entrato nella costellazione del Toro. Prima della riforma gregoriana del calendario, questo periodo è situato intorno al 13 aprile (*Pacca*). La primavera è la stagione topica dell'amore e più specificamente dell'innamoramento. Questo vale, tra l'altro, per *Rvf* (per la perifrasi astronomica, cfr. *Rvf* 9, 1-2: «Quando 'l pianeta che distingue l'ore | ad albergar col Tauro si ritorna»); ed è alla situazione amorosa di base dei *Rvf* che si riferisce la prima terzina: proprio in primavera si rinnovano i topici sospiri dell'amante petrarchesco (*Rvf* 1, 2; 118, 1-2; 126, 5; 171, 14; 322, 14), perché quella stagione ricorda il giorno in cui l'amore per Laura, così pieno di sofferenze, è iniziato. Secondo la stilizzazione autobiografica di *Rvf* si tratta del 6 aprile (per la data del 6 aprile 1327, un venerdì santo secondo la costruzione letteraria di Petrarca, come giorno del primo incontro con Laura cfr. *Rvf* 211, 12-14 con *Rvf* 3, 1-4 e 62, 14). Il 6 aprile è il giorno centrale nel calendario dell'amore per Laura; il 6 aprile 1348, alla stessa «hora matutina» del primo incontro, l'amata sarebbe morta (TM I, 133-134; *Rvf* 336, 12-14; ambedue le date fatidiche sono registrate nella 'nota obituaria' per Laura in SIGNORINI 2019, pp. 140-143, no. 16). Le prime righe del testo evocano una situazione in costante ripetizione, in cui lo stimolo ad amare Laura non si affievolisce mai (il ricordo costante di Laura, soprattutto in relazione agli anniversari dell'innamoramento, ma anche alla stagione primaverile, è un topos in *Rvf*, per cui vd. almeno 20, 3; 142, 5; 175, 1). Oltre alla stagione, viene designata anche l'ora del giorno: è la prima alba, lo spuntare del giorno, il momento 'laurano' per eccellenza, simboleggiato dalla giovane sposa di Titone, Aurora, che si precipita dal letto nuziale verso il cielo orientale all'ora mattutina, molto fredda in aprile. Poiché tradizionalmente si crede che l'alba porti sogni veritieri, le visioni nella letteratura molto spesso hanno luogo all'ora del primo mattino. • La prosecuzione della narrazione di TC descriverà, tra le altre cose, l'innamoramento dell'io-protagonista, mentre l'io-narratore è permanentemente, già a partire dai primi versi, sotto il dominio dell'amore, che viene costantemente ricordato ed evocato (sempre, ma in maniera particolarmente incisiva ogni 6 aprile). Ciò che il protagonista sperimenterà, il narratore lo ha già sperimentato: dalla sua prospettiva l'amore appare nella modalità di un flash-back continuamente ripetuto (vd. introduzione).

7-9 *'L'amore, le ripulse, le lacrime e la stagione mi avevano fatto raggiungere di nuovo la stretta valle dove il cuore stanco depone ogni peso'* ~ Il narratore situa ora la seguente visione in un momento del passato, momento in cui egli stesso come protagonista era già sotto il segno dell'amore per Laura, ma che precede l'atto di narrazione. Il momento in cui avviene la visione si trova dunque diacronicamente nel mezzo tra l'innamoramento descritto nella visione e l'atto di narrazione (sulla complessa stratificazione temporale del proemio di TC I cfr. l'introduzione al presente capitolo). • *Amor*: l'amore per Laura. • *gli sdegni*: sono certamente gli sdegni topici dell'amata che rifiuta l'amore dell'amante; per questa parola-segnale vd. almeno *Rvf* 29, 13; 37, 101; 64, 8; TM II, 82; TM II, 110 (*Ariani*). • *'l pianto*: causato dalle sofferenze amorose. La situazione visionaria presuppone un 'lungo martirio' già avvenuto precedentemente. • *la stagione*: primaverile, in cui il ricordo dell'amore laurano diventa particolarmente forte e straziante (vd. sopra). • *ricondotto*: si sottolinea l'aspetto della ripetitività dell'esperienza amorosa di sofferenza e ritiro qui descritta. • *al chiuso loco*: allusione appena cifrata alla dimora petrarchesca di Vaucluse, vicina ad Avignone, dove Petrarca visse con interruzioni tra il 1337 e il 1353. La Vaucluse petrarchesca, stilizzata come *locus amoenus* con allusioni al motivo dell'*hortus conclusus*, è uno spazio di proiezione in cui Petrarca colloca numerosi riferimenti laurani ed evocazioni della donna amata, e allo stesso tempo è il luogo in cui l'autore posiziona la propria figura in quanto intellettuale appartato, solitario filosofo morale e scrittore di testi prodotti nell'amena solitudine. Per la dimensione spaziale di questo incipit di TC I vd. Zuliani 2023, pp. 149-151.

10-12 *'Lì, sdraiato sull'erba, già stremato dal pianto e sopraffatto dal sonno, vidi una luce brillante, e in essa molto dolore con poca gioia'* ~ In uno stato di completo esaurimento, all'io-narratore (che sta raccontando tutto questo in una grande analessi) si mostra la (topica) luce radiosa della visione di cui ora inizia la descrizione. Il suo contenuto, almeno per quanto riguarda TC, sarà determinato dal tipico squilibrio affettivo-emozionale dell'amore petrarchesco: a una grande e lunga esperienza di sofferenza si contrappongono solo brevi fasi di gioia amorosa. La formula «assai dolor con breve gioco» segnala chiaramente l'analogia con l'amore laurano dei *Rvf*.

13-15 *'Vidi un comandante vittorioso e potente, proprio come uno di coloro che un carro trionfale porta al Campidoglio ai più alti onori'* ~ Si stabilisce il modello del corteo trionfale romano come quadro di riferimento per la descrizione del trionfo d'Amore che sta per iniziare. Petrarca immagina, come nelle processioni trionfali romane, il comandante trionfante portato al Campidoglio per essere premiato con i più alti onori militari. Contemporaneamente viene evocato l'onore dell'incoronazione del poeta stesso in Campidoglio, di cui Petrarca parla ripetutamente in molti testi (per il Campidoglio come quintessenziale luogo petrarchesco di celebrazione, fama e gloria cfr. Huss 2013). • *un victorïoso e sommo duce*: Amore, che secondo un celebre verso di Virgilio, molto amato e spesso citato da Petrarca, «vince tutto» (*Ecl.* X, 69); l'idea di Amore-vincitore in una specie di guerra amorosa è radicata nell'elegia latina. Infatti TC consisterà essenzialmente in un catalogo dei numerosi personaggi che Cupido ha sconfitto e sottomesso. Per il Cupido *triumphans* cfr. Lattanzio, *Div. Inst*. I, 11, 1-2: «Non insulse quidam poeta triumphum Cupidinis scripsit: quo in libro non modo potentissimum deorum Cupidinem, sed etiam victorem facit. Enumeratis enim amoribus singulorum, quibus in potestatem Cupidinis ditionemque venissent, instruit pompam, in qua Iupiter cum caeteris diis ante currum triumphantis ducitur catenatus» (cfr. commento a TC I, 159-160 e Martellotti 1978, pp. 159-160); vd. anche Ovidio, *Am.* I, 2, 25-30 (con Martellotti 1978, pp. 160-161); Prop. II, 8, 40. • *conduce*: il ricorso al tempo presente crea un netto contrasto tra la cerimonia trionfale e il «secol noioso» in cui vive l'autore-narratore, come si dirà nella prossima terzina (*Pacca*).

16-21 *'Io, che di solito non posso godere di una tale vista a causa del misero tempo in cui vivo, che non conosce alcun valore ed è invece pieno di super-*

[3] Amor, gli sdegni, e 'l pianto, e la stagione
ricondotto m'aveano al chiuso loco
ov'ogni fascio il cor lasso ripone. 9
[4] Ivi, fra l'erbe, già del pianger fioco,
vinto dal sonno, vidi una gran luce,
e dentro assai dolor con breve gioco. 12
[5] Vidi un victorïoso e sommo duce,
pur com'un di color che 'n Campidoglio
triumphal carro a gran gloria conduce. 15
[6] I', che gioir di tal vista non soglio
per lo secol noioso in ch'i' mi trovo,
vòto d'ogni valor, pien d'ogn'orgoglio, 18
[7] l'abito in vista sì leggiadro e novo
mirai, alzando gli occhi gravi e stanchi,
ch'altro diletto che 'nparar non provo: 21
[8] quattro destrier, vie più che neve bianchi,

bia, contemplai l'aspetto esteriore, così incantevole e straordinario a vedersi, alzando i miei occhi pesanti e stanchi, perché il mio unico piacere è quello di apprendere' • *tal vista*: la vista dei cortei trionfali romani, premio di una virtù che secondo Petrarca non esiste più. • *lo secol noioso*: il lamento sulla decadenza morale, sociale e culturale del proprio tempo è un tema che Petrarca affronta in un gran numero di testi; vd. almeno *Rvf* 7 (*passim*); 24, 5-6; *Fam*. VI, 4, 2-3 e XX, 1, 1; *Coll. laur.* 4, 4-5; *Inv. med*. II, 180. • *abito*: lo 'habitus' è qui la forma esteriore in cui un oggetto o una persona si presenta all'osservatore (similmente in TC II, 7 e *Rvf* 185, 11, per cui cfr. *Bettarini*). • *mirai*: la parola intensifica il «vidi» del v. 13, aggiungendo «il senso di ammirato stupore» (*Ariani*). • *occhi gravi e stanchi*: sono pesanti per la sonnolenza e stanchi a causa delle tante lacrime. • *ch'altro diletto che 'nparar non provo*: da un lato questa particolare curiosità contraddistingue le persone che assorbono informazioni in simili testi visionari (*Pacca* cita Latini, *Tesoretto* 2230-32; *Purg*. X, 103-104); dall'altro corrisponde all'autostilizzazione di Petrarca come un intellettuale con una vasta gamma di interessi, avido di sapere cose nuove (*Fam*. XIX, 16, 5 e soprattutto XXIV, 12, 7).

22-27 *'quattro cavalli, molto più bianchi della neve, e su un carro di fuoco un giovane crudele con un arco in mano e frecce al suo fianco. Non temeva nulla, dunque non aveva né armatura né scudo, ma solo due grandi ali di mille colori sulle spalle, e per il resto era nudo'* ~ Petrarca raffigura qui Cupido con gli attributi convenzionali che gli appartengono nella tradizione classica: la giovinezza, le armi (arco e frecce), le ali e la nudità. • *quattro destrier, vie più che neve bianchi*: Petrarca disegna il carro trionfale di Cupido secondo le notizie che gli erano pervenute dall'antichità. Per i quattro cavalli bianchi cfr. Servio, *In Aen*. IV, 543 («qui autem triumphat, albis equis utitur quattuor»), Liv. V, 23, 5-6, e 28, 1; Prop. IV, 1, 32; Ovidio, *Ars* I, 213-216, ed *Ex Ponto* II, 8, 49-50. Petrarca presenta questo motivo in numerosi testi, vd. almeno *Vir. ill.* VIII, 7 («in Capitolium ascendit, currum aureum equis quattuor niveo candore trahentibus», su Camillo); *Afr.* IX, 338-340 (sul *triumphus* di Scipione Africano); *Epyst*. I, 2, 183-185. • *vie*: rafforza il comparativo, nel senso di 'molto'; per il motivo cfr. Virgilio, *Aen*. XII, 82-84 («equos [...]

| qui candore nives anteirent»). • *sovr' un carro di foco*: i carri degli antichi trionfatori sono talvolta immaginati come dorati (*Fam*. XXIV, 10, 98-100). Nel nostro passo, Petrarca collega il bagliore dell'oro con l'attributo topico del fuoco d'amore, che nell'iconografia classica Cupido porta spesso con sé sotto forma di una torcia ardente (Isid. *Etym*. VIII, 11, 80: «Cupidinem vocatum ferunt propter amorem. Est enim daemon fornicationis. Qui ideo alatus pingitur, quia nihil amantibus levius, nihil mutabilius invenitur. Puer pingitur, quia stultus est et inrationabilis amor. Sagittam et facem tenere fingitur. Sagittam, quia amor cor vulnerat; facem, quia inflammat»; vd. anche Ovidio, *Met*. I, 461-462; Seneca, *Oct*. 559-560; Apuleio, *Met*. IV, 30). • *un garzon crudo*: un giovane (un po' più vecchio di un 'Amorino' fanciullesco, cfr. Carrai 1999, p. 77) crudele e spietato nei confronti delle sue vittime, cioè degli innamorati. • *con arco in man e con saette a' fianchi*: attributi assolutamente tipici di Cupido fin dall'antichità, che appaiono molte volte in letteratura e furono spesso interpretati allegoricamente nel Medioevo. Qui colpisce il fatto che Petrarca non integri il motivo della freccia d'oro e di quella plumbea di Cupido, noto da Ovidio, *Met*. I, 468-472 (*Ariani*), benché soprattutto la freccia d'oro sia importante per la configurazione dell'amore causato dall'incontro con Laura in *Rvf* (cfr. 151, 8; 174, 14; 296, 7-8; per cui *Bettarini* e *Santagata*). • *però*: perciò. • *maglia*: cotta di maglia metallica, indossata nel Medioevo per proteggere la parte superiore del corpo dalle ferite in battaglia. • *due grand'ali*: le ali di Cupido vengono tradizionalmente interpretate come simboli della sua mobilità, mutabilità e fugacità, dunque anche della volubilità degli amanti (cfr. la citazione di Isidoro qui sopra). Sull'arsenale dell'allegorismo medievale rispetto alle ali di Cupido, cfr. Boccaccio, *Gen. deor*. IX, 4, 95b (*Ariani*). • *di color mille*: Petrarca dà al suo Cupido ali colorate e iridescenti, che non si trovano nella tradizione classica. Il motivo è derivato dalla messaggera degli dei, Iride, in Virgilio, *Aen*. IV, 700-702 («Iris croceis per caelum roscida pennis | mille trahens varios adverso sole colores | devolat»; molto improbabile che Petrarca abbia conosciuto Ps.-Virg. *Cat*. 15, 9-10: «Marmoreusque tibi aut mille coloribus ales | in morem picta stabit Amor pharetra»; cfr. Nolhac^{2} 1959, vol. I, p. 155; Sabbadini 1914, pp. 259-260; vd. anche Feo 1988, p. 60), e viene qui sovrapposto a raffigurazioni medievali di angeli con ali multicolori (*Ariani*). Una decifrazione allegorica di questa policromia fu già tentata nel Rinascimento (*Vellutello*, *Daniello*): le ali denoterebbero allora la volubilità degli amanti. Altri ipotizzano che si tratti di un riferimento ai diversi modi di agire di Cupido o al fatto che il viso degli amanti petrarcheschi topicamente cambia spesso colore (*Rvf* 71, 52-53: «Vedete ben quanti color' depigne | Amor sovente in mezzo del mio volto»; cfr. *Pacca*). • *tutto l'altro ignudo*: nel Medioevo, la nudità di Cupido è considerata come un riferimento alla sua lascivia immorale; nell'antichità, invece, può significare il suo carattere aperto e sincero (Ovidio, *Am*. I, 10, 15-16: «et puer est et nudus Amor; sine sordibus annos | et nullas vestes, ut sit apertus, habet»). Petrarca sovrappone entrambi i significati, suggerendo così una fondamentale ambivalenza ideologico-morale della sua figura di Cupido (vd. introduzione).

28-30 *'Tutt'intorno innumerevoli mortali, alcuni catturati in battaglia, alcuni uccisi, altri feriti da frecce pungenti'* ~ Le vittime di Cupido non marciano tutte ordinate in un corteo trionfale propriamente detto, ma si trovano su tutti i lati intorno al carro trionfale del dio (forse su suggestione del corteo disordinato nel trionfo d'Amore di Ovidio, *Am*. I, 2: Martellotti 1978, pp. 162-165); i vari gradi delle loro ferite, solo alcune delle quali sono letali, denotano le diverse modalità e i vari effetti dell'azione di Cupido, nonché le molte e differenti situazioni determinate dal suo intervento. Nel Rinascimento (*Vellutello*, *Gesualdo*, *Venafro*; similmente già *Ilicino*) si pensava a una tripartizione aristotelizzante di amanti continenti, ma non temperati (= feriti), incontinenti (= presi in battaglia) e intemperati (= uccisi). Cfr. anche *Moschetti*: «*Feriti* coloro che conobbero una o piú volte la potenza d'Amore ma riuscirono a liberarsene; *presi* coloro che dalla loro passione non seppero redimersi; *uccisi* coloro che o morirono di dolore o si suicidarono

sovr'un carro di foco un garzon crudo
con arco in man e con saette a' fianchi; 24
9 nulla temea, però non maglia o scudo,
ma sugli omeri avea sol due grand'ali
di color mille, tutto l'altro ignudo; 27
10 d'intorno innumerabili mortali,
parte presi in battaglia, e parte occisi,
parte feriti di pungenti strali. 30
11 Vago d'udir novelle, oltra mi misi
tanto ch'io fui in esser di quegli uno
che per sua man di vita eran divisi. 33
12 Allor mi strinsi a remirar s'alcuno
riconoscessi ne la folta schiera
del re non mai di lagrime digiuno. 36

per motivo amoroso». Tuttavia con ciò Petrarca non intende introdurre un sistema graduale che risulterebbe in una macrostruttura coerente di TC (cfr. v. 39). La vastità distruttiva della scena, molto simile alla rappresentazione degli effetti della morte in TM I, 73-81, esprime l'universalità del trionfo d'Amore. • *presi*: con questo participio, «termine tecnico della produzione cortese denotante la cattura amorosa» (*Santagata* a *Rvf* 3, 3), in *Rvf* si fa più volte riferimento all'innamoramento, il cui agente sarebbe Amore (*Rvf* 3, 3: «i' fui preso»; 106, 7: «Allor fui preso»; 253, 2-3; 325, 37). Vd. anche TC III, 91 «Ella mi prese» (cfr. commento *ad loc.* e introduzione). • *pungenti strali*: ulteriore rimando alla condizione amorosa dei *Rvf*, per cui si veda 325, 31-36: «A le pungenti, ardenti et lucide arme | [...] | giunto mi vidi» (*Bettarini*).

31-33 *'Desideroso di imparare cose nuove, mi inoltrai al punto che rischiai di diventare uno di quelli che erano stati separati dalla vita* [cioè, erano morti] *per mano di Amore'* ~ La curiosità qui mostrata dal protagonista per i fenomeni del trionfo amoroso ha un aspetto negativo dal punto di vista agostiniano, perché la *curiositas* comporta il rischio di perdersi nel mondo e dimenticare Dio (un rischio che per Petrarca è sempre un autentico pericolo dell'amore mondano, e specificamente dell'amore per Laura). Allo stesso tempo, però, la curiosità del protagonista è il motore della narrazione, proprio come nella *Commedia*; cfr., per es., l'entrata di Dante nel bosco dell'Eden in *Purg.* XXVIII, 1-4 («Vago già di cercar dentro e dintorno | la divina foresta spessa e viva, [...] | sanza più aspettar, lasciai la riva»). • *per sua man*: si riferisce ad Amore e non alla mano degli amanti suicidi (come invece propongono *Mestica* e altri), come testimoniano i manoscritti H, C e I che presentano le varianti precedenti «ch'Amor di vita anzi tempo à divisi | vel ch'anzi tempo à di vita Amor divisi» (*Pacca*). Si noti che nel prosieguo di TC il protagonista sarà effettivamente 'conquistato' da Laura e in tal modo sottomesso a Cupido. Il rischio fatale di morte fisica e/o morale si rivelerà dunque molto reale in breve tempo.

34-39 *'Così mi avvicinai per vedere se potevo riconoscere qualcuno nel fitto seguito del re che si nutre sempre di lacrime. Non riconobbi nessuno e se c'era qualcuno a me noto, il suo aspetto era cambiato, a causa della morte o di una prigionia crudele e brutale'* • *mi strinsi*: 'mi accostai', come per es. in *Rvf* 54, 7; 119, 33 (*Bettarini*); 243, 9. • *ne la folta schiera*: nel lungo corteo delle tante vittime d'Amore (cfr. TF II, 52-53: «in popol folta | fu quella schiera»). • *re*: la designazione di Amore come re, che appartiene all'iconografia medievale (motivo dell'Amore coronato), si incontra

in Petrarca solo in questo passaggio. Cfr. però Boccaccio, *Am. vis.* XV, 19: «Un'aurea corona in capo avea [Amor]». La formulazione del verso crea un'atmosfera sinistra, quasi come se si trattasse di Plutone, re del Tartaro. • *mai di lagrime digiuno*: 'mai privo del nutrimento di lacrime'. L'immagine di Amore che si nutre di lacrime è derivata da Virgilio, *Ecl.* X, 29-30 (*Castelvetro*) ed è convenzionale in *Rvf*: cfr. 93, 14 (Amore: «ch'i' mi pasco di lagrime, et tu 'l sai», *Bettarini*); 101, 7-8 («Amor non mi spregiona, | che l'usato tributo agli occhi chiede», e cfr. con TC IV, 134-135: «In quel loco, e 'n quel tempo ed in quell'ora | che più largo tributo agli occhi chiede»); 342, 1-2 (*Bettarini*). Alcuni testimoni hanno «sempre» invece di «non mai», e il senso del passaggio muta in 'sempre avido di lacrime'; questa variante viene datata al 2 luglio 1373 in L (*Pacca*). • *Nesun vi riconobbi*: a questo punto dell'*histoire* il protagonista non è né innamorato – dunque non fa ancora parte del corteo trionfale –, né ha già incontrato la sua guida, che si rivolgerà a lui al v. 42 e in seguito lo informerà in dettaglio sull'identità delle vittime di Cupido. L'impiego del verbo 'riconoscere' segnala che l'attività del protagonista consiste in un lavoro della memoria: l'obiettivo è riconoscere le persone e le circostanze che le riguardano e risultano familiari al narratore (e all'autore empirico) dalla lettura di testi antichi e medievali; cfr. Huss 2017, p. 190. • *per morte o per pregion crudele e fera*: due delle tre categorie di vittime di Cupido menzionate sopra. La terza categoria (i feriti) ricorre di nuovo insieme alle altre due in TC IV, 137-138.

40-48 *'Un'ombra, che era alquanto meno triste delle altre, venne verso di me, mi chiamò per nome e disse: «Ecco il guadagno che ti porta l'amore!». Allora mi meravigliai e dissi: «Ma come può essere che tu mi conosci quando io non ti riconosco?». Ed egli: «Questo succede a causa del pesante fardello delle catene che porto, e l'aria cupa costituisce un ostacolo per i tuoi occhi. Ma io sono un tuo vero amico, e sono nato con te in Toscana»' ~* La figura, una specie di immagine onirica che il protagonista incontra qui, è un po' «meno sofferente, e dunque, in qualche misura, meno succube della passione amorosa» rispetto alle altre vittime di Cupido (*Fenzi*). L'identificazione di questa figura è sempre stata controversa; gli studiosi hanno fatto una miriade di proposte sull'argomento, quasi in tutti i casi con l'intenzione di vedere in quest'ombra un personaggio storico (vd. introduzione). Tuttavia la difficoltà o l'impossibilità di arrivare a un'identificazione certa mostra che il testo mira a qualcos'altro. L'ombra, che ha esperienza dell'amore (ne porta i «legami») ed è allo stesso tempo meno triste delle altre, che è difficile da riconoscere per il protagonista e che tuttavia afferma di essere 'nata insieme a lui in Toscana', può essere interpretata come una figurazione dell'io petrarchesco più vecchio e maturo del protagonista (Bàrberi Squarotti 1999, pp. 50 e 65): un 'Petrarca', cioè, già innamorato, amante e autore di poesie amorose, e proprio per questo sfogo letterario 'meno triste' (e più esperto, dunque adatto come guida dell'io-protagonista più giovane). In questo modo l'istanza dell'io narrante, rimasta vaga all'inizio del testo, verrebbe proiettata dallo spazio extradiegetico a quello intradiegetico, con una sovrapposizione che corrisponderebbe alla coincidenza simultaneizzante di strati temporali distinti della narrazione (vd. sopra e cfr. introduzione). Così i livelli di 'visione'/'sogno' e 'scrittura' si confondono l'uno con l'altro. • *Or, questo per amar s'acquista!*: la formulazione deittica, alquanto sarcastica, segue uno schema sintattico tipico dei discorsi che il Virgilio della *Commedia* (un'altra guida in un aldilà molto differente) rivolge a Dante-protagonista: «or vedi» o «or puoi vedere» (*Inf.* VII, 61 e 115-116; XXVIII, 30 e 130; *Purg.* III, 110 [*Pacca*]). • *meravigliando*: meravigliandomi. • *conosci me, ch'io te non riconosca*: Petrarca 'riscrive' scene della *Commedia* in cui il protagonista ha difficoltà a riconoscere nell'aldilà persone che ha conosciuto in vita (Ciacco: *Inf.* VI, 40-45; Forese Donati: *Purg.* XXIII, 40-48) (*Pacca*). Tuttavia, questo schema è qui ironicamente riferito alla relazione tra il protagonista e la guida. Se accettiamo l'identificazione della guida con un io più maturo di Petrarca, ciò significa: il giovane protagonista non può riconoscere il proprio io più avanzato nella vita e dunque segnato dalle sue esperienze successive, proprio

13 Nesun vi riconobbi, e s'alcun v'era
di mia notitia, avea cangiata vista
per morte o per pregion crudele e fera.
14 Un'ombra alquanto men che l'altre trista
mi venne incontra e mi chiamò per nome,
dicendo: «Or, questo per amar s'acquista!»
15 Ond'io, meravigliando, dissi: «Or, come
conosci me, ch'io te non riconosca?»
Ed e': «Questo m'aven per l'aspre some
16 de' legami ch'io porto, e l'aër fosca
contende agli occhi tuoi; ma vero amico
ti son, e teco nacqui in terra tosca.»
17 Le sue parole e 'l ragionare antico
scoverson quel che 'l viso mi celava;
e così n'assidemmo in loco aprico.

perché gli mancano queste esperienze. • *l'aspre some* | *de' legami ch'io porto*: il riferimento è alle 'catene d'amore' di cui Petrarca parla spesso (cfr. vv. 85-87). *Augustinus* le discute dettagliatamente in *Secr.* III (cfr. specialmente III, pp. 200-202), sempre riferendosi al caso particolare dell'amore di *Franciscus* per Laura. Per l'irriconoscibilità di una persona a causa della sua esperienza d'amore, *Venafro* cita Ter. *Eun*. 225-226 («di boni, quid hoc morbist? adeon homines inmutarier | ex amore ut non cognoscas ‹eu›ndem esse!»). Nel nostro brano, per le ragioni già citate, si tratta probabilmente dell'inevitabile incapacità del protagonista di riconoscere il proprio ego futuro e le proprie esperienze successive. • *l'aër fosca* | *contende agli occhi tuoi*: inteso concretamente, è un riferimento all'oscurità della scena del trionfo d'Amore, in cui il carro di fuoco del dio vittorioso illumina apparentemente solo una piccola area. Nel senso di un allegorismo morale, questo buio si spiega con l'accecamento dell'intelletto per effetto dell'amore (*Ilicino*, *Gesualdo*, similmente *Vellutello*). • *teco nacqui in terra tosca*: se la nostra ipotesi sull'identificazione della guida è corretta, la guida dà al protagonista un indizio cifrato sull'identità delle due figure. Il protagonista lo decodificherà immediatamente.

49-51 *'Le sue parole e il suo modo di parlare a me da tempo familiare mi rivelarono ciò che il volto nascondeva, e così prendemmo posto in un luogo soleggiato'* • *Le sue parole e 'l ragionare antico*: Il protagonista individua la sua controparte per il contenuto della comunicazione appena fatta e per il modo di parlare, che gli sembra molto familiare («antico» non può qui avere altro significato). Questa familiarità non può sorprendere, perché secondo la nostra ipotesi, il protagonista riconosce sé stesso nelle parole dell'interlocutore. Petrarca modifica nuovamente un topos dantesco, cfr. almeno *Purg*. XXIII, 43-45 («Mai non l'avrei riconosciuto al viso; | ma ne la voce sua mi fu palese | ciò che l'aspetto in sé avea conquiso») ma vd. anche *Inf*. X, 25-26 e 64-65, e *Purg*. XVIII, 40-41. • *quel che 'l viso mi celava*: questo volto è segnato dall'esperienza dolorosa dell'amore, ma anche dalle tracce del processo di invecchiamento individuale, un tema che Petrarca discute spesso (e soprattutto con riferimento a sé stesso). • *n'assidemmo in loco aprico*: *Leopardi* spiega «aprico» come «alto e aperto, da poter bene scorgere tutta quella gente» (cfr. la variante «n'ascendemmo», menzionata da *Ariani*). Diventa così palese il riferimento, già segnalato da *Appel*, a Virgilio, *Aen*. VI, 752-755: «Dixerat An-

chises natumque unaque Sibyllam | conventus trahit in medios turbamque sonantem, | et tumulum capit unde omnis longo ordine posset | adversos legere et venientum discere vultus». Petrarca ricrea l'intimismo della situazione virgiliana, della conversazione confidenziale tra padre e figlio in un luogo elevato, posizionando il suo protagonista e la guida in modo analogo (secondo *Fam*. XXI, 9, 10 «in alto sitam esse gloriam, in imo dedecus, in aprico voluptatem, in confragoso virtutem", il posizionamento segnalerebbe dunque un luogo connesso con i concetti sia di *gloria/fama* che di *voluptas/luxuria*; cfr. *Ariani*). Nello stesso tempo vengono evocati echi danteschi: cfr. *Inf*. IV, 115-117 («Traemmoci così da l'un de' canti, | in luogo aperto, luminoso e alto, | sì che veder si potean tutti quanti»), e *Purg*. VII, 88-90. I ripetuti e fitti ricorsi all'*Eneide* e al tempo stesso alla *Commedia* manifestano l'alta ambizione epica che Petrarca ostenta con il progetto dei *Triumphi*.

52-57 *'E cominciò: «Da molto tempo mi aspettavo di vederti qui tra noi, perché fin dalla tua giovinezza il tuo modo di vivere mi ha portato ad aspettarmelo». «È vero, era così, ma la sofferenza d'amore mi spaventava così tanto che mi astenni dall'impresa. Ma il mio petto ne è graffiato e le mie vesti sono a brandelli»'* ~ La guida afferma che anche prima dell'incontro con Laura (cioè, nella costruzione biografica di Petrarca, prima del 6 aprile 1327), il protagonista era incline all'amore. Il protagonista lo ammette, ma sottolinea che era consapevole della sofferenza che l'esperienza dell'amore avrebbe comportato. Per questa ragione sarebbe rimasto lontano dall'«impresa» dell'amore (un termine consueto in questo contesto, cfr. TC II, 54 e il corrispettivo commento in *Ariani*) e Amore finora l'avrebbe ferito solo leggermente ('al petto e sui vestiti'). Il protagonista sembra dunque non aver perso un certo controllo razionale sui suoi affetti fino all'incontro con Laura (che avverrà presto in TC); cfr. la sequenza proemiale di *Rvf* 1-3 sull'innamoramento come perdita di questo controllo e il riassunto della situazione precedente in *Rvf* 23, 32-34 («sentendo il crudel di ch'io ragiono [Amore] | infin allor percossa di suo strale | non essermi passato oltre la gonna», con i versi seguenti [*Moschetti*]).

58-63 *'Così dissi. E quando ebbe sentito la mia risposta, disse con un sorriso: «Figlio mio, che fiamma è stata accesa per te!». Allora non lo capii, ma ora ho le sue parole così saldamente nella mia testa che niente è mai stato scolpito più stabilmente nel marmo'* • *sorridendo*: con una reazione «tra la compassione e lo scherno» (*Rossi*) la guida dimostra di sapere più del protagonista sulle future esperienze di quest'ultimo (il che confermerebbe l'identificazione della guida con l'ego più maturo del protagonista, vd. sopra e introduzione), dal momento che prevede l'incontro con Laura e l'innamoramento, che avranno luogo molto presto. • *figliuol mio*: l'espressione segnala vicinanza affettiva, con una nota di superiorità 'generazionale' e sapienziale (con gli stessi connotati Virgilio usa questo appellativo nei confronti del protagonista dantesco, vd. *Pacca*). • *Io no l'intesi allor*: al momento di questa conversazione, il protagonista non ha ancora incontrato Laura e non è in grado di valutare e comprendere le parole del suo interlocutore, che esprime la sua superiore conoscenza riguardante il futuro amore laurano. • *ma or sì fisse … non si scrisse*: qui parla il narratore nella veste autoriale, dalla posizione, cioè, del 'Petrarca' maturo (un'istanza extradiegetica rispetto al racconto della visione-sogno), che ha completamente interiorizzato le parole della guida e che difficilmente potrebbe avere avuto un'esperienza più forte e più tormentata dell'amore che queste parole avevano predetto. Cfr. DUTSCHKE 1992, pp. 281-283.

64-66 *'E a causa della mia giovane età, che rende la mente e la lingua audaci e veloci, gli chiesi: «Per favore, dimmi, chi sono queste persone?»'* • *la nova età*: secondo la costruzione autobiografica l'io-protagonista deve essere nato nel 1304 come lo stesso Petrarca; prima dell'incontro con Laura non avrebbe ancora compiuto ventitre anni (*Moschetti*). Il giovane protagonista dimostra la sua fatale mancanza di comprensione delle parole che la guida ha appena pronunciato, passando curiosamente a un altro argomento (*Biagioli*). • *che gente è questa?*: qui inizia il gioco di domande e risposte che mette a fuoco e iden-

18 E cominciò: «Gran tempo è ch'io pensava
vederti qui fra noi, ché da' primi anni
tal presagio di te tua vita dava.» 54
19 «E' fu ben ver, ma gli amorosi affanni
mi spaventâr sì ch'io lasciai la 'mpresa;
ma squarciati ne porto il petto e' panni.» 57
20 Così diss'io; ed e', quando ebbe intesa
la mia risposta, sorridendo disse:
«Oh, figliuol mio, qual per te fiamma è accesa!» 60
21 Io no l'intesi allor; ma or sì fisse
sue parole mi trovo entro la testa
che mai più saldo in marmo non si scrisse. 63
22 E per la nova età, ch'ardita e presta
fa la mente e la lingua, il demandai:
«Dimmi, per cortesia, che gente è questa?» 66
23 «Di qui a poco tempo tel saprai
per te stesso» rispose «e sarai d'elli;
tal per te nodo fassi, e tu nol sai. 69
24 E prima cangerai volto e capelli
che 'l nodo di ch'io parlo si discioglia
dal collo e da' tuo' piedi ancho rebelli. 72
25 Ma per empier la tua giovenil voglia
dirò di noi, e 'n prima del maggiore,
che cosí vita e libertà ne spoglia. 75
26 Questi è colui che 'l mondo chiama Amore:

tifica le vittime eccellenti di Amore in TC. La sua struttura ricorda palesemente le conversazioni di Dante e Virgilio nella *Commedia*.

67-72 *'«Presto lo saprai da te» – rispose – «e sarai uno di loro: un tale nodo si sta preparando per te, e tu non lo sai. Cambierà l'aspetto del tuo volto e dei tuoi capelli prima che il nodo di cui parlo sia sciolto dal tuo collo e dai tuoi piedi, per quanto ribelli»'* ~ La guida annuncia al protagonista che lui stesso sarà presto una delle vittime di Cupido. Il suo amore durerà per molti anni, anche nella vecchiaia. La formulazione lascia incerto quando (e se) il protagonista sarà in grado di liberarsi dall'amore di Laura. Il passo si compone di topoi fondamentali del discorso amoroso presentato in *Rvf* (il laccio e il nodo, l'invecchiamento dell'amante, la persistenza dell'amore). Il protagonista sarà segnato da anni di sofferenza in amore come lo è già la guida.

73-78 *'Ma per soddisfare il tuo desiderio giovanile ti parlerò di noi, e prima di tutto di quel potente che ci toglie la vita e la libertà in questo modo. Egli è colui che il mondo chiama Amore; è amaro, come vedi, e lo vedrai meglio ancora quando sarà il tuo padrone, come è il nostro'* • *maggiore*: paradossalmente, Amore è il vincitore su tutti gli amanti, di cui ha fatto le sue vittime, e nello stesso tempo il più grande amante di tutti. • *Questi è colui che 'l mondo chiama Amore*: ora la figura trionfante è identificata anche per nome. Si

tratta dell'unico *triumphator* regolare, sul carro trionfale e con un corteo in movimento lineare, che esista nei *Triumphi*. Le illustrazioni delle stampe rinascimentali e le arti visive hanno regolarizzato questo schema e lo hanno esteso a tutte le parti dei *Triumphi*, creando un cliché molto influente nella storia della ricezione del testo. • *amaro*: il bisticcio tra 'Amore' e 'amaro' è tradizionale nella lirica romanza (cfr. per es. *Rvf* 344, 1-3: «Fu forse un tempo dolce cosa amore, | [...] or è sì amara, | che nulla più»). Petrarca ne cita la remota origine plautina (*Cist*. I, 1, 68-70) in *Fam*. IX, 4, 15: «Plautus in ea que *Cistellaria* dicitur, duas mulierculas colloquentes ponit [...] prioris percuntatio ad hunc se habet modum: "An amare occipere amarum est, obsecro?" Respondet altera: "Namque, ecastor, amor et melle et felle fecundissimus: | Gustu dat dulce, amarum ad satietatem usque aggerit"» (ovviamente Petrarca conosceva anche Virgilio, *Ecl*. III, 109-110: «quisquis amores | aut metuet dulcis aut experietur amaros»). • *signore*: un termine molto comune per Amore in *Rvf*.

79-84 *'Delicato all'inizio, crudele alla fine: bene lo sa chi lo ha sperimentato. La cosa ti sarà chiara prima che siano passati mille anni, ti avverto fin da ora. È nato dall'ozio e dalla lussuria umana, nutrito da pensieri dolci e soavi, fatto signore e dio da persone senza senno'* ~ La guida valuta ora Amor in maniera rigorosamente negativa: le persone esperte sanno che nell'amore un inizio allettante è sempre seguito da una fine terribile. A differenza del protagonista, cui manca l'esperienza amorosa, la guida sa anche che l'amore è il risultato di un disadattamento morale (pigrizia/accidia e lussuria) e che soggioga solo le persone che si sono allontanate dalla ragione. Questa posizione corrisponde alla critica dell'amore mondano che Petrarca esprime in molti testi, per es. nella scena del tribunale di *Rvf* 360 e dettagliatamente per bocca di *Augustinus* in *Secr*. III. • *Giovencel mansueto, e fiero veglio*: un topos espresso metaforicamente, che Petrarca riformula in *Fam*. X, 5, 14: «voluptas blanda sed brevis, dulce principium amari exitus»; «onde Amore si pinge biforme, giovene e vecchio» (*Gesualdo*). • *ben sa chi 'l prova*: la necessità di fare esperienza dell'amore per comprenderlo e poterne parlare correttamente è un topos della trattatistica e della lirica amorose. Il proemio dei *Fragmenta* presuppone tale conoscenza nel lettore ideale della raccolta poetica (*Rvf* 1, 7: «chi per prova intenda amore»). • *anzi mill'anni*: cioè, molto presto; si tratta di un ironico «modo di parlare vulgare» (*Castelvetro*). • *fatto signore e dio da gente vana*: una polemica tradizionale, sviluppata, tra gli altri autori, da Boccaccio, e in Petrarca da *Augustinus* in *Secr*. III, p. 224 («iste precipue quem proprio quodam nomine Amorem et, quod sacrilegium omne transcendit, Deum etiam vocant») e da *Ratio* in *Rem*. I, 69, 28 («Vos autem ceci animo deditique oculis [...] pudendos affectus honesto tegentes velo libidinem dicitis amorem. Illum colitis, illum fandi licentia deum facitis [...] Ite iam, erigite deo vestro aras ac thura porrigite: ille vos ad celum evehet! Immo vero celi deus illum et vos trudet in tartarum»).

85-87 *'Alcuni muoiono a causa sua, altri vivono la loro vita dura e amara in condizioni ancora più gravi, in mille catene e dietro mille sbarre.'* ~ La guida qui sembra riferirsi drasticamente a situazioni concrete in cui certe persone si tolgono la vita o vengono uccise per amore. Sarebbe ancora peggio, però, continuare a vivere sotto il tormentoso regime di Cupido (*Castelvetro*). Altri ipotizzano un riferimento allegorizzante agli uccisi (ossia, gli intemperati) e ai presi (ossia, gli incontinenti) dei vv. 29-30 (*Gesualdo*, *Venafro*).

88-90 *'Colui che viene per primo con un aspetto così maestoso e fiero è Cesare, che Cleopatra ha legato in mezzo a fiori ed erba in Egitto.'* ~ La processione delle vittime di Cupido è guidata da un gruppo di imperatori romani, il primo dei quali è Giulio Cesare. La famosa storia del suo amore per la regina egiziana Cleopatra, con la quale generò il figlio Cesarione, è stata tramandata molte volte e viene spesso trattata negli scritti storici e moral-filosofici di Petrarca. Egli critica Cesare in diverse occasioni per aver dato a Cleopatra un potere politico indebito a causa della sua dipendenza sessuale da lei (*Gest. Ces.* XXII, 19; XXVI, 9; *Afr*. II, 243-244; *Fam*. XVIII, 7, 3). Cesare, tuttavia, non compare nei *Triumphi* solo come un esempio morale negativo, dal momento che in

amaro, come vedi, e vedrai meglio
quando fia tuo, com'è nostro signore. 78
27 Giovencel mansueto, e fiero veglio:
ben sa chi 'l prova, e fìate cosa piana
anzi mill'anni; infin ad or ti sveglio. 81
28 Ei nacque d'otio e di lascivia humana,
nudrito di penser dolci soavi,
fatto signore e dio da gente vana. 84
29 Qual è morto da lui, qual con piú gravi
leggi mena sua vita aspra ed acerba
sotto mille catene e mille chiavi. 87
30 Quel che 'n sì signorile, e sì superba
vista vien primo, è Cesar, che 'n Egitto
Cleopatra legò tra' fiori e l'erba. 90
31 Or di lui si triumpha. Ed è ben dritto,
s'e' vinse 'l mondo, ed altri à vinto lui,
che del suo vincitor sia gloria il vitto. 93
32 L'altro è suo figlio; e pure amò costui
piú giustamente: egli è Cesare Augusto,

TF I, 23 appare accanto a Scipione con una connotazione positiva. Cleopatra riappare con connotati negativi in TF II, 106-107. • *tra' fiori e l'erba*: questa giuntura ricorre frequentemente nei *Fragmenta*. Seguendo il modello di *Purg*. VIII, 100 («Tra l'erba e ' fior venía la mala striscia»), in *Rvf* costituisce un *locus amoenus* «della fascinazione erotica o della seduzione peccaminosa» (*Ariani*), connotando l'attrazione sessuale, che è l'innesco e il movente dell'amore terreno; vd. in part. *Rvf* 99, 5-6 («Questa vita terrena è quasi un prato, | che 'l serpente tra' fiori et l'erba giace», su cui *Santagata* e *Bettarini*), ma anche l'erotismo implicito di 121, 4-5 («ella in trecce e 'n gonna | si siede, et scalza, in mezzo i fiori et l'erba», *Bettarini*), e 323, 61-62 (*Bettarini*).

91-93 *'Ora si sta trionfando su di lui. E se lui ha sconfitto il mondo e un altro ha sconfitto lui, è molto giusto che lo sconfitto* [Cesare] *porti gloria al suo vincitore* [Amore]*'* ~ Bisticci basati su figura etimologica di vincere (col latinismo «vitto» = victus) esprimono le conseguenze nefaste del comportamento politicamente cieco e affettivamente poco controllato di Cesare (vd. sopra), il quale è topicamente «orbis victor» (*Sen*. XII, 1, 208). Il motivo del 'vincitore vinto' ricorre frequentemente in Petrarca e sta alla base della macrostruttura dei *Triumphi* in cui ogni trionfatore viene vinto dalla personificazione che lo segue: così Amore-Cupido da Pudicitia, Pudicitia da Morte ecc. (*Pacca*, con rimando a Spitzer 1946/1976).

94-96 *'Il secondo è suo figlio che, dopo tutto, ha amato in modo più corretto: è l'imperatore Augusto, che ha strappato la sua Livia ad un altro con le preghiere'* ~ Augusto è uno degli imperatori romani di cui Petrarca si occupò più intensamente, soprattutto sulla base delle *Vite degli Imperatori* di Svetonio. A questo punto, la guida si riferisce alla moglie di Augusto, Livia Drusilla, che sposò Augusto tre mesi prima della nascita di suo figlio Druso e si separò a questo scopo dal marito Tiberio Claudio Nerone, il quale «Liviam Drusillam [...] petenti Augusto concessit» (Svetonio, *Tib.* IV, 3). A margine del suo codice svetoniano Oxford, Exeter College 186, fol. 17 (18)r, Petrarca conta le mogli di Augusto e annota «quarta» per Livia

(Berté 2011, p. 100). Petrarca parla del matrimonio di Livia con Augusto in *Rem*. II, 127(128), 8 (*Huss*). • *tolse*: traduzione di Svetonio, *Aug*. 62, 2 («et quidem praegnantem abduxit», *Ariani*).

97-99 *'Il terzo è Nerone, spietato e ingiusto: guarda come cammina, pieno di rabbia e aggressività. Una donna lo ha sottomesso, eppure lui sembra così vigoroso'* ~ Nerone è uno dei prototipi dell'imperatore crudele e tirannico; Petrarca lo cita molto spesso come esempio negativo (con Caligola, Domiziano e altri: *Rem*. I, 95, 6; cfr. *Huss*). Secondo Svetonio, *Nero* 35, 1-2, Nerone uccise sua moglie Ottavia, figlia dell'imperatore Claudio, per potersi unire con Sabina Poppea (*Rem*. I, 52, 8; cfr. *Huss*). Più tardi Nerone uccise Poppea con un calcio (Svetonio, *Nero* 35, 3; vd. *Rem*. I, 38, 10). • *femina*: Poppea. • *robusto*: «per la robustezza del corpo la durezza e ferità dell'anima si figura» (*Biagioli*).

100-102 *'Vedi qui il buon Marco, che merita ogni lode e ha la bocca e il cuore pieni di filosofia. Eppure Faustina lo lascia marciare qui'* ~ Marco Aurelio è considerato da Petrarca uno dei migliori imperatori romani, soprattutto per il suo interesse per la filosofia morale. Nonostante ciò, l'imperatore si compromise, sposando Faustina, la figlia di Antonino Pio, che aveva una reputazione di lascivia. Cfr. *Hist. Aug. - Marcus Antoninus philosophus* 19, 7-9, dove l'imperatore non vuole ripudiare la moglie adultera per non perdere la sua dote (l'impero romano); cfr. *Rem*. I, 68, 18, e II, 11(12), 24. • *star a segno*: questa formulazione è stata variamente interpretata. Si riferisce chiaramente al fatto che Marco Aurelio, nonostante le sue qualità filosofiche, deve, sotto l'influenza di Faustina, marciare nel corteo trionfale come vittima di Cupido («constretto da Faustina a dovere con gli altri sequitare lo amoroso triompho», *Ilicino*); cfr. TC III, 132 («le 'nsegne d'Amore», *Ariani*), ma vd. anche *Castelvetro*: «è proverbio commune, 'Fare stare altrui a segno', cioè, far, che altri non esca da segni posti».

103-105 *'Quei due là sono pieni di paura e di sospetto: uno è Dionisio, l'altro Alessandro. Alessandro ha ricevuto la giusta ricompensa per i suoi timori'* ~ Dionisio il Vecchio di Siracusa e Alessandro di Fere, due tiranni greci che Petrarca discute nel *Rem*. I, 95, 12 (*Huss*) insieme a Falaride di Agrigento. Secondo Cicerone entrambi facevano perquisire regolarmente le loro stanze per paura delle loro mogli (*Tusc. disp*. V, 20, 59; *De off*. II, 7, 25). • *quel di suo temer à degno effetto*: Alessandro («quel», probabilmente per via della maggiore distanza geografica: *Apollonio-Ferro*) divenne tiranno di Fere nel 369 d.C. e fu assassinato nel 358 su istigazione di sua moglie (*De off*. II, 7, 25: «Nec eum fefellit; ab ea est enim ipsa propter pelicatus suspicionem interfectus»).

106-108 *'Il prossimo è quello che, sotto Antandro, pianse la morte di Creusa e sottrasse la sposa a colui che sottrasse suo figlio a Evandro'* ~ Allusioni a eventi famosi descritti da Virgilio nell'*Eneide*. Enea pianse per sua moglie Creusa, che morì mentre fuggivano da Troia (vicino alla quale si trova Antandro). Dopo essere arrivato nel Lazio, Enea prese in moglie Lavinia, che era promessa al re dei Rutuli, Turno. Turno uccise Pallante, il figlio dell'alleato di Enea, Evandro. • *Creusa*: si evita qui deliberatamente di collegare Enea con l'amore di Didone (*Ariani*), poiché Petrarca vuole ritrarre Didone come virtuosa (TP 12 e 155-159). Comunque la menzione di Creusa dimostra che in TC ci possono essere esempi d'amore senza connotazioni moralmente negative.

109-117 *'Hai sentito parlare di uno che non volle sottomettersi al folle desiderio della sua matrigna e fuggendo si sottrasse alle sue suppliche. Ma quell'impresa casta e benintenzionata lo uccise: così Fedra, amante terribile e viziosa, trasformò il suo amore in odio. E lei stessa pagò con la vita, una vendetta forse per Ippolito, Teseo e Arianna, che, lo sai bene, è corsa alla morte per amore'* ~ La guida si riferisce a Ippolito, il figliastro di Fedra, e racconta la sua storia in forma condensata: Ippolito sfugge alle *avances* sessuali della matrigna e viene accusato ingiustamente da lei. Il padre Teseo, credendo alla calunnia, lo bandisce. Ippolito viene ucciso su richiesta di Teseo tramite un intervento di Nettuno. Dopo aver rivelato l'innocenza di Ippolito, Fedra si toglie la vita; con questo suicidio punisce sé stessa, offrendo una forma di vendetta per Ippolito calunniato, Teseo ingannato e Arianna tradita (Arianna è la sorella di Fedra, che Teseo lasciò a Nasso per amore di Fedra, no-

che Livia sua, pregando, tolse altrui. 96
33 Neron è il terzo, dispietato e 'ngiusto;
vedilo andar pien d'ira e di disdegno:
femina il vinse, e par tanto robusto. 99
34 Vedi il bon Marco, d'ogni laude degno,
pien di philosophia la lingua e 'l petto,
ma pur Faustina il fa qui star a segno. 102
35 Que' duo pien di paura e di sospetto,
l'uno è Dionisio, e l'altr'è Alexandro;
ma quel di suo temer à degno effetto. 105
36 L'altro è colui che pianse sotto Antandro
la morte di Creusa, e 'l suo amor tolse
a que' che 'l suo figliuol tolse ad Evandro. 108
37 Udito ài ragionar d'un che non volse
consentir al furor de la matrigna
e da' suoi preghi per fuggir si sciolse. 111
38 Ma quella intentïon casta e benigna
l'occise; sì l'amore in odio torse
Fedra, amante terribile e maligna. 114
39 Ed ella ne morìo, vendetta forse
d'Ypolito e di Théseo e d'Adrïanna,
ch'a morte, tu 'l sai bene, amando corse. 117
40 Tal biasma altrui che se stesso condanna,
ché, chi prende diletto di far frode,
non si dê lamentar, s'altri lo 'nganna. 120

nostante il grande sostegno prestatogli da lei nella lotta contro il Minotauro). Tra i molti ipotesti famosi vd. Seneca, *Phaedra*; Ovidio, *Her*. 4 e *Met*. XV, 497-546. Si noti che la narrazione della guida non introduce Ippolito (che non è una vittima d'Amore), ma è un preludio alla presentazione di Teseo (v. 121). • *che*: si può riferire sia a Fedra che ad Arianna, «perché essa Phedra amando [...] corse a morte: ovvero la quale Arianna amando morì per man d'Amore» (*Gesualdo*; cfr. dettagliatamente *Moschetti*).

118-123 *'Alcuni, criticando gli altri, condannano sé stessi. Perché chi si diverte a frodare non dovrebbe lamentarsi quando qualcun altro l'inganna. Guarda l'uomo famoso* [Teseo] *condotto prigioniero, a sua gran gloria, tra le due sorelle morte* [Arianna e Fedra]*: l'una ama lui, mentre lui ama l'altra'* ~ La massima (per la quale cfr. *Rm* 2.1: «in quo enim iudicas alterum, te ipsum condemnas») mira a una critica di Teseo, che ha bandito Ippolito sulla base di un'accusa che avrebbe dovuto fare a sé stesso per aver ingannato Arianna. I commenti antichi, invece, riferiscono la massima a Fedra, che accusò Ippolito di un adulterio che lei stessa intendeva (*Ilicino* pensa inoltre ad Arianna, che avrebbe «defraudato Minos e procurata la morte del fratello Minotauro» per poi lamentarsi di essere stata ingannata da Teseo). Questa interpretazione è però indebolita dalla versione del v. 118 in H e C («Teseo medesmo lei

e sé condanna», cfr. CONTINI 1970a, p. 29, n. 1; e *Pacca*). • *con sua tanta lode*: con una nota di critica ironica piuttosto che in senso concessivo (cfr. *Moschetti*, *Pacca*); anche «famoso» non sembra detto come un'affermazione neutrale, ma con un certo sarcasmo («alla latina, famigerato», *Ariani*). • *l'una di lui, ed ei de l'altra gode*: una catena d'amore in cui Arianna ama Teseo, Teseo ama la di lei sorella, Fedra. I commenti più antichi interpretano «godere» come per es. *Daniello* («Adrianna gode in morte di lui [..] Theseo gode in morte [...] di Phedra»), ma *Castelvetro* corregge: «Godere in questo luogo non significa altro che inamoramento».

124-126 *'Quello accanto a lui è quel potente e forte Ercole, che Cupido catturò; e l'altro è Achille, che visse un destino molto doloroso in amore'* ~ Il potente eroe Ercole si trovò sottomesso a diverse donne per motivi amorosi (cfr. in part. Ovidio, *Met*. IX, 1-272, ed *Her*. 9; Seneca, *Herc. fur.* e *Herc. Oet*.). Onfale, la regina della Lidia, lo aveva ricevuto come schiavo tramite un oracolo; per lei doveva indossare abiti femminili e aiutare a filare la lana. Iole, la principessa di Ecalia, lo sottopose a servizi molto simili (*Vir. ill.* XII, 20 [*Herc*.]: «victor omnium Hercules, victrix Herculis Yole»). La moglie di Ercole, Deianira, lo avvelenò in seguito per gelosia o nel tentativo fallito di riconquistarlo. • Achille ebbe una serie di esperienze sventurate in amore (*Rvf* 360, 91-96 sul suo «cader in vil amor d'ancille»; *Afr*. VI, 57-58 sul suo soggiorno in Averno, nella zona degli amanti infelici): con Deidamia, che dovette lasciare per andare in guerra; con Briseide, che dovette cedere ad Agamennone; con Pentesilea, di cui si innamorò nel momento stesso in cui la uccise in battaglia; con Polissena, figlia del re troiano Priamo, di cui chiedeva la mano nel momento in cui il padre venne ucciso da Paride (*Pacca*, con numerosi rimandi).

127-132 *'Quello è Demofoonte, e quella è Fillide; questo è Giasone, e quell'altra è Medea, che lo seguì col suo amore per tanti luoghi: quanto più era stata crudele con suo padre e suo fratello, tanto più fu agitata e malvagia nei confronti del suo amante: perché pensava di meritare di più il suo amore'* ~ Demofoonte, figlio di Teseo e Fedra, sbarcò in Tracia al suo ritorno dalla guerra di Troia, dove incontrò la principessa Fillide. La sposò e promise di tornare presto da un viaggio di andata ad Atene. Poiché non mantenne la promessa, Fillide si tolse la vita (Ovidio, *Her.* II). Petrarca conosceva il mito nella versione che include un ritorno ritardato di Demofoonte, raccontata da Servio nel commento al passo virgiliano di *Ecl.* V, 10 (dove Petrarca annota «Phillis» in margine, *Virgilio*). • Giasone, il capo degli Argonauti, riuscì a raggiungere il suo obiettivo di strappare il Vello d'Oro al re Eeta di Colchide solo con l'aiuto della figlia di quest'ultimo, Medea, e delle sue arti magiche. Medea, tuttavia, si trovò delusa dal suo amore per Giasone: quando lo seguì in Grecia (uccidendo e facendo a pezzi il fratellino Absirto per ritardare la flotta di Eeta che l'inseguiva), lui la lasciò per Creusa, la figlia del re di Corinto. Medea bruciò il palazzo reale per vendicarsi e uccise i due figli che aveva avuto da Giasone (Ovidio, *Her*. 12 e *Met*. VII, 1-403; Seneca, *Med*.). Vedi *Rem*. I, 72, 8; II, 79(80), 6 (*Huss*). • *ch'Amor e lui seguio per tante ville*: la nostra parafrasi segue l'interpretazione di *Neri*. «Amor e lui» è quasi un'endiadi, «per dire che [Medea] seguì Giasone per amore» (*Calcaterra*, cfr. *Apollonio-Ferro*, *Bezzola*, *Fenzi*).

133-138 '[Nel corteo] *poi arriva Isifile; anche lei lamenta l'amore* [di Giasone] *per una straniera, che l'ha privata del suo. Dietro di lei viene colei che è famosa per essere la più bella. Con lei c'è il pastore che, per sua sfortuna, guardò così intensamente il suo bel viso. Ne nacquero gravi turbolenze e il mondo cadde nel più completo disordine'* ~ Isifile, regina di Lemno, fu sedotta da Giasone durante una sosta degli Argonauti alla sua isola quando erano in viaggio verso la Colchide. Isifile si duole dell'amore di Giasone per una «barbara» come Medea, per la quale Giasone non torna da lei sulla via del ritorno (Ovidio, *Her.* VI). L'aggettivo 'barbara' per Medea è ovidiano, come ricorda già *Castelvetro* (cfr. Ovidio, *Her*. VI, 19; VI, 81; XII, 105; *Ars* II, 382; *Met*. VII, 144). • *colei ch'à 'l titol d'esser bella*: si tratta della greca Elena, «detta la bella per antonomasia» (*Moschetti*), che vinse il premio nel Giudizio di Paride, cosa che in ultima istanza scatenò la guerra di Troia (*Her*. XVI "Paris Hele-

41 Vedi 'l famoso, con sua tanta lode,
preso menar tra due sorelle morte:
l'una di lui, ed ei de l'altra gode.
42 Colui ch'è seco, è quel possente e forte
Hercole, ch'Amor prese; e l'altro è Achille,
ch'ebbe in suo amar assai dogliose sorte.
43 Quello è Demophoon, e quella è Phille;
quello è Giasone, e quell'altra è Medea,
ch'Amor e lui seguio per tante ville;
44 e quanto al padre ed al fratel piú rea,
tanto al suo amante è piú turbata e fella,
ché del suo amor piú degna esser credea.
45 Isiphile vien poi; e duolsi anch'ella
del barbarico amor, che 'l suo l'à tolto.
Poi vèn colei ch'à 'l titol d'esser bella.
46 Seco è 'l pastor che male il suo bel volto
mirò sì fiso, ond'uscîr gran tempeste,
e funne il mondo sotto sopra vòlto.
47 Odi poi lamentar fra l'altre meste
Oenone di Parì, e Menelao
d'Elena, ed Hermïon chiamare Horeste,
48 e Laodomia il suo Prothesilao,

nae", XVII: "Helena Paridi"). • *pastor*: Paride, figlio del re troiano Priamo e di Ecuba, cresciuto come pastore perché i suoi genitori non volevano tenerlo nella reggia, poiché era stato predetto loro che Paride avrebbe provocato la caduta di Troia. • *gran tempeste* [...] *sotto sopra vòlto*: infatti, avendo Paride rubato Elena a suo marito, il principe greco Menelao, questo dichiarò la guerra che portò alla completa distruzione di Troia e all'estinzione della famiglia reale troiana.

139-144 *'Poi ascolta come tra le altre donne addolorate Enone si lamenta di Paride, e Menelao di Elena, e come Ermione chiama Oreste, e Laodamia il suo Protesilao, e Argia, molto più fedele dell'avida moglie di Anfiarao, il suo Polinice'* • La processione continua con famosi sposi abbandonati. • *l'altre meste*: «le altre donne, vittime di amori sfortunati» (*Fenzi*). • *Oenone*: la ninfa Enone è un prototipo della moglie abbandonata; visse come pastorella insieme a Paride quando quest'ultimo viveva ancora come un pastore, e fu da lui abbandonata dopo il suo famoso Giudizio e la sua identificazione come figlio del re troiano (Ovidio, *Her*. V); in *Afr*. VI, 59-62 la si trova nell'aldilà tra gli amanti infelici, intenta a chiamare Paride, in lacrime. • *Menelao*: vd. sopra ai vv. 133-138. • *Hermïon chiamare Horeste*: Ermione fu promessa in sposa a Oreste da suo zio, ma su istigazione di suo padre Menelao dovette sposare Pirro, il figlio di Achille, che la trattò brutalmente e fu poi ucciso da Oreste (Ovidio, *Her*. VIII; Virgilio, *Aen*. III, 325-332). • *Laodomia il suo Prothesilao*: Laodamia era sposata con Protesilao, il primo greco a mettere piede sul suolo troiano e la prima vittima greca della guerra di Troia (Ovidio, *Her*. XIII). In *Afr*. V, 660-661 si accenna al suicidio di Laodamia dopo un breve ritorno di Protesilao dall'aldilà, limitato a tre ore (*Huss-Regn*).

• *Argia Polinice*: Argia diede una sepoltura onorevole a suo marito Polinice, che era caduto nella guerra dei Sette contro Tebe, benché il re tebano Creonte lo avesse proibito (Stat. *Theb*. XII, 177-463). Argia viene menzionata con Erifile (vd. sotto) in *Rvf* 260, 11, e lodata in *Fam*. II, 15, 2 (*Dotti*). • *l'avara moglier d'Amphïarao*: il veggente Anfiarao non voleva partecipare alla guerra dei Sette contro Tebe perché prevedeva un disastro. Ma sua moglie Erifile si lasciò corrompere da Polinice con la preziosa collana di Armonia, che prima era stata in possesso di Argia, lo tradì e così lo costrinse a prendere parte alla guerra, nella quale perì (Stat. *Theb.* II, 265-305). Quando il loro figlio Alcmeone scoprì tutto questo, uccise la madre, come Erifile lamenta nell'aldilà virgiliano (*Aen*. VI, 445-446). Petrarca discute il caso in *Rem*. II, 12(13), 12 (*Huss*) e *Sen*. VI, 8, 135. *Pacca* presuppone una effettiva «presenza di Erifile nella schiera degli amanti, sebbene ingiustificata», mentre *Castelvetro* vede solo una «comperatione» retorica, «che il far mention dell'avaritia d'Eriphile è un rammemorare un atto dell'amore d'Argia verso il marito».

146-150 *'Ascolta i pianti e i sospiri, ascolta le grida delle donne infelici infiammate d'amore che hanno ceduto i loro spiriti a colui che le guida in questo modo. Non potrei mai dirti i nomi di tutti: non solo uomini ma anche dèi riempiono gran parte del bosco di mirti ombrosi'* ~ Un gran numero di riferimenti intertestuali ai cronotopi dell'aldilà in Virgilio e in Dante (*Aen*. VI, 426-427; *Inf*. I, 115-116; III, 22; IV, 26-27; V, 35) dimostra che Petrarca mira a creare uno spazio con caratteristiche dell'Inferno e dell'Averno, come ha fatto in *Afr.* VI, 44-50 per il soggiorno delle anime degli amanti infelici. • *Non poria mai di tutti il nome dirti*: Petrarca riformula il topos tradizionale dell'ineffabilità: qui e altrove nei *Triumphi*, le persone nominate sono sempre solo una frazione di tutti gli individui che esistettero nel mito e nella storia e che furono soggetti alle condizioni personificate dai singoli "trionfatori". Petrarca, in un'opera di memoria (vd. introduzione), tra tutte queste figure evoca soprattutto quelle di cui si è occupato nella lettura e nella scrittura dei propri testi. • *ché*: «perché, oppure pronome, da legare con 'tutti'» (*Ariani*): più plausibile la seconda opzione. • *non huomini pur, ma dèi*: tradizionalmente Cupido ha potere anche sulle divinità, che sono quindi enumerate di seguito. • *del bosco e de gli ombrosi mirti*: «Endiadi, giacchè il bosco è fatto dei mirti. Il mirto è la pianta simbolica d'amore e in una selva di mirti stanno le anime dell'inferno virgiliano morte per amore» (*Moschetti*); vd. Virgilio, *Aen*. VI, 442-444 e l'analogo bosco di mirti in *Afr.* VI, 41-42 (con V, 547-548).

151-156 *'Ecco Venere bella e con lei Marte, con i piedi, le braccia e il collo cinti di ferro, e, a distanza da loro, Plutone e Proserpina. Ecco la gelosa Giunone e Apollo dai capelli d'oro, che disprezzava la giovane età e l'arco* [di Cupido]*, che poi lo colpì con tanto vigore in Tessaglia'* ~ La breve sequenza di esempi molto famosi dedicata alle divinità sottomesse all'amore viene aperta da Venere, in quanto dea dell'amore sensuale, e dal suo amante Marte. Secondo il noto mito, menzionato in *Afr.* III, 190-192 e *Rem.* I, 69, 18, Vulcano, marito di Venere, sorprese gli amanti in flagrante e gettò su di loro una rete di ferro (Ovidio, *Met*. IV, 171-189). • *cinto di ferro i pie', le braccia e 'l collo*: si riferisce o alla rete appena citata (*Ilicino*, *Vellutello*, *Gesualdo*, *Castelvetro*) o, più probabilmente, alle catene d'Amore (*Venafro*, *Rossi*, *Biagioli*; cfr. vv. 159-160 e vedi commento al v. 46). • *Plutone e Proserpina*: ancora una volta, si parla di una coppia di amanti un po' problematica: Plutone, il dio degli inferi, rapì Proserpina (come in *Afr*. V, 657-658) e la rese regina al suo fianco (cfr. la descrizione della coppia reale in *Afr*. III, 242-245). Ogni anno, però, lei lo lascia tornare sulla terra durante la primavera e l'estate; la coppia soffre dunque una separazione secondo un ritmo regolare (Ovidio, *Met*. V, 341-571; *Fasti* IV, 417-620; Claudiano, *De raptu Pros*.). • *in disparte*: come monarchi degli inferi, Plutone e Proserpina hanno uno status diverso, cosa che si esprime qui in termini spaziali. • *Iunon gelosa*: Giunone, gerarchicamente la più importante dea olimpica, è tradizionalmente gelosa delle innumerevoli donne amate da Giove, suo marito, il quale a sua volta sarà presenta-

ed Argia Polinice, assai piú fida
che l'avara moglier d'Amphïarao.
49 Odi 'l pianto e i sospiri, odi le strida
de le misere accese, che li spirti
rendero a lui che 'n tal modo gli guida.
50 Non poria mai di tutti il nome dirti,
ché non huomini pur, ma dèi gran parte
empion del bosco e de gli ombrosi mirti.
51 Vedi Venere bella, e con lei Marte,
cinto di ferro i pie', le braccia e 'l collo,
e Plutone e Proserpina in disparte.
52 Vedi Iunon gelosa, e 'l biondo Apollo,
che solea disprezzar l'etate e l'arco
che gli diede in Thesaglia poi tal crollo.
53 Che debb'io dire? In un passo men varco:
tutti son qui in pregion gli dèi di Varro,
e di lacciuoli innumerabil carco
54 vèn catenato Giove innanzi al carro.»

to nell'ultimo verso di TC I come «catenato» e vittima suprema di Cupido. • *'l biondo Apollo*: Apollo, il dio del sole e quindi convenzionalmente biondo, si faceva beffe di Cupido e, data la sua giovane età, gli negava la capacità di maneggiare arco e freccia. Per vendicarsi, Cupido gli scoccò la sua freccia d'oro, a Dafne invece una di piombo; da qui la sofferenza di Apollo per un amore non corrisposto (Ovidio, *Met*. I, 452-567). Il famoso mito è la base per l'elaborazione tematica e retorica dell'amore laurano nei *Fragmenta* (esemplarmente in *Rvf* 34) e appare in molti altri testi di Petrarca (vd. introduzione). • *in Thesaglia*: Dafne era la figlia del fiume-dio Peneo in Tessaglia, dove è ambientato il suo mito; cfr. *Rvf* 23, 47-48; 34, 2 («a le thesaliche onde»), e 51, 3.

157-160 *'Cosa posso dire? Concludo con poche parole: tutti gli dei di Varrone sono imprigionati qui, e, coperto da innumerevoli legami, Giove cammina in catene davanti al carro'* ~ Il narratore si avvicina alla conclusione di TC I, astenendosi ancora una volta dal citare per nome numerose altre figure del corteo (per *Vellutello* è sempre la guida che parla). • *tutti son qui in pregion gli dèi di Varro*: tutti gli dèi dell'Olimpo sono presenti come prigionieri di Cupido: è questo il significato dell'allusione all'opera perduta di Varrone, *Antiquitates rerum divinarum*. Petrarca ne leggeva soprattutto in Agostino, *De civ. Dei* VI e VII (cfr. VII, 2 l'elenco dei «dii selecti»), una lettura di cui parla nella sua lettera a Varrone (*Fam*. XXIV, 6, 7-8). • *vèn catenato Giove innanzi al carro*: in una climax viene presentata l'ultima vittima di Cupido, ossia Giove, il più potente dio olimpico. La scena è costruita secondo Lattanzio, *Div. ist*. I, 11, 1-2 (*Gesualdo* alla fine del "Soggetto de Trionfi del Poeta"; vedi il nostro commento ai vv. 13-15). Petrarca ha copiato il passo di Lattanzio nel suo Cod. Ambros. A 79 inf., fol. 222*r*, in margine ad *Aen*. XII, 143 (*Virgilio* no. 572, t. 1, pp. 441-443). In riferimento alla formulazione del Padre della Chiesa «Iuppiter ... cathenatus», Petrarca vi annota «Non absimilis fictio de Apolline est in 1º Methamorphoseon [1.560-561]»: la nota ci fornisce il collegamento alla scena del «biondo Apollo», immediatamente precedente in TC I.

Triumphus Cupidinis II

a cura di Bernhard Huss

1-3 Breve passaggio agli incontri seguenti: stanchezza del protagonista, immensa quantità di vittime di Cupido (terz. 1) | **4-87** Incontro e lungo colloquio con Massinissa e Sofonisba (terz. 2-29) | **88-93** Breve passaggio all'incontro successivo: descrizione della situazione emotiva del protagonista, ancora più pensieroso e incuriosito dopo le precedenti conversazioni sull'amore (terz. 30-31) | **94-129** Incontro con Seleuco, Antioco e Stratonica, dialogo con Seleuco (terz. 32-43) | **130-141** Ammonizione del protagonista meditabondo da parte della guida. Riflessione sull'impossibilità di apprendere e comunicare tutti i nomi delle vittime di Cupido (terz. 44-47) | **142-187** Evocazioni di varie coppie amorose e scene d'amore dalle *Metamorfosi* di Ovidio (terz. 48-63a)

La posizione di TC II nella macrostruttura di TC è molto variabile nella tradizione manoscritta, dove si trova al secondo, terzo o quarto posto quando è parte integrante della compagine di TC (per la situazione presente negli incunaboli si veda Dutschke 1992, pp. 263 n. 20, 265-266, 268). In caso contrario, TC II è combinato con altri capitoli, TM II e TF Ia (ma talvolta anche TM Ia), a formare un gruppo che precede TC I o è inserito più indietro nella macrostruttura dei *Triumphi* (vd. lo schema dettagliato di Appel 1901, pp. 106-108 e cfr. *Pacca*, p. 93). Tali oscillazioni e alcune incongruenze di contenuto hanno spinto *Castelvetro* (nella sua introduzione al commento di TC II) a esprimere forti dubbi riguardo alla posizione del capitolo (cfr. la concisa confutazione di questi dubbi da parte di *Ariani*, p. 106). L'opinione prevalente nelle edizioni moderne è assimilabile a quella di Ludovico Beccadelli (1501-1572; nella sua *Vita del Petrarca*): «nelli capitoli del *Trionfo dell'Amore* non era ben risoluto [il Petrarca] dell'ordine loro, ciò è qual fusse il secondo e qual il terzo, ciò è quello *Stanco già di mirar* o quello *Era sì pieno il cor*, benché più li piacesse che quel *Stanco* fusse il secondo» (Frasso 1983, p. 72). Beccadelli si riferisce ovviamente all'annotazione di Petrarca accanto all'inizio di TC II, che sopravvive nei manoscritti H, C, P e I: «3 capit(ulum) 3 vel 2 ut videtur hoc placet transcriptum in alia papiro R(equire) si quid in corrigendo opus esset hac» (*Pacca*, p. 94, trascrizione diplomatica in Appel 1891, p. 130; cfr. *Appel*, p. 42; Dutschke 1992, pp. 265-266 con n. 35). Nell'Aldina del 1501 curata da Bembo TC II è in seconda posizione. Questa è anche la posizione del testo in una minoranza di manoscritti, tra cui la copia autografa di Bembo, il Vat. lat. 3197 (*Appel*, p. 107 no. E 4-5; cfr. per l'ordine nel manoscritto bembesco Dutschke 1992, p. 267); il capitolo la mantiene fino al

XIX secolo. Poi TC II è relegato in quarta posizione da *Pasqualigo* e *Mestica*, mentre *Appel*, pp. 99-101, 280-299, 415-420 e l'edizione di *Moschetti* spostano il capitolo in appendice e *Calcaterra* lo stampa in corsivo. A partire dalle edizioni di *Chiòrboli* e *Neri*, a TC II viene regolarmente riassegnata la seconda posizione (*Pacca*, p. 94 con rimandi). L'analisi di diverse altre postille di Petrarca (*Pacca*, p. 95) non rivela alcuna chiara indicazione di un diverso posizionamento di TC II; varie congetture riguardanti una genesi e posizione "eccentrica" del capitolo rimangono ipotetiche (*Pacca*, pp. 95-96). Convincente *Ariani*, pp. 106-107, che difende la posizione di TC II nella vulgata bembesca (e cfr. DUTSCHKE 1992, pp. 266-267).

Per TC II ci sono molte varianti testuali manoscritte, ma nessuna postilla datata di Petrarca. Per ragioni di contenuto TC II è stato datato, come TC I, al 1340 ca. (cfr. introduzione a TC I; *Ariani*, pp. 110-111), ma si vedano le riserve di *Pacca*, pp. 95-96.

Lo scenario di TC II continua la narrazione di TC I senza forti rotture. Il ritmo della presentazione, tuttavia, cambia sensibilmente: alla staticità del catalogo delle vittime di Cupido raffigurate in TC I seguono ora conversazioni estese con alcuni amanti di spicco, che, soprattutto nel caso di Massinissa, forniscono «una istoria esemplare narrata in prima persona da un protagonista di assoluto rilievo (almeno nella personale mitografia petr.)» (*Ariani*, p. 106). Soprattutto la rappresentazione dell'incontro con Massinissa e Sofonisba presenta, a differenza di TC I, uno stile patetico con sfumature liriche, in linea con la versione epica della stessa vicenda d'amore che Petrarca racconta nel quinto libro dell'*Africa*. Lì la vicenda amorosa presupposta dalla visione di TC II è messa in scena in maniera dettagliata e con dovizia di stilemi derivati dal Petrarca lirico: Massinissa, rivale di Siface nella lotta per il dominio sul regno numidico in Nordafrica, subito dopo la sconfitta di quest'ultimo nella guerra contro i romani ne ha sposato la moglie, l'aristocratica cartaginese Sofonisba, che gli era stata originariamente promessa in matrimonio. Tuttavia, il comandante supremo romano P. Cornelio Scipione Africano, per il quale Massinissa, secondo Petrarca, ha la massima ammirazione (vv. 55-56), chiede che Massinissa rinunci al matrimonio con Sofonisba, considerata da Scipione parte del bottino di guerra romano. Nel racconto del Petrarca, presentato in vari testi (vd. sotto), Scipione agisce principalmente per considerazioni morali e sembra voler salvare Massinissa dai pericoli dell'amore sensuale. Massinissa si piega alle pressioni del suo amico romano e dà a Sofonisba l'opportunità di suicidarsi, cosa che lei fa con orgoglioso disprezzo. L'amore di Massinissa e Sofonisba è un elemento centrale per la caratterizzazione morale dell''eroe preferito' di Petrarca, Scipione Africano, cui l'opposizione a questo amore conferisce un profilo etico-morale di tipo stoicizzante. Alla valorizzazione positiva dell'Africano sul piano etico-morale serve anche il racconto della stessa vicenda nella *Vita di Scipione* di Petrarca (vd. commento). La messinscena epico-lirica dell'incontro con i famosi amanti della seconda guerra punica rende lampante la corrispondenza con l'incontro di Dante-protagonista e

Virgilio con Paolo e Francesca (*Inf.* V). L'analogia intertestuale si fonda anche sulla simpatia del protagonista per gli amanti che incontra, simpatia che troviamo sia in Dante che in Petrarca. Mentre nel caso di Dante, naturalmente, l'attenzione è focalizzata sul contrasto tra quella simpatia e la condanna religioso-teologica di Paolo e Francesca dal punto di vista del narratore autoriale, in Petrarca, messa da parte la questione del giudizio morale su questo amore da parte di Scipione (vd. sopra) e di Massinissa (vd. sotto), si tratta piuttosto di un bilancio storico degli eventi bellici nella lotta tra Roma e Cartagine: sia Sofonisba che il protagonista tentano di dare una valutazione positiva dei risultati delle guerre puniche da una prospettiva 'patriottica' (vv. 76-84).

La narrazione dell'incontro con Massinissa e Sofonisba dimostra che la visione percepita dal protagonista petrarchesco è strettamente legata a temi e contenuti a cui Petrarca si dedicò come poeta e storico. Anche l'incontro con il trio seleucide, Seleuco, Antioco e Stratonica, che segue poco dopo, testimonia l'interesse storico-biografico e aneddotico dell'autore empirico: in questa vicenda amorosa il padre Seleuco cede la moglie Stratonica, cioè la giovane matrigna del figlio Antioco, al figlio malato d'amore, per salvarlo dalla morte certa che gli avrebbe provocato l'amore patologico per lei. Dal punto di vista intertestuale, Petrarca segue qui le orme dei *Facta et dicta memorabilia* di Valerio Massimo, uno degli autori più importanti per Petrarca per quanto riguarda la tradizione antica degli *exempla*. Ancora una volta, un'esperienza di lettura dell'autore empirico si trasforma in un incontro visionario sul piano della diegesi dell'opera trionfale (in questo contesto è interessante osservare come il narratore riassume aspetti essenziali del racconto di Valerio Massimo per un certo numero di versi [vv. 97-102] prima di riprodurre il dialogo del protagonista con Seleuco [a partire dal v. 105]). Da Valerio Massimo Petrarca trae gli spunti per la spettacolare raffigurazione di una relazione triangolare tra figure storiche influenti e di altissima estrazione sociale. Ciò che è importante per lui è soprattutto far emergere l'ambivalenza nella valutazione morale di una storia d'amore così straordinaria (cfr. ZAK 2024, pp. 129-131). Per la morale cristiana tradizionale il fatto che un padre 'ceda' la propria moglie al figlio è chiaramente scandaloso. In questo senso il casus sarebbe un esempio moralmente negativo per l'agire pericoloso e dannoso di Cupido e ci presenterebbe un esempio lampante della *luxuria* contro cui si lotterà nel TP. Ma né il racconto di Valerio Massimo, né l'elaborazione della scena da parte di Petrarca sottintendono una valutazione morale di questo tipo. La rinuncia di Seleuco appare piuttosto come una prova di amore paterno (cfr. vv. 112-114 e in part. v. 126 «la mia [*di Seleuco*], vera pietà, ch'a lui [*Antioco*] soccorse»), il tentativo del figlio di nascondere il suo amore per la matrigna come un atto di virtù (v. 125 «'l tacer fu vertute»), e la perspicacia del medico reale, che diagnostica correttamente il mal d'amore di Antioco e rende così possibile il salvataggio del figlio da parte del padre, appare come una saggia intuizione (vv. 121-123). Nella conversa-

zione con il protagonista, Seleuco sottolinea esplicitamente che le sue azioni sono in accordo con i costumi sociali della sua cultura (v. 114 «'l don fu lecito fra noi»). La relazione triangolare di padre, figlio e amata/moglie sembra segnata da un amore reciproco in cui tutte le persone coinvolte sono disposte a rinunciare a beni essenziali della loro esistenza; tutti e tre sembrano essere più preoccupati della nobilitazione dell'altro che dei propri interessi (vv. 115-120). Ciò relativizza (o addirittura elimina) l'implicita obiezione morale cristiana contro l'incesto al centro di questa vicenda amorosa, che il narratore caratterizza esclamando «o sommo amore e nova cortesia!» (v. 98). Emerge dunque chiaramente, come già di tanto in tanto in TC I, che il corteo delle vittime di Cupido non è composto solo di schiavi della lussuria moralmente condannabili e che quindi in TC non viene semplicemente messa in scena una sequenza di oscene turpitudini. L'amore mondano come tale non sembra essere di per sé condannabile.

Si noti, a tale proposito, che anche Massinissa, riguardo al suo matrimonio di breve durata con Sofonisba, parla di «legittimi nodi» (v. 45) e di «scuse non false» (v. 44) senza essere contestato: ciò significa che anche il legame tra Sofonisba e Massinissa, distrutto dal moralissimo Scipione, non si pone esclusivamente sotto l'insegna del desiderio fisico. Il tono con cui questo rapporto d'amore viene descritto nell'*Africa* dimostra sostanzialmente che anche esso porta con sé un fascino 'estetico' e un'ambivalenza etico-morale tutta petrarchesca, e che non è categoricamente diverso dall'amore laurano. Secondo Massinissa il fatto di essersi piegato alla volontà di Scipione non comporta un trionfo morale, ma un completo annientamento dell'esistenza che agognava; la moralità di Scipione si traduce per Massinissa in un atto di autodistruzione e in una perpetua tristezza, vicina a quella del Petrarca lirico (vv. 61-69).

Sia prima che dopo i due incontri più lunghi, viene comunicato che la quantità di persone e di situazioni amorose percepite visionariamente è vastissima e che le comunicazioni del narratore si limitano unicamente a quei casi in cui le vittime d'amore sono state identificate dal protagonista attraverso la sua guida (cfr. v. 9) o in base alla situazione amorosa in cui si trovano (vv. 3, 136-141). Ci sono quindi, nel passato, infiniti casi in cui esseri umani hanno ceduto all'amore, ma solo le persone a cui si possono assegnare dei nomi possono avere un ruolo nel testo di Petrarca, perché solo le persone che possono essere denominate possono diventare oggetto della tradizione storica in senso stretto. La storia come tale presuppone dunque una 'denominabilità' dei suoi attori per essere scritta e comunicata. Questo è il nucleo della poetica dei *Triumphi*. In teoria il testo si riferisce a una quantità non limitabile di incidenti storici (e mitologici, ma qui questa differenza non importa) del passato. Questo passato però può essere narrato e comunicato solo se viene documentato e i suoi protagonisti identificati, cioè se può diventare tema di una tradizione. Tale tradizione è precisamente l'oggetto e il risultato del lavoro di Petrarca come stori-

co e poeta. L'autore empirico fa evocare al suo narratore le persone di cui ha letto e scritto in tante opere.

Al centro di tutti questi avvenimenti narrativi si trovano dunque le letture e le opere di Petrarca come autore empirico. Tutto ciò che ci viene comunicato sulle esperienze del protagonista della visione è solo la proiezione dei risultati di quel lavoro autoriale sul testo. Questo si vede con la massima chiarezza nella sequenza finale di TC II, nella quale viene ricordata una notevole serie di amanti ovidiani. Tutti questi amanti vengono presentati dal narratore proprio nelle situazioni descritte dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Mentre il protagonista non può che osservare le figure mitologiche come partecipanti del corteo trionfale, il narratore autoriale le inquadra nel rispettivo contesto ovidiano, ed è solo questo contesto a esserci comunicato. Si tratta dunque di evocazioni che si basano direttamente sull'*Ovidio* letto da Petrarca. Fondamentalmente il testo presuppone che anche i suoi lettori conoscano le storie di Ovidio, altrimenti le numerose allusioni intertestuali alle *Metamorfosi* sarebbero difficili, forse addirittura impossibili, da decifrare. L'enorme sforzo conoscitivo e interpretativo che il testo di Petrarca impone ai propri lettori ha reso imprescindibile sin dal Rinascimento la lettura dei numerosi commenti dell'opera, in parte dettagliatissimi, come nel caso del commento di Bernardo Ilicino. Così, si può vedere che il contenuto delle narrazioni visionario-trionfali attinge alla conoscenza della cultura del passato che l'autore empirico dei *Triumphi* ha acquisito attraverso il suo lavoro di lettura e scrittura umanistica e filologica. In questo senso, i contenuti della visione sono una summa di questo lavoro autoriale. Richiamano nel presente la cultura del passato, altrimenti minacciata dall'oblio, la rivisitano in una grande sequenza di immagini e la trasmettono così ai lettori futuri. In questo modo i *Triumphi* costruiscono un ponte da un passato a cui si può accedere solo attraverso la lettura, mediante un presente 'vissuto' e raccontato, a un futuro in cui i posteri potranno avere certezze sulla propria preistoria culturale solo leggendo ciò che Petrarca ha salvato dalla tradizione, *posteritati*, appunto.

1 Stanco già di mirar, non sazio ancora,
or quinci, or quindi mi volgea, guardando
cose ch'a ricontarle è breve l'ora. 3
2 Giva 'l cor di pensiero in pensier, quando
tutto a sé il trasser due che a mano a mano
passavan dolcemente lagrimando. 6
3 Mossemi il lor leggiadro habito e strano
e 'l parlar pellegrin che m'era oscuro,
ma l'interprete mio mel facea piano. 9

1-3 *'Già stanco, ma non ancora sazio di guardare, mi giravo di qua e di là e guardavo cose che è impossibile raccontare tutte in così breve tempo'* ~ Come già verso la fine di TC I (commento ai vv. 146-150), anche all'inizio di TC II si sottolinea che le cose comunicate dal narratore costituiscono solo una frazione di ciò che è stato visionariamente presente: il protagonista vede un mondo intero, mentre il narratore comunica solo i suoi aspetti centrali. Con questa tematizzazione della difficoltà di produrre un 'memoriale poetico' Petrarca riformula un topos che riguarda la comunicabilità poetica delle cose percepite nell'aldilà, usato in maniera particolarmente caratteristica nel *Paradiso* (cfr. almeno *Par*. I, 22-27; XXX, 97-99; XXXIII, 58-63; XXXIII, 67-75). La terzina evoca echi danteschi, soprattutto *Purg*. XXVIII, 1-6 («Vago già di cercar dentro e dintorno...»), su cui vd. GIUNTA 1993, p. 414.

4-6 *'Il cuore vagava da un pensiero all'altro, quando improvvisamente lo fissarono interamente su di sé due che camminavano appaiati, versando dolci lacrime'* • *di pensiero in pensier*: la formulazione evoca il tipico atteggiamento riflessivo del soggetto introverso petrarchesco, che guarda all'esterno da questa introflessione; cfr. in part. *Rvf* 129, 1-2 («Di pensier in pensier, di monte in monte | mi guida Amor», *Bettinelli*). • *due che* [...] *dolcemente lagrimando*: l'emotività morbida e stanca in cui si trova il protagonista corrisponde all'affetto dolce-malinconico dei due amanti (Sofonisba e Massinissa), con i quali si svolgerà un incontro eccezionalmente dettagliato. La comparsa della coppia corrisponde esattamente alla situazione che Massinissa immagina nell'*Africa* V, 546-550 («O utinam infernis etiam nunc una latebris | Umbra simus, liceat pariter per claustra vagari | Mirtea [...] | Ibimus una ambo flentes, et passibus iisdem | Ibimus, eterno connexi federe»), dove la storia dei due amanti famosi funge da «pathetice materie fundamentum» (*Fam*. XVIII, 7, 3).

7-12 *'La mia attenzione fu attirata dal loro bel vestito di foggia straniera e dalla loro lingua straniera, che era incomprensibile per me, ma che la mia guida mi traduceva. Quando seppi chi erano, mi avvicinai a loro con maggiore fiducia. Uno degli spiriti era amichevole verso il nostro nome* [di Romani]*, l'altro ostile e duro'* ~ L'alterità della coppia si esprime negli abiti così come nella lingua nordafricana, ma è proprio questa alterità che suscita l'interesse del protagonista. Quando l'identità dei due viene chiarita, diventa evidente che il protagonista li conosce tanto quanto l'autore empirico, e certamente dalle sue stesse letture (di Livio, soprattutto). • *Mossemi*: non nel senso di 'mi spinse ad avvicinarmi' (*Pacca*; così già *Ilicino*), ma di 'mosse la mia curiosità' (*Moschetti*); come spiega *Castelvetro*: «Assegna la cagione, perché il suo pensiero fosse tratto a quei due, che

fu l'habito strano, et il parlare, si come di persone africane». • *l'un spirito amico* | [...] *l'altro era empio e duro*: Massinissa è un grande amico dei romani, essendo stato alleato di Scipione contro Siface (*Vir. ill.* XXI, 5, 15-16; *Sen.* XIII, 2, 30), mentre Sofonisba reagisce in modo sprezzante: non ha dimenticato che era stato il romano Scipione Africano, rigorosamente contrario alla loro relazione amorosa, a esercitare su Massinissa e su di lei una pressione talmente insostenibile da lasciarle solo il suicidio come ultima opzione; cfr. *Afr.* V, 695-773; *Vir. ill.* XXI, 6, 53-86.

13-18 *'Mi rivolsi al primo e cominciai: «O Massinissa, uomo di altri tempi, per amore del tuo Scipione e di questa donna, non ti siano moleste le mie parole». Mi guardò e disse: «Prima di tutto vorrei sapere chi sei, visto che hai identificato così precisamente i miei sentimenti verso questi due»'* ~ Il protagonista appartiene a un'epoca più recente di quella di Massinissa e può aver letto di quest'ultimo, mentre al contrario Massinissa non può sapere nulla di lui. Massinissa si informa quindi sull'identità del suo interlocutore e si stupisce in qualche modo che costui sia a conoscenza del suo atteggiamento nei confronti di Scipione e Sofonisba. • *Fecimi al primo*: la guida, che era stata così importante in TC I, comincia già qui a recedere (per poi tornare più incisivamente in TC III, dopo il quale, nel seguito dei *Triumphi,* la sua presenza diventerà sempre più opaca): il protagonista, avendo appreso l'identità degli amanti (v. 10), comincia a condurre un dialogo in piena autonomia. Più il protagonista impara e capisce (e potrà comunicare retrospettivamente nel suo ruolo di narratore), più la sua competenza corrisponde a quella della guida, che quindi diventa rapidamente superflua (vedi commento a TC I, 40-48 e introduzione). • *antico*: anche se Massinissa è noto per la sua età molto avanzata, che Petrarca discute frequentemente (cfr. *Rem.* I, 110, 18 [*Huss*]), in questo contesto si tratta certamente di ancorare l'esistenza di Massinissa in un «buon tempo antico» (*Fenzi*).

19-21 *'La mia esistenza non può essere riconosciuta da un personaggio così importante, perché la luce di una piccola fiamma non risplende così lontano'* ~ Il protagonista evita di menzionare il proprio nome (*Castelvetro*). Così, la questione della sua identità rimane sospesa e si conserva il complicato gioco delle diverse figurazioni petrarchesche in TC (vd. introduzione). • *così lunge* [...] *non vène*: «di persona di picciolo nome [*il protagonista*] non viene gran fama, né tanta notitia, che debba pervenire a gli orecchi di lui [*Massinissa*], sì famoso e sì grand'huomo" (*Gesualdo*).

22-24 *'Ma la tua fama reale arriva ovunque, connettendo con te attraverso un piacevole legame d'amore anche persone che non ti vedranno mai o non ti hanno mai visto.'* • La notorietà di Massinissa si basa sulla tradizione scritta fin dall'antichità; la storiografia e la letteratura (su cui lavora anche l'autore empirico Petrarca, la cui conoscenza qui si irradia al protagonista) permettono di ottenere una conoscenza precisa senza incontrare Massinissa di persona. Il protagonista parla implicitamente del programma petrarchesco di un complesso memoriale storico-poetico che si è realizzato non da ultimo nei *Triumphi* (vd. introduzione). Come dimostra il ricorso al topos classico dell'"innamoramento *per audita*" (*Pacca* con molti rimandi), questo programma ha anche una dimensione nettamente affettiva. • *real*: «Non tanto perché Massinissa fu re, quanto perché la sua fama può dirsi veramente 'regale', eccelsa» (*Moschetti*).

25-27 *'«Che colui vi conduca in pace!» - (dissi) e indicai il capo della processione - «Ma dimmi: che specie di coppia siete? Mi sembra una tra le cose di rara fedeltà»'* ~ Il protagonista, che conosce già l'identità di Sofonisba e Massinissa (v. 10), ora li interroga sulla natura della loro relazione, «la condition di loro amore» (*Venafro*). Ciò offre l'occasione per un'esposizione dettagliata dell'argomento, che Petrarca ha trattato in *Afr.* V e nella sua *Vita di Scipione* nel *Vir. ill.* (comm. ai v. 7-12). • *se* [...] *guide*: ottativo. • *cose rare e fide*: se interpretato come endiadi, significa «di rara fedeltà» (*Neri*). I commenti antichi prendono «rare» e «fide» separatamente, per es. *Daniello*: «'rare': perché rade volte avviene che l'amante sia ministro della morte della cosa amata, e 'fide': perché [*Massinissa*] le [*a Sofonisba*] osservò la fede promessale, che fu di non lasciarla come serva in man de' Romani» (similmen-

4 Poi che seppi chi eran, più securo
m'accostai a lor, ché l'un spirito amico
al nostro nome, l'altro era empio e duro.
5 Fecimi al primo: «O Massinissa antico,
per lo tuo Scipïone e per costei»
cominciai «non t'incresca quel ch'i' dico.»
6 Mirommi, e disse: «Volontier saprei
chi tu se', inanzi, da poi che sì bene
ài spiato ambeduo gli affetti miei.»
7 «L'esser mio» gli risposi «non sostene
tanto conoscitor, ché così lunge
di poca fiamma gran luce non vène.
8 Ma tua fama real per tutto aggiunge,
e tal che mai non ti vedrà né vide
con bel nodo d'amor teco congiunge.
9 Or dimmi, se colui in pace vi guide,»
e mostrai il duca lor «che coppia è questa?
che mi par de le cose rare e fide.»
10 «La lingua tua, al mio nome sì presta,
prova» diss'ei «che 'l sappi per te stesso;
ma dirò per sfogar l'anima mesta:
11 avend'io in quel sommo uom tutto 'l cor messo,

te *Vellutello*; critico nei confronti di Sofonisba è *Castelvetro*: «Io per me non veggo in lei fede, né rarità d'amore»).

28-30 *'«La tua lingua, così agile nel pronunciare il mio nome, dimostra» - disse - «che lo sai da solo. Ma te lo dirò, per alleviare la mia anima triste»'* ~ Massinissa ritiene che il protagonista non solo conosca la sua identità ma sia anche informato sulla genesi e qualità della sua relazione amorosa con Sofonisba. Al momento fittizio della trama della visione, il protagonista sembra già disporre di una conoscenza degli eventi storici della seconda guerra punica che equivale almeno in parte a quella dell'autore empirico Petrarca. • *per sfogar l'anima mesta*: la comunicazione del mal d'amore allo scopo di alleviare l'anima tormentata dell'amante è un topos dei *Fragmenta*; cfr. in part. *Rvf* 23, 4 («cantando il duol si disacerba», *Santagata* con rimandi); 50, 57 («un poco nel parlar mi sfogo», *Bettarini*); 252, 2-3 («in sospiri e 'n rime | sfogo il mio incarco»); 293, 10-11 (*Bettarini*); 344, 13-14. Nella discussione sull'amore e la poesia amorosa in *Rem*. I, 69, 37-38 (*Huss*), *Gaudium* esprime la stessa intenzione, ma *Ratio* nega che un tale sfogo sia possibile (Huss 2021, pp. 139-140).

31-33 *'Avevo dato a quel grande uomo tutto il mio affetto, tanto che a stento ne concedo il vanto* [cioè quello di aver avuto un affetto maggiore verso Scipione] *a Lelio. Ovunque fossero portate le sue insegne, io fui vicino'* ~ Massinissa sottolinea il suo affetto per Scipione Africano paragonandolo a quello di Lelio, il proverbiale amico del generale romano della seconda guerra punica (*Afr*.

V, 504-505: «Non carior usquam | Ullus erat Lelio»). Insieme al figlio omonimo, che fu amico di Scipione Emiliano e al quale Cicerone dedicò il *De amicitia*, è per Petrarca un modello esemplare di amicizia (cfr. i molti rimandi di *Pacca*). I due Lelii sono spesso confusi da Petrarca, ma talvolta vengono esplicitamente separati (*Afr*. II, 520-526 [*Huss-Regn*]). Per 'Lelio' come nome dell'amico di Petrarca, Angelo di Pietro Stefano dei Tosetti, vd. TC IV, 68 (commento *ad loc*.).

34-36 *'La fortuna fu sempre gentile con lui, ma non quanto meritava la sua virtù, della quale la sua anima era più ricca di quella di ogni altra persona'* ~ Massinissa allude all'ingratitudine di Roma nei confronti di Scipione Africano che, nonostante tutti i suoi successi politici, le vittorie militari e le qualità morali sempre celebrate da Petrarca, dovette affrontare duri rimproveri dopo la guerra e ritirarsi a Liternum, dove morì e fu sepolto; si dice che gli fu negata una tomba a Roma: cfr. *Vir. ill*. XXI, 11, 15; XXI, 12, 3; XXI, 12, 40-44; *Afr*. II, 545-548 (*Huss-Regn*); V, 748-758; IX, 413-417 (*Huss-Regn*); *Rem*. I, 51, 2 e I, 64, 8 (*Huss*, con più rimandi).

37-45 *'Dopo che le armi romane si furono spinte fino all'estremo Occidente, per loro grande merito, là l'amore ci raggiunse e ci unì. Mai una fiamma più dolce arse in due cuori, né mai arderà, credo. Ma, ahimè, le poche notti furono così brevi e così poco numerose per un desiderio talmente grande, essendo noi stati invano congiunti in matrimonio, che la ben fondata giustificazione della nostra passione e la nostra legittima unione furono distrutte'* ~ Massinissa parla degli eventi dell'anno 203 a.C., verso la fine della seconda guerra punica. Dopo la sconfitta del re numida Siface, che era alleato dei cartaginesi e al quale Sofonisba era inizialmente sposata, la regina cadde nelle mani di Massinissa, che la sposò immediatamente per sottrarla ai Romani. Questo rapido matrimonio è brevemente caratterizzato in *Vir. ill*. XXI, 6, 69 e descritto dettagliatamente in *Afr*. V, 198-284, dove si parla di malvagi presagi e vengono espressi dubbi sulla legalità del matrimonio rivendicata da Massinissa nel nostro brano (V, 276: «Vulgus adulterii signabat nomine factum»). • *l'extremo occidente*: «Non solo in Ispagna, ma in Africa, dove riguarda occidente» (*Castelvetro*). • *i legittimi nodi furon rotti*: vd. sopra. In *Afr*. V, 744-746 Sofonisba condivide questa posizione di Massinissa («rite coactis | Coniugiis sanctoque audent [*Romani*] irrumpere amori | Ac pactos laniare thoros»).

46-51 *'Colui che da solo valse più del mondo intero* [cioè di tutti] *ci separò con le sue sante parole, poiché non gli importava affatto dei nostri sospiri. E anche se avevo e ho motivo di soffrire, tuttavia vidi in lui la chiara luce della virtù che brillava; perché completamente cieco è colui che non vede il sole'* ~ Scipione era contrario all'unione di Massinissa con Sofonisba, stipulata a sua insaputa, di cui temeva l'influenza. Per ragioni politiche chiese l'estradizione di Sofonisba, che secondo lui faceva comunque parte del bottino di guerra romano. Massinissa acconsentì e fece portare a Sofonisba una coppa avvelenata, grazie alla quale lei sfuggì alla prigionia. In questo brano Massinissa giustifica il suo atteggiamento, facendo riferimento all'eccezionale qualità morale del generale romano. • *con sue sante parole*: le parole di Scipione sono di fatto dettate da 'amore di patria' (*Moschetti*, *Calcaterra*), cioè motivate politicamente. Tuttavia Massinissa mette in evidenza la moralità della posizione del romano (*Castelvetro*: «chiamale Sante, perché confortano Massinissa a spegnere il fuoco del concupiscevole appetito»), in linea con la glorificazione della figura di Scipione da parte di Petrarca. Cfr. il discorso di Scipione in *Vir. ill*. XXI, 6, 72-78 e *Afr*. V, 380-437; *Ot*. II, 6, 111-115. • *benché fosse onde*: nel senso di 'benché avessi motivo di' (vd. sopra; similmente *Ponte*: «benché ciò fosse causa di dolore per me, allora ed ora»). Altri intendono diversamente: «benché questa fosse una separazione da cosa di cui mi dolse e duole» (*Moschetti*), «benché lui [*Scipione*] fosse quello dal quale mi venne e mi viene dolore» (*Pacca* con GIUNTA 1994, p. 12).

52-54 *'La più alta giustizia comporta il più grave danno per gli amanti; quindi, tale consiglio da un amico così eminente fu un ostacolo quasi insormontabile per la nostra relazione amorosa'* • *Gran giustitia a gli amanti è grave offesa*: Massinissa riformula una massima giuridica di

tanto ch'a Lelio ne do vanto a pena,
ovunque fur sue insegne, e fui lor presso. 33

12 A lui Fortuna fu sempre serena,
ma non già quanto degno era il valore,
del qual, più d'altro mai, l'alma ebbe piena. 36

13 Poi che l'arme romane a grande honore
per l'extremo occidente furo sparse,
ivi n'aggiunse e ne congiunse Amore. 39

14 Né mai piú dolce fiamma in duo cori arse,
né farà, credo. O me! ma poche notti
fur a tanti desir sì brevi e scarse, 42

15 indarno a marital giogo condotti,
che del nostro furor scuse non false
e i legittimi nodi furon rotti. 45

16 Quel che sol più che tutto 'l mondo valse
ne dipartí con sue sante parole,
ché di nostri sospir nulla gli calse. 48

17 E benché fosse onde mi dolse e dole,
pur vidi in lui chiara vertute accesa,
ché 'n tutto è orbo chi non vede il sole. 51

18 Gran giustitia a gli amanti è grave offesa;
però di tanto amico un tal consiglio
fu quasi un scoglio a l'amorosa impresa. 54

19 Padre m'era in honore, in amor figlio,
fratel negli anni, onde obedir convenne,
ma col cor tristo e con turbato ciglio. 57

cui esistono diverse variazioni e derivazioni proverbiali nell'antichità (Terenzio, *Heaut*. 796: «ius summum saepe summast malitia»; Cic. *De off*. I, 10, 33: «Ex quo illud 'summum ius summa iniuria' factum est iam tritum sermone proverbium») e nel Medioevo; v. *Thesaurus proverbiorum Medii Aevi*, t. 9, 1999, s.v. "Recht", p. 221-222, no. 78-97. • *consiglio*: conserva l'aspetto di 'decisione', come il lat. 'consilium' (*Pacca*).

55-57 *'L'onoravo come un padre, l'amavo come un figlio e avevamo l'età in comune come fratelli. Così dovetti obbedirgli, ma con il cuore triste e il volto addolorato'* ~ *Castelvetro* ha visto che Petrarca sta qui riformulando un topos di Cicerone (*Post red. in sen*. XV, 37: «unus frater, qui in me pietate filius, consiliis parens, amore, ut erat, frater inventus est»; *Ad Quint*. I, 3, 3: «cum enim te desidero, fratrem solum desidero? ego vero suavitate prope aequalem, obsequio filium, consilio parentem», citato in *Fam*. VII, 12, 8 e XVI, 12, 4) che ha variato più volte nella sua opera (vd. i rimandi di *Pacca*). • *col cor tristo e con turbato ciglio*: Massinissa sottolinea che aveva accettato il divieto di Scipione di continuare il matrimonio con Sofonisba solo per il proprio legame affettivo con Scipione, ma contro la propria volontà.

58-66 *'Ecco come questa mia amata trovò la morte: quando si vide in potere di un altro* [cioè, dei nemici Romani]*, preferì la morte alla schiavitù. Io stesso creai il mio dolore, perché il supplicante e le suppliche erano così intensi che danneggiai me stesso per non danneggiare lui. E le mandai il veleno con un dolore molto forte: io lo conosco, Sofonisba può immaginarlo, e anche tu, se tanto o poco sei innamorato'* • Massinissa ricorda le circostanze del suicidio di Sofonisba, che morì bevendo da una coppa avvelenata inviatale da Massinissa su pressione di Scipione. Questa scena è descritta dettagliatamente in *Afr.* V, 693-773 (vd. anche *Vir. ill.* XXI, 6, 84-86). • *questa mia cara*: la formulazione molto affettuosa corrisponde all'apostrofe pronunciata da Massinissa in *Afr.* V, 534-535: «Cara michi nimium, vita michi dulcior omni, | Sophonisba, vale» (*Ariani*). • *'l pregator*: Massinissa non parla di Sofonisba, come credono *Gesualdo*, *Moschetti*, *Ariani* e *Pacca*, ma di Scipione che insisteva (*Biagioli*): implorando Sofonisba di accettare la coppa di veleno, Massinissa vuole evitare di danneggiare l'autorità di Scipione, ma getta sé stesso nella disgrazia. Massinissa, che si trova in un classico conflitto tra dovere e propensione, esprime così il suo tragico dilemma. • *tanto o quanto d'amor senti*: *Pacca* (con Maurizio Vitale) vede una somiglianza «sorprendente, ma innegabile» col verso incipitario di Cecco Angiolieri, «Chi non sente d'Amor o tant' o quanto».

67-69 *'Solo lacrime ereditai da una sposa così grande. Scelsi di perdere lei, ogni mia gioia e ogni speranza, per non mancare di fede'* ~ Massinissa sottolinea ancora una volta il dilemma che ha appena descritto. Per non rompere la sua fedeltà ai romani, ma anche a Sofonisba, accettò la perdita di tutto ciò che era importante per lui. Questa lealtà ha due dimensioni contrastanti (come detto esplicitamente in *Vir. ill.* XXI, 6, 79: «certantibus introrsus affectibus»): Massinissa è impegnato politicamente con i romani e soprattutto con Scipione personalmente (cfr. *Afr.* V, 442-448), mentre ha promesso a Sofonisba di non consegnarla proprio a questi romani; non è possibile uscire indenni da questo dilemma, «calcanda fides» (così Massinissa in *Afr.* V, 590).

70-72 *'Ma ora vedi se riesci a trovare qualcosa di notevole in questa folla in movimento, perché il tempo vola e da vedere resta più di quanto resti del giorno.'* ~ Massinissa (o, come suggerisce *Castelvetro*, la guida) ora esorta il protagonista alla fretta di fronte al tempo che fugge: è un topos delle visioni ultraterrene, che viene ripreso sia in Dante che nell'*Africa* di Petrarca (*Afr.* I, 584-590, II, 550-553); cfr. TM II, 25. *Castelvetro* rimanda al modello classico di Virgilio, *Aen.* VI, 538-539 («sed comes admonuit breviterque adfata Sibylla est: | 'nox ruit, Aenea; nos flendo ducimus horas'»). Nel nostro passo, il topos costituisce un ulteriore rimando all'enorme impresa di affrontare e comunicare, mediante un 'memoriale poetico', la vasta quantità di ciò che si percepisce nell'aldilà.

73-78 *'Pieno di compassione e col pensiero rivolto al poco tempo concesso alla grande passione di due tali amanti, mi sembrava di avere un cuore di neve al sole* [cioè mi sembrava che il cuore si sciogliesse come neve al sole]*, quando, mentre stavano per andare avanti, sentii dire: «Quest'uomo non mi dispiace affatto, ma la mia risoluzione è di odiarli tutti insieme»'* ~ La compassione e 'sim-patia' che il protagonista prova per gli amanti corrisponde alla dimensione emotiva dell'impegno della *figura auctoris* verso i grandi personaggi dell'antichità. Sofonisba risponde all'espressione di questo atteggiamento, che avviene tramite una similitudine topica (cfr. i rimandi di *Ariani*), con un'analoga espressione di simpatia. Questa simpatia della regina nordafricana, tuttavia, è più debole della sua risoluzione di odiare tutti i Romani per sempre (e quindi, secondo l'equazione storica di Petrarca, anche tutti gli italiani, compreso il protagonista). • *su nel passar avanti*: «mentre i due amanti procedevano» (*Apollonio-Ferro*, cfr. *Lecaldano*, *Neri*, *Ramat*) piuttosto che «sul punto di oltrepassare i due» (*Pacca*, che identifica il protagonista come soggetto di «passar avanti»).

79-84 *'Risposi: «Sofonisba, mettiti il cuore in pace. La tua Cartagine cadde tre volte per mano nostra e la terza volta fu rasa al suolo». E lei: «Preferirei che tu mi parlassi di altre cose. Se l'Africa pianse, non per questo l'Italia ebbe qualcosa da ri-*

20 Così questa mia cara a morte venne,
ché, vedendosi giunta in forza altrui,
morir in prima che servir sostenne.
21 Ed io del dolor mio ministro fui,
ché 'l pregator e i preghi eran sì ardenti,
ch'offesi me per non offender lui.
22 E manda' le il velen co sì dolenti
pensier com'io so bene, ed ella il crede,
e tu, se tanto o quanto d'amor senti.
23 Pianto fu 'l mio di tanta sposa herede.
Lei, ed ogni mio bene, ogni speranza
perder elessi, per non perder fede.
24 Ma cerca omai se trovi in questa danza
notabil cosa, perché 'l tempo è leve
e più de l'opra che del giorno avanza.»
25 Pien di pietate, e ripensando 'l breve
spatio al gran foco di duo tali amanti,
pareami al sol aver un cor di neve,
26 quand'io udi' dir su nel passar avanti:
«Costui certo per sé già non mi spiace;
ma ferma son d'odiarli tutti quanti.»
27 «Pon» diss'io «il core, o Sophonisba, in pace,
ché Cartagine tua per le man nostre
tre volte cadde, ed a la terza giace.»
28 Ed ella: «Altro vogl'io che tu mi mostre.
Se Affrica pianse, Italia non ne rise.
Dimandatene pur l'istorie vostre.»

dere. Basta guardare nei vostri libri di storia!»' ~ Il rapido scambio di parole, che ricorda certi incontri nell'*Inferno* dantesco (*Pacca* con rimandi), ruota intorno alle tre guerre puniche (264-241, 218-201, 149-146 a.C.; cfr. *Aen*. IV, 690-692), tutte vinte da Roma contro Cartagine. La Sofonisba storica non sa nulla della terza guerra, sulla quale dunque il protagonista richiama particolarmente la sua attenzione. Tuttavia, la risposta di Sofonisba mina qualsiasi entusiasmo "imperialista" da parte di Roma e dell'Italia: si riferisce alle devastazioni che l'Italia ha subite nella seconda Guerra Punica, per mano di Annibale. Il tema delle guerre puniche è affrontato frequentemente da Petrarca (*Afr*. I, 109-112; *Epyst*. I, 2, 70; I, 5, 67; *Secr*. III, p. 274).

85-93 *'Dopo queste parole il nostro e suo amico se ne andò con lei, sorridendo, nella gran folla, e scomparvero dalla mia vista. Come un uomo che cavalca su un terreno incerto, che si ferma a ogni passo e guarda, e con la sua prudenza progredisce molto più lentamente, così gli amanti mi facevano progredire in modo incerto e lento. Ancora oggi è piacevole per me sapere in quale amore ognuno di loro sia infiammato e quanto fortemente'* ~ Un passo di transizione che allude di nuovo all'immensa folla delle vittime di Cupido, la cui processione si svolge davanti agli occhi del protagonista (il quale ha visto e sa più di quanto ci comunica il narratore). • *il nostro e suo amico*: ancora una volta viene affrontato il dilemma della doppia fedeltà di Massinissa: «Massinissa, fedele sia ai Romani sia alla sua sposa» (*Pacca*). • *sorridendo*: il sorriso finale di Massinissa segnala una certa soddisfazione per la risposta orgogliosa di Sofonisba (*Biagioli*), ma ha anche un carattere conciliatorio in vista del suo dilemma fondamentale. • *difalca*: letteralmente 'diminuisce', 'riduce'.

94-102 *'Vidi un uomo che camminava sulla sinistra, fuori dal percorso degli altri, come qualcuno che desideri e trovi una cosa che gli provochi vergogna e gioia allo stesso tempo. Cedere la propria amata moglie a un altro: o amore supremo e generosità straordinaria! Anche lei sembrava allo stesso tempo contenta e imbarazzata dello scambio, e camminavano parlando tra loro dei loro dolci sentimenti e sospirando mentre ricordavano il regno siriano'* ~ Il protagonista incontra ora un gruppo di tre persone (il numero esatto di ombre diventa pienamente chiaro solo al v. 103), due uomini e una donna. Si tratta di un triangolo amoroso abbastanza famoso: il re siriano Seleuco avrebbe lasciato la moglie Stratonice I al proprio figlio Antioco, perché il figlio era diventato malinconico e fatalmente malato per amore della matrigna, più giovane di sette anni. Cfr. Valerio Massimo V, 7, ext. 1. • *a man manca*: «La mano manca indica per il Petrarca la via dell'errore e della perdizione; qui infatti si tratta di amore incestuoso» (*Moschetti*). Ma la messa in scena di questa storia d'amore mostra chiaramente che il narratore non si impegna affatto in una condanna inequivocabile dei tre amanti per motivi morali, ma che la loro storia è anche una fonte di gioia (non solo perché si salva Antioco) e ha un suo fascino particolare, fondato sulla straordinaria condivisione di una donna da parte di un padre e suo figlio. La dimensione positiva della vicenda nasce dalla motivazione del padre che agisce, appunto, per amore paterno. • *o sommo amore e nova cortesia!*: un'espressione la cui possibile nota ironico-critica non esclude o elimina le connotazioni positive di questo giudizio. • *sospirando il regno di Soria*: la Siria, allora la zona più importante del regno dei Seleucidi, passò ai Romani all'inizio del II secolo a.C. (cfr. i vv. 109-110, con commento).

103-114 *'Andai da quei tre spiriti, che si erano già raccolti per prendere un'altra strada, e dissi al primo: «Ti chiedo di fermarti». E lui, mostrando un'espressione irritata al suono delle mie parole latine, fece una piccola sosta e poi disse, come se potesse indovinare il mio desiderio* [di conoscere il loro stato]*: «Io sono Seleuco, questo è Antioco, mio figlio, che ha combattuto una grande guerra con voi: ma contro la violenza la ragione non può prevalere. Questa donna fu prima mia e poi sua moglie, perché gliela diedi per salvarlo dalla morte per amore. Il dono fu legittimo tra di noi»'* ~ Seleuco riassume la storia d'amore triangolare della sua famiglia; il racconto sottolinea l'amore paterno come *movens* e la legittimità, nel contesto socioculturale siriano, della nuova unione che esplicitamente non viene valutata come una specie d'incesto criminale (anche se, come ha ben visto *Castelvetro*, in tutto l'episodio si nota la compresenza di una condanna cristiana del secondo matrimonio come 'vergognoso'). • *seguire altro camino*: la diversa direzione in cui i tre spiriti intendono allontanarsi simboleggia l'eccezionalità della loro relazione amorosa. • *al suon del ragionar latino*: «Mostra che la lingua volgar sia una stessa con la latina» (*Castelvetro*); infatti, il re siriano mostra un'irritazione dovuta all'uso non dell'italiano ma del latino come lingua dei suoi nemici romani (*Moschetti*). • *gran guerra ebbe con voi*: a causa della poco chiara tradizione storica (cfr. i rimandi di *Ariani*), Petrarca ha qui confuso il figlio di Seleuco I, Antioco I Sotere (324-261 a.C.),

29 A tanto il nostro e suo amico si mise
sorridendo con lei nella gran calca,
e fur da lor le mie luci divise. 87
30 Come uom che per terren dubio cavalca,
che va restando ad ogni passo, e guarda,
e 'l pensier de l'andar molto difalca, 90
31 cosí l'andata mia dubiosa e tarda
facean gli amanti, di che anchor m'aggrada
saver quanto ciascun in qual foco arda. 93
32 I' vidi ir a man manca un fuor di strada
a guisa di chi brami e trovi cosa
onde poi vergognoso e lieto vada. 96
33 Donar altrui la sua diletta sposa:
o sommo amore e nova cortesia!
tal ch'ella stessa lieta e vergognosa 99
34 parea del cambio; e givansi per via
parlando insieme de' lor dolci affetti
e sospirando il regno di Soria. 102
35 Trassimi a que' tre spirti, che ristretti
eran già per seguire altro camino,
e dissi al primo: «I' prego che t'aspetti.» 105
36 Ed egli, al suon del ragionar latino
turbato in vista, si ratenne un poco;
e poi, del mio voler quasi indivino, 108
37 disse: «Io Seleuco son; questi è Antïoco
mio figlio, che gran guerra ebbe con voi;
ma ragion contra forza non à loco. 111
38 Questa mia in prima, sua donna fu poi,
ché per scamparlo d'amorosa morte
gliel diedi; e 'l don fu lecito fra noi. 114
39 Stratonicha è 'l suo nome, e nostra sorte,

con il figlio di Seleuco II e successore di Seleuco III, cioè Antioco III il Grande (242-187 a.C.). Quest'ultimo perse le battaglie contro i Romani alle Termopili (191) e a Magnesia (190). • *ragion contra forza non à loco*: frase proverbiale, vd. *Thesaurus proverbiorum Medii Aevi*, s.v. "Gewalt", t. 4, 1997, p. 467, no. 159-163 (no. 159: «Ché contra forza senno suol perire [...], Angolieri 17, 11»).

115-120 *'Il suo nome è Stratonice e* [noi tre] *condividiamo il nostro destino, come puoi vedere. Da questo si vede quanto sia costante e forte il nostro amore: lei è contenta di rinunciare a me e al regno, io al mio piacere e lui alla sua vita, ciascuno per fare l'altro più degno di sé stesso'* ~ Seleuco sottolinea l'altruismo assoluto che guiderebbe tutti e tre gli amanti in questa relazione triangolare. Così

facendo, tenta un'interpretazione quasi cristiana degli atteggiamenti di tutte le persone coinvolte. • *degno*: «felice e contento» (*Castelvetro*).

121-126 *'E fu solo grazie all'aiuto discreto del nobile medico, che capì la situazione, che la vita di Antioco non fu distrutta nel primo fiore della giovinezza. Taceva e amava, e arrivò quasi a morirne. Amava per costrizione e taceva per virtù; io andai in suo aiuto per vera compassione'* ~ Petrarca narra il salvataggio del figlio da parte di Seleuco, seguendo il racconto di Valerio Massimo. Il medico reale Erasistrato (in maniera quasi stilnovisticamente "gentile", in quanto esperto di questioni amorose) riconobbe dai sintomi del malato Antioco quale fosse la causa della sofferenza, informò discretamente Seleuco e rese così possibile la decisione salvifica del padre. • *vera pietà*: anche questa autocaratterizzazione di Seleuco conferisce una forte sfumatura cristiana alla sua decisione di sposare il figliastro e la matrigna.

127-129 *'Così parlò, e come chi cambia intenzione, si girò all'ultima parola, così che potei a malapena salutarlo'* ~ L'uscita brusca del precedentemente loquace Seleuco ha un modello epico classico nell'aldilà di Virgilio: in *Aen*. VI, 547, di Deifobo in conversazione con Enea e la Sibilla si dice «tantum effatus et in verbo vestigia torsit» (*Biagioli*, *Scartazzini*). Mentre in Virgilio Deifobo risponde all'insistenza dell'impaziente Sibilla, qui Seleuco sembra preoccupato di garantire la qualità privata del suo racconto e delle sue relazioni familiari attraverso un rinnovato silenzio.

130-135 *'Dopo che l'ombra si ritirò dalla mia vista, rimasi indietro meditabondo e camminai sospirando, perché il mio cuore non si staccò dalle parole di Seleuco finché la guida non mi disse: «Ti soffermi troppo a lungo su un solo pensiero, quando ci sono tante altre cose da vedere, e in pochissimo tempo, come sai bene»'* ~ L'esortazione della guida, che qui torna più chiaramente in gioco, non è, come pensa *Pacca*, una goffa e meccanica *réécriture* di situazioni analoghe della *Commedia* dantesca. Piuttosto, l'insistenza indica l'immensa ricchezza delle figure e delle storie visionariamente percepite, che una narrazione tersa e sintetica, basata su una rapida evocazione memoriale, difficilmente può comunicare in maniera adeguata. Ancora una volta, si vede che i *Triumphi* possono parlare di un mondo quasi illimitato, conosciuto attraverso vaste letture, solo nel modo dell'allusione, del compendio e della sintesi (vd. introduzione).

136-141 *'Serse non condusse in Grecia tanti soldati armati quanti erano gli amanti disarmati e prigionieri qui presenti, tanto che l'occhio non poteva afferrare la vista: erano diversi per lingua e diversi per origine, tanto che a malapena imparai un nome tra mille. Nel mio racconto, sono menzionati solo i pochi di cui ho potuto sapere qualcosa'* ~ Questa riflessione continua il filo conduttore delle due terzine precedenti (vd. commento). Spetta alla competenza e alla decisione del narratore effettuare una selezione di persone e fatti del passato e trasmetterla al pubblico che legge (i contemporanei) e leggerà (la *posteritas*). Inerente alla produzione del testo dei *Triumphi* è dunque il potere di modellare le memorie culturali di un mondo precedente (vd. introduzione). • *Xerse*: allude all'enorme esercito che il re persiano Serse condusse contro la Grecia nel 480 a.C. (vd. i rimandi di *Pacca*).

142-144 *'Perseo era uno di loro, e chiesi come Andromeda, giovane donna dai bellissimi occhi e capelli scuri, gli piacesse in Etiopia'* ~ Andromeda era stata lodata da sua madre Cassiopea per essere più bella delle Nereidi. Per punire questa arroganza, il dio del mare Nettuno mandò il mostro marino Ketos e un'inondazione. Per placare l'ira di Nettuno, Andromeda gli fu offerta in sacrificio, ma Perseo la liberò e la prese in moglie (Ovidio, *Met*. IV, 663 – V, 235). • *vergine bruna i begli occhi e le chiome*: *Castelvetro* suppone che la fonte sia Ovidio, *Her*. XV, 35-36 («candida si non sum, placuit Cepheia Perseo | Andromede patriae fusca colore suae») e osserva criticamente: «Vero è, che il P. non ardisce farla bruna se non degli occhi, et delle chiome». Ma *Her*. XV difficilmente può essere stato conosciuto da Petrarca, che ha presente, sullo sfondo di passi come Ovidio, *Ars* I, 53 («Andromedan Perseus nigris portarit ab Indis») e II, 643-644, la menzione degli occhi e dei capelli di Andromeda, che attirano l'attenzione di Perseo in *Met*. IV, 673-674 (*Pacca*).

come vedi, indivisa; e per tal segno
si vede il nostro amor tenace e forte,
40 ché contenta costei lasciarme il regno,
io il mio diletto, e questi la sua vita,
per far, vie piú che sé, l'un l'altro degno.
41 E se non fosse la discreta aita
del phisico gentil, che ben s'accorse,
l'età sua in sul fiorire era finita.
42 Tacendo amando quasi a morte corse;
e l'amar forza, e 'l tacer fu vertute,
la mia, vera pietà, ch'a lui soccorse.»
43 Così disse, e, come uom che voler mute,
col fin de le parole i passi volse,
ch'a pena gli potei render salute.
44 Poi che dagli occhi miei l'ombra si tolse,
rimasi grave, e sospirando andai,
ché 'l mio cor dal suo dir non si disciolse,
45 infin che mi fu detto: «Troppo stai
in un penser a le cose diverse;
e 'l tempo ch'è brevissimo ben sai.»
46 Non menò tanti armati in Grecia Xerse
quanti ivi erano amanti ignudi e presi,
tal che l'occhio la vista non sofferse,
47 varii di lingue, e varii di paesi,
tanto che di mille un non seppi il nome,
e fanno historia quei pochi ch'intesi.
48 Perseo era l'uno; e volsi saper come
Andromeda gli piacque in Ethïopia,
vergine bruna i begli occhi e le chiome;
49 ivi il vano amador che la sua propia

145-150 *'C'era quello che si innamorò invano e fu distrutto dal desiderio della propria bellezza, povero solo perché ne aveva troppa: divenne un bel fiore senza frutto. E c'era quella che, amandolo, diventò una pura voce mentre il suo corpo si trasformò in una roccia dura e arida'* ~ Il narratore allude ai miti di Narciso e di Eco, intrecciati in Ovidio, *Met*. III, 339-510. Narciso si rifletté in una sorgente, s'innamorò del proprio riflesso, non riuscì a staccarsene fino all'autoconsunzione, e divenne il fiore omonimo. Eco aveva assistito Zeus nell'adulterio e fu punita da Giunone per questo: non poteva più parlare correttamente, ma solo ripetere le ultime parole che le venivano rivolte. Il suo amore fu rifiutato da Narciso e lei scomparve come una pura voce nell'invisibile, cosa a cui allude il nostro brano: «in aëra sucus | corporis omnis abit; vox tantum atque ossa supersunt: | vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram» (*Met*. III, 397-399). • *la sua propia* [...] *fu distrut-*

to: «Essendo innamorato di se stesso, era completamente padrone dell'oggetto amato, ne avea abbondanza piena, ma perciò appunto ne era povero, perché non poteva fruirne» (*Moschetti*, con rimando a *Met*. III, 466: «quod cupio, mecum est: inopem me copia fecit»).

151-156 *'C'era là quell'altro che fu così veloce a portare il disastro su sé stesso, Ifi, che amando un'altra odiò sé stesso, con altri ancora condannati allo stesso tormento, persone che si stancarono della vita per amore; tra loro riconobbi alcuni moderni che sarebbe inutile nominare'* ~ Il pastore Ifi si innamorò della bella principessa Anassarete, che lo respinse beffardamente. L'infelice Ifi si impiccò alla porta d'ingresso di Anassarete, che rimase impassibile e volle assistere al funerale d'Ifi con sangue freddo. La dea Venere punì questo comportamento trasformando Anassarete in pietra (Ovidio, *Met*. XIV, 698-761). • *piú altri dannati a simil croce*: un'allusione ad altre persone che si tolsero la vita per un amore infelice (v. 154). • *ch'a nominar perduta opra sarebbe*: «perché non si tratta di persone famose; ma è implicito un giudizio di disvalore di P. sui suoi contemporanei» (*Pacca*).

157-159 *'Riconobbi quei due che Cupido unì per sempre, Alcione e Ceice, che costruiscono i loro nidi in riva al mare nella fase più mite dell'inverno'* ~ Alcione, figlia di Eolo, era sposata con Ceice. Quando vide il corpo di suo marito, morto in un naufragio, galleggiare in mare, volle affogarsi in mare nella sua disperazione, ma gli dei la trasformarono in un martin pescatore (alcione); mentre stava per gettarsi sul corpo di suo marito, scoprì che anche lui era diventato un martin pescatore (*Met*. XI, 410-748). • *fare i lor nidi*: un momento complesso della narrazione: i due non costruiscono effettivamente il loro nido in mezzo al corteo trionfale, ma il narratore evoca questa situazione (che è nota all'autore empirico attraverso le sue letture) sulla base del ricordo che il protagonista conserva del breve incontro con gli amanti (*Biagioli*: «gli vede il Poeta far lor nidi [...] coll'immaginazione soltanto, dalla vista delle ombre loro in quella gran turba, disviata per un istante da quello onde l'eterno loro amore s'argomenta»). Cfr. *Castelvetro* e, per la dimensione spaziale della narrazione, Zuliani 2023, pp. 152-154; vd. introduzione. • *a' piú soavi verni*: «Gli alcioni nidificano nei giorni precedenti e successivi al solstizio d'inverno, i più belli della stagione» (*Lecaldano*), detti 'giorni alcionii', quando il tempo e il mare sono più calmi (un ricordo di *Met*. XI, 745-746).

160-162 *'Riconobbi Esaco, perso nei suoi pensieri e sempre alla ricerca di Esperia: a volte posato su una roccia, a volte sott'acqua, a volte in volo in alto'* ~ Esaco, figlio di Priamo, fu immensamente triste quando la ninfa che amava, Esperia, fuggì da lui, fu morsa da un serpente e morì. Tentò più volte di uccidersi buttandosi da una scogliera nel mare, ma fu trasformato in un uccello subacqueo – uno 'smergo', che 'mergitur', secondo l'etimologia ovidiana – e, nell'immaginazione del narratore, in questa veste cerca inconsolabilmente Esperia (*Met*. XI, 749-795; condensato da Petrarca in *Epyst*. I, 4, 39-40). Ancora una volta, l'incontro del protagonista con una figura del corteo è trasformato immaginativamente dal narratore nella situazione trasmessa dal mito, secondo uno schema narrativo tipico di tutti gli incontri di questa sezione.

163-168 *'E vidi la crudele figlia di Niso che fuggiva volando, e Atalanta che correva, vinta da tre pomi d'oro e da un bel viso, e con lei Ippomene, l'unico a rallegrarsi e vantarsi della sua vittoria in una così grande folla di amanti che vollero misurarsi nella corsa, per loro disgrazia'* ~ Scilla, la figlia del re Niso di Megara, si innamorò del cretese Minosse, che aveva attaccato Megara, e per aiutarlo tagliò il capello purpureo di suo padre, al quale era legata la sua invincibilità e l'indennità del regno. Sebbene Minosse riuscisse così a sconfiggere Niso, non ringraziò Scilla per il suo aiuto e anzi la trascinò, attaccata alla sua nave, attraverso l'acqua. Scilla fu trasformata nell'uccello Ciris, suo padre invece in un'aquila di mare, che la insegue in questa forma (*Met*. VIII, 1-151, ripreso da Petrarca in *Epyst*. I, 4, 36-38). • Atalanta, la donna più veloce della Grecia nella corsa, aveva giurato di rimanere vergine. Quando suo padre volle farla sposare, lei giurò che avrebbe sposato solo un uomo che l'avrebbe battuta nella corsa; se invece fosse risultata vincitrice,

bellezza desiando fu distrutto,
povero sol per troppo averne copia,
50 che divenne un bel fior senza alcun frutto;
e quella che, lui amando, ignuda voce
fecesi, e 'l corpo un duro sasso asciutto.
51 Ivi quell'altro, al suo mal sì veloce,
Iphi, ch'amando altrui in odio s'ebbe,
con piú altri dannati a simil croce:
52 gente cui per amar vivere increbbe;
ove raffigurai alcun de' moderni,
ch'a nominar perduta opra sarebbe;
53 que' duo che fece Amor compagni eterni:
Alcïone e Ceice, in riva al mare
fare i lor nidi a' piú soavi verni;
54 lungo costor pensoso Esaco stare
cercando Hesperia, or sovra un sasso assiso,
ed or sotto acqua, ed or alto volare.
55 E vidi la crudel figlia di Niso
fuggir volando, e correr Atalanta,
da tre palle d'òr vinta, e d'un bel viso;
56 e seco Ypomenès, che fra cotanta
turba d'amanti miseri cursori
sol di victoria si rallegra e vanta.
57 Fra questi fabulosi e vani amori
vidi Aci e Galathea, che 'n grembo gli era,
e Poliphemo farne gran romori;

lo avrebbe ucciso. L'unico pretendente di successo fra i tanti fu Ippomene, che lasciò cadere tre mele d'oro nella corsa, inducendo Atalanta a fermarsi, e causandone così la sconfitta (*Met*. X, 560-680).

169-171 *'Tra questi casi d'amore fittizi e sfortunati ho visto Aci e Galatea seduta sulle ginocchia di lui, e Polifemo che ruggiva furiosamente per questo'* ~ La ninfa Galatea era l'amante del ciclope Polifemo, ma era a sua volta amata dal giovane pastore Aci. Polifemo si infuriò per questa relazione al punto che uccise Aci. Piena di compassione, Galatea trasformò il sangue di Aci che scorreva in un fiume (*Met*. XIII, 738-897; i vv. 876-877 parlano delle grida del ciclope). • *fabulosi*: «Dimostra che gli amori di sopra narrati sono favole di poeti et non historie» (*Castelvetro*). • *vani*: 'infelici' (*Apollonio-Ferro*).

172-174 *'*[Vidi] *Glauco ondeggiare in mezzo a quella folla, privo della sola donna che sembra amare, chiamando crudele e selvaggia un'altra che era innamorata di lui*' ~ Il pescatore Glauco fu trasformato in un dio marino dopo aver mangiato un'erba magica. Si innamorò di Scilla (da non confondere con l'omonima figlia di Niso, per cui vd. sopra), che lo rifiutò e chiese aiuto a Circe perché i suoi sentimenti fossero ricambiati. Circe, però, a sua volta innamorata di Glauco, trasformò Scilla in un mostro (*Met*. XIII, 898 – XIV, 74). • *ondeggiar*: Glauco «divenne un dio marino [...] per questo il P. immagina di vederlo fra le onde» (*Apollonio-Ferro*; cfr. *Lecaldano*). Si noti la vistosa sovrapposizione tra la situazione del mito («ondeggiar») e quella della processione trionfale («quella schiera»). • *acerba e fera*: si riferisce a Circe (vd. sopra).

175-177 *'*[Vidi] *Canente e Pico, che una volta era uno dei nostri re e ora è un uccello che svolazza, e* [vidi] *colei che lo mutò di condizione, ma gli lasciò il nome, il mantello da re e gli ornamenti*' ~ L'antico re romano Pico (TF Ia, 119) rifiutò le *avances* amorose della maga Circe e fu trasformato da lei in un picchio, dopodiché sua moglie Canente, alla quale aveva voluto rimanere fedele, lo cercò senza successo per sei giorni e infine si trasformò in aria nei pressi del Tevere (*Met*. XIV, 320-434; Virgilio, *Aen*. VII, 187-191). • *vago*: può significare sia 'mobile' che 'piacevole' (*Pacca*). • *lasciògli* [...] *i fregi*: «perché l'uccello si chiama 'picchio' ed ha un bellissimo mantello di penne» (*Moschetti*); «havendo quel augello piuma elevata sopra de l'altre in testa a dimonstration della corona regia. Et le piume varie et con diversità di colori, a dimostration del manto» (*Venafro*).

178-180 *'Vidi le lacrime di Egeria e vidi Scilla indurirsi non in ossa ma in una roccia ruvida e scoscesa che desse al mare di Sicilia una brutta fama'* ~ La ninfa Egeria era la compagna e consigliera del re Numa Pompilio. Dopo la morte di Numa si ritirò ad Aricia e lì, a causa del suo dolore lacerante, si trasformò nell'omonima sorgente (*Met*. XV, 487-496, 547-551). • Scilla, precedentemente trasformata in un mostro (vd. commento ai vv. 172-174), viene collocata nella formazione rocciosa dello stretto di Messina, dove lei e Cariddi minacciano le navi e i marinai e quindi danno al mare intorno alla Sicilia la cattiva reputazione di essere pericoloso. Scilla «qui s'è posta non perché ella amasse, ma perché amore fu cagione de la sua trasformatione» (*Gesualdo*). • *invece d'osse*: Scilla «invece d'aver dure solo le ossa, tutta si indurì divenendo aspra pietra di monte» (*Ramat*). Cioè, Scilla lascia del tutto la sua condizione organica, 'mineralizzandosi' completamente. *Castelvetro*, che è molto critico nei confronti di questi versi, vede all'origine dell'antitesi "osse" vs. "petra" una specie di contaminazione intertestuale con la metamorfosi di Eco (*Met*. III, 396-399).

181-183 *'e* [vidi] *colei che scrive con la penna nella mano destra, in uno stato d'animo doloroso e disperato, mentre tiene il pugnale sguainato nella sinistra'* ~ Canace, figlia di Eolo ed Enarete, ebbe una relazione d'amore incestuosa con suo fratello Macareo e rimase incinta di lui. Suo padre la constrinse a suicidarsi. Il narratore (ancora una volta diversamente dal protagonista, che intravede Canace nel corteo delle vittime di Cupido) la immagina al momento in cui scrive la sua lettera d'addio indirizzata a Macareo (Ovidio, *Her*. XI), nella posa ovidiana (v. 5, «dextra tenet calamum, strictum tenet altera ferrum»).

184-187 '[Vidi] *Pigmalione con la sua amante viva, e mille persone che Castalia e Aganippe hanno sentito cantare sulle loro rive verdi, e infine Cidippe, ingannata per mezzo di una mela.*' ~ Lo scultore Pigmalione si innamorò di una statua che lui stesso aveva creato; Venere trasformò la statua in una donna viva, permettendogli di consumare una relazione amorosa. Cfr. *Met*. X, 243-297 e i versi famosi di *Rvf* 78, 12-14 («Pigmalïon, quanto lodar ti dêi...»). • Castalia e Aganippe sono due sorgenti dei monti Parnaso ed Elicona, dunque della zona sacra ad Apollo e alle Muse, e simboleggiano l'ispirazione poetica e generalmente la poesia. • *udì cantar*: «cantar» si può intendere sia transitivamente («mille» è oggetto; ne risulta una dimensione passiva di un 'essere cantati') che intransitivamente («mille» sono soggetto di un «cantare attivamente»). La narrazione mette in gioco in

58 Glauco ondeggiar per entro quella schiera
senza colei cui sola par che pregi,
nomando un'altr'amante acerba e fera;
59 Canente e Pico, un già de' nostri regi,
or vago augello; e chi di stato il mosse,
lasciògli il nome e 'l real manto e i fregi.
60 Vidi 'l pianto d'Egeria; in vece d'osse
Scilla indurarse in petra aspra ed alpestra,
che del mar ciciliano infamia fosse;
61 e quella che la penna da man destra,
come dogliosa e desperata scriva,
e 'l ferro ignudo tèn dalla sinestra;
62 Pigmalïon con la sua donna viva;
e mille che Castalia ed Aganippe
udì cantar per la sua verde riva;
63 e d'un pomo beffata al fin Cydippe.

modo succinto e con raffinata ambiguità coloro che hanno vissuto l'amore (persone di cui la poesia amorosa ha cantato), e coloro che ne hanno anche scritto (cantato). Nel corteo di Cupido ci sono dunque non solo «mille» altri amanti, ma anche «mille» poeti d'amore, i 'colleghi' dell'autore empirico e della figura del narratore in cui questo autore si rispecchia (vd. introduzione). Per la coincidenza dei ruoli di amante e scrittore di poesia amorosa cfr. *Rem*. I, 69 (*De gratis amoribus*) con Huss 2021. • *verde riva*: elemento topico dei *Fragmenta* e componente tipica del paesaggio lirico-amoroso di Valchiusa; cfr. *Rvf* 125, 49 (*Santagata*); 226, 13 (*Santagata*); 301, 4 (*Bettarini*). • Cidippe era amata da Aconzio, che, per ottenerla in moglie, nel tempio di Diana le gettò ai piedi una mela sulla quale era scritto un giuramento di matrimonio. Cidippe si lasciò prendere di sorpresa e nel tempio lesse ad alta voce il giuramento, che così divenne vincolante. Cfr. Ovidio, *Her*. XX (Aconzio a Cidippe) e XXI (Cidippe ad Aconzio), «lettere collocate significativamente 'al fin' della serie» (*Pacca*).

Triumphus Cupidinis III

a cura di Federica Pich

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

Grazie a quattro postille di V^2 (alle cc. 17*r* e 18*v*) è possibile stabilire che Petrarca vi trascrisse una parte di TC III (vv. 46-48 e 73-fine) tra mercoledì 13 e sabato 16 settembre 1357 e che, a distanza di un anno, il 12 settembre 1358, tornò su queste carte per rivederle. Per qualunque ragionamento sulla parte conclusiva del capitolo, che costituisce «la zona testualmente più tormentata e complessa dell'intero poema» (Giunta 1994, p. 13), si impone innanzitutto una corretta decifrazione delle cc. 17*r* e 18*v*, dalla cui cronologia interna dipende anche la diacronia dei tre finali attestati: F1, F2 e F3 (secondo le sigle di Giunta, ma vd. il saggio di Torchio in questo volume), dove F3 è la versione più breve, documentata dai manoscritti apografi H, P e I e messa a testo da *Pacca*, con *Appel* e *Chiorboli*, che la ritengono più tarda di F1 e F2. Secondo la ricostruzione di Giunta (1994, p. 25), invece, «nella notte tra il venerdì e il sabato [Petrarca] cancellò un insoddisfacente finale di quattro versi (F2), e ne rifece uno di sette (F1); inserì quindi, alcune ore dopo, [...] gli attuali (nell'ed. Romanò) vv. 130-138; a Pagazzano, nella mattinata di mercoledì 12 settembre 1358, corresse il capitolo apponendovi, a c. 17*r* e 18*v*, due note che certificano la revisione». Su questa base si deduce una sequenza F3-F2-F1, tale da far cadere l'ipotesi di *Appel*, che promuoveva a testo F3 come recenziore, e da suggerire invece di adottare la versione vaticana (con *Mestica*), che riporto nella trascrizione di *Giunta* (1994, pp. 14-15): «E come sono instabili sue rote, | le speranze dubbiose, e 'l dolor certo, | come sue promession di fé son vòte; | come nell'ossa è 'l suo foco coverto, | e ne le vene vive occulta piaga, | onde è morte palese e 'ncendio aperto. | Insomma so com'è incostante e vaga, | timida ardita vita degli amanti, | com' poco dolce molto

amaro appaga. | E so i costumi e i lor sospiri e i canti, | e 'l parlar rotto, e 'l subito silentio, | e 'l brevissimo riso, e i lunghi pianti, | e qual è il mel temprato con l'assentio». La scelta troverebbe conferma sul piano della coerenza stilistica e compositiva (GIUNTA 1994, p. 26), in quanto F1 moltiplica le antitesi, modulo centrale in TC III come poi in TC IV, e scosta l'attenzione da Amore ai «sentimenti dell'amante» (ivi, p. 27 e vd. *infra*). Più rischiose e poco giustificate appaiono le soluzioni che contaminano finali diversi, come la combinazione proposta da *Moschetti* e poi da *Calcaterra-Neri* e *Ramat-Bezzola*, «filologicamente assai discutibile» agli occhi di *Ariani* (p. 163), che pure la riproduce nel suo commento. Per le varie ipotesi sui tempi di composizione delle sezioni del capitolo non presenti in V^2 (gli attuali vv. 1-45 e 49-72), si rinvia al riepilogo di *Pacca* (pp. 132-133).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nello spazio definito dall'intersezione tra il modello della corte d'amore e quello trionfale, i nuclei più vitali dell'intertestualità petrarchesca in TC III sono senza dubbio quelli che rinviano ai *Rvf*, già in parte rilevati dai commentatori antichi, per quanto non manchino importanti connessioni con le *Familiares* e il *De remediis*. La grande consapevolezza con cui è condotta questa vera e propria «riscrittura» (BERRA 1999, p. 185) della propria esperienza lirica è comprovata da alcune postille di V^2 (*Ariani*, p. 134) e siglata dall'autocitazione di *Rvf* 224, 12 al v. 168: il verso in questione appartiene a un micro-compendio degli stati dell'amante in forma di sonetto enumerativo e, in quanto tale, rivela la cifra del «breviario della scienza erotica» (*Bettarini*, *ad loc*.) del capitolo, insieme preludendo agli emblemi di TC IV. Nell'operazione poetica e metapoetica così compiuta interagiscono l'adozione di una elocuzione «più energica» (BERRA 1999, p. 198) dal punto di vista del lessico e delle rime e una forte «stilizzazione» del racconto lirico, i cui dettagli si concentrano e sono organizzati dall'anafora (ivi, pp. 185-186) in una griglia che ha l'effetto di isolare «ogni reminiscenza dei *Fragmenta*, facendone una cellula esemplare» (ivi, p. 187).

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

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

[1] Era sì pieno il cor di meraviglie
ch'i' stava come l'uom che non pò dire,
e tace, e guarda pur ch'altri 'l consiglie,
[2] quando l'amico mio: «Che fai? che mire?
che pensi?» disse «Non sai tu ben ch'io
son de la turba e mi conven seguire?»
[3] «Frate,» risposi «e tu sai l'esser mio

1-6 *'Il mio cuore era così pieno di meraviglia che rimanevo come chi non riesce a parlare, e tace, e resta a guardare, aspettando solo che qualcuno gli dia un consiglio, quando il mio amico* [cioè la guida] *disse: "Che fai? che guardi? che pensi? Non sai forse che io appartengo a questo gruppo e devo seguirlo?'* ~ Lo stupore pieno di ammirazione del personaggio è motivo ricorrente nei *Triumphi*, specie in apertura di capitolo (vd. introduzione), e riecheggia analoghe situazioni della *Commedia*, così come il richiamo della guida ricorda quelli di Virgilio al pellegrino. Su entrambi i fronti, il rapporto con Dante è attivo anche sul piano lessicale e sintattico, come nella costruzione della pseudo-similitudine al v. 2 – «i' stava come l'uom»; cfr. *Purg*. XVIII, 87 («stava com'om che sonnolento vana»); *Par*. XXX, 127 («qual è colui che tace e dicer vole», *Pacca*) – e nella formulazione degli interrogativi (cfr. *Inf*. V, 111 «fin che 'l poeta mi disse "Che pense?"», per restare a un canto fortemente implicato in questo capitolo), qui resi più incalzanti dalla triplice insistenza, già sperimentata nei *Rvf* (ad es. 273, 1 «Che fai? che pensi? che pur dietro guardi?», dove il richiamo è rivolto alla propria «anima sconsolata»). • *Era… quando*: per il ruolo di questa costruzione nella gestione del racconto e della temporalità nei *Triumphi* vd. introduzione. • *come l'uom…consiglie*: «interrogativamente» (*Ariani*); «non sapendo per se stesso scernere quel che considera o guarda» (*Gesualdo*). • *turba*: per indicare la folla dei prigionieri di Amore, Petrarca usa un lemma cui Dante ricorre in un contesto molto simile, per le anime appena sbarcate sulla spiaggia ai piedi del purgatorio e dunque disorientate da quanto le circonda (*Purg*. II, 52-54: «La turba [...] | [...] rimirando intorno | come colui che nove cose assaggia»), e al v. 109 di *Inf*. XV («turba grama»), poco prima che Brunetto Latini prenda congedo dal pellegrino perché deve seguire i compagni di pena, in una scena che potrebbe aver esercitato qualche suggestione su questo dialogo petrarchesco (*Pacca*). • *e mi conven*: con *Chiorboli*, GIUNTA 1994 (p. 8) e *Pacca*, intendo 'e' come congiunzione (cfr. *Appel*, p. 330), mentre *Ariani* e *Fenzi* leggono 'e'' come 'egli' impersonale. • *seguire*: seguirlo, cioè il corteo.

7-9 *'«O amico* [*Fenzi*]*», risposi, «tu, a tua volta, conosci il mio stato e il mio amore per il sapere, che mi ha infiammato al punto che la realizzazione del desiderio* [di sapere] *è ostacolata dal desiderio stesso»'* • *Frate*: lett. 'fratello', nella *Commedia* è appellativo con cui le anime si rivolgono a Dante, soprattutto nella seconda cantica. • *l'esser mio*: se si intende semplicemente 'chi io sia' (*Fenzi*), sulla scorta di TC II, 19, l'accento cade sul fatto che la guida, avendo familiarità con il personaggio, ne conosce il modo di vita e la devozione agli studi, con una possibile ridondanza logica rispetto al successivo «amor del saper»; se invece si intende 'il mio stato', chi parla potrebbe alludere insieme alla propria condizione («lo stato [...] nel quale la novità delle cose che mirava e la varietà loro posto

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

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

13-15 *'Vedi quel grande che tutti onorano: è Pompeo (Magno) e ha con sé Cornelia* [sua ultima moglie]*, che si lamenta del vile Tolomeo e piange'* ~ Assecondando il desiderio del personaggio, la guida riprende a illustrare la «turba» degli amanti. Come nelle precedenti rassegne (vd. introduzione), l'unità compositiva sui cui la sequenza è costruita è la terzina. La scelta di collocare Pompeo in prima posizione potrebbe dipendere dalla volontà di stabilire una contrapposizione con il rivale Cesare, che apre la rassegna di TC I (*Pacca*). • *grande*: traduce e disloca 'Magno'; cfr. TF I, 90 e *Fam*. XIII, 4, 15 («Quid vero Pompeius et re magnus et nomine?»). • *il quale… honora*: la possibile eco di *Inf*. IV, 133 («Tutti lo miran, tutti onor li fanno», *Ariani*) va situata sullo sfondo della presentazione degli spiriti magni del Limbo e nel più ampio contesto del rapporto tra i cataloghi dei *Triumphi* e quelli danteschi (vd. introduzione). • *vil*: Tolomeo XIII è detto 'vile' in quanto fece uccidere Pompeo a tradimento.

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

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

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

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

22-24 *'Quello così pensieroso è Ulisse, spirito eloquente, che la casta consorte* [Penelope, soggetto; cfr. TP, 133] *aspetta e prega* [di ritornare]*, ma che Circe, innamorata di lui, le trattiene lontano, ostacolandogli il ritorno'* [più lett., a lei (Penelope) lo trattiene e impedisce (*Ariani*); più liberamente, Circe lo tiene lontano da lei e gli pone ostacoli, impedendogli di tornare (*Bezzola*)]' ~ Se Penelope si affianca alle eroine fedeli ritratte nella terzina precedente, la passività di Ulisse (pensieroso per il viaggio, secondo *Gesualdo*, o immerso nei pensieri in quanto saggio, per *Ariani*, *Fenzi* e *Pacca*) prepara quella di Annibale, che nella seguente sarà osservata con minore benevolenza. In questo senso, non pare che l'aggiunta della terzina dedicata ad Annibale (25-27), assente nella redazione di H, C (testo base) e I, «spezzi inopportunamente la rassegna di donne fedeli» (*Pacca*), da Penelope a Giulia, in quanto serve a preparare la controparte passiva della «giovenetta», sulla scorta del frequente paragone che P. propone tra Ulisse e sé stesso (in contrasto con l'opposizione Dante-Ulisse) e dell'evocazione di Annibale come «figura Petrarce» (*Ariani*) in *Secr*. III, p. 274 (per entrambi questi 'doppi' di Petrarca, cfr. *Ariani*). La citata redazione legge: «Quel sì pensoso è Ulixe, affabil ombra, | che la casta mogliera a casa aspetta | ma Circe, amando, gliel ritene e 'ngombra».

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

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

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

31-33 *'L'altra è Porzia, che il ferro e il fuoco nobilitano; quell'altra è Giulia, che si lamenta del marito* [Pompeo, già incontrato ai vv. 13-15]*, che è più affezionato alla seconda moglie* [Cornelia]*'* ~ Porzia è accostata a Ipsicratea in *Sen.* XVII, 4 come esempio di «devozione coniugale» (*Pacca*), mentre la menzione di Giulia, forse suggerita da Valerio Massimo (*Pacca*; ma vd. introduzione), potrebbe servire a chiudere la prima parte della rassegna con un ritorno a Pompeo, che l'aveva aperta, prima di passare alle figure bibliche. • *'l ferro e 'l foco*: con riferimento alle due prove con cui Porzia volle mostrare al marito Marco Giunio Bruto il proprio coraggio, ferendosi alla coscia con un pugnale (*ferro*) e, morto lui, dandosi la morte ingoiando carboni ardenti (*foco*; nella citata redazione con una terzina in meno si ha «l'altra, che giusto amor ha sì distretta, | è Portia, che 'l foco e'l ferro affina»). • *affina*: il fuoco che purifica è dantesco, di *Purg.* XXVI, 148 (*Ariani*), cioè del verso che chiude quel canto e segue alle parole di Arnaut Daniel nella cornice dei lussuriosi, particolarmente pertinente in questo contesto; la tessera transita anche in *Rvf* 360, 5 («com'oro che nel foco affina (: reina)», *Ariani*), canzone già richiamata a proposito di Annibale.

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

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

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

to direttamente solo al v. 18 (in coda al triangolo Agamennone-Clitemnestra-Egisto), fa capolino nella sequenza in un ruolo più attivo (*vince*, con forte *enjambement*). Il richiamo al suo potere esercitato senza pietà segna lo scarto dall'amore fedele ed eroico dei patriarchi alle vergognose e antieroiche passioni di David, Salomone, Amnon e Sansone. La discontinuità è notata da *Gesualdo*, che osserva: «hora narra alcune amorose fiamme e fuor di misura e degne di biasmo». La violenta impulsività e il pentimento di David contrastano con la serena determinazione di Giacobbe, mentre le tinte cupe della sua vicenda sono riecheggiate nelle terzine (vv. 43-48) dedicate ai due figli, Salomone e Amnon, che insieme a Giacobbe, Isacco, Abramo e David costituivano il nucleo originario di figure bibliche inserite da Petrarca «fin dalla fase embrionale di TC III» (Dutschke 1999, p. 146; per David, cfr. anche ivi, pp. 144-145). • *l'opra*: la seduzione di Betsabea e la morte del marito di lei in guerra, provocata da David. • *loco...cavo*: il racconto biblico (2 *Re*, 11-12) non fa riferimento a una caverna, ma qui potrebbe aver agito il ricordo di *Ps* 142, 3 («Collocavit me in obscuris sicut mortuos saeculi», *Ariani*).

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

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

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

52-57 *'Vedi qui fra quante spade e lance* [cioè nell'accampamento, tra i soldati] *amore, il sonno e una vedovetta col bell'eloquio e con le guance delicate vincono Oloferne, e* [vedi] *lei far ritorno tutta sola, con un'ancella e con l'orribile testa* [di Oloferne]*, rendendo grazie a Dio, in fretta e nel mezzo della notte'* ~ Oloferne è il primo personaggio di questo gruppo a cui vengono dedicate due terzine, nelle quali la scena si sviluppa secondo un disegno narrativo più ampio del consueto e l'attenzione è quasi tutta per Giuditta (cfr. TP 142 e TF II, 119; sul suo ruolo nei *Triumphi*, vd. DUTSCHKE 1998). Il microracconto si può dividere in due parti, cronologicamente distinte (in quanto la seconda è la conseguenza della prima) e ambientate rispettivamente nell'accampamento nemico e sulla via del ritorno: la sconfitta di Oloferne ad opera della triade amore, sonno e Giuditta, nucleo («vince Oloferne») che, attraverso il forte *enjambement*, sintatticamente fa da ponte tra le due terzine; il ritorno di Giuditta, la cui narrazione è resa più dinamica dall'accento posto sulla solitudine notturna e sul particolare del «teschio», e insieme dal cenno alla sua preghiera di ringraziamento, il tutto miracolosamente concentrato nello spazio di meno di tre versi. Nella variante attestata da H, P e I (*Appel*, p. 23) l'entrata in scena di Oloferne è anticipata ma tramite perifrasi («vedi qui un...») e si menziona il vino tra le cause della sua sconfitta, mentre non si fa riferimento al «bel parlar» di Giuditta, dedicando un intero verso alle sue guance («vince con sue polite et belle guancie»); della scena notturna resta il riferimento cronologico, ma più vago («di notte» in P e I), mentre al posto del ringraziamento si ha solo l'aggettivo «allegra» (sul quale vd. DUTSCHKE 1998). Come sarà poi in tante rappresentazioni pittoriche dell'episodio, la bellezza luminosa della giovane Giuditta contrasta con l'orrore del capo mozzato del gigantesco Oloferne. • *soletta*: vd. *supra*, commento a TC III, 28-30.

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

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

62-66 '*Vedi in che modo Assuero va curando* [cerca di curare] *il proprio amore* [cioè, le proprie sofferenze amorose]*, in modo da poterlo sopportare con serenità: da un nodo* [amoroso] *si libera e all'altro si lega; questa malattia ha un rimedio simile a quello per cui* [*Pacca*] *da una trave si toglie un chiodo con un altro chiodo*' ~ Gli episodi di Giuditta e di Sichem hanno introdotto il motivo del sangue e lo spettacolo cruento di ferite letterali per quanto causate, in ultima analisi, da amore, attraverso la seduzione di Oloferne e il repentino invaghimento di Sichem. Ad essi le quasi due terzine dedicate agli amori di Assuero (Serse I di Persia) rispondono con l'esempio di una medicazione metaforica, interiore, mentre la trappola in cui è rimasto preso Sichem lascia il posto al «nodo» d'amore. • *il suo amor*: le sofferenze derivate dall'amore per la prima moglie Vasti, ripudiata e sostituita con Ester. • *scioglie, e lega…nodo*: due verbi e un sostantivo che nei *Rvf* ricorrono anche per descrivere il rapporto tra corpo e anima (cfr. *Rvf* 25, 4 «l'anima vostra de' suoi [di Amore] nodi sciolta», per cui *Santagata* osserva che «la metafora si applica sia ai legami amorosi, sia al corpo da cui l'anima si scioglie morendo»), ma nei *Triumphi* sono impiegati soprattutto per rendere la prigionia amorosa (vd. TC I, 69 e 71; cfr. però TM II, 128). • *malitia*: diversamente da *Pacca*, *Fenzi*, sulla scorta di *Ariani*, non intende *malitia* come 'malattia' o 'male' (*Neri*) e legge dunque «questo rimedio […] si fonda sulla stessa malizia che si impiega quando si caccia chiodo con chiodo». • *come…chiodo*: luogo comune fin dall'antichità; tradotto in questa precisa similitudine Petrarca poteva trovarlo in Cicerone, *Tusc. disp.* IV 35, 75 (*Vellutello* e *Daniello*, seguiti dai commenti più recenti) e se ne serve in *Rem.* I, 69, 40 (*Huss*) e *Secr.* III.

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

73-78 *'Vedi tre belle donne innamorate, Procri, Artemisia e Deidamia, e altrettante spudorate ed empie* [*Pacca*]*, Semiramide, Biblide e Mirra spietata: come ciascuna pare vergognarsi della propria trasgressione* [lett. 'di aver percorso una via vietata e non diritta']*!'* ~ Forse per esigenze di *variatio* strutturale, che qui avranno agito insieme all'avvicinarsi della coda (e *pointe*) del catalogo, a tre nicchie più ampie (7 terzine, da Oloferne a Erode) seguono due sole terzine in cui si affollano in ordine ben due terne di donne, rispettivamente virtuose (variamente fedeli in amore) e scellerate (tutte colpevoli di incesto). Le due terzine sono organizzate sintatticamente secondo uno schema 4+2 o più precisamente (2+2)+2, in cui però il contenuto si può anche intendere come distribuito secondo un modello 2+(2+2), in quanto il commento dei vv. 77-78 si riferisce alla seconda terna. Se il secondo gruppo è compatto nella scelleratezza, nel primo gruppo non è chiara la ragione per l'inserimento di Deidamia, al di là della condizione di innamorata abbandonata e fedele al ricordo dell'amato oltre la morte, contenta di vivere «solo della memoria di lui» (*Vellutello*); *Carducci* annota che «amò Achille, quando egli amava altre donne, e pur dopo morte» (cfr. *Inf.* XXVI, 62: «Deïdamia ancor si duol d'Achille»); in *Purg.* XXII, 114 il nome è in clausola. • *scelerate*: l'attributo 'scellerata' riferito a Mirra è già in *Inf.* XXX, 38 e Boccaccio, *Am. vis.* XXII, 44. • *par...vergogni*: «perché i loro appetiti sono d'eterna infamia degni, gli mostra come ciascuna si vergognasse de la lor via d'amare non concessa et ingiusta» (*Gesualdo*). • *torta*: *Fenzi* intende «moralmente rovinosa, perché porta alla perdizione»; cfr. *Rvf* 366, 65 («et la mia tòrta via drizzi a buon fine», *Ariani*).

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

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

tero capitolo. • *le carte empion*: cfr. *Rvf* 74, 12-13 («le carte | ch'i' vo empiendo di voi») e *Purg.* XXXIII, 139 («ma perché piene son tutte le carte», *Pacca*). • *sogni*: «vanissime fintioni» (*Gesualdo*); il termine scelto per designare le narrazioni favolose della materia bretone implica un giudizio negativo sui romanzi arturiani, tutt'altro che isolato in Petrarca (si vedano i luoghi citati da *Pacca*), e fa eco alla formula usata a proposito del *Roman de la Rose* in *Epyst.* III, 30, 6 («Scilicet hic vulgo recitat sua somnia Gallus», *Ariani*); le implicazioni morali del discorso metaletterario emergeranno attraverso la stessa metafora, riferita al «viver mortal», in TC IV, 66 («sogno d'infermi, e fola di romanzi»), che ha alle spalle *Purg.* XXVI, 118 («Versi d'amore e prose di romanzi»), canto in cui Dante porta avanti una riflessione fondamentale sui poeti e sulla poesia. • *erranti*: la «paronomasia in *aequivocatio*» (*Ariani*) che lega l'epiteto al successivo *errante* sovrappone e mescola i significati, con risonanze ben avvertite da Leopardi (*Pacca*) nel glossare il *vulgo*, «il quale non è meno errante dell'intelletto, di quel che tali cavalieri fossero erranti della persona». • *ove*: *Pacca* lo riferisce a «erranti», mentre *Neri*, *Bezzola*, *Ariani* e *Fenzi* a «sogni» (il collegamento *ad sensum* più logico) e Ruggieri 1956 (p. 388, n. 8), con maggiore forzatura, a «carte». • *agogni*: «vago si mostri d'udire, et intento» (*Gesualdo*); «agognare qui significa stare attento con ansietà agli avvenimenti amorosi di que' mangiaferri» (*Carducci*). • *'nseme | vanno*: la ripresa letterale da *Inf.* V, 74, in un luogo rilevato come la chiusa della rassegna, rafforza la dimensione metapoetica delle ultime due terzine, coerente per altro con il tema dell'erranza nello spazio e dal punto di vista morale e conoscitivo; come nota *Pacca*, «i due personaggi sono come evocati dall'atmosfera letteraria che assecondò la loro passione».

85-93 *'Così parlava, e io avevo* [in volto] *il colore di chi sia stato tolto da una tomba* [cioè ero pallido come un cadavere]*, come chi teme un male prossimo e trema ancor prima che la tromba squilli, sentendo già dolore pur non essendo stato ancora colpito, quando mi trovai accanto una giovinetta, molto più pura di una candida colomba. Costei mi catturò e io, che avrei giurato di potermi difendere da un uomo armato di tutto punto, fui fatto prigioniero con parole e con gesti'* • *parlava*: l'imperfetto riferito alla guida sottolinea la durata del suo discorso, che trova riscontro nel carattere continuativo della condizione attribuita al personaggio che lo ascolta. • *come...preme*: dobbiamo immaginare che tale stato di inquietudine, definito esteriormente dal pallore, si sia innescato a un certo punto della rassegna, nella forma di un tipo specifico di paura, che i commentatori accostano a quella che precede una battaglia o un duello (*Pacca*, che allega il riscontro, in V^2, della redazione rifiutata del v. 86 «per augurio del core anzi l'assalto») o l'esecuzione di una condanna (*Ilicino*, *Vellutello*, *Venafro*); *Gesualdo* propone entrambe le interpretazioni, per cui cfr. *Afr*. V, 452-455. Qualunque sia la situazione di pericolo imminente che Petrarca associa allo squillo di tromba, la terzina ha l'effetto di preparare e insieme ritardare l'apparizione di Laura, facendola balenare all'improvviso («quando») entro una specie di sospensione ominosa. • *anzi la tromba*: la formula deriva da Virgilio, *Aen*. XI, 424 («cur ante tubam tremor occupat artus?», *Ariani*). • *giovenetta*: soluzione preferita, probabilmente in chiave antistilnovistica (Contini 1943, pp. 16-17; ma vd. Dutschke 1992, pp. 295-298, e vd. introduzione), alla redazione «quand'io vidi un'angelica fanciulla», cassata in V^2; il riscontro del lemma e del v. 93 («con parole e con cenni fui legato») con *Inf*. XVIII, 91-92 («Ivi con segni e con parole ornate | Isifile ingannò, la giovinetta»; *Castelvetro*) riunisce in Laura i tratti dell'innocente vittima dell'inganno di Giasone e quelli del seduttore. • *pura... colomba*: cfr. *Rvf* 187, 5 («Ma questa pura et candida colomba») e *Inf*. V, 82 («Quali colombe dal disio chiamate», *hapax* dantesco [*Ariani*]); il candore indica la castità ma in Petrarca la colomba è anche «simbolo di ascensione mistica» (*Ariani*, con riscontri) e di «semplicità di cuore» (*Pacca*, sulla scorta del rinvio di *Castelvetro* a *Mt* 10, 16 «estote prudentes sicut serpentes, et simplices sicut columbae»). • *mi prese...legato*: da confrontare con il racconto dell'innamoramento in *Rvf* 3 e 2, per cui vd. introduzione.

94-99 *'E come mi sembra proprio* [*Pacca* intende 'in verità'] *di ricordare, il mio amico mi si accostò e, sorridendo per darmi più dolore, mi disse all'orecchio: «Ormai ti è consentito parlare per conto tuo con chi vuoi, perché siamo tutti macchiati della stessa pece»* [cioè, 'tutti colpevoli dello stesso peccato', *Ramat*]*'* ~ Dopo la subitanea comparsa di Laura, descritta in modo ellittico e reticente, la natura quasi numinosa dell'accadimento, già suggerita nella descrizione della paura, pare ora confermata dall'atteggiamento e dalle parole della guida. • *E come ricordar... parme*: il primo riferimento esplicito all'atto di ricordare, e dunque alla distanza tra narratore e personaggio, in questo capitolo si situa proprio a ridosso del suo centro inventivo e narrativo, l'incontro con la *giovenetta*. • *e...darme*: per il sorriso, di matrice dantesca come altri tratti della guida, cfr. TC I, 59 e la nota *ad loc.* di *Pacca*. • «*"Omai...piace*: secondo Giunta 1993 (pp. 419 e 426-428) nelle parole della guida si combinerebbero quelle rivolte da Virgilio a Dante nell'affidarlo a Beatrice (*Purg*. XXVII, 131: «lo tuo piacere omai prendi per duce») e quelle di Fiammetta in Boccaccio, *Am. vis.* XLVI, 88 («adunque va omai quando ti piace»). • *per te stesso*: 'da solo' o 'di tua iniziativa'; a proposito di ciò che ora è lecito (e prima non lo era) al personaggio, *Castelvetro* osserva «Prima che il P. fosse inamorato non conosceva né Amore, né gli 'namorati, né parlando con loro gli 'ntendeva» (*Ariani*). • *ché...pece"*: V^2 riporta la discussa variante «ecco qui Dante co la sua Beatrice», per cui cfr. TC IV, 31; *Appel*, p. 334; Feo 1973, p. 450; Dutschke 1992, p. 286, e vd. introduzione.

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

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

e, come capisco troppo tardi, dopo che il danno è fatto, facevo delle sue bellezze la mia morte, bruciando di amore, di gelosia e di invidia' ~ Si compie in questi versi uno dei passaggi meno perspicui dell'intero TC (vd. introduzione), in quanto si transita d'un tratto dal racconto singolativo dell'innamoramento (evento descritto in forma di cattura, come nei *Rvf*) al resoconto iterativo delle sofferenze che ne conseguono, a partire dalla tormentosa consapevolezza che la carceriera è libera e impassibile. È un modo solo debolmente narrativo, che dominerà fino alla fine del capitolo. • *come… intendo*: seconda esplicitazione (dopo quella del v. 94) del punto di vista retrospettivo, *post factum*, del narratore; così anche per *Ciafardini* e *Ariani* («oggi, mentre scrivo»), mentre *Pacca* interpreta questo presente come riferito al tempo *dopo 'l danno*, cioè dopo la cattura amorosa («dopo essermi innamorato di lei»). • *di sue… facea*: si può intendere, come iperbole, 'tramite le sue bellezze mi causavo sofferenze (quasi) mortali' (cioè quelle descritte subito dopo, al v. 105) oppure, con riferimento alle conseguenze peccaminose della passione, «per mezzo delle sue bellezze provocavo la mia morte spirituale» (*Pacca*). • *gelosia*: lezione precedente in V^2 era «dolcezza» (*Ariani*). • *invidia*: *Carducci*, con *Biagioli*, intende «*invidia*, ch'altri non fosse per quelle [*sue bellezze*] beato», mentre per *Pacca* oggetto di invidia qui sarebbe «la libertà di Laura da Amore».

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

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

112-114 *'A partire da quel tempo* [cioè quello seguito all'incontro con la giovenetta] *ebbi gli occhi umidi* [di pianto] *e rivolti in basso* [per la vergogna] *e il cuore grave di pensieri, e come luogo di rifugio* [ebbi] *fonti, fiumi, monti, boschi e rocce'* ~ Nella descrizione della condizione seguita all'innamoramento comincia ad accentuarsi, in cima di verso e di terzina, la dimensione temporale, di un tempo segnato da quell'incontro fatale e dunque distinto dal tempo precedente, senza ritorno possibile al di là di quell'avvenimento determinante. • *Da quel tempo*: il fatto che qui Petrarca scelga la parola 'tempo' e non, ad esempio, 'punto', parrebbe coerente con una lettura dei vv. 100-111 come resoconto introflesso del periodo seguito all'innamoramento, con stati interiori ed esteriori di cui ora si afferma la persistenza; la natura iterativa del passo è chiara già ai commentatori cinquecenteschi, come *Vellutello* («narra tutti gli amorosi effetti che seguivano in lui») e *Gesualdo* («dimostra quanto egli ne sostenne, onde viene a descrivere la vita de l'amante»). • *occhi...solitario*: la terzina incapsula una delle situazioni più frequenti dei *Rvf*, collocando l'io solitario e pensoso sullo sfondo di un paesaggio naturale; cfr. *Rvf* 306, 6-7 («che co' pie' vaghi solitarii et lassi | porto 'l cor grave et gli occhi humidi et bassi», *Ariani*). • *fonti...sassi*: elementi di paesaggio che hanno innumerevoli riscontri nei *Rvf*, tra i quali 71, 37 («O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi») e 142, 25 («Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi») sono segnalati dallo stesso Petrarca nella relativa postilla di V^2 («attende similem pedem in cantilena oculorum et in illa A la dolce ombra», *Ariani*).

115-117 *'Da quel tempo ad oggi* [Da allora] *quanti fogli copro di pensieri, di lacrime e di inchiostro, tanti ne strappo, ne preparo e ne scrivo'* ~ Di nuovo in cima di verso e di terzina, una designazione temporale (*Da indi in qua*, che sarà ripetuta, in anafora, in apertura della terzina seguente) segna l'inesorabile *post quem* della vita del personaggio e del narratore, introducendo, dopo la ricerca della solitudine nello spazio naturale, il lavorio della scrittura poetica. • *di pensieri*: «spiegati colla penna» (*Carducci*). • *di lagrime, e d'inchiostro*: cfr. *Rvf* 347, 8 («per ch'io tante versai lagrime e 'nchiostro», *Ariani*); per questo luogo tipicamente elegiaco già *Castelvetro* rinvia a Ovidio, *Her.* III, 3 («lacrimae fecere lituras», *Ariani* ma cfr. *Pacca* per altri riscontri). • *squarcio*: «straccio» in V^2 (*Ariani*; *Appel*, p. 200).

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

come uom ch'è infermo, e di tal cosa ingordo
ch'è dolce al gusto, a la salute è rea. 108

37 Ad ogni altro piacer cieco era e sordo,
seguendo lei per sì dubbiosi passi
ch'i' tremo ancor, qualor me ne ricordo. 111

38 Da quel tempo ebbi gli occhi humidi e bassi,
e 'l cor pensoso, e solitario albergo
fonti, fiumi, montagne, boschi e sassi. 114

39 Da indi in qua cotante carte aspergo
di penseri, e di lagrime, e d'inchiostro,
tante ne squarcio, e n'apparecchio, e vergo. 117

40 Da indi in qua so che si fa nel chiostro
d'Amore, e che si teme, e che si spera,
e, chi sa legger, ne la fronte il mostro. 120

41 E veggio andar quella leggiadra fera,
non curando di me né di mie pene,
di sue vertuti e di mie spoglie altera. 123

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

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

124-129 *'D'altro canto, se comprendo bene, questo signore* [Amore]*, che costringe alla sottomissione* [*Pacca*] *tutto il mondo, ha paura di lei, per cui io sono del tutto privo di speranza, perché a mia difesa* [cioè dalla mia parte] *non ho né ardimento né forza, e colui in cui speravo* [Amore] *lusinga lei, mentre scortica spietatamente me e gli altri* [suoi prigionieri]*'* ~ Attraverso la constatazione dell'indifferenza e dell'orgoglio di Laura (vv. 121-123), il personaggio porta a coscienza il fatto che Amore stesso pare temerla e non sembra intenzionato a tentare di vincerla. • *Da…bene*: la matrice dantesca di entrambi gli emistichi non scioglie il dubbio rispetto all'interpretazione della formula in cima di verso, su cui i commentatori sorvolano, forse intendendola come semplice marcatore di transizione: il confronto con *Inf.* IV, 125 (nella rassegna del Limbo) e *Purg.* XIII, 82 (a proposito della collocazione delle «ombre» rispetto al pellegrino) farebbe propendere per una lettura spaziale dell'indicazione (*Da l'altra parte*, dunque, rispetto alla posizione di Laura nella visione); al contrario, l'uso, dantesco e petrarchesco, di *discerno* nel senso di 'comprendo, intendo' e un luogo sensibile come *Rvf* 264, 55 («Da l'altra parte un pensier dolce et agro»), sulla linea di Dante, *Rime* 6, 6 («da l'altra part'è con la forza d'amore») indurrebbero a riferire la stessa formula a uno spazio del tutto metaforico o interiore piuttosto che alla posizione delle figure nel corteo. • *questo…sforza*: in V^2 si legge la variante «che 'l signor ch'a quest'altri e a me fa forza» (*Pacca*); *Pacca* intende *tutto 'l mondo* come "tutti gli esseri viventi", ma non si può escludere una sfumatura ancora più universale, secondo la nozione di Amore come principio cosmico (vd. Stroppa 2016, p. 44). • *teme di lei*: cioè, secondo *Pacca*, «ha paura di innamorarsene»; il contrasto tra l'immenso potere di Amore e la sua soggezione a Laura è evidenziato dal forte *enjambement* tra i vv. 125 e 126. • *teme…spene*: qui le due passioni già evocate al v. 119 (timore e speranza) sono attribuite rispettivamente ad Amore e, in negativo, all'amante, che aveva riposto la propria fiducia in Amore e ora dispera di poter essere ricambiato o «di liberarsi dall'amore per lei» (*Pacca*). • *scorza*: sulla scorta di *Rvf* 278, 7-8, *Fenzi* intende «priva dell'involucro corporeo», e dunque 'uccide', ma la variante di V^2 «lega, occide et scorza» suggerirebbe una distinzione tra cattura, tortura e morte (*Appel*, pp. 202 e 334); per *Carducci* invece il verbo va inteso «figuratamente», nel senso di «spoglia d'ogni virtù d'ogni difesa».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

157-159 *'So come il serpente sta* [pronto a colpire] *nascosto tra i fiori,* [so] *come si veglia e si dorme sempre incerti tra due affetti o pensieri contrari*, [so] *come senza soffrire* [cioè senza provare dolore fisico] *si soffre e si muore* [perché la sofferenza e la morte sono interiori]*'* ~ Nella sequenza di sintomi si intromette l'immagine del serpente tentatore nascosto tra i fiori, pronto a insidiare il personaggio, nell'unico verso in questa serie che richieda una decifrazione di tipo allegorico (cfr. Sturm Maddox 1983). • *fiori*: possono indicare ciò che è bello ma ingannevole perché nasconde una trappola o comporta il rischio del peccato, sul modello fondamentale di Virgilio (*Ecl*. III, 93: «latet anguis in herba»), doppiato in *Inf*. VII, 84 («che è occulto come in erba l'angue [: sangue: langue]») e reso ancora più palese dalla variante cancellata di V^2 «ne 'l herba» (*Pacca*), per cui cfr TC I, 90 (e commento) e *Rvf* 99, 5-6 («questa vita terrena è quasi un prato, | che 'l serpente tra' fiori et l'erba giace», *Gesualdo*). • *tra due*: «tra due affetti o pensieri contrari, timore e speranza» (*Ariani*); cfr. ad es. *Rvf* 152, 6 («[Laura] tra due mi tene»). • *senza…langue*: anche sulla base della variante «come san corpo senza febbre langue» (*Appel*, pp. 28 e 204; *Paolino*, p. 880), considererei secondario un eventuale riferimento alla morte spirituale, causata dal peccato; in corrispondenza di questi versi *Gesualdo* rinvia al proprio commento a *Rvf* 134, dopo averlo evocato poco prima a proposito di «tra due».

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

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

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

166-168 *'So* ['conosco l'esperienza di'] *ingannare me stesso mille volte al giorno; so* ['conosco l'esperienza di'] *bruciare* [di desiderio] *da lontano e gelare* [di paura] *da vicino, inseguendo il mio fuoco* [la mia amata, Laura] *dovunque vada nella sua fuga' ~* L'enfasi sull'indicazione temporale iperbolica «mille volte il dì», così come la presenza dell'avverbio «spesso» nella terzina precedente, conferisce un carattere eminentemente iterativo a questa sezione del regesto, entro la grande parentesi (a sua volta iterativa) che si è aperta con la descrizione del tempo seguito all'innamoramento. • *ingannar*: per l'autoillusione, causata dal desiderio, cfr. *Secr*. I, p. 100 («multum vereor ne in hac re, quod in multis animadverti, te ipse decipias», *Fenzi*) e ad es. *Rvf* 70, 31-32 («chi m'inganna, | altri ch'io stesso e 'l desiar soverchio?», *Gesualdo*). • *seguendo*: la collocazione del gerundio e della relativa ad esso legata prima dei verbi che dipendono da *so*, unita al forte *enjambement* tra i vv. 167-168, ha l'effetto di mimare il tempo e lo spazio dell'inseguimento. • *'l mio foco*: perifrasi per indicare Laura, come ad es. in *Rvf* 182, 12 («ché 'l mio bel foco è tale», *Pacca*), per cui cfr. Virgilio, *Ecl*. III, 66 («meus ignis, Amyntas», *Rigutini*). • *arder...presso*: il verso riprende alla lettera *Rvf* 224, 12 («s'arder da lunge et agghiacciar da presso»), costituendo il luogo più esposto ed emblematico delle fortissime tangenze tra il regesto in anafora e il Canzoniere, e la «cifra non eludibile, e quindi autocitata, dei *fluctus* amorosi» (*Bettarini* e vd. introduzione); per la pervasività di questa antitesi con ossimoro nei *Rvf* e per la sua dimensione topica cfr. l'ampia nota di *Pacca*.

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

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

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

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

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

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

Pacca per vari luoghi rilevanti, da Properzio al *Roman de la Rose* e oltre, ma cfr. anche *Rvf* 152, 4 (*Ariani*). • *ossa…nasce*: le immagini del fuoco interiore e della piaga nascosta sono in Virgilio, *Aen*. IV, 1-2 («At regina gravi iamdudum saucia cura | volnus alit venis et caeco carpitur igni») e 66-67 («est mollis flamma medullas | interea et tacitum vivit sub pectore volnus», *Gesualdo*; Feo 1988, p. 68; per altri luoghi classici cfr. *Pacca*); tali segni interiori trovano rispondenza e manifestazione, all'esterno, nell'effetto mortale e nell'ardore citati al v. 183, come sottolinea la combinazione di «disposizione a chiasmo» e «antitesi fra i due aggettivi» (*Pacca*). • *che poco…appaga*: la natura dolceamara di amore è topica e qui non è necessario intendere dolcezza e amarezza come riferite o conseguenti agli opposti atteggiamenti di Laura.

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 Caloiro, 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'alloro 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. 250*r*) 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 («vidi», 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 prigione in cui viene rinchiuso alla fine, è indubbio che ci sia una parziale sovrapponibilità 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. 249*v*) 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 «esibiss*ero*, 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 trophei e prosopopee accompagnanti il triompho d'amore, ma a noi [...] pare che sia più manifesta dimostratione 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 Caloiro 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 *Triumphi* 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 ecfrastico 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 essempi di tanti amanti» (*Gesualdo*), cioè contempla con gli occhi interiori «gli essempi 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).

[1] Poscia che mia fortuna in forza altrui
m'ebbe sospinto, e tutti incisi i nervi
di libertate, ov'alcun tempo fui, 3
[2] io, ch'era più salvatico che i cervi,
ratto domesticato fui, con tutti

1-9 *'Dopo che la mia sorte mi ebbe gettato in balia di altri ed ebbe reciso del tutto la libertà di cui disposi per qualche tempo, io, che ero più selvatico dei cervi, subito familiarizzai con tutti i miei infelici e sventurati* [*Pacca*] *compagni di servitù; e vidi le loro fatiche e i loro frutti* [cioè, rispettivamente, i vani tormenti d'amore e i loro esiti dannosi], [vidi] *per quali vie non rette e attraverso quali stratagemmi erano conquistati* [da Amore] *al gregge degli innamorati'* ~ Dopo la lunga sequenza iterativa di TC III, 151-184, la narrazione riprende con un *incipit* temporale («Poscia che») che inquadra la situazione seguita alla perdita di libertà causata dall'innamoramento e, per la prima volta dall'apparizione di Laura, l'io-protagonista torna a volgersi ai prigionieri (ormai suoi *conservi*) che formano il corteo d'Amore. Se il capitolo precedente si era chiuso nella dimensione astratta, senza spazio e senza tempo, del regesto amoroso (vd. introduzione a TC III), con questo esordio il baricentro del racconto rientra nella cornice della visione, come è confermato dal v. 10, per quanto le prime tre terzine si prestino anche a una lettura in chiave puramente metaforica, come descrizione dello stato di prigionia amorosa. • *Poscia che*: l'*incipit* è modellato su analoghe formule di esordio dantesche, cfr. ad es. *Purg*. VII, 1 («Poscia che l'accoglienze oneste e liete»). • *mia fortuna*: «essendosi egli innamorato non per elettione, ma per destino» (*Gesualdo*). • *in forza altrui*: in balia di Amore (*Ariani*) o di Laura; lo stesso sintagma è riferito a Sofonisba prigioniera dei Romani in TC II, 59. • *tutti…libertate*: lett. 'ebbe reciso tutti i nervi della libertà', cioè, fuor di metafora, 'le ebbe impedito ogni movimento, rendendola impossibile'; «l'inedita metafora preposizionale ricalcata in spezzatura aspra» (*Ariani*), di probabile origine ciceroniana, ha un doppio effetto: da un parte, rende la radicalità della privazione sperimentata dalle vittime di amore; dall'altra, mette l'accento sulla dimensione corporea, introducendo l'*imagery* animale e venatoria che nei versi seguenti si sostituisce a quella militare prevalente in TC III. • *alcun tempo*: la maggior parte dei commentatori interpretano l'indicazione in senso durativo, mentre Leopardi intende «già un tempo». • *salvatico*: Petrarca riferisce questa caratteristica a sé stesso («Silvius» in *BC* I) in *Fam*. X, 4, 20 («propter insitum ab ineunte etate urbis odium amoremque silvarum, propter quem multi ex nostris in omni sermone sepius me Silvanum quam Franciscum vocant»). • *cervi*: come nota *Ariani*, nei *Rvf* la trasformazione in cervo o il paragone con l'animale ferito riguardano «stati successivi all'incontro con Laura, (a sua volta 'cerva')», mentre qui l'accostamento si riferisce a una condizione precedente all'innamoramento e da esso improvvisamente mutata. • *ratto*: la subitaneità del processo per cui il personaggio prende familiarità con i suoi compagni di prigionia contrasta con la durata creata dai riferimenti temporali stratificati, a ritroso, nei versi precedenti (*Poscia che*; *alcun tempo*) e dai forti *enjambement*, che segnano tutta la prima terzina. • *domesticato*: se il confronto con *Rvf* 345, 7-8 («vedendo tanto lei domesticarsi | con Colui che vivendo in cor sempre ebbe», dove il verbo è *hapax* [*Ariani*]), consiglia la parafrasi qui seguita (con *Castelvetro*), il contesto suggerisce di non escludere le

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 traviamento 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 amorose, 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;
3 e le fatiche lor vidi, e i lor frutti,
per che torti sentieri, e con qual arte
a l'amorosa greggia eran condutti.
4 Mentre io volgeva gli occhi in ogni parte
s'i' ne vedesse alcun di chiara fama,
o per antiche, o per moderne carte,
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.
6 Alceo conobbi, a dir d'Amor sì scorto,
Pindaro, Anacreonte, che rimesse
à le sue muse sol d'Amore in porto.
7 Virgilio vidi; e parmi intorno avesse
compagni d'alto ingegno e da trastullo,
di quei che volentier già 'l mondo lesse:
8 l'uno era Ovidio, e l'altro era Catullo,
l'altro Propertio, che d'amor cantaro
fervidamente, e l'altro era Tibullo.
9 Una giovene 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 distingue 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 *'Così, 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 ragionar 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 Guittone come poeta superato cfr. *Purg*. XXIV, 55-57 e XXVI, 124-126 e per l'atteggiamento «crucciato» (*Ariani*) a lui attribuito cfr. la clausola guittoniana «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 | Guitton 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 loquele* [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 piaggia
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 Danïello,
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'Alvernha 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*). • *Giraldo*: qui affiancato a Peire d'Alvernha 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'extremo*: 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. • *Giaufrè...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 Faidit 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 patientemente 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 poiché 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:
16 i' dico l'uno e l'altro Raÿmbaldo
che cantò pur Beatrice e Monferrato,
e 'l vecchio Pier d'Alvernia con Giraldo;
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;
18 Giaufrè Rudel, ch'usò la vela e 'l remo
a cercar la sua morte, e quel Guillielmo
che per cantar à 'l fior de' suoi dì scemo;
19 Amerigo, Bernardo, Ugo e Gauselmo,
e molti altri ne vidi, a cui la lingua
lancia e spada fu sempre, e targia ed elmo.
20 E, poi conven che 'l mio dolor distingua,
volsimi a' nostri, e vidi 'l bon Thomasso,
ch'ornò Bologna, ed or Messina impingua.
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 differimento 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 *Familiares*, è pianto in *Fam*. IV, 10 e 11. • *impingua*: Ramat lo intende in senso metaforico, come 'arricchisce 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*). • *fola 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 impulsum denique vel confusum somnium esse vel fabulam inexpletam 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 condividevo 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 movere 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, vertù 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 «publico 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 scientie [...], 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 Lucano, *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 egual 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», Sorrento 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.
26 Da costor non mi pò tempo né luogo
divider mai, sì come io spero e bramo,
infino al cener del funereo rogo.
27 Con costor colsi 'l glorïoso ramo
onde forse anzi tempo ornai le tempie
in memoria di quella ch'io tanto amo.
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;
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:
30 materia di coturni, e non di socchi,
veder preso colui ch'è fatto deo
da tardi ingegni, rintuzzati e sciocchi!
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 havesse» (*Vellutello*). • *radici*: le virtù attribuite a Laura in *Rvf* 228, 9-11 («Fama, Honor et Vertute 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 difficultà 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 approdo 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 signore* [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 «lacciuol» 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* e 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 pensierosi 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 esperienza 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*). • *soli*: 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 fugitivi, e ferma noia,
rose di verno, a mezza state il ghiaccio,
40 dubbia speme davanti e breve gioia,
penitentia e dolor dopo le spalle,
sallo il regno di Roma e quel di Troia.
41 E rimbombava tutta quella valle
d'acque e d'augelli, ed eran le sue rive
bianche, verdi, vermiglie, perse e gialle:
42 rivi correnti di fontane vive
al caldo tempo su per l'erba fresca,
e l'ombra spessa, e l'aure dolci estive;
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.
44 Era ne la stagion che l'equinotio
fa vincitore il giorno, e Progne riede
con la sorella al suo dolce negotio;
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,
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 *Rvf* vd. 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. *Rvf* 101, 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.

137-138 *'E vidi a quale schiavitù e a quale morte, a quale tormento va incontro chi si innamora'* ~ Siamo sulla soglia di una sezione in cui il trionfo, come già ai vv. 115-120, si traduce in una sequenza non narrativa, di tipo statico e metaforico-descrittivo (a dipendere da *vidi*), che dispone nello spazio allegorico del palazzo-carcere di Amore una serie di antitesi (vd. *infra*). • *qual... qual...quale*: ripropone e varia con enfasi l'iterazione *quel-quel-quell'* del v. 134. • *servaggio*: cfr. *supra*, v. 6 *i miei [...] conservi*; per il legame con l'apertura del capitolo vd. introduzione. • *morte*: verosimilmente da intendere in senso iperbolico, a indicare l'estrema e quasi intollerabile intensità della sofferenza amorosa, più che come allusione ai pericoli spirituali cui la passione espone l'anima; forma rima inclusiva con *smorte* al v. 139 • *stratio*: cfr. *Rvf* 363, 10 e 71, 73; la logica della progressione è ripristinata nella parafrasi di *Ilicino* («a quale servitù, a quale stratio et a quale morte»).

139-153 *'Intorno all'arco trionfale c'erano errori e sogni e immagini pallide, e presso le* [sue] *porte* [c'erano] *false opinioni, e scivolose speranze su per le scale, e vantaggio dannoso e danno utile, e gradini sui quali più scende chi più sale, riposo affannato e tormento riposato, disonore illustre e gloria infame e ignominiosa* [*Pacca*]*, perfida lealtà e inganno fidato, pazzia pronta e ragione indolente; prigione a cui si giunge per vie facili e aperte e da cui si esce con grande fatica, attraverso passaggi stretti; nell'entrare discese rapide, nell'uscire salite impervie, dentro* [la prigione] *una confusione torbida e mista di dolori certi e di gioie incerte'* ~ Nello spazio allegorico definito da un arco trionfale che sembra assumere i tratti di un palazzo e poi di un carcere si dispongono antitesi in cui si condensano le contraddizioni della vita degli amanti; per Ilicino e Gesualdo si tratterebbe delle imprese del trionfatore Amore (raffigurate come negli archi trionfali romani), cioè degli «effetti» di Amore «che nei miseri amanti si veggono» (*Gesualdo*). Di fatto, una serie di «indicazioni architettoniche [...] si trasformano rapidamente in figurazioni allegoriche, dove i frequenti ossimori indicano il rovesciamento impietoso delle belle apparenze» (Terzoli 2021, p. 192; secondo Zuliani 2023, p. 162 l'edificio «rappresenta il trionfo stesso»); l'illusione di ecfrasi – quasi un *trompe l'oeil* retorico – attiva fino al v. 144 tende a dissolversi nel puro accumulo binario e nominale dei vv. 145-148, per tornare infine a ricomporsi nell'immagine della prigione di Amore (per la struttura e le possibili fonti del passo vd. introduzione). • *Errori...smorte*: il polisindeto affastella tre tipi di parvenze ingannevoli accomunate dalla vanità e dall'illusione, qualificate come *errori* – «abbagli» (*Pacca*) ma anche 'traviamenti' –, come *sogni* (larve oniriche) e come *imagini smorte*, «pallidi fantasmi» (*Ramat*) della veglia, cioè «i *phantasmata* dell'ossessione amorosa» (*Ariani*); con scelta retoricamente efficace, la sequenza pseudo-ecfrastica si apre con gli unici elementi della serie, a parte quelli architettonici, che possiedono un carattere intrinsecamente visivo, inseparabile dalla loro dimensione immateriale di illusioni, sogni e fantasie «che caratterizzano sia sul piano esistenziale che su quello morale (onde la duplice valenza di ogni termine) l'esperienza amorosa» (*Fenzi*). • *arco triumphale*: è l'arco del trionfo di Amore, ma in origine si trattava di un carro (secondo una variante riportata da *Appel*, p. 341), intorno al quale, per *Vellutello*, «il poeta» dice di aver visto le «false e vane imaginationi et opere che a suo pregiudicio e danno fanno sempre gli amanti [...], essendo da coloro in chi [nei quali] esse imagini sono tal carro seguitato»; per *Castelvetro* ai vv. 139-140 Petrarca «pone l'ornamento del carro triomphale d'Amore, il quale era intorniato di dipinture», mentre a partire dal v. 141 «comincia a dipingere la prigione, dove dopo il triompho furono incarcerati». Petrarca sembra immaginare questa costruzione piuttosto come un palazzo-*carcere*, dove agli occhi degli amanti-prigionieri sono esposti gli emblemi della loro condizione: un'invenzione allegorica in cui coesistono l'organizzazione spaziale e narrativa della lettera e gli stati interiori e morali oggettivati in coppie antitetiche, non sempre perspicue, nonostante il parere di *Vellutello* («contrarietà [...] per sé stesse [...] assai facili e chiare»), che evita di commentarle. La stessa incertezza di statuto tra arco e palazzo, tra elemento parenetico-me-

E vidi a qual servaggio, ed a qual morte,
a quale stratio va chi s'innamora.
47 Errori e sogni ed imagini smorte
eran d'intorno a l'arco triumphale
e false opinïoni in su le porte,
48 e lubrico sperar su per le scale
e dannoso guadagno ed util danno,
e gradi ove più scende chi più sale,
49 stanco riposo e riposato affanno,
chiaro disnore e gloria oscura e nigra,
perfida lealtate e fido inganno,
50 sollicito furor e ragion pigra,
carcer ove si vèn per strade aperte,
onde per strette a gran pena si migra,

moriale del trionfo (su cui insiste *Ilicino*, vd. introduzione) e luogo della prigionia amorosa appare coerente con l'ambivalenza della sequenza emblematica e con l'intera costruzione del dittico TC III-IV. • *false…porte*: opinioni erronee, idee vane (cfr. i riscontri addotti da *Ariani* e da *Pacca*), collocate in corrispondenza delle *porte*, cioè del «momento dell'ingresso nella passione» (*Pacca*, sulla linea di *Vellutello*). • *lubrico…scale*: «impure speranze, per cui si sdrucciola facilmente nel male» (*Calcaterra*), man mano che si procede (*su per le scale*) nella passione in cui ci si è lasciati irretire; al doppio senso di *lubrico* come «impudico» e «sdrucciolevole» (*Moschetti*), con riferimento rispettivamente a *sperar* e a *scale*, si combina una dimensione di inganno (*Ariani*). • *dannoso…danno*: la conquista della persona amata è un *guadagno* che «si rivela un danno (per l'anima)» (*Pacca*), mentre il *danno* della sua perdita o mancata conquista risulta un vantaggio dal punto di vista morale; *Ariani* osserva «il parallelismo degli epiteti in doppia antitesi rovesciata a specchio»; cfr. *Rvf* 290, 3-4 e 289, 6 (*Gesualdo*). • *gradi…sale*: con ripresa e variazione dei nessi ossimorici del verso precedente, dei quali diventano emblema i gradini stessi, «per i quali più moralmente scende, si avvilisce, chi più ne sale, chi più ottiene gioie d'amore» (*Ramat*, con *Gesualdo*). • *stanco…affanno*: sonno tormentato – «affaticato da pensieri e sogni» (*Ramat*) – e tormento che è riposo in quanto nasce «dal pensare all'amata» (*Ramat*); entro una lettura complessiva dei vv. 143-147 come «variazioni» sui «vantaggi apparenti e gli svantaggi reali dell'esperienza amorosa», *Pacca* intende invece, forse con qualche forzatura, «una soddisfazione che fiacca lo spirito e un affanno (per cercare inutilmente di appagare le proprie voglie) che conduce alla tranquillità dei sensi»; cfr. *Rvf* 356, 1 («stanco riposo») e 298, 4 («et finito il riposo pien d'affanni», *Gesualdo*). • *chiaro…nigra*: la mancata conquista del proprio oggetto d'amore è un disonore che «frutta rinomanza (presso i virtuosi)» (*Pacca*), mentre dal successo amoroso si ricava una gloria moralmente vergognosa; *Calcaterra* intende invece «aperto disonore a chi cede alle seduzioni amorose […] nessuna nominanza a chi compie l'atto glorioso di resistere». • *perfida…inganno*: la fedeltà ad Amore è «romper fede a noi stessi et a nostra natura perciocché è contra la ragione» (*Gesualdo*), «un tradimento (verso sé stessi)» (*Pacca*), così come l'inganno ai suoi danni è lealtà verso sé stessi • *sollicito…pigra*: negli innamorati, la sollecitudine della pazzia si contrappone all'inerzia della ragione. • *carcer… migra*: dopo le antitesi astratte dei vv. 143-148, la modalità della rappresentazione si fa nuovamente spazializzata, dando corpo alla metaforica cat-

tività degli amanti e insieme riattivando l'immagine della prigione già allusa al v. 6; i modelli di questo luogo oscuro, in cui si entra facilmente ma dal quale si esce con grande difficoltà, sono per eccellenza virgiliani (*Aen*. VI, 126-129) e danteschi (*Inf*. V, 20), ma lo stesso carattere è condiviso dalla prigione d'Amore in Cappellano, *De amore* I, 15 (*Pacca*). • *ratte…erte*: sia *scese* che *erte* sono sostantivi, ma cfr. *Rvf* 163, 8, dove «erto» rima con «aperto». • *dentro…incerte*: in questi versi il *carcer* rivela più scopertamente il proprio aspetto metaforico, suggerendo «quale sia la vita degli amanti dapoi che sono condotti dentro dalla amorosa pregione» (*Ilicino*).

154-156 *'Non bollirono mai con così acceso furore Vulcano, Lipari o Ischia, Stromboli o l'Etna; ha poco amore di sé chi si espone a un tale pericolo'* ~ La descrizione della prigione di Amore si conclude con un paragone, seguito da un verso di tono più sentenzioso rispetto al corrispondente nella redazione più lunga del finale («Stromboli o Mongibel come quel loco | ove qualunque vien molto s'arrischia»), per la quale vd. introduzione. • *Vulcan…Mongibello*: si tratta di vulcani veri e propri (Vulcano, Stromboli, Etna) e di isole con attività eruttive (Lipari e Ischia). • *Mongibello*: formato da *mons* e da *giabal*, cioè 'monte' rispettivamente in latino e in arabo, è usato per indicare l'Etna nell'italiano antico ed è frequente nella tradizione poetica.

157-162 *'Fummo rinchiusi in una gabbia così oscura e angusta* [come l'ho descritta]*, dove prima del tempo mutai la mia usuale capigliatura e il mio precedente aspetto; e nel frattempo, sognando continuamente la libertà, consolai l'anima, che il grande desiderio rendeva attenta e mobile, con la vista delle cose passate'* ~ Dopo il lungo intervallo descrittivo, la narrazione riprende rievocando il tempo trascorso nel carcere di Amore. • *penne…mutai*: con riferimento al precoce incanutimento (cfr. TC I, 70); l'uso di *penne* continua la metafora ornitologica della *gabbia* (*Gesualdo*, *Daniello*, *Castelvetro*) e si ricollega al repertorio di immagini venatorie già incontrato in *domesticato* (v. 5) e nel verbo *invesca* (v. 129). • *labbia*: il riferimento al rapido mutamento dell'aspetto era assente nella redazione lunga, che sottolineava invece la durata del periodo trascorso («molt'anni») in una prigione dai tratti più vistosamente infernali («in ghiaccio e foco | e 'n sempiterne tenebre»); cfr. *Purg*. XXIII, 47 («cangiata labbia», in clausola). • *pur*: 'sempre'. • *sognando libertate*: è la libertà perduta all'inizio del capitolo (v. 3); cfr. *Disp*. 2, 11 («et qui son servo libertà sognando»). • *gran disio*: la lettura di *Castelvetro*, che lo intende come desiderio di conoscere le storie degli altri prigionieri, è coerente con l'attacco del capitolo, con la redazione più lunga (dove la vista si muove intorno «per conoscer chi e quanto havesse amato») e più in generale con il desiderio di sapere dell'io-protagonista; *Ariani*, *Fenzi* e *Pacca* lo intendono invece come desiderio della libertà, appena menzionata. • *veder le cose andate*: appunto le vicende dei *conservi*; *Calcaterra* intende «i casi degli amanti che nel tempo m'avevan preceduto», sulla linea di *Gesualdo* («gli essempi di quelle cose che per addietro si passarono ne lo stato amoroso, sì come ha veduto infin a qui ricontando diversi amori») e soprattutto *Castelvetro* («veggendo e rammemorando l'historie degli amori altrui, si consolava»); la scelta del verbo 'vedere' è coerente con quella del v. 7 («le fatiche lor *vidi*, e i lor frutti», v. commento *supra*) e con i versi successivi, anche se crea un apparente salto logico perché tali eventi a rigore non sono visibili (vd. introduzione).

163-166 *'Mi consumavo come neve al sole osservando così tanti e così illustri spiriti rinchiusi in una scura prigione, come* [succede davanti a] *un lungo dipinto* [che si osserva] *in un tempo breve, con il passo che avanza e l'occhio che torna indietro'* ~ Gli effetti e i modi della contemplazione degli altri prigionieri (e delle loro storie) vengono espressi attraverso una costruzione particolarmente contorta e compressa: lo stacco tra il gerundio del *verbum videndi*, in cima di verso, e il suo oggetto, che apre il verso seguente, sembra anticipare e mimare, sul piano sintattico, il concetto espresso nei due ultimi versi. • *Rimirando*: *Castelvetro* intende invece 'tornando a guardare' e in questa chiave legge anche i versi finali («non gli bastò a vedere gli spirti inamorati mentre seguivano il triompho, che anchora, poi

51 ratte scese a l'entrare, a l'uscir erte,
dentro confusïon turbida e mischia
di certe doglie e d'allegrezze incerte.
52 Non bollì mai Vulcan, Lipari od Ischia,
Strongoli o Mongibello in tanta rabbia;
poco ama sé chi 'n tal gioco s'arrischia.
53 In così tenebrosa e stretta gabbia
rinchiusi fummo, ove le penne usate
mutai per tempo e la mia prima labbia;
54 e 'ntanto, pur sognando libertate,
l'alma, che 'l gran disio fea pronta e leve,
consolai col veder le cose andate.
55 Rimirando er'io fatto al sol di neve
tanti spirti e sì chiari in carcer tetro,
quasi lunga pictura in tempo breve,
56 che 'l piè va inanzi, e l'occhio torna a dietro.

che furono in prigione, tornò a rivedergli, perciocché in andando non gli haveva per la moltitudine potuto ben vedere, sì come altri se passando, non havendo tempo a fermarsi, mira alcuna pittura che habbia assai figure, poi che è passato ritorna con l'occhio a rimirarla»). • *fatto…neve*: l'immagine, per la quale cfr. TC II, 75 e TT 129, veicola lo struggimento verosimilmente causato dalla compassione provata per i casi degli altri amanti (*Ilicino*, *Daniello*, *Pacca*) oppure dal desiderio di vedere, «non credendo di potere o non possendo veder tutto» (*Gesualdo*). • *tanti…tetro*: con forte contrasto tra la folla dei prigionieri e l'angustia del carcere, tra la loro fama (*chiari*) e l'oscurità del luogo (*tetro*). • *quasi…pictura*: cfr. Ausonio, *Cup. Cr.* 29 («picturarum instar», PROTO 1905, pp. 220-221); per le implicazioni del paragone vd. introduzione e cfr. MARCOZZI 2021, p. 145, con rinvio a *Purg.* XII, 78 («non è più tempo di gir sì sospeso»); *pictura* è *hapax* e ricorre in *Purg.* XI, 94 (*Ariani*). • *che…dietro*: nell'osservare un dipinto sviluppato in uno spazio lungo o una serie di scene affrescate, il passo procede ma lo sguardo si volge indietro per tornare a esaminare quanto appena visto; l'insistenza su questo gesto, in un luogo rilevato come la chiusura del capitolo, si chiarisce nel confronto con *Purg.* X-XII (cfr. VECCE 1999 e introduzione).

Triumphus Pudicitie

a cura di Claudia Berra

1-18 Conclusione del TC e annuncio dello svolgimento del TP (terz. 1-6) | **19-75** Amore attacca Laura, che respinge l'assalto (terz. 7-25) | **76-90** Schieramento delle virtù personificate (terz. 26-30) | **90-114** Laura sconfigge il dio (terz. 31-38) | **115-162** Umiliazione di Amore e rassegna delle donne caste, compagne di Laura (terz. 39-54) | **163-177** Arrivo a Baia, spostamento a Linterno, incontro con Scipione, che si accoda al trionfo (terz. 55-59) | **178-193** Spostamento a Roma, celebrazione del trionfo su Amore (terz. 60-65a)

Il *Triumphus Pudicitie* non è mai stato fra i favoriti dei lettori di ogni tempo, anche perché caratterizzato da una pluralità di apporti culturali e modelli letterari di non facile interpretazione (*Ariani* ha parlato di «mescidazione»). Tuttavia, a una lettura che tenga conto di tutte le peculiarità del testo, questa caratteristica appare frutto di un'operazione ambiziosa e calcolata, coerente non solo con la dimensione sintetica e sincretistica e gli intenti che ispirano il poema nel suo complesso (cfr. Barańsky 2001), ma anche con il tema e l'importante funzione del capitolo nell'insieme dell'opera.

Nel macrotesto, TP (che risulta ben connesso con i capitoli contigui, TC IV e TM I) rappresenta infatti il momento fortemente dinamico che avvia il meccanismo di superamento (Longhi 1993; Ariani 2016, p. 175; Pengue 2020) di un'entità sulla precedente, grazie al quale i *Triumphi* si sviluppano sia sul piano narrativo sia su quello allegorico (importanti le precisazioni della critica più recente sull'allegorismo e su allegorismo e personificazioni: Bartuschat 2011; Marcozzi 2002: 23-103; Huss 2019a).

Amore, dopo aver trionfato in TC su dei e uomini – tra i quali il protagonista, che si consola trovandosi in una compagnia tanto ampia – attacca con terribile violenza Laura/Pudicizia, che lo sconfigge, lo umilia privandolo delle armi e celebra il trionfo per la vittoria. Si tratta dell'unica vera battaglia del poema (gli altri 'superamenti' avvengono infatti in modo diverso), che viene rappresentata con tonalità epiche in una serie di scene dalle dense significazioni morali.

Se per il trionfo di Cupido Petrarca disponeva di celebri precedenti letterari (Martellotti 1978; Monti 1990; Barańsky 2001), il trionfo della Pudicizia è sostanzialmente sua invenzione. La virtù, sempre inclusa nel sistema etico classico, in questo capitolo non solo è privilegiata e isolata come protagonista, in quanto

antidoto all'amore passionale, ma – del tutto originalmente – viene impersonata dalla donna amata (Lucioli 2013). In realtà, quella fra Laura e Pudicizia non è una vera e propria identificazione, perché non viene esplicitamente dichiarata, tanto da produrre incertezze nelle illustrazioni del capitolo (Huss 2019b); piuttosto, si tratta di una forma di figuralità non rigida e non lontana da quella di alcuni personaggi danteschi (si pensi a Catone *figura* della libertà umana; di Laura *figura* della pudicizia parla Celotto 2018, p. 57). Essa si colloca nell'ambito di una complessa trasformazione del personaggio Laura che dovette realizzarsi fra *Canzoniere* e *Trionfi* dallo scorcio degli anni Cinquanta sino alla morte del poeta, e che si impernia sulla narrazione rivelatrice di lei in TM II: la donna ha amato il poeta, ma, con la sua pudicizia e castità ha resistito alla passione per la salvezza di entrambi (cfr. Berra 2025: Huss 2019c; Soldani 2007; Fenzi 2008). La grandiosa narrazione epica dello scontro fra la donna e Amore incorpora e rielabora due importanti modelli: la tradizione tardoantica e medievale della *psycomachia*, la battaglia allegorica tra vizi e virtù personificate, e il motivo iconografico e letterario, di matrice classica, che rappresentava Cupido sconfitto e punito da alcune celebri eroine vittime di amore e da Venere stessa (cfr. *infra*).

La vittoria di Laura/Pudicizia ha conseguenze fondamentali nello svolgimento narrativo-concettuale del poema. La donna, sconfiggendo la passione, da un lato attua praticamente il passaggio cruciale dall'*amor* alla *caritas* (cfr. *infra*); dall'altro, controlla e vince la propria componente fisica e caduca e, come ha rilevato *Ariani* con riferimento alle fonti platoniche, approda in vita, eccezionalmente, alla *mors mystica*, la liberazione dal 'carcere' del corpo già in terra (Macrobio, *In Somn. Scip.*, I, 13, 5-6: «Homo enim moritur cum anima corpus relinquit solutum lege naturae; mori etiam dicitur cum anima, adhuc in corpore constituta, corporeas inlecebras philosophia docente contemnit et cupiditatum dulces insidias reliquasque omnes exuitur passiones», cit. da *Ariani*, p. 229). Per questa ragione, la sua morte si configurerà in TM non come una sconfitta, ma come un passaggio necessario, indolore e quasi volontario, che addita al lettore un modello etico di valore universale.

La rassegna dei personaggi, che in TC era particolarmente estesa, è contenuta e, inizialmente assente nella prima redazione più breve, fu aggiunta e ampliata in seguito (cfr. commento ai vv. 94-96 e 142-144), forse per suggestione del modello di Ausonio (cfr. *infra*): le donne caste non sono vittime o prigioniere, ma alleate della vincitrice, compaiono solo nella parte conclusiva e partecipano alla punizione di Amore. Si direbbe che, nonostante il rilievo conferito ad alcune figure (in primo luogo Lucrezia, il paradigma romano della pudicizia), in questo trionfo sia presente anche la dimensione della coralità, caratteristica dell'universo femminile nell'antichità e fino al tempo di Petrarca (si pensi alla *Vita nova*): non solo nella processione trionfale, sulla scia delle fonti, compaiono dei gruppi (le «tedesche» e le «sabine»), ma nel testo ricorrono diverse espressioni indefinite («altre sue mi-

nor compagne», v. 117; «con certe altre anime chiare», v. 145; «fra l'altre», v. 148). Per contro, nella battaglia contro Amore Laura è affiancata da una «gloriosa schiera» di virtù personificate, che traspone visivamente l'aspetto etico-didascalico e, dal punto di vista drammatico, contribuisce a popolare la scena ristabilendo una certa simmetria con i trionfi più affollati. D'altra parte, l'affastellarsi di personaggi in TC e TF mira anche a un «effetto di tumulto, confusione, disordine, con le sue ineludibili implicazioni etiche» (Rico 1999, p. 108): l'ordine di TP, quindi, ha anche valenza morale.

La narrativa di TP si colloca su uno sfondo topico eccezionalmente simbolico: l'azione, proseguendo quella di TC IV, si svolge inizialmente a Cipro, l'isola di Venere (dove però non c'è più traccia della scenografia precedente, palazzo, carcere, gabbia: cfr. Zuliani 2023, p. 164), e si chiude a Roma, epicentro del mondo classico e della cultura petrarchesca, luogo della virtù operante nella storia (Bartuschat 2011, p. 277), ma anche sede reale dei trionfi storici («domus omnium triumphorum» è detta in *Fam*. VI, 2), nonché delle incoronazioni poetiche (cfr. in proposito Fenzi 2011). All'interno di questa più vasta dislocazione si incastona un passaggio intermedio, peraltro poco giustificato nel testo: il corteo vittorioso si sposta repentinamente da Cipro a Baia, luogo di villeggiatura sulla costa campana che era celebre, sin dall'antichità e ancora nel Trecento, per la vita lussuosa e i costumi liberi (vedi il commento ai vv. 163-165). Il movimento Cipro-Baia sembra rappresentare la transizione dalla dimensione individuale (la lotta interiore contro le passioni) a quella antropologica e storica, nella quale le tentazioni assumono la forma concreta di allettamenti e seduzioni. Da Baia, inoltre, il trionfo si dirige subito (tenendo la destra, secondo la geografia dei luoghi, ma anche come Dante nel *Purgatorio,* a confermare il valore allegorico del viaggio), anche attraversando i luoghi percorsi da Enea diretto nell'Ade, alla vicina Literno, dove si trovava l'appartata e sobria dimora di Publio Cornelio Scipione, che si unisce al trionfo (cfr. *infra*). Il corteo raggiunge poi Roma, visita i templi di Venere Verticordia e della Pudicizia Patrizia – intatti in un tempo indeterminato, cfr. Zuliani 2023, p. 165 – dove Laura depone le sue gloriose spoglie.

Il trionfo, poi, continua e si conclude in TM I 1-30 (cfr. *infra*, e l'*Introduzione* di Stroppa). La connessione fra i due capitoli è serrata, sebbene l'esordio di TM I, anticipando la morte di Laura («ch'è oggi ignudo spirto e poca terra», v. 2), segni un evidente mutamento di prospettiva. Le donne, ancora in gruppo, compaiono lì nel pieno della gloria, serene e splendenti di bellezza fisica e morale, degne della più alta celebrazione letteraria («di poema chiarissimo e d'istoria», v. 18) per la vittoria contro Amore, che assume per contrasto connotazioni demoniache: «il gran nemico | che con suo' ingegni tutto il mondo atterra» (con formulazione che abbina due infernali controfigure di Satana: *il gran* nemico è Pluto in *Inf*. 6, 115, e «colui che tutto 'l mondo appuzza» è Gerione, in *Inf.* 17, 3).

Tornando a TP, il personaggio Francesco non partecipa alla battaglia, ma la osserva da spettatore con un coinvolgimento emotivo e passionale intenso e dinamico, che riflette sul piano del conflitto interiore (una piccola *psycomachia*) la 'storia' narrata nei *Fragmenta* e in TM II: egli all'inizio è preda di un desiderio «smisurato» e colpevole e spera nella vittoria di amore sulla propria «nemica» (vv. 43-45 e 55-63: si noti che Laura ha questo appellativo nella prima parte dei *Rvf*), ma di seguito ammira la forza sovrumana e condivide da spettatore (e da prigioniero liberato) il trionfo di lei.

Motore e protagonista del capitolo è il personaggio di Laura. Ella già in TC III («giovenetta [...] pura assai più che candida colomba», vv. 89-90) appariva intangibile, e addirittura temuta, da Amore: non era infatti vittima del dio, ma suo veicolo per l'innamoramento del protagonista. Questa peculiare condizione si rivela in TP come una vera e propria predestinazione: Laura è rimasta illesa nella sconfitta universale perché destinata a vincere e disarmare Amore e a riscattarne le infinite vittime.

La perfezione di lei, come è noto, è uno dei motivi centrali dei *Fragmenta*, radicato nella tradizione lirica della *domina* esempio di virtù, e assume sfumature diverse, rispondenti a momenti successivi della lunga gestazione dell'opera; nelle fasi elaborative più mature viene celebrata l'esemplarità di Laura – specificamente la sua castità e persino santità: cfr. *Rvf* 260-263 – con venature agiografiche che in qualche caso rimandano alla Beatrice dantesca e alla figura di Maria (Santagata 1992; Cherchi 2008; Huss 2019c e 2022; Berra 2025); parallelamente, il protagonista comprende che la castità dell'amata lo ha preservato dal peccato (*Rvf* 290). Nei *Trionfi*, come si è detto, non solo Laura/pudicizia sconfigge amore, ma nel cruciale e patetico colloquio di TM II ella stessa racconta la vicenda dal proprio punto di vista, con un vero e proprio *coup de théâtre* rispetto al Canzoniere: ha amato il poeta, ma ha represso il sentimento con la forza della ragione per la salvezza spirituale di entrambi.

La battaglia di TP – e la speculare evoluzione del protagonista-spettatore (cfr. *supra*) – risolve quindi in termini narrativo-allegorici la 'storia' che nei *Fragmenta* è presentata dalla prospettiva dell'amante e in TM II è ripercorsa e chiarita nel dialogo drammatico fra i due attori, considerando anche le emozioni della donna (Berra 2025): il passaggio dall'amore passione giovanile, che non può essere ricambiato, a un affetto più nobile e 'agostiniano', compatibile con l'ideale e la salvezza cristiani (Cherchi 2008; Huss 2019c). Purtroppo è impossibile stabilire la cronologia relativa della composizione dei diversi capitoli del poema; tuttavia è evidente che si arriva – in TP sul piano allegorico-universale, in TM su quello della vicenda "reale" e privata – alla soluzione del dissidio fondamentale, non solo dei *Fragmenta* e della tradizione lirica, nonché di gran parte dell'opera petrarchesca, ma dell'etica classica tutta e quindi della condizione umana, quello tra *ratio* e *adfectus*, cui non a

caso l'autore dedicò negli anni Cinquanta una delle sue opere più ampie e fortunate a livello europeo, il *De remediis utriusque fortune* (cfr. *Huss*; sul conflitto morale nelle opere di Petrarca cfr. Rigo 2018: pp. 17-33 e 85-210).

Proprio questa densità e novità concettuale rende ragione di una serie di caratteristiche contenutistiche e formali del capitolo, nel quale si manifesta con particolare evidenza l'intento del poema tutto di «dare espressione a quanto di meglio la letteratura avesse prodotto» (Barański 2001, p. 169) in vista di una sintesi morale e artistica contemporaneamente individuale e universale.

La scena di battaglia vede in campo accanto a Laura una schiera di virtù personificate. La stessa varietà ed eterogeneità delle 'fonti' evocate dalla critica per questo passo (da Cicerone al *Roman de la Rose,* che l'autore non amava, a Dante) dimostra come Petrarca abbia operato con piena libertà fra tradizione classica, cristiana e romanza, trascegliendo alcune delle virtù già ripetutamente attribuite a Laura nei *Rvf* e aggiungendone altre, in relazione alla finalità narrativa che è, appunto, il contrasto della passione (vedi *Approfondimento*).

Altrettanto ricca di significato e inclusiva di suggestioni diverse è la scena di Amore disarmato dopo la sconfitta, ad opera di un altro gruppo di donne, eroine caste di tutti i tempi. Se rimangono validi i riscontri di Proto (1905; e cfr. Bisanti 2019) con il *Cupido cruciatus* di Ausonio, che è il primo poemetto interamente dedicato al tema, non si dovrà tuttavia sopravvalutare questa sola 'fonte'. Seguendo studi più recenti (Mondin 2005; Lucioli 2013, pp. 11-33) è opportuno considerare il retroterra del poemetto latino, che consisteva in un'ampia e articolata topica iconologico-letteraria dalle venature etiche.

Anche in questo caso Petrarca coniuga genialmente spunti differenti: Amore è legato non a piante di mirto, come era in Ausonio sulla scia di una lunga tradizione, ma a una colonna di diaspro, con catene di diamante e topazio immerse nel Lete – un apparato connesso al simbolismo dei lapidari medievali, ma anche a Dante (per la durezza 'petrosa' dei materiali e l'evocazione del fiume), nonché alla rappresentazione di Laura nei *Fragmenta* (cfr. il commento ai vv. 121-126). L'azione vera e propria del "castigo" di Amore, che era topica e viene ben descritta nel *Cupido cruciatus*, è ridotta in TP a pochi versi; al contrario, il nucleo dell'episodio risiede piuttosto nella distruzione delle armi e degli attributi del dio fanciullo (che viene *spennachiato,* con un termine comico che spicca nel tessuto lessicale alto del testo) ad opera delle donne pudiche, un gesto assente in Ausonio, ma largamente attestato altrove – per es. nell'elegia latina – e interpretato dai lettori antichi dei *Trionfi* in senso allegorico, come vittoria sulla passione (per tutto il passo, si veda Lucioli 2013, pp. 35-60).

L'elenco delle donne, infine, prende spunto probabilmente dallo stesso *Cupido cruciatus*, che per primo mette in scena non semplici ninfe, ma *mulieres* illustri (Lucioli 2013, p. 22); se ne differenzia però sia per la tipologia (esse non sono amanti

infelici come nel modello, ma *exempla* di virtù), sia per la numerosità delle partecipanti, che viene aumentata da Petrarca, come visto, nel corso del tempo, e che era richiesta dalla componente catalogica del trionfo.

La scena della battaglia e dell'umiliazione di Eros, dunque, attraverso una potente sintesi di elementi culturali diversi, mostra il 'superamento' di Amore nella dimensione della psicologia dell'uomo in quanto individuo (in questo connesso in modo trascendentale anche alla vicenda dell'io-protagonista); il seguito del capitolo, con la rapinosa dislocazione geografica, rappresenta quello stesso 'superamento' da un'altra prospettiva – quella della storia – attraverso il personaggio romano più caro a Petrarca, Scipione, che viene sussunto, con un passaggio ardito, nel trionfo dell'eroina cristiana Laura. È impossibile qui soffermarsi sulla presenza e sul significato dell'Africano nell'opera petrarchesca (cfr. Bernardo 1962; gli interventi riuniti in Martellotti 1983; Fera 2007 e 2014): basti ricordare che le fonti lo celebravano non solo per il valore militare, ma per l'eccezionale modestia e castità, nello stile di vita e anche in situazioni più delicate, per esempio nel rispetto delle prigioniere di guerra, solitamente trattate come prede. Si compie dunque, a conclusione di TP, la sovrapposizione tra i due protagonisti dell'immaginario petrarchesco, determinante nella concezione dei *Trionfi*, con la sintesi dell'etica classica e cristiana (cfr. Bernardo 1974): il vincitore di Annibale, il nemico di Roma per eccellenza, osserva compiaciuto il trionfo di Laura, modello di virtù e saggezza, che salva il genere umano dal nemico eterno e peggiore, perché insito nella sua stessa natura, i sensi e le passioni; un nemico contro il quale lo stesso Africano aveva combattuto sin dalla giovinezza (Rigo 2018: pp. 143, 330-331). La continenza rispetto alle passioni, la capacità di 'vincere sé stesso' (già valorizzata dall'ideologia cristiana come crisma di santità, Bertolani 2001: p. 65) è, d'altra parte, uno degli elementi della costruzione dei personaggi eroici nel *De viris illustribus*, ed è consigliata proprio da Scipione a Massinissa con l'immagine del *continentie clypeus* (da ultimo, Patella 2018, pp. 244-245), contiguo allo scudo «che mal vide Medusa» di TP 119 (cfr. commento).

Per quanto riguarda l'aspetto formale, TP adotta un registro complessivamente atteggiato alla gravità e orientato in direzione epica, come annunciava già TC IV, 88 e 93 («materia di coturni, e non di socchi», «opra non mia, d'Omero over d'Orpheo») e come ribadisce l'evocazione di Calliope e Clio (v. 129), muse della poesia eroica e della storia. Mentre diminuisce il dantismo 'comico'-situazionale, viene esperito un riuso dell'*asperitas* (sia di matrice petrosa, sia intesa in assoluto come ricerca di sonorità marcate) in chiave, appunto, epica e grave. Lungo tutto il capitolo i passi più rilevanti mostrano particolare ricercatezza e intensità fonica, con termini aspri (spiccano *smalto, schermo, scogli, smaglia*), ma anche latinismi in *hapax* (*domita, profetto, incauto, argomenti, intrepido, funesto, dramma, mamma* 'mammella', *memorabil, freme, infusa, faretra, studio* 'impegno'), rime difficili o rare

sovente disposte in serie tra loro consonanti o assonanti (un espediente tipico dei passi salienti nella *Commedia*) e marcature allitteranti insistite.

In particolare, la rappresentazione della violenta battaglia fra Laura e Amore adotta toni epici e magniloquenti. L'*ornatus*, abbandonando le ricercatezze e i giochi metaforici di TC, si volge alla figura epica per eccellenza, con una impressionante serie di similitudini e comparazioni, spesso multiple (ben sette in un centinaio di versi, vv. 19-24, 25-30, 37-42, 49-54, 70-75, 97-105, 112-114). Esse abbinano immagini di ascendenza classica, biblica e mitologica, certamente culte ma non peregrine (il leone, il fulmine, Camilla, Cesare, Enchelado, Davide e Golia...) con un trattamento formale e funzionale assai studiato. I figuranti vengono selezionati in relazione al contesto e alla funzione narrativa; la comparazione impiega insistentemente strutture negative (del tipo 'non fu così ... come', una sorta di litote applicata alla similitudine) che, pur note ai classici, erano state molto utilizzate nella *Commedia*, fino a rimanere nella memoria dei lettori come una marca stilistica dantesca e quindi 'moderna', atta a rinnovare un mezzo stilistico antichissimo e tradizionale; è significativo, inoltre, che P. riprenda spesso anche nel Canzoniere queste formulazioni 'di uguaglianza negata' nel quadro di una rivalutazione della similitudine lirica (Berra 1992, pp. 87-92; Berra 1999, p. 203; da ultimo Maldina 2009, pp. 73-74).

L'ipotesi di Calcaterra (1942, pp. 145-208) che i primi due trionfi risalissero ai primi anni Quaranta, pur condivisa più recentemente con diverse motivazioni (Wilkins 1963; Fenzi 1974 e 2008; *Ariani*; Dotti 1999), contrasta tuttavia con un quadro che rimanda ad anni più maturi, sia filologicamente sia concettualmente (*Pacca*; Celotto 2018). Una postilla di tradizione indiretta testimonia una correzione risultante da una rilettura, il 1 settembre 1369, quando il capitolo era probabilmente completo, ma ancora da rivedere, perché l'annotazione rileva la ripetizione riguardante Didone (vv. 10-12 e 157-159); un'altra ripetizione investe la figura mitologica di Enchelado, vv. 26 e 114; entrambe, come nota *Pacca*, a cavallo della conclusione della redazione breve, quindi forse causate dalla ripresa del lavoro dopo un certo lasso di tempo); la medesima postilla parla anche di una trascrizione il 22 dello stesso settembre, mentre l'autore si trovava a Pavia, contrariamente a quanto si ritenesse (cfr. note ai vv. 152-159 e *Pacca*, p. 224). Il testimoniale consente di individuare tre stadi di crescita del testo, in una versione più breve (sino ai vv. 94-96), in una intermedia (sino al v. 150), sino alla redazione ultima, che come singolo capitolo mostra l'estensione maggiore nel poema, 193 versi. Petrarca ha proceduto per aggiunte successive, probabilmente sotto la spinta di una materia densissima, che ispirava ritorni produttivi; le addizioni, a conferma, introducono la prima l'episodio del tormento di Amore (in precedenza solo fatto prigioniero) e la rassegna delle donne, la seconda un'estensione del catalogo femminile e il grandioso finale 'italico/romano' con la comparsa di Scipione e la celebrazione del trionfo a Roma. Gorni 1999 ha sostenuto su basi metriche che la redazione intermedia sia quella

definitiva, tuttavia la redazione 'lunga' mostra, come si è detto, una concezione sintetica e consuntiva che è difficile anticipare in una ipotetica cronologia. In particolare, con la cautela necessaria, si può osservare che il catalogo delle donne (e il terzetto degli uomini) continenti accosta personaggi romani, stranieri e biblici, secondo una prospettiva "universale" che si instaura nel pensiero e nelle opere dell'autore alla fine degli anni Cinquanta (Fera 2007; *Malta*). *Pacca* condivisibilmente ritiene che l'escursione a Baia e Literno, compiuta nel novembre 1343 e narrata in *Ep.* II, 15 e *Fam.* V, 5, seppur abbia potuto agire nella memoria dell'autore, non rappresenti un indizio per la datazione del trionfo, considerata la lunga durata del culto virgiliano e scipionico da parte di Petrarca. Due postille al Virgilio Ambrosiano relative a quei luoghi sono state vergate in anni successivi alla visita (*Virgilio* num. 892 e 1227; Feo 1998, p. 58, pensa al 1351); e le due lettere citate hanno stretti contatti con alcuni passi dell'*Itinerarium*, del 1358. È stato notato, del resto, che il percorso dell'*Itinerarium*, simbolico e autobiografico soprattutto nella parte italiana, ha diversi punti in comune con il percorso di TP e in generale con la geografia simbolica dei *Triumphi* tutti (Cachey 2009b).

La schiera delle virtù

L'idea della *gloriosa schiera* delle virtù che accompagna Laura nello scontro con Amore risale, fin dall'antichità, al *chorus* o *comitatus virtutum* che affianca il saggio e lo sostiene nei casi della vita (Degl'Innocenti Pierini 2016), come in Cicerone, *De leg.,* II, 19, in diverse epistole di Seneca, nel celebre elenco di Macrobio, *In Somn. Scip*. I, 8,7-10; e prosegue nel ricchissimo e ben studiato filone tardoantico e medievale che rappresenta personificazioni di virtù e sentimenti umani, in figurazioni ecfrastiche, viaggi e battaglie allegorici. Nei *Rvf* – come nella tradizione lirica precedente - non mancano gli elenchi di virtù laurane, con variazioni legate al contesto, che privilegiano *onestà, cortesia* e, specialmente nei componimenti più maturi, *castità* (secondo l'evoluzione del personaggio, cfr. *Introduzione)*: con *Pacca* e *Ariani*, che citano altri precedenti romanzi, si può ricordare in particolare l'elenco esteso di 261, 1-10 («In nobil sangue vita humile et queta | et in alto intellecto un puro core [= v. 86 di TP], | frutto senile in sul giovenil fiore [= v. 88] | e 'n aspetto pensoso anima lieta | raccolto à 'n questa donna il suo pianeta, | anzi 'l re de le stelle; e 'l vero honore, | le degne lode, e 'l gran pregio, e 'l valore, | ch'è da stanchar ogni divin poeta, | Amor s'è in lei con Honestate [= v. 79] aggiunto, | con beltà [= v. 90] naturale habito [= v. 83] adorno»); in genere, tuttavia, queste rassegne sono nella lirica piuttosto brevi, anche dove compare l'idea del conflitto («Presso era il tempo dove Amor si scontra con Castitate», 315, 9-10).

La critica ha individuato svariate possibili 'fonti' della "schiera delle virtù" che compare in TP 76-90, dai classici citati sopra, alle personificazioni presenti nella

notissima *Psycomachia* di Prudenzio (PROTO 1903) e nella letteratura medievale latina e volgare. Il *Roman de la Rose* è stato spesso oggetto di attenzione, in particolare per l'ampia rassegna dei vassalli d'Amore dei vv. 10419-30, che presenta delle tangenze con quella petrarchesca (BENEDETTO 1910, pp. 164-171). Come è noto, peraltro, Petrarca nell'*Epystola* III, 3 a Guido Gonzaga esprime un giudizio negativo sul *Roman*, soprattutto per ragioni formali (prolissità, sconnessione, mancanza di *pathos*); per questo, si è pensato che i *Trionfi* potessero includere, in questo e in altri passi, anche una sorta di risposta polemica al poema francese (CALCATERRA 1942, pp. 145-208).

La rassegna delle virtù di Laura in TP, sia per l'estensione sia per la situazione bellica, sembra rimandare ai modelli medievali più che a quelli antichi, che pure sono presenti nel significato e nel ruolo delle virtù; tuttavia, la stessa eterogeneità delle suggestioni evocate dalla critica rende impossibile identificare una o più fonti per la composizione della schiera, e sconsiglia di interpretarla in senso assoluto come un canone. Petrarca qui opera con piena - e forse compiaciuta - libertà fra tradizione classica, cristiana e romanza, trascegliendo alcune delle virtù già attribuite a Laura nei *Rvf* e aggiungendone altre, in relazione alla finalità narrativa (e alla *persuasio* etica del lettore) che è, appunto, la rappresentazione della lotta contro la passione.

Lo dimostrano due osservazioni: in primo luogo, il fatto che il drappello delle virtù è disposto militarmente in vista dell'attacco (come osservò *Moschetti*, cfr. le note al passo), con una chiara significazione allegorica. Sono schierate prima (*a la fronte,* v. 79) le virtù più utili al combattimento contro Amore, onestà e pudore, e di seguito (*confine,* v. 82) senno e modestia/temperanza; poi quelle che riguardano la pratica etica, l'abitudine al ben fare e la serenità che ne consegue (*'n mezzo 'l core,* v. 83), quindi gli effetti della pratica, perseveranza e gloria (*in su la fine,* v. 84) ; tutt'intorno alla schiera, le virtù che governano il rapporto con gli altri, bella accoglienza, accorgimento (*fore*, v. 85), cortesia e purezza (*intorno intorno*, v. 86), poi quelle che custodiscono la reputazione sociale, timor d'infamia e desiderio di onore; infine i due *topoi* ossimorici consustanziali a Laura, aggiunti a chiudere il corteo come codice universale del controllo del *logos* su condizioni fisiche virtualmente pericolose: senno maturo in giovane età e la concordia di castità e bellezza. In secondo luogo, si può notare che gli echi formalmente 'medievali' giocano con il mutamento di senso; è esemplare il caso di *Bellaccoglienza*, che come è stato spesso notato, corrisponde apparentemente a *Bel Acueil* del *Roman*, ma è qui, all'opposto, non compiacenza galante, bensì una virtù più simile alla stilnovistica gentilezza o 'umiltà'; tanto che l'autore prima introdusse la variante grecizzante *Eutrapelia*, testimoniata dai mss., probabilmente proprio per evitare l'eco del romanzo francese, poi vi rinunciò, forse per marcare la differenza semantica. E non si potrà scartare del tutto l'ipotesi che Petrarca avesse presente anche la trattazione delle virtù nel

Convivio dantesco (IV, XVII), come suggerisce l'annotazione di *Pacca*, visto che oltre all'appena ricordata *Eutrapelia* in accezione 'moralizzata' («la quale modera noi nei sollazzi, faccendo quelli e usando debitamente»), nel trattato dantesco compaiono l'«abito» e l'«amativa d'onore», oltre che, in un altro passo (I, II, 15), il «timore di infamia». Coerentemente con l'intento sincretistico e sintetico del poema, l'autore ha quindi inteso creare un drappello che esemplificasse la lotta dell'uomo o della donna di ogni tempo contro la parte inferiore della propria natura.

[1] Quando ad un giogo ed in un tempo quivi
domita l'alterezza degli dèi
e degli uomini vidi al mondo divi, 3
[2] i' presi exempio de' lor stati rei,
facendo mio profecto l'altrui male
in consolar i casi e i dolor mei; 6
[3] ché, s'io veggio d'un arco e d'uno strale
Phebo percosso e 'l giovene d'Abido,
l'un detto deo, l'altro uom puro mortale, 9
[4] e veggio ad un lacciuol Giunone e Dido,

1-3 *'Dopo che ebbi visto qui* [cioè nella prigione d'Amore di TC IV] *allo stesso giogo e nello stesso tempo* [il tempo della visione, che comprende personaggi di epoche diverse] *sottomessa* [domita] *l'alterigia degli dei e degli uomini che furono ritenuti semidei'* • *giogo*: è metafora tipica dei *Rvf* per indicare l'amore fonte di sofferenza; cfr. *Rvf* 51, 12 e rimandi in *Santagata* e cfr. TC IV, 74 dove si dice, con un gioco di parole, che i tre amici inseparabili cercarono monti diversi «andando tutti tre sempre ad un giogo». Si noti l'allitterazione rinforzata dall'anagramma *vidi-divi*. Per la potenza universale di Amore, TC I, 149-150. • *uomini...divi:* è il concetto per cui i cosiddetti 'semidei' erano uomini divinizzati dall'opinione comune, (sull'evemerismo di Petrarca cfr. Marcozzi 2002, pp. 152-63).

4-6 *'io presi ad esempio le loro condizioni infelici, volgendo a mio utile* [*Muscetta-Ponchiroli*] *il male altrui, per consolarmi dei miei casi dolorosi* [si tratta di un'endiadi, *Rigutini*] *'* ~ È il senso del detto proverbiale, citato da *Vellutello* («Solacium est miseris socios habere poenarum»). • *stati rei*: 'condizioni infelici', come in *Rvf* 71, 22 («Principio del mio dolce stato rio»).

7-14 *'poiché se io vedo colpito dallo stesso arco e dalla stessa freccia Febo e il giovane originario di Abido* [Leandro]*, uno ritenuto un dio, l'altro un semplice uomo mortale, e vedo prese allo stesso laccio d'amore Giunone e Didone, che l'amore legittimo* [pio] *per il suo sposo spinse a morte, non quello per Enea, come racconta la fama divulgata, non devo addolorarmi se qualcuno* [Laura o, più probabilmente, Amore stesso] *vinse me giovane, impreparato* [a difendermi da Amore]*, inerme e senza alleati'* ~ Esemplifica quanto ha detto ai vv. 1-3 (Amore colpisce ugualmente dei e uomini, esplicando un potere universale e egualitario) con due coppie di esempi, scelti fra i più celebri ed emblematici della cultura occidentale. Gli esempi presentano quattro tipologie di amore infelice: quello inappagato (Febo/Apollo), quello ricambiato ma con esito tragico (Leandro), quello che, dopo il possesso, conosce il tormento della gelosia (Giunone), quello che si estende oltre la morte fino al sacrificio (Didone). Ogni coppia è costituita da un dio e da un essere umano. La prima coppia abbina due personaggi di sesso maschile: Febo - Apollo, il cui amore infelice per Dafne, ricordato anche a TC I, 154-156, è centrale nell'opera petrarchesca e nei *Rvf* soprattutto, implicando il mito del lauro/Laura e la relazione fondante amore-poesia (sul mito in P. cfr. Marcozzi 2002, in part. sul mito dafneo pp. 248-54, e Vecce 2006); e Leandro, cantato da Ovidio (*Her.* XVIII e XIX) e citato a TC III, 21, prototipo dell'abnegazione amorosa: il giovane traversava a nuoto l'Ellesponto da Sesto ad Abido per rag-

giungere l'amata Ero, finché morì annegato. La seconda coppia è di donne: Giunone, gelosa per le reiterate infedeltà dello sposo Giove (ricordata insieme ad Apollo in TC I, 154) e Didone, regina dei Cartaginesi, la cui vicenda d'amore con l'eroe troiano Enea è narrata nel libro IV dell'*Eneide* (ma Petrarca si attiene ad un'altra versione, vd. *infra*). Dei quattro, solo Didone non è menzionata nel TC. • *lacciuol*: il *laccio* è altra metafora specializzata nei *Rvf* per indicare il legame amoroso (cfr. TC I, 159 e rimandi in *Pacca*; *Rvf* 6,3, 55, 13-15 e rimandi in *Santagata*). • *Ch'amor...grido*: Petrarca, come spiega in diversi testi e, più dettagliatamente, nella *Senile* IV, 5, ritiene su basi storico-filologiche – seguendo tra gli altri Macrobio, Gerolamo e Agostino – che Didone ed Enea non siano vissuti nella stessa epoca, e che la donna, fuggita da Tiro per l'assassinio del marito Sicheo e fondata Cartagine, essendo insidiata da Iarba, re di una popolazione vicina, si sia suicidata per mantenere fede alla memoria del marito. Il racconto di Virgilio sarebbe dunque una consapevole finzione artistica (sulla questione cfr. il commento Rizzo-Berté; *Pacca*, pp. 228-30; Marietti 2014). • *incauto*: l'agg. *incautum* è applicato sia da Virgilio (*Georg.* IV, 488) sia da Properzio (II, 4, 14) all'uomo preso da amore (*Ariani*). • *disarmato*: così è il poeta all'inizio dei *Rvf* 3, 9 («trovommi Amor del tutto disarmato»). • *solo*: si spiega non come 'senza un precedente legame', ma come 'senza l'aiuto della ragione' (*Pacca*) o, si può aggiungere, di altre virtù, al contrario di Laura che, nel seguito del capitolo, combatte vittoriosamente Amore con il sostegno di un drappello di virtù personificate, cfr. *infra*.

15-18 *'e se Amore non legò la mia nemica, non è neppure* [ancora] *questo un motivo giusto per dolermi, poiché lo rividi* [si intende dopo il trionfo descritto in TC] *in una condizione* [abito] *tale che ne piansi, visto che gli erano state tolte le ali e la facoltà di volare'* ~ Il poeta capisce che non deve dolersi del proprio destino, comune a uomini e dei, né del fatto che Amore non abbia catturato Laura, perché poi vide il dio punito ad opera della donna stessa, con il supplizio descritto alla fine del capitolo (vv. 133-135). Un annuncio solenne dell'umiliazione di Amore è anche in TC IV, 85-90, dove pure si sottolinea l'eccezionalità dell'evento nonché l'impegno del poeta per rappresentarlo («materia di coturni e non di socchi», «opra non mia, d'Omero over d'Orpheo», vd. *Introduzione*). Non si tratta di una semplice compensazione dell'insuccesso di Amore su Laura; in realtà si accampa qui il tema dell'unicità della donna, prodigio del genere umano e predestinata a vincere colui che tutti vince: implicitamente, si evoca quindi già l'accostamento di Laura a Scipione che apparirà alla fine del capitolo. Su un altro piano, però, una giovane donna non tocca dal peccato di Amore e destinata a sconfiggerlo rimanda il lettore cristiano a temi agiografici se non addirittura alla figura di Maria (vd. *Introduzione*). • *strinse:* è verbo topico e tecnico nella poesia antica per indicare l'effetto dell'amore-passione, cfr. per es. *Inf.* V, 128 («di Lancialotto come amor lo strinse»); ricorre a proposito della castità di Laura in TC III, 130 («Costei non è chi tanto o quanto stringa»). • *nemica*: qui la metafora si addice al contesto, ma Laura è tale anche nei *Rvf*, soprattutto nella prima parte, più connotata dal punto di vista della passione e dell'amore infelice: per es. 23, 69 («de la dolce et acerba mia nemica»); 73, 29 («...dolce mia nemica»); 169, 8 («questa bella d'Amor nemica et mia»); cfr. TC III, 160 («so de la mia nemica cercar l'orme»). • *duolo*: riprende il v. 13, già allitterante («Debb'io Doler»), con la figura etimologica *doler/duolo*.

19-24 *'due leoni feroci o due fulmini infuocati che si fanno dare il passo da cielo e terra e mare non si scontrano* [dansi di petto] *con frastuono diverso da quello con cui io vidi Amore, con tutte le sue armi, scontrarsi con colei di cui sto parlando e* [con cui vidi] *lei muoversi più veloce* [presta] *che fuoco o vento'* ~ È questa la prima di una lunga serie di similitudini e comparazioni che caratterizzano lo stile del capitolo in senso epico (cfr. vv. 25-30, 37-42, 49-54, 70-75, 97-105, 112-114); esse utilizzano, tutte, il costrutto negativo, una sorta di litote applicata alla struttura comparativa in funzione di sottolineatura, già presente nei classici ma soprattutto frequente nella *Commedia* (cfr. *Introduzione*). In queste due prime figure

ch'amor pio del suo sposo a morte spinse,
non quel d'Enea, com'è 'l publico grido, 12
non mi debb'io doler, s'altri mi vinse
giovene, incauto, disarmato e solo.
E, se la mia nemica Amor non strinse, 15
non è ancor giusta assai cagion di duolo,
ché 'n abito il revidi ch'io ne piansi,
sì tolte gli eran l'ali e 'l gire a volo. 18
Non con altro romor di petto dansi
duo leon feri, o duo folgori ardenti
che cielo e terra e mar dar loco fansi, 21
ch'i' vidi Amor con tutti suoi argomenti
mover contra colei di ch'io ragiono,
e lei presta assai più che fiamme o venti. 24
Non fan sì grande e sì terribil sòno
Ethna, qualor da Enchelado è più scossa,
Scilla e Caribdi, quando irate sono, 27

sono evocati scontri fra entità della terra (leoni, v. 20), del cielo (fulmini, v. 20), del fuoco (vulcani, v. 26) e dell'acqua (mare, v. 27); il v. 21 con il richiamo di tre elementi su quattro (*Pacca*) rileva il carattere universale e apocalittico della battaglia. Notevoli le serie rimiche difficili, contigue, consonanti e parzialmente assonanti, in *–inse* e *–anse*, nonché il fitto ricorso in tutto il passo del suono aspro /r/, rilevato dalla sillaba tronca in *romor*, *mar*, *dar*, *mover*, *Amor.* • *duo leon feri o due folgori ardenti:* i due figuranti sono abbinati in *Rvf* 202, 6 («come irato ciel tona o leon rugge»), ma qui entrano in una struttura più complessa (vd. *supra*). Il leone, immagine tradizionale di forza in battaglia fin da Omero, è *ferus* in Orazio, *Epod*. VII, 11-12 (*Ariani*) e ricorre in *Rvf* 256, 7, ove Laura «quasi fiero leon rugge»; due folgori compaiono in Stazio, *Theb.* VII, 582-583 («Ceu duo diverso pariter si fulmina coelo | rupta cadunt», *Tassoni*) • *argomenti*: in italiano antico significa anche 'mezzi' e quindi anche 'armi' (GDLI). • *presta…venti*: i due figuranti sono topici per la velocità già presso i classici; in part. sono abbinati in Orazio, *Carm.* IV 4, 42-44; tuttavia *Pacca* nota che una lezione anteriore (*Appel*, p. 226: «e lei più presta che vapori o venti») rivela il ricordo di *Purg.* V, 37-38 («vapori accesi non vid'io sì tosto | di prima notte mai fender sereno») e *Par*. VIII, 22-23 («di fredda nube non discesser venti, | o visibili o no, tanto festini»), dove «venti» indica fulmini o stelle cadenti.

25-30 *'l'Etna, quando è agitato da Encelado, Scilla e Cariddi quando sono in tempesta non producono un suono tanto immane e terribile che non sia di molto superato da quello dell'incerto e poderoso scontro nel suo primo muoversi, che io non credo di sapere o potere narrare'* • *Encelado*: il gigante ribelle sepolto sotto l'Etna, causa con i suoi movimenti di terremoti ed eruzioni, spesso menzionato nei classici (per es., Virgilio, *Aen.* III, 578-82) e presente nella *Fam.* XII, 3; lo stesso figurante compare a TP, 114, ancora applicato ad Amore furente (vd. *Introduzione*). • *Scilla e Cariddi*: sono uno scoglio sulla costa calabrese (risultato della metamorfosi di una innamorata infelice: cfr. TC II, 178-180) e un gorgo nello stretto di Messina, topicamente appaiati come luogo pericoloso e temuto dai naviganti; i due figuranti, di tradizione classica (Virgilio, *Aen.* III, 420-32 e altri per cui cfr. *Ariani* e *Pacca*), ricorro-

no spesso nell'opera petrarchesca (vedi il celebre sonetto *Rvf* 189, 1-3 [«Passa la nave mia colma d'oblio | per aspro mare, a mezza notte il verno | enfra Scilla et Caribdi»] e i riscontri di *Santagata*). I figuranti Etna e Scilla/Cariddi sono abbinati per rappresentare un frastuono in *Sen.* II, 1 («non tam vobis estuantis Ethne rabies aut Caribdis, non tam trucis pelagi fragor aut tonitrui, quam vestri civis horrifice nomen sonat», *Pacca*). Marcata l'energia fonica del passo, coagulata nei toponimi, nell'allitterazione interna ai vv. *grANDE /quANDO/EncelADO* e soprattutto nella rima aspra in *–ossa* ribattuta dalle allitterazioni *fuSSe dubbioSo* e *aSSalto* e *Sappia* e dalla rima equivoca *sòno/sono* • *ridir*: è verbo di sapore dantesco: oltre a *Inf.* I, 10 («io non so ben ridir com'i' v'intrai»), cfr. *Par.* I, 5-6 («vidi cose che ridire | né sa né può chi di là su discende»); ricorre anche nei *Rvf* 198, 12 («i' nol posso ridir») e in TF III, 28 («io non posso per ordine ridire»).

31-36 *'ognuno* [di quelli che assistevano] *spontaneamente si spostava verso l'alto, per vedere meglio, e il terrore ispirato dal combattimento* [impresa] *aveva impietrito i cuori e gli occhi. Il vincitore che aveva attaccato per primo* [Amore] *nella destra teneva la freccia, nella sinistra l'arco e aveva già teso la corda verso l'orecchio* [per colpire]*'* ~ In una rapida pausa, lo sguardo si sposta sugli spettatori; essi si spostano in un luogo elevato, con un'azione che potrebbe avere interpretazione allegorica, come distacco necessario per considerare le passioni, come in TC I, 51. Il loro spavento (pure probabilmente allegorico) riecheggia quello degli astanti al duello degli Orazi e Curiazi in Livio I, 25, 4 («ut primo statim concursu increpuere arma micantesque fulsere gladii, *horror* ingens spectantes perstringit et neutro inclinata spe torpebat vox spiritusque», *Ariani*). Continuano le sonorità aspre: riTRaeva, oRROR, imPResa, DRitta, STRal, alTRa; la serie rimica in *– alto,* di provenienza petrosa (cfr. sotto) è assonante con le due successive in *– arco* e *– ardo,* tra loro inoltre parzialmente consonanti. • *per sé:* 'di per sé, non mosso da altri' (*Calcaterra*, *Pacca*). • *smalto*: è metafora figurante la durezza, risalente alla petrosa di Dante *Io son venuto,* 59 (in rima con *alto*: *assalto*), transita nella *Commedia* ed è poi «largamente impiegata da P., spesso in relazione al cuore», cfr. per es. *Rvf* 23, 24-25 («ed intorno al mio cor pensier' gelati | facto avean quasi adamantino smalto», *Pacca*). La metafora si radica nella concezione, biblica e patristica, per cui le passioni e i beni terreni induriscono il cuore umano (cfr. Battistini 1997); infatti in *Inf.* IX, 52 le Erinni minacciano «Vegna Medusa; sì 'l farem di smalto», evocando proprio Medusa, simbolo della lussuria (Rossi 2010; cfr. *infra,* v. 119). • *quel vincitor...stesa*: la descrizione del cacciatore che tende l'arco serba memoria probabilmente di *Aen.* XI, 858-62 («dixit et auratam volucrem Threissa sagitta | deprompsit pharetra cornuque infensa tetendit, | et duxit longe, donec curvata coirent | inter se capita et manibus iam tangeret aequis, | laeva aciem ferri, dextra nervoque papillam»). Spiega *Tassoni* che l'arciere tira la corda verso l'orecchio (e non al petto) quando mira a un bersaglio preciso.

37-42 *'Mai un leopardo, libero in una selva* [allo stato selvatico] *o sciolto dalle catene* [perché ammaestrato alla caccia, *Castelvetro*]*, corse con tanta agilità al punto di passaggio di una cerva in fuga, che al confronto* [dell'attacco di Amore] *non apparisse lento e goffo, tanto veloce Amore giunse per ferire Laura, la quale ha nel viso le scintille* [gli occhi] *che mi infiammano'* ~ Altra estesa similitudine con costruzione negativa; si notino le allitterazioni *fugaCE CErva* e *LEvemente LEopardo LIbero* • *leopardo*, nei bestiari medievali figurante di lussuria e frode (*Ariani*). • *levemente*: contiene l'idea di agilità e velocità; l'avverbio è *hapax* in Petrarca. • *fugace cerva*: è figurante di Laura nei *Rvf* (cfr. da ultimo Cherchi 2018) oltre al celebre sonetto 190 si cfr. *Rvf* 212, 7 («et una cerva errante et fugitiva»; la variante «fugitiva» è attestata anche per questo passo, *Appel* p. 226) • *lento e tardo:* inverte la celebre dittologia di *Rvf* 35, 1-2 («Solo et pensoso i più deserti campi | vo mesurando a passi tardi et lenti»). • *faville*: qui per metonimia indica gli occhi (da cui escono le faville), cui l'immagine è sovente associata, cfr. Dante, *Così nel mio parlar,* 74-75 («ancor ne li occhi, ond'escon le faville | che m'infiammano il cor»); per una

10 che via maggiore in su la prima mossa
non fusse del dubbioso e grave assalto,
ch'i' non cre' che ridir sappia né possa.
11 Ciascun per sé si ritraeva in alto
per veder meglio, e l'orror de l'impresa
i cori e gli occhi avea fatti di smalto.
12 Quel vincitor che primo era a l'offesa,
da man dritta lo stral, da l'altra l'arco,
e la corda a l'orecchia avea già stesa.
13 Non corse mai sì levemente al varco
d'una fugace cerva un leopardo
libero in selva, o di catene scarco,
14 che non fusse stato ivi lento e tardo,
tanto Amor pronto venne a lei ferire
ch'al volto à le faville ond'io tutto ardo.
15 Combattea in me co la pietà il desire,
ché dolce m'era sì fatta compagna,
duro a vederla in tal modo perire.
16 Ma vertù, che da' buon non si scompagna,
mostrò a quel punto ben come a gran torto
chi abandona lei, d'altrui si lagna;

formulazione simile, *Rvf* 165, 12-13 («di tai quattro faville [bellezze di Laura], et non già sole, | nasce 'l gran foco, di ch'io vivo et ardo»). Per la clausola del v. 42 cfr. *Par.* XXVI, 15 («quand'ella entrò col foco ond'io sempr'ardo», *Pacca*).

43-48 *'In me combatteva la pietà con il desiderio, perché mi era dolce il pensiero di una tale compagnia* [nella prigione di Amore]*, ma era angoscioso vederla soccombere in quel modo. Ma la virtù, che non si allontana mai dai buoni, mostrò a quel punto chiaramente che chi la abbandona si lamenta a torto degli altri* [e non di sé stesso]*'* ~ Come già ai vv. 31-33, l'attenzione si sposta dallo scontro all'osservatore, in questo caso il protagonista medesimo, i cui sentimenti personificati "combattono", ma nell'ambito dell'errore: egli, infatti, desidera che la donna sia sconfitta e contemporaneamente ne prova pietà. Tuttavia, le sorti della battaglia fra Laura e Cupido sono già decise: la virtù (che assume rilievo come soggetto in apertura del v. 46) dimostra la sua straordinaria forza, e per contrasto l'errore e il vano vittimismo di chi la trascura (tra i quali, implicitamente, è il protagonista), come vedremo nei vv. successivi. • *Combattea…desire*: la metafora bellica è usuale per rappresentare il contrasto delle passioni, vedi per es. *Rvf* 101, 12 («la voglia et la ragion combattuto ànno», e cfr. la ricapitolazione sul tema in Rigo 2018); come osserva *Pacca*, i vv. 44-45 illustrano in chiasmo i motivi di pietà e desiderio; la speranza di avere Laura come compagna di prigionia non implica la reciprocità dell'amore (infatti il poeta ne prega il dio ai vv. 61-63), ma tutt'al più «un effetto consolatorio». Allitterazione COMBattea / COMPagna / sCOMPagna (con rima inclusiva).

49-54 *'poiché mai uno schermitore fu così abile a parare un colpo, né un timoniere fu così pronto a rivolgere la nave dagli scogli verso il porto, come una difesa intrepida e pudica immediatamente ricoperse lo sguardo di Laura dal colpo* [di Amore]*, che è amaro e mortale per chi lo aspetta* [senza prepararsi]*'* ~ Un'ulteriore similitudine doppia rappresenta l'energica difesa di Laura, che non è propriamente armata, ma vince col suo «cor pudico», come si dichiara in TM I, 7-9. Continuano i segnali stilistici aspri: la rima in *–orto* prosegue la serie delle rime difficili in parziale consonanza con la precedente *–ardo*, ed è notevole l'allitterazione (con figura etimologica fra gli estremi) SCHermidor / SCHifar / SCogli / SCHermo. • *schermidor*: nonostante la similitudine concreta, lo *schermo* che Laura leva è metaforico, consiste nella sua «ritrosia e saldezza morale» (*Pacca*); *schermo* è una immagine connotata in senso "petroso" (e per questo usata da Petrarca nei *Rvf*), poiché rappresenta la difesa della donna crudele nella canzone dantesca *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia* (tradizionalmente assimilata alle petrose), vv. 73-74: «fatto ha d'orgoglio al petto schermo tale | ch'ogni saetta lì spunta suo corso» (per la ripresa petrarchesca, Trovato 1979, p. 126). • *nocchier*: immagine classica, spesso utilizzata da Petrarca nella rappresentazione della vita come navigazione: cfr. *Rvf* 151, 1-2 («Non d'atra et tempestosa onda marina | fuggìo in porto già mai stanco nocchiero»; per la *navigatio* cfr. Rigo 2018, pp. 211-287).

55-57 *'Io ero intento con gli occhi e con il pensiero all'esito di quello scontro, sperando che la vittoria andasse a chi suole andare di solito* [Amore] *e sperando di non essere più separato da lei'* ~ L'attenzione ritorna allo spettatore e al suo desiderio, vano e sbagliato, che Laura sia sconfitta. • *fiso*: ricorrente nella lirica d'amore per indicare lo sguardo dell'amante concentrato sulla donna (spesso anche in rima con *viso*, come in *Rvf* 50, 60-62). *Pacca* osserva che «il cenno agli *occhi* e al *cor* del narratore riprende volutamente la descrizione degli astanti al v. 33 "i cori e gli occhi avea fatti di smalto"»; abbiamo visto che il motivo ha valenza etica, e pare allora significativo che si instauri modificando la redazione precedente «Io era al fin de l'opra attento e fiso» (*Appel*, p. 228).

58-63 *'Come chi ha un desiderio intensissimo, che, anche prima di parlare, nello sguardo e nell'espressione del volto manifesta quello che intende dire, io avrei voluto dire: «Mio signore, se tu vinci questo scontro, legami a lei, se ne sono degno, e non temere che io mai me ne sciolga»'* ~ Si ripete il movimento dei vv. 43-54, con la disillusione del protagonista. Egli, in preda al desiderio, è convinto della imminente vittoria di Amore e sta per rivolgergli una preghiera (empia), ma ne è impedito dall'esito della battaglia. • *Come...parole:* la similitudine, la lunghezza dell'avverbio *smisuratamente* (*hapax* e assente in Dante, *Ariani*) e lo schema raro degli accenti dell'endecasillabo (di 4° e 6°) rimarcano l'eccesso peccaminoso della passione • *negli...parole*: ancora, come per *fiso,* il lessico è topico nella descrizione del desiderio: *Par.* IV, 10-11 («Io mi tacea, ma 'l mio disir dipinto | m'era nel viso»); *Rvf* 76, 11 («et 'l cor ne gli occhi et ne la fronte ò scritto»). • *Signor...degno*: sia il vocativo iniziale (rivolto ad Amore), sia la clausola che subordina la grazia richiesta alla dignità del supplicante sono tipici del genere della preghiera • *scioglia quinci*: che mi sleghi da lei; è metafora ricorrente, in opposizione a quella del "nodo" e del "legame": cfr. *Rvf* 59, 17 («non vo' che da tal nodo Amor mi scioglia») e TC I, 70-72 (*Pacca*, con altri riscontri).

64-69 *'quando io lo vidi pieno di rabbia e di sdegno, così forte che sarebbero incapaci di descriverlo non solo il mio umile ingegno, ma tutti i più alti, poiché le frecce dorate di Amore, arroventate nel pensiero ardente della bellezza amorosa* [*Calcaterra*] *e temprate nel piacere, si erano già spente contro la fredda virtù di Laura'* ~ L'eccezionale sconfitta di Amore, che contraddice la legge universale, è rimarcata dall'ira del dio, tremenda (si noti l'*enjambement disdegno/ sì grave*) e indescrivibile; la dichiarazione di ineffabilità, peraltro, richiama l'annuncio di TC IV, 88 e 93 • *pien... disdegno*: la stessa espressione a TC I, 98, applicata a Nerone (forte qui l'allitterazione: *quanD'Io il viDI pien D'Ira e DI DIsDEgno*) • *estinti...strali*: allude al motivo topico delle frecce dorate di Cupido che fanno innamorare, mentre quel-

17 ché già mai schermidor non fu sì accorto
a schifar colpo, né nocchier sì presto
a volger nave dagli scogli in porto,
18 come uno schermo intrepido ed honesto
subito ricoverse quel bel viso
dal colpo, a chi l'attende, agro e funesto.
19 Io era al fin cogli occhi e col cor fiso,
sperando la victoria ond'esser sòle,
e di non esser più da lei diviso.
20 Come chi smisuratamente vòle,
ch'à scritte, inanzi ch'a parlar cominci,
negli occhi e ne la fronte le parole,
21 volea dir io: «Signor mio, se tu vinci,
legami con costei, s'io ne son degno;
né temer che già mai mi scioglia quinci!»,
22 quand'io 'l vidi pien d'ira e di disdegno
sì grave ch'a ridirlo sarien vinti
tutti i maggior, non che 'l mio basso ingegno;
23 ché già in fredda honestate erano estinti
i dorati suoi strali, accesi in fiamma
d'amorosa beltate e 'n piacer tinti.
24 Non ebbe mai di vero valor dramma

le di piombo causano disamore (Ovidio, *Met*. I, 468-471), ripreso in diversi luoghi dei *Rvf* (per es. 151, 8: «in che i suoi strali Amor dora et affina») • *estinti:* anche in relazione allo *schermo* menzionato sopra, *Ariani* richiama opportunamente Paolo, *Ephes*., VI, 16 («in omnibus sumentes *scutum* fidei, in quo possitis omnia *tela* nequissimi *ignea extinguere*»). • *tinti*: è dubbio se significhi 'intinti, intrisi' (*Neri*), con allusione all'uso di bagnare le punte delle frecce nel veleno, o, più probabilmente 'temprati' (*Pacca*), poiché il passo sottintende la pratica del fabbro, che rende il ferro incandescente (cfr. «accesi»), lo batte e quindi lo immerge in acqua fredda per renderlo più resistente; l'analogia è con *Rvf* 46, 12-13 («questi [gli specchi di Laura] fuor fabbricati sopra l'acque | d'abisso, et tinti ne l'eterno oblio»).

70-75 *'Non ebbero mai una minima quantità di valore* [rispetto a Laura] *Camilla e le altre donne solite scendere in battaglia con la sola mammella sinistra integra* [le Amazzoni]*; non fu così impetuoso Cesare a Farsalo contro suo genero* [Pompeo]*, quanto Laura fu contro Amore, che infrange ogni corazza'* ~ Un'altra similitudine negativa, ancora una volta con più figuranti femminili e maschili, mitologici e storici, afferma che la gloria militare più alta «è inferiore a quella ottenuta con la vittoria sulle proprie passioni» (*Pacca*). Notevole l'intreccio delle due serie rimiche difficili e assonanti: - *amma, -aglia.* • *dramma*: piccolo peso (1/8 di oncia, circa 4 grammi); la metafora indica una minima quantità: celebre la rima di *Purg*. XXX, 46, nel momento drammatico dell'apparizione di Beatrice, con la stessa serie «men che dramma (:*mamma*) | di sangue mi è

rimaso che non tremi | conosco i segni de l'antica fiamma» • *Camilla:* la vergine guerriera personaggio dell'*Eneide, exemplum* di valore e di castità • *l'altre…mamma*: le Amazzoni, che amputavano alle bambine il seno (*mamma*) destro perché non ostacolasse il tiro con l'arco; compaiono anche in TF II, 88-93. • *non fu…Pharsaglia*: Lucano sottolinea più volte la ferocia di Cesare nella battaglia di Farsalo (svoltasi nel 48 a.C.; cfr. *Phars.* VII, 240, 551, 557-59, e *Pacca* che rimanda opportunamente anche a Boccaccio, *Teseida*, VIII, 3); la circostanza è ricordata anche in cfr. *Rvf* 44, 1-2 («Que' che 'n Tesaglia ebbe le man' sì pronte | a farla del civil sangue vermiglia»). • *genero suo*: Pompeo, che aveva sposato la figlia di Cesare, Giulia; cfr. TC III, 31-32. • *lorica*: armatura (lat.), *hapax*.

76-81 *'Erano con lei, armate, tutte le sue luminose virtù – o schiera gloriosa! – e si tenevano per mano a due a due: dinanzi alle altre la Dignità morale e il Pudore, coppia nobile di virtù divine che rendono Laura superiore alle altre donne'* ~ Laura è fiancheggiata da una schiera di virtù che, secondo un modello assai diffuso nell'antichità e nel medioevo, rappresenta allegoricamente le caratteristiche interiori come entità personificate, talvolta anche in conflitto tra loro; Petrarca realizza qui piuttosto liberamente una sintesi fra suggestioni classiche e romanze, che non ha valore assoluto, ma è finalizzata al contesto, la lotta contro gli impulsi passionali. Si noti che le virtù sono disposte come in un drappello militare, con uno schema che ha anche valenza etica: prima le doti interiori fondamentali, poi quelle che riguardano la pratica comportamentale e i suoi effetti, infine quelle che si applicano al rapporto con il prossimo (vd. l'approfondimento della questione nell'*Introduzione*). • *a due a due:* rileva *Pacca* che così incedono i «ventiquattro seniori» nella processione allegorica di *Purg.* XXIX (v. 83) che molto influì sull'immaginario trionfale di Petrarca (cfr. Barański 2001; Huss 2019c). • *Honestate*: ha il senso etimologico di «dignità morale» (*Calcaterra*), ma nelle postille di tradizione indiretta è presente anche la variante «Castitate» (*Pacca*), che sfuma verso il significato attuale. Apre la schiera in quanto virtù principale di Laura «sol già d'honestate intero albergo» (*Rvf* 146, 3), e più importante nel controllo delle passioni, ma è anche prima nel canone ciceroniano in quanto, secondo il precetto stoico, solo quello che è onesto è buono «quod honestum sit, id solum bonum» (*Tusc. disp.* V, 15, 43-49). • *Vergogna*: è la *verecundia* latina, 'pudore, riservatezza' • *a la fronte*: le due virtù sono l'avanguardia della schiera, ma sono anche quelle che si palesano nel volto (fronte) della donna (*Moschetti*). • *par:* coppia • *altera:* l'aggettivo è spesso applicato a Laura nei *Fragmenta* e ne sancisce la superiorità; cfr. per es. *Rvf* 347, 5 («o de le donne altero et raro mostro»).

82-84 *'Assennatezza e Moderazione vicine alle altre due; l'Abitudine all'operare virtuoso e la Gioia che deriva dalla virtù a metà dello schieramento'* • *Senno:* «non ha esatta rispondenza tra le virtù classiche, essendo lemma di derivazione franca e dunque di pertinenza romanza» (*Ariani*), ma si identifica con la latina *prudentia;* è indicato spesso come dote di Laura: *Rvf* 261, 1-2 («Qual donna attende a gloriosa fama | di senno di valor di cortesia»). • *Modestia:* 'moderazione, misura'; corrisponde alla classica *temperantia*, come Petrarca stesso chiosa in *Sen.* IV, 1, 86 (non casualmente nel paragrafo viene citato Scipione): «modestia, quam temperantiam vocant, cui adiacet ipsa de qua modo dicebam continentia , sine qua non dicam dux, se nec vir quidem bonus unquam fuit» (*Ariani*). • *confine*: 'confinanti, adiacenti'. • *in mezzo 'l core*: in senso allegorico, queste virtù ispirano sinceramente il comportamento di Laura; sul piano della lettera, stanno a metà dello schieramento. • *Habito:* corrisponde al ciceroniano (e, più indietro, aristotelico) *habitus virtutis* 'abitudine intrinseca al retto operare' (*De fin.* III, 15; *De inv.* II, 53), che diviene una seconda natura; compare anche in Dante, *Conv.* IV, XVII, 7 («abito de la nostra buona elezione», *Pacca*). • *Diletto:* è la gioia che deriva dalla pratica della virtù, cfr. per es. *Rem.* I, 21, 27 («nec sine virtute verum gaudium esse potest»). • *Perseveranza:* corrisponde alla classiche *constantia* e *firmitas,* ma la scelta lessicale ha echi evangelici, come rilevò *Castelvetro* (*Mt* 24,13: «qui perseveraverit usque ad finem, hic salvus erit»). • *Gloria…fine*: occupa l'ultimo

Camilla e l'altre andar use in battaglia
con la sinistra sola intera mamma, 72
[25] non fu sì ardente Cesare in Pharsaglia
contra 'l genero suo com'ella fue
contra colui ch'ogni lorica smaglia. 75
[26] Armate eran con lei tutte le sue
chiare Virtuti - o gloriosa schiera! -
e teneansi per mano a due a due: 78
[27] Honestate e Vergogna a la fronte era,
nobile par de le virtù divine
che fan costei sopra le donne altera; 81
[28] Senno e Modestia a l'altre due confine;
Habito con Diletto in mezzo 'l core;
Perseveranza e Gloria in su la fine; 84
[29] Bella-Accoglienza, Accorgimento fore;
Cortesia intorno intorno e Puritate;

posto della schiera in quanto conseguenza del bene operare; si ricordi che nei classici la gloria è *umbra virtutis*, conseguenza della virtù; celebre il passo ciceroniano di *Tusc. disp.* I, 45, 109 («Etsi enim nihil habet in se gloria cur expetatur, tamen virtutem tamquam umbra sequitur»; per la questione cfr. *Secr.* III, 204 e la nota 395, p. 410 di Fenzi.).

85-90 *'Gentilezza nel trattare gli altri e Accortezza stanno fuori dalla schiera; Cortesia e Purezza di cuore, Timore della cattiva reputazione e Desiderio di onore sono tutt'intorno; vi si trovavano poi pensieri saggi e maturi in età giovanile, e insieme con la Castità un'eccelsa Bellezza (accordo che al mondo è tanto raro)'* ~ Continua la descrizione del drappello delle virtù, con quelle esteriori (*fore)* «figurate come le ali della schiera» (*Moschetti*) mentre quelle che stanno *intorno intorno* svolgono il compito che in battaglia è della cavalleria leggera, volteggiare intorno al grosso dell'esercito per intervenire al bisogno. • *Bella Accoglienza:* formalmente corrisponde a *Bel Acueil* della vicenda amorosa narrata nel *Roman de la Rose,* e alla traduzione *Bellaccoglienza* nel *Fiore* (Benedetto 1910, pp. 168-169), dove però ha significato e ruolo opposti, come disponibile compiacenza contraria alla Castità; la variante grecizzante «Eutrapelia» documentata da H, P e I (*Appel*, pp. 230, 245), di derivazione aristotelica (*Eth. Nic.* II, 7, 1008a), suggerisce che l'accezione sia quella utilizzata da Dante, *Conv.* IV, 17, 6 («la decima [virtù] si è chiamata Eutrapelia, la quale modera noi ne li sollazzi, facendo quelli e usando debitamente», *Pacca*), probabilmente con un intento correttivo rispetto al *Roman*; e si veda anche, secondo Melodia 1898 (pp. 21-22), Francesco da Barberino, *Reggimento* VI, 2: «ove la bella accoglienza che davi | a tutti quei ch'a star venien con teco?»). • *Accorgimento: Pacca*, richiamando *Bezzola* («saggezza negli atti»), chiosa «applicazione del senno nei rapporti interpersonali»; «accorte» sono spesso le parole di Laura nei *Rvf*: 37,86, vedi n. al v. 89; 359, 4: «dolce ragionare accorto». • *Cortesia*: «virtù squisitamente romanza, su cui si fonda il codice comportamentale...della tradizione lirica medievale» (*Ariani*); qui, con le sue tre compagne, rappresenta la «tensione nobilitante» che emana dalla donna (*Fenzi*); è attributo di Laura per es. in *Rvf* 37, 111 («Honestate et Cortesia»); 261, 1-4 («Qual donna attende a gloriosa fama, | di senno, di valor, di cortesia | miri fiso ne li occhi a quella mia | nemica»). • *Puritate:* affine alla latina *pudicitia*, cfr. *Rvf* 215, 2 («et in alto intel-

lecto un puro cuore»). • *Timor d'infamia:* come nel caso di Bella Accoglienza, il contatto innegabile con *Doute de male renomee* del *Roman de la Rose* (v. 15436) si abbina, con evidente intento sincretistico, alla suggestione del *turpia timere* di Macrobio, *In Somn. Scip.* I, 8, 7 (*Ariani*), sulle orme di Cicerone, *Tusc. disp.* III, 17, 3; cfr. anche *Inf.* XXVII 66 «tema d'infamia» e *Conv.* I, II, 15 «timore d'infamia» (*Ariani*). • *Desio-sol-d'onore*: secondo *Pacca* deriva «o dal rovesciamento della precedente virtù...oppure da uno spunto di Dante, *Conv.* IV, XVII, 5 "Amativa d'onore"»; è da tenere presente però la sinopia della *filotimìa* classica; è una caratteristica di Laura, che la ispira negli altri: cfr. *Rvf* 154, 12-13 («basso desir non è ch'ivi si senta, | ma d'onor, di virtute [da parte di chi contempla L.]»), e soprattutto nell'ultimo testo trascritto sul Vat. Lat. 3195, ormai alla fine dell'attività petrarchesca, il sonetto 263 (vv. 5-6: «vera donna, et a cui di nulla cale, | se non d'onor, che sovr'ogn'altra mieti»). • *penser... etate*: il contrasto fra la giovane età e la maturità di pensiero risale al *topos* classico del *puer senex*; spesso presente nell'opera di Petrarca, è applicato nel ritratto fisico-morale di Scipione in *Afr.* IV, 386 («spectate senem iuvenilibus annis») e ripetutamente a Laura nei *Rvf* (per es. 213, 3: «sotto biondi capei canuta mente») e in TE 89-90. VELLI 1999 (p. 133) evocava per questo verso Alano di Lilla, *Anticlaudianus,* VII, 97 («sic etate viret iuvenis, quod mente senescit»), ma la convenzionalità del motivo non consente sicurezze. Con questa antitesi disposta in chiasmo si infrange la serie delle virtù «a due a due», conferendo rilievo al *topos.* • *concordia...mondo*: la notazione sembra tradurre Giovenale X, 297-298 («rara est adeo concordia formae | atque pudicitiae», *Gesualdo*), ma è topica e ben presente nell'opera petrarchesca (per es. *Rvf* 297, 1-2: «Due gran nemiche insieme erano agiunte | Bellezza et Honestà») • *rara al mondo*: cfr. *Rvf* 37, 86-87 («et l'accorte parole / rade nel mondo o sole»). • *Castità*: è la virtù di Laura più celebrata nell'elaborazione più avanzata dei *Fragmenta* (cfr. *Introduzione*).

91-93 *'In questo modo* [Laura] *avanzava contro Amore, e con così propizio favore del cielo e delle anime beate che egli non sopportò il peso di quella vista'* ~ Riprende l'azione, che si era interrotta al v. 75, e inizia la terza e conclusiva fase del combattimento. Secondo *Appel*, p. 230, con la sconfitta di Amore terminava una redazione intermedia di questo trionfo (vd. note successive) • *favor del cielo:* il sostegno celeste all'azione di Laura sottende la connotazione demoniaca di Amore, nemico universale (cfr. *Introduzione*) • *ben... alme*: 'anime nate a un destino felice, beato', è il contrario de «l'anima mal nata» di *Inf.* V, 7; discordano gli interpreti: *Pacca* osserva condivisibilmente che non può trattarsi delle anime di donne caste nominate in seguito (vv. 127 sgg.), come pensano tra gli altri *Calcaterra* e *Fenzi*, alcune delle quali sono pagane; saranno quindi le «anime beate» che dal «cielo» benedicono l'azione di Laura (*Neri*).

94-96 *'Vidi Laura togliere ad Amore molte migliaia di prede illustri e nobili, e fargli cadere di mano migliaia di palme, testimonianza di insigni vittorie* [«endiadi fra "vittoriose e chiare"», *Pacca*]*'* ~ La terzina, che descrive il momento della sconfitta di Amore è caratterizzata da particolare ricercatezza fonica e retorica: rima rara – *alme*, rime interne *famose / vittoriose, care/chiare* (in paronomasia), le coppie *mille e mille, famose e chiare, torre e scuotergli, victoriose e chiare.* • *salme:* alcuni commentatori, tra i quali *Ariani* e *Pacca*, intendono nel senso moderno di 'cadaveri' dei morti per amore, richiamando TM I, 12 dove si parla dei prigionieri di Cupido liberati, «tal' morti per lui, tal' presi e vivi». Credo però che quel passo, così come TC I, 39, indichi chiaramente che nella schiera dei vinti da Amore stiano insieme morti e vivi. In questo luogo, *salme* significherebbe perciò, alla latina, 'preda, bottino', riferendosi ai prigionieri indistintamente «i corpi dei prigionieri e degli uccisi da Amore» secondo *Ariani* e *Fenzi* (che nota anche l'«analogia con ciò che fece Cristo, nel Limbo»). D'altronde il finale della redazione più antica, citato qui sotto, presenta in compendio l'umiliazione di Amore (poi sviluppata nella scena autonoma dei vv. 120 ss.) abbinando le *salme* con le armi di Amore, come attributi non ulteriormente specificati del vincitore • *victoriose...palme*: la palma è segno

Timor-d'infamia e Desio-sol-d'onore; 87
30 penser canuti in giovenile etate,
e - la concordia ch'è sì rara al mondo -
v'era con Castità somma Beltate. 90
31 Tal venia contr'Amore, e 'n sì secondo
favor del cielo e de le ben nate alme,
che de la vista e' non sofferse il pondo. 93
32 Mille e mille famose e care salme
tôrre gli vidi, e scuotergli di mano
mille victorïose e chiare palme. 96
33 Non fu il cader di subito sì strano
dopo tante victorie ad Haniballe,
vinto a la fin dal giovene romano; 99
34 non giacque sì smarrito ne la valle
di Terebinto quel gran Philisteo
a cui tutto Israel dava le spalle, 102
35 al primo sasso del garzon hebreo;

trionfale di vittoria, anche in *Rvf* 359, 49-52, un passo importante in una canzone strettamente implicata con i *Triumphi,* perché Laura stessa parla della propria vittoria e del conseguente *trionfo:* «palma è victoria, et io, giovene anchora, | vinsi il mondo et me stessa; il lauro segna | triumpho, ond'io son degna, | mercé di quel Signor che mi dié forza»; ma il simbolo è già in *Par*. IX, 121-122 («palma | de l'alta vittoria»); *Castelvetro* ricorda Properzio IV, 1, 139-140 («nam tibi victrices quascumque labore parasti, | eludit palmas una puella tuas»); si tratta in effetti di palme per una vittoria amorosa, ma la situazione è differente. ~ A questo punto, secondo *Appel*, p. 230, si chiudeva una redazione precedente del trionfo, con la cattura e l'incatenamento di Amore: «Ivi ben mille glorïose salme | tòrre gli vidi, la faretra e l'arco, | e legarli per forza ambe le palme | dietro dal dosso, e lui impedito e carco, | non de l'usate spoglie, anzi di ferro, | e d'ogni sua baldanza ignudo e scarco» (il particolare delle mani legate rimanda al *Cupido cruciatus*, cfr. nota ai vv. 120-126).

97-105 *'Non fu tanto inattesa dopo molte vittorie l'improvvisa caduta per Annibale, quando alla fine fu sconfitto dal giovane romano* [Scipione]*; non giacque così smarrito nella valle del Terebinto il gigante filisteo Golia, che metteva in fuga l'intero esercito di Israele, quando fu colpito dal primo sasso del giovinetto ebreo* [Davide]*; né* [giacque così smarrito] *Ciro in Scizia, dove la vedova* [Tamiri] *cui egli aveva ucciso il figlio* [orba] *compì una vendetta tremenda e memorabile'* ~ La straordinaria sconfitta di Amore è sottolineata da una similitudine tripla, con tre personaggi assai noti «che condividono con Laura rispettivamente l'età giovanile [Scipione], la fede nel vero Dio [David] e il sesso femminile [Tamiri]» (*Pacca*) e appartengono a tre ambiti storici o mitologici differenti. Anche questo passo è fonicamente marcato: oltre alla forza dei nomi, allitterazioni (*di Subito Sì Strano / Sì Smarrito; VIdi, VIttoriose, VIttorie, VInto, gioVEne*), suoni aspri (*sasso*, *garzon*, *ebreo*, *Scizia*, *orba*) *figura etymologica* (*victorie / vinto*). • *tante victorie*: le numerose vittorie parziali di Annibale prima della sconfitta finale sono evocate anche in TF II, 8-10 (e cfr. *Fam.* XIII, 4, 17 e XVII, 3, 23, *Pacca*). • *giovene romano:* si sottolinea qui la giovinezza di Scipione rispetto all'esperienza di Annibale; per i contatti fra le due figure di Laura e Scipione, cfr. *Introduzione* • *non giacque...hebreo*: Davide, quando non

era ancora re di Israele, uccise Golia con un solo tiro di fionda; l'episodio è presente, oltre che in TC III, 40-42, in *Rvf* 44, 5 («e 'l pastor ch'a Golia ruppe la fronte») e in *Sen.* XII, 2, 134 («sic in valle Therebinti David Goliath prostrato, quia suum non habet, illius gladio caput amputat»). Come nota *Pacca*, Petrarca aderisce alla narrazione biblica (I *Sm*, 17), che localizza l'episodio «in valle Terebinthi» (il terebinto è un albero), narra la fuga dei soldati di fronte a Golia, e specifica che David colpì il nemico con il primo dei cinque sassi che aveva preparato. Notevole che l'*exemplum,* peraltro assai diffuso, compaia anche in Prudenzio, *Psyc.* 291-304, prima dello scontro tra *Luxuria* e *Sobrietas* (*Ariani*). L'abbinamento del personaggio Scipione e della rima in *–alle* fa credere che l'autore ricordasse anche *Inf.* XXXI, 115-117 («o tu che nella fortunata valle | che fece Scipion di gloria reda | quand'Anibal co' suoi diede le spalle», *Pacca*). • *né Ciro…feo*: Ciro, nella conquista della Scizia, uccise in un'imboscata il figlio della regina Tamiri; ella fece uccidere poi lui e tutta la sua scorta e ordinò che il capo mozzo del re fosse collocato in un otre di sangue umano. Il cruento e noto episodio (di qui la definizione di *gran vendetta e memorabil*), attinto a Valerio Massimo, Giustino e Orosio, è ricordato in diversi luoghi da Petrarca (anche in TF II, 94-99; cfr. in part. *Fam.* XVII, 3, 30-40 e *Sen.* XI, 17), da Dante, *Purg.* XII, 55-57 («…e 'l crudo scempio | che fé Tamiri, quando disse a Ciro: | 'Sangue sitisti, e io di sangue t'empio'»), da Boccaccio nell'*Amorosa visione* (VII, 40-42).

106-111 *'Come un uomo sano che si ammala improvvisamente, che si spaventa e si duole, o* [come uomo] *sorpreso a commettere un'azione per la quale debba coprire gli occhi per la vergogna, tale era Amore, in una condizione tanto peggiore poiché paura e dolore, vergogna e ira occupavano il suo volto contemporaneamente'* ~ La doppia similitudine riprende il motivo dell'ira di Amore (cfr. *supra*, v. 64) nel vedersi sconfitto, qui ampliato a tutte le quattro passioni. «La bipartizione della terzina [vv. 106-108] corrisponde a quella del v. 110: la malattia suscita 'paura e dolor', la scoperta della propria condotta turpe 'vergogna e ira' e la condizione di A. è peggiore appunto in quanto unisce in sé i quattro sentimenti che nel primo termine di confronto erano divisi tra due persone» (*Pacca*). • *paura…ira*: le quattro passioni appaiono in *Rvf* 224, 7-11 («or da paura, or da vergogna offese | […] | pascendosi di duol, d'ira et d'affanno»); tre in *Epyst.* I, 6, 89 («dolor, ira metusque»); altri riscontri in *Pacca*. Anche in questi versi, suoni rilevati da allitterazioni (*MOMento aMOrba*, *Peggior Patto*) e rime consonantiche (*-orba*, *-atto*); e la consueta ricorrenza della /r/ *peggior, dolor, mar,* ribadita dalla rima *–ira*.

112-114 *'Non freme in questo modo il mare, quando è in tempesta, né Ischia* [Inarime]*, quando Tifeo piange, né l'Etna* [Mongibel]*, quando Encelado sbuffa'* ~ Un'altra similitudine con struttura negativa, resa energica dall'affollarsi dei nomi, descrive l'ira di Amore sconfitto. • *Inarime… piagne:* Tifeo, gigante ribelle, fu precipitato da Giove sottoterra, in una località variamente identificata. Petrarca ritiene si tratti di Ischia; in margine a un suo codice di Pomponio Mela postilla «nota contra Dantem», che in *Par.* VIII, 67-70 collocava la sepoltura di Tifeo sotto la Sicilia (Billanovich 1965, pp. 39-40; Feo 1973, p. 450; Cachey 2009a, pp. 5-7; Petoletti 2023, p. 67). • *Mongibel…sospira*: sorte analoga toccò a Encelado, sepolto sotto l'Etna (cfr. *supra,* v. 26): i due giganti erano spesso evocati insieme nelle letterature classiche (per es. Orazio, *Carm.* III 4, 53-58) e nello stesso Petrarca latino, in particolare in *It.* 29 («ipsa sed in oculis erit Inarime, que se se obviam dabit […] sub qua, Iovis edicto, obrutum Typheum gigantem fama est fecitque locum fabule vapor, velut hominis anhelantis, et Ethneo more estuare solitum incendium», *Pacca*).

115-119 *'Trapasso ora cose grandi e degne di gloria, che ho visto e non oso ripetere. Vengo alla mia donna e alle sue compagne meno famose. Quel giorno ella indossava una veste candida, e in mano aveva lo scudo che Medusa vide per sua sventura'* • *Passo*: 'trapasso, tralascio'. Poiché non è chiaro quali siano le 'cose' tralasciate, il passaggio sembra soprattutto focalizzare l'attenzione sui versi successivi. • *Ell'avea…gonna*: la stessa immagine nella canzone delle visioni, dei tardi anni Sessanta, *Rvf* 323, 65 («et avea indosso sì

né Ciro in Scithia, ove la vedova orba
la gran vendetta e memorabil feo. 105
36 Com'uom ch'è sano e 'n un momento amorba,
che sbigottisce e duolsi, o colto in atto
che vergogna con man dagli occhi forba, 108
37 cotale era egli, e tanto a peggior patto
che paura e dolor, vergogna ed ira
eran nel volto suo tutte ad un tratto. 111
38 Non freme così 'l mar, quando s'adira,
non Inarime, allor che Tipheo piagne,
né Mongibel, s'Enchelado sospira. 114
39 Passo qui cose gloriose e magne
ch'io vidi e dir non oso. A la mia donna
vengo ed all'altre sue minor compagne. 117
40 Ell'avea in dosso, il dí, candida gonna,
lo scudo in man che mal vide Medusa.
D'un bel diaspro er'ivi una colonna, 120

candida gonna [: *donna*]»); il candore, antichissimo simbolo di purezza dalla Bibbia ai classici (per cui cfr. *Ariani*), è sovente attributo di Laura, anche in figurazioni allegoriche (cfr. TC III, 90: «candida colomba»; *Rvf* 190, 1: «candida cerva»). • *scudo…Medusa*: Perseo (TC II, 42-43) affrontò e decapitò Medusa, che aveva il potere di pietrificare con lo sguardo, vedendo l'immagine del mostro riflessa nell'egida, lo scudo di bronzo lucido che gli era stato prestato da Atena. Il mito, narrato fra gli altri da Virgilio, *Aen.* VIII, 435-438 e Ovidio, *Met.* IV, 772-803, che rappresenta l'opposizione tra la lussuria (Medea era stata violentata da Nettuno dentro il tempio di Atena) e la razionalità (Atena è vergine dea della sapienza), è presente in Dante, *Inf.* IX, 52 (vedi *supra,* nota ai vv 31-36). Lo *scudo*, inoltre, ha valore simbolico di 'riparo' contro il peccato nella Bibbia e nei Padri (cfr. *Ariani* e *supra* la nota ai vv. 64-69). È significativo che l'immagine ricorra nel discorso che Scipione rivolge a Massinissa per esortarlo a vincere la passione, *Vir. ill.* XXI (*Scipio*), 6, 75 («cum voluptatibus nulle sint indutie, nullus eas locus nullum tempus nulla vis nullum ingenium arcere potest: unus est adversus has continentie clypeus», *Ariani,* e vd. ora le osservazioni di PATELLA 2018, pp. 244-245); e che qui siano «implicitamente rovesciate le connotazioni medusee attribuite alla bellezza di Laura» (*Pacca*) per es. in *Rvf* 197, 1-6 («L'aura celeste…|…| po' quello in me, che nel gran vecchio mauro [*Atlante*] | Medusa, quando in selce transformollo»); per la presenza di questo mito nel *Canzoniere*, cfr. MARCOZZI 2002, p. 255.

120-126 *'C'era lì una bella colonna di diaspro, alla quale vidi legare lui* [Amore] *con una catena di diamante e topazio immersa nel Lete, catena che fu in uso tra le donne, ma oggi non si usa più; e lo vidi tormentare in modo che bastò a vendicare migliaia di altre persone da lui offese* [*Pacca*]*, e io per parte mia ne fui contento e appagato*' ~ Inizia la scena della 'punizione' di Amore, che riprende una lunghissima tradizione classica, appoggiandosi in particolare per alcuni dettagli al poemetto *Cupidus cruciatus* di Ausonio (cfr. *Introduzione*); rispetto al quale, tuttavia, la scena della punizione è diversa: mentre in Ausonio Cupido è legato in croce a un mirto, viene minacciato dalle eroine morte per amore con gli strumenti della propria morte (spade, lacci, scogli), infine viene frustato da Venere stessa con un fascio di rose, realizzando una vendetta

a tutti gli effetti, qui il dio è legato alla colonna e semplicemente privato dei suoi attributi, le topiche "armi" – arco, frecce, ali – ad opera di una schiera di donne caste, con un'azione dal valore allegorico che rappresenta non una vendetta contro il dio, ma il dominio e la vittoria sulla passione (Lucioli 2013, pp. 35-60). • *diaspro:* è un quarzo durissimo, spesso di colore verde; secondo i lapidari medievali, è simbolo di continenza, come in Dante, *Così nel mio parlar* 5, dove la donna renitente all'amore «veste sua persona d'un diaspro» (*Ariani*). • *colonna*: alcuni commentatori hanno visto nella colonna un'allusione alle donne della celebre famiglia di cui Petrarca fu cliente (da ultimo Suitner 1999, pp. 227-28, che ricorda le lodi petrarchesche per la castità di Giovanna e Agnese, figlie di Stefano Colonna), ma l'elemento, già presente nell'iconografia dei prigionieri romani (Lucioli 2013, pp. 18-19), è connotato dall'idea di fermezza e costanza, come dimostra la metaforica connessione con Laura poco avanti, in TM I, 3 («di valore alta colonna») e in *Rvf* 325, 24-30 (*Ariani*): «D'un bel diamante quadro | et mai non scemo, | vi si vede nel mezzo un seggio altero, | ove sola sedea la bella donna: | dinanzi, una colonna | cristallina», dove la *colonna* simboleggia probabilmente l'intelletto di Laura (così *Ponte*, *Fenzi*, *Stroppa*; mentre *Santagata* e *Vecchi* pensano alla fronte della donna). • *a la qual...topazio:* come la colonna, la *catena* era storicamente utilizzata per i prigionieri dei trionfi romani, ed è simbolo di legame tenace. Nel *Secretum*, con connotazione negativa, due catene adamantine (vd. sotto) trattengono *Franciscus*, l'*alter ego* di Petrarca, l'amore per la gloria e per Laura (cfr. Rico 1974, p. 251); qui ha connotazione positiva, come è evidente anche dal simbolismo delle gemme: il *diamante,* in virtù della sua durezza, indica costanza e fermezza (cfr. Finazzi 2011, pp. 75-80, che connette la colonna al pensiero e alla razionalità); il *topazio*, che per il suo splendore adombra il possesso di tutte le virtù nei mediolatini (per es. Ugo di san Vittore, *De bestiis,* III, 58, cit. da *Ariani* con altri riscontri), per la caratteristica di fermare il bollore dell'acqua si specializza poi a indicare temperanza e castità (cfr. *Intelligenza* 26, 2: «ed è la sua vertude molto casta»; Fazio degli Uberti, *Dittamondo* V, xxv, 89: «conserva castitade, acquista onore», cit. da *Pacca*). I due minerali sono abbinati, con valenza analoga, nella scritta «di diamanti e di topazi» al collo di Laura-cerva in *Rvf* 190 (cfr. Carrai 1985, p. 289); inoltre, in TM I, 20-21, la prosecuzione di questo trionfo (vd. *Introduzione*), l'insegna delle donne caste esibisce un «candido ermellino | ch'oro fino e topazi al collo tegna». Per questi riscontri la matericità appare simbolica, anche se Jones 1992 ha ipotizzato che i tre minerali qui evocati rimandino al blasone della famiglia di Laura. • *in mezzo... usa*: «il fatto che la catena di diamante e di topazio sia andata in disuso presso le donne contemporanee implica che si sono perdute le virtù da essa simboleggiate; la sua immersione nel Leté, fiume infero le cui acque danno alle anime la dimenticanza del passato [...] comporta però non la sua caduta in oblio, come talvolta si intende, ma al contrario la cancellazione del ricordo delle passioni, cioè un potenziamento dei suoi effetti» (*Pacca*, che cita lo spunto tematico di Ovidio, *Rem.* 551-552: «est illic Lethaeus Amor, qui pectora sanat | inque suas gelidam lampadas addit aquam»). • *farne quello stratio*: è locuzione dantesca, cfr. *Inf.* VIII, 58-59 («vid'io quello strazio | far di costui alle fangose genti»); ribalta la situazione ricorrente nel Canzoniere, in cui il tormentato è il poeta: vedi 71, 73 («Amor di me fa stracio») e 363, 9-10 («Fuor di man di colui che punge et molce, | che già fece di me sì lungo stratio»). • *legarlo vidi*: qui Amore viene incatenato alla colonna, ma nel finale della prima redazione "breve" (cfr. nota ai vv. 94-96) gli venivano legate le mani dietro la schiena, come nel *Cupido cruciatus,* 59-62: «Huius in excelso suspensum stipite Amorem | devinctum post terga manus substrictaque plantis | vincula maerentem nullo moderamine poenae afficiunt» (*Ariani* e Lucioli 2013, p. 45). • *mille...vendette:* l'idea della vendetta moltiplicata per *mille,* rispetto ad Amore e alla durezza della donna (si veda anche la reminiscenza del diaspro cit. sopra), viene ancora dalla petrosa dantesca *Così nel mio parlar,* 72-73: «e se Amor me ne sferza, | io mi vendicherei di più di mille».

41 a la qual d'una in mezzo Lethe infusa
catena di diamante e di topatio,
che s'usò fra le donne, oggi non s'usa,
42 legarlo vidi e farne quello stratio
che bastò bene a mille altre vendette;
ed io per me ne fui contento e satio.
43 I' non poria le sacre e benedette
vergini ch'ivi fur chiudere in rima,
non Callïope e Clio con l'altre sette;
44 ma d'alquante dirò che 'n su la cima
son di vera honestate, infra le quali
Lucretia da man destra era la prima,
45 l'altra Penelopè. Queste gli strali

127-129 *'Io non potrei descrivere nei miei versi le venerabili e benedette donne caste che si trovavano lì, e non potrebbero farlo neppure Calliope e Clio con le altre sette* [Muse]*'* ~ La dichiarazione di ineffabilità e di modestia è estesa per iperbole anche alle Muse. Si tratta di una implicita invocazione in apertura della 'rassegna', con un modulo tipico della poesia epica classica, che prima dei "cataloghi" (di navi, di eserciti...) invoca l'aiuto delle Muse, uniche capaci di ricordare (per es. *Iliade* II, 484-493; *Aen.* VII, 484-93). • *sacre...vergini*: sono le donne caste, per questo dette 'vergini'; «sacrosante vergini» sono le Muse in *Purg.* XXIX, 37 (*Pacca*). • *chiudere in rima:* espressione analoga (*chiudere in versi*) in *Rvf* 29, 50 e 95, 1 • *non Calliope...sette*: le sette Muse, figlie di Giove e Mnemosine, presiedono alle diverse forme di letteratura; qui vengono menzionate le dee della poesia epica e della storia, i due generi più alti.

130-133 *'ma dirò solo di alcune, che occupano il vertice della vera virtù, fra le quali sulla destra la prima era Lucrezia, la seconda Penelope'* ~ Inizia la presentazione della schiera di celebri donne caste, con i due *exempla* per eccellenza, spesso abbinate nella tradizione; *Pacca* ricorda Ps. Gerolamo, *Epistole* XXXVI, 9 (PL XXX, col. 264: «vexilla pudicitiae tulerunt cum Sabinis Lucretia et Penelope, et paucissimo comitatu tropaea retulerunt»); l'abbinamento ritorna anche nei medievali Alano di Lilla, *De planctu* (PL CCX, col. 473, dove sono rappresentate insieme sulla veste di *Castitas*, vd. MELODIA 1898, pp. 34-35) e *Roman de la Rose* 8574-81. • *'n su la cima*: metafora «tipicamente dantesca» (come vide Contini, viene da *Così nel mio parlar*, v. 17: «così de la mia mente tien la cima») spesso ripresa da Petrarca (*Rvf* 65, 4, e la nota di *Santagata* per altri luoghi). • *Lucretia*: moglie di Collatino, violentata dal figlio di Tarquinio il Superbo, Sesto, si suicidò, secondo il racconto di Livio (I, 57-58) ripreso in seguito da molti autori (Ovidio, *Rem.* 19; *Fasti* 721-852; Cicerone, *De fin.* II, 20, 66; Agostino, *De civ. Dei* I, 19); Valerio Massimo la cita (VI, 1, 1) come «Dux romanae pudicitiae»; Petrarca la ricorda in molti luoghi, tra i quali *Rvf* 260, 9-10 (fra i componimenti alla fine della prima parte che celebrano la virtù di Laura, vedi *Introduzione*): «la bella romana che col ferro | apre il suo casto et disdegnoso petto» (qui con memoria dei *Remedia* ovidiani, per cui MARCOZZI 2011, p. 240); e *Rvf* 262, 9-11 («Né di Lucretia mi meravigliai, | se non come a morir le bisognasse | ferro, et non le bastasse il dolor solo»). • *Penelopé*: la moglie di Ulisse («casta mogliera», cfr. TC III, 23 e n.), lo attese per dieci anni tenendo a bada con l'astuzia i pretendenti . Le due eroine compaiono insieme in *Rem.* I, 72, con altri personaggi di questa rassegna: «fuit apud Hebraeos exemplum temptationis acerrimae Ioseph [v. 193]... apud Graios

Hippolytus [v. 193] et Bellerophontes, apud vos Spuria [vv. 187-88] ne temptaretur propriis se manibus deformavit. Non apud primos virgo Thamar, non apud secundos Graia Penelope, non apud tertios Romana Lucretia, tuta fuit».

132-135 *'Esse avevano spezzato le frecce e la faretra che quel superbo* [Amore] *portava al fianco e gli avevano spennato le ali'* ~ L'azione di disarmare Cupido ha valenza allegorica, di controllo della passione, e avvia la transizione a un Amore casto e sereno, che può quindi permanere nel prosieguo della vicenda del poema. Il breve passo allude a una lunghissima tradizione letteraria e iconografica (cfr. Lucioli 2013 e *Introduzione*). Si possono ricordare i precedenti più celebri: Tibullo II, 6, 15-16 («acer Amor, fractas utinam, tua tela, sagittas, | si licet, extinctas adspiciamque faces!»); Apuleio, *Met.* V, 30, 3-5 («petamne auxilium ab inimica mea Sobrietate [...] quae castiget asperrime nugonem istum, pharetram explicet et sagittas dearmet, arcum enodet, taedam deflammet, immo et ipsum corpus eius acrioribus remediis coerceat»); Prudenzio, *Psyc.* 436-438 («dat tergum fugitivus Amor, lita tela veneno | et lapsum ex umeris arcum pharetramque cadentem | pallidus ipse metu sua post vestigia linquit»). Ma la scena petrarchesca si segnala per una particolare originalità ed energia, evidente tanto nella dinamica quanto nell'asprezza fonica dei versi, che continua nelle terzine successive (cfr. *infra*): STRali, SPezato, phAReTRa, PRotERvo, SPennachiato; le serie rimiche assonanti/consonanti *– ato – ate* riecheggiano internamente ai versi in spezATO, spennachiATO • *spezato*: palinodico rispetto all'«arco ch'ogni cosa spezza» (*Rvf* 93, 12) a sua volta memore della già più volte richiamata petrosa *Così nel mio parlar*, 12 dove i colpi della donna «spezzan ciascun arme» (*Ariani*; e si noti in aggiunta che nei vv. danteschi 7-8, precedenti, si parla di «saetta» e «faretra») • *spennachiato:* la sfumatura grottesca della parola, *hapax* in P., che sembra ad *Ariani* «forse l'apice insuperato di un P. comico (alla dantesca)», risalta nel tono complessivamente alto del capitolo.

136-138 *'Subito dopo veniva Virginia, con il severo padre armato di sdegno, di pugnale e di pietà, che mutò condizione a sua figlia e a Roma, donando ad entrambe la libertà'* ~ La giovane plebea Virginia, concupita da Appio Claudio, gli venne data ingiustamente come schiava; il padre di lei, Lucio Virginio (cfr. TF Ia, 79), la uccise sottraendola alla schiavitù e alle insidie, suscitando una rivolta popolare che liberò Roma dal decemvirato. Cfr. Livio III, 44-45 («'Hoc te uno quo possum' ait 'modo, filia, in libertatem vindico'») e Val. Max, VI, 1, 2 (di seguito a Lucrezia, vd. sopra); l'esempio, diffuso nella classicità e nel medioevo, è presente in diversi luoghi petrarcheschi, tra cui *Fam.* VI, 2, 9 («hic libidinosum tribunal Appii fuit, et ferro patris iniurie subducta Virginia»).

140-141 *'poi le donne germaniche che con una tragica morte preservarono la propria onestà, benché barbare'* ~ Le mogli dei Teutoni, dopo la sconfitta di Aquae Sextiae (102 a.C.) chiesero invano a Mario (cfr. TF I, 109-10; TM, Ia, 7-8; TF Ia, 34-35) di essere consacrate a Vesta, e si suicidarono per non consegnarsi ai Romani. L'*exemplum* viene da Valerio Massimo (VI, 1. *ext.*, 3: «Teutonorum vero coniuges Marium uictorem orarunt ut ab eo uirginibus Vestalibus dono mitterentur [...] eaque re non impetrata laqueis sibi nocte próxima spiritum eripuerunt.») ed è ripreso in un'epistola di Gerolamo (CXXIII, 8; PL XXII, coll. 1051-1052) insieme a quello di Didone (interpretato come in Petrarca) e di Lucrezia (*Pacca*). Con i due successivi costituisce un trittico di *exempla* di donne 'straniere', nella rassegna che chiudeva una redazione più antica del capitolo (cfr. *infra*). • *barbarica:* è precisato, con sfumatura concessiva, probabilmente a tutela del personaggio di Mario, di cui Petrarca celebra il valore ma ricorda sempre anche la spietatezza (si cfr. *Rvf* 128, 45-49: «al qual, come si legge, | Mario aperse sì 'l fianco , | che memoria de l'opra ancho non langue, | quando assetato et stanco | non più bevve del fiume acqua che sangue» e cfr. note di *Pacca* a TF Ia, 34-35).

142-144 *'l'ebrea Giuditta, saggia, casta e coraggiosa; e quella giovane greca che si gettò in mare per morire pura e fuggire una sorte terribile'* ~ Si noti il parallelismo *aspra morte* (v. 140) */ dura sorte*, con due aggettivi ancora una volta

avean spezato, e la pharetra a lato
a quel protervo, e spennachiato l'ali.
46 Verginia apresso e 'l fero padre armato
di disdegno e di ferro e di pietate,
ch'a sua figlia ed a Roma cangiò stato,
47 l'una e l'altra ponendo in libertate;
poi le tedesche che con aspra morte
servaron lor barbarica honestate;
48 Iudìth hebrea, la saggia, casta e forte;
e quella greca che saltò nel mare
per morir netta e fuggir dura sorte.
49 Con queste e con certe altre anime chiare
triumphar vidi di colui che pria
veduto avea del mondo triumphare.

di marca petrosa • *Iudith*: citata per l'audace uccisione di Oloferne in TC III, 52-57 compare qui per la resistenza alle voglie di lui e la lunga vedovanza in castità evidenziata nella Bibbia (*Idt*, 16, 26: «erat enim virtuti castitas adiuncta, ita ut non cognosceret virum omnibus diebus vitae suae, ex quo defunctus est Manasse, vir eius»). • *quella greca*: la giovane greca Ippona, catturata dai pirati, si gettò in mare per preservare la propria purezza, come narra Valerio Massimo (VI, 1, *ext*. 1: «Graeca femina nomine Hippo, cum hostium classe esset excepta, in mare se, ut morte pudicitiam tueretur, abiecit»). Nei manoscritti H, P e I a questo punto è conservato il finale di una redazione più breve del capitolo, poi ampliata con l'aggiunta di altri *exempla* di donne e con la narrazione dello spostamento a Literno e a Roma; gli ultimi 7 vv. di questa redazione vennero poi rielaborati negli attuali 187-193 (*Appel*, pp. 347-348). Nella trascrizione semplificata di *Pacca*: «Iudith v'era fra l'altre, honesta [poi "et casta *hoc placet*"] et forte | *vel* Iudith hebrea, la saggia et casta et forte *vel* | la saggia hebrea Iudith et casta et forte, | et quella greca che saltò nell'onde | per morir netta et fuggir dura sorte | e 'l giovane toscan che non asconde | le honeste piaghe che fer men [poi "non"] sospetto | il suo bel viso et le sue chiome bionde, | con pochi il vidi andar, ma non soletto [poi "andar non già soletto"]. | Alquanti la mia storia non ne seppe | ch'avean fatto ad amor chiaro disdetto; | mostrommi [poi "mostrando"] a dito Ypolito et Ioseppe» (le ultime quattro righe sono riscritte poi con lievi modifiche, in direzione dell'ultima redazione); questa prima rassegna contempla quindi sei donne o gruppi di donne (due romane, due greche, un gruppo di "barbare" e un'ebrea) e tre uomini, la cui presenza è a rigore incongrua in una schiera di vergini (un romano, o meglio etrusco, un greco e un ebreo): accosta romani e non romani con apertura "universale" (vd. *Introduzione*). Come ricorda *Pacca*, alcuni di questi personaggi compaiono insieme in *Rem*. I, 72: «fuit apud Hebraeos exemplum temptationis acerrimae Ioseph…apud Graios Hyppolitus et Bellerophontes, apud vos Spuria ne temptaretur propriis se manibus deformavit. Non apud primos virgo Thamar, non apud secundos Graia Penelope, non apud tertios Romana Lucretia tuta fuit» (per i personaggi maschili cfr. note ai vv. 187-193).

145-147 *'Con la partecipazione di queste e di altre anime illustri vidi celebrare il trionfo su colui* [Amore] *che prima avevo visto trionfare sul mondo'* ~ L'iterazione in chiasmo *triumphar vidi…veduto avea triumphare* sottolinea l'avvio della dinamica di "superamento" che, d'ora in avanti, governa lo sviluppo narrativo del poema.

148-150 *'Fra le altre* [donne illustri]*, la vergine vestale che audacemente corse verso il Tevere, e, per scagionarsi di ogni accusa, portò al tempio l'acqua del fiume con un setaccio'* ~ Petrarca segue il racconto di Valerio Massimo, VIII 1, 5, per cui la giovane vestale Tuccia, accusata di impurità, come prova della propria innocenza pregò («audaciter et temere», da cui il rilevato avverbio *baldanzosamente, hapax* in Petrarca) la dea Vesta di poter attingere acqua al Tevere con un setaccio • *Tibro*: Tevere, la forma è dovuta alla rima difficile in *–ibro* con il latinismo *cribro,* 'setaccio'.

152-159 *'Poi vidi Ersilia con la schiera delle Sabine, la cui fama è celebrata in molti libri. Poi vidi, fra le donne straniere* [pellegrine]*, quella che volle mettere fine alla propria vita per l'amato sposo, non per Enea, e taccia il volgo ignorante! Io dico Didone, che fu spinta alla morte dal desiderio* [studio] *di preservare la propria onestà, non da un amore futile, come si racconta'* ~ L'anafora che caratterizza il passo sino al v. 160 *poi vidi…poi vidi…al fin vidi* riprende moduli danteschi delle rassegne di personaggi (si veda per es. l'insistita ripetizione di *vidi* in *Inf.* IV, 121-144) • *Hersilia:* Ersilia, figlia del re dei Sabini, fu rapita dai Romani con un gruppo di fanciulle; esse, andate in sposa ai rapitori, favorirono la conciliazione fra i due popoli; l'episodio, narrato da Livio (I, 11, 2 e 13, 1-4) rese proverbiale e spesso citata (vedi v. 155: «empie ogni libro») la loro pudicizia; le Sabine compaiono con Lucrezia e Penelope in una lettera dello ps. San Gerolamo (v. *supra* nota ai vv. 130-133) • *Didone:* cfr. *supra*, nota ai vv. 11-12, dove appare nel trionfo d'amore in una formulazione simile a questa; come detto, Petrarca ritiene che Didone si sia suicidata per non rimaritarsi e mantenere fede allo sposo morto; questa scelta viene qui interpretata come *studio d'onestate,* analogamente al caso di Giuditta ricordato sopra (nota ai vv. 142-144). In una postilla tramandata da Beccadelli, Petrarca appare attento alla ripetizione, che a tutti i critici è parsa segno di una mancata ultima revisione: «Sed attende quia supra est de Didone aliter» (Frasso 1976, p. 76 e vd. *Introduzione*); *aliter* indica la differenza fra la prima occorrenza, dove la morte di Didone viene giustificata con «l'amor pio del suo sposo» e la seconda, dove si parla di «studio d'onestate» (Proto 1905, pp. 222-223 ripreso da *Pacca*); la prima redazione suonava diversa (*Appel*), con l'interposizione, fra Ersilia e Didone, di un'altra eroina, Antigone, mentre Didone compariva come «quella che seguì il suo sposo fido | col ferro et con l'horribile catasta [poi "co la accesa atra catasta"]»; la formulazione che leggiamo si instaurò in seguito, e probabilmente l'autore, come segnala la postilla, contava di tornare sulla ripetizione. • *Taccia:* cfr. *Inf.* XXV, 94 "taccia Lucano" e 97 "taccia…Ovidio"; la polemica verso il *vulgo* ignorante e le sue opinioni errate ritorna sovente in Petrarca • *vano amor*: alcuni commentatori pensano si tratti di un'implicita polemica verso Dante, che accoglie la versione della storia di Didone e la definisce «colei che s'ancise amorosa» (*Inf.* V, 61).

160-162 *'In conclusione della rassegna vidi una donna che si chiuse in convento e si cinse* [col cordone dell'ordine francescano di santa Chiara] *in riva all'Arno, per conservarsi casta; ma non le servì, perché la violenza altrui vinse il suo bel proposito'* ~ La schiera si chiude con l'unico personaggio moderno. Notevoli i fenomeni allitterativi: SI chiuSE et StrinSE / SOvr'ARno per ServARSI e non le valSE; le rime *–inse* e *–alse* parzialmente consonanti e assonanti e le parole in rima tra loro allitteranti *valse vinse verno.* • *una:* è la giovane fiorentina Piccarda Donati, come la redazione precedente dichiarava: «io parlo de la nobile Piccarda, | ch'a questo amore terren come ghiaccio alse | et al divin un foco [poi: nessuna] par più ch'arda» (*Appel*, p. 349); divenuta monaca fra le clarisse, fu rapita dal fratello Corso per maritarla a forza, e morì poco dopo. La storia è narrata in *Par.* III, 97-108, dove compare lo stesso verbo: «Dal mondo, per seguirla, giovinetta | fuggi' mi, e nel suo abito [di Santa Chiara] *mi chiusi* | e promisi la via della sua setta. | Uomini poi, a mal più ch'a ben usi | fuor mi rapiron de la dolce chiostra: | Iddio si sa qual poi mia vita fusi». Petrarca allude dunque a Dante, anche se soppresse la citazione esplicita del nome. • *suo bel penser*: in contrapposizione chiastica con *forza altrui*, riassume la vicenda in termini volutamente più vaghi di quelli danteschi. In questa

50 Fra l'altre la vestal vergine pia
che baldanzosamente corse al Tibro
e, per purgarsi d'ogni fama ria,
51 portò del fiume al tempio acqua col cribro.
Poi vidi Hersilia con le sue sabine,
schiera che del suo nome empie ogni libro.
52 Poi vidi, fra le donne pellegrine,
quella che per lo suo diletto e fido
sposo, non per Enea, volse ire al fine:
53 taccia il vulgo ignorante! io dico Dido,
cui studio d'onestate a morte spinse,
non vano amor, come è il publico grido.
54 Al fin vidi una che si chiuse e strinse
sovra Arno per servarsi, e non le valse,
ché forza altrui il suo bel penser vinse.
55 Era il triumpho dove l'onde salse
percoton Baia, ch'à 'l tepido verno;

formulazione più estesa, la rassegna delle donne include dunque dieci donne o gruppi di donne: quattro romane, due greche, due straniere, un'ebrea, una "moderna".

163-165 *'Il trionfo si trovava dove le onde salate* [salse] *del mare si infrangono contro la costa di Baia, che ha inverni temperati; arrivò e sbarcò sulla terra ferma muovendosi verso destra'* ~ La sequenza suggerisce che il trionfo si trovi prima in mare di fronte a Baia, che vi *giunga* e che *salga* sulla terraferma. Lo spostamento da Cipro a Baia si svolge dunque in modo repentino dopo la sconfitta e la punizione di Cupido (cfr. da ultimo Zuliani 2023, pp. 160-62 per il valore allegorico di questi spostamenti) come passaggio dal regno di Venere, quindi dalla dimensione archetipica-mitologica, al mondo reale, della storia e della socialità, nel quale si verifica, concretamente, la resistenza alle tentazioni. Baia è, in questo senso, il *pendant* reale e storico di Cipro. Petrarca narra un'escursione compiuta nel 1343 in questi luoghi nella *Fam.* V, 4 e nell'*Epyst*. II, 15; ma non è necessario attribuire a quel periodo la stesura di TP, anche perché gli stessi luoghi compaiono nel posteriore *Itinerarium* (vd. *Introduzione*). • *Baia:* località marina e termale rinomata per il clima mite e l'amenità del luogo (*It.*, 34: «Baiae sunt ...situ longe amenissimo, ut non immerito hiberne Romanorum delicie videantur fuisse»), ma anche per la corruzione dei costumi; «litora quae fuerant | castis inimica puellis» la definì Properzio I, 11, 28-29, e la fama permaneva ai tempi di Petrarca, per es. nelle "rime baiane" di Boccaccio (cfr. fra gli altri, Ovidio, *Ars*, I, 255-58; Seneca, *Epist.*, LI, 1; per Boccaccio, Tufano 2006: 75-110). • *onde...percoton:* il mare campano è fragoroso in Orazio, *Carm.* II, 18, 20-21 («marisque Bais obstrepentis urges | summovere litora») ripreso da altri autori. • *salse*: stessa clausola in *Rvf*, 28, 32 «l'onde salse»; cfr. *Aen.*, V, 237 «salsos fluctus» (*Ariani*). Notevole la rima equivoca con *salse* (salì). • *tepido verno*: la mitezza del clima di Baia compare nella citata *Fam.* V, 4 («vidimus illum hibernis mensibus peramenum sinum») ed era topica, come pure l'aggettivo *tepens, tiepido,* connesso anche alle acque termali (Properzio III, 18, 2: «fumida Baiarum stagna tepentis aquae», *Fam.* I 5, 1: «aquis baiano more te-

pentibus» e cfr. altri riscontri in *Pacca*). • *a man destra:* l'incedere verso destra è geograficamente realistico, perché il Monte Barbaro si trova a est di Baia, ma simboleggia il procedere secondo la ragione e verso l'eterno, come nel Purgatorio dantesco*:* cfr. voce 'Viaggio' in ED, V, p. 9, a cura di Bruno Basile.

165-168 *'Da lì, oltrepassando l'antichissimo antro della della Sibilla Cumana fra il monte Barbaro e il lago Averno, si diressero verso Literno. In un villaggio così piccolo e isolato abitava il grand'uomo che trae il soprannome dall'Africa, perché per primo con le armi le inflisse una ferita nel vivo'* ~ I luoghi attraversati dal trionfo sono celebri perché compaiono nel VI canto dell'*Eneide*, ove è narrata la discesa agli Inferi di Enea. Petrarca quando li visitò (vd. nota precedente) vide solo da lontano Literno, luogo di ritiro dell'Africano dopo il bando da Roma (cfr. Feo 1974, p. 115). • *antichissimo albergo:* la grotta è detta così perché si narrava la Sibilla avesse mille anni (Ovidio, *Met*. XIV, 101-153); Virgilio parla di «antrum immane» (*Aen*. VI, 11). • *Sibilla*: sacerdotessa di Apollo a Cuma, emanava oracoli scritti su foglie di palma, che il vento confondeva e rendeva oscuri ("sibillini"). • *angusta…aprilla*: la comparsa di Scipione, l'eroe romano più ammirato da Petrarca, è sottolineata dal contrasto fra la sua gloria militare e la modestia della sua dimora, che ne esalta la levatura morale, ed è rilevata formalmente: antitesi *angusta et solitaria villa /grand'uom;* intreccio di serie rimiche consonanti e assonanti in *– illa* e *–ella*; metafora con metonimia, *col ferro al vivo aprilla*. Scipione detto l'Africano (236 – 183 a. C.), appartenente alla potente *gens* Cornelia, dopo una precoce e brillante carriera militare e politica, porto la guerra contro i Cartaginesi in Africa e sconfisse Annibale Barca a Zama (202 a.C.) ridimensionando definitivamente la potenza nemica. Tornato a Roma, circondato da prestigio e popolarità, godette di un potere personale eccezionale; nel 187 a.C. fu accusato dagli oppositori politici di appropriazioni indebite e, dopo il processo, si ritirò a Literno, dove morì. Petrarca gli dedicò una biografia, a lungo elaborata, nel *De viris illustribus* (cfr. *Introduzione*). Compare alla destra della Fama in TF I, 23-26. • *angusta… villa:* la sobria casa di Scipione, implicitamente contrapposta al lusso di Baia, è descritta in Seneca, *Epist.* LXXXVI; Petrarca ne parla in *Vir. ill.* XXI (*Scipio*) 12, 29 («abiitque Linternum suam in villulam asperam, solitariam et incultam, haud procul Campanie Cumis, quam ipse olim, dum loca illa peregrinus inviserem, ab amicis ostensam non sine quadam animi voluptate prospexi») e anche nella citata *Fam.* V, 4, 9 dove si esplicita che Scipione scelse Literno per evitare la corruzione di Baia («Scipio autem Africanus, vir incomparabilis et cui in virtute omnia, nullum cum voluptate commercium…Literni quam Baiis habitare maluit» e cfr. *Pacca*).

172-174 *'Qui* [a Literno] *l'eccezionale notizia della vittoria* [di Laura] *sul nemico* [ostile] *fece piacere a tutti, senza che la vista* [del trionfo] *ne sminuisse la gloria; e quanto più una donna era casta, tanto più appariva bella'* • *non…occhi: Leopardi* spiega «quel trionfo non riuscì meno meraviglioso a vederlo, di quel che n'avea portato la fama». La precisazione allude a un detto di Claudiano, *In Gildonem* 385 («minuit praesentia famam»), che Petrarca ricorda in diversi luoghi (*Pacca*). • *la…bella*: i commentatori attribuiscono questo rilievo ora a Laura (*Calcaterra*, *Ariani*, *Fenzi*), ora in generale a ogni donna del corteo trionfale (*Pacca*); intendo che, poiché la visione del trionfo non delude chi ne ha sentito parlare, la bellezza esaltata dalla castità è un attributo di tutte le donne, non solo di Laura.

175-177 *'A lui [Scipione] che, se non è una credenza falsa, nacque solo per trionfi e comandi militari supremi, non dispiacque seguire un trionfo non suo'* ~ Si realizza qui la congiunzione fra i due personaggi chiave dell'immaginario petrarchesco. Scipione, l'eroe romano più fulgido, di cui si ricorda la leggendaria gloria militare, può unirsi al trionfo di Laura/Castità per le sue qualità morali, celebrate già dalle fonti: Livio (XXVI, 49-50 e XXX 14, 3-11) narra il trattamento rispettoso delle fanciulle prigioniere dopo la presa di Cartagena, e riporta il suo discorso per dissuadere l'alleato Massinissa dal matrimonio con Sofonisba (vd. nota ai vv. 115-119; l'episodio è ampiamente ripreso in TC II; cfr. in part. i vv. 46 ss., dove Scipione è detto «quel che sol

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

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

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

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

184-186 *'Lì* [nel tempio della Pudicizia patrizia] *la bella vincitrice appese le prede che le avevano dato gloria* [le armi sottratte ad Amore]*; lì depose la sua corona d'alloro, simbolo di vittoria sacro ad Apollo* [*Pacca*]*'* ~ Il gesto di Laura ripete quello dei trionfatori romani, che giunti in Campidoglio offrivano al tempio di Giove Feretrio le spoglie sottratte ai nemici vinti e la corona d'alloro; lo stesso Petrarca, dopo l'incoronazione poetica del 1341, aveva deposto la corona di alloro sull'altare della basilica di san Pietro (*Epyst.* II, 1, 71-72). Questa redazione pare dunque storicamente più rigorosa di quella testimoniata dai mss. H, P e I, nella quale Laura si poneva in capo la corona (per analoghe incertezze di Petrarca sulla scena del trionfo di Scipione nell'Africa, cfr. Fera 1994). La scena finale è rilevata dalla ripetizione (*ivi*), dalla *figura etymologica* (*vincitrice/victorïose*) e dal parallelismo in rima con analoga dieresi (*glorïose spoglie...victorïose e sacre foglie*). • *bella vincitrice*: anche in conclusione, il poeta richiama l'unione fra bellezza e castità (Finotti 2018, p. 78). • *victorïose e sacre:* sono epiteti del lauro nel Canzoniere, legati alla sua plurisignificazione (ornamento di imperatori e di poeti, caro ad Apollo in quanto metamorfosi di Dafne, simbolo di Laura); cfr. 263, 1 («Arbor victorïosa triumphale») e 34, 7 («l'onorata et sacra fronde»).

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

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

letteratura, uno dei prototipi dell'uomo restio all'amore. Petrarca ne ricorda la castità serbata sino alla rovina in *Vir. ill. Hercules*, 16 (e cfr. la nota di *Malta*, p. 286). • *Ioseppe*: figlio di Giacobbe e Rachele, durante la servitù in Egitto respinse la moglie del padrone e ne fu accusato di tentata violenza. L'episodio biblico (*Gn* 39,7) è ripreso da Petrarca in *Vir. ill.* IX, 7-10 (cfr. *Ioseph* e le note relative di *Malta*), dove si sottolinea (par. 13) l'avvenenza del giovane.

Triumphus Mortis I

a cura di Sabrina Stroppa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[1] Quella leggiadra e gloriosa donna
ch'è oggi ignudo spirto e poca terra,
e fu già di valore alta colonna,
[2] tornava con honor da la sua guerra,
allegra, avendo vinto il gran nemico,
che con suo' ingegni tutto il mondo atterra,
[3] non con altre arme che col cor pudico

1-9 *'Quella donna leggiadra e gloriosa che oggi è spirito denudato del corpo, ridotto a un pugno di polvere, ma che è stata un tempo insigne emblema di valore, tornava trionfante dalla guerra che aveva combattuto, lieta, dato che aveva vinto il potente nemico che prostra, vincendoli, tutti gli esseri umani, con nessun'altra arma che un cuore pudico, un viso sereno, i suoi pensieri raccolti, il suo parlare assennato e incline all'onestà'* ~ L'ampio movimento iniziale di TM I si distende su tre terzine, dedicate rispettivamente alla designazione della donna vincitrice, al potente oggetto del suo trionfo, e alle armi con cui la battaglia è stata combattuta e vinta. • *leggiadra*: sempre in endiadi con «bella» nel Canzoniere, qui contempera la forza di *gloriosa* con un senso di levità che già ne denuncia il carattere mortale. • *ignudo spirto e poca terra*: come annuncia Laura stessa, «Spirito ignudo sono» (*Rvf* 359, 60); la «poca terra» in cui consistono ormai le sue belle membra decomposte è anche quella che copre il suo corpo seppellito (331, 47; e cfr. anche il «poco spazio» di 323, 23, la «poca fossa» di 326, 4), a indicare la sproporzione tra l'infinito bene che lì giace, e la pochezza dello spazio terreno che lo accoglie. • *alta colonna*: «par che senta delle colonne d'Antonino e di Traiano, dirizzate a memoria del valore di que' principi» (*Castelvetro*), per meglio evidenziare il contrasto tra la gloria presente e la morte prossima («quantunque ella fosse stata tanto ferma come *colonna* a sostenere col valore gl'empiti del mondo, pur le fu forza morire», *ivi*), quasi assommando l'«alta colonna e 'l verde lauro» pianti insieme nel 1348 (*Rvf* 269, 1). • *con onor*: «onorata per il suo trionfo» (*Pacca*) o per «le cose di fuori, come compagnia, insegna, andare, parole e sembiante» che verranno enumerate appresso (*Castelvetro*). Laura entra in scena «con una caratterizzazione che la assimila a una eroina antica» (Malta 2025, con affondi critici su diversi luoghi del capitolo). • *allegra*: l'aggettivo, che si trasmette alla «brigata» che accompagna la Donna (v. 29), è raro nel Canzoniere, ma significativamente associato alla rammemorazione nostalgica e al carattere eccezionale di Laura. Lo si trova infatti attribuito alle donne che accompagnano il «sole»-Laura nella «barchetta» del son. 225, che si trasforma poi in un carro trionfale (vd. introduzione); in uno dei sonetti del presentimento, in cui egualmente Laura è rammemorata «starsi [...] tra belle donne» come tra «minor fior» (249, 5-7), designa i «panni» di un'usata serenità deposta nel momento dell'addio e del presentimento (vv. 9-10: «Deposta avea l'usata leggiadria, [...] e i panni allegri»); indica poi il tempo lieto che per l'io è finito nel momento dell'addio, oggetto di presagio *ex post* (328, 1: «L'ultimo, lasso, de' miei giorni allegri»). • *il gran nemico...*: connessione intertestuale da TP 189 (il «comune nemico»); in entrambi i casi è Amore, che *omnia vincit* (con i suoi *ingegni*, gli inganni e gli stratagemmi ripetutamente narrati nel Canzoniere). • *cor pudico*: la pudicizia, innanzitutto interiore, è virtù acclarata di Laura:

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

10-12 *'Era un prodigio inaudito vedere là [nel luogo del trionfo] spezzate le armi d'Amore, arco e frecce, e insieme coloro che erano stati da lui uccisi, e quelli che erano stati presi prigionieri, e vivi' ~* Dipinge il luogo della battaglia contro Amore, riprendendo la scena centrale del Trionfo della Pudicizia. La terzina ha dato luogo a interpretazioni non sempre soddisfacenti. I commenti moderni oscillano tra l'evasività (*Ariani*) e la lettura estensiva di «vivi» (*Pacca*: «vedere risorti o liberati quelli che erano stati uccisi o presi prigionieri da lui»). I commentatori antichi oscillano anche nella lettura del verso: «pres'ivi» sulla base di Bembo 1501 (*Vellutello*, *Gesualdo*, *Daniello* 1541), o «presi vivi» come era stato corretto in Bembo 1514 (*Daniello* 1549; e già *Ilicino*), ma in genere ne danno una lettura parafrastica (*Ilicino*: «e molto maggiore maraviglia era vedervi alcuni i quali erano stati morti da lui e alcuni altri che erano presi vivi»). La lettura di *Pacca*, che rinvia a TP 94-95, implica che quelle «salme» siano state fatte risorgere da Laura; l'atto mi sembra tuttavia impensabile in sé, senza considerare che, al v. 60, vengono riconosciute come proprie vittime da Morte (alleata di Amore nel Canzoniere). Più verosimile che il «miracolo» straordinario sia quello di vedere infrante le invincibili armi del dio che regna sugli uomini e sugli dèi (come già indicavano gli esempi di TP 97-105), in mezzo a tali schiere di suoi soggetti (morti o prigionieri, secondo il duplice stato enunciato fin da TC I, 85-87) che ne attestavano visibilmente il potere, e che Laura gli ha sottratto. Così ad esempio *Gesualdo*: «Era miracolo nuovo, e certo nuovo e meraviglioso, percioché la maggior parte de' mortali è vinta da l'appetito, "a veder" Amore aver vinto tanti valorosi e illustri uomini, e ivi qual "morto" da lui, intendendo gli intemperanti, e qual "preso", intendendo gli incontinenti [...]; e a vederlo quivi poi vinto da lei, [...] e rotte l'arme di lui» (*ad loc.*); e ancora più chiaramente *Castelvetro*, per il quale i versi sono da leggersi congiuntamente: «Il miracol non era a veder rotto uno arco, e una faretra; ma [...] a veder rotto quello arco, e quella faretra, per le quali si vedevano quali morti da Amore, e quali presi vivi» (p. 361).

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

e d'un bel viso e de' pensieri schivi,
d'un parlar saggio e d'onestate amico. 9

4 Era miracol novo a veder ivi
rotte l'arme d'Amore, arco e saette,
e tal' morti da lui, tal' presi e vivi. 12

5 La bella donna e le compagne elette,
tornando da la nobile victoria,
in un bel drappelletto ivan ristrette. 15

6 Poche eran, perché rara è vera gloria,
ma ciascuna per sé parea ben degna
di poema chiarissimo e d'istoria. 18

7 Era la lor victorïosa insegna
in campo verde un candido ermellino,
ch'oro fino e topazi al collo tegna. 21

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

19-21 *'Il vessillo del loro trionfo era un ermellino bianco in campo verde, con un collare d'oro e di topazi'* ~ L'insegna della castità è costruita in forma araldica: accampato nel «verde» dell'età giovanile – allorché essa è più propriamente virtù in quanto discendente da una battaglia contro gli istinti passionali, e non rassegnazione alla sua impossibilità per effetto dell'avanzare dell'età – sta un candido ermellino, nobilitato dall'«oro fino» (affinato e dunque prezioso) di un collare tempestato di topazi. I tre elementi (campo verde, animale bianco e collare prezioso) rimandano alla visione della «candida cerva» di *Rvf* 190, del pari emblema di intatta bellezza e consacrazione a un'entità superiore. Da qualunque tradizione venisse, il significato degli animali e dei colori messi in campo in questo emblema risultava chiaro ai commentatori antichi: «intendendo per lo campo verde la loro verde, fresca e fiorita età; per l'oro fino la somma purità; e per li topaci la repugnantia contra ogni ribollimento lascivo» (*Vellutello*), in quanto virtù del topazio era tradizionalmente quella di fermare il bollore dell'acqua (cfr. TP 122). • *verde*: assomma la *viriditas* dell'età giovanile e quella del lauro, rinviando a ciò che rimane perennemente fresco e intatto (cfr. *Rvf* 29, 46-7: «come lauro in foglia | conserva verde il pregio d'onestate») e insieme alla «vittorïosa insegna verde» della «bella donna» della canzone 325, che «verde facea» la terra al suo passaggio (vv. 32 e 83). • *un candido ermellino*: il fatto che l'ermellino preferisse morire per mano dei cacciatori piuttosto che macchiare il suo candido vello era già nel *Mare amoroso*, vv. 35-37; nel *De animalibus* di Alberto Magno era ricordato l'uso del suo manto invernale come ornamento regale (XXII, tract. 2, cap. 1, § 44).

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

28-30 *'E come il cuore gentile conquista onore* [dal suo procedere onesto]*, così procedeva quella lieta brigata, quando vidi un desolante vessillo nero'* ~ La terzina è costruita sul contrasto tra un primo momento elativo, nel quale l'aumento d'onore («acquista») si ripercuote sul movimento della «brigata», che procede nel suo trionfo mostrandosi epifanicamente vittoriosa, e un secondo momento in cui l'improvvisa vista del vessillo oscuro ne interrompe il passo. Le parole in rima identificano perfettamente la *ratio* costruttiva, con «acquista» che imprime un tono euforico, ribadito da «allegra», a cui si oppone traumaticamente «trista». • *acquista*: in relazione con il *venìa* del verso successivo, a indicare un incedere che non si configura come mero spostamento spaziale ma come vero *incessus* trionfale, che «acquista» sicurezza e fierezza a mano a mano che si svolge. • *quando vidi*: per la svolta narrativa, che si compie attraverso gli occhi del riguardante, cfr. Introduzione. • *oscura e trista*: spesso in giunzione nel Canzoniere, si tratta di una di quelle endiadi costruite con un elemento oggettivo e uno soggettivo, di non semplice parafrasi: in sostanza, la *iunctura* indica che il vessillo è di colore oscuro («in forte contrasto cromatico» con l'insegna delle donne vittoriose [Pengue 2020, p. 97]), e che insinua orrore e desolazione in chi lo guarda.

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

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

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

ce, e anche sorda e cieca, da voi, ai quali si fa notte prima che cali la sera' • *gioventute*: il termine manca al Canzoniere (*Ariani*), ma è la prima declinazione del motivo che si lega strettamente a quello della *mors intempestiva*, nell'età più verde, di cui è intessuto l'intero capitolo, e che costituisce uno degli oggetti di riflessione più costanti nelle consolatorie delle *Familiares*. • *di bellezze*: le «grazie» elargite alla donna (*Rvf* 213), la cui «somma» pesa sul cuore dell'amante (159, 8). Nel Canzoniere il termine è spesso al singolare (20, 2; 31, 7; 71, 62; 105, 52; 159, 9, etc.), ma di ampia attestazione anche al plurale (42, 2; 45, 3; 127, 63; 171, 7; 207, 15; 220, 7; 282, 8; 299, 7, etc.; anche la Vergine ha innamorato il cielo delle sue bellezze: 366, 54); Laura mostra «[celesti] bellezze al mondo sole» in 156, 2 e 158, 10; è «novo fior d'onestate e di bellezze» in 186, 11. Non pare dunque necessario accogliere l'interpretazione di *Gesualdo* «l'una e l'altra bellezza, intendendo de l'anima e del corpo» (si noti tra l'altro che in *Rvf* 319 è la «forma miglior» che vive in cielo a riverberare le sue «bellezze» nel cuore dell'amante). • *il termine non sai*: è uno dei capisaldi della riflessione filosofica sulla morte, che Petrarca assume da Seneca ed espone fin dalla sua prima consolatoria (*Fam*. II, 1, 7, a Philippe de Cabassole: «Nullum hic prefinitum tempus est; sine termino debitores sumus»). • *importuna e fera*: *Castelvetro* mette i due aggettivi in relazione a ciò che è appena stato detto di Laura: «tu con gli altri mi chiamate 'importuna', che innanzi il convenevole dell'età, e 'fera', che senza riguardare a bellezza, soglio ammazzare»; l'associazione si prolunga poi alla dittologia successiva, perché la Morte «è 'sorda', che non ode i miseri chiamantila, e 'cieca', che non vede i vecchi degni d'esser morti da lei» (ivi), in quanto si accanisce su chi è nel fiore dell'età felice; cfr. infatti, per il lamento sulla topica sordità della morte, *Rvf* 36, 12 e 332, 69. • *sorda e cieca*: la dittologia è di dubbia assegnazione: i commentatori si dividono tra la morte (in simmetria con la posizione della prima dittologia a lei riferita) e la «gente» (in inarcatura); versi composti con «gente» più relativo si trovano anche in TC II, 154 («gente cui per amar vivere increbbe») e già in *Rvf* 50, 3 («a gente che di là forse l'aspetta»); cfr. anche TF I, 28 («gente

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

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

46-48 *'Ora indirizzo la mia venuta a voi, nel momento in cui la vita vi dà più gioia, prima che la Fortuna insinui qualche amarezza nella vostra dolce vita'* • *Fortuna*: impossibile sunteggiare la riflessione petrarchesca su Fortuna, alla base della grande costruzione del *De remediis* (cfr. Baldassarri 2003; Pacca 2003 e 2016; Stroppa 2014), e oggetto di ben otto canti dell'*Amorosa visione*; qui rimanda al principio per cui la vita ascende nella felicità per poi fatalmente discendere nel lutto (cfr. ad es. *Fam.* VIII, 1, 16). • *qualche amaro*: nel Canzoniere si trova di frequente in congiunzione ossimorica con il suo opposto, come in TC III, 68 (cfr. *Rvf* 57,12; 118, 5; 129, 21; 157, 6; 164, 10; 173, 5; 175, 4; 205, 6; 210, 12; 229, 14, etc.), oppure – soprattutto nelle rime in morte – come degenerazione di ciò che era dolce nel tempo passato (301, 6; 308, 3; 332, 19-22); il punto di svolta tra il passato felice e il presente (e futuro) doloroso è egualmente segnato dal trapasso dal dolce all'amaro, come in questa terzina trionfale, in *Solea da la fontana di mia vita* (*Rvf* 331, 53-54). Solo il «dolce viso» di madonna è esente da tale dialettica, giacché «Non pò far Morte il dolce viso amaro» (358, 1): il verso, anche nella sua prosecuzione oppositiva («ma 'l dolce viso dolce pò far Morte»), si salda con la conclusione di TM I.

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

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

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

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

61-69 *'Poi, con uno sguardo meno ostile e oscuro, disse: «Tu, che conduci questa bella schiera, non hai mai provato il mio veleno; ma se ti fidi in qualcosa del mio consiglio,* [di me] *che pure potrei sforzarti,* [sappi che] *la cosa migliore è sicuramente evitare la vecchiaia con il suo corteggio di malanni; io sono disposta a tributarti un onore che normalmente non riservo ad altri, facendo sì che tu muoia senza paura e senza alcuna sofferenza»'* • *pur*: 'eppure, invece'; Laura 'non ha ancora' provato il veleno di Morte, a differenza delle altre donne ch'ella «riconosce» (v. 59). • *che sforzar posso*: l'espressione brachilogica, variamente interpretata dai commentatori, sarà da leggere come riferita al soggetto e al complemento insinuati rispettivamente dal «mio» e dal «ti» del verso precedente. Così *Leopardi* (solitamente laconicissimo): «Ti potrei, se volessi, sforzare, in cambio di consigliarti». La potenza del sintagma sta

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

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

73-78 *'*[Laura] *rispose così; ed ecco tutta la terra intorno riempirsi di morti da un capo all'altro, tanto che non ne può dare conto nessun'opera letteraria: dall'India, dal Catai, dal Marocco e dalla Spagna quella immensa folla, con l'andare del tempo, aveva già riempito la parte centrale e i confini rilevati* [di quella terra]*'* • *da traverso*: hapax in Petrarca, variamente interpretato dai commentatori storici (anche in senso non locativo, come in *Castelvetro*, che allude a una memoria letteraria o esperienziale della morte e del morire: «dice "da traverso" perché in su la via della vita nostra non ci si mostra la memoria de' morti, se obliquamente non ci è mostrata dalle Scritture, e dalla 'nfermità»), sembra indicare una spazialità ampia e non lineare, un riempirsi del terreno che all'improvviso si rivela pieno di morti – come è in realtà la terra, che, se solo si pone mente, si rivela disseminata dei cadaveri degli uomini che ci hanno preceduti. Indica il colmarsi della terra da tutti i lati, contrapposto all'incedere rettilineo proprio al carro trionfale. L'*ecce* iniziale annuncia dunque un disvelamento improvviso del potere di Morte attraverso l'epifanica apparizione degli innumerevoli suoi trionfi. • *el mezzo… e le pendici*: anche se il termine pare indotto dalla serie rimica, «pendici» disegna un contorno rilevato allo spazio mediano («el mezzo»), configurando così uno spazio chiuso allo sguardo, dotato di confini visibili. • *per molti tempi*: indica il succedersi delle epoche storiche, tutte accomunate dalla realtà della morte degli uomini.

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

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

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

88-93 *'O uomini ciechi, a che giovano le tante vostre fatiche? Tutti tornate all'antica gran madre, e del vostro nome si ritrova appena una traccia. Esiste forse una fatica utile delle mille* [che affrontate]*, che altro non sono che evidenti vanità? Mi rispondano quelli che si applicano alle cure che sono tipiche di voi esseri umani'* • *ciechi*: connessione quasi automatica con la *cosa mortal* del v. 85, che nel *Secretum* si trova in un'apostrofe rivolta appunto ai «ciechi», incapaci di vedere la follia dell'assoggettamento alle cose mortali (III, p. 210: «O cece, necdum intelligis quanta dementia est sic animum rebus subiecisse mortalibus»); alla cecità si oppone la visione chiara del «ben veggio» di TE 6 (che rinnova quello di *Rvf* 1), che ora resta inespressa perché propria solo dell'io-*auctor*, non dell'io-protagonista. • *affaticar*: ripreso al v. 91 («utile fatica»), corrisponde ad apostrofi come quella di *Augustinus* nel *Secretum* (I, p. 124: «Quid semper frustra laboratis, ah miseri, et inanibus tendiculis exercetis ingenium?»), e sarà ripreso in TE 106-108. • *a' vostri*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

142-150 *'Quale fosse il dolore* [degli astanti] *in quel momento non è possibile valutarlo, tanto che appena oso pensarci, e tanto meno oso parlarne in poesia. «La virtù è morta, insieme alla bellezza e alla leggiadria!» dicevano tristi le belle donne riunite intorno al casto letto* [di Laura]*;«ora che ne sarà di noi? chi vedrà mai un'altra donna muoversi così perfettamente, chi udiremo parlare in modo così colmo di saggezza, e cantare con tale armonia angelica?»'* ~ Le lodi di Laura si raccolgono intorno ai suoi «atti», somma di movenze che la disegnano come donna vera e viva, non come pittura immobile; al suo «parlar» pieno di saggezza (per cui vedi sopra, commento al v. 9); e al suo canto, le cui movenze ed effetti costituiscono la materia del sonetto *Quando Amor i belli occhi a terra inchina* (*Rvf* 167). • *in versi o 'n rima*: la dittologia assume spesso valore ritmico, di clausola atta a colmare un emistichio (cfr. *Rvf* 114, 6; 239, 12) o distesa in un verso intero (92, 9; 332, 15); i vv. 143-44 riprendono, ampliandola, un'affermazione di impossibilità già esperita in *Rvf* 182, 11: «né 'n penser cape, non che 'n versi o 'n rima». • *Virtù ... e leggiadria!*: tutte le virtù scompaiono per effetto della morte dell'essere amato. È il motivo topico dell'*omnia simul perierunt*, che innerva la letteratura del *planctus* (cfr. Moos 1971-72); cfr. *Rvf* 338 per il lutto che involge ogni ente o virtù (mondo, Amore, Leggiadria, bellezze, Cortesia e Onestate) alla morte di Laura, che priva di sole e di bellezza il mondo. • *omai di noi che fia?*: altro motivo topico delle rime in morte petrarchesche, che pongono ripetutamente il problema dello stato doloroso del sopravvissuto (276, 12: «me dove lasci, sconsolato e cieco[...]?»; 321, 9: «E m'hai lasciato qui misero e solo»; 338, 13: «a pianger qui rimasi»).

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

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

non traumatica («partir», «diviso»). • *in sé romito*: il raccoglimento dell'anima è espresso con una clausola dantesca (*Purg.* VI, 72) ricordata anche nelle rime in morte (*Rvf* 336, 6), proprio nel sonetto in cui rintoccano data e ora della morte di Laura. • *adversarii*: se «adversarius» è epiteto che designa il diavolo, «per antonomasia nemico dell'umanità» (*Pacca*), come si legge nel Canzoniere (62, 8) sulla scorta di un passaggio neotestamentario (1 *Pt* 5, 8: «adversarius vester diabolus»), è «mio avversario» anche Amore che «sforza» ad amare (*Rvf* 107, 13; e quindi 360, 76). Il termine è tuttavia rigorosamente declinato al singolare. Nel Petrarca latino si ritrova al plurale in un passaggio utile da accostare a questa terzina (*Rem.* II, 90 [*De minutis tediis rerum variarum*]), in quanto si parla del terrore di coloro «qui rebellant Deo», sui quali si scatenano i tuoni e le *varietates celi* (con rinvio a 1 *Sam.* 2, 10: «Dominum formidabunt adversarii eius, et super ipsos in celis tonabit»); gli 'avversarii' che naturalmente sconvolgono il cosmo con la loro «vista oscura» provano, qui, una sorta di timore nei confronti del trapasso di Laura, che agisce – in modo opposto e simmetrico al Dio veterotestamentario – come divinità rasserenatrice del cielo.

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

166-172 *'Non pallida, ma più bianca della neve che scenda a fiocchi su un bel colle senza vento, pareva riposare come uno che fosse stanco. Quasi un dolce dormire sui suoi begli occhi, dopo che lo spirito si era già separato da lei, appariva ciò che gli stolti chiamano morire: Morte si mostrava bella nel suo bel viso'* • *Pallida no*: di nuovo, una definizione 'in levare' che sgombra dal quadro lo squallido pallore dei cadaveri (come ha dimostrato Feo 1975). Si consideri però che il colore successivamente aggiunto alla tela, il bianco assoluto della neve che fiocca senza turbamenti atmosferici, è in realtà modificato da quel pallore iniziale, che, pur negato, ne condiziona egualmente la tinta, costruendo per addizione il significato di 'esangue'. • *posar*: il verbo indica l'abbandono del corpo, posato sul talamo non come scorza vuota, ma inclinato nel sonno. • *dolce dormir*: la prolungata assonanza porta a compimento l'abbandono del verso precedente, anticipando l'immagine del «dormir» come negazione del quasi omofono «morir» su cui si chiude la terzina. • *li sciocchi*: la polemica contro l'opinione degli sciocchi, coincidenti con il 'volgo', è ricorrente nelle *Familiares* (fin dalla *Fam.* II, 1, 6: «Sed loquamur ut vulgus, non sentiamus ut vulgus»); sulle differenze lessicali – ovvero di pensiero, di considerazione dei fatti etici – tra il 'volgo' e il sapiente cfr. la consolatoria a Stefano Colonna il Vecchio (*Fam.* VIII, 1, 34: «Vulgus te orbem, senem, miserum appellet; tu vulgus, ut solet, insanire, et te felicem credito»); o ancora XVI, 14, 17 («non ut vulgus sed ut docti vocant»). Si veda anche l'inizio della lettera VI, 5, o quello della XVII, 5, per la necessità di parlare come il volgo in determinate occasioni. • *bella parea*: accampato fin dai primi versi di TM I, il «bel viso» di Laura chiude il capitolo trasfigurando per contagio anche la morte, di cui già il primo verso della sequenza aveva negato il carattere di squallore cadaverico.

53 Poi che, deposto il pianto e la paura,
pur al bel volto era ciascuna intenta,
per desperatïon fatta sicura,
54 non come fiamma che per forza è spenta,
ma che per se medesma si consume,
se n'andò in pace l'anima contenta,
55 a guisa d'un soave e chiaro lume
cui nutrimento a poco a poco manca,
tenendo al fine il suo caro costume.
56 Pallida no, ma più che neve bianca,
che senza venti in un bel colle fiocchi,
parea posar come persona stanca.
57 Quasi un dolce dormir ne' suo' belli occhi,
sendo lo spirto già da lei diviso,
era quel che morir chiaman li sciocchi.
58 Morte bella parea nel suo bel viso.

Triumphus Mortis II

a cura di Sabrina Stroppa e Paolina Catapano

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[1] La notte che seguì l'orribil caso
che spense il sole, anzi 'l ripose in cielo,
di ch'io son qui come uom cieco rimaso, 3
[2] spargea per l'aere il dolce estivo gelo
che con la bianca amica di Titone
suol da' sogni confusi tôrre il velo, 6

1-6 *'La notte successiva all'evento orribile che spense il sole* [Laura]*, anzi lo ricollocò nel cielo, ragione per cui io sono rimasto qui come un cieco, diffondeva per l'aria la dolce frescura estiva che, insieme alla candida amica di Titone* [l'aurora]*, toglie ai sogni oscuri il velo che ne occulta il senso'* ~ Il capitolo prende avvio da un'ampia collocazione temporale che oppone all'iniziale oscurità (*notte*, *spense*, *cieco*) un moto di luminosa apertura aurorale che prelude al 'ritorno' di Laura. • *caso*: «con probabile sfumatura etimologica di 'caduta, fine'», dal lat. *casus* (*Pacca*). • *spense… cielo*: l'immagine del sole spento ricorre nei componimenti in morte (*Rvf* 231, 8; 251, 2-3; 363, 1): su questa agisce un primo ricorso al procedimento retorico della *correctio* da parte del narratore, segnalata dal tipico «anzi», corrispettivo del lat. *immo* impiegato nelle *Familiares* consolatorie (cfr. Stroppa 2014, pp. 268-269), che attenua il carattere definitivo e disperante della dipartita della donna, anticipando così ciò che sarà rivelato all'io-sognante. Avvio del tutto simile in *Rvf* 275, 1-2 («Occhi miei, oscurato è 'l nostro *sole*; | *anzi* è salito al *cielo*, e ivi splende»). La correzione dell'immagine innesca l'ampliamento analogico della metafora solare: come alla notte fa seguito una nuova alba nelle leggi di natura, così il tramonto di Laura-sole prelude a un nuovo avvento di Laura-aurora, giusta l'esplicito rafforzamento della similitudine al v. 7. • *ripose in cielo*: per questa sorta di "catasterismo" di Laura cfr. *Rvf* 309, 3-4; 321, 8-14 (dove è rievocata la notte fatale); 326, 9-10; l'immagine, provvista di meccanismo a correzione («anzi un sole»), compare anche nel sonetto 254, 7-9, «sicuramente» 'in morte' (*Santagata*), parte della sequenza copiata nel manoscritto vaticano tra il 1373 e l'inizio del 1374. • *di ch'io… rimaso*: condizione di vedovanza e solitudine del sopravvissuto consueta al Canzoniere, spesso nella forma della privazione del lume-guida (cfr. *Rvf* 276, 12; 306, 1-4: «Quel sol […] | tornando al sommo Sole, in pochi sassi | chiuse 'l mio lume»; 338, 1-2, dove è Amore ad essere rimasto cieco; 348, 11; 359, 24: «rimaso in tenebre e 'n martire»; 363, 1-2). • *dolce estivo gelo*: il «gelo», da alcuni interpretato come rugiada aurorale, è temperato dal «dolce»; insieme infondono all'avvio un tono di freschezza che dà all'apparizione della donna il senso di una rinascita (cfr. Properzio, III 15, 26: «*Nox* erat, et *sparso* triste cubile *gelu*»). • *bianca amica di Titone*: è Aurora, «candida» in Tibullo (I, 3, 94); ancora «*gelata*» nella perifrasi di TC I, 5-6. Anche le apparizioni oniriche di *Rvf* 33 e 343 sono ambientate all'alba. Nell'*Introduzione* del sogno dell'*Africa* è rievocato il mito di Aurora e Titone, impiegato però per collocare la visione in un tempo precedente all'alba (cfr. *Afr*. I, 154-160). • *suol… tòrre il velo*: il verso in realtà non sembra alludere al fatto, topico, che i sogni mattutini siano veritieri, ma al discoprimento di un loro senso occulto (*Ariani*: il «velo» è la loro 'apparenza enigmatica') recato dalla frescura mattutina, che sottrae la mente alla fase più propriamente onirica, oscura, della notte. Un'ulteriore conferma viene dall'*Africa*, dove la visione notturna viene ascritta al novero dei "sogni confusi" (II, 7-10: «Ambigue subito tibi somnia noctis

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

7-12 *'quando una donna, simile a quell'ora* [all'aurora]*, adornata da una corona di gemme orientali, avanzò verso di me staccandosi da mille altre anime coronate e, tra le parole e i sospiri, mi porse quella mano da me già tanto desiderata, gesto che ha generato nel mio cuore una dolcezza eterna'* • *stagione*: il termine potrebbe alludere anche alla primavera, ma indica più probabilmente l''ora del giorno' (come in *Rvf* 50, 1), l'aurora, posta in rapporto di similarità con Laura, stante la metafora solare e l'attributo delle «gemme *orïentali*» conferito alla donna nel verso seguente (per l'isotopia Laura/Aurora e i relativi giochi onomastici, cfr. *Rvf* 223, 12; 239, 1; 291, 1-4; *Disp.* 10, 9). • *gemme orïentali*: cfr. *Rvf* 199, 5 («perle oriental[i]») e 269, 8 («gemma oriental»). Le pietre preziose più pregiate derivano dall'Oriente, secondo una convenzione che si legge negli elegiaci latini (cfr. Ovidio, *Med. fac.* 21: «lapides Oriente petitos»; Properzio II, 22a, 9-10: «sive vagi crines puris in frontibus errant, | Indica quos medio vertice gemma tenet»; Tibullo II, 2, 15-16 [*Castelvetro*]) e nei lapidari medievali. L'immagine rafforza la similitudine tra l'aurora e la donna, entrambe provenienti dalla «parte del cielo dove permangono le ultime stelle» (*Ariani*); cfr. *Purg.* IX, 4: «di gemme la sua fronte era lucente» (riferito all'aurora). • *corone*: indica per metonimia le anime dei beati, incoronate come Laura (cfr. *Purg.* XXIV, 15, e *Ps.* 20, 4: «posuisti in eius capite coronam de lapide pretioso» [*Castelvetro*]). • *man... porse*: il contatto con la mano di madonna (ostacolo alla vista del volto di Lei in *Rvf* 38, 12-14, e 72, 56-58; lodata nel trittico di sonetti *Rvf* 199, 200, 201), «già tanto desiata» da lontano dall'amante (cfr. *Rvf* 37, 116: «ch'ella ti porgerà la bella mano») e preclusagli mentre la donna era in vita, è finalmente possibile nelle sue visitazioni notturne *post mortem*, dove Laura acquisisce una inaudita e concreta fisicità (cfr. Tonelli 2016, pp. 117-119): cfr. *Rvf* 342, 9-10, dove è sensibile anche la somiglianza verbale, e 359, 67-68. • *dolcezza al cor m'è nata*: la dolcezza generata dalle bellezze e dai gesti di madonna alberga consuetamente nel cuore, secondo un modulo di ascendenza stilnovistica (cfr. Dante, *Vita nuova* 26, 10: «che dà per li occhi una dolcezza al core»): è motivo ricorsivo nelle canzoni degli occhi (*Rvf* 71, 76-78; 72, 38-39 e 46-51; 73, 7-9) e si ritrova in particolare come effetto della vista della mano (257, 12-14) e delle parole pronunciate durante le visioni oniriche in morte (286, 13; 342, 9-10).

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

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

venilem animum» ricorre nel contesto analogo di *Secr*. III, p. 144). Se attribuito al narratore, come a testo, si può intendere la correlazione «come... così» in senso modale: 'come quando il poeta da giovane la vide per la prima volta, così ora (nel sogno), con lo stesso atteggiamento ecc.' (*Ariani*, con preferenza anche di *Pacca*). Forse più convincente la correlazione dei due avverbi in senso temporale (come in *Moschetti*), con la funzione di scandire lo sviluppo diegetico della scena e sanzionare l'istante del riconoscimento (evidenziato anche nel modello di Cicerone, *In Somn. Scip.* I, 10: «quem ubi agnovi, equidem cohorrui»). Non osta il sintagma «cor giovenil», per il quale non serve né risalire all'innamoramento né chiosare forzatamente con 'memoria giovanile' (*Moschetti*): si ricordi che al momento del sogno che dà avvio ai *Triumphi* l'io-protagonista è giovane (TC I, 64: «nova età»), ed è ancora tale al momento della visione della morte di Laura e del 'sogno nel sogno'. • *pensosa*: indica un atteggiamento raccolto, già attribuito a Laura in *Rvf* 100, 5 («pensosa siede»). • *humìle e saggio*: medesimo accostamento di aggettivi, in asindeto, in *Rvf* 297, 9, riferito a Laura e al suo «parlar saggio umìle»; nel contesto delle visitazioni laurane cfr. 341, 3-5 («ancor sento tornar [...] | madonna in quel suo *atto* dolce onesto [...] | piena sí d'*umiltà*»). L'atto è quello, archetipico, della canzone 126 (molto probabilmente composta 'in morte'): «ella si sedea | umìle in tanta gloria»; per «saggio» cfr. la nota a TM I, 9. • *s'assise, e seder fèmmi*: madonna scorta l'amante nella sede deputata al colloquio e lo invita a sedersi, come fa la Verità nel proemio del *Secretum* («in secretiorem loci partem Veritate previa parumper adduxit; ibi tres pariter consedimus»). Un parallelo in *Rvf* 281, 9-11 (cfr. *Introduzione*); in altre visioni *post mortem* del Canzoniere la donna compare seduta sulla sponda del letto dell'amante (342, 6-8; 359, 3), riprendendo un motivo già elegiaco (cfr. Properzio, IV 7, 3; Ovidio, *Met*. XI, 655) e boeziano (*Cons*. I, 1, 14). L'invito di uno degli interlocutori a sedere sull'erba o all'ombra fa da preludio agli scambi poetici nella tradizione bucolica (cfr. Virgilio, *Ecl*. III, 55: «in molli consedimus herba»; e V, 3). • *un bel lauro e un faggio*: all'albero proprio alla donna si aggiunge il faggio, presenza abituale della geografia lirica petrarchesca fin da *Rvf* 10, 5 («un abete, un faggio, un pino»), e poi nella canzone delle metamorfosi (23, 117) e nel madrigale 54 (in entrambi i casi in rima con *viaggio*); nelle rime funge da innesco alla visione in veglia dell'immagine dell'amata: «I' l'ho piú volte (or chi fia che me 'l creda?) | ne l'acqua chiara e sopra l'erba verde | veduto viva, e nel troncon d'un faggio» (*Rvf* 129, 40-42).

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

22-27 *'«Io sono viva, mentre tu sei morto», rispose, «e resterai tale finché non giungerà l'ora estrema a sollevarti da terra. Ma il tempo* [a nostra disposizione] *è breve, mentre la nostra voglia* [di conversare] *è lunga: perciò sii avveduto e abbrevia le tue parole, prima che ci raggiunga il giorno, che è già vicino»'* ~ Alla Laura ammaestrante, che enuncia in forma di sentenza il principio per cui la vita terrena è in realtà una condizione di morte-in-vita, si sostituisce rapidamente la Laura amante, che invita al colloquio. • *viva… ora*: cfr. *Somn. Scip.* III, 14 («"Immo vero", inquit, "hi vivunt, qui e corporum vinculis tamquam e carcere evolaverunt, vestra vero, quae dicitur, vita mors est"»); *Afr*. I, 339-340 («"Hec" inquit "sola est certissima vita. | Vestra autem mors est, quam vitam dicitis"»); nel contesto delle altre visitazioni di Laura, si vedano *Rvf* 342, 14 («Ch'or fostú vivo, com'io non son morta!»), oltre a 279, 7 e 13-14. Il concetto viene riproposto in forma di massima in *Fam*. V, 18, 6; X, 5, 18; *Sen*. I, 5, 52 (poi discusso con altre *auctoritates* nei seguenti parr. 55-64); III, 7, 39; XIII, 1, 15; *Rem*. II, 119, 16; *Vit. sol.* II, 3, p. 428; *Ot*. I, p. 614; *Inv. med*. II, p. 974; *Rvf* 216, 11 («di questa morte, che si chiama vita») ed esibito come nozione acquisita in numerosi altri luoghi (registrati in *Pacca*), anche in funzione consolatoria. • *anchora*: 'fino a ora', 'in questo momento', con valore avversativo. • *levarti di terra*: cfr. *Rvf* 285, 13 (sempre nelle parole di Laura, in altra accezione): «pregando ch'a levar l'alma non tarde». • *infin… ultima hora*: la clausola è identica in Dante, *Purg*. V, 53 (*Pacca*); cfr. anche *Rvf* 140, 13 («infin a l'ora estrema?»). • *Ma 'l tempo… frena*: l'esiguità del tempo a disposizione è motivo topico nei colloqui con le ombre dei defunti, in genere relegati alle ore notturne (cfr. *Aen*. VI, 535-539), e ricorre anche nei sogni dell'*Africa* (II, 6-12) e del Canzoniere (*Rvf* 284, 1: «Sí breve è 'l tempo e 'l penser sí veloce»); cfr. anche TC II, 71-72. • *anzi che 'l giorno… n'agiunga*: per l'avvento del mattino come interruzione delle visitazioni laurane, cfr. *Rvf* 343, 12-13.

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

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

che ti procura tanto dolore, sarebbe per te ragione di letizia se solo potessi provare una parte infinitesimale della mia beatitudine»' ~ Il *discipulus* mostra di aver assimilato la lezione esprimendosi con la terminologia dell'interlocutrice, tuttavia la natura del suo secondo quesito, che indugia sull'aspetto fisiologico e corporeo del trapasso, ne tradisce un'acquisizione esteriore. La risposta di Laura non esaurisce direttamente l'interrogativo, ma punta a dissipare la radice delle dubitazioni, l'attaccamento al corpo e il timore (*metus mortis*) che ne deriva, radicato nella *communis opinio* di cui è vittima anche l'io-protagonista. • *altra*: rispetto all'esistenza celeste, di cui Laura ha già esperienza. • *serena*: è autocitazione (*Bettarini*) da *Rvf* 8, 10, nel quale le colombe, prese al laccio, ricordano con nostalgia la «vita altra serena» contraddistinta dalla libertà; cfr. *Ariani* per i rinvii alla formularità dell'aggettivo. • *ch'à nome vita*: cfr. Cicerone, *Somn. Scip.* III, 14 («quae dicitur vita»). • *che per prova il sai*: rinvio all'«assalto» di Morte descritto nel primo capitolo (TM I, 156 e ssg.). • *al vulgo*: la deprecazione dell'opinione del volgo è corrente nelle prose latine di Petrarca, specie nelle *Familiares* (cfr. nota a TM I, 171), anche sulla scorta di argomentazioni classiche (es. *Somn. Scip.* VII, 25: «neque te sermonibus vulgi dederis»); Laura 'tornante' così esorta il suo amante nel Canzoniere (*Rvf* 359, 58-59: «Non errar con li sciocchi, | né parlar – dice – o creder a lor modo»). • *cieca e dura*: insistenza sullo stato di ottenebramento e ignoranza dei mortali, che echeggia nel successivo *oscura* (v. 34), e che nell'*Africa* viene deplorato come effetto di una nube caliginosa che avvolge il vero (cfr. I, 337-339). • *all'anime gentili; all'altre*: la contrapposizione è pure in *Afr.* I, 295-297, pur con la sostituzione dei 'forti' ai 'gentili' («hoc fortibus unum | contigit, ut leti morerentur; cetera flendo | turba perit lacrimasque metu diffundit inertes»), così come in vari luoghi delle *Familiares* (ad es. XXIII, 5, 4: «Mori timeant qui vivere nescierunt») e in *Rem.* II, 117, 26. *Daniello* rinviava a Cicerone, *De sen.* XXIII, 83, che opponeva l'animo del sapiente, che comprende di avviarsi *ad meliora*, a quello dello stolto, che non vede lontano e dunque si duole della morte. • *pregione*: immagine classica dell'anima imprigionata nel carcere del corpo ed esiliata dalla dimora celeste: cfr. ancora Cicerone, *Somn. Scip.*

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

40-51 *'Mentre così parlava, teneva gli occhi rivolti al cielo, con devozione; poi continuò a muovere le labbra rosee senza emettere suono, finché io dissi: «Silla, Mario, Nerone, Gaio (Caligola) e Mezenzio, dolori di fianchi e ventre e febbri acute fanno sembrare la morte più amara dell'assenzio». «Non posso negare», disse, «che la sofferenza che precede il trapasso procuri una grande afflizione, e ancor più ne genera il timore della dannazione eterna; ma purché l'anima trovi conforto in Dio, insieme al cuore, che di per sé forse è debole, che cos'è la morte se non un breve sospiro?»'* ~ Laura dissipa il quesito sulla sofferenza del trapasso, ora rinnovato con insistenza dall'io, ricorrendo all'argomentazione sintetizzabile nella massima «Mors misera non est, aditus ad mortem miser» (Quintiliano, *Inst. or.* VIII 5, 5); *Castelvetro* rinvia a un passo di Lattanzio, *Div. inst*. III, 17 («Nec frustra dictum est: mors misera non est; aditus ad mortem est miser: hoc est, morbo tabescere, ictum perpeti, ferrum corpore excipere, ardere igni, dentibus bestiarum laniari. Haec sunt quae timentur, non quia mortem afferunt, sed quia *dolorem magnum*. Quin potius effice ne dolor malum sit. Omnium, inquit [Epicurus], malorum maximum est. Qui ergo non possum non timere, si id, *quod mortem antecedit*, aut efficit, malum est?»). Se l'aspetto pauroso della morte è legato al solo strazio fisico del trapasso, può essere ulteriormente attenuato in considerazione della sua brevissima estensione temporale: cfr. Cicerone, *Tusc. disp.* I, 34, 82 («Ubi igitur malum est [...]? An quod ipse animi discessus a corpore *non* fit *sine dolore*? Ut credam ita esse, quam est id *exiguum*! [...] totumque hoc *leve* est, qualecumque est; fit enim *ad punctum temporis*», *Daniello*). • *gli occhi ... al ciel fissi*: cfr. Dante, *Par.* I, 46-47 («quando Beatrice in sul sinistro fianco | vidi rivolta e riguardar nel sole»), e 64-65 («Beatrice tutta ne l'etterne rote | fissa con li occhi stava»). • *in silentio*: forse pregando (*Sapegno*); la gran parte dei mss. e le edizioni storiche hanno però «mise», da cui proviene l'interpretazione dei commentatori cinquecenteschi («pose silenzio», pose fine alle sue parole). • *Silla, Mario, Neron, Gaio e Mezentio*: i nomi di cinque tiranni celebri per l'efferatezza dei loro crimini sostituiscono metonimicamente i quattro tipi di morte violenta elencati da Lattanzio. Lucio Cornelio Silla e Gaio Mario (menzionato anche in TF I, 109-110) sono ricordati insieme (in ordine invertito) come esempi di crudeltà in Valerio Massimo, IX, 2, 1-2 (cfr. anche Lucano, *Bell. civ.* II, 93-133 e 134-222). Per i delitti di Nerone (già in TC I, 97) e Caligola (Gaio Giulio Cesare Germanico) la fonte è Svetonio (risp. VI 33-38 e IV 22-49). I tormenti escogitati dal re etrusco Mezenzio sono illustrati in Virgilio, *Aen.* VII, 481-88. • *stomachi*: «*hapax* "espressivo"», che insieme ai due termini seguenti rinvia all'«orrore fisico della morte» (*Ariani*). Per il vocabolo si può rinviare all'aggettivo «stomachicus» ('malato di stomaco') di un'epistola di Seneca (III, 24) dedicata al disprezzo della morte con i suoi dolori e paure. • *morte amara*: l'amarezza è qualità propria della morte (cfr. il *miser* della sentenza latina): cfr. *Rvf* 358, 1-2, e TE 129, con Dante, *Inf.* I, 7 e *Purg.* I, 73-74. • *etterno danno*: il sopravvento del timore della dannazione sul timore del dolore fisico anche in *Secr.* I, pp. 56-58. • *in Dio si riconforte*: cfr. *Rvf* 358, 7 («col Suo [di Cristo] morir par che mi riconforte»). • *sospir breve*: il motivo ricorre anche in *Sen*. XI, 17, 34 («que precedunt scilicet aut sequuntur esse posse terrifica et horrenda, mortem ipsam pene nil esse *aliud quam leve suspirium* aut suavem et profundum somnum») e, ancora, *Rem*. II, 117, 30: «Turpis est enim tam *brevis* periculi (si periculum, non natura, et periculorum finis est mori) turpis est,

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

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

52-66 *'Io ero già prossima al varco estremo, con il corpo stremato ma lo spirito già preparato, quando sentii dire in un tono mesto e sommesso: «Infelice colui che conta i giorni, e gli pare che ciascuno duri mille anni! Vana è la sua vita, perché non si concilia mai con se stesso finché vive. Vaga per mari e paesi e tiene fede allo stesso stile, ovunque si sia trovato: pensa solo a lei, parla o scrive solo di lei». Rivolgo allora gli occhi languenti nella direzione da cui era venuta la voce, e vedo colei (che ci ha avuti cari), che ha spronato me e trattenuto te. La riconobbi dal volto e dalla voce, che non di rado ha già rinfrancato il mio cuore: ora severa e giudiziosa, allora onesta e bella'* ~ Digressione di Laura, che rievoca il momento immediatamente precedente alla sua morte, con il conforto delle parole di una consigliera misteriosa a entrambi cara. • *ultimo passo*: «l'ultimo suo passo» è ricordato anche in *Rvf* 294, 3. • *la carne... pronta*: formula evangelica (*Mt* 26, 41 e *Mc* 14, 38: «spiritus quidem promptus est, caro autem infirma») tradotta anche in *Rvf* 208, 14 («lo spirto è pronto, ma la carne è stanca»). • *udi' dir*: introduce simili moniti in *Rvf* 54, 5 («udí' dir alta voce di lontano») e TT 100. • *colui che ' giorni conta*: atteggiamento tipico degli innamorati che attendono l'appagamento del proprio desiderio (secondo Ovidio, *Her.* II, 7: «tempora si numeres – bene quae numeramus amantes», tradotto in *Rvf* 56, 2 «contando l'ore», e in almeno due luoghi delle *Familiares* in cui si tratta dell'attesa di notizie da amici in pericolo: *Fam*. VIII, 9, 26 «numerare dies more amantum incipio», e

XVI, 6, 27: «Nos vero [...] facimus quod amantes solent: singulos dies solicite numeramus»); qui può riferirsi all'attesa di rivedere Laura lontana o di ricevere notizie sulla sua malattia. Per l'iperbole cfr. *Rvf* 357, 1 («Ogni giorno mi par più di mill'anni»). • *seco... raffronta*: il verso è stato interpretato in due modi, perché oltre al mancato confronto con se stesso, l'agostiniana *dissimilitudo* narrata in *Rvf* 135, è possibile riferirlo anche all'impossibilità di ricongiungersi all'amata da viva, data l'ambiguità di «seco», attribuibile nell'uso di Petrarca pure a persona diversa dal soggetto; il tema della presenza/assenza «in terra» di madonna ricorre del resto in più luoghi del Canzoniere, soprattutto nelle rime in morte (*Rvf* 268, 58; 270, 5; 275, 11, etc.), a cui si aggiunge almeno un sonetto di presentimento (cfr. *Rvf* 250, 14). Una rassegna delle interpretazioni in *Pacca*. • *E' cerca...*: allude al motivo topico dell'irrequietezza dell'amante, che ha anche una corrispondenza nella biografia di Petrarca, il cui perenne 'esilio' è spesso rappresentato con questo verbo: cfr. *Rvf* 161, 7-8 («cercando piagge e monti»); «cercar terra e mari» in 207, 56, e 331, 2; più ampio il lamento in 360, 46-50; in senso più universale *Fam*. IV, 1, 27. • *di lei pensa... scrive*: sequenze analoghe in *Rvf* 204, 2 («vedi, odi e leggi e parli e scrivi e pensi») e 129, 52 («in guisa d'uom che pensi e pianga e scriva»). Cfr. *Secr.* III, p. 163 («Assuevit animum illam admirari ...»). • *quella*: per la definizione della donna misteriosa si rinvia all'*Introduzione*: si noti che il verso la definisce per la sua funzione di *gubernatrix*. • *me sospinse e te ritenne*: se 'sospingere' indica decisamente, nel Canzoniere, l'azione di Amore che si impone sulla volontà (*Rvf* 96, 8), le occorrenze del verbo 'ritenere' segnalate in *Ariani* sono tutte sinonimi di 'trattiene' (*Rvf* 264, 83 la *barchetta* dell'io è «ritenuta ancor da ta' duo nodi»; 268, 65 ciò che dice Amore «sol mi riten ch'io non recida il nodo»; 357, 5 contro il desiderio di seguire Lei nella morte «non mi posson ritener li 'nganni | del mondo»), così come l'altra occorrenza della sezione 'in morte', non segnalata (264, 79-70: il lume degli occhi di Lei «mi ritien con un freno | contro cui nullo ingegno o forza valme»). Il verbo significherebbe allora un difficile esercizio di moderazione da parte dell'amante. In senso contrario vanno le accezioni delle rime 'in vita', in cui è Amore a trattenere l'amante «per suo» (134, 6), «perch'ancor m'invischi» (83, 6); cfr. anche 214, 39. • *or... allor*: la scansione cronologica va riferita ai due tempi in cui agisce il personaggio, quello in cui fungeva da freno agli amanti e quello, successivo e ora rievocato, al capezzale di Laura: la contrapposizione può quindi indicare sia la transizione da fanciulla a donna matura, sia il mutamento del tono in accordo alle circostanze (galante prima, luttuoso poi).

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

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

dizione cristiana di morte serena (cfr. Bernardo di Chiaravalle, *Serm*. XXVI, 7, 11: «non modo securus, sed et laetabundus», con *Bettarini ad loc.*, e Stroppa 2014, p. 12). • *essilio*: risponde ancora, variando l'immagine precedente della prigione (v. 34), al concetto platonizzante della vita terrena come separazione dell'anima dal cielo, sua sede naturale; la metafora è ampiamente sviluppata negli scritti petrarcheschi, per i quali cfr. almeno *Fam*. II, 1, 26 («neque enim hec aut patria nostra est aut fuerat sua, ubi et nos peregrinamur adhuc et eum irritis votis expectavimus ad meliora properantem. Exilium est hoc; ipse in patriam profectus est»; altri luoghi in *Pacca*). • *pièta*: prima occorrenza del lemma che punteggia le visioni oniriche di Laura morta e ricorre cinque volte in questo solo capitolo (vv. 75, 80, 93, 156, 187), nella duplice accezione di pietà della consolatrice e di pietà dell'amante. Per il primo senso cfr. anche *Rvf* 250, 6; 283, 9-10; 285, 1; 8-9; 334, 11; 342, 8; 343, 9; 356, 9.

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

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

85-93 *'Appena ebbi pronunciato queste parole, vidi balenare quel dolce sorriso che tante volte è stato un ristoro per le mie forze vitali prostrate. Poi rispose sospirando: «Il mio cuore non è mai stato separato dal tuo, né lo sarà mai; ma ho moderato il tuo ardore con il mio aspetto, perché non vi era altro modo per salvare sia te che me, e la nostra reputazione acerba; e non sono le vergate inferte al figlio a rendere una madre meno amorevole»'* ~ Se il primo capitolo era culminato nella scena della morte di Laura, qui l'apice del colloquio giunge a metà, con la rivelazione retrospettiva dell'amore di lei. • *lampeggiar...*: è un atto che l'amante terreno conosce bene (cfr. *Rvf* 292, 6: «e 'l lampeggiar de l'angelico riso»), ma che il modello del dialogo dantesco con Virgilio (*Purg*. XXI, 114) trasforma nell'espressione di una comprensione profonda tra i due. • *vertuti afflitte*: sintagma identico in *Rvf* 23, 97; il riso di madonna è ristoro per le *virtutes* come lo è il sole («ch'un sol fu») per il corpo debilitato. • *mai diviso... mai fia*: la confessione di Laura ha un parallelo nel dialogo inscenato negli ultimissimi numeri del Canzoniere (*Rvf* 362, 7-8: «Amico, or t'am'io e or t'onoro | perch'ha' i costumi varïati, e 'l pelo»). La donna volge a sé il motivo tradizionale del cuore dell'amante separato dal corpo e congiunto a quello dell'amata (cfr. almeno Cappellano, *De amore* I, 14: «quamvis corpore videar discedere, corde tamen vobis colligatus exsisto»), ricorrente nella poesia lirica (Guittone, *Se di voi, donna* 2: «però 'l meo cor da voi non fu diviso»; e Boccaccio, *Com. ninfe* XLV, 43-44: «il cor non è diviso | di noi da te») e più volte impiegato nel Canzoniere; cfr. TC III, 151 e TP 55-57. Notevole la possibile eco dal quinto canto dell'*Inferno* (v. 135: «questi, che mai da me non fia diviso»: Giunta 1993, pp. 437-438, rafforzata dall'accostamento della terzina precedente [vv. 130-132] ai vv. 100-102), soprattutto considerando che questa è l'unica occorrenza di *riso* in rima nei *Triumphi*; condivide la serie rimica con il luogo dantesco (*riso* : *diviso* : *viso*), ma la stessa, con l'aggiunta di *paradiso*, struttura anche le quartine del già citato son. 292 (e già dei sonetti 17 e 245, attestando la formularità della serie). • *temprai*: funzione già riconosciuta dall'amante nei numeri 'in morte': cfr. *Rvf* 289, 7-8, e 351, 3-4. • *viso*: non solo 'espressione del volto', ma anche (etimologicamente) 'sembiante, apparenza esteriore': forse non la manifestazione esclusiva della durezza (*Pacca*) ma un'accorta alternanza di ritrosia e dolcezza, rispondente al proposito non tanto di estinguere del tutto l'amore, ma di conferirgli il giusto «modo» (v. 132); il fondamento è in *Rvf* 289, 5-8. • *a salvar te e me*: l'intento della donna è proclamato in *Rvf* 341, 12-13: «Fedel mio caro, assai di te mi dole, | ma pur per *nostro ben* dura ti fui» (con 359, 66: «salvando inseme tua salute e mia»). • *giovinetta fama*: la giovinezza può essere attributo sia dei due protagonisti sia della fama, come reputazione «ancora non irrevocabilmente consolidata» (*Fenzi*). Cfr. ancora *Purg*. I, 61-63 («fui mandato ad esso | per lui campare; e non lì *era altra via* | che questa»). In *Secr*. III, p. 216 Francesco rileva come Laura sia stata serbata indenne dalla cattiva fama, che assedia anche i migliori. • *né per ferza...*: chiusa

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

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

94-99 *'Quante volte ho pensato tra me: "Costui ama, anzi arde; ora è il momento di porre rimedio, ma non può farlo bene chi è guidato dal timore o dal desiderio: veda dunque solo ciò che mostro di fuori, e non ciò che provo dentro di me". Questo fu ciò che molte volte ti ha rivolto indietro e frenato, come il morso a un cavallo infuriato' ~* Comincia la rassegna dei «casi de la vita nostra» (oggetto consueto delle conversazioni oniriche tra i due amanti: cfr. *Rvf* 285, 12 e 343, 10-11), un regesto di situazioni liriche già ampiamente esplorate nel Canzoniere e ora ripercorse secondo la prospettiva di madonna, che spiega la propria condotta apparentemente incostante e indecifrabile riconducendola agli accorgimenti adottati per celare il proprio amore e al contempo mitigare l'ardore e le sofferenze dell'amante. • *Questi ama,* | *anzi arde*: l'evidenza esterna dell'interno ardore ha una matrice classica (Ovidio, *Ars* I, 738: «Ut qui te videat, dicere possit 'amas'»), già esperita in forma analoga in *Rvf* 129, 12-13 («onde a la vista uom di tal vita esperto | diria: – Questo arde, e di suo stato è incerto»); *ardet* anche nella poesia latina di Petrarca: cfr. *Epyst*. III, 3, 64-65. • *chi teme o brama*: chi si lascia condizionare dal timore o dal desiderio, come gli innamorati (cfr. TC III, 119, e Orazio, *Epyst*. I, 2, 51: «Qui cupit aut metuit»); sono le prime due *perturbationes animi* citate in *Secr*. I, p. 64, a partire dall'archetipo virgiliano (*Aen*. VI, 733: «hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque»); la coppia, espressa in forma intimamente antitetica («tema e brami»), compare nel sonetto 195 in un contesto di *impossibilia* amorosi. Nel contesto trionfale, e dato il confronto con il successivo v. 115, per i commentatori resta dubbio se chi deve "provvedere" (vv. 95 e 96) sia la donna o l'amante: sembra preferibile la seconda ipotesi, dato che a tale impossibilità corrisponde la decisione della donna di mostrare il solo volto suo severo (v. 97), intesa a

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

100-111 *'Spesso il mio volto si è atteggiato a sdegno, mentre Amore mi infiammava il cuore; tuttavia in me il desiderio mai ha sopraffatto la ragione. Ma quando ti ho visto prostrato dal dolore, ho rivolto a te gli occhi con dolcezza, così da salvare te e l'onore di entrambi. E quando la sofferenza è stata troppo intensa, ho rivolto sia lo sguardo sia la voce a salutarti, ora timorosa e ora dolente. Questi sono stati gli accorgimenti e gli artifici che ho adoperato con te, talora una disposizione benevola, talora la collera: tu lo sai bene, che ne hai parlato in molte tue poesie'* ~ Laura ripercorre gli espedienti attuati per governare due condizioni opposte dell'amante, l'eccessivo fervore e la prostrazione. • *dipinse*: dantismo usuale per gli stati d'animo (cfr. almeno *Inf*. IV, 19-21, con *Rvf* 71, 52-53), come il successivo «drizzai in te gli occhi» al v. 104 (per il quale cfr. *Par*. I, 101: «li occhi drizzò ver me» [*Ariani*]). • *voglia... vinse*: puntualizza «in me», al contrario dell'amante che, mediante un'evidente «*adnominatio*, con rovesciamento semantico» (*Ariani*), è detto «vinto» al verso successivo. Per il contrasto tra volere e ragione (o discernimento) cfr. *Rvf* 73, 24-26; 101, 12; 141, 7-8; 240, 5-7; TC III, 170. Si ricordi che nella *Vita nova* Amore non si scompagna mai dal «fedele consiglio della Ragione» (II, 9). • *Questi... arti*: affine alla battuta di Amore in *Rvf* 360, 105, lì in senso antifrastico e tono sarcastico: «Questi fur con costui li 'nganni mei»; per la topica della coppia arte-ingegno cfr. *Pacca*. • *benigne accoglienze*: in TP 85 compariva «Bella-Accoglienza»; cfr. anche *Rvf* 343, 9: «dolci accoglienze». • *tu 'l sai...*: ancora accostabile alla difesa di Amore in *Rvf* 360, 144 («ed ei l'ha detto alcuna volta in rima»); simile allusione metapoetica in TM I, 120. Le tre reazioni inscenate da madonna corrispondono ad altrettante situazioni narrative descritte nel Canzoniere secondo il punto di vista dell'amante: l'ira (*Rvf* 29, 20; 44, 14; 222, 10-11; 360, 11-12); lo sguardo benevolo (*Rvf* 23, 132-135; 72, 46-60 149); l'evento eccezionale del saluto (*Rvf* 63; 110; 111).

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

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

121-126 *'Io dissi allora, tremando e non senza lacrime: «Madonna, quello che mi dite sarebbe un premio più che sufficiente per tutta la mia fedeltà, se solo lo credessi». «Uomo di poca fede!», rispose, «Se non ne fossi certa e se non fosse vero, perché lo direi?», e sembrò infiammarsi in volto'* ~ La confessione di Laura è per l'amante insperata e dunque difficile da credere: il suo dubbio suscita una nuova, veemente risposta della donna. • *frutto*: il compenso del lungo amore, mai conseguito, e rimpianto sin dal sonetto proemiale (*Rvf* 1, 12; cfr. anche *Rvf* 317, 8: «il frutto de molt'anni»). • *tremando*: «or di paura or di speranza», come in *Rvf* 258, 13. • *non col viso asciutto*: la litote riecheggia e invera quella di *Rvf* 93, 13 («forse non avrai sempre il viso asciutto»). • *di poca… io*: sintagma evangelico («modicae fidei» in *Mt* 6, 30; 8, 26; 14, 31); nella tradizione è attestata la variante «di poca fede era io se no 'l sapessi», a testo nella *princeps* del 1470 e nella seconda aldina (1514), e trasmessa da *Daniello* come autografa; il senso è però insoddisfacente.

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

127-138 *'Se in terra tu fosti gradito ai miei occhi, lo taccio; ma di certo mi piacque il vincolo amoroso che teneva avvinto il tuo cuore; e, se è vero quello che ascolto, mi è gradita la buona fama che mi procuri con le tue opere, lontano e vicino; né ho mai preteso altro dal tuo amore, se non che fosse governato dalla moderazione. Solo quella è mancata, e mentre con le espressioni di prostrazione tentavi di rendermi evidente ciò che mi era sempre palese, hai finito per rivelare il segreto del tuo cuore a tutti. Da questo derivò la mia freddezza, per la quale continui a struggerti, perché quanto agli altri aspetti vi era tra noi una concordia pari a quella che Amore stabilisce, purché sia temperato dall'onestà'* ~ Nonostante la pudica preterizione, Laura si appresta ora a ribadire la sincerità della sua prima confessione: se del suo amore fin qui ha esplicitato gli aspetti esteriori e gli effetti indotti nell'amante, con questo secondo discorso intende rivelare in maniera più profonda la sua vicenda interiore. • *s'al mondo... mei*: il 'tu sola mi piaci' (*Rvf* 205, 8) dei classici, riasseverato in *Secr.* III, p. 184, si trova qui congiunto con un'eco dantesca (*Purg*. I, 85-86), per volgere nella prospettiva di Laura ciò che il Canzoniere dice dell'amante (*Rvf* 325, 15 e 350, 14). • *nodo*: cfr. TC I, 69-71; nel Canzoniere indica quasi sempre il *nexus* di anima e corpo, tranne nella difficile relazione tra la fine della canzone 270 e il sonetto del nodo (271); cfr. anche 71, 51; 175, 2-4; 197, 7; 296, 14. Per la serie rimica *nodo* : *odo* : *modo* cfr. *Purg*. XXIV, 52-57. • *bel nome*: cfr. *Rvf* 187, 13 e 297, 13. • *lunge e presso*: il vanto dell'estensione spaziale della fama della sua donna grazie ai versi è un motivo elegiaco (cfr. Ovidio, *Ars* III, 535-537) e ricorre spesso anche nel Canzoniere: cfr. *Rvf* 146, 9-14, dove l'impossibilità della divulgazione della lode in una lingua intesa in ogni regione del mondo è compensata dal proposito di diffondere le rime nell'Italia intera; 268, 73-77, con cenno al gradimento della donna per questa fama alimentata anche dopo la morte; *Epyst*. I, 6, 37-39. • *col tuo dir m'acquisti*: per il costrutto, cfr. *Rvf* 61, 12-13 («e benedette sian tutte le carte | ov'io fama l'acquisto»). • *modo*: la mancanza di moderazione è riconosciuta da Francesco come unico difetto del proprio amore in *Secr*. III, p. 212 («in amore meo nichil unquam turpe [...]. Adice *modum*; nichil pulcrius excogitari queat»). • *in atti... mostrarmi*: cfr. *Rvf* 35, 7-8 («*negli atti* d'alegrezza spenti | di fuor si legge com'io dentro avampi»), nel contesto, però, di una manifestazione involontaria al volgo. • *quel che vedea sempre*: per Laura avvertita del segreto dell'amante solo dal suo aspetto, cfr. *Rvf* 150, 7-8 («s'ella sel vede»). L'intera situazione ha affinità con Ovidio, *Her*. XVI, 238-240, dove Paride è consapevole che la sua sofferenza amorosa è nota non solo all'amata ma a chiunque li circondi (per altri contatti con questa epistola cfr. *infra*). • *il tuo... apristi*: formula paolina, da *Cor*. I, 14, 25 («occulta cordis eius manifesta fiunt», *Ariani*); cfr. anche *Rvf* 125, 20 («Miri ciò che 'l cor chiude»). • *quinci*: 'da qui (provenne)'. • *gelo*: alcuni commenti storici hanno a testo la lezione «zelo» della prima aldina, che chiosano come 'amore' (che «mancò», secondo *Vellutello*) o 'dedizione' nel temperare i desideri dell'amante. *Gesualdo*, oltre a segnalare la variante «gelo», ne riporta anche una terza, «quinci io mi celo». • *distempre*: in clausola in *Rvf* 55, 14; 224, 13 e, per bocca di Laura, 359, 38 (il primo e l'ultimo con identica serie rimica *sempre* : *tempre* [sost.]). • *concordia... Amor*: ricalca, ribaltando la correlazione logica tra i due termini, Catullo 64, 335-336 («nullus *amor tali coniunxit* foedere amantes, | *qualis adest* Thetidi, *qualis concordia* Peleo»); pertanto «giunge», derivato dalla fonte, ha il significato di 'congiungere, unire' e non quello (pure ammissibile) di 'raggiungere, conseguire'. • *onestate*: cfr. *Rvf* 215, 9: «*Amor* s'è in lei con *onestate* aggiunto» (sul tema cfr. TP e Cherchi 2008, pp. 107-130); il necessario accordo di amore con onestà in Laura era già presupposto dall'io nel quesito postole ai vv. 79-81.

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

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

accorsi della tua passione; ma l'uno [l'io] *le ha rivelate, l'altro* [Laura] *le ha celate. Tu eri già rauco per lo sforzo di implorare la mia compassione quando io ancora tacevo, perché il pudore e il timore davano l'impressione che il mio amore, che pure era così grande, fosse minimo. Ma il dolore non è minore quando viene represso, né maggiore quando viene sfogato in lamenti; l'esibizione non accresce un sentimento reale e neppure ne riduce l'intensità'* ~ Laura confessa in termini espliciti la corresponsione dei sentimenti dell'amante (le fiamme sono «quasi eguali»), ma con quella necessità di celarle che nel Canzoniere è affidata all'importante ballata 11, alla cui articolazione rinvia l'*avvedersi* dell'amore di lui da parte della donna (cfr. *infra*). • *eguali... fiamme amorose*: cfr. Ovidio, *Met*. VII, 803 (Cefalo e Procri): «*aequales* urebant pectora *flammae*»; la confessione risponde alla preghiera più volte espressa dall'amante (cfr. *Rvf* 65, 14, e 125, 4-5), attenuata da un «quasi» da riferire alla moderazione che ha temperato la fiamma di Laura. • *almen... foco*: cfr. Dante, *Purg*. XXII, 10-12; per il momento della scoperta dell'amore da parte della donna, cfr. *Rvf* 11, 3 e 8 («poi che in me conosceste il gran desio»; «ma poi ch'Amor di me vi fece accorta»). • *l'ascose*: contravviene alla proverbiale legge d'amore secondo la quale è impossibile celare la propria passione, perché come una fiamma nascosta divampa in forma ancor più intensa (cfr. Ovidio, *Met*. IV, 64: «quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis» e 62: «*ex aequo* captis ardebant mentibus ambo»); legge a cui pure ricorre l'amante per giustificarsi: cfr. *Rvf* 207, 66-67; TC III, 181-83. • *roco*: cfr. *Rvf* 133, 3-4 e, per la locuzione tradizionale "*mercé chiamar*", 23, 63. • *quando tacea*: in opposizione al «chiamar» dell'amante. • *vergogna e tema*: motivi della ritrosia femminile già in Ovidio, *Her*. XVI, 285 e 325; «pudor et metus» ricorrono anche nell'ammonizione di *Augustinus*

di *Secr*. III, p. 134. • *Non è minor... né maggior*: la massima si appunta non tanto sulla nozione, controversa, che l'espressione della sofferenza possa avere un qualche effetto sulla percezione del dolore, lenendolo o esacerbandolo (per la prima convinzione cfr. *Rvf* 23, 4: «perché cantando il duol si disacerba», con il correttivo di *Rem*. I, 69, 38), ma confuta l'idea di una correlazione necessaria e oggettiva tra l'entità del dolore e la sua manifestazione esteriore. • *duol... prema*: eroica sopportazione modellata su Enea, che «*premit* altum corde *dolorem*» (Virgilio, *Aen*. I, 209). • *fictïon*: «*hapax* che pertiene al linguaggio tecnico della poetica petr[archesca]», dove è posto in correlazione con la nozione di *verus*: cfr. *Fam*. II, 9 e IX 4, 17 sgg.; *Vit. sol*. I, 302; *Inv. med*. III, 910 sgg. (*Ariani*). In questo contesto indica «quello che si fa apparire (che si *finge*, nel senso latino)» (*Fenzi*); in ambito erotico, Ovidio aveva sostenuto che gli atteggiamenti, anche simulati, possono produrre, intensificare o ridurre sentimenti reali: cfr. Ovidio, *Ars* I, 611-618 e *Rem*. 493-504. Cfr. Cecco d'Ascoli, *Acerba*, 1837: «ché per celarsi il vero non si muta» (*Pacca*).

148-159 *'Ma non si squarciò forse il velo della dissimulazione quando, da soli e in tua presenza, ho accolto le tue parole, cantando a mo' di risposta «il nostro amore non osa di più»? Il mio cuore era tuo, ma ritrassi gli occhi: e tu te ne lamenti come di una spartizione ingiusta, quando a ben vedere ti ho donato la parte migliore e più importante di me, e ti ho negato quella di minor peso! E non consideri che, se anche poi i miei occhi ti sono stati negati, ben mille volte prima, e ancora mille e più di mille, ti sono stati rivolti con pietà; e il loro sguardo sarebbe rimasto sempre sereno rivolto a te, se non che ho avuto timore del pericolo che veniva dalle tue scintille amorose'* ~ La sequenza rievoca uno snodo cruciale della vicenda d'amore, quello della confessione diretta dei due amanti, che se vede Laura concedere una parziale e momentanea deroga al riserbo, dall'altro le impone un distacco ancor maggiore per l'avvenire. La donna richiama, in termini allusivi, il momento in cui ebbe l'ardire di far trapelare la sua corresponsione al sentimento dell'amante, dal quale aveva accettato la lode poetica, intonando il verso di una canzone. • *ogni vel*: il «velo» steso tra gli amanti fin dall'origine della narrazione del Canzoniere (ballata 11), che ne impedisce il contatto diretto. • *soli*: la vulgata e i commenti antichi hanno la lezione «sola», che riferiscono a Laura; altri, con diversa interpunzione, lo riferiscono a «detti» ('accettai da te solo i detti', o 'accettai i detti da te solo': cfr. *Appel*; Wilkins 1964, p. 213; *Pacca*). • *detti*: probabilmente versi d'amore, come in *Rvf* 23, 166; 70, 17; 360, 114. • *di più... cantando*: il verso è stato probabilmente creato per l'occasione, ma si è discusso della possibilità che fosse parte di un componimento realmente esistito, opera dello stesso Petrarca o altrui, forse calco di un *octosyllabe* provenzale (Wilkins 1964, p. 213); la vulgata presenta a testo la variante «dir più». Il canto di madonna è lodato in *Rvf* 112, 9; 225, 11; 243, 2; 249, 11; 360, 102; TM I, 150. • *teco era il core*: cfr. vv. 88-89. • *[i]l meglio... [i]l men*: gerarchia relativa tra il cuore, parte migliore, e gli occhi, «meno interi» e «di minor virtute» (*Rvf* 14, 9-10). • *tranquille*: le «faville» degli occhi laurani sono contemplate come «tranquille» in *Rvf* 109, 7. • *pericolose*: perché apportatrici di squilibrio nella necessaria moderazione amorosa.

160-171 *'Voglio dirti ancora altre cose, per non lasciarti senza una conclusione che forse ti sarà grato ascoltare in questo momento, in cui stiamo per separarci. Lieta della mia sorte sotto tutti gli aspetti, me ne è dispiaciuto uno solo, che mi è toccato nascere in una terra troppo umile; e fosse stata almeno più vicina al tuo fiorente paese natale! Ma era bella perché là mi incontrasti, giacché altrimenti il tuo cuore, l'unico a cui io sia fedele, avrebbe potuto volgersi ad altre, e io rimanerti sconosciuta: sarei stata allora meno nota, e di minor fama'* ~ Al termine della sua orazione, fedele ai principi della retorica classica, dalla quale attinge il vistoso tecnicismo «conclusione» (*Ariani*), Laura torna sul tema del suo luogo di nascita, dal quale aveva preso le mosse il Canzoniere (*Rvf* 4): la sua umiltà mette in risalto il lustro ricevuto dall'amante, e la nobiltà della terra italica (il *nido* dell'amante, come in *Rvf* 128, 82). Il «paese» del primo incontro non andrà distinto con acuta precisione geografica dall'«umil terren» che ha dato i na-

48 Non è minor il duol perché altri il prema,
né maggior per andarsi lamentando.
Per fictïon non cresce il ver, né scema.
50 Ma non si ruppe almen ogni vel, quando
soli i tuo' detti, te presente, accolsi,
'Di piú non osa il nostro amor' cantando?
51 Teco era il core; a me gli occhi raccolsi.
Di ciò, come d'iniqua parte, duolti,
se 'l meglio e 'l più ti diedi, e 'l men ti tolsi!
52 Né pensi che, perché ti fossin tolti
ben mille volte, e piú di mille e mille
renduti e con pietate a te fur vòlti.
53 E state fôran lor luci tranquille
sempre ver' te, se non ch'ebbi temenza
delle pericolose tue faville.
54 Più ti vo' dir, per non lasciarti senza
una conclusïon che a te fia grata
forse d'udire in su questa partenza:
55 in tutte l'altre cose assai beata,
in una sola a me stessa dispiacqui,
che 'n troppo humil terren mi trovai nata.
56 Duolmi anchor veramente ch'i' non nacqui
almen più presso al tuo fiorito nido.

tali a Laura: sono probabilmente designazioni del medesimo luogo, che solo l'amore le ha reso caro e gradito. Il paragone tra la patria dell'innamorato e quella della donna, più umile e oscura, può alludere all'epistola ovidiana di Paride più volte citata. • *beata*: nel Canzoniere designa le facoltà beatificanti di madonna o lo stato della sua anima dopo la morte: cfr. *Rvf* 125, 77; 336, 14; 341, 9; 345, 6; TE 86; più simile l'occorrenza di TM I, 24, con l'accezione di appagamento e gratitudine per le proprie virtuose facoltà di natura. • *troppo humil terren*: *Daniello* e *Castelvetro* (da cui *Ariani* e *Pacca*) allegano il distico in cui Paride loda Sparta in quanto città natale di Elena (Ovidio, *Her*. XVI, 189-90), ma i due contesti hanno relazioni più ampie. Tra le proposte di identificazione della cittadina, Cabrières (sin da *Vellutello*), Caumont (Flamini 1983 e 1910), Thor (Quarta 1937). All'*umiltà* del luogo natale di Laura (anche in *Rvf* 188, 9-11) non è forse estranea una certa coloritura polemica, adeguata ai motivi anti-avignonesi e, più in generale, anti-francesi (*Fenzi*), che emergerebbe ancor meglio dalla variante «vil terren» segnalata da *Fausto*; per questa caratterizzazione negativa del luogo d'origine di Laura si vedano anche *Rvf* 259, 9-11 e 305, 12-14. • *più fiorito nido*: allusione al nome di Firenze, da cui proveniva la famiglia del poeta, forse per metonimia la Toscana intera: il primo senso in *Contra eum* 250 («patriam meam [...] florentem»); il secondo in *Fam*. XV, 7, 5 («Tuscia, olim terrarum florentissima»). La contrapposizione tra la patria italiana e la dimora francese dell'amata ricorre anche in *Rvf* 259, 6 e 308, 1.

• *bel paese*: indica la Provenza in *Rvf* 61, 3 e 177, 12. • *il cor... fido*: richiama e accoglie la *fides* amorosa professata dall'amante ai vv. 76 e 122; sarà ripreso e sublimato all'inizio di TE.

172-183 *'«Questo non sarebbe potuto accadere», risposi, «perché il terzo cielo mi aveva immutabilmente destinato a innalzarmi a un amore tanto nobile, ovunque dimorasse». «Bene, lo accetto», disse, «ne ho ricavato una gloria che continua a seguirmi anche ora, dopo la morte. Ma per il piacere di conversare non ti accorgi del rapido trascorrere delle ore; vedi l'Aurora, che lasciando il suo letto dorato torna a portare il giorno ai mortali, e il Sole, ormai fuori dall'Oceano fino al petto: costei giunge a separarci, e me ne dolgo. Se hai altro da dire bada di essere conciso, e parla tenendo conto dei tempi»'* ~ L'ineluttabilità dell'amore per la donna, nato dall'influsso di Venere, rinvia al modello dei due amanti ovidiani, Elena e Paride, distanti per patria ma sospinti a un'unione destinata e promessa dalla dea in persona prima del loro incontro (cfr. Ovidio, *Her*. XVI, 15-20; 35-41; 77-78; 281; si veda in part. il v. 36: «te prius optavi, quam mihi nota fores», considerando che in TM II, 170 l'amante ribatte all'ipotesi che Laura gli fosse rimasta «ignota»). Nell'imminenza della separazione, madonna accenna al compiacimento per la sua gloria poetica e invita l'amante ad affrettarsi a parlare ancora. • *la rota*: per il «destino» celeste dell'amore per Laura cfr. *Rvf* 19, 13; 22, 24; 106, 1-3; 247, 13-14; 270, 91-94; 331, 3 e, non riferito all'io, 360, 95-96. • *rota terza*: il cielo di Venere (cfr. *Rvf* 31, 5; etc.), «che emana i suoi influssi in modo costante e immutabile» (*Pacca*). • *honore*: il «bel nome» del v. 130. • *ch'anchor mi segue*: tanto per la vitalità della circolazione delle rime (come per Arnaut Daniel in TC IV, 41-42: «ch'a la sua terra | *anchor* fa *honor*»), quanto perché ancora lodata *post mortem*. • *fuggir de l'ore*: riecheggia modi noti (Orazio, *Carm*. I, 11, 7-8: «dum loquimur fugerit invida | aetas: carpe diem», più Ovidio, *Am*. I, 11, 15: «dum loquor, hora fugit»), nel contesto degli stringenti vincoli temporali del colloquio con le anime dei defunti, secondo regole condivise pure dalla catabasi virgiliana in *Aen*. VI, 539 («nox ruit, Aenea; nos flendo ducimus *horas*», preceduto dall'incedere dell'Aurora, vv. 535-38). • *Vedi l'Aurora...*: la presenza laurana, prima di dissolversi, si moltiplica nelle entità diurne dell'Aurora (come ai vv. 5-8) e del sole, che giungono a illuminare la notte rimasta senza Laura-sole (già al v. 2), rifrangendo la sua eco fonica, dal *senhal* più consueto, «l'Aurora» (cfr. note al v. 7), al«l'aurato» letto (cfr. *Rvf* 223, 1; TT 1). • *S'a dire ài altro*: prendendo commiato, Laura rinnova l'esortazione alla brevità già espressa in apertura (vv. 26-27). Un'ammonizione simile, corredata dallo sguardo all'Aurora che si approssima, ma collocata ancora nel mezzo del dialogo, è in *Afr*. I, 585-90: «aspice ut omnis | stella cadit pelago», etc.; cfr. anche II, 342-43 e, a sogno concluso, II, 554-555, dove il letto di Scipione inondato dalla luce rossastra sostituisce quello dorato dell'Aurora, tratto dall'archetipo virgiliano.

184-190 *'«Ogni sofferenza che abbia mai patito», dissi, «si è alleggerita per effetto delle vostre parole amorevoli e devote. Vivere senza di voi è però troppo pesante: quindi vorrei sapere, madonna, se è stabilito che io vi raggiunga tra molto o poco tempo». Ella, già in procinto di partire, disse: «A ciò ch'io credo, resterai in vita senza di me per lungo tempo»'* ~ La chiusa ellittica della visione, che si arresta sulle ultime parole di Laura, e da cui sono esclusi alcuni elementi convenzionali quali la sparizione dell'ombra e la rottura del sogno e, insieme, del sonno (il primo, ad es., in Properzio VII, 4, 95-96; entrambi in Cicerone, *Somn. Scip*. IX, 29; *Afr*. II, 553-557 e *Var*. 40, 102), avvicina il capitolo ad altri colloqui onirici contenuti nella misura del sonetto (*Rvf* 250; 342; 362, dove a parlare è Dio; per la tipologia con chiusura della cornice, si vedano invece *Rvf* 343, 12-14; 356, 12-14; 359, 71). La richiesta dell'io-protagonista di conoscere il proprio destino, e la drammatica risposta di condanna all'infelicità, rispondono alle convenzioni del genere: si veda l'anticipazione sull'età della morte fatta da Scipione Africano al nipote in Cicerone, *Somn. Scip*. II, 12, con il parallelo di *Afr*. II, 534-35 («Sed multa monentem | te fatum tacuisse meum, pater optime, miror»). • *Quant'io soffersi mai...*: la terzina è compattata dalle tre dittologie sinoni-

Ma assai fu bel paese ond'io ti piacqui;
57 ché potea il cor, del qual sol io mi fido,
volgersi altrove, a te essendo ignota,
onde io fôra men chiara e di men grido.»
58 «Questo non,» rispos'io «perché la rota
terza del ciel m'alzava a tanto amore,
ovunque fusse, stabile ed immota.»
59 «Or, cosí sia» diss'ella. «I' n'ebbi honore
ch'anchor mi segue. Ma per tuo diletto
tu non t'accorgi del fuggir de l'ore.
60 Vedi l'Aurora de l'aurato letto
rimenar ai mortali il giorno, e 'l sole
già fuor de l'oceàno infino al petto.
61 Questa vien per partirne, onde mi dole.
S'a dire ài altro, studia d'esser breve,
e col tempo dispensa le parole.»
62 «Quant'io soffersi mai, soave e leve»
dissi «m'à fatto il parlar dolce e pio;
ma 'l viver senza voi m'è duro e greve.
63 Però saper vorrei, madonna, s'io
son per tardi seguirvi, o se per tempo.»
Ella, già mossa, disse: «Al creder mio,
64 tu starai in terra senza me gran tempo.»

miche in clausola, la terza delle quali rovescia la prima. • *Al creder mio*: la chiusa riprende due analoghe affermazioni tragicamente conclusive: il presagio di *Rvf* 250, 14 («non sperar di vedermi *in terra* mai») e la rivelazione di 362, 12-14: «Responde: – Egli è ben fermo il tuo destino; | e per *tardar* ancor vent'anni o trenta, | parrà a te troppo, e non fia però molto –».

Triumphus Fame I

a cura di Romana Brovia

1-18 Defunta Laura, con il cui trapasso si chiude il capitolo precedente, Morte si allontana verso Occidente, mentre da Oriente entra in scena Fama, accecante di luce e ineffabile (terz. 1-6) | **19-33** Volgendo lo sguardo alla destra di Fama, il poeta vede il corteo dei più gloriosi condottieri romani (alcuni già presenti nella sequela d'Amore), disposti come durante un Trionfo militare: in testa stanno Cesare e Scipione Africano (terz. 7-11) | **34-51** Comincia la rassegna dei personaggi a partire, in quest'ordine rovesciato, da Scipione con tre generazioni di parenti, e da Cesare con Ottaviano; seguono Gaio Claudio Nerone e Quinto Fabio Massimo, entrambi vittoriosi sui Cartaginesi (terz. 12-17) | **52-63** A coppie, piccoli gruppi o singolarmente, il poeta riconosce via via i membri delle *gentes* romane che combatterono per l'espansione dello stato contro nemici interni (Etruschi, Sanniti, Sabini, Lucani) ed esterni (Galli e Cartaginesi) (terz. 18-21) | **64-99** Incrementano il catalogo dei trionfatori nelle guerre d'Italia quelli di Spagna e di Siria. Qui si dispiegano esempi di dignità e di virtù individuale, ma anche di etica nell'amministrazione dello stato (*pietas*, *devotio*, *militia*) (terz. 22-33) | **100-120** Lo sguardo si poggia allora su coloro che, patrizi o plebei, in età repubblicana difesero gli interessi delle classi popolari contro la prepotenza di quelle dominanti, e rivestirono incarichi pubblici fino ad ottenere i massimi onori (terz. 34-40) | **121-130** Chiudono il capitolo gli imperatori romani che il poeta giudica 'buoni' e, sprofondando sempre più indietro nel tempo, i re di Roma. Tra l'una e l'altra sequenza, come il centro di una spirale, sta Romolo, il 'gran fondatore' (terz. 41-44a)

Dal punto di vista della storia redazionale il TF è il più complesso tra i sei 'quadri' del poema (Santagata 1996, p. xiii; Torchio 2024). Allo stesso tempo, insieme al TM, ne rappresenta l'origine e il cardine: origine perché, a quanto sostengono i commentatori più autorevoli fin dal Cinquecento (Pietro Bembo e Ludovico Beccadelli), la produzione trionfale di Petrarca dovette incominciare proprio con il TM e con una prima redazione del TF (forse già al principio degli anni Cinquanta), poi abbandonata e riscritta daccapo (Santagata 1996, pp. xix-xxvii; Pacca 1996, pp. 551-53; Rico 1999, pp. 114-121; Malta 2017; Torchio 2024); cardine perché la gloria, che con l'amore carnale costituisce il vincolo più forte alla vita mondana (cfr. almeno *Rvf* e *Secretum*), è per il poeta la sola risorsa alla portata degli esseri umani – pochi ed eccellenti – capace di vincerne la mortalità. Dunque, nella dinamica del superamento che costituisce la macchina narrativa dei *Triumphi*, Fama, potenza positiva ed elitaria, batte Morte, potenza negativa e universale, prima di soccombere a sua volta al Tempo (Santagata 1996, pp. xviii-xix).

Pare che questa prima 'forma' del TF (nelle edizioni moderne TF Ia) contemplasse due soli capitoli, uno dedicato agli uomini illustri per meriti militari, l'altro a quelli illustri per meriti intellettuali, secondo una ripartizione già adottata da Dante nel 'castello degli spiriti Magni' (*Inf.* IV, 118-150). È probabile però che la materia da presentare nel primo dei due capitoli esorbitasse presto la misura, inducendo il poeta a selezionarla di più e a bipartirla ancora una volta, secondo uno schema introdotto da Valerio Massimo (*Factorum et dictorum memorabilium libri IX*) e già sperimentato da Petrarca altrove (nei *Rerum memorandarum libri*, nella *Familiaris* XIII 4, in *De remediis* I, 118). Sicché alla fine i capitoli di TF risultarono tre: due dedicati ai più valorosi condottieri (TF I: antichi romani; TF II: stranieri e moderni) e uno riservato a filosofi e poeti (TF III). Dunque, nella redazione canonica, TF I appare come la predella di un polittico, l'inizio di una sequenza figurativa che si compone di più momenti. In questo caso la similitudine pittorica è particolarmente appropriata, non solo perché, all'epoca di Petrarca, il tema trionfale (romano) è già un classico dell'arte figurativa; anche perché il capitolo stesso si presenta così: come il resoconto di uno spettacolo (Eisenbichler-Iannucci 1990), come l'ecfrasi di una 'lunga pictura' (Vecce 1999, pp. 299-301) che il protagonista contempla in sogno (Santagata 1996, pp. xiii-xvi; Bertolani 2001, pp. 17-102): «Da man destra, ove gli occhi in prima porsi» (v. 22); «E poi mi fu mostrata» (v. 26); «Poi vidi un grande con atti soavi» (v. 90); ecc.

Trapassata Laura dopo una breve agonia, Morte si allontana, come soddisfatta del terribile colpo inferto all'umanità; allora l'io-protagonista volge lo sguardo intorno come per orientarsi nello spazio e vede, dal lato opposto della scena (oriente), la Fama con il suo corteo di uomini illustri. Splendente come la stella del mattino appare lei, portando la luce (i prodi che la seguono sono come soli) dove Morte aveva gettato le tenebre (spegnendo gli occhi di Laura), ma il poeta sopraffatto non riesce a guardarla e teme di non saperla descrivere a parole (topica della modestia). Se Fama è troppo fulgida per essere fissata in volto (come Verità nel *Secretum*), lo stesso non è per gli uomini illustri che la accompagnano, sicché fra essi il poeta riconosce molti di coloro che già aveva incontrato nella sequela di Amore; nei *Triumphi* infatti i personaggi non sono caratterizzati da un unico tratto morale e si possono trovare in 'luoghi' diversi della visione. Sulle loro fronti («intorno al ciglio», v. 32) sono scolpiti – altra allusione all'arte figurativa – il proprio nome e quello di Roma («il nome, al mondo più di gloria amico», v. 33), perché identità e memorabilità di ciascuno in essa si riassumono. E infatti il principio unificatore del capitolo è l'aver celebrato veramente il trionfo in Campidoglio, ciò che avveniva solo a condizioni ben precise (aver ricevuto l'*imperium maius*, cioè l'incarico pubblico di comandante in capo; l'aver riportato una vittoria decisiva contro un popolo straniero; l'aver ucciso migliaia di nemici in una sola battaglia) e per deliberazione del Senato. La cerimonia, che aveva ad un tempo valore militare e religioso (la processione si concludeva presso

il tempio di Giove Capitolino), si svolgeva secondo una liturgia ed entro una topografia rigorose: proprio a quelle Petrarca si riferisce qui con precisione (vv. 29-31), cercando l'autorizzazione delle massime fonti (soprattutto Livio e Valerio Massimo, ma anche Orosio che conta 320 trionfi da Romolo a Vespasiano), secondo il principio umanistico che esige il riscontro delle informazioni nei documenti storici (Ariani 1988, pp. 279). Termina così questa breve introduzione (vv. 1-33), che costituisce anche l'unico passaggio narrativo e dinamico dell'intero capitolo. Mancano, rispetto ai quadri precedenti, la coreografia trionfale (il carro, il vincitore, i prigionieri) e ogni riferimento alla rappresentazione classica della personificazione allegorica: Fama, che in Virgilio ha volto e corpo (alato, gigantesco, innestato di occhi e di lingue, cfr. Guastella 2012, pp. 251-255), è qui descritta solo per perifrasi nella sua funzione eternatrice («quella | che trae l'uom del sepolcro e 'n vita il serba», vv. 8-9).

Inizia allora con Scipione Africano e Cesare il lungo catalogo degli antichi condottieri di origine romana, che si dispiega alla destra di Fama; l'osservatore li scorge singolarmente o a piccoli gruppi, come illuminando di volta in volta porzioni differenti di un affresco (Vecce 1999, pp. 310-314). Il procedimento espositivo è estremamente sintetico: il nudo nome, il nome seguito da un epiteto o un aneddoto memorabile, che riassume l'impresa cruciale della vita. Si avvicendano così una settantina di trionfatori delle guerre di Roma, che vanno non linearmente dalla fondazione fino a Marco Aurelio. Va detto che gli esempi non rappresentano le diverse fasi storiche in maniera proporzionata: la grande maggioranza di essi, infatti, proviene dall'epopea dell'espansione della repubblica (IV-I secolo a. C.), mentre solo le ultime tre terzine alludono all'età imperiale (fine I secolo a. C.-V secolo d. C.) e a quella monarchica (VIII-VI secolo a. C.), con un impiego di personaggi e di mezzi retorici di gran lunga inferiore. La lista però, che appunto non procede secondo una cronologia univoca (come nel *De Viris illustribus*), ma piuttosto per cicli che risalgono ogni volta all'indietro nelle generazioni, dopo una fugace allusione a Romolo («il gran fondatore», v. 128), si chiude con Tarquinio il Superbo, estremo re di Roma (vv. 129-130). Costui, connotato in senso integralmente negativo, è rappresentato strisciante a terra sotto il peso delle colpe pubbliche (in effetti la fama perpetua anche le memorie nefaste). Tarquinio si oppone così materialmente e moralmente al primo della serie, Cesare, che in età senile Petrarca consacra come figura capitale (al *De gestis Cesaris* si dedica forse dal 1368), chiudendo a ritroso il cerchio della storia romana; sicché il capitolo, pur trattando quasi unicamente di eroi repubblicani (non di rado plebei o difensori delle loro istanze), risulta tutto inscritto sotto il segno del principato, secondo uno schema storiografico inaugurato da Svetonio, che attribuisce appunto al conquistatore delle Gallie l'invenzione dell'Impero. Quella del Petrarca maturo è dunque una definitiva conversione politica, rintracciabile anche in un nuovo programma di letture: da Livio e Plinio a Svetonio, all'*Historia Augusta*, a Curzio Rufo (Fenzi 2016, pp. 101-103).

Per ciò che concerne la distribuzione dei personaggi, l'unico criterio riconoscibile è quello 'familiare', per gruppi parentali giustapposti (Rico 1999, pp. 109-114; Vecce 1999, p. 305; Cherchi 2002 ipotizza invece una distribuzione interna per *loci* notevoli, cioè per temi), ma vi si trovano anche spiriti affini che si raccolgono fra loro come luminose costellazioni (vv. 103-104). È però un firmamento statico quello descritto qui da Petrarca, senza un motore né uno svolgimento. Come per ingresso in una dimensione mitica priva di tempo, il discorso del narratore oscilla tra il presente e il perfetto («Mentre che, vago, oltre co gli occhi varco, | vidi», vv. 127-128); e che si tratti di una visione simultanea di ciò che è una volta per tutte compiuto lo indicano anche i connettivi, quasi sempre coordinanti. Gli oggetti di questa visione ci appaiono comunque in prospettiva, gli uni più prossimi gli altri più distanti; così lo sguardo dell'osservatore deve approfondirsi per attraversare («co gli occhi varco», v. 127) gli strati della memoria collettiva.

A formare concretamente le schiere, dunque, è la reminiscenza (cfr. TF Ia, 13-15): quel meccanismo solo parzialmente volontario per cui l'evocazione di un *nomen* ne induce automaticamente degli altri (Torre 2004; Torre 2016, pp. 182-184). E infatti le singole sequenze eroiche passano come «invarianti assolute» (Ariani 1988, p. 280) dalle fonti – Cicerone, Sallustio, Virgilio, Ovidio, Livio, Plinio e pseudo Plinio, Svetonio, Valerio Massimo, Marco Aurelio, Solino, Agostino, Orosio, Boezio... (cfr., esaustivamente, *Ariani* e *Pacca*) – alle loro riscritture, e da un'opera petrarchesca all'altra, senza confini di lingua o di genere: dal latino al volgare, dall'*Africa* al *De remediis* al Canzoniere (Santagata 1999, p. xxiv; Vecce 1999, pp. 299-300; Pacca 1996, p. 364; Petriccione 2021-2022). Ne deriva un ordito sempre meno narrativo in cui le terzine si susseguono come epigrafi di un giardino monumentale. Anche in questo senso TF è un capitolo anomalo, come di passaggio, che esce dal racconto complessivo del poema per rappresentare un atto puramente culturale: la costruzione di un museo dei valori perduti, la canonizzazione di una biblioteca ideale (Longhi 1993).

1 Da poi che Morte triumphò nel volto
che di me stesso triumphar solea,
e fu del nostro mondo il suo sol tolto, 3
2 partissi quella dispietata e rea,
pallida in vista, horribile e superba,

1-9 *'Dopo che Morte ebbe trionfato su colei che prima trionfava su di me, e il nostro mondo fu privato della sua principale fonte di luce, quella donna spietata e crudele, pallida nell'aspetto, terrificante e sdegnosa che aveva spento gli occhi di Laura, se ne andò'* • *Da poi che*: formula incipitaria frequente nei *Triumphi* (TE, 1: «Da poi che sotto 'l ciel cosa non vidi» o, appena variata, in TC IV, 1: «Poscia che mia fortuna in forza altrui»), segnale di quella dinamica del superamento che è il principio macrostrutturale del poema (Bartuschat 2000, pp. 112-113); qui il connettivo compone due significati: quello temporale della prima subordinata (*Da poi che morte triumphò*) e quello consecutivo della seconda (*e fu del nostro mondo il suo sol tolto*) • *Morte triumphò ...triumphar solea*: l'immagine della morte che trionfa sulla bellezza di Laura, di cui il *volto* è sineddoche, è topica in Petrarca (cfr. ad es. TM I, 172; *Rvf* 270, 14-15; *Rvf* 283, 1-2); così come la metafora della vittoria militare dell'amata sull'amante (TC I, 91-93 e IV, 112-113; TP 146-147), per cui Castelvetro indica una possibile fonte in Properzio *El.* II, 8. È da notare che la corrispondenza imperfetta tra le preposizioni nel chiasmo *triumfò nel volto* (v. 1) | *di me stesso triumfar* (v. 2) è scelta d'autore (anche in TC I, 91 e TP, vv. 146-147): *nel* volto, cioè attraverso la sua bellezza (*Ariani*). Secondo vari esegeti il verbo *solea*, che genericamente designa un comportamento abituale, avrebbe qui piuttosto il senso dell'ineluttabilità, della conformità ad un ordine se non morale, esperienziale (cfr. *Purg.* XXVII, 89-90) • *Fu del nostro mondo ... tolto*: Sole è metafora usuale per Laura sia nei *Fragmenta* sia nei *Triumphi* (cfr. ad es. *Rvf* 218, 9; 246, 10; 338, 1; TM II, 1-2). Laura è luce per il creato (uomini e natura tutta), come il sole lo è per la Terra (Cherchi 2003), sicché la morte di lei, come quella di Cristo, priva il mondo intero del principio vitale (anche la morte di Gesù nei Vangeli è segnata dall'eclissi di sole). • *Partissi quella dispietata e rea*: Morte è *dispietata*, cioè letteralmente incapace di provare compassione (cfr. *Rvf* 300, 12 e 324, 4), così come ha mostrato in TM I, 103-118; ma è anche empia perché, pur nella prospettiva della resurrezione, la morte di una creatura nel fiore degli anni è quasi un sacrilegio, come attestano sia la tradizione consolatoria (Stroppa 2014), sia la lirica italiana precedente a Petrarca (*Pacca*). Essa è inoltre crudele (*rea*), perché esegue il suo mandato senza alcuna compassione (TM I, 125-126; *Rvf* 159, 1-7; 325, 111), spegnendo la vita di Laura come si spegne una candela (*che 'l lume di beltate spento avea*). È da notare come questa scena contrasti, richiamando parole e immagini ma invertendole di segno, con la descrizione del trapasso di Laura in TM I, 160-164, ove si vede la donna quietamente venir meno: «non come fiamma che per forza è spenta, | ma che per sé medesma si consume, | se n'andò in pace l'anima contenta, | a guisa d'un soave e chiaro lume | cui nutrimento a poco a poco manca, | tenendo al fine il suo caro costume». È come se il poeta offrisse le due focalizzazioni possibili sul medesimo avvenimento: inquadrando prima Laura che con naturale contegno muore (TM I), e poi Morte che la uccide (TF I) • *Pallida (...), horribile e*

superba: il pallore è il colore proprio della morte in Petrarca (*Afr*. II, 420; *Rvf* 332, 29), come in tutta la tradizione dai classici (ad es. Virgilio, *Aen*. IV, 644; Orazio, *Od*. I 4, 13) a Dante (*Purg*. XXIII, 23); anche questa notazione fisica è da mettere in contrasto con il colore del volto di Laura la quale, salva nell'anima, appare in TM I, 166 «pallida no, ma più che neve bianca» (Feo 1975). Morte è inoltre raccapricciante (*horribile*) perché spaventa i vivi (TM III, 1), e sprezzante (*superba*) perché invidiosa della bellezza di Laura (*Rvf* 270, 69). Per i lumi in luogo di 'occhi', cfr. ad es. *Rvf*. 37, 43; 73, 39 e 48; 156, 5; 311, 10; per Morte che spegne il *lume di beltate*, cfr. *Rvf* 12, 4; 272, 14; 282, 3; 326, 4; 363, 4. Dunque, gli attributi di Morte sono qui disposti secondo una specie di *climax* ascendente che va dal dato fattuale (la spietatezza, il pallore del volto, lo spavento che provoca ai vivi) al dato morale (la malignità con cui esegue il suo compito), e si oppongono puntualmente a quelli di Laura (la pietà, il biancore, la bellezza, l'assenza di risentimento).

10-18 *'allora, guardandomi intorno lungo la distesa erbosa, vidi giungere dal lato opposto Fama, colei che trae l'uomo dall'oblio della tomba e lo mantiene vivo nella memoria. Così come sul far del giorno il pianeta Venere appare in cielo da Oriente precedendo il sole, il quale volentieri lo segue, con la stessa luminosità veniva Fama. E, oh!, da quali scuole proverrà mai il sommo artista capace di descrivere compiutamente ciò che io proverò a dire con le mie modeste parole? Il cielo intorno era tanto rischiarato da lei che, malgrado tutto il desiderio di vederla, i miei occhi non poterono che cedere al suo fulgore'* • *quando ... vidi giunger*: segue un 'movimento di macchina', che sposta lo sguardo del narratore dall'immagine della Morte che si allontana (e, forse, dallo stesso cadavere di Laura) all'ambiente circostante: il narratore, lasciato sbigottito dagli accadimenti, cerca di riorientarsi nello spazio. È questa una scena non rara in Petrarca, che implica, dopo un'esperienza traumatica, il levarsi degli occhi, l'allargamento della prospettiva che consente di vedere oltre sé e che, non di rado, annuncia nuovi incontri (cfr. ad es. *Rvf* 54, 4-8; 281, 12; TC II, 1-3; ma soprattutto *Secr*., Proh.: «Quem postquam sine trepidatione sustinui (...), circumspiciensque an quisquam secum afforet (...) virum iuxta grandevum ac multa maiestate venerandum video»). Si tratta quasi sempre di un inserto paesaggistico – un giro di orizzonte lungo le vette dei monti (*Rvf* 172), una rapida ricognizione della natura vicina (*Fam*. IV, 1), persino un voltarsi indietro a considerare lo spazio varcato (*Sen*. X, 1) – del quale di solito non mancano letture allegoriche (*Gesualdo*, ad es., qui interpreta la distesa d'erba come la vana bellezza delle cose mondane). Ed è proprio grazie a questo *circumspicere* che il poeta vede sopraggiungere da Oriente la Fama mentre Morte, come è logico, se ne va verso Occidente (*vidi da l'altra parte giunger*); che le due entità non possano coesistere è così certificato dal loro orientamento in direzione dei margini opposti del quadro. • *quella... serba*: perifrasi frequente tra gli *auctores* di Petrarca (*Pacca*), che la impiega ripetutamente (ad es. in *Fam*. IX, 11, 5). • *Quale... cotal venia*: in certi momenti dell'anno Venere, stella che ispira l'Amore, è visibile a Oriente poco prima dell'aurora, perciò è anche detta Lucifero. La fonte della similitudine sembra essere virgiliana (*Aen*. VIII, 589-91), ma l'immagine è molto diffusa anche nel resto della tradizione classica e medievale (Cicerone, Ovidio, Plinio, Isidoro; Dante, ad es. in *Purg.* I, 19-21 e XXVII, 94-96; *Par.* VIII, 11-12). • *Ed, oh! Di quali scole verrà*: la celebrazione degli antichi eroi, di cui tratterà questo capitolo, richiederebbe l'impiego di uno stile sublime e di una lingua altissima. Petrarca, che confessa l'umiltà della propria poesia (*simplici parole*), si giustifica con questa professione di modestia, ma la questione potrebbe riguardare piuttosto la scelta del volgare (in alcuni manoscritti al posto di *simplici* si trova *volgari*, cfr. *Ariani*, p. 288); la celebrazione delle imprese militari dei romani, in effetti, era stata sempre per il poeta argomento da trattare in latino (*Afr.*; *Vir. ill.*; *Mem.*). Questa, che potrebbe apparire come una deroga alla norma, evoca probabilmente una mai sopita polemica condotta con Boccaccio e altri contemporanei intorno alle scelte linguistiche di Dante (cfr. soprattutto *Sen*. V, 2, ma i luoghi in cui Petrarca afferma l'insufficienza del volgare come lingua poetica sono numerosi). È da notare inol-

che 'l lume di beltate spento avea;
3 quando, mirando intorno su per l'erba,
vidi da l'altra parte giugner quella
che trae l'uom del sepolcro e 'n vita il serba.
4 Quale in sul giorno un'amorosa stella
suol venir d'orïente innanzi al sole,
che s'accompagna volentier con ella,
5 cotal venia. Ed, oh! di quali scole
verrà il maestro che discriva a pieno
quel ch'io vo' dire in simplici parole?
6 Era d'intorno il ciel tanto sereno
che per tutto il desir ch'ardea nel core
l'occhio mio non potea non venir meno.
7 Scolpito per le fronti era il valore

tre che, mentre Dante chiama Virgilio *duca*, *segnore* e *maestro* (*Inf.* II, 140) in riferimento al magistero poetico, Petrarca usa la parola 'maestro' più spesso per designare artisti, pittori e scultori che per designare i poeti; come rileva Ariani, la voce non esiste nei *Fragmenta* (solo una volta in *Rvf* 4 ricorre *magistero* come prerogativa di Cristo che, con la sua incarnazione, viene a *'lluminar le carte* della Sacra Scrittura, con *providentia e arte*; cfr. Stroppa 2011), mentre in TC IV, 41 designa Arnaut Daniel; *magister* invece è frequente negli scritti latini (ad es. in *Sen.* XV, 4 e *Rem.* I, 37-42), ma per lo più a designare pittori e scultori (Perucchi 2014). Poiché i *Triumphi* sono tecnicamente una visione (in un sogno), le scenografie e il lessico figurativo sarebbero qui assai pertinenti. • *Era d'intorno il ciel tanto sereno... venir meno*: la coppia *ciel sereno* non può che richiamare l'*aere sacro, sereno* di *Rvf* 126, 10 ma qui la notazione non è paesaggistica (*Pacca*), piuttosto riguarda la straordinaria luminosità irradiante da Fama (come TM I, 151-53 e prima in *Purg.* I, 14-15), che rende insufficienti i sensi umani (questo *per* ha valore concessivo: 'malgrado', 'nonostante'). L'incapacità dell'uomo di vedere in una luce troppo intensa è altro *topos* molto diffuso, soprattutto per rappresentare il rapporto dell'intelligenza corporea con la divina sapienza (il concetto è quello dell'agostiniano *abesse*, come in *Rvf* 23, 116). A Petrarca accade spesso, ad esempio al cospetto di Verità nel proemio del *Secretum*, dove però l'insufficienza è temporanea, perché dovuta a ignoranza del vero che via via si ripara; in TF I il problema è superato senza spiegazioni quando il poeta volge lo sguardo sui primi membri del corteo trionfale, la cui 'chiarezza' è evidentemente alla sua portata • *Il desir ch'ardea nel core*: innumerevoli sarebbero le occorrenze per l'immagine del cuore che arde nel *desir* di conoscere, ma non sempre con significato equivalente: questo sentimento confina infatti con la curiosità (*cupiditas videndi*), ciò di cui Agostino rimprovera aspramente Francesco sia nella *Fam* IV, 1 sia nel III libro del *Secretum*.

19-21 *'La virtù di quegli uomini gloriosi, fra cui riconobbi molti di coloro che io stesso avevo visto legati dai lacci d'Amore, appariva come scolpita sui loro volti* [*Ariani*]*'* • *Scolpito per le fronti*: l'immagine del valore militare che si manifesta plasticamente sul volto dei soldati romani come in una scultura è per lo più intesa dai commentatori in senso metaforico (cfr. *Calcaterra*, *Bezzola*, *Ariani*, *Pacca* che allegano *Rvf* 30, 27; 50, 66; 155, 10); ma c'è anche chi si attiene alla lettera, come se sulla fronte di ciascuno campeggiasse inciso il proprio illustre nome (*Castelvetro*, *Tasso-*

ni, *Moschetti*, *Neri*). Quest'ultima interpretazione sarebbe giustificata da un passo di Cicerone che Petrarca impiega nella *Arenga Novarie* (*Cat*. I, 13, 32) • *onorata gente*: gli uomini degni di onore (*Ariani*) o coloro che con questo trionfo vengono onorati (*Fenzi*); ma l'espressione potrebbe richiamare anche il concetto di nobiltà, quella che tanto nel mondo romano quanto nel mondo feudale era necessaria per entrare nei ranghi militari (cfr. *Purg.* VIII, 128 dove con *gente onorata* Dante designa la famiglia Malaspina, dotata del «pregio della borsa e della spada») • *scorsi*: da notare qui, come in tutta l'opera, la frequenza dei *verba videndi* (anche: *vidi* al v. 21; e *mi fu mostrata* al v. 26), tipici del genere della visione e dei procedimenti ecfrastici che ne caratterizzano lo stile (Bertolani 2001; Marcozzi 2021; Terzoli 2020) • *quei che legar Amore*: alcuni dei personaggi che Petrarca evoca qui, famosi per le imprese militari, furono anche protagonisti di vicende amorose celebri e sono già comparsi nel TC; il poeta avverte di questa doppia presenza, che costituisce un elemento programmatico nell'opera: l'esemplarità di un personaggio, oltre a non dipendere dal segno delle proprie impese (buone o cattive), non si riduce a un solo tratto biografico, ma può legarsi a aspetti diversi della vita di ciascuno (cfr. *Pacca*, Introduzione a TF I e Barbero 2020, pp. 65-73).

22-28 *'Alla sua destra, lato verso cui volsi prima lo sguardo, Fama aveva Giulio Cesare e Scipione Africano, ma ebbi grande difficoltà a stabilire quale dei due le fosse più vicino: l'uno, Scipione, servo della Virtù e non di Amore, l'altro, Cesare, soggetto ad entrambi. E poi, dopo un inizio così insigne e magnifico, mi fu indicata la schiera dei condottieri romani, muniti tanto delle loro armi quanto delle loro virtù'* • *Da man destra… accorsi*: distogliendo lo sguardo dall'insostenibile lucentezza di Fama, che qui è detta *bella donna* (nel senso di *domina* che assoggetta gli amanti, come in TF Ia, 20, dove Fama è detta *reina*), il poeta si volge prima alla sua destra, scorgendovi Giulio Cesare e Scipione Africano. Qui sorgono almeno due problemi di interpretazione. Il primo riguarda la ripartizione dei personaggi nel corteo trionfale che, a giudicare da questi versi, è bipartito in due distinte schiere di uomini famosi, quelli memorabili per meriti militari, appunto a destra di Fama, e gli altri alla sua sinistra (si attesta sia in TF Ia sia in TF III che questi ultimi sono i memorabili per meriti intellettuali). A partire da questa ubicazione si è dedotto che Petrarca attribuisse maggiore importanza alla gloria militare che a quella intellettuale notando come, al contrario, Boccaccio in *Am. vis.* IV, 40-42 ponga Aristotele e gli altri filosofi alla destra dell'allegoria che conduce il corteo; va però considerato che nella visione boccacciana si celebra il trionfo di Sapienza, non quello di Fama: Petrarca sa bene che le due cose non coincidono necessariamente e, anzi, tende a sottolineare quanto spesso la gloria terrena dipenda da false opinioni o da gerarchie disordinate di valori. Il secondo problema riguarda invece il primato tra Giulio Cesare, figura ben poco amata dal poeta che solo tardi lo riabiliterà (nel *De gestis Cesaris*), e Scipione Africano, principale e costante idolo politico di Petrarca. Siccome fra ciò che distingue le diverse redazioni del TF (in tre o in quattro capitoli) ci sono proprio l'organizzazione delle schiere degli uomini illustri e la posizione di Cesare rispetto a Scipione, questi versi sono al centro di tutte le discussioni sulla storia compositiva del testo e sulla sua tradizione (*Pacca*, pp. 356-357 e 549-553) • *Cesare*: Caio Giulio Cesare (100-44 a.C.), triumviro con Crasso e Pompeo, conquistatore della Gallia (58-50 a.C.). Una volta esautorato Pompeo (49-45), si fece nominare dittatore a vita. Morì per mano di Bruto in seguito alla nota congiura. Nell'*Africa* e in alcune lettere Petrarca esprime giudizi molto negativi su di lui, per aver provocato la guerra civile e soppresso le libertà repubblicane, arrivando a descriverlo come un tiranno (*Afr*. II, 229-32; *Fam*. III, 3, 8; *SN* 4; *Rvf* 102; *Sen*. XIV, 1); ma il giudizio si attenua col passare del tempo, fino a mutare radicalmente (cfr. Martellotti 1947 e 1949a; Fenzi 2016; *Pacca*) • *Scipio*: Publio Cornelio Scipione, detto Africano Maggiore (235-183 a. C.), nella seconda guerra punica (218-202 a. C.) batté i cartaginesi prima in Spagna e poi in Africa, sconfiggendoli definitivamente a Zama (202 a. C.). Fu console (205 e 194 a. C.) e censore (199 a. C.) finché, ac-

de l'onorata gente, dov'io scorsi
molti di quei che legar vidi Amore. 21
[8] Da man destra, ove gli occhi in prima porsi,
la bella donna avea Cesare e Scipio,
ma qual più presso a gran pena m'accorsi; 24
[9] l'un di vertute, e non d'Amor mancipio,
l'altro d'entrambi. E poi mi fu mostrata,
dopo sì glorïoso e bel principio, 27
[10] gente di ferro e di valore armata.
Sì come in Campidoglio al tempo antico
talora o per Via Sacra e per Via Lata 30
[11] venian tutti in quell'ordine ch'i' dico,
e leggeasi a ciascuno intorno al ciglio
il nome, al mondo più di gloria amico. 33

cusato di malversazioni ai danni dello stato da alcuni senatori romani (fra essi Catone il Censore), si ritirò in esilio volontario a Literno (cfr. TP 169-171). Benché il culto petrarchesco per questa figura sia precoce e solidissimo, in TF Ia Scipione sembra cedere il primato a Cesare, che si trova in prima posizione alla destra di Fama (vv. 22-24); in TF I Petrarca sembra voler corregge il tiro, ponendo i due quasi affiancati (*qual più presso a gran pena m'accorsi*), ma con una lieve precedenza di Scipione (vv. 25-26): costui infatti fu meritevole di aver contenuto ogni passione, incluso l'amore, per soggiacere alla sola virtù (cfr. TP 175-77), mentre Cesare cedette alla seduzione di Cleopatra (cfr. TC I, 88-90). È da notare il chiasmo con cui i due personaggi sono evocati nella redazione 'accolta' (vv. 23 e 25), quasi a manifestare l'incertezza del giudizio da parte del poeta, e la doppia natura di questo primato che si risolve solo nella sintesi di virtù militari e virtù morali (cfr. Martellotti 1947; Martellotti 1949a; *Pacca*) • *E poi mi fu mostrata*: su questa espressione, che sembra alludere alla guida anonima comparsa per la prima volta in TC I, 40-51 (ma anche TF Ia, 5 e TF III, 2-3), non c'è per ora accordo fra i commentatori , ma la stessa locuzione passiva e priva di soggetto esplicito si trova in *Inf.* IV 119-120, con riferimento a Virgilio. • *gente … armata*: sono i soldati romani, ben dotati tanto di armi quanto di virtù, definiti così molte volte altrove (*Pacca*).

29-33 *'Essa procedeva così come anticamente facevano gli eserciti vittoriosi per salire in trionfo al Campidoglio, talora per la via Sacra talaltra per la via Lata, nell'ordine che dirò; e a ciascuno di loro si leggeva sulla fronte il nome di Roma, che è il più meritevole di gloria al mondo'* • *Sì come in Campidoglio … venian tutti*: per descrivere l'incedere delle schiere, Petrarca sceglie una similitudine coerente con il contesto narrativo, attraverso la quale raffigura nel sogno la stessa processione trionfale che le legioni vittoriose compivano a Roma (cfr. TC I, 14): salivano infatti al Campidoglio, lungo la cosiddetta 'Via Sacra' (oggi non identificata), o lungo la 'Via Lata' (l'attuale via del Corso) che costeggiava il Campo Marzio (cfr. ad es. *Fam*. XXIV, 10, 98-108; per le testimonianze antiche su questa cerimonia, cfr. *Ariani* e *Pacca*). Da notare l'insistenza sull'ordine dei personaggi nella visione (*in quell'ordine ch'i' dico*) che lascia presupporre una distribuzione ben meditata di singoli e gruppi; quali fossero, però, le ragioni di questo ordine è ancora in discussione (cfr. introduzione) • *ciglio*: sineddoche per fronte, volto • *il nome … di gloria amico*: è il nome di Roma, quello ritenuto più degno di gloria al mondo (cfr. TF II, 2-3); va però detto che anche su questo verso i commentatori non concordano (cfr. *Pacca*).

34-42 *'La mia attenzione era tutta rivolta a cogliere i loro decorosi discorsi, a percepire le loro espressioni e i loro gesti, quand'ecco i primi due, l'uno* [Scipione Africano Maggiore] *seguito dal nipote* [Scipione Emiliano]*, e l'altro* [Giulio Cesare] *da quel figlio* [Ottaviano Augusto] *che al mondo fu unico e non ebbe pari; e coloro che a lungo riuscirono a sbarrare con i propri corpi il passaggio ai nemici in armi: due padri* [i fratelli Publio Cornelio Scipione e Gneo Cornelio Scipione Calvo]*, accompagnati da tre figli* [Scipione Africano Maggiore, appunto, e Lucio Cornelio detto Scipione Asiatico, figli del primo; e Publio Cornelio Scipione Nasica, figlio del secondo]. *Il primo* [l'Africano Maggiore] *camminava davanti, e gli altri due* [l'Asiatico e Nasica] *venivano dopo di lui; e quest'ultimo* [Nasica] *era il primo fra coloro che meritano di essere lodati.* • *Io era...pispiglio*: *intento*, cioè teso a fare qualcosa con partecipazione emotiva, con particolare intensità di sguardo; *pispiglio*: come intendono tutti i commentatori recenti, modo di parlare sommesso e decoroso, tipico di un contegno nobile (*Pacca*) • *i primi due... figlio*: Publio Cornelio Scipione Emiliano, detto anche Africano Minore (185-129 a. C.), fu figlio di Lucio Emilio Paolo ma venne adottato da Publio, figlio dell'Africano Maggiore. L'Emiliano fu autore di varie gesta memorabili – contribuì al successo romano nella terza guerra macedonica (168 a. C.); distrusse Cartagine ponendo fine alla terza guerra punica (146 a. C.); assediò ed espugnò Numanzia (133 a. C.) concludendo così anche quel conflitto; fu console e censore diverse volte – ma Petrarca, come già Cicerone (*De repubblica*, *De senectute*, *De amicitia*), lo celebra per il suo mecenatismo e per il culto della disciplina militare (ad es. in *Mem*. I, 3, 1; *Fam*. III, 3, 10-11; XIII 4, 13). Caio Giulio Cesare Ottaviano Augusto (63 a. C-14 d. C.), pronipote di Cesare (figlio della figlia di Giulia, sorella di Cesare), fu da lui adottato divenendone l'erede universale. Partecipò al secondo triumvirato con Marco Antonio e con Marco Emilio Lepido, ma diventò presto unico detentore del potere, sconfiggendo il primo (Azio, 31 a. C.) e deponendo il secondo. Petrarca ne descrive la vicenda politica in varie occasioni (TC I, 94-96; *Mem*. I, 13; *Sen*. XIV, 11-18), seguendo una tradizione autorevole e ben nota (*Fenzi* e il commento di Crevatin a *Gest. Ces.*) • *che sol ... fue*: Augusto, che governò l'impero da solo come nessun altro (ma per le altre interpretazioni di questa locuzione e, soprattutto, per le varianti di questo verso, cfr. *Pacca*). • *e quei ... sue*: il poeta si riferisce a Publio Cornelio Scipione e a Gneo Cornelio Scipione Calvo, che furono rispettivamente il padre e lo zio e dell'Africano Maggiore. Morirono entrambi nel 211 a. C. in Spagna, combattendo contro i Cartaginesi nel corso della seconda guerra punica, dopo aver a lungo impedito alle truppe di Asdrubale di congiungersi con quelle di Annibale. • *duo padri...laudati*: i due padri sono, appunto, i suddetti Publio Cornelio Scipione e Gneo Cornelio Scipione Calvo, accompagnati in battaglia dai rispettivi figli, cioè da Scipione Africano Maggiore e Lucio Cornelio Scipione († dopo 184 a. C.), detto anche Asiatico per i successi militari in Siria nel 190 a. C.; e Publio Cornelio Scipione Nasica († 171 a. C.), console nel 138 a. C., molto celebrato per le doti oratorie che esercitò tra l'altro nella dura opposizione a Tiberio Gracco (133 a. C.). Troviamo le stesse figure, oltre che in TF Ia, anche in *Rem.* II, 125 (*Pacca*). Scipione Africano Maggiore che, come si è visto, era il più vicino a Fama, camminava davanti ai parenti (padre e zio, fratello e cugino) nella processione (per alcuni commentatori, a partire da Gesualdo, li precedette negli onori). Ma, richiudendo il cerchio, Petrarca aggiunge che proprio l'ultimo, Nasica, sarebbe stato il primo fra i celebrandi (v. 42), ciò che ha dato la stura a una varietà di interpretazioni differenti. In generale si concorda che fosse il più degno di lodi nella generazione degli Scipioni più giovani, per aver battuto i Lusitani e i Galli Boi e dichiarato guerra a Giugurta; ma qualcuno vede qui un'allusione al giudizio di eccezionale probità che ne danno Valerio Massimo, Livio e Plinio (*Fenzi*, *Pacca*)

43-51 *'Risplendeva poi come una gemma vermiglia colui che, nel momento del maggior bisogno, venne in aiuto a tutta l'Italia con il senno e con le azioni: parlo di Claudio* [Gaio Claudio Nerone] *il quale, di notte e inavvertito, come può testimo-*

12 Io era intento al nobile pispiglio,
ai volti, agli atti. Ed ecco: i primi due,
l'un seguiva il nipote, e l'altro il figlio,
13 che sol senza alcun pari al mondo fue;
e quei che volsero a' nemici armati
chiudere il passo co le membra sue:
14 duo padri, da tre figli accompagnati,
l'un giva inanzi, e duo ne venian dopo,
e l'ultimo era il primo fra' laudati.
15 Poi fiammeggiava a guisa d'un piropo
colui che col consiglio e co la mano
a tutta Italia giunse al maggior uopo:
16 di Claudio dico, che notturno e piano,
come il Metauro vide, a purgar venne
di ria semenza il buon campo romano.
17 Egli ebbe occhi a vedere, a volar penne;

niare il fiume Metauro, venne a liberare le terre abitate dai buoni romani dalla malvagia progenie degli invasori cartaginesi. Egli ebbe capacità di discernimento e rapidità di intervento; lo seguiva da vicino un venerabile vecchio [Quinto Fabio Massimo]*, colui che con l'astuzia seppe tenere a bada Annibale'* • *Poi fiammeggiava…romano*: la luminosità della gloria del personaggio che segue è paragonata allo splendore del *piropo*, misterioso oggetto che alcuni interpreti, sulla scorta di Ovidio e Properzio, identificano con una gemma di colore rosso fuoco (forse un rubino o un granato), mentre altri, seguendo piuttosto Plinio il Vecchio e Isidoro, associano ad una lega di bronzo e oro (*Ariani*). La stessa similitudine si trova anche in Dante, *Purg.* IX, 101 e in Boccaccio, *Am. vis.* XI, 61B (per il rapporto fra le due occorrenze, cfr. Raimondi 1948, p. 438). Qui si tratta di Gaio Claudio Nerone, colui che prese il controllo dell'esercito romano in Spagna, dopo la morte degli Scipioni (211-12 a. C.); nel 207 fronteggiò Annibale in Campania e poi venne in aiuto di Marco Livio Salinatore nel Piceno, uccidendo Asdrubale che comandava l'altra legione cartaginese in arrivo da Nord. È proprio per questa eccezionale capacità di intervenire su diversi fronti, soccorrendo i compagni nei momenti di maggior difficoltà, che Petrarca descrive Claudio come il salvatore dell'intera Italia minacciata dall'invasore cartaginese. La coppia di consoli-condottieri si trova anche in diversi altri luoghi (*Vir. ill.* XX; *Mem*. III, 38; *Fam*. XVIII, 1, 31) • *notturno e piano*: secondo il racconto di Livio e di Valerio Massimo, Claudio agì segretamente di notte riuscendo a passare inavvertito attraverso le schiere dei nemici, tanto che il solo testimone della sua azione fu il fiume Metauro. Anche questo verso è stato variamente interpretato, ma che la soluzione corretta sia questa lo attesta una postilla autografa di Petrarca rinvenuta sui margini di un autorevole testimone (Billanovich 1985, p. 133). Da notare il latinismo *notturno* con valore avverbiale (di notte) e l'opposizione chiastica *buon campo romano* | *malvagia progenie*, per designare da una parte i legittimi occupanti del territorio italiano, dall'altra gli invasori stranieri • *a purgar…romano*: la metafora agronomica, che conferisce una connotazione molto dispregiativa ai nemici cartaginesi, d'altra parte rafforza l'immagine dei difensori romani evocando uno dei loro principali attributi: quello di essere dediti alla coltivazione dei campi • *Egli ebbe occhi …penne*: l'espressione, che indica prontezza nella decisione e efficacia nell'azione, allude alla marcia a tappe

forzate che Claudio impose ai suoi uomini per raggiungere in tempo il Salinatore • *Ed un gran vecchio…tenne*: si tratta di Quinto Fabio Massimo (275 ca.-203 a. C.), anche detto Temporeggiatore (*Cunctator*), che riuscì a contenere l'avanzata di Annibale grazie a una attenta tattica dilatoria, ciò che consentì ai romani di guadagnare terreno nel sud Italia. L'epiteto di Temporeggiatore è dovuto a Virgilio, mentre Livio, Valerio Massimo e Plinio tramandano che divenne centenario (cfr. anche TF Ia, 35-36; *Afr.* I, 371-77; e *Vir. ill.* XX, 88).

52-53 *'Insieme a costui venivano due altri uomini di nome Fabio* [Quinto Fabio Massimo Rulliano e Quinto Fabio Massimo Allobrogico]*, e due chiamati Catone* [Marco Porcio Catone il Censore e Marco Porcio Catone l'Uticense]*; e due* Paolo [Paolo Emilio console e Lucio Paolo Emilio detto il Macedonico]*, due Bruto* [Lucio Giunio Bruto e Marco Bruto]*, e due Marcello* [Marco Claudio Marcello e suo figlio dello steso nome]*'* • *Duo Fabii e duo Caton con esso:* con il Temporeggiatore, il *gran vecchio* del v. 50, sopraggiungono il nipote (o pronipote) Quinto Fabio Massimo Rulliano, cinque volte console (tra 322 e 280 a. C.), censore (304 a. C.) e tre volte trionfatore, che nel 295 a. C. vinse a Sentino contro l'alleanza di Galli, Etruschi e Sanniti (come in Livio, Valerio Massimo e ps.-Plinio; per la metamorfosi di questi versi tra TF Ia e TF I, cfr. *Pacca*); e Quinto Fabio Massimo, detto Allobrogico per aver sconfitto nel 121 a. C., appunto, gli Allobrogi nella Gallia transalpina e, nello stesso anno, anche gli Arverni (altra tribù gallica), ciò che gli valse il trionfo militare. Fu probabilmente il nipote di Scipione Emiliano, console e questore oltre che noto oratore e letterato, ma esistono altre ipotesi di identificazione (*Pacca*). Quanto ai due Catoni, si tratta rispettivamente di Marco Porcio Catone il Censore (234-149 a. C., censore, appunto, nel 184 a. C.) che, come racconta soprattutto Livio (ma pure Cicerone, Valerio Massimo, Sallustio e lo ps.-Plinio), si oppose ferocemente a Cartagine anche servendosi del notevole talento oratorio (Petrarca ne tratta in molti luoghi, ad es. *Vir. ill.* XXII; *Mem.* I, 20 e III, 39; *Fam.* II, 1, 33; *Rem.* I, 7 e I, 57; *Sen.* X, 4, 3); e di Marco Porcio Catone Uticense (95-46 a. C.), detto così dal nome della città cartaginese in cui morì dopo la sconfitta di Tapso (46 a. C.): aveva organizzato la resistenza dei partigiani di Pompeo contro Cesare sicché, dopo l'ascesa di quest'ultimo, si tolse la vita e per questo fu variamente giudicato dalla posterità. Lo esaltano Cicerone, Valerio Massimo e Seneca, ma anche Dante (*Inf.* XIV, 13-5 e *Purg.* I, 70-75 oltre che in *Conv.* e *Mon.* II, 5, 15); Petrarca ne fa l'elogio nei trattati (*Rem.* II, 119 e 125; *Vit. sol.* I, 326-328) e in alcune epistole (*Fam.* III, 10, 12 e *Var.* 8, 33-34), mentre lo critica severamente in *Gest. Ces.* (24, 245-270), adottando le argomentazioni agostiniane che condannano il suicidio (ad es. Agostino, *De civ. Dei* I, 22-24). Per l'accostamento dei due Catone in Petrarca, come già in TF Ia 29, cfr. (*Pacca*) • *E duo Pauli … e duo Marcelli*: il primo è Lucio Emilio Paolo, console con il Salinatore nel 219 e poi nuovamente nel 216 a. C., trionfatore dopo la vittoria nella seconda guerra illirica (220-219 a. C.), morì nella battaglia di Canne (216 a. C.) durante la seconda guerra punica. Petrarca, sulla scorta di Livio, Valerio Massimo e Orazio, ne racconta a più riprese la vicenda eroica (*Afr.* I, 381-99; *Fam.* XXIII, 1, 3); il secondo è suo figlio, Lucio Emilio Paolo detto Macedonico (228 ca.-160 a. C.), padre dell'Emiliano, che fu due volte console (182 e 168 a. C.), batté i Liguri (181 a. C.) e sconfisse Perseo, re di Macedonia (168 a. C.), ricevendo per questo il suo secondo, sfarzosissimo trionfo (Petrarca lo ritrae anche in *Mem.* IV, 103; *Fam.* II, 1, 31). Lucio Giunio Bruto (546 ca.-509 a. C.), è invece colui che guidò la rivolta antimonarchica contro Tarquinio il Superbo (cfr. TP 132) e divenne primo console della repubblica romana (509 a. C.). Ucciso nella battaglia della Selva Arsia contro gli Etruschi alleati con i Tarquini, Bruto non poté celebrare il trionfo, che invece celebrò il collega di consolato (Publio Valerio Publicola), ma ricevette esequie degne di altrettanta fama (cfr. *Afr.* III, 738-802; *Vir. ill.* V; *Mem.* III, 1; *Fam.* XXIII, 1, 2; *Var.* 8). Marco Giunio Bruto (85-42 a. C.) è invece il cesaricida, che sosteneva di discendere dal suddetto fondatore della repubblica e morì suicida dopo la sconfitta di Filippi. Oltre al legame familiare non del tutto accertato, resta in comune fra i due Bruti la forte militanza anti-tiran-

ed un gran vecchio il secondava a presso,
che con arte Hanibàle a bada tenne. 51
18 Duo altri Fabii, e duo Caton con esso;
e duo Pauli, duo Bruti, e duo Marcelli;
un Regol, ch'amò altrui più che se stesso; 54
19 un Curio ed un Fabritio, assai piú belli
con la lor povertà che Mida o Crasso
con l'oro, onde a virtù furon rebelli; 57

nica. È da ricordare che anche sull'assassinio di Cesare Petrarca cambia idea, passando dal biasimo (*Fam*. XXIV, 3, 5-6; *Sen*. VIII, 3, 15-16 e *Gest. Ces*. 26, 168-277) alla lode (*Contra eum* 310-311). Le due figure sono messe a confronto anche in *Var.* 8, 13-18 ove si tratta della vicenda di Cola di Rienzo e, appunto, della tirannide. Il primo dei due *Marcelli* è da identificare con Marco Claudio Marcello (268 ca.-208 a. C.), cinque volte console tra il 222 a. C. e la morte, che fu protagonista di alcune delle principali vicende militari dell'età repubblicana, battendosi ripetutamente contro Annibale nel sud Italia. Nella prima guerra punica (264-241 a. C.) militò in Sicilia; nella seconda (218-202 a. C.), dopo la disfatta di Canne (216 a. C.), prese il controllo dell'esercito riuscendo a conservare il dominio su buona parte della Campania. Ma fu per aver sconfitto e cacciato i Galli Insubri dalla Lombardia (222 a. C.), che ottenne il trionfo capitolino, nonché le *spoliae opimae*, il massimo onore militare per i generali romani. Nel 212 a. C., dopo un doloroso assedio, conquistò Siracusa ponendo fine alla guerra in Sicilia. Morì quattro anni più tardi a Venosa, durante l'ultimo scontro con i cartaginesi. Qui procede nel corteo con il figlio, chiamato anch'esso Marco Claudio Marcello, che partecipò alla seconda guerra punica (era all'assedio di Siracusa e anche alla battaglia di Venosa), fu console nel 196 a. C. e, quello stesso anno, trionfò in Campidoglio per aver battuto i Galli Boi a Como. Questa identificazione non è però sempre stata pacifica; forse influenzati dell'ambiguo rapporto che dovette avere con Scipione Africano (fece parte con il Censore della commissione che lo processò), tutti i commentatori antichi (*Ilicino*, *Vellutello*, *Daniello*, *Castelvetro*) preferirono riconoscervi piuttosto il Marco Claudio Marcello console nel 51 a. C., lodato da Petrarca in *Rem*. II, 67 per essersi volontariamente esiliato dopo l'ascesa di Cesare (*Pacca*).

54-57 *'un Regolo* [Marco Attilio Regolo]*, che amò il prossimo più che se stesso; un Curione* [Manlio Curio Dentato] *e un Fabrizio* [Gaio Fabrizio Luscinio]*, di gran lunga più splendidi nella loro povertà che re Mida o Crasso* [Marco Licinio Crasso] *con tutto il loro oro, a causa del quale si ribellarono alla virtù'* • *un Regol...rebelli*: si tratta qui, nell'ordine, di: Marco Attilio Regolo (299 ca.-246 a. C.), che fu console tre volte (267 e 256 a. C.) e comandò l'esercito romano prima nelle guerre contro le città greche del sud Italia (Puglia e Lucania), poi nella prima guerra punica. Protagonista nel 256 a. C. della battaglia navale di Ecnomo nella quale i romani sbaragliarono la flotta cartaginese, nel 255 a. C. sbarcò in Africa e occupò Tunisi ma, fallite le trattative di pace, fu fatto prigioniero. Tutte le fonti di Petrarca (Livio, Cicerone, Valerio Massimo, Orazio, ps.-Plinio, Aulo Gellio, Seneca, Agostino), compreso Dante (*Conv*. IV, 5, 14), raccontano che alcuni anni dopo (250 a. C.) Regolo fu rimandato a Roma per ottenere uno scambio di ostaggi ma, premettendo al proprio bene quello della patria, convinse i romani a rifiutare ogni trattativa e riprendere le ostilità. Tornò poi a Cartagine come pattuito con i nemici, che lo torturarono e uccisero. Segue Manlio Curio Dentato (330-270 a. C.), che si batté per i diritti politici dei plebei e fu console tre volte (290, 275 e 274 a. C.). Nel 290 a. C. sconfisse i Sanniti, mettendo fine a una guerra che durava da quasi cinquant'anni; vinse poi su

Sabini, Lucani e Galli Senoni, prima di battere Pirro a Benevento (275 a. C.). È nel corso del trionfo seguito a questa vittoria memorabile che a Roma sfilarono i famosi elefanti appartenuti al re dell'Epiro; il generale invece si sottrasse all'acclamazione pubblica, mostrandosi del tutto immune dalle seduzioni della gloria. Lo stesso fece l'anno seguente, quando trionfò di nuovo per aver battuto i Lucani: per questo è ricordato come uomo libero dalla passione per le ricchezze e per il potere. Troviamo infine Caio Fabrizio Luscino, anch'egli più volte console (282 e 278 a. C.) e impegnato nella guerra contro i Sanniti e contro Pirro. Poiché rifiutò senza indugi vari tentativi di corruzione da parte dei suoi avversari, trionfando così moralmente su di loro, anche questo personaggio è ricordato per l'invincibile rettezza (cfr. *Afr.* III, 531 e *Vir. ill.* XIV). Tra gli antichi ne trattano ad es. Virgilio e Valerio Massimo; fra i moderni sia Dante (*Mon.* II, 5, 11 e *Purg.* XX, 25-27) sia Boccaccio (*Am. vis.* IX, 67-69). Qui il poeta, che isola i nomi di questi personaggi esemplari come a evidenziarne l'unicità (*un... un...un...*), li contrappone ai due massimi esempi di avidità: Mida, leggendario re di Frigia che poteva trasformare in oro tutto ciò che toccava, incluso il cibo, ma così morì di fame; e Marco Licinio Crasso, triumviro con Cesare e Pompeo, ucciso dai Parti nella battaglia di Carre (53 a. C.), che Cicerone trasforma in un insuperabile esempio di cupidigia. Si tratta di uno di quei casi in cui i nomi si richiamano a vicenda nella memoria dei poeti, essendo tramandati quasi sempre insieme fin dalla tradizione più antica (cfr. Dante, *Conv*. IV, 5, 13 e Boccaccio *Am. vis.* XIII, 4-12).

58-63 *'Cincinnato* [Lucio Quinto Cincinnato] *e Serrano* [Caio Attilio Regolo]*, che non muovono un passo lontano da costoro; e il grande Camillo* [Marco Furio Camillo]*, sazio prima di vivere che di fare del bene, ragione per la quale il cielo lo elevò a un così alto grado di onore che la sua insigne virtù lo ricondusse nel luogo del suo esilio da cui la cieca rabbia degli invasori* [i Galli] *lo aveva separato'* • *Cincinnato e Serran ... dipartillo*: esempi di fedeltà estrema verso la patria sono anche Lucio Quinzio Cincinnato (520 ca.-430 a. C.), che fu console (460 a. C.) e brevemente anche dittatore (458 e 439 a. C.), ma preferì, dopo aver sconfitto gli Equi e i Volsci, ritirarsi a vita agreste nel suo podere; e Gaio Attilio Regolo, detto Serrano, due volte console (nel 257 e nel 250 a. C.) e vincitore dei Cartaginesi nella prima guerra punica: il soprannome Serrano viene dal verbo *serere*, cioé 'seminare' (cfr. TF Ia, 70). Petrarca li ricorda insieme per via di un aneddoto attribuito ad entrambi: avrebbero ricevuto la notizia dei loro prestigiosi incarichi mentre erano impegnati nell'umile lavoro dei campi. Lo stesso quartetto Curio-Fabrizio-Cincinnato-Serrano si incontra più volte in Petrarca (*Fam.* VII, 3, 7; XI, 16, 22; *Rem*. I, 18; *Vit. sol*. II, 13). Il *gran Camillo* è invece Marco Furio Camillo (446 ca.-365 a. C.), che nella sua lunga vita fu tribuno consolare, censore e varie volte dittatore. Per le sue numerose imprese militari (contro Veienti, Galli, Volsci, Equi ed Etruschi) celebrò quattro volte il trionfo e fu insignito del titolo di *pater patriae*, ma nel 391 a. C. fu accusato dal popolo di essersi impossessato del bottino di guerra. Proclamatosi innocente, scelse l'esilio; tornò a Roma solo nel 389 a. C. per liberare la città dai Galli invasori (*Ariani* e *Pacca* sulla base delle varianti testuali). Altri interpreti invertono invece i termini, intendendo che ritornò spontaneamente all'esilio a cui gli avversari Galli lo avevano sottratto (*Fenzi*). È da notare con Fenzi che Petrarca qui lo dice destinato a un così alto onore dal cielo (*a sì alto grado il ciel sortillo*), con richiamo a Dante, *Par.* XI, 109. Pare che le accuse ai danni di Furio Camillo fossero suscitate dallo sfarzo dei suoi trionfi e, in particolare, dalla scelta di sfilare per la città a bordo di una quadriga trainata da cavalli bianchi (su questo elemento concordano Livio, Plutarco, Diodoro Siculo e Cassio Dione), ma sul perché questa scelta provocasse l'indignazione a Roma gli studiosi divergono (Battaglia Ricci 1993 e Feo 2003).

64-69 *'Poi vidi quel Torquato* [Tito Manlio Torquato] *che fece decapitare il proprio figlio e sopportò il dolore di vivere senza di lui per amore della disciplina militare, perché quella non fosse messa in discussione; l'uno e l'altro Decio* [Publio Decio Mure e suo figlio]*, che allo stesso modo si gettarono fra le schiere dei nemici: oh, nobile devozione alla*

20 Cincinnato e Serran, che solo un passo
senza costor non vanno; e 'l gran Camillo,
di viver prima che di ben far lasso,
21 perch'a sì alto grado il ciel sortillo
che sua virtute chiara il ricondusse
onde altrui cieca rabbia dipartillo.
22 Poi quel Torquato che 'l figliuol percusse
e viver orbo per amor sofferse
della militia, perché orba non fusse;
23 l'un Decio e l'altro, che col petto aperse
le schiere de' nemici: o fiero voto,
che 'l padre e 'l figlio ad una morte offerse!
24 Curtio venia con lor, non men devoto,
che di sé e dell'arme empié lo speco
in mezzo il Foro horribilmente vòto.

patria, che condusse il padre e il figlio alla stessa morte!' • *Poi quel Torquato…fusse*: Tito Manlio Torquato, tre volte console (347, 344 e 340 a. C.), nel corso del suo ultimo mandato fu protagonista della guerra latina (340-338 a. C.). Si narra che durante quella guerra fosse proibito ai soldati romani di combattere in duello contro gli avversari; contravvenendo all'ordine, il figlio di Tito sfidò uno di loro battendolo; così il padre, che riteneva la salvaguardia della disciplina militare un bene superiore agli affetti personali, lo fece condannare a morte e giustiziare. Latori di questo *exemplum* di rigore militare e, al contempo, di durezza paterna sono in primo luogo Livio e Valerio Massimo ma l'episodio, che torna ripetutamente in Petrarca (ad es. in *Vir. ill.* IX), si trova in tutte le sue fonti usuali. • *l'un Decio … offerse*: Publio Decio Mure (*l'un*), tribuno militare e trionfatore nel 343 a. C. per aver salvato l'esercito romano dai Sanniti, fu console con Torquato nel 340 a. C. e insieme a lui combatté contro i Latini in Campania. Si dice che, per propiziare ai suoi la vittoria come avevano sentenziato gli aruspici, immolò se stesso agli dei Mani gettandosi fieramente a cavallo tra le schiere dei nemici (battaglia del Vesuvio). La stessa morte ebbe anche suo figlio (*l'altro*), il quale, durante la terza guerra sannitica (298-290 a. C.), offrì la propria vita in cambio della vittoria nella battaglia del Sentino (295 a. C.). Petrarca ne tratta anche altrove (cfr. *Afr.* III, 596; *Vir. ill.* XI; *Mem.* IV, 42, 2; *Fam.* VI, 4, 9; in TF Ia, 82, dove però i Deci decantati sono tre), come ripetutamente già Dante (in *Conv.* IV, 5, 14 e *Mon.* II, 5, 15-16).

70-75 *'Curzio* [Marco Curzio] *avanzava con loro, non meno devoto dei precedenti, colui che riempì con il proprio corpo e con le proprie armi la spaccatura profonda che si era aperta in mezzo al foro di Roma; e poi Mummio* [Lucio Mummio]*, Levino* [Marco Valerio Levino]*, Acilio* [Manio Acilio Glabrione]*, e si trovava con loro Tito Flaminio* [Tito Quinto Flaminio]*, che sconfisse il popolo greco con la forza, ma ancor più con la pietà.'* • *Curzio … vòto*: narra la leggenda che nel 362 a. C. nel centro del Foro di Roma si aprì improvvisamente una spaventosa voragine (*lo speco horribilmente voto*), che non si riusciva a colmare. Gli oracoli predissero che solo con il sacrificio di ciò su cui si fondava la forza di Roma (armi e virtù), il nefasto prodigio si sarebbe potuto sanare. Fu allora il giovane Marco Curzio, intendendo il valore militare come il bene più prezioso per i romani, a sacrificarsi gettandosi con il proprio cavallo e con tutta l'armatura nella voragine, che subito si richiuse sopra di lui. L'*exemplum*, molto diffuso tra le fonti classiche, si trova anche in Boccaccio (*Am. vis.*

IX, 61-66). • *Mummio...greco*: Lucio Mummio fu console (146 a. C.) e poi censore con Scipione Emiliano (142 a. C.). Celebrò due trionfi: il primo per aver battuto nella Spagna Ulteriore i Lusitani (152 a. C.); il secondo dopo aver portato a conclusione la guerra contro la lega achea (146 a. C.). Più che per aver condotto battaglie decisive, divenne famoso per aver fatto radere al suolo la città di Corinto, dal cui saccheggio giunsero a Roma tesori artistici inestimabili; appare dunque poco perspicua la ragione per cui Petrarca lo pone qui, tra i precedenti esempi di *devotio* e i successivi di umana *pietas* (manca in TF Ia). Marco Valerio Levino fu console (210 a. C.) e combatté in Puglia, in Sicilia e in Africa contro i Cartaginesi, ma compì le sue imprese più importanti contro Annibale e i suoi alleati in Grecia. Nel 214 a. C. affrontò Filippo V di Macedonia per mare, riuscendo a frenarne l'espansione anche grazie a un'avveduta politica di alleanze. Non pare che abbia celebrato alcun trionfo, ma alla sua morte ricevette splendide esequie. La sua vicenda è quasi solo in Livio e in Girolamo (*Pacca*). Manio Acilio Glabrione (*Acilio* invece che *Attilio*, lezione attestata in alcuni testimoni e preferita sia da *Ariani* sia da *Fenzi*) fu tribuno della plebe e poi console nel 191 a. C., quando fu incaricato di condurre la guerra contro Antioco III di Siria (per questa nuova identificazione, cfr. *Pacca*). Sbaragliato il nemico alle Termopili (190 a. C.) celebrò il trionfo a Roma, prima di essere accusato da Catone di peculato. Tito Quinzio Flaminino (229 ca.-174 a. C.) divenne console a soli trent'anni (198 a. C.) e fu incaricato del comando nella guerra contro Filippo V di Macedonia. Fu audace nella strategia militare e famoso per il coraggio, ma seppe anche agire d'astuzia conquistando il favore degli alleati di Filippo, che sconfisse a Cinocefale (197 a. C.). Ristabilita la pace, invece di imporre il proprio dominio sul territorio conquistato, proclamò la libertà di tutte le città greche (196 a. C.), mostrandosi pietoso nei confronti degli sconfitti. Condusse almeno un'altra guerra vittoriosa, quella contro gli Spartani di Nabide (nel 195 a. C.), che gli garantì il trionfo a Roma. *Militia*, *devotio* e *pietas*, cioè il dovere di offrire il proprio servizio nelle imprese militari dello stato, il coraggio di sacrificare se stessi votandosi agli dei degli inferi e la magnanimità nei confronti degli sconfitti sono tra i valori fondamentali per il condottiero romano, molto celebrati soprattutto da Livio, che ne propone numerosi *exempla* nei suoi *Ab urbe condita*. Petrarca li richiama tutti insieme, oltre che in questa sequenza di quattro terzine anche in *Afr.* II, 134-36. Da notare le rima: *aperse*: *offerse*, vv. 65-67 e la rima parzialmente equivoca *voto* : *devoto* : *vòto*, vv. 66, 68,70.

76-87 *'C'era quello* [Gaio Popilio Lenate] *che, con un gesto di grande nobiltà, chiuse in un cerchio disegnato sulla terra il re di Siria* [Antioco IV], *costringendolo con l'autorevolezza del volto e delle parole ad accondiscendere alla sua volontà; e quello* [Marco Manlio Capitolino] *che in armi, da solo, difese il Campidoglio, colle dal quale fu poi gettato; e quello* [Orazio Coclite]]*che da solo, contro tutti i popoli di Toscana, riuscì a difendere il ponte sul Tevere; e chi* [Gaio Muzio Scevola] *con grande zelo mosse la propria mano per sterminare le schiere nemiche e poi la lasciò bruciare, così irato del proprio fallimento da non sentire il dolore; e chi* [Gaio Duilio] *ottenne il primo trionfo navale contro i Cartaginesi, e chi* [Gaio Lutazio Catulo] *distrusse la loro flotta e ne disperse i resti fra la Sicilia e la Sardegna'* • *Eravi quei ... strinse*: le fonti classiche (Valerio Massimo, Cicerone, Plinio il Vecchio, Giustino) narrano che Gaio Popilio Lenate, console due volte (172 e 158 a. C.) e censore con Scipione Nasica (159 a. C.), fu ambasciatore dei Romani nella trattativa con Antioco IV Epifane, re di Siria, che nel 168 a. C. aveva invaso l'Egitto. Il *magnanimo cerchio* (con ipallage dell'aggettivo, che esprime una qualità del soggetto attribuendola grammaticalmente al complemento), è quello che, secondo la tradizione, Lenate tracciò sulla terra intorno al suo interlocutore, intimandogli di non uscirne prima di aver deciso se persistere nell'occupazione, e dunque andare allo scontro con i romani, o rinunciarvi. Fu con la grande autorevolezza della sua persona (*la fronte*) e con l'abilità oratoria (*la lingua*) che costrinse il re siriano ad accondiscendere alla sua volontà (*a sua voglia lo strinse*) ritirandosi. Da notare la rima *vinse: cinse: strinse*, che è già in Dante, *Inf.* XXXII, 47-51 (*Ariani*). • *e quel ch'armato, sol*: Marco

[25] Mummio, Levino, Acilio, ed era seco
Tito Flamminio, che con forza vinse,
ma vie più con pietate, il popol greco.
[26] Eravi quei che 'l re di Siria cinse
d'un magnanimo cerchio, e co la fronte
e co la lingua a sua voglia lo strinse;
[27] e quel ch'armato, sol, difese un monte,
onde poi fu sospinto; e quel che solo
contra tutta Toscana tenne un ponte;
[28] e chi a grande opra nel nemico stuolo
mosse la mano indarno, e poscia l'arse,
sì seco irato che non sentì il duolo;
[29] e chi 'n mar prima vincitor apparse
contra' Carthaginesi, e chi lor navi
fra Cicilia e Sardigna ruppe e sparse.

Manlio Capitolino († 384 a. C.) fu eletto console nel 392 a. C. insieme a Lucio Valerio Potito, con il quale difese Roma dagli Equi nella battaglia del Monte Algido (458 a. C.). Non celebrò il trionfo, che toccò invece al collega di consolato, ma venne lo stesso acclamato pubblicamente. Qualche anno più tardi (nel 390 a. C. secondo Varrone, nel 387 a. C. secondo Livio), i Galli comandati da Brenno invasero Roma, giungendo ad assediare il Campidoglio: fu Marco Manlio a difendere da solo il colle, nella notte in cui le oche sacre a Giunone avvisarono dell'assalto nemico. Nel 384 a. C., però, Marco Manlio fu accusato di aspirare alla tirannide e condannato a morte; fu così gettato dalla rupe Tarpea, una parete scoscesa dello stesso colle che aveva difeso, sorte riservata ai traditori della Repubblica. Nella storiografia antica questa figura resta discussa; Petrarca, che altrove sembra credere alla colpevolezza di Manlio (ad es. *Fam*. VI, 2,9), qui non esprime un giudizio sulle imprese dell'uomo, limitandosi a registrarne la fama (cfr. introduzione). • *e quel che solo*: Publio Orazio Coclite sarebbe discendente degli Orazi protagonisti di uno degli episodi più celebri della mitica fondazione di Roma. Numerose fonti classiche narrano che, al tempo della guerra contro gli Etruschi (*tutti i popoli di Toscana*) comandati dal re Porsenna (508 a. C.), costui seppe tenere da solo il ponte Sublicio finché i suoi compagni non ne ebbero completato la demolizione, evitando così che i nemici, attraversato il Tevere, invadessero Roma. Non risulta che abbia rivestito cariche pubbliche, ma pare che per ricordarne l'impresa gli fosse dedicata una statua (ne trattano, oltre a molti degli *auctores* classici di Petrarca, anche Plutarco e Agostino). Il poeta gli dedica un capitolo del *De viris illustribus* (*Vir. Ill.* VI), mentre Boccaccio lo evoca in *Am. vis.* IX, 58-60 (*Pacca*). • *e chi ...duolo*: segue Gaio Muzio Cordo, poi detto Scevola, il quale, nel corso della medesima guerra contro gli Etruschi (508 a. C.), si infiltrò nell'accampamento dei nemici (*nel nemico stuolo*) per assassinare il re Porsenna, ma si sbagliò e uccise un altro; una volta al cospetto del comandante, confermato il proposito, pose la mano destra su un braciere finché non fu consumata dalle fiamme, per punirla dell'errore. Porsenna, impressionato dal coraggio del romano, decise di liberarlo, ma quello finse che molti suoi concittadini fossero pronti ad agire contro di lui, inducendolo a intavolare trattative di pace. Della vicenda, oltre alle fonti classiche, trattano Dante (*Conv*. IV, 5, 13; *Mon.* II, 5, 14), e Boccaccio (*Am. vis.* IX, 52-54). Per le varianti testuali e la frequenza in Petrarca, cfr. *Ariani* e *Pacca*. • *e chi ... e chi ... sparse*: Gaio

Duilio, prima console (260 a. C.) e poi censore (258 a. C.), fu l'artefice della prima vittoria navale di Roma (*'n mar prima vincitor*) al principio della prima guerra punica (presso Milazzo, 260 a. C.). Si racconta che, per rendere più agevole il combattimento in mare a uomini abituati a scontri terrestri, facesse montare sulle navi romane ponti mobili da agganciare alle navi avversarie, in modo da poter combattere corpo a corpo pur trovandosi in mare (*Ariani* rimanda a Livio, Valerio Massimo, Floro, Eutropio, Cicerone, Seneca). Per questa impresa Duilio celebrò un grande trionfo e a lui fu intitolata una colonna nel Foro romano. Qualche anno più tardi fu Gaio Lutazio Catulo (291 ca. -220 a.C.), ammiraglio della flotta romana e console nel 242 a.C., a sconfiggere definitivamente la flotta cartaginese (241 a. C.), disperdendone i relitti nelle acque delle isole Egadi (*fra Cicilia e Sardigna*). Fu a seguito di questa sconfitta che Amilcare dichiarò la resa ponendo fine alla prima guerra punica. Viene ricordato come il più grande ammiraglio romano, ma non è sicuro che abbia celebrato il trionfo (*Ariani*).

88-94 *'Riconobbi per la cecità Appio* [Appio Claudio Cieco] *con i suoi familiari, che furono sempre duri e ostili nei confronti della plebe umile. Poi vidi un uomo grandissimo e gentile nelle azioni* [Pompeo Magno]*; se non fosse accaduto che alla fine della sua vita la luce della sua fama si indebolì, forse sarebbe stato il primo della schiera, e certo fu per noi latini ciò che Bacco, Ercole e Epaminonda furono per Tebe, ma vivere troppo a lungo è la cosa peggiore! '* • *Appio conobbi…plebe*: Appio Claudio Cieco (350-271 a. C.), prima censore (312 a. C.), poi console (307 e 296 a. C.) e dittatore (292 e 285 a. C.), fu figura notevolissima in tutti gli ambiti della vita politica e dell'amministrazione pubblica: comandò l'esercito romano nella guerra contro Etruschi, Latini e Sanniti (296 a. C.); fece pubblicare il codice di procedura civile (*Ius Flavianum*); promosse opere idrauliche importanti e fu anche letterato (Cicerone ne ricorda l'orazione contro Pirro e una raccolta di sentenze). Ebbe diverse iniziative a favore dei cittadini di estrazione popolare ma Petrarca, sulla scorta di Livio, ne tramanda un giudizio integralmente negativo che qui poggia sull'opposizione, sua e della sua famiglia (*Appio … e' suoi*), alla legge che avrebbe ammesso i plebei alle più alte cariche dello stato. Per i ripetuti richiami ai membri di questa *gens*, cfr. *Pacca* • *Poi vidi… Thebe*: Petrarca introduce a questo punto il nome di Gneo Pompeo Magno (106-48 a.C.), figura cruciale nella storia della Repubblica romana tanto per il ruolo politico interno, quanto per le imprese militari esterne. La sua prima affermazione è legata alla guerra civile tra Mario e Silla, a favore del quale Pompeo combatté in Italia e in Africa (83 a. C.), eccezionalmente trionfando a Roma (81 oppure 80 a. C.) prima di ricoprire cariche pubbliche; batté poi Sertorio in Spagna (72 a. C.). Con Crasso sedò la rivolta spartachista (71 a. C.) e per ciò, conseguito un nuovo trionfo, fu eletto console (70 a. C.). Sconfitti i pirati che dominavano il Mediterraneo, prese il comando della campagna contro Mitridate VI (66-63 a. C.): riuscì a sottomettere la Bitinia, il Ponto, la Siria, la Palestina e Gerusalemme, ponendo così fine a una guerra che durava da un trentennio. Il trionfo che fu tributato a Pompeo al suo rientro nell'urbe fu il più grandioso che si fosse mai celebrato (61 a. C.). È per questi formidabili successi militari e politici in Oriente che Petrarca lo ricorda ai vv. 90-93; omette invece qualsiasi allusione alle vicende successive che portarono Pompeo prima ad allearsi con Cesare (e Crasso) per il governo della Repubblica (60-53 a. C.) e poi a scontrarsi duramente con lui nella cosiddetta guerra civile (49-48 a. C.). Com'è noto, l'idea che Petrarca ebbe di Cesare e del suo ruolo per la fondazione dell'impero evolvette nel tempo (dall'avversione alla propensione) e, di conseguenza, anche il giudizio sui suoi avversari (cfr. TF Ia, 30 e *Pacca*). Qui Pompeo è detto *grande*, in riferimento all'epiteto 'Magno' assunto dopo il primo trionfo, ma capace di *atti soavi*. In latino l'aggettivo *suavis* vale 'dolce', in opposizione a 'aspro', o 'amabile'; lo troviamo impiegato in questo senso in Seneca (*De brev. vit.* XIII, 6) e in tutta la poesia delle origini; Dante dà al concetto una particolare connotazione retorico-spirituale, intendendo la *soavità* come forza salutifera di cura o di persuasione (cfr. Cuif 2022). Dunque Pompeo, oltre alle doti marziali, avrebbe avuto anche la

30 Appio conobbi agli occhi, e' suoi che gravi
furon sempre e molesti a l'umil plebe.
Poi vidi un grande con atti soavi:
31 e, se non che 'l suo lume allo estremo ebe,
forse era il primo, e certo fu fra noi
qual Baccho, Alcide e Epaminonda a Thebe;
32 ma 'l peggio è viver troppo! E vidi poi
quel che da l'esser suo destro e leggiero
ebbe nome, e fu 'l fior de gli anni suoi.
33 E quanto in arme fu crudo e severo,
tanto quei che 'l seguiva era benigno,
non so se miglior duce o cavalero.

qualità umana d'essere benefico per gli altri. Secondo *Pacca* questa lode di Pompeo avrebbe una chiara funzione anti cesariana, con qualche conseguenza sulla datazione del capitolo. C'è poi il paragone con i tre eroi delle guerre tebane (IV secolo a. C.), che pare riportare la caratterizzazione sul piano militare: Bacco (cioè Dioniso), figlio di Giove e di Semele, che conquistò l'India (ad es. Ovidio, *Met*. IV, 604-606 e XV, 413); Ercole (detto Alcide in quanto discendente di Alceo), figlio di Giove e di Alcmene regina di Tebe, che acquisì numerosi territori sulle coste del Peloponneso (cfr. TF Ia, 133-34); e Epaminonda, importantissimo generale tebano, che in questa serie fa eccezione essendo personaggio storico invece che mitico; combatté eroicamente per l'indipendenza di Tebe sulle altre città greche e poi ne impose il predominio (la fonte di Petrarca dovrebbe essere Plinio il Vecchio, *Nat. hist*. VII, 26, 95, ma è possibile che Petrarca conoscesse il paragone instaurato da Plutarco fra Epaminonda e Scipione Africano nelle rispettive vite che oggi sono perdute). A differenza di Epaminonda, però, Pompeo sperimentò il rovesciamento della propria fortuna e, quindi, anche il deterioramento della propria fama: vinto da Cesare nella battaglia di Farsalo (48 a. C.), trovò riparo con la moglie Cornelia presso Tolomeo XIII in Egitto e qui venne ucciso (Pompeo si trova anche in TC III, 13-15, dove apre la serie degli schiavi di amore di quel capitolo per via della relazione intrecciata con Cleopatra, sorella appunto di Tolomeo XIII), nonché in TP 74 e *Rvf* 44, 3; nel primo caso apre la schiera degli innamorati. • *ebe*: dal latino *hebere*, perdere lucidità, ottundersi; qui è il lume della fama che, alla fine della sua vita (*allo estremo*), si offuscò; è questo, come spesso ripete Petrarca, uno dei rischi in cui incorrono coloro che vivono a lungo (*'l peggio è viver troppo!*).

94-99 *'E poi vidi quello* [Lucio Papirio Cursore] *che prese il nome dalla propria agilità e velocità nella corsa, e fu fra i migliori condottieri del suo tempo; e tanto Cursore fu spietato e duro in guerra, quanto quello che lo seguiva* [Marco Valerio Corvino] *fu mite: non saprei dire se costui sia stato migliore come condottiero o come soldato'* • *E vidi poi ...cavalero*: Lucio Papirio Cursore, cinque volte console (326, 320, 319, 315 e 313 a. C.) e due dittatore (325 e. 310 a. C.), fu uno dei protagonisti della seconda guerra sannitica (326-305 a. C.), ottenendo per le sue vittorie il trionfo. Come testimonia Livio, che è il principale fautore della sua fama, Lucio Papirio dovette il soprannome alla formidabile velocità nella corsa, che lo avrebbe reso uno dei cavalieri più temibili del suo tempo. Ebbe anche reputazione di comandante inflessibile (*crudo e severo*) per aver chiesto la condanna di Quinto Fabio Massimo Rulliano il quale, affidatario delle truppe in sua assenza, aveva attaccato i Sanniti contravvenendo al suo ordine (324 a. C.). Né l'importante vittoria ottenuta da Rulliano, né la perorazione del Senato

e dei tribuni della plebe bastarono a distogliere dal suo proposito il Cursore, che non ammetteva alcuna infrazione all'autorità militare; alla fine Rulliano fu graziato, ma è memorabile l'orazione che Lucio Papirio pronunciò in Senato per ammonire delle conseguenze di questa deroga. Nonostante la fama del personaggio, quasi tutti i commentatori antichi dei *Triumphi* (*Ilicino*, *Vellutello*, *Gesualdo*, *Daniello*) ne sbagliano l'identificazione, ritenendo che Petrarca alludesse qui a Silla (*Pacca*). Marco Valerio Corvino (o Corvo, 371 ca.-271 a. C.) fu sei volte console (348, 346, 343, 335, 300 e 299 a. C.) e, tra un consolato e l'altro, due volte dittatore (342 e 301 a. C.). Prevalse nelle guerre contro Galli, Volsci, Sanniti, Ausoni e Etruschi celebrando per questo ben quattro trionfi. Prese il soprannome dall'aver battuto un gallo molto più imponente di lui e meglio armato, in seguito al fortunoso intervento di un corvo che, nel momento cruciale del combattimento, si avventò sul volto dell'avversario. Questa vicenda mitica, che ne rende possibile l'identificazione, non è ricavabile dal testo vulgato di TF I, ma è accertata grazie alla variante «Corvo benigno» che si trova in diversi testimoni manoscritti (*Ariani*, *Fenzi* e *Pacca*). Livio è all'origine della sua fama di affabilità nei confronti dei soldati, di cui Petrarca si fa spesse volte latore (ad es. in *Afr.* III, 532; *Vir. ill.* X; *Fam.* IV 16, 10).

100-103 *'Poi venivano quello che, operando saggiamente, represse l'invidiosa e malevola superbia dei patrizi: l'eccellente Volumnio* [Lucio Volumnio]*, meritevole di ricevere lodi altissime, Cosso* [Aulo Cornelio Cosso] *e Filone* [Quinto Publio Filone]*, e Rutilio* [Gaio Mario Rutilio].' • *Poi veniva que'...digno*: Lucio Volumnio, pur appartenendo a una famiglia plebea, fu console due volte con il patrizio Appio Claudio Cieco (nel 307 e nel 296 a. C.). Nel corso del secondo incarico, al console di parte plebea fu affidata la campagna militare contro i Sanniti mentre al console di parte patrizia quella contro gli Etruschi; trovandosi quest'ultimo in difficoltà, Volumnio accorse in suo aiuto garantendo a Roma la vittoria. Livio racconta che, indispettito dalla circostanza, invece di esserne grato, Appio Claudio accusò Volumnio di avere imprudentemente abbandonato le proprie posizioni sul campo (per la diversa interpretazione proposta da *Vellutello* e *Daniello*, cfr. *Ariani* e *Pacca*). Petrarca allude a questo sentimento ingiusto e nocivo (*maligno*), misto di superbia e di invidia (*livido*), ricorrendo a una metafora medica (*tumor*) non frequente, ma autorevolmente attestata – sia Dante (*Purg.* XI, 119) sia Domenico Cavalca (*I frutti della lingua,* 9-198) impiegano il sostantivo *tumore*, cioè gonfiore patologico, per significare l'insuperbire dell'animo famoso in opposizione all'umiltà – connotandola però fortemente in senso sociale (*di sangue*); nell'ultimo verso della terzina oppone infatti all'indegna nobiltà di nascita di Appio Claudio la nobiltà di condotta di Volumnio (*d'alta laude digno*). Da notare sempre in questo senso la rima *maligno: digno*. • *Cosso e Philon, Rutilio*: anche Filone e Rutilio sono plebei ascesi alle magistrature romane (i due con Volumnio si trovano anche in TF Ia, 58-60); solo Cosso nel terzetto non condivide questa estrazione sociale, appartenendo alla *gens* Cornelia, una delle più antiche famiglie patrizie di Roma. Quasi tutti i commentatori moderni lo identificano con l'Aulo Cornelio Cosso che fu console (nel 428 e nel 413 a. C.) e tribuno consolare (426 a.C.) e che, come racconta Livio, essendo dittatore Mamerco Emilio Mamercino, combatté gloriosamente contro i vicini Etruschi della città di Veio, in lotta con Roma fin dalla sua origine. Si tramanda che, nel corso della battaglia di Fidene (437 a.C.), Cosso riuscì ad uccidere il re dei Veienti, Tolumnio, prelevandone le spoglie opime che avrebbe poi personalmente deposto nel tempio di Giove Feretrio sul Campidoglio. Un semplice tribuno militare ricevette perciò il massimo onore cui un romano potesse aspirare, venendo acclamato dal popolo di Roma in modo tale che il trionfo, formalmente organizzato per il dittatore, fu di fatto il suo trionfo. La circostanza appare improbabile già a Livio, che ipotizza Cosso fosse console a quell'altezza. Sempre Livio, d'altra parte, tramanda di almeno un altro personaggio con questo nome, eletto dittatore nel 385 a.C., il quale, impegnato nelle ostilità contro i Volsci, fu richiamato a Roma per regolare un contenzioso con la plebe, allora spalleggiata dal patri-

[34] Poi venia que' che livido maligno
tumor di sangue, bene oprando, oppresse:
nobil Volumnio, e d'alta laude digno.
[35] Cosso e Philon, Rutilio; e dalle spesse
luci in disparte tre soli ir vedeva,
rotti i membri, e smagliate l'arme e fesse:
[36] Lucio Dentato, e Marco Sergio, e Sceva,

zio Marco Manlio Capitolino (*Ponte*). Tuttavia, in considerazione di ciò che attesta TF Ia, 55-56 («Mentre con gli occhi quinci e quindi cerco, | vidi Cosso *con le spoglie ostili*») e della sequenza in cui lì Cosso è collocato (dopo Marco Furio Camillo, conquistatore di Veio nel 396 a. C., e prima di Emilio Mamerco, appunto dittatore tra 437 e 426 a. C. e comandante romano nelle battaglie contro Veio e Fidene), propendiamo per la prima delle due interpretazioni; è probabile che, nel rendere il contenuto di due terzine in un solo verso, in TF I sia saltata la distinzione tra i personaggi (cioè il v. 58 di TF Ia: «e parecchi altri di natura humili»). Quinto Publio Filone fu quattro volte console (tra il 339 e il 315 a. C.), una volta dittatore (339 a. C.), una pretore (337 a. C.), e una censore (332 a. C.). Uscì vittorioso nelle guerre contro i Latini e i Sanniti e per questo celebrò il trionfo. Operò in varie occasioni contro i senatori, anche promuovendo leggi che ne contenessero l'egemonia, ma Livio vede in queste battaglie politiche soprattutto il riflesso di interessi personali. Petrarca, che per una volta si discosta dalla sua principale fonte antica, lo ricorda qui senza giudicarne le motivazioni, pur se in TF Ia, 58-60 lo aveva posto tra gli umili *per natura*, resi *alti* e *gentili* dai meriti militari. Ad ogni modo, fu il primo plebeo a ricoprire la carica di pretore. Anche Caio Marcio Rutulo (o Rutilio) fu più volte console (357, 352, 344, 342 a. C.), primo dittatore e poi primo censore di estrazione plebea (rispettivamente nel 356 e nel 351 a. C.). Raccolse molti successi militari, in particolare contro i Privernati e gli Etruschi, cosa per cui celebrò il trionfo. Anche in questo caso Livio si mostra scettico sui meriti del personaggio, mentre Petrarca non manifesta dubbi (*Fenzi*).

104-108 *'E intanto vedevo camminare appartati rispetto ai fitti gruppi delle altre stelle, tre luci di maggior intensità, con le membra ferite e le armature smagliate e forate dai fendenti: Lucio Siccio* [o Sicinio] *Dentato, e Marco Sergio e Sceva* [Marco Cesio Sceva]*, che furono micidiali come folgori nell'attacco e solidi come scogli nella difesa; ma un successore malvagio toglie la gloria a uno di essi* [Marco Sergio]' • *e dalle spesse luci ...guerra*: le virtù militari per cui trionfarono tutti quelli che sono qui elencati rendono le loro anime splendenti come stelle («chiarissimi uomini» parafrasa *Castelvetro*), secondo la classica metafora fama-luce; già Dante, d'altra parte, aveva impiegato il sostantivo *luci* (oltre che *lumi*, *splendori*, *stelle*, *faville*) per indicare le anime beate, che tanto più brillano quanto più vicine a Dio dimorano (cfr. *Par.* VIII, 43; IX, 22; X, 122; XII 28; XVIII, 49). E infatti nella moltitudine di esse (*spesse luci*), che evoca la dantesca «fiumana» da cui «uscian faville vive» (*Par.* XXX, 64), il poeta ne distingue alcune più luminose delle altre (*in disparte*), simili a dei soli tra le stelle. Sappiamo che «ardenti soli» sono i beati della prima corona in *Par.* X, 76, e che il «sol degli angeli» è Dio in *Par.* X, 53, ma anche che Laura è «vivo sole» nei *Fragmenta* (ad es. in *Rvf* 90, 12). Qui però la metafora sembra diretta soprattutto a dare una rappresentazione concreta della visione che si presenta agli occhi del poeta, come di tre soli che trascorrono in cielo (*ir vedea*) in una galassia di stelle, confermando così l'idea che gli uomini illustri non si presentino in una fila più o meno disciplinata, ma piuttosto per sistemi coerenti, appunto per costellazioni. • *rotti ... fesse*: le ossa fratturate e le armature danneggiate dai colpi dei nemici sono la rappresentazione fisica del mar-

tirio patito in guerra da questi tre personaggi ancora innominati (che troviamo spesso in sequenza in Petrarca). Il primo è Lucio Siccio (o Sicinio) Dentato (514-449 a. C.) il quale, dopo aver eroicamente combattuto nelle guerre contro i Volsci, gli Equi e i Sanniti, fu eletto tribuno della plebe (454 a. C.). È descritto dalle fonti antiche (Valerio Massimo, Plinio il Vecchio, Gellio) come un soldato di straordinario valore, ma anche come uno strenuo oppositore dei decemviri, che infatti lo fecero assassinare in un'imboscata. Secondo la tradizione affrontò numerosi combattimenti durante i quali riportò decine di ferite, mostrando una straordinaria abnegazione (Petrarca lo ricorda così anche in *Rem.* II, 77 e *Sen.* IV, 1). Non avendo mai comandato alcun esercito, nessuno dei nove trionfi a cui partecipò al seguito del proprio generale fu dedicato a lui, ma ricevette le più prestigiose decorazioni e grandi onori al momento delle esequie. Nell'ambito della metafora cosmica che introduce queste figure, è da notare l'anafora *luci* : *Lucio* all'inizio dei vv. 104 e 106. Di Marco Sergio non si sa granché, a parte il fatto che combatté nella seconda guerra punica, forse al comando di Scipione Africano, riportando anche lui numerosissime ferite e mutilazioni (ne tramandano la memoria Plinio il Vecchio e Solino). Petrarca lo celebra per il sacrificio che fece di sé in battaglia anche in *Rem.* II, 77 e *Sen.* IV, 1. Racconta invece Valerio Massimo (ma anche Svetonio e altri) che Marco Cesio Sceva combatté così eroicamente durante lo sbarco in Britannia delle legioni romane (55 a. C.) che Cesare lo premiò promuovendolo centurione (*Pacca*). Si distinse poi ulteriormente nella battaglia di Durazzo contro i seguaci di Pompeo, nel corso della quale riuscì a mantenere la posizione nonostante l'accanirsi dei nemici contro il suo corpo (si dice che riportò oltre cento ferite). • *que' tre folgori ... guerra*: se il senso delle due metafore che seguono il nome dei tre martiri di Roma repubblicana è chiaro – furono micidiali come fulmini nell'attacco («fulmina belli» scrive Virgilio in *Aen*. VI, 842), e solidi come scogli nel respingere il nemico – è utile aggiungere, da un lato, che già Dante aveva usato l'immagine delle «folgòr vive e vincenti» per rappresentare i beati (*Par.* X, 64); dall'altro, che nel raccontare l'*exemplum* di Sceva in *Gest. Ces*. 11, 56-65, Petrarca insiste sulla prima delle sue imprese, evidenziando come l'implacabile resistenza avvenisse senza l'ausilio di nessun compagno, su uno sperone di roccia in mezzo al mare; da qui, forse, la metafora dello scoglio di guerra di v. 107. • *ma l'un rio ...leva*: il riferimento è qui al suddetto Marco Sergio, membro della stessa famiglia cui appartenne poi Lucio Sergio Catilina; la sua alta reputazione sarebbe stata compromessa dall'operato del discendente che nel 63 a. C. ordì la nota congiura contro le istituzioni repubblicane (le fonti di Petrarca sembrano essere qui, oltre a Cicerone, Plinio il Vecchio e Solino, cfr. *Ariani*). Così Petrarca allude ancora una volta alla inaffidabilità della fama terrena, che talvolta giunge immeritata talaltra si perde senza colpa. Per la travagliata storia redazionale di questi versi, cfr. *Ariani*.

109-114 *'Mario poi, che trionfò su Giugurta e sui Cimbri e sulla furia dei Teutoni; e Fulvio Flacco, che allo scopo di far tagliare la testa agli ingrati, di proposito commise uno sbaglio; e quel Fulvio più nobile* [Marco Fulvio Nobiliore]*; e solo uno dei Gracchi* [Tiberio Sempronio Gracco] *di quella famiglia di oratori sediziosi che sfinirono il popolo romano con la loro propaganda'* • *Mario poi... erra*: Caio Mario (157-87 a. C.), sette volte console tra il 107 a. C. e la morte, dopo essere stato tribuno militare e tribuno della plebe, fu governatore della Spagna ulteriore dove, riportando diverse vittorie sui Celtiberi, si procurò il trionfo romano (114 a. C.). Nel 109 a. C. iniziò, agli ordini di Quinto Cecilio Metello, la campagna militare contro Giugurta, re di Numidia; la campagna si concluse felicemente per i romani (105 a. C.) proprio sotto il comando di Mario, che per quello trionfò nuovamente a Roma portando tra i prigionieri lo stesso Giugurta (104 a. C.). Negli anni seguenti affrontò i Teutoni (102 a. C.) e i Cimbri (101 a. C.), popolazioni germaniche in precedenza penetrate in Spagna e in Gallia, impedendo loro di attraversare le Alpi (*Pacca* allega, tra le fonti, Livio, Sallustio, Valerio Massimo, Floro, Eutropio, Orosio e, fra le occorrenze petrarchesche, *Afr.* II 156-165; *Epyst.* I 3, 44-49; *SN* II; *Rem.* II 9; *Gest. Ces.* 2, 5 e numerose *Familiares*): anche per que-

que' tre folgori e tre scogli di guerra;
ma l'un rio successor di fama leva;
37 Mario poi, che Iugurta e' Cimbri atterra
e 'l tedesco furore; e Fulvio Flacco,
ch'a l'ingrati troncar a bel studio erra;
38 ed il più nobil Fulvio; e solo un Gracco
di quel gran nido garulo inquieto
che fe' il popol roman più volte stracco;

sti successi trionfò splendidamente (101 a. C.). Dovette infine affrontare il difficile nodo delle guerre civili, ma di questo Petrarca non parla. Per l'espressione «tedesco furore» riferita alle popolazioni germaniche, cfr. anche *Rvf* 28, 53 e, soprattutto, *Rvf* 128 dove la connotazione etnica resta implicita (*'l furor de lassù*) ma, come qui, si allude a un vero e proprio scontro di civiltà – «vertù contra furore | prendrà l'arme» (v. 93-94) – tra i discendenti di Roma (il «Latin sangue gentile», v. 74) e i barbari mercenari («gente ritrosa», v. 77). Quinto Fulvio Flacco (277 ca.-209 ca. a. C.), pur avendo origini plebee, fu quattro volte console (237, 224, 212 e 209 a. C.) e rivestì varie altre cariche pubbliche importanti (fu censore, dittatore, pretore, pontefice massimo). Combatté ripetutamente contro i Galli nella Valle Padana e contro i Cartaginesi nella battaglia di Benevento (212 a. C.); nel 211 a. C. assediò e conquistò Capua, da sempre alleata dei romani ma ora schierata dalla parte di Annibale. Livio e Valerio Massimo raccontano che, dopo la presa della città, Fulvio Flacco decise far decapitare (*troncar*) tutti i senatori campani macchiatisi del tradimento (*l'ingrati*), contro gli ordini del Senato romano che aveva deciso di risparmiarli; avrebbe omesso di leggere i dispacci provenienti da Roma onde evitare di dovervi sottostare. È a questo errore commesso di proposito (*a bel studio*) che si riferisce qui Petrarca. • *ed il più nobil Fulvio*: Marco Fulvio Nobiliore, al quale Petrarca si riferisce con un gioco di parole (dal comparativo latino *nobilior*), appartenne anch'egli alla *gens* Fulvia e, come il precedente, rivestì le cariche di pretore (193 a. C.) e di console (189 a. C.). Con quest'ultimo titolo condusse una campagna militare contro la lega Etolica (confederazione di città della Grecia continentale), stringendo d'assedio la città di Ambracia. Tale impresa, che valse al Nobiliore il trionfo romano (187 a. C.), è cantata dal poeta Ennio in una delle sue tragedie, oggi perduta (cfr. Livio e ps. Plinio). Petrarca evoca questa figura anche in *Epyst*. III 29, 66-67 (*Pacca*). • *e solo un Gracco .... stracco*: non è facile, a partire dalle informazioni che Petrarca offre in questa terzina, stabilire con certezza a quale membro della famiglia dei Gracchi si riferisca. Siccome di solito il giudizio del poeta sui fratelli Tiberio e Caio Gracco, nipoti di Scipione Africano per parte di madre, è molto negativo (come il primo Cicerone, li giudica pericolosi per la sopravvivenza delle istituzioni repubblicane: cfr. ad es. *Mem*. II, 24, e III 38; *Fam*. XVIIII, 1, 31; e *Rem*. I, 95), i commentatori tendono a riconoscere qui piuttosto il padre. Pur discendendo dalla più alta aristocrazia romana, Tiberio Sempronio Gracco (220-154 a. C.) sostenne alcune delle istanze di rinnovamento dello stato divenendo tribuno della plebe nel 187 a. C. Come pretore nella Spagna citeriore (180 a. C.), ridusse alla pace i Celtiberi (179 a. C.) ottenendo per questo il trionfo, e poi sconfisse i Sardi (177 a. C.). In ragione del prestigio acquisito sul campo, fu due volte console (177 e 163 a. C.) e una censore (169 a. C.). Dal matrimonio con Cornelia ebbe undici figli, ma otto di questi morirono bambini e due, appunto Tiberio e Caio, appena trentenni, in circostanze tragiche: il primo nel 133 a. C., trucidato da quello stesso Scipione Nasica che Petrarca all'inizio del trionfo aveva indicato come «il primo fra ' laudati» (v. 42); il secondo nel 122 a. C. quando, accusato di minacciare la Repubblica,

si fece uccidere dal proprio servo per non cadere nelle mani degli oppositori in tumulto. Probabilmente a questo si riferisce Petrarca quando definisce 'inquieta', cioè turbolenta, la prole del Gracco (*gran nido*), colpevole di avere esasperato il popolo romano con la propria propaganda (è opinione comune a Cicerone, Valerio Massimo, Floro, Orosio); l'assonanza con la vicenda di Cola di Rienzo è qui fortissima. Quanto all'aggettivo *garulo*, vi si è sempre accostato il gracchiare delle cornacchie (dal latino *graculus*, con riflesso onomatopeico del nome di famiglia), per alludere «al molto parlare» (*Vellutello*) dei due tribuni nelle loro pratiche di persuasione delle masse (per un'altra possibile identificazione, che tuttavia non darebbe ragione dei vv. 113-14, cfr. *Fenzi* e *Ariani*).

115-120 *'e quello che agli altri sembrò felice e allegro; non dico che lo fu, perché non si vede chiaramente nelle profondità di in un cuore chiuso nei suoi segreti: parlo di Metello* [Quinto Metello Cecilio Numidico, detto Felice]*, e di suo padre* [Metello Macedonio] *e dei suoi eredi* [Metello il Pio e Metello Cretico]*, che trassero bottini di guerra dalla Macedonia e dalla terra dei Numidi e da Creta e dalla Spagna'.* • *e quel che parve … prede*: a questi personaggi dalle vicende politiche e umane così travagliate e discusse, segue invece una figura concordemente positiva, sulla quale però Petrarca stende un velo di ambiguità: dice infatti, ancor prima di nominarlo, che costui parve agli altri «beato e lieto» (endiadi che si oppone di solito a «inquieto», con cui si trova qui a rimare; cfr. ad es. *Rvf* 71, 57) ma – ammonisce Petrarca – nulla assicura che fosse proprio così, poiché non è dato ad alcuno vedere chiaramente nel segreto di «un chiuso cor profondo in suo secreto» (v. 117). La polemica è ancora una volta diretta contro l'inaffidabilità della fama terrena, che si fonda in genere su giudizi falsi o discutibili (*opinio*), notizie non verificabili e persino intenzionali menzogne. Ma qui c'è qualcosa di più specifico, poiché le nozioni di *cor profundum* e *cor inquietum*, che permeano intimamente il pensiero di Petrarca (nota la rima *inquieto*: *segreto* dei vv. 113-117) e ricorrono continuamente nei suoi scritti (cfr. ad es. TM II, 135; *Rvf* 94, 1; 147, 6; 310, 10; *Secr*. I, p. 114; *Rem*. II, 93), sono specificamente agostiniani (*Conf.* I, 1) e veicolano un preciso sistema di significati morali che al poeta è ben presente (Zanato 2013). Questo personaggio è da identificare con Quinto Cecilio Metello (190 ca.-115 a. C. ca.), detto il Macedonico, che partecipò alla battaglia di Pidna (168 a. C.) agli ordini di Lucio Emilio Paolo; tale battaglia determinò la fine della terza guerra macedonica (171-168 a. C.) e il passaggio di tutta la Grecia sotto il controllo di Roma. Costui tornò nella regione da pretore nel 148 a. C., per contrastare una rivolta delle popolazioni locali guidate da Andrisco, pretendente al trono di Macedonia. Avuta la meglio sulla rivolta, che nella storiografia è rubricata come la quarta guerra macedonica (148-146 a. C.), Cecilio Metello rientrò a Roma per celebrare il trionfo portando fra i prigionieri anche Andrisco. Eletto console nel 143 a. C., combatté vittoriosamente contro i Celtiberi in Spagna, mentre in patria, per oltre un decennio, si impegnò a contrasto dell'azione politica di Tiberio e Caio Gracco, ciò che ne spiegherebbe la localizzazione nel corteo trionfale dopo Tiberio Sempronio Gracco. Sembra che fosse uomo mite, prudente e soprattutto felice, grazie ai molti successi militari e politici propri e dei figli (lo attestano Cicerone, Valerio Massimo e Agostino); Plinio il Vecchio però mette in dubbio questa fama di felicità, riportando la notizia di un attentato subito dal console che evidentemente aveva anche delle preoccupazioni. Petrarca, che certo conosceva questa fonte, modifica il giudizio su questo personaggio, nel passaggio tra TF Ia (vv. 89-90) e TF I; ma è più probabile che il ripensamento dipenda dal consolidarsi della convinzione che «nemo mortalium est felix» finché intrappolato nel corpo e sottoposto al tempo (*Ot*. II, p. 236, ove si cita Plinio, *Nat. hist*. VII, 130). Sul passo e sulle sue possibili letture, cfr. *Pacca*. Fanno da corona a questa figura il padre, anch'egli di nome Quinto Cecilio Metello, che fu console nel 206 a. C. e si batté più volte contro Annibale nella seconda guerra punica (218-202 a. C.); e gli eredi (per la voce *rede-reda* in Dante, cfr. *Ariani* e *Pacca*): Quinto Cecilio Metello Numidico, che fu eletto console nel 209 a. C., vinse la guerra afri-

39 e quel che parve altrui beato e lieto;
non dico fu, ché non chiaro si vede
un chiuso cor profondo in suo secreto:
40 Metello dico, e suo padre, e suo' rede,
che già di Macedonia e de' Numidi
e di Creta e di Spagna addusser prede.
41 Poscia Vespasïan col figlio vidi:
il buono e bello, non già il bello e rio,

cana contro Giugurta (109-107 a. C.) e per questo celebrò il trionfo nel 106 a. C.; Quinto Cecilio Metello Cretico, figlio di un figlio del Macedonico, che fu console nel 69 a. C. con il compito di strappare Creta al dominio dei pirati, celebrando il trionfo nel 62 a. C.; infine, come attestano quasi tutti i commentatori, Quinto Cecilio Metello il Pio, figlio del Numidico, che fu console nell'80 a. C. e proconsole in Spagna (79-71 a. C.); combatté a lungo conto Sartorio, trionfando a Roma nel 71 a. C. insieme a Pompeo. Ma su quest'ultima identificazione permangono dubbi: potrebbe trattarsi infatti di Quinto Cecilio Metello Balearico, figlio del Macedonico, prima console e poi censore (123 e 120 a. C.), che conquistò le Baleari (123 a. C.) e trionfò a Roma nel 121 a. C. (*Pacca*). È da notarsi come, particolarmente nel caso di questa famiglia, l'identità dei personaggi sia spesso determinata attraverso una nozione geopolitica, ovvero relativamente al luogo delle rispettive imprese.

121-123 *'Poi vidi Vespasiano con suo figlio: quello buono e bello* [Tito]*, non quello bello e malvagio* [Domiziano]*; e il buon Nerva e Traiano, principi leali'* • *Poscia Vespasian...rio*: inaugura l'ultimo movimento di questo capitolo (il solo che esce dal contesto della storia repubblicana) Tito Flavio Vespasiano (9-79), sabino di origini ma fondatore della dinastia dei Flavi che avrebbe regnato per un cinquantennio. Vespasiano fu elevato alla dignità imperiale alla fine del 69, per acclamazione delle legioni romane stanziate a Est (Egitto, Giudea, Siria e Danubio) e successiva approvazione del Senato; per accedere ufficialmente alla carica di imperatore, però, Vespasiano dovette attendere la soluzione della grave crisi politica e istituzionale che aveva seguito la morte di Nerone e l'acclamazione ad imperatori di Galba (giugno 69), Otone (gennaio 69) e Vitellio (aprile 69), tutti membri della dinastia Giulio-Claudia a cui Petrarca nemmeno allude. Svetonio, che è la fonte diretta del poeta (*De vita Caes.*, VIII), lo celebra come una figura integralmente positiva, sia nella sua funzione di uomo politico e condottiero al servizio dello stato – fu questore, pretore, console, ma soprattutto comandò con successo le spedizioni romane in Germania, Britannia, Africa, Grecia e in Medio Oriente –, sia nell'opera di pacificazione dello stato e restaurazione della dignità di Roma in tutti i suoi domini esterni. Petrarca lo evoca spesso (ad es. in Mem. II 40 e 73, III 36, IV 8; Fam. VIII 1, 28; Rem. II 88), ma in questa occasione, nel contesto della visione che è qui oggetto del racconto, gli assegna una posizione precisa: l'avverbio *poscia* ha insieme valore locativo (i Flavi si collocano nella processione dopo i Metelli) e temporale (l'ultimo di essi, Cecilio Metello il Pio, aveva trionfato a Roma nel 71 a.C., in una qualche simmetria cronologica con Vespasiano, che celebra il proprio trionfo alla fine della prima guerra giudaica, nel 71 d. C.). Vespasiano ebbe due figli maschi, Tito Flavio Vespasiano (39-81) e Tito Flavio Domiziano (51-96), entrambi impegnati nel governo di Roma e nella conduzione delle sue guerre (il primo fu tribuno militare, questore, console, censore, pontefice massimo e trionfò con il padre per la vittoria sui Giudei nel 71; il secondo fu console, censore, pontefice massimo e trionfò contro i Catti nell'83 e contro i Daci nell'89). Alla morte del padre, con il quale dal 70 condivideva il governo (i due era-

no stati eletti consoli insieme), Tito assunse da solo il principato ma morì di malattia dopo soli due anni; gli succedette allora, per acclamazione della guardia pretoriana, il fratello che regnò fino alla morte. Secondo il racconto di Svetonio, che in questo caso concorda con quello di Tacito, Tito fu imperatore giusto e molto amato dal popolo, a differenza del fratello il quale, entrato in conflitto con il Senato, negli ultimi anni di regno resse il potere con il terrore (*Pacca*). Finì assassinato da un sicario e il suo nome venne cancellato dai monumenti pubblici (per Vespasiano e la sua progenie, cfr. in particolare Svetonio, *Vesp.*, *Tit.*, *Dom.*; Giuseppe Flavio, VI, 9; Agostino, *De civ. dei* V, 21; *Purg.* XXI, 82; *Par.* VI, 92-93). Petrarca, che accoglie la vulgata storiografica di parte senatoria, oppone i due di netto (cfr. anche *Fam.* XV, 14, 19; *Rem.* II 5; *Sen.* XIV, 1, 69-73), ponendo invece in continuità Tito con i cinque imperatori seguenti (*bella successïone*). Vespasiano e Tito sono giudicati positivamente anche in un'ottica provvidenzialistica, per aver sottratto Gerusalemme agli Ebrei (70), vendicando così la morte di Cristo (cfr. *Afr.* II, 266-273; *Epyst.* II 5, 145-149; *Mem.* III 37; *Fam.* XXXIII, 1, 7). Questa serie di rapporti si manifesta nella terzina anche sul piano retorico: sono da notare il chiasmo *buono e bello | bello e rio* (v. 122); la rima *rio: Pio* (vv. 122, 124); e il gioco di anafore incrociate *il buono... 'l buon* (vv. 122-123); *bello... bello* (v. 122); *bella* (v. 125); *buono... buono* (126). • *e 'l buon Nerva... fidi*: Marco Cocceio Nerva (30 ca.-98), membro dell'aristocrazia senatoria, già console con Vespasiano (71), nuovamente con Domiziano (nel 90), e ancora dopo un paio di volte (97 e 98), alla morte di quest'ultimo ne raccolse la successione. Regnò per soli sedici mesi senza compiere imprese clamorose, ma mise in atto un'avveduta politica fiscale e intervenne a pacificare tensioni pregresse, sia interne sia esterne (segnatamente, cessò le persecuzioni contro i cristiani). Ebbe inoltre il merito di scegliere come successore Marco Ulpio Traiano, che adottò e con il quale fin dal 97 condivise il potere (su questo merito di Nerva, che ha a che fare con l'avvedutezza politica e la capacità di riconoscere la virtù nelle persone, Petrarca insiste spesso; cfr. ad es. *Fam.* XV, 14, 20 e *Rem.* I, 79, 6). Traiano (53-117), nato in Andalusia da una famiglia umbra di senatori, divenne generale durante il regno di Domiziano guadagnandosi una notevole popolarità sul campo. Quando Nerva lo adottò (97) aveva appena ottenuto un'importante vittoria in Pannonia. Anche dopo l'elevazione imperiale (98) diresse importanti campagne militari (contro i Daci sul Danubio e contro i Parti in Siria), riuscendo a spingere i confini della romanità fino al golfo Persico; anch'egli, come il predecessore, ebbe fama di uomo saggio, tanto da rappresentare un modello di gestione dell'impero (cfr. Eutropio, Orosio, Dante *Purg.* X, 73-963 e *Par.* XX, 43-45). • *Principi fidi*: giusti, pii (*Biagioli*).

124-130 *'Elio Adriano e il suo Antonino il Pio, nobile successione di imperatori che durò fino a Marco Aurelio, perché i buoni hanno la naturale inclinazione a scegliere come successori altri buoni. Mentre, desideroso di vedere ancora, con gli occhi guardo più in profondità, scorsi Romolo, il grande fondatore di Roma, e i cinque re che gli succedettero* [Numa, Tullio Ostilio, Anco Marzio, Tarquinio Prisco e Servio Tullio]*; l'ultimo* [Tarquinio il Superbo] *giaceva a terra soverchiato dal peso delle proprie colpe, come accade a chi abbandona la virtù'* • *Helio Adrïano... desio*: Publio Elio Adriano (76-138), anch'esso di famiglia italica insediata in Spagna, condusse numerose campagne militari (in Dacia, in Mesopotamia, in Britannia, in Giudea) e rivestì varie cariche pubbliche (decemviro, tribuno militare, questore, tribuno della plebe, pretore, console) prima di succedere a Traiano (117), che lo aveva allevato e in punto di morte anche adottato. Nella gestione dello stato si distinse per le riforme amministrative e per la riorganizzazione dell'esercito; quanto all'impero, la sua fu una politica di tolleranza e conservazione dei confini (non fece alcuna guerra, ad eccezione della sanguinosissima repressione di una rivolta in Giudea); la sua fama, presso gli storiografi (*Histor. Aug.*, Eutropio, Orosio) e anche presso Petrarca (ad es. Fam. VII, 15, 4 e IX, 13, 28), discende in gran parte dai molti viaggi tra Europa Asia ed Africa, e dalla propensione per la filosofia e per le arti: fu infatti generoso mecenate ed egli stesso letterato e poeta. Antonino

e 'l buon Nerva, e Traian, principi fidi, 123
42 Helio Adrïano e 'l suo Antonin Pio,
bella successïone infino a Marco,
ché bono a buono à natural desio. 126
43 Mentre che, vago, oltre co gli occhi varco,
vidi il gran fondatore, e i regi cinque;
l'altro era in terra di mal peso carco, 129
44 come adivien a chi vertù relinque.

Pio (86-161) discendeva invece da una famiglia di consoli originari della Gallia. Eletto proconsole in Asia, fu apprezzato per l'integrità morale ed entrò nelle grazie di Adriano che ne fece prima il proprio consigliere e poi, adottandolo, il proprio successore (138). Il suo regno si caratterizza tradizionalmente per pace e prosperità e la sua figura è di solito accompagnata dall'attributo dell'equanimità. La serie dei 'buoni imperatori' (*Ariani* avverte che l'espressione traduce la «pulchra series» di Claudiano) si chiude con Marco Aurelio (121-180), che Petrarca aveva già evocato fra i prigionieri di Amore (TC I, 100-101). Discendente di una famiglia consolare, ebbe una raffinata educazione umanistica e anche per questo godette del favore dell'imperatore Adriano. Nel 138 Antonino il Pio lo prese in adozione e gli diede in sposa la propria figlia Faustina (*Histor. Aug.* IV, 19, 7-9). Divenne imperatore nel 161, a metà con Lucio Vero (anch'egli figlio adottivo di Antonino), ma dopo la morte di costui (169) resse il principato da solo. A differenza dei suoi predecessori, Marco dovette occuparsi della difesa dell'impero, attaccato da invasori su tutte le frontiere principali; condusse quindi numerose campagne militari, ma fu anche filosofo (esponente dello stoicismo) e letterato dalla larghissima fortuna fino a tutta l'età moderna (Petoletti 2010). Al v. 125 Petrarca spiega le ragioni della propria predilezione per queste figure, esempio in prima persona di virtù individuali e politiche, e naturalmente propensi a scegliere successori adeguati al compito eccezionale, evitando così l'azzardo di una successione meramente dinastica (Martellotti 1949b, pp. 119-121). • *Mentre che... varco*: *vago* vale 'desideroso' (cfr. TC I, 31 e TF II, 87 e di consueto nei *Fragmenta*), ma non senza un'allusione al vagare con lo sguardo (*Pacca*) come si fa quando si osserva una scena dai molti particolari (ricordiamo che ogni trionfo è un quadro). • *varco*: 'attraverso', 'supero' (come in TF II, 77). Qui è detto all'indicativo presente, come per ingresso del Petrarca autore in un tempo mitico precedente la storia, mentre tutti i *verba videndi* che riferiscono l'esperienza di Petrarca personaggio sono coniugati al passato remoto. • *vidi il gran fondatore*: Romolo, fondatore di Roma secondo la leggenda trasmessa da Livio (I, 6-7) e rilanciata da Virgilio (*Aen.* I, 275-77 e VI, 777-87) a cui il poeta dedica non poca attenzione (*Afr.* III, 514-16; *Vir. Ill.* I; *Vit. sol.* II, xiii). • *i regi cinque*: la schiera dei re di Roma, successori di Romolo (Numa Pompilio, Tullio Ostilio, Anco Marzio, Tarquinio Prisco, Servio Tullio), ai quali Petrarca sottrae l'ultimo, Tarquinio detto il Superbo, considerato generalmente un tiranno (tra le fonti solo Cicerone fa lo stesso, in *Par. stoic.* I, 2, 11, cfr. *Ariani*). Va detto che sui vv. 129-130 esistono anche altre interpretazioni (ad es. *Ilicino*, *Leopardi*, *Moschetti*) che paiono però meno convincenti (*Fenzi*, *Pacca*). È interessante notare ad ogni modo che Petrarca non esclude Tarquinio dal corteo trionfale, come fa con Domiziano, ma lo presenta strisciante al suolo, schiacciato dal peso della propria superbia, che è il sommo dei peccati (cfr. anche *Mem.* IV, 41; *Fam.* XI, 16, 12). Il riferimento è qui ancora a Dante, che rappresenta sempre i superbi oppressi (*'ncarcati*) da pesi immani che li sovrastano (*Inf.* XXIII e *Purg.* XI). • *relinque*: latinismo per 'abbandona'; è l'atto di chi lascia la via della virtù e si smarrisce nel peccato.

Triumphus Fame II

a cura di Romana Brovia

1-15 Mentre confronta l'esperienza con la memoria delle fonti antiche, lo sguardo del poeta-osservatore incontra la prima schiera di eroi stranieri: cartaginesi e greci (Annibale e Achille), troiani (Ettore ed Enea), persiani (Ciro e Dario), macedoni (Filippo e Alessandro), sintesi e annuncio di coloro che abiteranno il nuovo capitolo (terz. 1-5) | **16-51** Inaugurano la storia i protagonisti dell'epica omerica, fondatori e archetipi della civiltà greca. I primi due terzetti, che rappresentano la conquista greca del mondo (Bacco, Ercole e Epaminonda) e la guerra di Troia (Aiace, Diomede e Ulisse), sono seguiti da dodici personaggi famosi della grecità provenienti sia dal mito sia dalla storia, che vanno dal saggio Nestore all'improvvido Brenno. Fra l'uno e l'altro stanno una decina di esempi di cedimento alle passioni terrene (amore, odio, avidità di potere e di sapere), causa dell'umana infelicità (terz. 6-17) | **52-84** Più in alto (o più in dietro nel tempo) si trovano, isolati dagli altri, i personaggi dell'antico Testamento, radice di tutte le genti, così ripartiti retrospettivamente: i costruttori del tempio di Gerusalemme (Davide e Salomone), i patriarchi (Mosè, Giosuè, Abramo e i suoi discendenti), i fondatori (o rifondatori) della storia umana (Adamo, Noè, Nembrot, Giuda Maccabeo) (terz. 18-28) | **85-120** L'attenzione dell'osservatore è improvvisamente distratta dalla vista di una schiera di sole donne, le eroine mitiche dell'antichità: cinque greche (le amazzoni), una romana (Camilla), cinque 'orientali' (Tamiri, Semiramide, Cleopatra, Zenobia, Giuditta). Tutte impavide guerriere, solo raramente seppero vincere la lussuria (terz. 29-40) | **121-132** Sei sono i re del mondo mediorientale evocati in questa visione, che governarono dalla Mesopotamia alla Battriana, dalle terre dei Parti fino al Ponto, segnando la storia del mondo dalle sue origini (Nino) fino al tempo della massima espansione romana in oriente (Mitridate) (terz. 41-44) | **133-163** Chiudono il capitolo, e quindi tutta la schiera dei gloriosi condottieri, i 'moderni', variegata combinazione di personaggi letterari (da re Artù ai paladini di Francia) e storici (Settimio Severo, Teodosio, Carlo Magno), protagonisti delle imprese crociate in Terrasanta (Goffredo di Buglione e il Saladino), con una piccola delegazione finale di protagonisti delle guerre contemporanee (Ruggiero di Lauria e Enrico di Lancaster; Roberto d'Angiò e Stefano Colonna) (terz. 42-55a)

Un poco più esteso di TF I (163 versi contro 130), TF II compendia una parte del materiale poetico già presente in TF Ia (non tutti gli 'stranieri' evocati lì resistono alla riscrittura) e parecchie nuove inserzioni (in particolare, alcuni dei contemporanei). Non ci sono tracce sicure dei tempi di elaborazione di questo capitolo, perché mancano postille datate o testimonianze esterne ma, a partire da elementi interni al testo, possiamo stabilire alcuni termini *post quem*. Secondo Wilkins, che leggeva in TF II alcune informazioni presenti già nella redazione pre-romulea del *De viris illustribus*, la composizione del capitolo risalirebbe ai primi anni Cinquanta (1352);

ma, tenendo conto di Tassoni che riuscì ad identificare correttamente «il duca di Lancastro» (v. 152) come Enrico Plantageneto di Grosmont (morto il 22 marzo 1361), il termine *post quem* della redazione vulgata si abbassa di un decennio. Oggi si tende a pensare che al principio degli anni Settanta TF fosse ancora sullo scrittoio di Petrarca (Malta 2017), insieme ad alcuni altri inediti (*Secretum*, *Africa*, appunto il *De viris*).

Secondo una tripartizione che era già nei *Factorum et dictorum memorabilium libri* di Valerio Massimo e che Petrarca aveva adottato nei *Rerum memorandarum libri* (Cherchi 2002), si trovano qui i condottieri famosi non romani, che appartennero alla storia antica e, in minima parte, a quella medievale (sono solo una decina i personaggi collocabili dopo il IV secolo); non più, quindi, coloro che godettero storicamente del massimo riconoscimento politico e giuridico dei generali latini (come in TF I), ma condottieri celebrati per aver compiuto imprese militari memorabili, prima e per lo più al di là della storia di Roma.

All'interno di questi due gruppi, gli 'esterni' e i 'moderni', esistono però ulteriori ripartizioni, ben riconoscibili seppur numericamente squilibrate (secondo i *loci*, cioè i temi; i caratteri; le categorie umane), per le quali il poeta può contare su modelli consolidati tanto nella storiografia tardoantica e medievale (da Eusebio a Agostino, da Goffredo da Viterbo fino a Brunetto Latini), quanto nella poesia volgare (Dante e Boccaccio). Vediamo dunque succedersi: i greci, e fra questi, coloro che ebbero fama immeritata, coloro che non ne ebbero abbastanza, coloro che in varie forme sperimentarono i rovesci di fortuna; poi gli ebrei dell'antico Testamento; le donne (di tutti i tempi?); gli orientali (si direbbe oggi 'mediorientali'), secondo un preciso vettore espositivo che va da Ovest verso Est. Con la sola eccezione del gruppo delle donne, che si frappone in maniera apparentemente inopinata, questo itinerario ripercorre infatti a ritroso le tappe di una ideale *translatio imperii*: dalla Mesopotamia alla Palestina alla Grecia per arrivare, in fine, in Italia, e corrisponde al percorso che negli stessi anni Petrarca descrive nel suo *Itinerarium ad sepulcrum domini* (Cipollone 2009, Cachey 2009b). I criteri strutturali, dunque, si moltiplicano e si sovrappongono, dando vita a una macchina narrativa complessa, che si muove secondo dispositivi variabili.

TF II si apre con due terzine di raccordo, nelle quali il poeta osservatore indugia sullo spettacolo degli eroi romani di cui ha appena concluso la parata (è la prova dell'unità compositiva tra TF I e II). L'espediente narrativo che consente il trapasso dal capitolo precedente è particolarmente significativo, perché rappresenta uno dei temi cruciali della riflessione petrarchesca sulla storia: la veridicità delle informazioni trasmesse, che vanno riscontrate nelle «antiche carte» (vv. 1-6). È anche l'occasione per esibire il topos della modestia che, nei *Triumphi* come nella *Commedia*, non si trova solo all'esordio del poema ma ripetutamente, in corrispondenza dei passaggi più ardui. Seguono poi quattro terzine nelle quali il tema del capitolo

è presentato: l'osservatore, infatti, scorge in piccoli gruppi di due o tre personaggi cartaginesi e achei, troiani, persiani e macedoni (vv. 7-15), che annunciano al lettore i contenuti seguenti. In perfetta simmetria con TF I, inaugura qui la lista Annibale, l'antagonista di Scipione Africano nella seconda guerra punica (TF I, 23), che corrisponde al condottiero romano sul piano dell'eccellenza militare ma gli si oppone su quello della perfezione morale: mentre Scipione fu casto e capace di compassione, Annibale fu lussurioso e disumano. Appare così anche l'ultimo criterio strutturale del capitolo, quello più originale, che si fonda sul confronto diretto tra figure, assimilate o opposte a seconda delle rispettive qualità. Accanto ad Annibale, ad esempio, sta Achille (Cesare affiancava invece Scipione in TF I), emblema nei secoli di forza e di coraggio, che Petrarca tuttavia ridimensiona, alludendo all'abilità retorica dei poeti che ne esaltarono le imprese con versi immortali: se Achille ebbe grandi cantori (Omero, Stazio, Ovidio), non lo stesso accadde a Annibale (Silio Italico), mancanza alla quale in parte sopperì lo stesso Petrarca, narrando la sua indefessa lotta contro Scipione sia nell'*Africa* sia nel *De viris* (Fenzi 2003b). E così di seguito, accoppiati anche se per perifrasi, l'*actor* riconosce Ettore ed Enea (*i duo chiari troiani*), poi Ciro e Dario (*' duo gran persi*), infine Filippo il Macedone con il figlio, Alessandro II (Magno), e il fratello, Alessandro I (il Molosso). Ne risulta un sommario del capitolo, nel quale si annunciano i confini, a un tempo epistemologici e geografici, della storia che si squadernerà.

Si comincia dalla Grecia e dalle sue guerre di fondazione: quelle mitiche dei figli di Giove (Bacco e Ercole), che impiantarono la civiltà dall'India all'estremo Occidente; e quelle storiche di Epaminonda, che meglio di chiunque altro seppe difendere la propria città (Tebe) dalle ingerenze dei popoli aggressori (spartani e macedoni); per continuare con la guerra di Troia, modello di tutti i conflitti e origine di tutte le storie (epica omerica e poi latina). I suoi protagonisti, Aiace Telamonio, Diomede e Ulisse, si opposero al comune nemico (i troiani), ma anche reciprocamente fra loro (Aiace e Ulisse per il possesso delle armi di Achille), introducendo sulla scena del Trionfo il tema dell'iniquità, tanto degli uomini quanto della fama.

Il poeta osservatore costruisce quindi, un nome dopo l'altro, la lunga trafila degli eroi greci, da Nestore a Brenno, tutti modelli di capacità (Nestore) o incapacità (Brenno) di distaccarsi dalle passioni umane – amore, odio, desiderio di vendetta, cupidigia – e resistere alle avversità (vv. 16-51). Ciascuno di essi è collegato ai personaggi circostanti da un rapporto di differenza (a Nestore, che apprese nella sua lunghissima vita a conciliare tutti i conflitti, per esempio, sono opposti Agamennone e Menelao i quali, a causa delle loro trame pubbliche e private, recarono danni irreversibili a se stessi e alla loro comunità), o di similitudine (Leonida e Alcibiade, entrambi capaci di andare sereni in contro alla morte; Milziade e i suoi compagni, tutti ostracizzati o banditi da Atene).

Sono però quelle seguenti le schiere più omogenee e, in particolare, la prima, che raccoglie un manipolo di personaggi dell'antico Testamento (vv. 52-84). Petrarca ne parla come di un partito (*una parte*), di un gruppo identitario non integrato con gli altri (*tutta in sé raccolta*), e li rappresenta in tre movimenti paralleli, ogni volta risalenti nel tempo: si comincia dai personaggi più recenti (XI-X sec. a. C.), Davide e il figlio Salomone, costruttori del primo tempio a Gerusalemme (si prepara così l'ultima parte del capitolo, in cui campeggia l'invettiva contro l'indifferenza dei cristiani contemporanei); si continua con i patriarchi (XIII s. a. C.) – Mosé, Giosué, Abramo con tre generazioni di discendenti (Isacco, Giacobbe e Giuseppe) – fedeli e obbedienti ai comandi del padre; per finire con i progenitori vissuti al principio dei tempi, che fondarono o rifondarono l'umanità al momento della creazione e poi dopo il diluvio universale. Petrarca li dispone in rapporto di opposizione reciproca, accoppiando disobbedienza e obbedienza alla legge divina, così Adamo è contrapposto a Noè e Nembrot a Giuda Maccabeo.

A questo punto, nello scorrere del racconto Petrarca inserisce una sequenza apparentemente divagante, quella delle donne, che sembra sfuggire ai criteri interni delle altre ripartizioni (vv. 85-120). A guardar meglio, tuttavia, la sua non è una scelta insolita (già Dante in *Inf.* IV, 124-126, che non ne fa una categoria separata; e Boccaccio in *De mulieribus claris*), e neppure incoerente rispetto alla distribuzione interna: anche qui, infatti, le eroine del mito greco (le Amazzoni) precedono quelle orientali (Tamiri, Semiramide, Cleopatra, Zenobia e Giuditta), mentre al centro sta Camilla, l'unica donna romana meritevole di fama. Benché esemplari per coraggio e forza morale, sono contrarie in termini di virtù: otto lussuriose, solo tre caste. Quello che veramente sorprende, però, è che tutte siano pagane. Se nell'*Inferno* questo elemento aveva una precisa ragione (Elettra, Camilla, Pentesilea e Lavinia si trovano nel limbo, tra gli spiriti magni), ora l'assenza delle combattenti per Cristo spicca con evidenza; rispetto a tutte le altre schiere, l'unico criterio di assimilazione qui è il genere, sicché ci si attenderebbe un catalogo esauriente. È vero che, in generale, gli illustri cristiani dopo Goffredo di Buglione sono «rar*i* o nessun» (v. 145) ma, considerata la tradizione agiografica e martirologica a cui Petrarca normalmente ricorreva, sorge il dubbio che fu già di alcuni commentatori antichi (*Castelvetro*), cioè che il poeta prgettasse un quarto capitolo della fama, in cui raccogliere la *militia Christi*.

Lasciata, ad ogni modo, Giuditta valorosa e casta, l'*actor* passa a stilizzare il ritratto degli uomini illustri appartenenti al mondo mediorientale, che furono anche i più antichi della storia: dai primi regni dell'attuale Afganistan all'Iran, dalle coste settentrionali del Mar Nero all'intera Turchia (vv. 121-132). I primi cinque personaggi, risalenti molto indietro nelle profondità del tempo, furono tutti inventori di pratiche sconosciute prima, che si sarebbero rivelate deleterie per l'umanità (Nino la guerra; Nabucodonosor l'imperialismo; Belo l'idolatria; Zoroastro la magia); gli

ultimi due furono invece irriducibili avversari del dominio romano (I sec. a. C.), capaci di infliggere alla potenza latina indimenticabili sconfitte (Orode II a Carre) o lunghissime rappresaglie (Mitridate).

Giungiamo così alle ultime sei terzine, là dove sono ricordati gli illustri 'moderni' (vv. 133-163). La critica, in generale, ha giustificato il loro esiguo numero (una decina) chiamando in causa la cattiva opinione del poeta rispetto alla propria contemporaneità; ma, a giudicare dal v. 133 («molte gran cose in picciol fascio stringo»), il limite starebbe più nello spazio a disposizione che nella mancanza di esempi (come Dante in *Inf.* IV, 145-146). A colpire, comunque, sono le scelte inaspettate del poeta, che predilige, tra tutti i monarchi dell'ultimo millennio, un personaggio da romanzo come re Artù, che campeggia senza attributi nella prima metà del v. 134; e tra gli augusti del superstite Impero, un paio di figure alquanto periferiche (non Giustiniano ma Settimio Severo; non Costantino ma Teodosio), correlate fra loro per le origini esotiche e per le opposte attitudini nei confronti del cristianesimo (Severo, libico, lo vietò; Teodosio, iberico, lo proclamò religione di stato). A questi antichi predecessori fa seguito «un Lottoringo», qualifica impropria per definire Carlo magno (che era franco), epico difensore dell'Europa dall'avanzata dei saraceni. E che l'impresa per cui egli è ricordato qui sia questa – la materia delle *chansons de geste* –, piuttosto che il ben più concreto intervento a favore della chiesa minacciata dai Longobardi (Dante, *Par.* VI, 94-96), lo certifica il riferimento ai suoi dodici *robusti* (i paladini), che popolano appunto l'immaginario letterario degli europei, non i loro libri di storia.

Tra costoro spicca, per unicità e solitudine, la figura malinconica di Goffredo di Buglione, il condottiero della prima crociata, fondatore del regno cristiano di Gerusalemme, che vi morì dopo un solo anno di governo (1100). Presto abbandonata dagli eserciti crociati che avrebbero dovuto proteggerla, la Terrasanta fu così facilmente riconquistata dai saraceni al comando di Saladino (1187). Tra Goffredo (v. 141) e Saladino (c. 150) sussiste dunque una doppia relazione: di opposizione sul piano storico e ideale, guerreggiando su fronti avversi pur non essendosi mai incontrati; di somiglianza, per l'eccezionalità dei rispettivi profili nel contesto delle proprie comunità di appartenenza (Resconi 2016): non per caso Petrarca chiama «solo» «il buon duce Goffrido» (v. 137), attribuendogli la stessa condizione che Dante aveva attribuito nel limbo a Saladino (*Inf.* IV, 129, verso molto dibattuto negli antichi commenti alla *Commedia*: Gialdroni 2000). È proprio questo, tra gli anni Sessanta e Settanta, uno dei principali obiettivi polemici per Petrarca, che si scaglia a più riprese contro i governi della cristianità, intenti a condurre guerre fratricide (in particolare, si vedrà, la guerra tra gli Angioini d'Ungheria e di Napoli e la guerra dei Cent'anni), ma inerti di fronte alla profanazione dei luoghi santi: «Gite superbi, o miseri christiani…» (vv. 142-144). Il progetto di una nuova crociata è per altro nell'aria negli ambienti che circondano il poeta per buona parte della sua vita:

risale agli anni 1332-1333 la crociata promossa da Filippo VI insieme a papa Giovanni XXII, mai realizzata veramente ma di cui Petrarca scrive in *Rvf* 28; parte invece nel 1365 quella a lungo auspicata dai Lusignano di Cipro (che si risolve in un ben poco onorevole saccheggio ad Alessandria d'Egitto), di cui si tratta nella *Sen*. XIII, 2 a Philippe de Mézières. Restano gli ultimi quattro nomi, fra i più problematici di tutto il poema, sia per i dubbi che hanno a lungo impedito l'identificazione sicura del «duca di Lancastro» e del «gran Colonnese», sia per la difficoltà a spiegare la presenza qui, in una posizione di così grande preminenza, di personaggi (oggi) quasi sconosciuti, come Ruggiero di Lauria e Enrico di Grosmont. Su queste figure, che vanno ripensate nel contesto della storia politico-militare del Trecento (ne trattano rispettivamente Boccaccio e Matteo Villani) e tenendo ben presente il sistema delle relazioni personali del poeta, ho avanzato qualche ipotesi nel commento. Se è vero, infatti, che non è questo il genere né lo stile nel quale Petrarca è solito trattare della contemporaneità, alla quale riserva piuttosto l'epistola o l'invettiva, gli ultimi versi di TF II rappresentano una notevole eccezione, fissando nei quattro nomi i punti cardinali della propria geopolitica senile: a favore degli angioini nella guerra per la corona di Sicilia; a favore degli inglesi (appoggiati dai Colonna) in quella dei Cent'anni.

Fra i limiti di questo Trionfo, scriveva Marco Ariani, c'è il mancato equilibrio tra serie onomastica e ritratto; ma in effetti, nella forma di conoscenza maturata da Petrarca, è nel nome che risiede la storia: basta quello ad attivare la memoria, proprio come in un moderno ipertesto. Al poeta compete la scelta degli elementi e la loro giusta composizione – qui lo scheletro è quello dantesco, su cui Petrarca innesta la propria biblioteca –; sta poi al lettore attivare la reazione.

[1] Pien d'infinita e nobil meraviglia
presa a mirar il buon popol di Marte,
ch'al mondo non fu mai simil famiglia, 3
[2] giungea la vista con l'antiche carte
ove son gli alti nomi e' sommi pregi,
e sentiv' al mio dir mancar gran parte. 6
[3] Ma disviârmi i pellegrini egregi:

1-6 *'Colmo della sconfinata e straordinaria ammirazione che provai nel contemplare i valorosi guerrieri romani, di cui al mondo non vi furono mai eguali, confrontavo ciò che stavo vedendo con ciò che avevo letto nei libri degli antichi, dove si trovano raccolti i nomi degli uomini illustri e le gesta per cui ciascuno di essi meritò la gloria; e sentivo che le mie parole non bastavano a dirne degnamente'* • *Pien ... simil famiglia*: ciò che il narratore prova nel contemplare il dispiegarsi della storia romana sulla grande scena di TF I è un senso di profonda ammirazione, per il pregio e l'importanza dello spettacolo cui sta assistendo, che deriva dalla percezione visiva o dall'esperienza intellettuale di qualcosa, appunto, di straordinario (le *meraviglie* di TC III, 1). È lo stesso sentimento che pervade il poeta (e persino Amore) a *mirar* Laura «quand'ella parla o ride» e a nessun'altra «simiglia» (*Rvf* 160 1-4); e lo riempie tutto, come fa la dolcezza quando ne contempla il *bel viso* (*Rvf* 116 1-2: «Pien di quella ineffabile dolcezza | che del bel viso trassen gli occhi miei»). È sempre una visione, in definitiva, che colma di sé la mente o il cuore; mentre la pienezza è il frutto della contemplazione, che è per questo un atto proficuo. Se però in *Rvf* è il soggetto a produrre l'immagine da contemplare (il ricordo di Laura), in TF II la visione è oggettiva, nonché veritiera, perché comprovata dalle *antiche carte*. Questa *meraviglia* è *infinita*, cioè sconfinata nello spazio e nel tempo, ed è *nobile*, perché suscitata in chi contempla (*presa a mirar*) dalla nobiltà dei contemplati. • *popol di Marte*: sono per antonomasia i romani in quanto discendenti di Romolo, secondo la leggenda figlio del dio della guerra (per le fonti della locuzione, soprattutto Livio e Dante, cfr. *Ariani* e *Pacca*). • *famiglia*: nel senso ampio di 'stirpe'. • *giungea ...parte*: 'congiungevo', 'paragonavo' ciò che stavo vedendo con il contenuto dei libri antichi che costituiscono l'archivio di tutti i *nomina* e le imprese degni di gloria, il deposito della memoria collettiva. È questa un'implicita dichiarazione di poetica: per Petrarca, ogni invenzione letteraria deve inverarsi nelle fonti storiche (le *antiche carte*); ma il richiamo a un continuo confronto con la memoria del passato tramandata dai libri dice anche del valore esemplare della storia e della carenza di modelli nella contemporaneità (sono solo 10, e tutti negli ultimi 30 versi del capitolo, i nomi che provengono dal millennio seguito alla caduta di Roma, cfr. *ultra*). La breve cornice del capitolo (vv. 1-6) si conclude con il *topos* della modestia, ove il poeta confessa l'insufficienza del proprio discorso (*sentiv'al mio dir mancar gran parte*), a paragone forse con l'eccellenza degli *auctores* a cui ricorre (*Daniello*), forse perché si esprime in lingua volgare (*Tassoni*).

7-12 *'Ma mi distrassero gli stranieri insigni: primo Annibale e quell'Achille cantato nei poemi, che fu molto premiato dalla fama; i due illustri troiani* [Ettore ed Enea]*, e i due grandi persiani* [Ciro e Dario]*; Filippo* [il Macedone] *e suo figlio* [Alessandro Magno]*, il quale, avanzando molto velocemente da Pella all'India, conquistò numerosi regni'* • *Ma disviârmi ... fregi*: a interrompere

questa riflessione interviene la vista – ancora una fuga dello sguardo da un fuoco a un altro – dei primi illustri 'stranieri' (*i pellegrini egregi*). *Pellegrini* ha questo senso anche in TC II, 8, TP 154 e *Rvf* 128, 20; mentre *egregi*, che Petrarca impiega solo qui (Dante due volte in *Par.* VI, 43 e XIX, 137-38), significa l'eccezionalità di questi soggetti, che fra i romani furono numerosissimi (*Gesualdo*), rispetto alla generale mediocrità dei non romani. Ma qui si allude anche alla curiosità umana: un'immagine 'pellegrina', cioè nuova e diversa, può distrarre (*disviar*) lo sguardo dalla visione principale. L'idea è agostiniana, ma l'espressione «cosa che disvia | per maraviglia tutto altro pensare» è nella *Commedia* (*Purg.* XXVIII, 38-39). • *i duo chiari ...diversi*: così, per divagazione, il poeta-osservatore comincia a riconoscere, uno dopo l'altro, i condottieri non romani che si distinsero per valor militare, anch'essi distribuiti per lo più a coppie o in piccoli gruppi. Il primo ad attirare il suo sguardo è Annibale (247 a. C.-183 a. C.), il generale cartaginese che, attraversate Spagna e Francia e varcate le Alpi, invase l'Italia divenendo nella seconda guerra punica (218-201 a.C.) il più irriducibile avversario dei romani: sia Livio sia Plinio sostengono che, ancora bambino, avesse giurato loro eterna ostilità (*Vir. ill.* XVII, 1). Guerreggiò in Italia per quindici anni (218-203 a.C.), fino a quando non fu costretto ad abbandonare la penisola perché i romani avevano attaccato Cartagine; morì esule in Asia minore, suicida per non cadere in mani nemiche. Figlio di Amilcare e fratello di Asdrubale e Magone, anch'essi valorosi condottieri, fu considerato da molti storiografi antichi e moderni come il più grande generale dell'antichità. Nella immaginazione poetica di Petrarca, Annibale è l'assoluto antagonista di Scipione Africano, con il quale si apre la rassegna di TF I (Cesare, nominato prima di lui, in effetti si trova più distante da Fama). In tutte le occorrenze dei due personaggi (nella *Vita Scipionis*, nel *De viris illustribus*, nell'*Africa*, nelle epistole, nelle invettive e nella *Collatio inter Scipionem Alexandrum Hannibalem et Pyrrum*), i due non solo si oppongono militarmente, come comandanti di eserciti avversari, ma anche moralmente: Scipione, straordinario condottiero, è anche uomo 'pietoso', mentre ad Annibale Petrarca nega ogni virtù al di fuori di quelle belliche (*Vir. ill.* XVII, 1: «Hanibal, dux Carthaginensium, Hamilcaris filius de gente Barchina magna belli gloria fuit sed virtutibus aliis non ita, nempe cuius ut crudelitas et perfidia nota sit»; cfr. *Ariani*; *Pacca*; Fenzi 2003b, pp. 365-378; Salvo Rossi 2020, p. 37). Comparso già in TC III, 25 subito dopo Cesare (come Scipione in TF I), Annibale è affiancato, al principio del verso successivo, da Achille, il semidivino eroe acheo della guerra di Troia che sconfisse molti nemici e fu tra i maggiori artefici della vittoria. Ma Petrarca, che sui greci mantiene varie perplessità, mette in dubbio il valore di Achille, alludendo ad una fama di molto aumentata per la grandezza dei poeti che ne cantarono le imprese (per le ricorrenze in Petrarca e per le sue fonti classiche, cfr. *Ariani* e *Pacca*). Nella *Commedia*, dove sta tra gli amanti folli, è detto «'l grande Achille, | che con amore al fine combatteo» (*Inf.* V, 65-66); a quella fine infernale, probabilmente, Petrarca allude in TC I, 125-26 «e l'altro è Achille, | ch'ebbe in suo amar assai dogliose sorte» e, credo, anche in TF II, 100, dove Petrarca tratta di Pentesilea, la regina delle Amazzoni uccisa da Achille e poi amata di un amore sacrilego. C'è dunque qualcosa che lega questi due personaggi nella percezione petrarchesca, distinguendoli nettamente da Scipione Africano: l'imperfezione della loro gloria, macchiata dalle passioni smodate (rispettivamente l'empia ferocia e l'eros), e il sospetto di una reputazione artefatta (le gesta di Achille sono cantate da Omero nell'*Iliade*, da Stazio nell'*Achilleide*, da Ovidio nelle *Mefamorfosi* e nell'*Ars amatoria*; quelle di Annibale da Silio Italico nelle *Puniche* ma anche, indirettamente, da Petrarca stesso nell'*Africa*). Di seguito – ricorre ancora una volta la coordinazione per asindeto che sfuma i rapporti cronologici –, evocate nello stesso verso (v. 9) e senza nome, Petrarca pone due coppie giustapposte: una di troiani e una di persiani. Secondo tutti i critici *i duo chiari troiani* sarebbero Ettore, mitico principe figlio di Priamo ed Ecuba, che Omero rappresenta come il più strenuo difensore di Troia, ed Enea, anch'egli personaggio omerico, figlio di Anchise e Afrodite

Hanibal primo, e quel cantato in versi
Achille, che di fama ebbe gran fregi, 9
4 i duo chiari troiani e ' duo gran persi,
Filippo e 'l figlio, che da Pella a gl'Indi
correndo vinse paesi diversi. 12

che, secondo il racconto virgiliano, sopravvisse alla caduta di Troia per fondare Roma. Entrambi furono avversari diretti di Achille e si batterono a duello contro di lui (*Iliade* XX), il primo soccombendo, il secondo salvandosi solo per intervento di Giove (Petrarca li cita insieme anche in *Contra eum*, e Boccaccio in *Am. vis.* VII, 67-86). Sull'identificazione degli altri due ci sono invece parecchi dubbi (*Pacca*). Fra le diverse proposte dei commentatori, a partire dai più antichi, la migliore pare quella di *Tassoni*, che vi riconosce nell'ordine Ciro II (VI sec. a. C.) e Dario I (550-486 a. C.), entrambi imperatori di Persia che meritarono l'appellativo 'grande' (*gran persi*). Si ricordano per aver costituito e poi ampliato uno dei più vasti imperi della storia, ma anche per le politiche di relativa tolleranza nei confronti delle popolazioni soggette (Erodoto, Ctesia). Ciro, in particolare, mise fine alla cattività babilonese degli ebrei, permettendo loro di ritornare in Palestina e ricostruire il tempio. Questa identificazione appare coerente con la rappresentazione dei medesimi personaggi in altri luoghi petrarcheschi, ad es. TP 104-5 e *Mem.* III, 17, e in Boccaccio, che li convoca insieme in *Am. vis.* VII, 67-86 (*Ariani*, *Pacca*). Seguono, senza soluzione di continuità, Filippo II (382-336 a. C.), re di Macedonia dal 360 a. C. alla morte, che condusse campagne vittoriose contro tutte le popolazioni confinanti, procurandosi così l'ostilità aperta di Atene (battuta a Cheronea, nel 338), e avviò l'invasione della Persia con una lega di forze panelleniche prima di essere assassinato (Petrarca ne tratta anche in TF Ia, 128-29 e in *Mem.* III, 55); e suo figlio Alessandro (356-323 a. C.) il quale, dopo aver consolidato il regno nei Balcani, raccolse il testimone paterno e dilagò verso Oriente (dall'Asia minore fino all'India). In soli 12 anni conquistò tutti i regni stranieri (*diversi*) che componevano allora l'impero persiano, e fu per questo chiamato 'magno' ('mégas' in greco). Figlio di Olimpiade, principessa dell'Epiro, e allievo di Aristotele, Alessandro, che si riteneva discendente da una schiatta di dei e di eroi (Ercole, per parte di padre; Achille, per parte di madre), morì a Babilonia per le conseguenze di una malattia (ma in una parte della tradizione medievale risulta avvelenato). *Pella* fu la capitale del regno di Macedonia, dove Alessandro nacque e da dove partì per la spedizione persiana; *Indi*, cioè terra degli Indi, è metonimia per India, limite estremo del suo immenso impero; *paesi*, in termini moderni 'stati', significa territori identificabili con le loro popolazioni. Cercando la simmetria strutturale in queste due terzine, si possono osservare, oltre al chiasmo dei vv. 9-11 (Achille e i due troiani | i due persiani e Filippo il Macedone), anche più sottili corrispondenze: se la relazione tra Achille, Ettore ed Enea è palese, essendo il primo vincitore dei secondi nella guerra di Troia, Filippo di Macedonia fu quello che, conquistando l'intera Grecia e costituendo la lega di Corinto (337 a. C.), creò le condizioni per la vittoriosa campagna del figlio contro l'impero persiano, la cui fondazione risale a Ciro e Dario (la logica è sempre quella delle genealogie mitiche). Quanto al confronto tra Annibale e Alessandro (i due estremi della sequenza di 8 nomi) il quadro è più chiaro, perché Petrarca si esprime al riguardo in diverse occasioni (in particolare, nella *Collatio ducum*): le vittorie di Alessandro non sono comparabili a quelle di Annibale, che combatté contro i romani, soldati fieri e valorosi, ciò che non si può dire dei deboli avversari orientali del macedone (l'idea è già in Livio); ma è noto che il giudizio di Petrarca su Alessandro riguarda anche tratti della personalità, quali l'avidità e la superbia (cfr. *Vir. ill.* XV, in polemica con Gautier de Châtillon; *Afr.* III, 400-405; *Ign.* IV, p. 249; *Fam.* XVII, 3, 21-23 e XIX, 12, 4; *Sen.* XIV, 1, 206; al riguardo so-

prattutto MARTELLOTTI 1983b e FENZI 2003b. Per le diverse combinazioni di questi stessi personaggi in Dante e in Boccaccio, cfr. *Pacca*).

13-18 *'Vidi poi, non lontano, l'altro Alessandro* [il Molosso]*, che non poté muoversi altrettanto in fretta a causa di ben altri impedimenti: oh Fortuna, quanto del vero onore puoi strappare agli uomini! I tre tebani che ho già nominato* [Bacco, Ercole ed Epaminonda] *formavano un bel crocchio; nell'altro vidi Aiace Telamonio, Diomede e Ulisse, che desiderò conoscere troppo del mondo'* • *Vidi l'altro Alessandro …scindi*: Accanto all'Alessandro per antonomasia, che tuttavia qui non è nominato (lo identifica l'essere figlio di Filippo), il poeta riconosce lo zio, Alessandro I, re dell'Epiro, detto il Molosso (362-331 a. C. circa). Sembra che costui, morto sul campo per difendere la colonia greca di Taranto dall'attacco delle popolazioni italiche (Bruzi, Lucani, Sanniti), avesse compiuto imprese militari straordinarie ma non ne avesse ricevuto la gloria meritata (*Pacca*). Petrarca illustra in questo modo l'inconsistenza della fama la quale, senza proporzione, premia troppo gli uni e troppo poco gli altri. Nel caso specifico il confronto si gioca sul diverso valore dei nemici – molto più forti gli occidentali degli orientali – come accadeva già nelle fonti (Livio, Giustino, Orosio), ma il tema, che è caro al poeta, si trova anche in altra forma (se Achille fu beneficiato dall'abilità dei poeti che ne cantarono le imprese, è noto che Alessandro magno si fece seguire nelle sue campagne da una schiera di letterati perché facessero lo stesso). • *I tre theban ch'i dissi:* Vede quindi, radunati in un crocchio (*groppo*), i tre tebani Bacco, Ercole e Epaminonda, già nominati in questo stesso assortimento prima, cioè in TF I, 93 (*Pacca*), che introducono la schiera più numerosa, quella dei greci per lo più mitici. Bacco, figlio di Giove, che conquistò l'India; Ercole (o Eracle), figlio di Giove anch'esso, che fu protagonista di grandi imprese in Grecia e fino all'estremo occidente del Mediterraneo (le colonne d'Ercole); ed Epaminonda (420-362 a. C.), generale tebano, che difese strenuamente la sua città dagli invasori spartani e macedoni. Se i primi due personaggi, per il raggio delle loro azioni mitiche, rappresentano la spinta espansiva della potenza greca (dall'Indo alle Colonne d'Ercole), apparendo per questo in continuità con la figura di Alessandro conquistatore del mondo, Epaminonda, personaggio storico attivo solo in ambito greco (*Pacca*), rappresenta invece la difesa della patria dagli attacchi esterni. La menzione di Epaminonda, inoltre, rientra nel suddetto discorso sulla fama, in una sorta di confronto continuato con Alessandro magno: in effetti Epaminonda è celebrato in Cornelio Nepote (sembra, sulla base di una vita perduta di Plutarco) come uno dei maggiori strateghi e condottieri della grecità, che seppe resistere fino alla fine alla conquista macedone. Ma tre anni dopo la sconfitta di Cherone (338 a. C.), Tebe, insorta sotto il suo comando, fu rasa al suolo dal Macedone e la memoria di Epaminonda ne restò oscurata. È possibile che Petrarca trovasse in questa figura, oltre a un termine di paragone per il macedone, un nuovo esempio di gloria ingiustamente negata. • *ne l'altro…troppo*: in un secondo raggruppamento, disposto a chiasmo rispetto al primo come già al verso 10, il poeta vede allora altri tre eroi omerici, protagonisti della guerra di Troia agli ordini del greco Agamennone. Il primo è Aiace Telamonio, il quale, dopo la morte di Achille, combatté eroicamente contro i nemici in modo che Ulisse ne potesse recuperare le spoglie. Per il valore dimostrato nel corso della guerra e, in particolare, in questa circostanza, le armi del campione acheo sarebbero spettate a lui, ma Ulisse le ottenne per sé; sicché Aiace, impazzito per l'onta, commise una strage efferata; riavutosi, si uccise per lavare il disonore. Il secondo è Diomede, il principe di Argo che, protetto dagli dei come Ulisse, primeggiò nella guerra. Insieme a lui trafugò il Palladio, la statua di Atena sacra ai troiani, e ordì l'inganno del cavallo di Troia; per questo Dante li condanna ad ardere nella stessa fiamma nell'ottava bolgia, tra i consiglieri fraudolenti (*Inf.* XXVI 76-84). Dantesca è anche la connotazione dello stesso Ulisse (già in TC III, 22), identificato al v. 18 con la propria insana curiosità (*desiò del mondo veder troppo*). Non è in Omero, infatti, l'episodio del viaggio oltre le Colonne d'Ercole con il conseguente naufragio, mentre ne trattano tra le fonti classiche Cicero-

[5] Vidi l'altro Alessandro non lunge indi
non già correr cosí, ch'ebbe altro intoppo.
Quanto del vero honor, Fortuna, scindi!
[6] I tre theban ch'i' dissi, in un bel groppo;
ne l'altro Aiace, Dïomede e Ulisse,
che desiò del mondo veder troppo;
[7] Nestor, che tanto seppe e tanto visse,
Agamenón e Menelao, che 'n spose
poco felici, al mondo fer gran risse;

ne, Apuleio e Orazio. La stessa caratterizzazione che ne offre Dante è inoltre in Boccaccio (*Am. vis.* XXVII, 85-88; FENZI 2003a).

19-27 '[Vidi] *Nestore, che fu molto sapiente e visse a lungo; Agamennone e Menelao, che per via di matrimoni infausti, portarono nel mondo gravi conflitti; Leonida, che con animo lieto offrì ai suoi soldati un pranzo duro e una cena ancor più terribile, e su un piccolo campo di battaglia compì imprese degne di ammirazione; e Alcibiade, che così spesso girò e rigirò Atene a suo piacimento, forte di un eloquio seducente e di un volto imperturbabile*' • *Nestor... risse*: Nestore, mitico re di Pilo, è in tutte le fonti di Petrarca (Cicerone, Properzio, Orazio, Ovidio, Giovenale), eccezionale per longevità e, quindi, anche per sapienza (*Ariani*). Infatti quando entra nella storia omerica della guerra di Troia – la sua figura proviene probabilmente da cicli mitologici più antichi – Nestore ha già alle spalle l'esperienza di almeno tre generazioni, il che lo rende incline a comporre i conflitti e a contenere saggiamente gli eccessi dei suoi giovani compagni d'arme (per le ricorrenze in Petrarca, cfr. *Pacca*). È forse per contrasto che, come già Ovidio (*Ars* III, 11-12) e poi Boccaccio (*Am. vis.* VIII, 43-45), Petrarca lo oppone ai fratelli Agamennone e Menelao, i due principi achei che conobbero lo stesso terribile destino di esilio (quando furono costretti a fuggire verso Sparta dallo zio paterno, Tieste, cui il padre aveva ucciso i figli) e di violenza familiare. Agamennone, tornato sul trono di Micene sposò forzatamente Clitemnestra (dopo averne assassinato il primo marito, Tantalo, e il loro figlioletto); divenuto comandante in capo della lega delle città greche contro Troia, condusse alla vittoria l'esercito acheo, ma al suo ritorno fu ucciso dalla moglie e dal cugino Egisto, che nel frattempo aveva intrecciato con lei una relazione. Secondo alcune fonti, la donna lo uccise per gelosia, avendo Agamennone riportato in patria con sé una concubina; secondo altre, la colpa del re miceneo fu quella di acconsentire al sacrificio della figlia Ifigenia, per propiziare il viaggio della flotta greca verso Troia. Questo delitto fu vendicato da Oreste, figlio di Clitemnestra e Agamennone, che uccise la madre e lo zio, perpetuando una lunga storia di tradimento (dei parenti) e di morte. Menelao, fratello minore di Agamennone (anche se non in tutte le versioni del mito), sposò la bellissima Elena (sorella di Clitemnestra), figlia del re di Sparta, Tindaro, che lo aveva ospitato durante l'esilio e che gli lasciò in eredità il suo trono. Ma durante un periodo di sua assenza dal regno, giunse alla corte spartana Paride, principe troiano, il quale, invaghitosi di Elena, la rapì portandola con sé a Troia; fu proprio per rispondere a questa offesa che Menelao e Agamennone organizzarono la spedizione contro la città anatolica, lungamente assediata e infine rasa al suolo (oltre che per il funesto rapimento, Paride è ricordato per aver scoccato la freccia che uccise Achille). Tutta questa materia era ben nota a Petrarca, che poteva leggerne in Omero (nella traduzione latina di Leonzio Pilato), ma soprattutto nelle tragedie di Seneca. Colpisce dunque che, fra tutte le vicende possibili, Petrarca abbia scelto di ricordare i due mitici atridi per i loro sciagurati matrimoni, causa entrambi di grandi mali (*grandi risse*), sia privati sia pubblici. • *Leonida ... serena:* la rifles-

sione sulla condotta dei grandi eroi greci prosegue con la figura di Leonida (540 circa-480 a. C.), anch'egli re di Sparta con una storia di aspre contese familiari, di cui tuttavia conosciamo poco. È esemplare nella tradizione (Ovidio, Giustino, Orosio) per non essere retrocesso di fronte al dilagare delle truppe persiane quando, al passo delle Termopili (480 a. C.), il grosso dell'esercito greco si dette alla fuga, mentre egli resisteva eroicamente con un manipolo di valorosi (*'n poca piazza fe' mirabil cose*). L'aneddotica vuole che, subito prima della disfatta, invitasse i suoi soldati a pranzare da vivi per l'ultima volta, sapendo che quello stesso giorno avrebbero cenato, morti, agli inferi (per occorrenze e fonti, cfr. *Pacca*). È quindi la volta di Alcibiade (450 a.C-404), uomo politico di grande peso ad Atene che, con la sua straordinaria eloquenza (*dolce lingua*) e con il suo straordinario contegno (*fronte serena*), seppe influenzare varie volte il destino della città, anche in rappresentanza di partiti opposti (ne trattano Valerio Massimo e Giustino; in Petrarca anche in *Rem*. II, 26, cfr. *Ariani* e *Pacca*). Quanto alla fama di Alcibiade come grande oratore, non tutte le fonti la intendono positivamente: Giustino e Valerio Massimo, ad esempio, alludono a comportamenti sostanzialmente manipolatori (demagogici). Sembra invece derivare soprattutto da Boezio il mito della sua eccezionale bellezza (*Pacca*). Da notare il sintagma *fronte serena*, che nel Petrarca volgare è sempre quella di Laura, imperturbabile perfino di fronte alla morte (cfr. *Rvf* 284, 11; 357, 14). La serenità è infatti il segno della distanza dalle inquietudini del cuore (*aura serena*: *Rvf* 196,1; 208, 8; *vista serena*: *Rvf* 147, 14; 276, 1; 301, 5), sicché è propria delle creature immuni dalle passioni umane (dei e beati). • *Athena*: è la forma prevalente del toponimo Atene in antico toscano (cfr. Corpus OVI).

28-30 *'Milziade che salvò la Grecia dal grande azzardo della guerra; e Cimone, che mostrando una pietà filiale perfetta, liberò il corpo del padre morto, offrendosi in cambio al nemico come ostaggio vivo'* • *Milciade ... sciolse*: il poeta-osservatore individua allora Milziade (550 circa-489 a. C.), generale ateniese che si batté a lungo contro l'avanzata dei Persiani in Grecia, sbaragliandoli nella battaglia di Maratona (490 a. C.), e scongiurando l'aggressione ad Atene che Dario I tentò subito dopo quella esecrabile sconfitta (i soldati persiani, terrorizzati dall'accerchiamento degli ateniesi, erano fuggiti). L'anno seguente Milziade si mise a capo di una flotta diretta a combattere i Persiani nelle isole Cicladi, ma l'assedio di Paro fallì. Il generale, sospettato di tradimento, fu condannato al pagamento di una esorbitante multa e, non potendo farlo, morì in carcere. Sulla interpretazione del verso che lo riguarda (v. 28) i commentatori non concordano: mentre tutti i più recenti intendono *tolse* come 'sottrasse', 'sollevò', e quindi leggono 'salvò la Grecia dal gioco incerto della guerra' (*Ariani*, *Fenzi*), *Pacca* intende il verbo nel suo significato latino di *tollere* ('prendere', 'ottenere'), parafrasando quindi così: 'conquistò per la Grecia la vittoria nella grande guerra'. Ma questa soluzione non convince perché non si giustifica nella sintassi: se *il gran gioco* può essere la guerra contro i Persiani, con la sua intrinseca aleatorietà di esiti, è più difficile accettare che l'espressione mantenga qui la funzione di complemento oggetto, per cui andrebbe inteso che Milziade ottenne la guerra, e non la vittoria nella guerra (neanche il ricorso a TF Ia, 155-156 risolve questo problema). Più logico sarebbe se, come propone *Appel*, si tenesse a testo la variante *giogo* (il giogo dei dominatori), che tuttavia è attestata in uno solo dei manoscritti; resta comunque che la forma *gioco* per 'giogo' esiste nell'italiano antico, anche se non in Petrarca (cfr. GDLI e CLIO). Come bene rileva lo stesso *Pacca*, nelle quattro terzine seguenti si dispiega una serie ancora più specifica (vv. 28-39), che raccoglie i prodi ateniesi ingiustamente condannati dalla patria. Questo elemento, che non appare direttamente dalla caratterizzazione di Milziade (*Pacca*), emerge chiaro nel verso successivo, attraverso il ritratto del figlio Cimone (510-450 ca.), che Petrarca convoca come esempio di pietà filiale (*'l buon figliuol*) in fortissimo contrasto con i precedenti Agamennone e Menelao, ma che, in effetti, porta con sé soprattutto la memoria di meriti militari e civili perfino superiori a quelli paterni (contribuì a sconfiggere i Persiani nella battaglia

8 Leonida, ch'a' suoi lieto propose
un duro prandio, una terribil cena,
e 'n poca piazza fe' mirabil cose;
9 ed Alcibiade, che sí spesso Athena
come fu suo piacer, volse e rivolse,
con dolce lingua e con fronte serena;
10 Milciade, che 'l gran gioco a Grecia tolse,
e 'l buon figliuol, che con pietà perfetta
legò sé vivo e 'l padre morto sciolse;
11 Teseo, Temistoclès con questa setta,
Aristidès, che fu un greco Fabritio:
a tutti fu crudelmente interdetta

di Salamina, nel 480 a.C. e per questo fu elevato al rango di ammiraglio; varie altre volte, a capo della Lega di Delo; e poi in Anatolia, nel 460 circa, in occasione della battaglia del fiume Eurimedonte). Narrano Valerio Massimo e Giustino che, alla morte di Milziade, Cimone offrì se stesso alla città di Atene pur di riscattarne il corpo (v. 30). Anche Cimone, quando venne il suo turno, fu ostracizzato dai cittadini di Atene (cioè allontanato per 10 anni dalle cariche pubbliche), per sospetta collusione con il nemico in una campagna a sostegno di Sparta (461 a. C.); fu poi processato da Pericle, che lo accusò di aver accettato tangenti da Alessandro I Macedone (il Molosso), ma ne uscì assolto. La vicenda di questi due personaggi mette in evidenza la fragilità delle fortune politiche, e l'arbitrarietà del giudizio nelle democrazie che è una delle principali critiche di Petrarca a questa forma di governo. Da notare il chiasmo *legò … sciolse*, come in TC III, 64 e, stavolta in rima fra loro e in concomitanza con la voce *giogo*, in *Rvf* 50, 58-61.

31-36 *'insieme a questa schiera vidi Teseo, Temistocle e Aristide, che per l'onestà si può considerare come il Fabrizio di Grecia. A tutti costoro fu crudelmente negata la sepoltura in patria, e li rese famosi la colpa altrui, perché nulla come l'essere paragonate da vicino mette meglio in luce la differenza tra due nature contrarie'* • *Teseo … interstizio*: insieme a questo gruppo (*questa setta*) di proscritti, si trovano Teseo, Temistocle e Aristide, tutti ateniesi ostracizzati a cui fu impedita persino la sepoltura in patria. Notevole il *crudelmente* del v. 33, che forse esprime l'amarezza dell'esule Petrarca a proposito di destini che sente prossimi (il tema della morte lontano dalla patria è oggetto di *Rem.* II 125). Teseo è il mitico re di Atene, che liberò le popolazioni dell'Attica da molti pericoli e le organizzò in un'unica città-stato (sinecismo); proviene da una tradizione mitologica così antica da precedere Omero. Secondo una delle molte leggende che lo riguardano (l'uccisione del Minotauro, il viaggio nell'Ade per rapire Persefone, l'impresa del Vello d'oro con gli Argonauti), accompagnò Ercole nella sua guerra contro le Amazzoni, ma quando fece ritorno in patria fu respinto da Menesteo, che nel frattempo aveva occupato il suo trono con l'aiuto dei Dioscuri. Morì così in esilio a Sciro, ucciso dal re Licomede in combutta con l'usurpatore, e le sue ossa giacquero in terra straniera fino a che Cimone non le ricondusse in patria (475 a. C.). Temistocle (circa 524 circa-459 a. C.), generale e ammiraglio ateniese, allestì e poi comandò la flotta che sconfisse i Persiani a Salamina (480 a. C.). Giunto al culmine del suo potere, fu ostracizzato dagli avversari politici, che lo accusarono di voler riportare la tirannide ad Atene. Si stabilì allora ad Argo, ma il suo attivismo anti-spartano gli procurò una condanna a morte, sicché dovette fuggire in Asia minore dove trovò la protezione dei Persiani. Morì in circostanze incerte a Magnesia e le sue spoglie furono ricondotte in Attica segretamente, essendo interdetta la sepoltura

in terra ateniese ai traditori del popolo. Fu Pericle a riabilitare la sua memoria, consacrandolo come uno dei primi artefici della strategia militare di Atene e il principale fautore della sua potenza navale. Aristide, detto 'il giusto' (circa 540 a. C.-dopo il 467 a. C.), che Petrarca compara al latino Fabrizio per la sua proverbiale probità (cfr. TF I 55), partecipò alla battaglia di Maratona ed ebbe un ruolo importante nel governo di Atene come capo del partito conservatore, avversando quindi le politiche populiste di Milziade e di Temistocle. Anche per questo ricevette la condanna all'ostracismo da parte della *polis*, essendone però amnistiato in tempo per partecipare valorosamente alla battaglia navale di Salamina. Negli anni successivi la sua rivalità con Temistocle dovette attenuarsi, tanto che lui assunse posizioni di grande prestigio a capo dell'esercito e nel governo della città (fu vicino a Cimone). Della morte nulla si sa per certo, dunque sul fatto che avvenisse in esilio non c'è unanimità: secondo una delle ipotesi riportate da Plutarco, Aristide perì nel Ponto, dove si trovava per svolgere incarichi pubblici (ma lo stesso autore ammette anche la versione contraria: che morisse per la vecchiaia ad Atene, circondato di onori); secondo Cratero il Macedone, invece, Aristide fu condannato per malversazione e, non avendo il denaro per pagare la multa, si imbarcò verso le isole Ionie senza più fare ritorno. Di tutti costoro Petrarca poteva leggere in Cicerone e Valerio Massimo, oltre che in Gellio e Giustino (*Pacca*), ma non è chiaro da chi potesse aver tratto l'aneddoto su Aristide (che riporta anche in *Fam.* III, 10, 14, *Rem.* I, 94, 6 e II 66, 6). • *L'altrui vizio*: è l'invidia dei detrattori i quali, loro malgrado, contribuiscono sempre ad accrescere la reputazione di coloro che vorrebbero infamare, perché nulla meglio del paragone (*piccolo interstizio*) mette in rilievo la differenza morale tra gli eroi ingiustamente condannati e i loro persecutori (lo stesso tema in *Fam* XXIV, 5, 4; *Sen*. IX, 2; *Ign*. IV).

37-42 *'Procede insieme a questi tre appena nominati Focione, che fu cacciato dalla sua patria appena morto: ricevette così una ricompensa ben diversa da quella che avrebbe meritato per il valore delle sue opere. Appena mi voltai, scorsi il buon Pirro e il buon re Massinissa, il quale riteneva ingiusto d'essere separato dalla schiera degli illustri romani'* • *Phocïon … opre*: con i tre precedenti si trova infine Focione (circa 402 a. C.-318 a. C.), il generale ateniese di parte oligarchica, già allievo di Platone, che, pur mantenendosi fedele alle scelte del governo democratico, sostenne a più riprese l'avvio di trattative con i Macedoni per scongiurare la distruzione della città. La sua moderazione nell'opporsi agli occupanti fu giudicata negativamente dagli avversari politici, sicché egli finì per essere deposto e condannato a morte con l'accusa di tradimento. A esecuzione avvenuta, il suo corpo fu condotto fuori dalla città e dato alle fiamme. Fu per la pietà di una donna di Megara che le sue spoglie non andarono disperse e si poterono degnamente seppellite ad Atene, quando al governo della città giunse l'oratore e filosofo Demetrio Falero (*Ariani* e *Pacca*). È chiaro che Petrarca giudicava iniquo il trattamento riservato a Focione (*molto diverso il guidardon da l'opre*), ammirando probabilmente la sua avversione al radicalismo democratico e la pervicacia nel promuovere la pace con i conquistatori. • *Com'io …torto*: Cambio improvviso di scena: il poeta-osservatore volge altrove lo sguardo e subito riconosce un'altra coppia di stranieri famosi accomunati fra loro, oltre che per il ruolo militare e politico presso i rispettivi popoli, anche per le qualità morali (*il buon Pirro* e *'l buon re Massinissa*) che Petrarca attribuisce loro (i due sono insieme anche in *Sen*. IV 1). Pirro (319 ca-273 a. C.), re dell'Epiro, di Macedonia e di Sicilia (277-276 a. C.), che ripetutamente si oppose a tutte le maggiori potenze del suo tempo (i Macedoni in Asia Minore, i Romani in Magna Grecia, i Cartaginesi in Sicilia, Sparta e Argo), fu considerato un eccellente stratega (Annibale lo riteneva secondo solo al cugino, Alessandro Magno), anche se le sue vittorie non diedero luogo a regni duraturi. Nella memoria delle fonti più care a Petrarca (Livio, Cicerone, Quintiliano, Valerio Massimo, Giustino, ps-Plinio) questo personaggio ha sempre l'attributo della mitezza. Anche Dante nella *Monarchia* (II, IX, 7, 10) lo giudica generoso (per discendenza da Achille e per costumi), equanime e disinteressato al dena-

12 la patria sepoltura; e l'altrui vitio
illustra lor, ché nulla meglio scopre
contrari duo com' piccolo interstitio.
13 Phocïon va con questi tre di sopre,
che di sua terra fu scacciato morto:
molto diverso il guidardon da l'opre.
14 Com'io mi volsi, il buon Pirro ebbi scorto,
e 'l buon re Massinissa, e gli era aviso
d'esser senza i Roman, ricever torto.
15 Con lui, mirando quinci e quindi fiso,
Iero siracusan conobbi, e 'l crudo
Amilcare da lor molto diviso.

ro, salvo poi nella *Commedia* condannarlo come un tiranno alla stregua di Attila (*Inf.* XII, 132-135). Petrarca gli attribuisce invece una speciale *humanitas* (*Vir. ill.* XVI, *Fam*. III, 7, 2 e altrove, cfr. *Pacca*). Si veda *Coll. Scip*. 41-42 per il confronto con Annibale e Scipione (*Martellotti* e *Cherchi*). Con lui si trova Massinissa (240-148 a. C.), re dei Massili (popolazione della Numidia) che, dopo una prima militanza accanto ad Amilcare in Spagna, si alleò con i Romani in funzione anti-cartaginese, contribuendo in misura notevolissima al trionfo di Scipione Africano nella seconda guerra punica. L'alleanza strategica con i romani divenne intanto un'incrollabile amicizia, che valse a Massinissa il dominio del più grande regno africano (quando prese il controllo dei territori già cartaginesi e riuscì ad unificare sotto il suo controllo tutta la Numidia), e a Scipione la più efficace misura di contenimento delle risorgenti mire puniche nella regione. Dell'affetto personale tra Massinissa e Scipione racconta Livio, ma è soprattutto Cicerone che ne offre una rappresentazione di particolare intensità nel *De amicitia* e nel *Somnium Scipionis*. È certamente da queste fonti che Petrarca trae ispirazione per il proprio dialogo con Massinissa, in TC II, 13-36 (*Pacca*), oltre che per l'episodio dell'amore con Sofonisba (*Afr.* V); mentre qui, ai vv. 41-42, il condottiero numida sembra persino rimproverare il poeta per averlo separato dalle schiere degli eroi latini con i quali si identificava (*d'esser senza i Roman ricever torto*). Non risulta dalle fonti che una particolare bontà d'animo caratterizzasse Massinissa; ma forse la sua fedeltà a Scipione e alla causa romana in Africa giustifica questa attribuzione (*'l buon re*). Da notare al v. 40 la combinazione di passato remoto e trapassato remoto *com'io mi volsi … ebbi scorto* che esprime la coincidenza tra l'atto del mettere a fuoco le due nuove figure e l'atto di identificarle (*Ariani*, *Pacca*), come a insistere su una loro singolare riconoscibilità.

43-48 *'Guardando attentamente da una parte e dall'altra, riconobbi con lui Gerone di Siracusa; e, ben distante da loro, il feroce Amilcare. Vidi, nudo com'era quando scampò dal rogo, Creso, re di Lidia, palese esempio di quanto poco valgano le difese umane contro la Fortuna'* • *Con lui, mirando … diviso*: osservando da ogni parte (*quinci e quindi*) con attenzione (*fiso*), il narratore riconosce Gerone II (308-215 a. C.), generale e signore di Siracusa, che dopo l'occupazione della Sicilia da parte dei romani, abbandonò la precedente alleanza con Cartagine e si schierò con Roma, per restarvi poi sempre fedele (non solo non cambiò mai schieramento, ma sostenne la causa romana anche economicamente); è sulla base di questa comune scelta di campo che Petrarca affianca Gerone a Massinissa (insieme anche in *Fam*. VI, 3, 13). All'opposto di questi due generali, concordi nel tributare amicizia alla potenza latina, Petrarca pone invece Amilcare Barca (290 ca-229 a. C.), il *crudo* padre di Annibale, che

educò i propri figli all'odio per Roma (cfr. *supra*). Costui, impegnato in una lunga contesa con i romani in Sicilia (247-241 a. C.), dovette alla fine cedere e concludere la pace; ma trovò la sua rivalsa in Spagna, dove mise le basi per i successi che Annibale avrebbe ottenuto contro i romani nella prima guerra punica. Da notare che la terzina inizia e finisce con locuzioni semanticamente contrarie (*con lui*...*diviso*), a sottolineare l'opposizione tra i personaggi trattati; e anche che l'aggettivo *crudo* per qualificare Amilcare si pone in nettissimo contrasto con quello che qualifica Pirro e Massinissa nella terzina precedente (*buon*). Dato che *crudo* in Petrarca significa per lo più 'selvaggio', 'crudele' (ad es. *Rvf* 50, 39; 95, 3; 298, 13), l'attribuzione ad Amilcare non si spiega del tutto (non basta l'aneddoto del giuramento, cfr. *Pacca*), a meno di non riferirlo alla vicenda della cosiddetta 'guerra dei mercenari', condotta con memorabile efferatezza contro i ribelli del suo stesso esercito (240-238 a. C.); oppure attribuendo al padre il giudizio che la storiografia di parte romana assegnava al figlio; Livio, in particolare, descrive Annibale come un uomo di «inhumana crudelitas, perfidia plus quam punica, (...) nulla religio» (*Ab urb*e XXI, 4, 5-8). • *Vidi* ... *scudo*: troviamo a questo punto una nuova piccola serie, quella degli illustri colpiti da drammatici rovesci di fortuna, e il racconto riparte dalla più lontana antichità, posta tra storia e leggenda. Creso (595 circa-dopo 546 a. C.) fu l'ultimo re di Lidia, artefice di una fruttuosa politica commerciale con le città della Ionia, alle quali garantiva protezione e finanziamenti (in particolare, a beneficio del tempio di Delfi). È proprio in ragione del formidabile patrimonio accumulato durante il suo regno che Creso è universalmente ricordato come l'emblema della ricchezza personale. Nel 547 a. C. l'avanzata dei Persiani pose fine a questo ciclo propizio, rendendo inevitabile lo scontro militare, dal quale Creso uscì sconfitto (546 a. C.). Anche la sua morte è leggendaria: si narra che, condannato al rogo, una miracolosa pioggia spegnesse le fiamme e che Ciro lo graziasse, perché colpito dalle sue riflessioni sulla fragilità delle difese umane (lo *scudo*) nei confronti di Fortuna (sembra che Solone lo avesse messo in guardia dal ritenersi felice perché favorito dalla buona sorte). La fonte di questo aneddoto, che Petrarca riprende in diverse occasioni (*Ariani*), è Ausonio (*Ludus septem Sapientium*, 4), ma lo riferiscono anche Cicerone e Valerio Massimo (*Ariani*, *Pacca*).

49-51 *'Vidi inoltre Siface, sottoposto alla stessa rovina; e Brenno, che fece molte vittime, prima di morire lui stesso sotto il tempio di Apollo a Delfi'* • *Vidi Siphace* ...*tempio*: Siface fu re dei Massesili (altra popolazione della Numidia), alleato dei Cartaginesi nella seconda guerra punica. Sconfitto da Scipione Africano con l'aiuto di Massinissa (203 a. C.), perse la moglie (Sofonisba), il regno e la vita nella stessa circostanza. Come Creso, scampò all'incendio del proprio accampamento, ma ciò che lo accomuna qui al celebre re di Lidia è l'improvviso rovesciamento delle sue fortune (*simil scempio*). Petrarca ne tratta soprattutto nell'*Africa*, a partire dalla vicenda tramandata da Livio e Valerio Massimo (*Ariani* e *Pacca*). Infine, Brenno fu a capo di un'armata di Galli che nel 279 a. C. condusse una campagna militare attraverso la Macedonia e la Grecia, prima di essere fermato da una coalizione di greci alle Termopili (da non confondere con il condottiero gallo che, un secolo prima, conquistò Roma). Dopo aver compiuto gravi eccidi, una volta sconfitto, si suicidò sotto il tempio di Apollo a Delfi. Ecco, ancora una volta, il paradosso del rovesciamento di fortuna, evocato anche dal rintoccare del verbo 'cadere' (v. 51): in latino, a proposito dell'esperienza umana, il *casus* è prima di tutto la caduta e il *cadere* è l'andare in rovina (cfr. ThLL). Di costui, che ritroviamo anche in *Inv. mal.* (*Pacca*), Petrarca poteva leggere in Giustino (*Ariani*).

52-60 *'Quella schiera di stranieri illustri, varia per costumi, fu molto popolata; mentre levo gli occhi in alto, ne vidi una parte stretta in un gruppo isolato; precedeva tutti gli altri colui* [Davide] *che progettò di ospitare Dio presso il proprio regno perché abitasse tra gli uomini; ma quello che compì davvero tale opera* [Salomone]*, veniva dietro di lui: a costui fu destinata l'impresa, perciò poté portare a termine la costruzione dell'edificio santo dalle fondamenta fino alla sommità, ma io credo che nel*

16 Vidi qual uscí già del foco, ignudo,
il re di Lydia, manifesto exempio
che poco val contra Fortuna scudo.
17 Vidi Siphace pari a simil scempio;
Brenno, sotto cui cadde gente molta,
e poi cadde ei sotto il delfico tempio.
18 In habito diversa, in popol folta
fu quella schiera; e mentre gli occhi alto ergo,
vidi una parte tutta in sé raccolta:
19 e quel che volse a Dio far grande albergo,
per habitar fra gli uomini, era il primo;
ma chi fe' l'opra, gli venía da tergo:
20 a lui fu destinato, onde da imo
produsse al sommo l'edificio santo,

proprio cuore non fosse un architetto altrettanto capace' • *In habito diversa ...raccolta*: *quella schiera* si riferisce agli stranieri illustri appena descritti, che furono numerosi e molto vari per costumi. Ma mentre spinge lo sguardo più in alto, o forse, alla latina, più a fondo (*alto ergo*), il poeta osservatore ne scorge (*vidi*) una parte tutta raccolta in se stessa, separata dagli altri; vedremo che si tratta dei personaggi dell'Antico Testamento, molto più uniformi degli altri per fede, lingua e destini. Petrarca esprime così la diversità degli ebrei, che Dio elesse distinguendoli dai pagani (sintagmi simili si trovano anche in Dante, Cino e Boccaccio, cfr. *Ariani*, *Fenzi*, *Pacca*). Da notare la combinazione di tempi verbali impiegata altre volte in questo capitolo, per cui le azioni che l'osservatore compie nella visione (e quindi fuori dal tempo) sono coniugate all'indicativo presente (*ergo*), mentre quelle del narratore che riferisce a posteriori i contenuti di quell'esperienza sono coniugate al perfetto (*vidi*). • *e quel che volse ... estimo*: primo fra tutti costoro il poeta distingue Davide (XI-X a.C.), il secondo re di Israele, della dinastia che fondò il regno di Giuda e, quindi, progenitore anche di Gesù. Questa figura, a metà tra storia e leggenda, incarna l'ideale del re prescelto da Dio, prode condottiero nella guerra di conquista contro i regni vicini e abile federatore delle loro popolazioni. Secondo il racconto biblico Davide, che era anche poeta e protettore delle arti, progettò di edificare a Gerusalemme un grande tempio (*grande albergo*) ove ricoverare l'Arca dell'alleanza, la cassa di legno e oro nella quale sarebbero state riposte le tavole della legge redatte da Mosè sotto dettatura divina (da notare il procedimento metonimico per cui l'Arca rappresenta Dio stesso). Davide fu dissuaso dal suo proposito a seguito di una profezia contraria (II *Sm* 7 e I *Par* 17), sicché fu Salomone, suo figlio e successore al trono (X a. C.), a compiere l'impresa cui era predestinato (si dice qui che *gli venia da tergo* non tanto per disposizione nel gruppo degli ebrei, quanto nell'ordine delle generazioni). *L'edificio santo* è, come in *Purg.* XXXII, 142, il tempio di Gerusalemme, poi più volte distrutto nei secoli dagli occupanti della Palestina (prima dai Babilonesi di Nabucodonosor II, nel 586 a. C.; poi da Tito, imperatore romano, nel 70 d. C.). Secondo Petrarca (*com'io estimo*), pur avendo condotto a termine con successo l'edificazione del tempio (*da imo ... al sommo*, cioè dalle fondamenta alla cima) e di varie altre opere architettoniche (la reggia, le fortificazioni della città, numerose opere pubbliche e vie di comunicazione), Salomone non seppe costruire nella propria anima (*dentro*) una casa degna per Dio (*non tal architetto*); in effetti, una parte della tradizione patristica (Agostino e altri padri latini) tramanda che egli

non rinunciò mai al peccato (in particolare l'idolatria e la lussuria, come si legge anche in TC III, 43-45), sicché non è certo che sia stato salvato. A questa rappresentazione negativa di Salomone fa evidentemente riferimento Petrarca, ancora una volta in polemica con Dante che invece lo pone in paradiso accanto a S. Tommaso d'Aquino (*Par.* X, 109-116), aderendo piuttosto all'opinione di Giovanni Crisostomo e di atri padri greci. È da notare che, forse per sottolineare tale divergenza d'opinione, Petrarca sceglie proprio una locuzione dantesca: *com'io estimo* (*Inf.* XXIX, 35). Anche l'idea che la vera casa di Dio sia nell'anima dell'uomo e non fuori di essa, e che dunque si debba curare piuttosto l'edificazione morale che quella materiale, è diffusamente biblica (*Pacca*) e poi patristica: Petrarca ne trova esempi variamente suggestivi proprio in Agostino.

61-69 *'Poi vidi colui (Mosé) che ebbe così grande familiarità con Dio da poter, per sua grazia, parlare con lui faccia a faccia, come nessun altro può vantarsi di aver fatto; e quello (Giosuè) che seppe con il proprio potente eloquio imbrigliare il sole, come si fa quando si cattura un animale, per poter rintracciare le orme dei suoi nemici. Oh, fede generosa! Chi onora Dio adeguatamente può persino dominare ciò che Dio stesso ha creato, e trattenere il moto dei cieli con la sola forza delle parole!'* • *Poi quel ch'a Dio ... vanto*: *Poi* (con valore di congiunzione), vidi Mosè, il patriarca nato durante la cattività degli ebrei in Egitto (XIII s. a. C.) e miracolosamente scampato dalla morte in fasce. Costui, rispondendo alla chiamata di Dio, liberò il popolo di Israele dalla schiavitù, guidandolo nel lungo viaggio attraverso il deserto del Sinai e fino alle porte della Terra promessa. Fu nel corso di quella lunghissima traversata che ricevette da Dio la rivelazione del decalogo (*Ex*. 34,27). Come un vero generale Mosè diresse il suo popolo alla vittoria, imponendosi su nemici agguerriti (gli eserciti del faraone egiziano e quelli delle popolazioni limitrofe alla Palestina), ma ciò che Petrarca vuole mettere in risalto qui è l'intimità della sua amicizia con Dio, grazie alla quale poté *parlar seco a faccia a faccia* (v. 62). Indubbiamente questa caratterizzazione di Mosè è autorizzata dalla Bibbia (in *Ex* 33,11; *Nm* 12,8; *Dt* 34,10), ma è difficile nel verso che segue (*che nessun altro se ne po' dar vanto*, v. 63) non pensare al dubbio di Dante – «Ma io perché venirvi? O chi 'l concede? | Io non Enea, io non Paulo sono : | me degno a ciò né io né altri crede» (*Inf.* II, 31-33) – cui Petrarca sembra voler rispondere, negando l'autenticità della *visio Dei* nella *Commedia* (cfr. *Vir. Ill.* II, x; per altre occorrenze petrarchesche, cfr. *Pacca*). • *e quel che ... traccia*: si legge nella Bibbia (*Ios* 10,10-14 e *Sir* 46,5) che, dopo la morte di Mosè, la guida degli Israeliti fu assunta da Giosuè (metà del s. XIII a. C.); costui li condusse alla conquista militare della Palestina e poi ne spartì il territorio tra le tribù. Nel corso della guerra contro gli Amorrei, Giosuè ottenne da Dio che il sole permanesse più a lungo del solito in cielo, perché egli potesse rintracciare i nemici in fuga davanti a lui. A questo episodio si riferiscono i vv. 64-66, che Petrarca impreziosisce con una similitudine venatoria, attribuendo il miracolo alla efficacia delle preghiere (*lingua possente*) del profeta (per le occorrenze dell'episodio in Petrarca, fra cui TF Ia, 158-59, e per le coincidenze lessicali con *Par.* XXXIII, 70, cfr. *Pacca*). • *o fidanza ...parole!*: la locuzione *fidanza gentil* è generalmente parafrasata come 'fede generosa'; nel caso specifico sarebbe quella ebraica, che eleva i suoi seguaci al rango di dominatori del creato (*quanto Dio ha creato, aver suggetto*), anche se in effetti nel latino biblico *gentiles* erano piuttosto tutti gli altri pagani, né ebrei né cristiani.

70-75 *'Poi vidi il nostro progenitore (Abramo) a cui Dio comandò di uscire dalla sua terra e recarsi nel luogo preparato per la salvezza umana (la Palestina); con lui vidi il figlio (Isacco) e il nipote (Giacobbe), contro cui venne ordito l'inganno delle due spose; e vidi Giuseppe, saggio e casto, allontanarsi un poco dal padre'* • *Poi vidi il padre nostro ...eletto*: è la volta di Abramo, il patriarca biblico a cui, secondo il racconto del *Genesi*, Dio ordinò di abbandonare la propria gente, i propri dei e la propria patria (una città della Mesopotamia) per recarsi in una terra nuova (la Palestina). In cambio avrebbe generato una numerosa discendenza, a cui avrebbe garantito un luogo in cui vivere in pace, *eletto* perché predestinato a dare i natali a Cristo. Abramo obbedì e Dio realizzò le pro-

non tal dentro architetto, com'io estimo.
21 Poi quel ch'a Dio familiar fu tanto
in gratia, a parlar seco a faccia a faccia,
che nesun altro se ne pò dar vanto;
22 e quel che, come uno animal s'allaccia,
co la lingua possente legò 'l sole,
per giugner de' nemici suoi la traccia:
23 o fidanza gentil! chi Dio ben cole,
quanto Dio à creato, aver suggetto,
e 'l ciel tener con semplici parole!
24 Poi vidi il padre nostro, a cui fu detto
ch'uscisse di sua terra e gisse al loco
ch'a l'umana salute era già eletto;
25 seco il figlio e 'l nipote, a cui fu il gioco
fatto de le due spose, e 'l saggio e casto
Iosèph dal padre lontanarsi un poco.

messe: sua moglie Sara, nonostante l'età avanzata, generò un figlio, da cui discesero tutte le genti della Terra. A questo si riferisce l'epiteto *padre nostro* (v. 70), cioè progenitore di tutta l'umanità (cfr. *Vir. ill.* II, VI; per i luoghi biblici e per le ricorrenze in Petrarca, cfr. *Ariani* e *Pacca*). • *Seco il figlio... poco*: Abramo ebbe due figli: Ismaele da una schiava e Isacco dalla moglie Sara. Da Ismaele discesero i musulmani, da Isacco gli ebrei e quindi i cristiani. In questo caso si tratta di Isacco, anch'egli esempio di sublime obbedienza. Narra il libro del *Genesi* che un giorno Dio volle mettere nuovamente alla prova la fede di Abramo e gli chiese di sacrificare il proprio figlio. Anche questa volta Abramo (cfr. *Vir. ill.* II, VII) obbedì: condusse il giovane Isacco su un monte e lo fece distendere su una pietra; era sul punto di sgozzarlo come un capretto, quando Dio intervenne a fermare la mano di Abramo (cfr. *Vir. Ill.* II, VII). Isacco, che non si era opposto alla volontà del padre, sposò poi Rebecca, da cui ebbe due gemelli, Esaù e Giacobbe; è quest'ultimo il nipote di Abramo di cui si tratta al v. 73, futuro padre dei 12 capostipiti delle 12 tribù di Israele. Il *gioco de le due spose* è l'inganno al quale proprio il giovane Giacobbe fu sottoposto dal futuro suocero, secondo il racconto biblico. Innamorato di Rachele, lavorò 8 anni al servizio del padre di lei, Labano, per averla in sposa, ma al momento del matrimonio, lo suocero gli diede l'altra sua figlia, Lia (*Vir. ill.* II, VIII; TC III, 34-36). Non dandosi per vinto, Giacobbe prolungò il suo servizio presso Labano per altri 8 anni, finché non ebbe in moglie anche Rachele. Da queste due mogli, e da altre due prese in seguito, Giacobbe ebbe tutta la sua folta discendenza. L'undicesimo figlio di Giacobbe fu Giuseppe, il suo prediletto (figlio di Rachele), al quale il padre riservò un'infanzia dorata. Gelosi dei suoi privilegi, i fratelli maggiori prima cecarono di uccidere Giuseppe e poi lo vendettero come schiavo a una carovana di nomadi diretti in Egitto. È a questo allontanamento dal padre che si riferisce Petrarca al v. 75. Nella terra del faraone, Giuseppe farà poi fortuna e, dopo aver rinunciato alla vendetta, si farà raggiungere da tutta la sua tribù, dando origine così alla comunità israelita in quelle terre. Saggezza e castità (v. 74), che sono i suoi attributi veterotestamentari, lo qualificano anche in TP 193 e in *Vir. ill.* II, IX.

76-84 *'Poi, spingendo la vista più lontano che posso, vidi colui (Adamo) al di là del quale nessun occhio può guardare, che con quel suo solo atto di disobbedienza corruppe tutto il genere umano (ha il mondo guasto). Al di qua da lui, l'artefice della grande arca (Noè), e colui che iniziò a costruire la grande torre (Nembrot) che fu tanto carica di superbia (peccato) e di traviamento (error). Poi il valoroso Giuda (Maccabeo), a cui nessuno può impedire di rispettare le leggi dei padri, invincibile e libero come colui che va incontro alla morte per affermare la giustizia'* • *Poi, stendendo la vista … guasto*: come a TF I, 127-128 («mentre che, vago, oltre co gli occhi varco, | vidi»), il poeta racconta chi vide (al passato remoto) nell'atto di risalire le profondità del tempo (al presente). Questa visione però, a differenza della precedente, sottopone l'intelligenza al massimo sforzo (*stendendo la vista quant'io basto*) e segna il suo limite, perché oltre *occhio non varca* (per altre occorrenze nel *Fragmenta*, cfr. *Pacca*). è Adamo, colui prima del quale nessuno nacque, il cui unico atto di infrazione corruppe tutte le generazioni a seguire (cfr. *Gn* 3). Da notare, oltre alla consueta combinazione di indicativi (presente e passato remoto), e alla connessione con il *poi* congiunzione che punteggia tutta la seconda parte del trionfo, la scelta del sostantivo *inobedienza*, che è sinonimo di disobbedienza ma implica un legame specifico con la superbia (cfr. GDLI); altrove Petrarca aveva impiegato per il peccato di Adamo la voce *aversio* («aversus a Deo gule obsequitur», *Vir. ill*. II, 1), che conserva più marcato il senso della ribellione, dell'allontanamento dal principio. È forte qui il contrasto, dopo la lunga serie dei patriarchi (Abramo, Isacco, Giacobbe…) benedetti da Dio per essergli stati oltre ogni dubbio obbedienti. • *Di qua da lui … carca*: al di qua di Adamo, cioè successivo a lui nella cronologia mitica della Bibbia, poiché il movimento della visione trionfale, procedendo per approfondimento, va dal più vicino al più lontano e ritorno, stanno Noè, l'artefice dell'arca che salvò ogni specie animale creata dal diluvio universale; e Nembrot, colui che cominciò a costruire la torre di Babele, monumento di superbia (*di peccato*) e devianza morale (*d'error carca*). Se il primo trovò grazia presso Dio per la sua rettezza e per la forza della sua fede, e sopravvisse per secoli al diluvio dando origine a tutte le stirpi del mondo antico (semitica, camitica e iafetica); il secondo è il mitico fondatore di Babilonia e primo suo re il quale, ribelle alle leggi divine e carico di superbia (come Lucifero), sfidò Dio dando inizio alla costruzione della *gran torre* (per antonomasia in Dante, Fazio degli Uberti e Petrarca) che avrebbe dovuto raggiungerlo il cielo. L'impresa non gli riuscì per l'intervento contrario di Dio che diversificò le lingue degli operai, ponendo fine all'unità dei popoli e alla loro capacità di comprendersi reciprocamente. Babele è dunque simbolo di abuso, degenerazione morale e confusione; in questo senso Petrarca ne impiega il nome (Babilonia) per disprezzare la curia papale di Avignone (ad es. *Rvf* 27, 4; 114, 1; 137, 1). Il poeta poteva leggere della vicenda di entrambi questi personaggi nel racconto del *Genesi* 5-10 e nell'esegesi relativa (Agostino, Isodoro) e, in particolare per Nembrot, poteva incontrarne una vividissima descrizione nel *De vulgari eloquentia* (I, 7, 4) e nella *Commedia* (*Inf.* XXXI, 77-78; *Purg.* XII, 34-36), oltre che nell'*Amorosa visione* di Boccaccio (VII, 7-9); ma curiosamente questa pagina cruciale della tradizione non sembra affiorare nei suoi versi (per le fonti e le altre occorrenze in Petrarca, cfr. *Pacca*). È da notare invece il parallelo *grande arca / gran torre* (vv. 79-80), che sono l'una l'opposto dell'altra, essendo l'arca simbolo della salvezza per gli innocenti e la torre il simbolo della dannazione per i corrotti. E in effetti anche i loro artefici si oppongono in questo senso: Noè è simbolo del patto stretto da Dio con l'umanità, quando, esauritosi il diluvio, promise di non mandare mai più la distruzione sulla terra (cfr. *Vir. ill*. II, II; *Epyst*. I, 10, 74); Nembrot è il simbolo della rottura di quel patto, le cui conseguenze ricadono sulla collettività (cfr. *Vir. ill*. II, III; *SN* 8, 4; *Fam*. XVII, 3, 44). • *Poi quel buon Iuda … corre*: infine il poeta-osservatore vide Giuda Maccabeo (? -160 a. C.), detto anch'egli *buon* forse per distinguerlo dal traditore di Cristo (cfr. TF Ia, 158 e *Sen*. IV, 1, ma anche Dante, *Par.* XVIII, 40, subito dopo Giosuè). Questo Giuda contribuì alla lotta del padre Mattatia, contro l'ellenizzazione del-

26 Poi, stendendo la vista quant'io basto,
colui vidi oltra il qual occhio non varca,
la cui inobedienza à il mondo guasto. 78
27 Di qua da lui chi fece la grande arca,
e quei che cominciò poi la gran torre,
che fu sí di peccato e d'error carca. 81
28 Poi quel buon Iuda, a cui nesun pò tôrre
le sue leggi paterne, invitto e franco
come uom che per giustitia a morte corre. 84
29 Già era il mio desio presso che stanco,
quando mi fece una leggiadra vista
piú vago di mirar ch'i' ne fossi anco. 87
30 I' vidi alquante donne ad una lista,

la Palestina ad opera di Antioco IV di Siria; alla morte del padre, raccolse la causa del suo popolo vincendo alcune importanti battaglie (ad esempio quella che nel 164 a. C. permise la riconquista del tempio di Gerusalemme), finché, nel 160 a. C., morì sul campo di Elasa combattendo valorosamente (I *Mac*. 9, 1-22). Della sua storia Petrarca non dice granché, ma insiste sulle qualità di uomo indomito (*invitto*) e libero (*franco*); ne mette particolarmente in rilievo la fedeltà alle leggi (Mattatia, in punto di morte, aveva dettato precetti per il governo del regno), completando così una specie di trilogia esemplare composta da Mosé, colui al quale fu concessa la legge; Nembrot, colui che ruppe la legge; e appunto Giuda, colui che rispettò le leggi prescritte dal padre anche a costo della vita (sull'interpretazione controversa dei vv. 82-83, cfr. *Pacca*).

85-87 *'La mia smania di riconoscere gli illustri stranieri era già quasi esaurita, quando un'immagine leggiadra mi rese più desideroso di guardare di quanto fossi prima'* • *Già era il mio desio... anco:* Il *desio* è, nel Petrarca volgare, la causa prima delle sofferenze mondane, la forza che, variamente opponendosi a ragione, sottopone il soggetto a fortuna (felice è, insegna Seneca, chi ha imparato a non desiderare). Nel lessico dei *Fragmenta* la parola riguarda sempre Laura: la presenza di lei, il pensiero di lei, il suo ricordo. In quel contesto, dunque, non è mai *stanco*, cioè sul punto di venire meno per la lunga fatica; ciò che si stanca, invece, è l'umano pensiero implicato in tutte le cose del mondo (*Rvf* 74, 1-2: «Io son già stanco di pensar si come | i miei pensier' in voi stanchi non sono»; 190, 13; 323, 3; TC II, 1-3). Nella lingua delle opere latine questa faticosa pulsione si chiama *concupiscentia* che, quando diventa desiderio di conoscenza (*curiositas*), è lo specifico peccato degli occhi (*concupiscentia oculorum*). Nel v. 85 i due campi semantici – del desiderio erotico e della curiosità – paiono intrecciarsi, sicché il *desio* di chi ha contemplato con gli occhi della mente tutta la storia umana è ormai *stanco* per il lungo sforzo, ma si ravviva e anzi aumenta non appena lo sguardo si posa sul magnifico spettacolo delle donne famose (*leggiadra vista*). Pacca avverte che il modello di questi versi potrebbe essere Giovenale, e fornisce una serie di occorrenze simili in Dante (*Purg.* XXVIII, 1) e Boccaccio (*Corbaccio*, *Caccia di Diana*, *Amorosa visione*).

88-93 *'In una stessa fila vidi numerose donne: Antiope e Orizia, armata e bella; Ippolita, addolorata e triste per la perdita del figlio, e Menalippe; e tutte erano così abili nell'arte militare che batterle fu motivo di gloria per il grande Ercole* [Alcide]. *Costui ne ebbe una in sposa* [Menalippe]*, mentre la sorella* [Ippolita] *l'ebbe Teseo'* • *I' vidi alquante donne...sorella*: le donne contenute in questa *lista*, cioè in questa specie di enciclopedia *de claris*

mulieribus, sono 11 (*alquante*, cioè solo le più nobili), tutte provenienti dalla mitologia o dalla storia dei popoli 'orientali' (greci, egiziani, ebrei), salvo una: Camilla. Le prime quattro, sorelle fra loro per parte di padre (Ares), furono regine delle Amazzoni, leggendario popolo di guerriere che, secondo la mitologia greca, vivevano di caccia e pesca tra la Scizia e il Ponto (TF Ia, 147: «là presso al mar ov'entra la Danoia», ove *Danoia* sta per Danubio, come in Dante e Fazio degli Uberti; secondo Giustino e Orosio, invece, le Amazzoni sarebbero vissute in Cappadocia, cfr. *Pacca*). Artefici di una società perfettamente matriarcale, contemplavano la relazione con i maschi solo in primavera, a scopo di riproduzione. Si incontrano nell'*Iliade* come alleate dei troiani, ma alcune di loro incrociano anche le storie di altri eroi della grecità (ad esempio Alessandro Magno). La prima e l'ultima, cioè Antiope e Menelippe, non hanno in queste due terzine caratterizzazioni esplicite, mentre Orizia e Ippolita, messe in contatto al centro del chiasmo (vv. 89-91), comportano entrambe un paio di attributi: *armata e bella* la prima, *afflitta e trista* la seconda. Il mito vuole che, nel corso della spedizione condotta da Teseo ed Ercole nel paese delle Amazzoni – una delle fatiche di Ercole era appunto rubare la cintura delle Amazzoni – Antiope fosse stata catturata e portata ad Atene in prigionia; per risolvere questo rapimento, le Amazzoni avrebbero poi invaso l'Attica e assediato Atene stessa (oltre a concedere la cintura). Secondo una certa versione del mito, Teseo la avrebbe sposata, salvo poi ucciderla in circostanze incerte (ma è possibile che Antiope e Ippolita siano la stessa figura). Secondo Giustino e Orosio, alla versione dei quali Petrarca sembra fare riferimento, costei avrebbe regnato insieme alla sorella Orizia (da non confondere con la Orizia di Ovidio, *Met*. VI, 675-701), incaricata della gestione delle guerre; ciò che spiegherebbe perché l'appellativo *armata* (v. 89) spetta solo a quest'ultima (di questo avviso *Ilicino* e *Vellutello*). Secondo altri interpreti, invece, l'epiteto si riferirebbe alla verginità della donna, *armata* appunto per difendersi dagli assalti degli uomini (*Pacca*). Va in effetti ricordato che anche Laura è armata della propria pudicizia in *Rvf* 3, 14, mentre il poeta è «del tutto disarmato» rispetto ad Amore (v. 9), e pare una guerriera in armatura in TC III, 91-93. Ippolita, la terza sorella, fu presa in moglie da Teseo (v. 93) da cui ebbe Ippolito. Alla sua morte, Teseo si risposò con Fedra la quale, innamorata del figliastro e da questo respinta, lo accusò di averla sedotta. Teseo, non credendo alle proteste di innocenza del figlio, cacciò Ippolito da Atene ed egli morì cadendo dal proprio carro, colpito dalla maledizione del padre (cfr. per questa parte della vicenda TC I, 109-114). Perciò Ippolita sarebbe *afflitta e trista*, anche se non tutti gli interpreti concordano che la regina, morta prima del figlio, possa piangerlo nell'aldilà (per questa questione e per le fonti petrarchesche, ancora Giustino e Orosio, cfr. *Pacca*). Infine si trova Menelippe (o Melanippe), la quarta sorella, che fu presa in moglie da Ercole (*Alcide*), in seguito alla stessa spedizione (v. 93). Al di là delle possibili confusioni tra le quattro figure, tutte furono così abili nel combattimento che per Ercole fu un punto d'onore vincerle in duello. Per l'uso dell'aggettivo *snella* come 'agile', 'abile in guerra' in Dante e Petrarca, e per la ricorrenza di questi personaggi in altri luoghi petrarcheschi e in Boccaccio, cfr. *Pacca*.

94-99 *'Vidi la vedova* [Tamiri] *che assistette con tanto coraggio alla morte del proprio figlio, e fece di lui una tale vendetta che uccise Ciro; e ora ad ucciderlo è la fama di quel fatto, così che, sentendo ancora parlare della propria fine ignobile, gli sembra di morire di nuovo per propria colpa: tanto quel giorno perdette del suo onore!'* • *La vedova...perdeo!*:La vedova che uccise Ciro è Tamiri (o Tomiri), antica regina dei Massageti (Sciti), che condusse la riscossa del suo popolo contro gli invasori Persiani (aveva ereditato il regno dopo la morte del marito). Gli storici antichi (da Erodoto a Strabone a Orosio) narrano che, per vincere la feroce resistenza degli avversari, Ciro il grande ricorse a un vile tranello (fece ubriacare i soldati e i loro comandanti). Fu in quell'occasione che Spargapise, il figlio di Tamiri, cadde prigioniero e si uccise. Tamiri, dopo aver accusato Ciro di vigliaccheria, mosse le sue truppe allo scontro diretto, facendo strage dei Persiani. In quella battaglia morì anche Ciro (529 a.C.) e con lui

Antïope ed Orithia armata e bella,
Ipolita, del figlio afflitta e trista,
31 e Menalippe, e ciascuna sí snella
che vincerle fu gloria al grande Alcide:
e' l'una ebbe, e Teseo l'altra sorella;
32 la vedova che sí secura vide
morto 'l figliolo, e tal vendetta feo
ch'uccise Ciro, ed or sua fama uccide,
33 però che, udendo ancora il suo fin reo,
par che di novo a sua gran colpa muoia,
tanto quel dí del suo nome perdeo!
34 Poi vidi quella che mal vide Troia;
e, fra queste, una vergine latina
ch'in Italia a' Troian fe' molta noia.

tutte le sue ambizioni imperiali. Ma la vendetta di Tamiri fu più spietata: fece decapitare il cadavere del re e ne fece immergere la testa in un otre pieno di sangue, pronunciando una frase che rimase memorabile: «satia te sanguine quem sitisti». Dante si ricorderà di queste parole, ponendo Ciro fra gli esempi di superbia punita in *Purg.* XII, 57. È alla fama di questa morte vergognosa (*suo fin reo*), e alla viltà del fatto che la precede (*sua gran colpa*), che si riferisce implicitamente Petrarca nei vv. 97-98, per ribadire quanto basti un solo giorno per perdere anche la più alta delle reputazioni. Per un racconto più dettagliato di questa vicenda, cfr. TF Ia, 148-50 e TP 97-105, ma anche *Epyst*. I, 3, 143-45 e II, 14, 153, *Afr*. VII, 300-4, *Fam*. III, 10, XVII, 3 e *Sen*. XI, 17 10; quanto alle fonti di Petrarca, le più dirette sono Livio Valerio Massimo, Giustino e Orosio (*Pacca*), ma della vicenda trattano anche Dante (*Monarchia* II, 8, 6) e Boccaccio (*Am Vis*. VII, 40-42).

100-102 *'Poi vidi quella* [Pentesilea] *che assistette alla caduta di Troia; e, fra le altre, una vergine latina* [Camilla]*, che in Italia creò molte difficoltà ai troiani'* • *Poi vidi quella…noia*: Dopo l'intervallo di Tamiri (che nella prima redazione di questi versi non c'era), il poeta-osservatore riconosce Pentesilea, anch'essa regina delle Amazzoni, che secondo il mito greco uccise per disgrazia la sorella Ippolita, durante le nozze di Teseo e Fedra. Perseguitata dalla terribile maledizione di Afrodite (sarebbe stata violentata da tutti gli uomini che l'avessero vista), e dalle Erinni della sorella, Pentesilea fuggì verso Troia, per espiare la propria colpa con una morte gloriosa in battaglia. Giunse sotto le mura della città assediata subito dopo la morte di Ettore, e giurò di uccidere Achille che ne aveva straziato il cadavere; ma al primo scontro diretto il Pelide la trascinò giù dal suo cavallo e la trafisse con la spada. Secondo una delle tradizioni che la riguardano, non appena sfilatale l'armatura, Achille si innamorò del suo corpo morto al punto da macchiarsi di necrofilia. È forse anche a questa empietà che pensa Dante, quando pone Achille fra gli amanti folli (*Inf.* V, 66), e pure lo stesso Petrarca, che in TC I, 125-126 scrive: «l'altro è Achille, | ch'ebbe in suo amar assai dogliose sorte». Alla sfera della violenza sessuale, d'altra parte, apparterrebbe la locuzione «mal vide», come spiega Pacca a commento di TC I, 137-138. Tra le fonti del mito di questo personaggio accessibili a Petrarca, si vedano Virgilio, Properzio, Seneca (*Pacca*). Boccaccio, nel *De mulieribus claris*, racconta di lei una storia diversa, che ignora tutta la parte più scabrosa: innamorata di Ettore per fama, avrebbe progettato di concepire con lui un figlio; per questo sarebbe partita alla volta di Troia, rimanendo però uccisa nelle ostilità. A

questo punto, fra le donne del mito greco, Petrarca introduce un'eroina *latina* (v. 101): è Camilla, la vergine guerriera, regina dei Volsci che, scesa valorosamente in battaglia contro l'invasione troiana del Lazio al fianco di Turno (*ch'in Italia a' Troian fe' molta noia*), morì colpita da una freccia nemica durante uno dei suoi inseguimenti. Dotata di coraggio e abilità militare formidabili, è raffigurata da Virgilio secondo il modello delle Amazzoni (*Aen.* VII e XI). Dante la pone nel Limbo insieme a Pentesilea, tra gli spiriti magni (*Inf.* IV, 124); Petrarca la colloca in compagnia delle Amazzoni anche in TP 70-72 (cfr. anche TF Ia, 120; *Fam.* V, 4, 16 e XXI, 88; Boccaccio, *Mul. clar.* XIX-XX). Certo si ricordò di lei Tasso, quando immaginò la morte di Clorinda, sebbene le parole della giovane trafitta da Tancredi siano piuttosto quelle con cui Petrarca descrive il trapasso di Laura alla fine di TM I.

103-117 *'Poi vidi la nobile e coraggiosa regina* [Semiramide] *che, ancora con i capelli acconciati solo a metà, accorse prontamente per difendere Babilonia dal saccheggio; e poi vidi Cleopatra; entrambe consumate da passioni amorose indegne di loro. E vidi in quella cerchia festoso anche Zenobia, molto più avara delle precedenti nel concedere il proprio onore. Zenobia era bella, giovane e fresca; ma la sua onestà fa aumentare le ragioni di lode, più di quanto già meritino la sua età e la sua bellezza. Nel cuore, benché di femmina, ebbe così tanta fermezza morale, che con il suo bel volto e con il capo protetto dall'elmo suscitò timore persino a chi per sua natura sprezza ogni paura: parlo della suprema autorità romana, che lei osò aggredire in armi, pur divenendo alla fine ella stessa una spoglia preziosa per il trionfo dei nostri'* • *Poi vidi...scemo*: dopo le donne famose della mitologia greco-latina, il catalogo prosegue con quelle del pantheon orientale (Mesopotamia, Egitto, Persia, Palestina). La prima ad essere evocata è Semiramide, colei che sposò il fondatore dell'impero Assiro, Nino, e che gli succedette al trono. Fin dalle fonti più antiche questa figura conobbe una doppia tradizione: Erodoto e Diodoro Siculo la descrivono come una sovrana memorabile per le imprese militari e per le opere civili; altre le attribuiscono indicibili nefandezze, fra cui spicca l'incesto al quale la regina sarebbe stata dedita (Giustino, Agostino, Orosio). Petrarca assume nei *Triumphi*, e in particolare in questo capitolo, una posizione intermedia: da un lato la chiama *magnanima reina* (magnanimo, come s'è visto, è l'attributo dei condottieri), e la raffigura nell'atto di intervenire tempestivamente e di persona nella difesa di Babilonia, saccheggiata dai rivoltosi (la *babilonica rapina* di v. 105); dall'altro la accosta a Cleopatra, biasimandole entrambe perché dominate dalla lussuria (l'*indegno foco* di v. 107; ma cfr. anche *Vir. ill.* II, v e TC III, 76). È la medesima operazione che fa Goffredo da Viterbo, prendendo da Eusebio. Sono da notare il suggestivo aneddoto dell'acconciatura lasciata a metà per la fretta di accorrere sulle mura, che Petrarca trae da Valerio Massimo (IX, 3) e ripropone anche in altri luoghi (*Pacca*); e l'immagine della treccia sparsa (v. 104), cioè sciolta, che richiama inevitabilmente Laura (cfr. TC III, 136; *Rvf* 53, 22 e 196, 7-10), oltre all'Ermengarda manzoniana nel coro dell'*Adelchi* (atto IV scena 1). Va detto che Dante aveva fatto una scelta diversa, accettando integralmente la versione deteriore del mito e condannando Semiramide senza alcuna attenuazione (*Inf.* V, 52-60). Si tratta di una presa di distanza rilevante, che Petrarca manifesta anche in altri casi (ad esempio intorno alla figura di Didone) per ragioni essenzialmente ideologiche (affidabilità delle fonti, rapporto verità storica-verità poetica, cfr. Marcozzi, *Verità*). Cleopatra (60-30 a. C.), di cui Petrarca dice in TC I, 88-90 e che qui è identificata con la sua leggendaria lascivia (secondo la versione di Lucano e Svetonio, ma anche di Dante, cfr. *Pacca*), fu regina d'Egitto della dinastia dei Tolomei, celeberrima nella cultura occidentale per essere stata parte della grande storia romana in ragione dei suoi amori: fu prima l'amante di Cesare, durante la campagna d'Egitto, e poi di Marco Antonio. Morì suicida dopo la sconfitta di Azio (31 a. C.), per non essere tradotta a Roma tra i trofei di guerra di Ottaviano. A queste due regine, sminuite nella memoria collettiva dalla fama della loro immoralità, Petrarca contrappone Zenobia (240-275) e Giuditta, entrambe celebrate per forza d'animo e castità, affiancate fra loro anche se con pesi molto diversi (4 terzine

35 Poi vidi la magnanima reina,
ch'una treccia ravolta e l'altra sparsa
corse a la babilonica rapina.
36 Poi Cleopatra; e l'un' e l'altra er'arsa
d'indegno foco; e vidi in quella tresca
Zenobia, del suo honore assai piú scarsa.
37 Bella era, e nell'età fiorita e fresca:
quanto in piú gioventute e 'n piú bellezza,
tanto par ch'onestà sua laude accresca.
38 Nel cor femineo fu sí gran fermezza,
che col bel viso e coll'armata coma
fece temer chi per natura sprezza:
39 io parlo de l'imperio alto di Roma,
che con arme assalío, ben ch'a l'estremo
fusse al nostro triumpho ricca soma.

per Zenobia, ben più di ogni altro personaggio del capitolo, 1 sola per Giuditta). La prima, regina di Palmira, moglie del generale romano Settimo Odenato cui era stata affidata la provincia siriana, si oppose all'Impero dopo la morte di lui (si dice lo avesse fatto uccidere dal nipote), conquistando l'indipendenza per il regno di Palmira. Proclamatasi Augusta, assunse il titolo di discendente di Cleopatra (altro legame con le succitate regine), e condusse fortunatissime campagne di espansione in Siria, Egitto e Palestina (269-271). È noto anche che la sua corte a Palmira fu una delle più colte e raffinate del tempo, attraendo filosofi, letterati e scienziati dalla Grecia e dall'Oriente. Fu sconfitta dall'imperatore Aureliano e portata in catene a Roma per il trionfo (ne narrano l'*Historia Augusta*, Eutropio e Orosio). Petrarca scrive qui (v. 108) che era bella, giovane (*nell'età fiorita*) e florida (*fresca*), con sottile allusione alla metafora erotica della rosa (ma la locuzione è molto diffusa nelle Rime, ad es. in *Rvf* 278,1 e TE 133); aveva cioè tutte le caratteristiche per essere molto desiderata dagli uomini (su di lei anche in *Rem.* II, 94 16). Ma lei, che era *onesta* (vv. 110-11), fu molto più abile delle altre famose nel difendere il proprio onore. È interessante che qui il poeta qualifichi così Zenobia: non tanto per ciò che fece, o non fece, quanto per la buona reputazione che seppe conservare (*del suo honore … scarsa*, cioè gelosa, avida di sé, come in *Rvf* 320, 12), che è poi l'essenza della fama. Una sottigliezza lessicale, quella petrarchesca, che getta sull'adulterio una luce meno severa, alludendo più che al vizio, ad un eccesso di virtù (è la logica dantesca secondo cui prodighi e avari vanno punti ugualmente, cfr. *Purg.* XIV, 80 e *Par.* XVII, 3). All'ambito delle metafore erotiche appartiene anche *tresca*, che qui indica il gruppo delle donne disposte forse come in una danza, ma che Petrarca usa altrove per esprimere la relazione tra innamorati: si veda il caso dell'*amorosa tresca* di «Io sol nel mondo inferno e Paradiso» (cfr. TLIO, s.v.). Da notare il chiasmo *cor femmineo* (v. 110) / *armata coma* (v. 111), che riassume in definitiva i caratteri di tutte queste figure, femminili per sensibilità d'animo e per bellezza, ma capaci di battersi in armi così valorosamente da far temere persino i Romani (*chi per natura sprezza*). Il *nostro triumpho* è il trionfo militare dell'esercito romano (con cui il poeta si identifica sempre), celebrato nella persona di Aureliano a Roma nel 274; *l'imperio alto di Roma*: è l'autorevolezza del dominio latino. *Ricca soma*: si riferisce alla consistenza del bottino di guerra, ma potrebbe anche alludere all'uso di incatenare i prigionieri più illustri con ceppi d'oro (*Pacca*).

118-120 *'Fra i nomi che nascondo e contengo in poche parole non ci sarà quello di Giuditta, la vedovella audace che decapitò il folle innamorato* [Oloferne]*'* ~ Con una preterizione il narratore introduce l'ultima delle donne famose, l'unica che rappresenta il mondo ebraico (l'ordine interno del sottogruppo è lo stesso di tutto il capitolo: romani, stranieri, ebrei). La leggenda biblica racconta che, nelle ultime fasi dell'assedio assiro a Betulia, i notabili della città decisero di arrendersi. Vi era però fra essi Giuditta, una giovane vedova – *vedovetta ardita* la chiama Petrarca, con un che di dispregiativo, soprattutto se paragonata a Tamiri, la *vedova sì secura* (cfr. *supra*) – che rifiutava tale risoluzione, sicché una notte, appositamente abbigliata e ornata di gioielli, si introdusse nell'accampamento nemico fingendo di cercare rifugio. Era certa, essendo molto devota, che Dio l'avrebbe protetta e sostenuta nel suo proposito. Infatti, il generale Oloferne se ne invaghì e decise di tenerla con sé finché, dopo un banchetto, approfittando dell'ubriachezza del generale, Giuditta riuscì a decapitarlo con la sua stessa spada (*fe' il folle amador del capo scemo*). Fu così che gli assedianti, atterriti dall'omicidio del loro capo, si dettero alla fuga e più nessun nemico minacciò la città. Sulle ragioni di questa scelta da parte di Petrarca si possono fare alcune considerazioni: da un lato, Giuditta appare al suo posto nella schiera di donne indomite e coraggiose, che non esitarono a sfruttare la propria avvenenza, e la debolezza maschile, per difendere una causa politica (su questo il poeta insiste in TC III, 52-57 e in TP 142, dove Giuditta risulta «saggia, casta e forte»). D'altra parte, qui ci potrebbe essere una motivazione strutturale: infatti Giuditta è la forma femminile di Giuda, nome del personaggio con cui si conclude la serie degli illustri stranieri qualche verso più sopra (82-84). Da notare che Dante ha di questo personaggio un'altissima considerazione, tanto da collocarla nel cuore del Paradiso, benché non cristiana e colpevole di un efferato omicidio; si tratta di una di quelle figure il cui delitto è considerato provvidenziale, cioè necessario all'evoluzione della storia sacra che conduce fino a Cristo (*Par.* XXXII, 7-12). *Folle amador*, attribuito a Oloferne, si riferisce probabilmente alla sua ubriachezza la notte dell'omicidio, ma indica più in generale la condizione di insania mentale di chi dall'amore carnale si lascia travolgere.

121-126 *'Ma Nino, colui dal quale ha inizio la storia dell'umanità, dove lo lascio? E il suo illustre successore* [Nabucosonodor]*, che la superbia condusse a vivere come una bestia? Dove rimane Belo, origine innocente del peccato di idolatria? Dov'è Zoroastro, che inventò la magia?'* ~ I nomi dei sei successivi eroi stranieri, tutti riconducibili alla mitologia o alla storia del Medio Oriente, sono introdotti da una stessa domanda retorica, espressa in forma sempre più sintetica – dove lasc'io? Dove riman? Dov'è? Ov'e? – quasi a rappresentare la ricerca che l'osservatore compie con lo sguardo (o con la memoria), fra la moltitudine dei personaggi (è il *topos* biblico e classico dell'*ubi sunt*?). Si comincia da Nino, il secondo re Assiro, mitico fondatore della città di Ninive e marito di Semiramide, che per primo avrebbe intrapreso campagne di conquista fondando il proprio impero (cfr. *Vir. ill.* II, IV). Stando alla storiografia ellenistica, in soli 17 anni avrebbe assoggettato tutta l'Asia occidentale (Arabia, Babilonia, Armenia, Media), per poi governarvi oltre un cinquantennio. Secondo la cronologia mitica delle storie generali (Eusebio-pseudo Girolamo, Goffredo da Viterbo, Brunetto Latini) fu lui l'inventore della guerra, perché per primo organizzò un esercito per contendere la terra ad altri popoli. Petrarca potrebbe aver tratto la storia di questo personaggio dalle opere di Giustino, Macrobio e Girolamo (*Pacca*), o piuttosto da quelle di Agostino, Orosio e Lattanzio (Bertolani 2001); ma all'elenco va aggiunto anche Brunetto Latini («Et sachiez que Ninus fu le premier qui onques asembla genz e nost en feure et en guerre», si legge in *Tres*. I, 24, 3), la cui voce echeggia sonoramente in altri capitoli dei *Triumphi* (TC e TE). Attraverso la metafora del racconto come tessitura (v. 121), Petrarca riconosce a Nino il ruolo di iniziatore della storia umana intesa come oggetto di narrazione; come i fili che sorreggono la trama del tessuto, l'ordito appunto, le imprese militari di Nino furono le prime ad innervare la storiografia. I personaggi che seguono in queste

40 Fra ' nomi che in dir breve ascondo e premo,
non fia Iudìth, la vedovetta ardita
che fe' il folle amador del capo scemo.
41 Ma Nino, ond'ogni historia humana è ordita,
dove lasc'io? e 'l suo gran successore,
che superbia condusse a bestial vita?
42 Belo dove riman, fonte d'errore,
non per sua colpa? Dov'è Zoroastro,
che fu de l'arte magiche inventore?
43 E chi de' nostri dogi che 'n duro astro
passar l'Eufrate, fece il mal governo,
a l'italiche doglie fero impiastro?

due terzine sono tutti legati a Nino per le loro vicende personali e, allo stesso tempo, perché anch'essi iniziatori di pratiche mai esistite prima. Si comincia dal suo *gran successore* (v. 122), che la maggior parte degli interpreti identificano con Nabucodonosor (*Ariani*, *Pacca*). Secondo il racconto biblico, costui fu talmente superbo che Dio lo ridusse a vivere come una bestia perché espiasse il proprio peccato. Sicché di questo mitico re, che conquistò Egitto, Siria e Palestina (Gerusalemme cadde dopo un terribile assedio nel 587 a. C.), portando l'impero assiro alla sua massima espansione, Petrarca traccia un profilo integralmente negativo (sulla superbia come mostruosità, cfr. *Rem.* II, 111; *Fam*. XVII, 3 e XXI, 9). Inaugura il verso successivo Belo, leggendario padre di Nino e dunque primo re assiro – ancora un movimento di andata e ritorno tra le generazioni, a partire da una figura cardine – che per primo nella storia fu venerato dai sudditi come un Dio (*fonte d'errore*), dando origine alla pratica dell'idolatria e al paganesimo. Petrarca ci tiene a sottolineare che ciò non avvenne per volontà di Belo stesso (*non per sua colpa*), ma appunto di Nino il quale, dopo la morte del padre amatissimo, istituì presso il loro popolo il culto della sua immagine (Bertolani 2005, pp. 190-191). Infine l'osservatore si domanda dove sia Zoroastro, profeta iranico fondatore di una religione che portava il suo nome (Zoroastrismo); secondo la tradizione greca, sarebbe stato re della Battriana (attuale Afganistan) dove avrebbe promosso il culto dei Magi (la casta sacerdotale). Scontratosi con gli Assiri per il predominio sull'Asia centrale, sarebbe morto in battaglia per mano di Nino (Agostino, *De civ. Dei*, XXI, 14; per le altre fonti, cfr. *Ariani*). È Plinio il Vecchio a attribuirgli l'invenzione della magia, per via, forse, della fama di astrologi e incantatori che circondava i Magi nello Zoroastrismo, ma di lui narrano anche tutte le consuete fonti tardoantiche di Petrarca (Giustino, Orosio, Isidoro; cfr. *Pacca*).

127-132 *'E colui che fece strage dei nostri condottieri, che avevano attraversato l'Eufrate senza il favore delle stelle, e rappresentò per i mali italiani una medicina amarissima* [Orode I]*? E dove si trova il grande Mitridate, quell'eterno avversario dei romani, che così solitario fuggì, incalzato da loro per sempre?'* • *E chi de' nostri dogi... impiastro?*: il pronome soggetto *chi*, ovvero 'quello che', si riferisce ad Orode II, re dei Parti, che salì al trono nel 57 a. C. dopo una feroce guerra di successione contro il fratello. Nel I secolo a. C. la Partia rappresentava uno dei grandi imperi orientali (nella sua massima estensione andava dall'Eufrate all'Indo) su cui Roma avrebbe presto esteso il proprio dominio. Il primo scontro diretto tra le due potenze militari, che fino a qual momento si erano mantenute in pace lungo il confine del fiume Eufrate, avvenne nel 53 a. C., quando Marco Licinio Crasso, triumviro con Cesare e Pompeo e proconsole in Siria, attaccò i Parti con un'armata

di quasi 40.000 uomini, nell'intento di raggiungere l'India come Alessandro Magno. Progettando di sorprendere gli avversari alle spalle, Crasso scelse di entrare nel territorio da conquistare attraverso una via inusuale e inadatta alla stagione (era l'inizio dell'estate): invece di valicare le montagne armene da Nord, preferì attraversare l'Eufrate da Sudovest inoltrandosi nel deserto siriano, sicché i Parti, al comando del generale Surena (alcuni interpreti pensano che il *chi* del v. 127 si riferisca piuttosto a costui), pur essendo di gran lunga inferiori per uomini e mezzi, ebbero gioco facile nel respingere i romani sfiniti dalla terribile traversata, e inflissero loro una delle peggiori sconfitte della storia (la formula *fece il mal governo* è eco dantesca di *Inf.* XXVII, 47). Ebbe così inizio un trentennio di guerre tra Romani e Parti in Oriente, che si sarebbe concluso con il completo assoggettamento della Mesopotamia e la fondazione della provincia romana di Siria. È a questo grave errore strategico di Crasso che si riferisce qui Petrarca (vv. 127-28), alludendo a una congiuntura astrale avversa che avrebbe sconsigliato il passaggio oltre il fiume (l'aneddoto è riportato da tutte le fonti latine di Petrarca – Cicerone, Valerio Massimo, Eutropio – e la formula *duro astro* richiama direttamente il *duro sidere* di Properzio I, 6, 36, cfr. *Ariani*). Ma la sconfitta di Carre ebbe conseguenze gravissime anche in Italia, perché la morte di Crasso in battaglia ruppe l'equilibrio interno tra Cesare e Pompeo e determinò la ripresa delle guerre civili. Dunque la campagna d'Oriente, lungi dal rappresentare una cura per i mali interni della Repubblica (*l'italiche doglie*), ebbe l'effetto nocivo di una medicina sbagliata (il *fero impiastro*). Petrarca poteva trovare abbondante documentazione dei fatti nelle sue fonti consuete (in Livio, Floro, Giustino, Orosio), ma questa valutazione politica della sconfitta di Carre viene probabilmente da Lucano (*Pacca*). • *Ov'è 'l gran Mitridate … verno?*: la sequenza dei condottieri orientali si chiude infine con Mitridate VI Eupatore, re del Ponto dal 111 a. C. alla morte (63 a.C.). Come sottolineato al v. 130, meritò l'epiteto di 'grande', forse per la sua discendenza da Dario I di Persia (alcune fonti certamente note a Petrarca, in particolare Giustino, lo circondano di un'aura favolosa, narrando che la sua nascita e la sua incoronazione furono annunciate dal passaggio di una cometa), o forse perché dette abbondante filo da torcere ai Romani, costringendo i migliori generali (da Silla a Pompeo Magno) a ripetuti conflitti per il dominio in Asia minore e in Grecia. Dopo la sconfitta decisiva ad opera di Pompeo (65 a. C.), si ritirò in Crimea ma non cessò mai di progettare nuove guerre contro la Repubblica; è infatti paragonato ad Annibale per la determinazione e l'irriducibilità dei suoi sentimenti antiromani (sembra intendesse ripetere la sua traversata delle Alpi, per invadere l'Italia). Morì suicida in seguito a una congiura del figlio che voleva consegnarlo a Pompeo (per le fonti, in particolare Livio, Valerio Massimo, Plinio, Giustino, Agostino, cfr. *Ariani* e *Pacca*). Petrarca lo descrive come un uomo ossessionato, sempre in fuga da un nemico a cui non volle mai rinunciare (quello eterno | nemico de' Roman, vv. 130-31). • *Ramingo*: letteralmente, 'che va di ramo in ramo' per imparare a volare (in diversi luoghi fin dal XIII secolo); nel senso di fuggiasco, 'senza ricovero' (*Biagioli*), è apax nel Petrarca volgare, non si trova in Dante e, prima di questo verso dei *Triumphi*, è attestato solo in un canzoniere toscano del XIV secolo (cfr. *Corpus Ovi dell'Italiano antico*, ad v.). Ma l'immagine dell'uomo perseguitato da un pensiero dominante, che fugge davanti ai colpi del nemico mortale senza sapere dove rifugiarsi è anche in *Rvf* 18, 9-11). • *La state e 'l verno*: è invece clausola presente, anche in rima con *eterno* (cfr. ad es. *Rvf* 127, 56); esprime per lo più la perpetua ciclicità di un evento o di un sentimento. Per le occorrenze del sintagma nella tradizione poetica precedente, cfr. *Pacca*.

133-136 *'Molte cose memorabili raccolgo qui in pochi versi: dov'è il re Artù e dove sono i tre imperatori romani che governarono con il titolo di Cesare Augusto, uno d'Africa* [Lucio Settimo Severo]*, il secondo di Spagna* [Teodosio I]*, il terzo di Lotaringia* [Carlo Magno]*? Circondavano quest'ultimo i suoi dodici paladini'* ~ Cambio netto di cronotopo: dal luogo dello scontro tra le ultime grandi civiltà tardo antiche – le mediorientali e la latina – si passa alla storia dell'Europa cristiana, quel-

[44] Ov'è 'l gran Mitridate, quello eterno
nemico de' roman, che sí ramingo
fuggí dinanzi a lor la state e 'l verno?
[45] Molte gran cose in picciol fascio stringo:
ov'è un re Arturo, e tre Cesari Augusti,
un d'Affrica, un di Spagna, un Lottoringo?
[46] Cingean costui suo' dodici robusti.

la che si dispiega lungo tutto un millennio, delimitando uno spazio che è allo stesso tempo geografico e morale (dalla Britannia alle coste del Nord Africa, dalle colonne d'Ercole alla Terrasanta). È noto che di questa storia il poeta non nutriva una grande opinione, e infatti il repertorio si risolve in un mazzolino di nomi (*picciol fascio*) raccolti in pochi versi, una misera parvenza della gloria passata: l'espressione *molte gran cose* è talmente generica da suonare liquidatoria. Secondo la consueta tecnica retrospettiva, il primo ad essere cercato con lo sguardo (*ov'è ...?*) è Artù, il favoloso re dei Britanni che secondo la leggenda si oppose all'invasione dei Sassoni pagani in Inghilterra (è la versione di Goffredo di Monmouth nella *Historia Regum Britanniae*, a cui Petrarca si riferisce anche in *Sen.* XV, 3 73), raccogliendo intorno a sé una corte di cavalieri cristiani (per il loro elenco cfr. Boccaccio, *Am. vis.* XI, 1-66), poi a lungo protagonisti dei romanzi europei in diversi volgari (materia di Bretagna). Petrarca, al contrario di Dante e soprattutto di Boccaccio, non concede alcun credito a questo genere di letteratura 'popolare' (TC III, 79-81: «Ecco quei che le carte empion di sogni | Lancillotto, Tristano, e gli altri erranti | ove conven che 'l vulgo errante agogni») e non vi fa quasi mai esplicito riferimento. Questa è una delle eccezioni, forse utile a segnare il perimetro di uno spazio culturale: quello della cristianità. Gli altri vertici di questo quadrilatero ideale sono tre imperatori dell'età tardo antica e medievale (*tre Cesari Augusti*), cioè Lucio Settimio Severo, originario della Tripolitania (*un d'Affrica*), Teodosio I, di nascita spagnolo (*un di Spagna*), e Carlo Magno, franco, anche se qui Petrarca lo chiama *Lottoringo*, impiegando anacronisticamente una nozione geografica più tarda (nell'817, alla morte del figlio di Carlo, Ludovico il Pio, l'impero fu diviso fra i tre nipoti: Carlo il Calvo, Ludovico il Germanico, e appunto Lotario imperatore, che governava sulla fascia centrale dell'Europa, dalle coste del mar del Nord fino a Roma). Settimio Severo (146-211), nato a Leptis Magna (Libia) da famiglia di senatori romani, fece una brillante carriera militare tra le provincie di Africa, Spagna e Gallia finché, nel 193, fu acclamato imperatore dalle legioni che comandava in Pannonia (nel 192 era morto Commodo, l'ultimo degli Antonini, lasciando l'impero allo sbando). Sconfitti o uccisi i rivali e occupata in armi Roma, Settimio si fece riconoscere dal senato e si proclamò discendente adottivo di Marco Aurelio dando inizio ad una nuova dinastia (riprende qui la trafila degli imperatori romani sospesa alla fine di TF I proprio con l'imperatore filosofo). Meritò la fama di grande condottiero sconfiggendo i Parti in Mesopotamia (195-198) e riportando importanti vittorie sui Caledoni nel nord della Britannia (208-211). Governò in modo dispotico e coltivò culti orientali, ma secondo una certa storiografia (*Historia augusta*, Eusebio, Origene) fu degno di lode per aver risolto la guerra civile (193-197) e ricondotto all'ordine l'impero; è più incerto invece il giudizio sulla sua condotta nei confronti dei cristiani (secondo la maggior parte delle fonti li oppresse, ma vi fu anche chi sostenne che le persecuzioni avvenute durante il suo regno fossero da attribuire ai governi locali). Petrarca lo cita varie volte nel *De remediis* e nell'epistolario, sempre con una certa benevolenza (cfr. ad es. *Rem.* II, 84, 18-20 e 125, 18; *Fam.* VI, 2 13; *Sen.* VII, 1). Anche Flavio Teodosio Augusto (347-395) era un 'provinciale'. Nato in Spagna da

famiglia della nobiltà romana convertita al cristianesimo, compì una brillante carriera militare in Britannia, in Africa e nei Balcani, prima di essere chiamato da Graziano a governare come augusto sulle regioni orientali dell'Impero (379). La sua opera fu determinante nel promuovere la federazione con i Goti, ma gli storiografi cristiani gli conferirono l'attributo di 'Magno' per aver imposto il cristianesimo come religione unica dello stato (380), e per l'indefessa opera di repressione dell'eresia ariana. Chiude la breve sequenza degli imperatori tardi Carlo Magno (742-814), il vincitore di Longobardi, Sassoni, Bavari e Avari, il cui regno arrivò a comprendere tutta l'Europa centro-occidentale, dal fiume Elba alle coste dell'Atlantico. Il re franco, la cui opera di contenimento della minaccia islamica nella penisola iberica (785, 797, 801, 811) è celebrata in molte delle letterature europee, fu il solo, dopo la morte di Teodosio, a concepire la riunificazione di tutto l'Impero romano nel segno della fede. Dopo essere stato consacrato imperatore da papa Leone III (800), progettò di sposare l'imperatrice d'Oriente, Irene, ma la proposta a Costantinopoli non fu ben accolta e Carlo dovette accontentarsi di governare sulla sola porzione occidentale (il Sacro Romano Impero). Per posizione chiastica nella terzina e per comune caratterizzazione (entrambi capostipiti di importanti dinastie reali, entrambi motori di una comunità di crociati *ante litteram*), re Artù e Carlo Magno si corrispondono perfettamente (cfr. anche TF Ia, 163, dove i due nomi sono accostati in chiusura di verso e di capitolo: «poi alla fine vidi Arturo e Carlo»; e *Epyst*. I, 5, 76-78), mentre Severo e Teodosio, posti in mezzo ai primi due, si oppongono nettamente per contraria attitudine nei confronti del cristianesimo (il primo lo vietò per legge, il secondo lo impose per legge). Anche Carlo, come già Artù, è tradizionalmente circondato da una schiera di paladini, celebratissimi nell'epica francese (materia di Francia) e da Dante persino beatificati (*Par.* XVIII, 43). È a loro che si riferisce Petrarca al v. 136, dove *robusti* è aggettivo sostantivato che esprime in particolare la forza morale (per l'occorrenza della parola in Cicerone e in Dante, cfr. *Ariani*, p. 97).

137-147 *'Poi veniva, solitario, il valoroso Goffredo di Buglione, che portò a compimento l'impresa santa facendo i giusti passi. Egli eresse con le proprie mani il regno di Gerusalemme, poi mal difeso e presto abbandonato senza protezione. Andate superbi, o miseri cristiani, consumandovi in guerre fratricide, e non vi importi del fatto che il sepolcro di Cristo resti nelle mani degli infedeli! Dopo costui vidi pochi o nessuno, se non mi sbaglio, che meriti altrettanta fama per le proprie opere politiche o militari'* ~ A differenza di quasi tutti i precedenti, Goffredo di Buglione (1060 circa - 1100), il duca di Lorena che nella prima crociata (1099) comandò l'esercito cristiano alla riconquista della Terrasanta, appare allo sguardo dell'osservatore del tutto separato dagli altri (*venia solo*), a sottolineare l'eccezionalità della sua *impresa* provvidenziale. Da notare qui la sequenza di aggettivi *buon*, *santa*, *giusti* che qualificano il personaggio (il *duce Goffrido*, come in *Fam.* XXIII, 11, ma anche in Dante *Par.* XVIII, 47 e in Boccaccio *Am. vis.* 76-78, accanto a Carlo con i paladini) e le sue azioni (*l'impresa*: la crociata vittoriosa; e *i passi*: il 'pellegrinaggio', ancorché armato, che essa comporta), facendoli semanticamente coincidere. Ma questa condizione di isolamento rappresenta anche la solitudine del condottiero nel rifondare e poi proteggere il luogo d'origine della cristianità (il *nido*) della cristianità, ben presto da tutti gli altri abbandonato (*negletto*). In effetti Goffredo era divenuto re del primo stato crociato, il regno di Gerusalemme, con l'incarico di difensore (*advocatus*) del Santo Sepolcro, ma dopo un solo anno era morto; gli altri crociati, fin dai mesi immediatamente successivi alla presa della città, si erano ritirati. La grave incuria da parte dei principi cristiani antichi e, ancor più, di quelli contemporanei, indigna il poeta, che li biasima severamente e tuttavia sente di protestare invano (v. 139: *e 'ndarno grido*). La posizione di Petrarca rispetto alla dominazione ottomana sulla Palestina è chiara, arrivando persino a rappresentare il progetto di una nuova crociata (cfr. *Rvf* 27; 28; *Fam.* XIV, 5, 14; XV, 7, 15; XXIII, 11; *Sen.* XIII, 2 19-20), sicché l'invettiva seguente contro i popoli europei, che si consumano in scontri fratricidi invece di strappare il sepolcro di Cristo dalle

Poi venía solo il buon duce Goffrido,
che fe' l'impresa santa e ' passi giusti. 138
47 Questo (di ch'io mi sdegno e 'ndarno grido)
fece in Ierusalem colle sue mani
il mal guardato e già negletto nido. 141
48 Gite superbi, o miseri cristiani,
consumando l'un l'altro, e non vi caglia
che 'l sepolcro di Cristo è in man de' cani! 144
49 Raro o nesun che 'n alta fama saglia
vidi dopo costui, s'io non m'inganno,
o per arte di pace o di battaglia. 147
50 Pur, come uomini eletti ultimi vanno,
vidi verso la fine il saracino
che fece a' nostri assai vergogna e danno. 150

mani degli infedeli, non è nuova tra le polemiche petrarchesche (cfr. ad es. *Vit. sol.* II, 9, p. 230: «humillimam Christi sedem non est qui tueatur aut vindicet...»); ma nella forma che assume qui – *Gite superbi, miseri christiani* ... – risuonano soprattutto gli accenti danteschi di *Purg.* X, 121 («O superbi cristiani, miseri lassi», *Pacca*). Quanto all'espressione *cani* per qualificare spregiativamente i musulmani (o gli ebrei) le attestazioni abbondano fin dal Duecento; in Petrarca si veda ad esempio *Vit. sol.* II («terram maioribus nostris promissam, nobis ereptam, nobis debitam si viri essemus, spei nostre sedem, arram patrie eterne, nunc egiptiacus canis tenet!», *Ariani*). • *Raro o nesun ... battaglia*: *dopo costui* cioè, nella scenografia trionfale, in una posizione più prossima a sé, l'osservatore non vede più nessuno (o quasi) che sia salito ad un livello tale di gloria (*'n alta fama saglia*) da essere celebrato, per imprese né civili (è la politica l'*arte di pace*) né militari. L'espressione 'salire in pregio' o 'in fama' è già in *Rvf* 104, 6 e 360, 88, oltre che in Dante, *Inf.* XXIV, 53-55, sempre in rima con «battaglia» (*Ariani*). Da rimarcare il solito gioco dei tempi verbali: perfetto per la cornice narrativa (*vidi*), presente per la prospezione dell'osservatore nella storia (*che ... saglia*).

148-150 *'Tuttavia, proprio come gli uomini più illustri che sfilano per ultimi nei cortei trionfali, vidi verso la fine della schiera il saraceno* [Saladino] *che inflisse ai crociati grande vergogna e grave danno'* • *Pur*: 'eppure', congiunzione con valore avversativo; introduce alcune eccezioni alla regola che il narratore ha appena enunciato (non ci furono condottieri paragonabili per valore a Goffredo nei tempi successivi). È piuttosto impressionante che il primo a rappresentare questa eccezione sia Saladino (v. 151), il campione degli infedeli musulmani contro i quali Goffredo aveva trionfato e che, di lì a meno di un secolo (1291), avrebbe vanificato del tutto la sua opera (vv. 149-50: «il saracino | che fece a' nostri assai vergogna e danno»). Si tratta di Yūsuf ibn Ayyūb (1138-1193), celeberrimo generale curdo che tra il 1174 e il 1193 fu sultano d'Egitto, Siria, Mesopotamia e Yemen, e passò alla storia come uno dei maggiori strateghi di tutti i tempi. In particolare, il poeta si riferisce qui alla battaglia di Hattin (1187), nella quale *il saracino* travolse i Franchi di Renaud de Chatillon (v. 150: «fece a' nostri», cioè ai crociati «assai vergogna e danno»), avviando la riconquista della Terrasanta da parte dei musulmani: in pochi mesi, tutti i regni cristiani costieri, ad eccezione della sola Tiro, si arresero a Saladino, mentre Gerusalemme cadde dopo un breve assedio. Una parte di questi regni fu ripresa dai cristiani nel corso della terza crociata (1191-92), ma non Gerusalemme che

rimase musulmana, pur essendo riaperta ai pellegrinaggi occidentali grazie a un accordo con il sultano. La fama di cavaliere valoroso, sovrano munifico, uomo 'cortese' e colto ne fece una figura mitica tra i cristiani. Fu celebrato in letteratura soprattutto in Francia e in Italia, come protagonista di canzoni di crociata (ad es. *Le Chevalier au cygne et Godefroy de Bouillon* e le sue continuazioni), novelle e romanzi (*Novellino*, XXV; Bosone da Gubbio, *Avventuroso siciliano*; Boccaccio, *Dec*. I, 3 e X, 9). Dante ne tratta in *Conv.* IV, 11, 14 e lo pone, unico tra i suoi correligionari e ultimo dei 'moderni', nel limbo fra gli spiriti magni (*Inf.* IV, 129; ma anche in Boccaccio, *Am. vis.* XII, 31-33 e altrove, cfr. *Ariani*). È chiaro che Petrarca ha presente questa tradizione e, in particolare, il testo dantesco. Ma sullo sfondo sembra esserci anche il dibattito nato attorno a questo verso dell'*Inferno* tra i commentatori trecenteschi della *Commedia*, proprio negli anni di composizione e revisione dei *Triumphi*. Il punto su cui si attesta la discussione è la solitudine di Saladino («solo, in parte»), variamente spiegata dagli interpreti (Paris, Branca 1980, Gialdroni). Petrarca prende partito sulla questione operando il consueto slittamento semantico (cfr. *Fam*. IX, 11 9): da un lato offre al *saracino* la stessa funzione di chiave che aveva nella *Commedia*, situandolo al confine tra i gloriosi condottieri tardo antichi («verso la fine» di TF II, 149) e la 'filosofica famiglia' (TF III); dall'altro attribuisce all'antagonista ideale, Goffredo di Buglione, la sua solitudine (v. 137: «poi venia solo il buon duce Goffrido»), cioè il fatto di essere stato senza eguali (né sodali) fra i correligionari e i posteri (vv. 145-147). Forse è un omaggio velato alla letteratura contemporanea, capace di eleggere a esempio morale il più fiero avversario della cristianità, e tuttavia resta stupefacente che Petrarca lo ponga proprio qui, subito dopo aver inveito con tanta veemenza contro tutti gli infedeli occupanti Gerusalemme. Per l'espressione *vergogna e danno* (v. 150), ma in contesto diverso, cfr. *Rvf* 244, 6.

151-153 *'Ruggiero di Lauria seguiva il Saladino; poi veniva il duca di Lancaster, che fino a poco tempo fa rappresentava un vicino nefasto per i Francesi'* ~ I personaggi che seguono, a cui Petrarca si riferisce brevemente ma nei quali riassume due delle vicende politiche di maggior rilievo dell'epoca, rappresentano bene queste guerre fratricide che distrassero i cristiani dalla più nobile causa crociata: la guerra di successione al trono di Sicilia, che negli ultimi due decenni del Duecento e per quasi tutto il Trecento impegnarono le principali potenze europee (corona d'Aragona, corona di Francia, papato, Impero d'Oriente) e la Guerra dei Cent'anni, che insanguinò il cuore d'Europa durante la vita di Petrarca, opponendo Francia e Inghilterra con i rispettivi alleati. Il primo è Ruggiero di Lauria (1250 ca-1305), ammiraglio aragonese che ottenne grandi successi nella guerra di Pietro III d'Aragona e dei suoi figli (Alfonso, Giacomo e Federico) contro gli angioini (Carlo I, Carlo II), per la dominazione del Regno di Sicilia. Innescata dalla rivolta dei Vespri (1282), con la quale i feudatari locali provarono a liberarsi della dominazione angioina e della quale approfittò Pietro III d'Aragona – Pietro aveva sposato Costanza II, figlia di Manfredi, e per questo vantava diritti successori sull'isola –, la guerra divenne presto una questione familiare. Alla morte di Pietro (1285) e, poco più tardi, del suo primogenito Alfonso (1291), tra i due fratelli Giacomo e Federico si aprì una contesa durissima che sarebbe terminata solo nel 1302 con la pace di Caltabellotta. In tale trattato, appoggiato dal re di Francia e dal papa, Giacomo I rinunciava alla Sicilia; Federico III sposava la figlia di Carlo II d'Angiò, Eleonora, ottenendo così il diritto di mantenere fino alla morte la corona siciliana; Roberto d'Angiò, allora duca di Calabria ma erede di Carlo II al trono di Napoli (nonché fratello di Eleonora), diveniva titolare *in pectore* della corona di Sicilia. Molto vicino alla regina Costanza II, Ruggiero di Lauria fece una formidabile carriera militare, fino a comandare la flotta aragonese (1282). A capo delle spedizioni siciliane prima di Pietro III, poi di Giacomo I, infine del suo vicario Roberto d'Angiò, batté ripetutamente le forze siculo-angioine (in particolare, nel 1284 nel Golfo di Napoli, quando prese in ostaggio Carlo II d'Angiò; e nel 1299 a capo d'Orlando, quando distrusse la flotta di Federico III) divenendo uno dei più illustri ammiragli di

51 Quel di Luria seguiva il Saladino;
poi il duca di Lancastro, che pur dianzi
era al regno de' Franchi aspro vicino. 153
52 Miro, come uom che volentier s'avanzi,
s'alcuno ivi vedessi qual egli era
altrove agli occhi mei veduto inanzi; 156

tutti i tempi. Le sue imprese e la collaborazione che si stabilì tra il Lauria e Roberto d'Angiò nella fase finale di questo conflitto bastano da sole a giustificare la sua presenza in chiusura di TF II, 160-161, poco prima di Roberto stesso (*il buon re cicilian*) che compare qualche verso più avanti. Ma è noto che la riconquista della Sicilia fu tra gli obiettivi politici principali anche per Giovanna d'Angiò, nipote di Roberto e sua erede al trono di Napoli (1343). Proprio negli anni in cui i Trionfi venivano a maturazione, Niccolò Acciaiuoli, gran siniscalco del regno e consigliere plenipotenziario di Giovanna, prendeva più di una iniziativa a questo scopo (del 1354 è la presa in armi di buona parte dell'isola). È possibile che un nuovo posizionamento del poeta nei confronti della politica angioina nel sud Italia, del quale emergono diverse tracce negli anni 60-70, rendesse quantomai tempestiva questa celebrazione. Per l'identificazione del personaggio, al quale Dante allude solo indirettamente (*Purg.* III e XX), ma di cui trattano in chiaro sia Boccaccio (*Am. vis.* XII, 31-33, proprio al seguito di Saladino; *De cas.* IX, 19; *Dec.* V, 6), sia Giovanni Villani (*Nuov. Cron.* VII), cfr. BRANCA 1974 e *Ariani*. Il secondo personaggio è Enrico Plantageneto (1310-1360 o 1361) ambasciatore di Edoardo III d'Inghilterra in Castiglia e ad Avignone, comandante delle sue schiere in Scozia, governatore dell'Aquitania (1345-1347), insignito nel 1351 del titolo di I duca di Lancaster (*Tassoni*). Partecipò a varie campagne vittoriose contro i francesi nell'ambito della guerra dei Cent'anni (perciò fu per loro *aspro vicino*), tra le quali la battaglia di Poitiers (1356), in cui il re Giovanni II fu preso prigioniero, e quella di Reims (1359-60). Fece parte della delegazione inglese che lavorò al trattato di Bretigny (1360), con il quale i francesi riscattarono il loro re, ma dovettero restituire il controllo su diversi feudi già inglesi, occupati nel 1294 da Filippo il Bello (la Guienna, la contea di Ponthieu e la Guascogna, per cui cfr. Dante, *Purg.* XX, 65-66). Morì il il 22 marzo 1361, poco prima che Petrarca scrivesse questo verso (*Ariani*); la locuzione *pur dianzi*, che si trova anche in TC IV, 64; TT 3 e in vari altri luoghi petrarcheschi, significa 'appena poco fa' (cfr. *Pacca*, che allega anche Dante, *Purg.* IX, 89). La fama di Enrico, di cui Petrarca poteva essere ben informato anche da fonti dirette (Pandolfo Malatesta? Philippe de Mézières?), è legata alla sua abilità strategica nella guerra contro i francesi ma anche alla parte che ebbe nel ristabilire la pace, come conferma Matteo Villani nella *Cronica* (X, 4) e altrove: «il conte d'Anui duca di Lancastro [...], avendo lungo tempo fatte grandi cose d'arme, essendo sopra i Franceschi stato venticinque anni grave flagello, e riposta la guerra in pace con grande sua fama e onore [...], lasciò l'arroganza delle guerre, e lle fallaci fatiche del mondo colla sua morte» (*Pacca*).

154-161 *'Guardo attentamente, come colui che desidera vedere oltre, se qui scorgessi qualcuno somigliante a come lo avevo visto prima altrove; e vidi due che lasciarono poco tempo fa questa nostra epoca e il nostro paese* [l'Italia]*; costoro chiudevano quella fila di uomini degni d'onore: il buon re di Sicilia* [Roberto d'Angiò]*, che fu sapiente e lungimirante, veramente simile a un novello Argo'* • *Miro ...honorata schiera*: introduce l'ultimo movimento del lungo capitolo un estremo atto di contemplazione del poeta-personaggio (*miro ...vedessi ... veduto ... e vidi*), che chiude il cerchio del racconto incominciato nei primi versi con i medesimi verbi (*a mirar ... vidi*). Ma se all'inizio l'*agens* aveva sentito il bisogno di verificare le percezioni sensoriali con le fonti storiche

(confrontando *la vista* con *l'antiche carte* di v. 4), ora questa necessità intellettuale non c'è, perché l'osservatore fu testimone oculare della vita dei personaggi che evoca (*altrove ...veduto inanzi*, v. 156). A quest'ultima ricerca condotta con sguardo desideroso di comprendere il più possibile dello spettacolo sulla scena (cfr. Boccaccio, *Am. vis.* XII, 43-44), segue dunque la conferma del narratore (*vidi*, v. 157), che riconosce due uomini a lui molto cari e defunti di recente (*iersera*): Roberto d'Angiò, *il buon re* di Sicilia e il *gran Colonnese*. Da notare in questi versi l'alta concentrazione di locuzioni spazio-temporali (*ivi*, *altrove*, *inanzi*, *iersera, questa nostra etate*), che acuiscono l'impressione della prossimità tra chi narra e gli oggetti della narrazione. Per il senso prettamente militaresco del sostantivo *schiera* in Petrarca, cfr. *Rvf* 28, 90; 50, 73; 119, 4; 287, 11; 360, 27. L'impressione che in queste ultime terzine Petrarca intendesse compendiare *Purg.* III, 112-117, in cui Dante ascolta Manfredi discorrere con orgoglio della propria discendenza (Costanza, Federico e Giacomo d'Aragona), e *Purg.* XX, 61-96, in cui invece Ugo Capeto biasima la degenerazione morale della sua (Carlo di Valois, Carlo I e Carlo II d'Angiò, Filippo il Bello), è nettissima, sia per i personaggi evocati, che sono i medesimi, sia per le assonanze che affiorano di tanto in tanto dall'ordito lessicale di TF II, 154 («come uom che volentier s'avanzi») che risuona con «ché qui per quei di là molto s'avanza» (*Purg.* III, 145); «s'alcuno ivi vedessi qual egli era | altrove agli occhi miei veduto inanzi» (vv. 156-157), da confrontare con «E un di lor incominciò: "Chiunque | tu se', così andando, volgi 'l viso: | pon mente se di là mi vedesti unque» (*Purg.* III, 103-105); «e vidi duo che si partir iersera» (v. 157), che somiglia assai, pur se per contrario, a «Tempo vegg'io, non molto dopo ancoi» (*Purg.* XX, 70); «il buon re cicilian che 'n alto intese» (v. 116) per designare Roberto d'Angiò, che ricorda «l'onor di Cicilia e d'Aragona» (*Purg.* III, 116), riferito però a Federico III e Giacomo I, gli antagonisti aragonesi. • *Il buon re ... Argo*: Roberto d'Angiò (1278-1343), figlio di Carlo II d'Angiò e della regina Maria d'Ungheria, fu duca di Calabria (1296-1309), re di Napoli (1309-1343), conte di Provenza e Forcalquier e re titolare di Gerusalemme. Alla morte del fratello maggiore, Carlo Martello (1295), ereditò la corona di Sicilia. Nel 1297, a seguito del trattato di Anagni, sposò la figlia di Pietro III d'Aragona (Iolanda, o Violante), consolidando la sua posizione nell'asse ereditario, ma non ascese mai concretamente a quel trono. Fu vassallo del papa (risiedette ad Avignone tra 1319 e 1324) e capo dei Guelfi italiani; in questi panni si oppose all'Imperatore Arrigo VII quando scese in Italia (1311-1313), cosa per cui Dante lo condannò aspramente (*Par.* VIII, 147); contrastò inoltre la politica italiana dei Visconti e degli Scaligeri, che perseguivano in maniera sempre più aggressiva la propria affermazione interna. Filosofo e mecenate (*Fam.* IV, 2 7-13; *Rem.* II, 68, 6), esaminò Petrarca in vista della laurea poetica (1341). A lui il poeta dedicò l'*Africa*, alcune epistole (*Epyst.* I, 13; *Fam.* IV, 3 e 7) e la seconda egloga del *Bucolicum carmen* (*Argo*) che compose per commemorarlo dopo la morte (*Pacca*). In questi versi finali di TF II il poeta loda Roberto per la profonda intelligenza delle cose (*'n alto intese*) e per la straordinaria lungimiranza (*lunge vide*), qualità per le quali merita d'essere paragonato ad Argo, il mitico pastore dai cento occhi che non perdeva il controllo del gregge nemmeno nel sonno, essendo capace di dormire chiudendo solo metà delle palpebre (per questo mito in Ovidio, Plauto, Properzio e Macrobio, cfr. *Ariani*). Petrarca stesso spiega questa allegoria in una lettera all'amico Barbato da Sulmona (*Var.* 7), che di re Roberto fu alto funzionario. Da notare che le virtù di Roberto, sapienza e prudenza, sono per Petrarca le doti fondamentali del buon principe cristiano (cfr. *Rem.* II, 66).

162-163 *'e, dall'altra parte, il mio gran Colonnese, d'animo grande, nobile, costante e generoso'* ~ Sull'altro lato della scena – se il punto di fuga di questi ultimi 14 versi è Saladino, il fuoco si allarga a mano a mano che da esso ci si allontana – il narratore ricorda di aver visto (*vidi*) un membro della famiglia Colonna a lui particolarmente caro (*il mio gran Colonnese*). Benché i rapporti di Petrarca con i Colonna siano cosa ben nota (*Santagata*), non tutti gli interpreti concordano

53 e vidi duo che si partir iersera
di questa nostra etate e del paese;
costor chiudean quella honorata schiera:
54 il buon re cicilian che 'n alto intese
e lunge vide e fu veramente Argo;
dall'altra parte il mio gran Colonnese,
55 magnanimo, gentil, constante e largo.

nello stabilire a quale di questi signori egli si riferisca qui. Dato che il cardinale Giovanni (nato prima del 1290 e morto nel 1347), alle cui dipendenze il poeta lavorò per un ventennio, non sembra aver condotto campagne militari e, dunque, non avrebbe motivo di trovarsi in questa parte del trionfo (a lui comunque pensano *Leopardi* e *Zingarelli*); e poiché lo stesso vale anche per il vescovo Giacomo (nato nel 1300 o nel 1301 e morto nel 1341), che per Petrarca rappresentò soprattutto un'autentica amicizia giovanile: i due studiarono insieme a Bologna negli anni '20, trascorsero insieme una felicissima estate in viaggio verso la Guascogna nel 1330, e si incontrarono l'ultima volta a Roma nel 1337, prima che la morte precoce del Colonnese li separasse (per lui propendono Rizzi e Ponte); si è guardato prevalentemente a Stefano il Vecchio (1265 ca.-1348 o 1349), padre di Giovanni e di Giacomo, al quale l'attributo *gran* si attaglia bene, essendo lui il capostipite del ramo di Palestrina (è l'idea di *Fenzi* e di *Ariani*). Di antica famiglia ghibellina, legato agli angioini di Provenza per via matrimoniale, Stefano si oppose duramente a Bonifacio VIII (1297) ricavandone l'esilio per sé e la scomunica per tutta la famiglia (la riabilitazione giunse solo da Clemente V nel 1306). Per lui, che fu uomo d'azione e comandò varie spedizioni militari contro il papa, i Caetani, gli Orsini (anche affianco a Roberto d'Angiò) e contro Cola di Rienzo (1347), il poeta provò un vero affetto, e ne scrisse spesso altissime lodi (*Fam.* II, 3, 17; VII, 13; VIII, 1). In *Fam.* II, 3, ad esempio, lo chiama «summum militie decus», con un'espressione molto simile a quella impiegata per definire re Roberto in *Fam.* I, 2, 9 («unicum seculi nostri decus»). Dal canto suo Stefano assistette all'incoronazione capitolina del poeta (1341), appunto benedetta da Roberto d'Angiò (*Fam.* I, 2, 9: «ingeniorum ac studiorum equissimus extimator»), ed ebbe di lui grande considerazione finché, in seguito alle vicende della Repubblica romana, i loro rapporti non si raffreddarono. È vero che l'ultimo verso del capitolo (v. 163) gioca a favore dell'identificazione con Giacomo, perché la serie dei quattro aggettivi qui assegnati al Colonnese – *magnanimo*, *gentil*, *costante*, *largo* – sono gli stessi attribuiti proprio al vescovo di Lombez nella *Fam.* IV, 13 , 1, mentre il contrario caratterizza Amore in *Rvf* 320, 12; va detto però con Castelvetro che il modello di questo elogio è già in Cicerone (*Pro rege Deiot*. IX, 26), e che, ad eccezione della costanza, virtù prettamente cristiana, tutte queste qualità caratterizzano anche altri personaggi, ad esempio il Saladino, nel ritratto che ne offre la tradizione (cfr. *supra*). L'identificazione con Stefano il Vecchio resta quindi la più convincente, soprattutto per via della coerenza sia funzionale sia morale con la figura di re Roberto, rappresentando questi due per Petrarca i soli esempi di dignità e onore civile (*decus*) della stretta contemporaneità. Se si accetta tale identificazione, la data di morte di Stefano (1349) diventa un termine *post quem* sicuro per la composizione di questi versi, termine che si abbassa ancora di più se si prende per buona l'identificazione del *duca di Lancastro* (v. 152) con il suddetto Enrico I, morto nel marzo 1361 (Malta 2015 e 2017).

Triumphus Fame III

a cura di Luca Marcozzi

1-15 I maggiori filosofi greci, Senofonte e Omero (terz. 1-5) | **16-21** Virgilio e Cicerone (terz. 6-7) | **22-36** Retori greci: Demostene ed Eschine (terz. 8-12) | **37-45** Solone e prosatori latini: Varrone, Sallustio, Livio, Plinio (terz. 13-15) | **46-50** Plotino (terz. 16-17b) | **51-54** Oratori latini (terz. 17c-18) | **55-90** Storici, scienziati e filosofi greci (terz. 19-30) | **91-120** Altri filosofi greci, sofisti, logici e stoici (terz. 31-40)

Il terzo trionfo della fama e il testo a esso collegato, che nelle edizioni è indicato come IIa, sono in rapporto opposto a quello intrattenuto dai primi due trionfi con il loro abbozzo (Ia): Ia è una redazione precedente, poi accantonata, ma i suoi materiali sono stati riutilizzati e redistribuiti in TF I e II. TF IIa è invece stato letto come rifacimento di TF III, non condotto però a uno stato accettabile. Il dibattito sul rapporto tra queste porzioni testuali è stato tematizzato attorno alla metà del Cinquecento da Daniello e Beccadelli che avevano potuto vedere il testo di TF IIa e che assunsero posizioni contrastanti sulla cronologia compositiva delle versioni (per Daniello TF IIa precedeva TF III, l'opposto per Beccadelli). A partire però dalla vulgata aldina, e nonostante le contestazioni subito mosse all'edizione curata da Bembo, i lettori hanno avuto prevalentemente a che fare con TF III, che si privilegia qui in considerazione della tradizione testuale complessiva e anche al fine di dare conto della forma nella quale l'opera è stata effettivamente letta nel corso dei secoli.

Il capitolo è stato verosimilmente scritto (o profondamente rivisto) nella primavera-estate del 1352, assieme a TF II. La ragione di questa datazione, ipotizzata da Wilkins 1955 e accolta da *Ariani*, risiederebbe nella contemporaneità del lavoro sul *De viris illustribus* e in particolare sulle dodici vite precedenti Romolo, che tenne impegnato l'autore tra la fine del 1351 e i primi mesi del 1353. Alcuni versi di una redazione precedente sono attestati da Bernardino Daniello. Un passaggio dipendente da Quintiliano ai vv. 51-52 pone un sicuro *terminus post quem* all'ottobre del 1350 (si veda il commento). Una minima variante al v. 97 risalente al 1363 e la data del 1364 in testa al capitolo (*Ariani*, p. 329) documentano una revisione a quest'altezza cronologica. Essa non fu sostanziale, e nemmeno dovette essere soddisfacente, se Petrarca intraprese una radicale riscrittura seriore, che Beccadelli fa risalire al 1371 (Frasso 1983, p. 71). Si tratta di TF IIa, rimasto incompiuto e radicalmente diverso da questo capitolo non tanto nell'elenco adibito quanto nell'impostazione, arricchi-

ta di elementi di contorno e di sviluppi descrittivi (si veda l'introduzione a TF IIa). Sulla base dell'evoluzione dei riferimenti a Platone nei due testi (vd. il commento ai vv. 4-6) è possibile confermare la data di composizione del primo e porre la seconda versione negli anni tra il 1367 e il 1368, o immediatamente a ridosso; il riferimento a Platone di TF III trova infatti un parallelo in una *Familiaris* del 1353, mentre quello di TF IIa si ritrova nel *De ignorantia* la cui redazione risale per l'appunto alla fine degli anni Sessanta. Ulteriori coincidenze con il trattato antiscolastico, compreso un intervento diretto contro l'autoreferenzialità della filosofia contemporanea (v. 96), permettono anche di pensare a una revisione del testo di TF III. L'inizio degli anni Cinquanta coincide invece con una profonda riflessione da parte dell'autore sul tema della fama e della sua inanità, e quindi al suo superamento di carattere morale, motivo che compare nel capitolo.

L'ardita sequenza nominale di TF III, una delle più continue del poema, mai interrotta da episodi narrativi, è completamente dedicata alla sapienza antica, precristiana. I filosofi citati, da Platone a Pitagora, sono assunti a testo in modalità sincretistica, in quanto hanno anticipato, prefigurandola nel loro pensiero, la verità cristiana riuscendo a giungere (Platone più degli altri) «presso al segno» da essa costituito. Ma alle ragioni del sincretismo di matrice agostiniana di Petrarca si oppongono quelle dell'umanista, che recupera all'elenco anche i filosofi antichi dei quali è venuto a conoscenza, pure quelli che, per materialismo o scetticismo o superbia, non sono riusciti ad accostarsi a quella verità (Carneade, Epicuro, Plotino e altri): d'altra parte, qui non è in discussione la veridicità dei loro assunti, ma solo la fama da essi raggiunta. Assieme ai filosofi greci compaiono i retori latini, a partire da Cicerone, chiamati in causa per la commistione tra saggezza stoica e sua espressione, tra filosofia e retorica, che innerva fin dall'inizio l'umanesimo petrarchesco.

L'intero corpo centrale del capitolo è poi strutturato in opposizione simmetrica ma anche sulla congiunzione tra il mondo greco e quello romano. Dopo la serie dei latini introdotti da Solone e l'incastonamento della vicenda di Plotino (un greco venuto a praticare l'*otium* in Campania), l'elenco dei sapienti prevede una serie di storici, oratori e prosatori greci, introdotti e seguiti da una breve serie di nomi latini, tra cui Seneca e Quintiliano. Per ultimo, chiude la sequenza Plutarco, che unì i due mondi vivendo a Roma e scrivendo in greco e che esprime dunque il senso di continuità tra le due culture. La lunga lista comprende, pur senza esaustività, tutte le scuole della filosofia antica, per quanto Petrarca potesse conoscerle solo in maniera indiretta, soprattutto grazie a Cicerone: cinici, stoici, sofisti, atomisti, matematici, filosofi naturali, dialettici, medici (qui accomunati ai filosofi, ma con sottolineatura della decadenza di quell'arte al tempo presente). Anche in questa serie, che inizia e finisce con autori latini ma comprende quasi esclusivamente filosofi e scienziati della Grecia antica, a esempi del tutto positivi si alternano personaggi la cui fama è oscurata da gesti estremi, pose negative, eccesso di sofismi. Il tema centrale con-

tinua a essere la vanità e l'imperscrutabilità della fama, non necessariamente derivante da buone azioni o meriti particolari. Essa, infatti, nel campo della scienza e della filosofia, non discende sempre dalla virtù ma può derivare anche da un atteggiamento originale o inconsueto, come quello di Diogene. Gli esempi messi a testo sono vari come divergente è il loro lascito: questo tema è ricordato al v. 89, con i «magisteri assai dispari», i diversi insegnamenti dei filosofi. Fama indegna, sofismi, declino delle arti, sono temi ricorrenti in questa lunga sequenza, che segue solo in parte l'articolazione delle arti del trivio e del quadrivio: inizia con la retorica (e non con la grammatica), presenta la storiografia, assente dal sistema medievale delle arti, prima della dialettica (da identificare con la filosofia); a loro volta queste arti sono intersecate ad alcune del quadrivio, geometria con Euclide e aritmetica con Pitagora; mentre mancano, per il quadrivio, esponenti di musica e astronomia, ma è presente la medicina che non fa parte del sistema delle arti.

La lista, uno dei modelli narrativi che attraversa con più costanza la tarda antichità e il Medioevo a partire da Virgilio, si riversa nella serialità dell'ordinamento trionfale, innervata dall'etica petrarchesca che tende a rifuggire dalla semplice elencazione onomastica per offrire alle figure citate un riconoscimento esemplare e una funzione didascalica (sulle liste si veda Guérin 2021). Ma un senso strutturale nell'elenco non è sempre perspicuo: assieme a filosofi, retori e stoici compaiono i sommi poeti, gli eruditi, gli scienziati, i sapienti del passato che hanno dato prova con una vita specchiata, o con una morte memorabile, della loro adesione ai principi da essi stessi predicati. Così che ciascuno dei nomi addotti è simbolo antonomastico ed esemplare non solo di fama, ma anche di virtù, di quella virtù che intimamente è connessa alla fama nel disegno morale che innerva la dedizione di Petrarca agli *studia humanitatis* e che si dispiega nei diversi campi del sapere e dell'attività letteraria, filologica, scientifica, in una parola dell'umanesimo petrarchesco, della cui concezione questo capitolo costituisce (con la ramificata storia antica dei suoi precedenti) un solido fondamento. La sapiente ricerca della verità, attraverso gli strumenti dell'eloquenza e dell'erudizione, ha portato infatti gli antichi alla virtù e di conseguenza alla fama, che come detto sono recate a unità nel disegno etico dell'autore. Si tratta tuttavia di un quadro increspato, in cui non mancano *exempla* negativi, di sapienti e filosofi mossi da una *curiositas* priva di un accesso etico alla conoscenza (Epicuro, presenza quasi topica per questa accusa, gli stoici; e tutti insieme, sulla base del grande palinsesto di *Fam*. I, 2, adombrano il riferimento alla scolastica contemporanea, chiamata silentemente in causa ai vv. 91-96). Mancano, strutturalmente, esponenti della sapienza cristiana e padri della Chiesa, a riprova della possibilità, ventilata da *Ariani* (pp. 238-9) e confermata dal finale in cui compare con Epicuro il tema dell'immortalità dell'anima, che il trionfo estremo della fama altro non sia che una preparazione a quello del tempo e dell'eternità, e che in sostanza quel che emerge dalla teoria dei nomi qui adibita è l'idea complessiva

dell'inanità della fama stessa e della sua caducità. Questa ipotesi da un lato illustra la radicalità del superamento petrarchesco del desiderio di gloria per indirizzarsi ad altre e più solide virtù, sulla scorta dell'insegnamento di Macrobio; dall'altro lascia emergere l'incompiutezza della ricerca intellettuale non vivificata dalla rivelazione, che il tempo si incaricherà di far evaporare.

Il *Triumphus Fame*, tuttavia, e soprattutto quest'ultimo capitolo, è anche il monumento in versi eretto da Petrarca alla propria memoria, alla propria biblioteca, alla propria attività di «vetustatis indagator» e allo stesso tempo di poeta (poeti, *historici* e *philosophi* convivono in questo capitolo senza evidenti confini strutturali); monumento dalle fragili basi, perché fondato sulla contraddizione tra il desiderio di fama che il perseguimento della sapienza assicura e la consapevolezza dell'impossibilità della fama di sottrarsi alla voracità del tempo e della fragilità della sua «excellentia» (TT 12). È questo, d'altra parte, un sentimento che matura nell'autore proprio attorno alla metà del secolo, la stessa epoca in cui l'intero TF e in particolare il suo terzo capitolo venne scritto o rivisto (vd. sopra).

Letto singolarmente, senza considerare i rapporti che lo legano al suo presunto rifacimento, il terzo Trionfo della Fama non presenta prospettive artistiche di grande rilievo, a eccezione di una sezione in cui più profondo appare l'influsso strutturale dantesco. La sequenza e la disposizione rispecchiano il valore di esemplarità che l'autore ha sempre riservato alla letteratura antica e agli uomini che ne fondarono le basi, recuperati in un disegno che ne rende autorevoli i presupposti per offrirli alla contemporaneità nel nome della fama. Tuttavia, la critica operata da Petrarca alla gloria e alla sua pervasività, complice la lettura e la profonda meditazione del *Somnium Scipionis* ciceroniano e del commento di Macrobio, precede l'intero esperimento testuale dei tre capitoli del Trionfo della Fama, cosicché la teoria degli *exempla* antichi si risolve in una tassonomica sequenza nominale, divisa per generi (storici, filosofi, oratori, poeti) o per provenienza (latini e greci). Nessuno spazio è riservato ai poeti e agli oratori cristiani, ai quali pure era stata dedicata un'ecloga. La loro assenza, e l'ambigua chiusa del capitolo, ha fatto ipotizzare che dovesse essere loro dedicato un capitolo apposito, mai composto o smarrito; dalla sorpresa di *Castelvetro* per una chiusa che rimandava ad altro, si è passati alla convinzione di *Appel* sulla scorta del fatto che l'ultimo verso non presentasse formule apodittiche (peraltro esso varia nella tradizione del testo).

La sequenza prevede all'inizio che filosofi e poeti siano insieme (Senofonte era per Petrarca un filosofo), a sancire il valore filosofico-morale della poesia nel quadro della storia antica e del suo recupero. Il primo nome citato è quello di Platone, a cui Petrarca è legato da una lunga fedeltà di lettore (Marcozzi 2011) e filosofo morale il cui pensiero non è, come detto, in contrasto con la verità cristiana. Spicca la successiva lode di Aristotele, che Petrarca voleva sottrarre alle dispute causidiche degli scolastici, e che precede le fonti della filosofia, della poesia e della storiogra-

fia greca, ovvero Omero con Pitagora, Socrate e Senofonte. Si dovrà ricordare che nella *Collatio laureationis* che accompagnò la laurea del 1341 e che sarebbe stata soggetta a diverse rielaborazioni, Petrarca volle comparire come poeta, storico e *magister*, in un disegno di unità delle discipline (storia, poesia, filosofia, retorica) che qui viene rappresentata. Da notare che nell'estremo Trionfo della Fama gli autori citati non sono rappresentati secondo lo schema del trivio e del quadrivio, ma quasi per generi letterari (motivo strutturale che si accentuerà nel rifacimento con il recupero degli storici latini, qui omessi), in un disegno complessivo che infrange la tassonomia del sapere fino ad allora operante. L'influsso delle "filosofiche famiglie" del Limbo dantesco è piuttosto evidente, per quanto talvolta Petrarca vi si contrapponga, ad esempio nell'ordine in cui compaiono i primi filosofi nel capitolo. Ma ancor più rilevante è la memoria dantesca nei punti in cui i convenuti agli occhi dell'io-protagonista e all'immaginazione del poeta sono rappresentati da una sintesi degli episodi più significativi che ne hanno caratterizzato la vita, le opere e il percorso verso la conoscenza, con tratti espressivi simili per costituzione, se non nell'intertestualità, a quello dei racconti di diversi peccatori che narrano a Dante, in uno o due versi, il momento culminante delle loro vite e del loro carattere.

Notevole è pure, in TF III, la prevalenza del mondo greco su quello latino. I greci qui citati, sovrastati dal Platone cristianizzato, compongono la schiera ideale della conoscenza, rappresentata in ordine temporale inverso per esaltare la sintesi che proprio Platone ha realizzato di tutto il sapere antico. Il corrispettivo latino di quella antica grandezza è individuato nella coppia Virgilio-Cicerone, che costituiscono di qui in poi il mito fondativo dell'umanesimo, anche e soprattutto per la primazia linguistica che vi viene evidenziata («occhi de la lingua nostra», v. 21), da cui si diparte la teoria dell'imitazione del modello unico che, contrastata dal ricorso all'eclettismo, si imporrà definitivamente ai primi del Cinquecento con il trionfo di Bembo su Pico. A parte questa serie esordiale, in diversi punti il capitolo segue una logica comparativa, di stampo plutarcheo; i retori greci, ad esempio, sono in subordine rispetto ai latini (con la rimarcata inferiorità di Demostene rispetto a Cicerone).

Fatta eccezione per la sequenza esordiale, le successive presentano un ordinamento per lo più cronologico, cui conferiscono varietà alcuni elementi relativi al valore dei personaggi. I prosatori latini sono guidati dall'antico Varrone, già destinatario di una delle *Antiquis illustrioribus* (*Fam.*, XXIV 6), mentre è un esempio negativo e tardo, Plinio, a chiudere la sequenza, introducendo un altro esempio di vita intellettuale non specchiata, quello di Plotino. Plinio e Plotino, infatti, sono ricordati non per le opere ma per la vita, e più specificamente, con la modalità dantesca cui si è fatto cenno, per il passo che li condusse alla morte, frutto in entrambi i casi di arroganza o di non virtuoso accostamento alla conoscenza. Plotino è «il gran platonico», primo esponente, dunque, di una scuola, che però tradisce i presupposti del maestro. Per lui «provvidentia [...] non valse» (v. 50). Stesso schema

per gli oratori latini, che non hanno fatto tesoro delle primizie di Cicerone. Seguono i greci memorandi, chiusi da una terna che comprende due latini, Seneca e Quintiliano, assieme a Plutarco, citato forse per esprimere il senso di continuità tra le due culture. Il capitolo mescola la gloria dei virtuosi con i vizi dei dannati, come i sofisti (vv. 91 sgg.), per i quali l'autore dispiega una singolare comparazione di carattere zoologico, paragonandoli a leoni e draghi in lotta tra loro «non per saver, ma per contender» (v. 93). Il dileggio della sofistica adombra il riferimento polemico alla scolastica contemporanea (che sarà successivamente esposto in modo compiuto nel *De ignorantia*) e alla sua autosufficienza (v. 96). Lodato è invece Carneade, nonostante le arti sofistiche che rendevano ambiguo il suo discorso (forse l'autore si rivedeva in lui?), perché *suasor pacis* e compositore del «furor litterato» (con un *hapax* molto significativo). I sofisti citati di seguito sono caratterizzati da quella litigiosità che Carneade volle sempre sedare. La lode di Carneade, nonostante i suoi difetti, rappresenta in modo aderente a quanto Petrarca ha più volte espresso i valori del letterato e della sua opera, che per lui doveva essere rivolta all'armonia, alla composizione dei conflitti, alla pace, alla serenità interiore e all'amicizia.

[1] Io non sapea da tal vista levarme,
quand'io udi': «Pon' mente a l'altro lato,
ché s'acquista ben pregio altro che d'arme.» 3
[2] Volsimi da man manca; e vidi Plato,
che 'n quella schiera andò più presso al segno
al qual aggiunge cui dal cielo è dato; 6

1-3 *'Non riuscivo a sottrarmi a quella visione quando udii: volgiti verso l'altro lato, perché la gloria si acquisisce anche con altri mezzi, non solo con le armi'* ~ Il capitolo precedente era terminato con la visione delle anime di due grandi del secolo cari a Petrarca che era loro debitore di protezione e benefici: Roberto d'Angiò e Stefano Colonna il Vecchio, i quali chiudevano l'«onorata schiera» dei condottieri e principi, della storia antica o contemporanei, onorati dalla fama. L'indugio iniziale continua qui l'omaggio tributato ai due non solo in quanto uomini d'arme, prolungando il ricordo delle loro figure anche in apertura di un capitolo che colloca strutturalmente la gloria delle lettere, della scienza e delle arti in una posizione preminente rispetto a quella militare, secondo i dettami dell'umanesimo. Re Roberto e Stefano Colonna potevano introdurre al trionfo della fama letteraria e filosofica, l'uno per il ruolo di mecenate delle lettere e delle arti, che ebbe effetti sullo stesso Petrarca con la sanzione della dignità poetica necessario preludio alla laurea del 1341 (cfr. Marcozzi 2022), l'altro per la tutela che la famiglia aveva esercitato su di lui agli inizi della carriera. L'idea che la fama poetica sia superiore a quella assicurata ai condottieri dalle loro imprese è uno dei cardini della costruzione petrarchesca dell'umanesimo, anzi si potrebbe dire che figura tra i suoi miti fondatori. Un condottiero che non trovi un poeta pronto a narrare le sue imprese non giungerà mai alla fama (lo testimoniano il dialogo tra Ennio e Scipione nell'*Africa* e il sonetto 187 dei *Rvf*): per questo, la fama derivante dalle imprese militari e civili è sostanzialmente inferiore a quella poetica o delle imprese intellettuali; di conseguenza, il trionfo della fama letteraria segue quello della gloria militare, in gradazione ascendente di importanza.

4-9 *'Mi volsi a sinistra, e vidi Platone, che nella schiera dei filosofi antichi si avvicinò più degli altri a quella verità che può raggiungere colui al quale è data dal cielo la grazia di farlo; vidi poi Aristotele, pieno di alto ingegno, e Pitagora, che fu il primo a dare il nome alla filosofia'* ~ La "filosofica famiglia" inizia con Platone, in ragione del fatto che, sulla scorta di Agostino, Petrarca riteneva il suo pensiero non lontano dalla verità cristiana, anche se il filosofo era stato privato della grazia divina. Platone occupa un posto di rilievo nella costruzione dell'umanesimo petrarchesco, oltre che nelle sue concezioni relative al rapporto tra corpo e anima. Pesa su questo apprezzamento la circostanza che Agostino ne avesse accolto diverse idee. In omaggio a questo sincretismo, l'accesso a Platone risponde sempre ai principi del cristianesimo stoico agostiniano di Petrarca («de Platone enim nulla dubitatio est apud ipsum Augustinum»: *Ign*. II, pp. 22–24), e la stessa definizione di Platone come «vicino al vero» traduce Agostino, *De civ*. *Dei* VIII, 19, secondo cui egli «ad veritatem fidei christianae propius accessit»: di questo brano Petrarca offre una ripresa quasi letterale in una *Familiare* al fratello Gherardo, la XVII (1, 15: «Hec apud Augustinum sententia Platonis ad verbum relata est, qui

unus ex omni philosophorum cetu propinquior accessit ad veram fidem»). In seguito, all'interno di una polemica antiaristotelica, Petrarca definirà Platone in una frase in cui risuona questo verso, come colui che «ex omni prisca illa philosophorum acie ad verum propius accessisse» (*Ign*. IV, p. 264); ma lì e nella *Sen*. XIII, 6, vicina per argomento e anche per la probabile data (1371) al trattato contro i dialettici padovani, aggiungerà il motto che la tradizione attribuiva ad Aristotele, «*Amicus Plato sed magis amica veritas*» cui si allude in TF IIa, v. 10. Se questo fosse un elemento utile a recare un indizio sulla data di composizione o di rielaborazione di quel frammento, si sarebbe tentati di farlo coincidere con un periodo vicino o immediatamente successivo alla stesura del *De ignorantia*, quindi tra l'estate 1367 e la primavera del 1368, o subito dopo, fino alla pubblicazione del 1371. Invece, la *Fam*. XVII, 1 che riprende e traduce la definizione agostiniana qui raccolta è comunemente assegnata al 1353. In questa stessa lettera si ricorda Pitagora, e sempre nel libro VIII del *De civitate Dei*, lì largamente citato, compariva la definizione di Pitagora come "inventore" del concetto di filosofia e del suo stesso nome. La notizia, piuttosto diffusa e quasi topica (Cfr. Dante, *Conv*. II, 15, 12) che Petrarca ricorda nei *Rer. mem.,* I 2, 42 («philosophici nominis inventor») era già nelle *Tusculanae disputationes* di Cicerone (V, 4, 10: «Nec vero Pythagoras *nominis* solum *inventor*, sed rerum etiam ipsarum amplificator fuit»). E proprio l'antichità di Pitagora, il primo a potersi fregiare del nome di filosofo, rende ancora più evidente il risalto offerto a Platone, per la cui primazia si infrange l'ordine cronologico. Quanto alla sua "umiltà" («per primo umilemente | filosofia chiamò per nome degno») sono state offerte diverse spiegazioni ma non quella che fa capo ancora al *Convivio* (III, 11, 15), in cui la filosofia è definita, nell'invenzione di Pitagora, "vocabolo d'umiltà" per il fatto che egli si riteneva non sapiente, ma amante della sapienza. L'*ordo artificialis* scelto dall'autore può certamente dimostrare, da un lato, una non approfondita conoscenza del panorama storico della filosofia antica (per la presenza in esso di Senofonte si veda più avanti); dall'altro, però, la scelta rivela una scala di valori solidamente presente nel pensiero di Petrarca, in base alla quale Aristotele non può che seguire Platone; questa sequenza inverte, forse polemicamente e di certo nei modi dell'arte allusiva, quella della "filosofica famiglia" dantesca di *Inf*. IV, 131-135, in cui Aristotele, «maestro» dei filosofi precede Platone e Socrate, che hanno sostanzialmente l'unico merito di stargli da presso. • *alto ingegno*: è un sintagma dantesco, ma riprende i termini di una comparazione fatta nel *De civitate Dei* da Agostino tra i due filosofi, a favore del primo, inserita tra le molte altre testimonianze (Macrobio, Cicerone) della superiorità di Platone su Aristotele che Petrarca elenca in *Rer. mem.* I, 26, 2-5 («Aristotiles, Platonis discipulus, vir *excellentis ingenii* et eloquii, Platoni quidem impar, sed multos facile superans»). Benché Petrarca leggesse e postillasse con un certo interesse le opere dello Stagirita, è proprio sulla profonda convinzione della supremazia di Platone e del platonismo sull'aristotelismo e la scolastica che egli innesta i fondamenti filosofici dell'umanesimo da lui fondato (per questi aspetti si veda l'introduzione di Fenzi al *De ignorantia* e Marcozzi 2015).

10-12 *'Socrate, Senofonte e l'appassionato vegliardo che ebbe a tal punto amiche le Muse da rendere famose Argo, Micene e Troia. Questo* [Omero] *cantò gli errori e le fatiche di Ulisse, figlio di Laerte, e del figlio di una dea* [Achille, figlio di Teti]*, e fu primo pittore delle memorie antiche'* ~ Socrate è «philosophorum pater» in *Rem*. I, 81, a testimonianza della considerazione che Petrarca nutriva per lui, espressa anche in altri luoghi (elencati in *Ariani*, p. 331). Senofonte era noto a Petrarca non come storico, ma esclusivamente come allievo di Socrate, secondo quanto egli leggeva in Cicerone, *Or.*, II 58 («Denique etiam a philosophia profectus princeps Xenophon, Socraticus ille [...] scripsit»); l'appellativo di «socraticus» è quasi formulare in Cicerone (es. *Div.* I, 52) donde transita in altri autori (Minucio Felice, Columella, Ausonio, e di particolare rilievo per Petrarca, Val. Max., *Fact*., V 10 (*ext*): «Xenophon autem, quod ad Socraticam disciplinam adtinet, proximus a Platone felicis ac beatae facundiae gradus»).

[3] Aristotele poi, pien d'alto ingegno;
Pythagora, che primo humilemente
philosofia chiamò per nome degno;
[4] Socrate e Xenophonte; e quello ardente
vecchio a cui fur le Muse tanto amiche
ch'Argo e Micena e Troia se ne sente.
[5] Questo cantò gli errori e le fatiche
del figliuol di Laerte e d'una diva,
primo pintor de le memorie antiche.
[6] A man a man con lui cantando giva
il mantovan che di par seco giostra;
ed un al cui passar l'erba fioriva:
[7] questo è quel Marco Tullio, in cui si mostra
chiaro quanti eloquentia à frutti e fiori.
Questi son gli occhi de la lingua nostra.

Omero è ricordato, con un verso non del tutto perspicuo, come il cantore di Ulisse e di Achille, figli rispettivamente di Laerte e di una «diva» (Teti; era invece una mortale Anticlea, madre di Ulisse, cui questo epiteto non può essere perciò riferito). Argo, Micene e Troia furono rese famose da Omero, ma in modi diversi; Argo è una delle sette città che ne rivendicavano i natali, oltre che la più illustre della lega achea (e Argivi erano chiamati i guerrieri che assediarono Troia, agli ordini di Diomede); Micene è citata solo un'altra volta nelle opere di Petrarca, in *Rem*. I, 83, a proposito di Atreo e Tieste, ma qui è presente come patria di Agamennone. Troia è sfondo dell'*Iliade*. E in ogni caso questa è una triade virgiliana, poiché le tre città stanno insieme nella profezia di Giove nel primo libro dell'*Eneide* in cui si preannuncia la conquista delle prime due da parte dei romani, discendenti di Enea (*Aen*. I, 283-286; e anche VI, 838-840). La primazia di Omero, per quanto cronologica, reca anche un giudizio di valore, basato sui molti esempi citati nella *Fam*. XXIV, 12, 20, del 1360, in particolare Orazio («Flaccus sepe tui meminit semperque magnifice; nam et quodam loco te philosophis ipsis prefert et alio primam tibi inter poetas "sedem" tribuit»); e da Orazio pure deriva l'identificazione tra il poeta e il «pintor». La supremazia di Omero è un luogo comune, a cui Petrarca non poteva far altro che aderire visto che colmò il suo desiderio di leggere i poemi omerici solo negli anni Settanta, nella traduzione latina fornitagli da Leonzio Pilato (non di rado criticata in interlinea nel Parigino latino 7880[1-2]); ma va pure notata la differenza con Dante che definiva Omero «poeta sovrano» (*Inf.* IV 88) e armato della spada epica, mentre qui egli è cantore dell'antichità e suscitatore delle «memorie antiche», frutto della assimilazione tutta umanistica tra il lavoro del poeta e quello dello storico.

16-21 *'Assieme a lui procedeva cantando Virgilio, che compete con lui da pari a pari, e uno al cui passaggio fioriva l'erba: questo è quel Cicerone in cui si mostra con chiarezza quali siano i frutti e i fiori dell'eloquenza; costoro sono gli occhi della nostra lingua'* • *lingua nostra*: che per Petrarca è il latino, non il volgare; si tratta di un sintagma dantesco, ma a pronunciarlo è, nella *Commedia*, un poeta italiano di lingua provenzale, Sordello, rivolto proprio a Virgilio: «"O gloria di Latin", disse, "per cui | mostrò ciò che potea la lingua nostra"» (*Purg*. VII, 17-18: con ripresa della rima [mostra: chiostra:]). Sulla pari dignità e il pari valore poetico di Virgilio e Omero Petrarca avrà un

tardivo ripensamento, leggendo con chiarezza grazie alla summenzionata traduzione dei poemi omerici fino a qual punto si spingesse l'imitazione del Mantovano rispetto al predecessore greco; alcuni avvertimenti poteva coglierli però già in Macrobio (come dimostrano le postille petrarchesche nel Macrobio Harleiano a f. 55r, in margine a *In Somn. Scip.* II, 8, 5: «Homerus et eius imitator Maro»). Proprio Macrobio è alla base della *Familiare* a Omero in cui è Petrarca stesso a offrire le scuse di Virgilio (*Fam.*, XXIV 12), ma il dato è più spesso rimarcato negli anni successivi al 1360 (e quindi alla composizione iniziale di questo capitolo, nel quale i due poeti sono ancora posti sullo stesso piano). • *frutti e fiori*: «Flos eloquentiae» è formula tradizionalmente attribuita a Cicerone, ma in realtà di Rabano Mauro; e tuttavia nella prima lettera a Cicerone (*Fam.* XXIV, 4, 4), comunemente assegnata al 1345, Petrarca si rivolge al «padre dell'eloquenza latina» con i cui «fiori» adornerà i prati della lingua («O romani eloquii summe parens, nec solus ego sed omnes tibi gratias agimus, quicunque latine lingue floribus ornamur»). Questa adibizione della diade Virgilio-Cicerone a esempio di purezza linguistica è fondativa del principio umanistico dell'imitazione dai due irripetibili e ineguagliabili modelli, per la prosa e per la poesia, che si spingerà fino al primo Cinquecento.

22-27 *'Dopo di loro veniva Demostene che non nutre ormai più speranza del primato, e non è molto contento di essere onorato come secondo, e aveva l'apparenza fulgida di una fiamma; potrebbe testimoniarlo Eschine, che lo poté percepire quando parve roco in confronto alla sua intensità'* ~ L'allusione è all'orazione *Per la corona* di Demostene, che fu composta in risposta a quella di Eschine e la fece sfigurare. La contesa tra i due è ricordata in *Rer. mem.* I, 26, 1 (e anche in *Rem.* II, 25) e deriva da Val. Max. *Fact.* VIII 4 ext. 1. Sulla scorta di Cicerone, Petrarca rimproverava a Demostene una certa levità, ancora in *Rer. mem.* I, 27, 3 («Demosthenes vero, cuius proxime mentionem habui, orator eximius, philosophus minor. Ut si forte quid inter hos duos intersit interroger, recte michi videar responsurus in altero plus inesse oratorii fervoris, in altero plus philosophice gravitatis»).

28-33 *'Non sono in grado di riferire ordinatamente dove vedessi o quando questo o quel personaggio, e quale precedeva e quale seguiva, poiché nel considerare innumerevoli cose e nel vedere una folla così vasta e di tale valore, la vista e il pensiero erano sviati'* ~ Il *topos* dell'ineffabilità è collegato non alla memoria che svanisce oltraggiata dall'altezza dell'impresa, come in Dante, ma all'oggettiva difficoltà di enumerare i molti uomini famosi del passato, tutti di valore. L'enumerazione, fulcro strutturale e motore della macchina poematica, è presentata con il ricorso all'iperbole, come in altri capitoli (TF I, 31), è regolata da un criterio di eccellenza e fama, ed è intercalata da inserti narrativi e pause destinati ad alleggerire una serie altrimenti destinata a smarrire il *pathos* necessario.

34-36 *'Vidi Solone, da cui nacque l'utile pianta* [le leggi] *che produce cattivo frutto se mal coltivata, con gli altri sei saggi vanto della Grecia'* ~ Solone, per cui Petrarca ha mostrato spesso alta considerazione, riapre la lista dopo un intermezzo strutturale, e introduce ai prosatori latini. Più avanti, la lista di storici, scienziati e filosofi greci sarà chiusa da due scrittori latini e uno greco ma operante a Roma, Plutarco (v. 90); nel mezzo sta Plotino. Questa lunga serie di sapienti, dunque, propone in modo simmetrico le glorie letterarie di Roma e della Grecia. Solone, che per Petrarca è un grande legislatore (cfr. *Fam.* XVII, 8, 7: «magnus legifer ille Solon») è il pretesto per una riflessione morale, di formulazione vagamente dantesca, sulla natura delle leggi e il cattivo uso che gli uomini ne fanno (cfr. *Par.* XX, 56). Per aver prodotto i sette sapienti la Grecia è definita in *Fam.* I, 2, 16 «mater studiorum», anche se «olim florens» (fiorente un tempo, con adesione al *topos* della *translatio studiorum* dall'oriente all'occidente, dalla Grecia a Roma).

37-39 *'Qui vidi la nostra gente* [i romani] *guidati da Varrone, il terzo gran lume romano, che quanto più lo ammiri, tanto più riluce'* ~ Terzo «lume» dopo Virgilio e Cicerone (con la stessa metafora che Dante aveva riferito a Virgilio), Varrone guida i sapienti latini, storici, retori o maestri di eloquenza, ed è spesso lodato da Petrarca per la sua vasta erudizione. A lui è dedica-

8 Dopo venia Demostene, che fori
è di speranza omai del primo loco,
non ben contento de' secondi honori.
9 Un gran folgor parea tutto di foco;
Eschine il dica, che 'l poteo sentire,
quando presso al suo tuon parve già fioco.
10 Io non posso per ordine ridire
questo o quel dove mi vedessi, o quando,
e qual andare inanzi, e qual seguire,
11 ché, cose innumerabili pensando,
e mirando la turba tale e tanta,
l'occhio e 'l pensier m'andava disviando.
12 Vidi Solon, di cui fu l'util pianta
che, se mal colta è, mal frutto produce,
co gli altri sei di che Grecia si vanta.
13 Qui vid'io nostra gente aver per duce
Varrone, il terzo gran lume romano,
che, quando il miri più, tanto più luce;
14 Crespo Salustio; e seco a mano a mano
un che già l'ebbe a schifo e 'l vide torto,
cioè 'l gran Tito Livio padovano.

ta una delle *antiquis illustrioribus* che chiudono le *Familiares* (la XXIV, 6, del 1350), dove viene ricordato per la virtù e la diligenza, per la dottrina e per la dedizione allo studio, di cui rimane memoria anche se il tempo ha fatto disperdere le sue opere; resta però viva tra i posteri la fama: «Sed, o incredibilis fame vis, vivit nomen sepultis operibus, et cum de Varrone prope nichil appareat, doctorum tamen omnium consensu "doctissimus" Varro est». Nella lettera si dispiega altresì il tema della caducità della gloria a opera del tempo, che si riversa nell'ordinamento dei capitoli dei *Triumphi*: «Tu vero solare animum, et laboris egregii fructum ex conscientia percipiens, mortalia periisse ne doleas; sciebas peritura dum scriberes: mortali enim ingenio nichil efficitur immortale. Quid autem refert an statim an post centum annorum millia pereat quod aliquando perire est necesse?» (par. 9).

39-42 *'Sallustio, e assieme a lui uno a cui non piaceva e che lo considerò con sguardo malevolo, cioè il grande Tito Livio padovano'* ~ L'elenco dei sapienti romani prosegue con due storici, Sallustio e Livio. Il primo è già presente nell'elenco degli «ystorici» nella lunga nota giovanile in cui Petrarca elenca i suoi *libri peculiares* del Par. lat. 2201 (circa 1330). Petrarca postillava il *Bellum Iugurthinum* sul ms. Laurenziano Plut. 64, 18, ma annotazioni derivanti da Sallustio costellano altri suoi manoscritti. La sua attendibilità è giudicata con favore nei *Rerum memorandarum libri*, e più volte ne è rimarcata l'appropriatezza dello stile, conciso e virile, mentre qualche riserva, derivante da Seneca il Retore, è espressa sulle sue orazioni. Lo stesso autore è per Petrarca la fonte della notizia dello scarso apprezzamento da parte di Livio per Sallustio (*Controversiae* IX, 1, 14). La ricerca di codici liviani e la ricostituzione del testo degli *Ab urbe condita* costituiscono l'impegno intellettuale attraverso cui il giovane Petrarca acquisì un'approfondita conoscenza del mondo romano, assieme alla nostalgica visione

dell'antica grandezza di Roma e alla consapevolezza di doverne ricostruire filologicamente le testimonianze insultate dal tempo e dalla barbarie dell'età di mezzo.

43-45 *'Mentre guardavo, vidi improvvisamente quel Plinio veronese suo vicino, molto abile nello scrivere, meno nel morire'* ~ Il riferimento è alla morte cui Plinio andò incontro durante l'eruzione del Vesuvio del 79 a.C., la cui fonte potrebbe essere – oltre a varie leggende e aneddoti transitati nel medioevo – una lettera di Plinio il Giovane (*Epist*. VI, 16) più che la *Vita Plinii* nel *De poetis* di Svetonio: quest'ultima, infatti, pone correttamente il luogo di nascita di Plinio a Como, versione che Petrarca non segue, ingannato forse dalla prefazione alla *Naturalis Historia* in cui il veronese Catullo è definito «conterraneus». Nell'epistola in cui narra la morte dello zio, Plinio il giovane lo destina a quella «immortalem gloriam» che l'articolazione trionfale di Petrarca non può riconoscergli. Plinio è infatti un esempio non del tutto positivo perché la sua vita non si riflette in quanto scrive, e il desiderio costante di conoscere, in un uomo per cui la condizione fondamentale dell'esistenza era il sapere, mal si accorda con l'etica petrarchesca che invita piuttosto all'indefesso scavo dentro di sé, anziché all'indagine naturalistica, e alla conoscenza del proprio animo prima che del mondo.

46-50 *'Poi vidi il grande filosofo platonico Plotino, che credendo di potersi salvare con l'ozio fu impedito dal suo feroce destino, il quale lo accompagnava fin dalla nascita, e perciò non poté valere in quel caso la provvidenza'* ~ A Plotino, secondo quanto riporta *Appel*, era destinato in origine solo un verso, che fu poi ampliato con il ricorso al *Mathesis* di un autore poco noto ai più come Firmico Materno (I, 14-22), secondo cui il filosofo – che credeva di poter prevalere con la ragione sulla fortuna – si ritirò in una città campana per sfuggire al morbo, che tuttavia lo colse e lo condusse a morte in modo atroce. Petrarca accoglie con riprese evidenti il racconto di Firmico Materno, un autore che cita più volte. Questi, fervente difensore della religione cristiana in un'epoca, il IV secolo, di grande dissidio, insiste nel suo crudo resoconto della morte di Plotino sull'inutilità degli studi, della ragione e finanche della virtù di fronte alla morte; ed è la morte stessa ad assicurare la fama a Plotino, più di ogni altra sua opera. Discussa è la presenza delle opere dell'astrologo latino nell'elenco dei *libri peculiares* del Par. lat. 2201, per la non univoca lettura della nota riferibile all'autore. Il ritiro in Campania di Plotino è ricordato da Petrarca anche in *Fam*. XV, 7, 9, solitamente datata ai primi anni Cinquanta: «Pulcerrima illa Campania, in qua olim Plotinus ille vir maximus sedem preclaro otio delegit». L'aneddoto viene replicato anche in *Vit*. *sol*. II, 12 come esempio della scelta della solitudine da parte dei filosofi («respondebit Campanum sibi otium, de toto orbe, sufficere; cuius etsi miserabilis finis, tamen electio gloriosa est»). In *Rem*. II, 121 e *Fam*. III, 10 si aggiunge che la causa della sua morte fu la lebbra. Dunque, come Plinio, anche Plotino è menzionato non per le opere ma per la vita; entrambi con un modulo dantesco, cioè ricordando il momento estremo e più significativo della loro vita, il passo che li condusse alla morte. Plotino è il «gran platonico», primo esponente, dunque, di una scuola, che però tradisce i presupposti del maestro nel non accostarsi con serenità alla morte. Lo stesso schema sarà adottato per gli oratori latini successivi, che non hanno fatto tesoro delle primizie di Cicerone. Plotino funge inoltre da *exemplum* morale relativo alla inanità dello studio di fronte al destino.

51-54 *'[Vidi] poi Crasso, Antonio, Ortensio, Galba e Calvo con Pollione che insuperbirono a tal punto da sfidare nella retorica Cicerone, cercando entrambi una fama indegna e falsa'* ~ L'articolata sequenza che occupa la parte centrale del capitolo è aperta da sei retori latini, i primi tre lodati da Cicerone e intesi come suoi predecessori o amici, uno che dovrebbe risultare esempio negativo per ragioni biografiche (così da mantenere un equilibrio tra le due terne), e gli ultimi due che avversarono lo stile dell'Arpinate (il quale appare per perifrasi a chiudere la serie degli oratori). L'alternanza tra esempi positivi e negativi accentua il tema dell'indipendenza della fama dalle idee professate, quand'anche «indegne e false»: nonostante il giudizio sfavorevole espresso su Licinio Calvo e Pollione, infatti, i due retori sono

15 Mentr'io 'l mirava, subito ebbi scorto
quel Plinio veronese, suo vicino,
a scriver molto, a morir poco accorto.
16 Poi vidi il gran platonico Plotino,
che, credendosi in otio viver salvo,
prevento fu dal suo fero destino,
17 il qual seco venia dal materno alvo,
e però providentia ivi non valse;
poi Crasso, Antonio, Hortensio, Galba, e Calvo
18 con Pollïon, che 'n tal superbia salse
che contra quel d'Arpino armâr le lingue
cercando ambeduo fame indegne e false.

tuttavia compresi nel novero dei famosi. Lucio Licinio Crasso (140 a.C. –91 a.C.) è ritenuto da Cicerone il più grande oratore dell'epoca precedente alla sua (*Or.* III, 1), notizia che passa a Petrarca il quale lo ricorda in *Rer. mem.* II, 23, assieme proprio a Marco Antonio (83 a.C. –30 a.C.), di cui Cicerone aveva lodato le abilità oratorie. La coppia costituisce per Cicerone e di riflesso per Petrarca «la perfetta simbiosi delle virtù oratorie» (*Ariani*). Ortensio (Quinto Ortensio Ortalo, 114 a.C. –50 a.C.) è il protagonista del perduto dialogo di Cicerone, che Agostino dichiara di aver letto con passione e interesse, trovandovi lo stimolo per intraprendere gli studi filosofici, e che Petrarca continuamente, e invano, ricerca. Questo basta a farlo porre tra gli esempi positivi, nonostante le critiche al suo asianesimo e all'eccessiva affettazione, sia nel vestire (cfr. Macrobio, *Sat*. III, 13, 4; Aulo Gellio, *Noct*. I, 5, 2) sia nello stile ridondante e vivace. Fu avversario di Cicerone nel celebre processo a Verre, da cui uscì sconfitto, ma più volte l'Arpinate testimonia, nonostante l'opposizione stilistica, stima e amicizia per lui (per i luoghi in cui Petrarca lo ricorda e lo cita sulla scorta dell'elogio espresso nel *Brutus* da Cicerone, secondo cui è il più grande oratore del suo tempo, rimando ad *Ariani*). Il primo dei retori portati come esempio negativo è Galba (Servio Sulpicio Galba, 190 a.C. – 135 a.C., da non confondere con l'omonimo e più tardo imperatore), che riuscì a essere console nel 144 a.C. nonostante la sua una pessima reputazione (fu accusato di aver proditoriamente massacrato i Lusitani durante il suo proconsolato iberico e di averne incamerato i beni) ma era uomo di chiare virtù oratorie, tanto da riuscire ad avere la meglio nel processo intentatogli per i fatti di Spagna in cui l'accusa era rappresentata dall'anziano Catone. Petrarca lo ricorda in *Fam*. V, 3, in cui afferma che con la sua opposizione a Catone aveva reso quest'ultimo più famoso. In origine, secondo quanto riportato da *Appel*, appariva qui il nome di Cotta (Gaio Aurelio Cotta, 124 a.C. circa – 74 a.C.), che Cicerone elogiava nel *De oratore* per il suo stile puro e semplice e la sua adesione ai fatti; al contrario, Galba si serviva di effetti teatrali per commuovere l'uditorio, e questo getta – almeno agli occhi di Petrarca – un'ombra sulla sua figura. Ancora peggiori sono le figure di Calvo e Pollione che osarono sfidare Cicerone: pur se la loro fama è ignobile e non fondata sul merito, tuttavia essi fanno parte del corteo. Fama riflessa, la loro, come quella di Galba, quello avversario di Catone e questi di Cicerone, dato che configura questo terzo trionfo come collettore di esempi negativi caratterizzati da una non salda o usurpata fama, sulla quale è lecito nutrire dubbi, a differenza di TF I dedicato esclusivamente a personaggi altisonanti e di specchiata moralità (esempi negativi iniziano invece a comparire in TF II). L'attraversamento della fama, che viene spesso prospettata come casuale e immeritata,

porta al definitivo superamento della sua utilità, sulla base di Cicerone filtrato da Macrobio. Lo stigma tardivo nei confronti della fama e della ricerca della stessa – assieme alla palinodia per averla precedentemente desiderata e inseguita - è uno dei tratti tematici più significativi e ricorrenti del Petrarca maturo. L'asprezza delle critiche di Calvo e Asinio Pollione a Cicerone, che trovano conferma in Seneca (come ricorda *Ariani*, p. 336), deriva direttamente da un passaggio della quintilianea *Institutio oratoria* (XII, 1, 22), opera che Petrarca ricevette in dono nell'ottobre del 1350 da Lapo di Castiglionchio durante la visita fiorentina sulla via del Giubileo. È l'attuale Par. lat. 7720, in cui a f. 110v il passo è annotato con i nomi dei tre "Zoili" di Cicerone: «Brutus et Calvus et Asinius». L'altro Asinio ricordato da Quintiliano è Gaio Asinio Gallo, figlio di Pollione e a sua volta autore di opere di grammatica di cui si sono conservati un paio di frammenti. Contrariamente a Quintiliano, Petrarca sceglie di far riferimento solo al più famoso dei due (il padre Pollione), benché non gli fosse sfuggita la notazione quintilianea, e avesse annotato sul suo manoscritto «p[at]ri s[cilicet] ac filio».

55-57 *'Vidi Tucidide, che narra con proprietà i tempi e i luoghi e le belle imprese, e su quale campo è stata combattuta la qual battaglia'* ~ Agli oratori seguono gli storici, introdotti da una figura ibrida come Tucidide (nella forma *Tuchidide*): Petrarca ne sapeva poco (le possibili fonti in *Ariani*, p. 338), e quanto è qui espresso, relativamente alla sua competenza di storico e alla relativamente scarsa abilità oratoria, deriva fondamentalmente da Cicerone, *Or.* 9 («Thucydides autem res gestas et bella narrat et proelia, graviter sane et probe, sed nihil ab eo transferri potest ad forensem usum et publicum»). • *opere leggiadre*: interessante *iunctura*, inadatta al contesto ma che è clausola dantesca («L'antico sangue e l'opere leggiadre | d'i miei maggior», *Purg*. XI, 61), pronunciata dall'arrogante Omberto Aldobrandeschi, un superbo forse morto in battaglia; mentre il campo madido del sangue dei morti è immagine lucanea (Cesare contempla il campo di battaglia di Farsalo, l. VII), che Petrarca aveva già usato, più esplicitamente, nella canzone *Italia mia* (*Rvf* 128, del 1344-1345), vv. 49-51.

58-66 *'Vidi Erodoto, padre della storiografia greca, e vidi il nobile geometra Euclide vestito di un abito decorato di triangoli, cerchi e quadrati; e quello, che divenne pietra nei confronti di noi cristiani, Porfirio, che riempì la sua faretra dialettica di acuti sillogismi, armandosi di sofismi contro la verità; e Ippocrate, che avrebbe avuto più seguito se il suo manuale fosse stato ben compreso'* ~ La definizione di Erodoto come padre della storiografia greca risale a Cicerone, *De leg.* I, 1, 5, come già rilevato da *Ariani* che pure elenca diversi altri luoghi in cui Petrarca la riprende. Da Marziano Capella, invece, deriva la non comune iconografia di Euclide col suo abito istoriato ricavato dalla personificazione di Geometria presente nel *De nuptiis* VI, 580-581 (*Ariani*). Di Porfirio, principe dei dialettici, Petrarca conosceva probabilmente la diffusissima *Isagoge*, e indirettamente – dai commenti mordaci e sarcastici dei padri, in particolare di Agostino nel *De civitate Dei* – le opere anticristiane. È un autore che lascia poche tracce nelle opere di Petrarca, che lo cita due volte, come seguace di Platone nel *De ignorantia* e più ampiamente come mentitore contro il cristianesimo le cui verità sono espresse da Agostino (sua fonte) nel *De otio religioso*, con significative concordanze lessicali («*acuti* vir ingenii Porphirius»). • *silogismi ... aforismi*: la rima *sillogismi*:*sofismi*:*aforismi* evidenzia i mali della dialettica, della filosofia che si contrappone alla verità e alla sapienza, e non a caso sono armi attribuite a un filosofo privo di fede. La stessa serie rimica è all'esordio di *Par*. XI, nella dura reprimenda contro le vane occupazioni dei mortali che apre il canto dedicato al disprezzo del mondo in cui Dante presenta la storia di Francesco d'Assisi. Le tracce dantesche non sono solo linguistiche ma strutturali, perché una vera e propria "dannazione" in forma di contrappasso coglierà, più avanti, i sofisti (vv. 91 sgg.).

67-75 *'Gli sono davanti Apollo ed Esculapio, così nascosti che a malapena se ne può scorgere il viso, così il tempo lima e copre i loro nomi. Lo segue Galeno, che esprime quell'arte, la medicina, oggi guasta e alla sua epoca sì di valore, ma di limitata*

19 Tuchidide vid'io, che ben distingue
i tempi e' luoghi e l'opere leggiadre
e di che sangue qual campo s'impingue.
20 Herodoto, di greca historia padre,
vidi, e dipinto il nobil geometra
di triangoli e tondi e forme quadre;
21 e quel che 'nver di noi divenne petra:
Porfirio, che d'acuti silogismi
empié la dïaletica faretra,
22 faccendo contra 'l vero arme i sofismi;
e quel di Coo, che fe' vie miglior l'opra,
se bene intesi fusser gli aforismi.
23 Apollo ed Esculapio gli son sopra,
chiusi, ch'a pena il viso gli comprende,
sì par che i nomi il tempo limi e copra.
24 Un di Pergamo il segue; e in lui pende
l'arte guasta fra noi, allor non vile,
ma breve e scura; e' la dichiara e stende.
25 Vidi Anaxarco intrepido e virile,
e Xenocrate più saldo ch'un sasso,
che nulla forza volse ad atto vile.

estensione e oscura; egli la espone e la spiega. Vidi Anassarco intrepido e risoluto, e Senocrate più solido di una roccia, che nessuna costrizione poté inclinare a gesti di viltà' ~ La serie seguente è dedicata alla medicina, che non è tra le arti del trivio e del quadrivio e che anzi Petrarca considerava occupazione meccanica. La sua considerazione negativa, come appare anche qui, riguardava però lo sviluppo contemporaneo della medicina, della quale era vagheggiata una sorta di età dell'oro antica, risalente ad Apollo (già invocato nelle sue facoltà taumaturgiche nel sonetto 34 del canzoniere, che ne apriva forse la prima raccolta di riferimento). Quanto a Esculapio, è tradizionalmente indicato come il *repertor* di quell'arte presso i greci; entrambi quasi cancellati dal tempo, mentre Galeno, di Pergamo, ha avuto il merito di illustrare e spiegare (nei *Commentari*) i brevi e oscuri *Aforismi* del suo maestro Ippocrate, fondando l'arte medica moderna. Anche Galeno lascia poche tracce nell'opera di Petrarca. Lo stesso accade ad Anassarco, la cui morte sprezzante e virile (nota attraverso Boezio e Cicerone; e forse anche dall'*Apologeticum* di Tertulliano, 50, 3, che riporta il dialogo tra Anassarco e il suo carnefice) è ricordata nella *Sen*. XVI, 4 (ma non con tutti i particolari cruenti del caso, come la lingua mozzata sputata in faccia al tiranno Nicocreonte – o Timocreonte secondo Cicerone –, episodio presente nel solo Valerio Massimo; cenni anche in *Rem*. II, 114 e *Fam*. VI, 3). • *virile*: è aggettivo presente in Cicerone nel luogo delle *Tusculanae* in cui introduce Anassarco e altri esempi analoghi («cave turpe quicquam, languidum, non virile»: II, 52). Senocrate è invece ricordato per la sua saldezza nell'esercitare la temperanza e nel resistere alla lussuria, sulla scorta di Valerio Massimo (IV, 3, ripreso in *Mem*. III, 49), ma anche per la sua incorruttibilità (*Fam*. II, 8) e per quel «decus» di cui fa men-

zione Cicerone in una lettera ad Attico (*Fam*. V, 2); lo stesso Cicerone chiama Senocrate, per la sua «abstinentia», «severissimum philosophorum» (*De off*. I, 109), giudizio ripreso da Petrarca nel *De vita solitaria*. Un episodio a lui relativo è tramandato da diversi autori greci: inviato come ambasciatore a Tebe, Senocrate fu irriducibile nei confronti del generale macedone Antipatro; esistono diverse testimonianze, passate dai greci ai latini, sul suo rifiuto di un dono cospicuo, di cinquanta talenti, fattogli da Alessandro, che egli avrebbe sdegnosamente rifiutato. L'aneddoto, presente nella vita di Alessandro di Plutarco e noto a Petrarca da varie fonti latine (Val. Max. 4,3 ext. 3; e Cicerone, *Tusc*. 5, 91), si iscrive assai bene nel *topos* dell'indifferenza al denaro che lo riguarda.

76-78 *'Vidi Archimede stare col viso basso e Democrito procedere pensoso, poiché era cessato il suo desiderio di luce e di ricchezze* [aveva rinunciato alla ricchezza e si era accecato]*'* ~ Seguono Archimede e Democrito. Il primo incarna il disinteresse a ogni aspetto pratico della vita come rappresentato, di fronte al carnefice, da Valerio Massimo (7, 7, ext. 3). L'episodio avvenne durante la seconda guerra Punica e la presa di Cartagine da parte del console Marcello, durante la quale Archimede continuava imperterrito a disegnare formule sulla sabbia. Petrarca traslittera l'autore latino in *Rer. mem*. I, 23 («At is, cui oculos atque aures ingens animi cura concluserat, ferociter percunctanti certum aliquid respondere non valens, opposita tantum manu ne pulverem sibi suum confunderet obsecrabat. Miles contemptorem ratus interficit») che rappresenta esemplarmente la dedizione allo studio da sostenere fino al momento estremo, e il correlato disprezzo verso il mondo. Lo stesso sentimento anima Democrito: ricco di famiglia, si era privato di ogni bene come narrato ancora da Valerio Massimo (8, 7, ext. 4) e per meglio contemplare la verità nascosta dietro i fantasmi della realtà si era strappato gli occhi, aneddoto forse apocrifo che si deve a Plutarco ed è riferito da Aulo Gellio, *Noct*. X, 17. La cecità di Democrito, utile a meglio contemplare con l'animo, è ricordata in *Rem*. I, 96, assieme a quella di Omero; e in *Fam*. XVII, 6. L'accecamento volontario è in *Rer. mem*. I, 29, ove si ricorda la fonte, Gellio, assieme a Cicerone, *Tusc*. 114-118, a riprova del fatto che la vera conoscenza non è quella dei sensi. La storia è accolta tuttavia da Petrarca con dubbio e stupore per la "vana decisione": «Quamobrem flagrans huius propositum miror, sed inane consilium obstupesco».

79-90 *'Vidi Ippia, il vegliardo che un tempo osò dire «Io so tutto», e poi Archesilao, che non nutriva alcuna certezza ma coltivava sopra ogni cosa il dubbio; vidi Eraclito nascosto dalle sue stesse parole e Diogene il cinico che palesava nelle proprie azioni più di quanto il pudore non consenta, e Anassagora che osservò sereno i suoi possedimenti distrutti e abbandonati, carico com'era di scienza e persuaso di poterne derivare un compenso degno di invidia. Lì c'era Dicearco, curioso di varie scienze, e Quintiliano, Seneca e Plutarco assai diversi nei loro insegnamenti'* ~ Ippia, famoso per la *polymathia* (si vantava di poter imparare ogni cosa di qualsiasi argomento, grazie alla sua prodigiosa memoria: le fonti in *Ariani*, p. 341), è storicamente il primo dei sofisti, assieme tra gli altri a Gorgia che *Appel* e altri commentatori hanno individuato nel «vecchierel», a patto di leggere in «el» una congiunzione e un articolo (Gorgia ha nel *De ignorantia* caratteristiche simili a quelle di Ippia qui riportate, perché credeva di poter conoscere tutto: «Gorgias Leontinus, rethor vetustissimus, non modo aliquid, sed sciri omnia posse credit»). Archesilao (o Arcesilao), scoliarca dell'Accademia platonica alla metà del II sec. a.C. e primo fautore dell'indirizzo scettico che la contraddistinse di lì in avanti, è ricordato da Petrarca nel *De ignorantia* con le stesse caratteristiche qui esposte, sulla base di Cicerone, *Acad*. I, 44 («Archesilas, ne id unum sciri asserens, nichil sciri»). La serie greca prosegue con Eraclito, cui su base ciceroniana è rimproverata l'oscurità (*De fin*. II, 5, 25), e Diogene, che al contrario era a tal punto palese, nelle proposizioni e nei comportamenti, da agire contro il pudore («contra verecundiam» in Agostino, *De civ. Dei* XIV, 20, allegato da *Ariani*). Diogene è, nei *Rerum memorandarum*, il cinico famosissimo sprezzatore di tutto ciò che gli altri desiderano (II, 51: «Dyogenes cynicus, ille

26 Vidi Archimede star col viso basso,
e Democrito andar tutto pensoso,
per suo voler di lume e d'oro casso. 78
27 Vidi Ippia, el vecchiarel che già fu oso
dir: «Io so tutto», e poi di nulla certo,
ma d'ogni cosa Archesilao dubbioso. 81
28 Vidi in suoi detti Heraclito coverto,
e Diogene cinico, in suo' fatti
assai più che non vuol vergogna, aperto; 84
29 e quel che lieto i suo' campi disfatti
vide e deserti, d'altre merci carco,
credendo averne invidïosi patti. 87
30 Ivi era il curïoso Dicearco,
ed, in suo' magisteri assai dispari,
Quintilïano e Seneca e Plutarco. 90
31 Vidivi alquanti ch'àn turbati i mari
con venti adversi e con ingegni vaghi,
non per saver, ma per contender chiari, 93
32 urtar come leoni, e come draghi
co le code avinghiarsi: or, che è questo,
ch'ognun del suo saver par che s'appaghi? 96

famosissimus contemptor omnium que optantur ab aliis»). La perifrasi dei vv. 85-87 è dedicata ad Anassagora, la cui vicenda è ripresa senza modifiche da Valerio Massimo (8, 7, ext. 6; anche riportato in *Rer. mem.* III, 81). Rappresenta esemplarmente il filosofo a tal punto dedito ai propri studi da disinteressarsi della ricchezza materiale, indifferente a tutto tranne che alla conoscenza, unica vera "merce" di cui è carico. Non riferirei gli «invidiosi patti» alla scienza ('aveva nella scienza compenso degno d'invidia') ma ai possedimenti e ai beni, persuaso com'era che ne avrebbe derivato come conseguenza l'invidia (Anassagora in effetti la sperimentò, essendo stato esiliato da Atene). Dicearco è citato come «curiosissimus indagator» della scienza, e soprattutto della filosofia naturale e della zoologia, in *Rem.* I, 114, la cui base è ciceroniana. Infine, conclude la serie dei filosofi, retori e storici la terna Quintiliano-Seneca-Plutarco, assai dissimili per ammissione dello stesso Petrarca, ma che sintetizzano i tre filoni principali cui è dedicata la serie stessa, retorica, filosofia (e segnatamente, con Seneca, filosofia morale, visto che nel *De ignorantia* è definito «preceptor morum») e storiografia. Di Plutarco, Petrarca conosceva poco e per fonti indirette; lo considera tuttavia un «philosophus» (*Rem.* I, 81; *Fam.* XVII, 15), e per di più un filosofo morale al pari di Seneca («Senecam pono, de quo Plutarchus, magnus vir et grecus, ultro fatetur nullum in Grecia fuisse, qui sibi posset in moralibus comparari»: *Contra eum*, 1234 e cfr. *Fam.* XII, 14) e «incomparabilis preceptor» (*Fam.* XXIV, 5).

91-96 *'Vi vidi alcuni che hanno turbato i mari con venti contrari e con ingegni volubili, famosi non per la loro conoscenza, ma per le loro contese, lottare come leoni e avvinghiarsi con le loro code come draghi. Cos'è questa cosa, che ognuno si appaga solo del proprio sapere?'* ~ Queste due ter-

zine interrompono l'elenco nominale e introducono una sezione dedicata ai sofisti, i "dannati" del capitolo: solo per loro, colpevoli di non aver ricercato non la verità ma di essersene allontanati con lambiccate sottigliezze dialettiche e argomentative, Petrarca dispiega una sorta di contrappasso, che comprende l'unica comparazione di carattere zoologico del capitolo, paragonandoli a leoni e draghi in lotta tra loro «non per saver, ma per contender» (v. 93). Il dileggio della sofistica adombra il riferimento polemico (di cui si alimenta il *De ignorantia*) alla scolastica contemporanea e alla sua autoreferenzialità (vv. 95-96, con intervento diretto, al presente: «Or che è questo, | ch'ognun del suo saver par che s'appaghi?»). Tutti i sofisti sono caratterizzati dalla stessa vana litigiosità rimproverata agli scolastici contemporanei nel *De ignorantia*. Poiché l'opera fu composta nei primi mesi del 1368, ripetutamente rivista e pubblicata nel gennaio 1371, a questo periodo può essere fatto risalire, viste le numerose coincidenze, un lavoro di revisione almeno di questa sezione, forse legato al parziale rifacimento di TF IIa poi abbandonato. Notevole è l'influsso dantesco in particolare per la figura di Minosse («con le code avinchiarsi», v. 95, richiama *Inf.* V, 6 e 11), ma più in generale per la dinamica rappresentazione del contrasto che passa anche attraverso il ricorso, fin qui inusitato, alla comparazione animale e alla teratologia.

97-105 *'Vidi Carneade, che era così pronto nei suoi studi che, quando parlava, era difficile discernere il vero dal falso, tanto era abile nel discorrere. Egli dedicò la sua lunga vita e la sua larga dote di intelligenza a mettere d'accordo gli opposti partiti trascinati dal furore accademico; né riuscì a farlo, poiché, a mano a mano che crescevano le abilità crebbe anche l'invidia, e assieme al sapere ha sparso veleno negli animi tronfi'* ~ Una sottile lode pervade la rappresentazione di Carneade, che precede i ritratti opposti dei contendenti filosofici: nonostante le arti sofistiche che rendevano ambiguo il suo discorso, egli assume una posizione di rilievo anche morale perché *suasor pacis* e compositore del «furor litterato» (*hapax*). In Carneade forse Petrarca vede un suo predecessore, ansioso di comporre ogni lite, non solo quelle tra amici e sodali, ma ogni dissidio interiore, compresa la generale *lis* che governa il mondo e che è al centro della prefazione al secondo libro del *De remediis*. Lì proprio Carneade, ansioso di rappacificare gli uomini nella verità, che può appartenere a tutti, trova spazio quale «philosophice sequester pacis anxius sed irritus» ('colui che si impegnava vanamente a trovare un compromesso per assicurare la pace in filosofia'). La fonte è Cicerone, *De fin.* V, 6, 16, che ricorda come Carneade proponesse ai filosofi di indentificare il modo di vivere felici come fine comune di ricerca, identificando nella filosofia l'arte di vivere, ma non riuscisse a trovare l'accordo sulla definizione di cosa fosse l'oggetto delle naturali tendenze umane. Nell'altra decina di casi in cui compare nelle sue opere, Carneade è ricordato da Petrarca per la sua longevità e l'operosa senescenza (la «lunga vita» del v. 100), mai per la prodigiosa memoria che è invece legata al suo nome in TF IIa 115: in quel caso è però assai probabile un malinteso per l'accademico Carmide (Charmadas), considerato da Cicerone un filosofo importante, dotato di grande memoria: *Tusc.* I, 59; *Or.* I, 45-47 e soprattutto II, 360: «vidi enim ego summos homines et divina prope memoria, Athenis Charmadam».

106-120 *'Contro Ferecide, che innalzò la speranza dei mortali ritenendo immortale l'anima, prese le armi Epicuro, grazie al quale è diminuita la sua fama, che ebbe il coraggio di dire che l'anima non era immortale (così, in relazione all'anima fu allo stesso tempo famoso e cieco) con tutti i suoi seguaci uguali al maestro: parlo di Metrodoro e di Aristippo. Poi vidi Crisippo tessere una tela sottile con un gran subbio e uno straordinario fuso. Vidi Zenone, il capostipite degli Stoici, alzato in piedi per parlare in modo più chiaro che mostrava il palmo aperto e il pugno chiuso e Cleante, che per imprimere meglio quanto intendeva dimostrare ordiva la sua tela delicata che conduce alla verità le opinioni incerte.* ~ Appare significativo che il complesso dei tre trionfi dedicati alla fama sia chiuso da una riflessione erudita sul tema dell'immortalità dell'anima, che funge da passaggio ai temi di TT e TE e conferma, con la scelta di Epicuro quale oppositore di questa verità, alcuni tratti della scarsa considerazione che per il filosofo aveva

33 Carneade vidi in suo' studi sì desto
che, parlando egli, il vero e 'l falso a pena
si discernea; così nel dir fu presto.
34 La lunga vita e la sua larga vena
d'ingegno pose in accordar le parti,
che 'l furor litterato a guerra mena;
35 né 'l poteo far, ché, come crebber l'arti,
crebbe l'invidia, e col savere inseme
ne' cori enfiati i suo' veneni à sparti.
36 Contra 'l buon siro, che l'umana speme
alzò, ponendo l'anima immortale,
s'armò Epicuro, onde sua fama geme,
37 ardito a dir ch'ella non fusse tale;
così al lume fu famoso e lippo,
co la brigata al suo maestro eguale:
38 di Metrodoro parlo e d'Aristippo.
Poi con gran subbio, e con mirabil fuso
vidi tela sottil tesser Crisippo.
39 De gli stoïci il padre alzato in suso,
per far chiaro suo dir, vidi Zenone
mostrar la palma aperta e 'l pugno chiuso;
40 e per fermar sua bella intentïone
dipinger la sua tavola Cleante,
che tira al ver la vaga opinione.

nutrito Dante. Le terzine presentano una metafora continuata relativa alla "tessitura" della vita (il subbio e il fuso, ovvero la parte del telaio che porta l'ordito, e lo strumento cui si avvolge il filo, e la tela sottile di Crisippo): identica metaforologia è utilizzata per la rappresentazione della vita ormai sfuggente sia nel finale del canzoniere (*Rvf* 296, 5) sia nella canzone d'apertura della seconda parte (264, 129-130: «ché pur deliberando ò vòlto al subbio | gran parte omai de la mia tela breve»). Ferecide di Siro è noto a Petrarca attraverso Cicerone, *Tusc.* I, 38, ed è contrapposto all'«infame gregge» dei seguaci di Epicuro in *Fam*. IV, 3, di incerta datazione (unica sua apparizione oltre questa). Lì, Ferecide è il capostipite di un pensiero filosofico sull'immortalità dell'anima che passa attraverso Pitagora e i pitagorici per giungere a Socrate e Platone. Metrodoro è uno dei quattro più celebri allievi di Epicuro, mentre Aristippo è il fondatore della scuola cirenaica, che precede di circa un secolo l'epicureismo e gli porta in dote la dottrina della vita come ricerca del piacere. Dunque non un allievo, ma un predecessore dell'epicureismo. Petrarca è tratto in inganno dall'interpretazione di un passo di Cicerone (*Tusc*. II, 6). Crisippo di Soli, discepolo di Cleante e suo successore a capo della scuola stoica, è accomunato al maestro e a Zenone di Clizio (fondatore dello Stoicismo) dall'eleganza del dettato e dell'ordito, che rispondeva ai criteri di logica e di proporzione propri della scuola. Un ulteriore verso è attestato da parte della tradizione in diverse formulazioni: 'Qui lascio, e più di lor non dico avante', (anche con la

variante ‘non scrivo’) o, in alternativa, ‘E poi rivolsi il viso in altra parte’). Senza questo verso, il finale (a sua volta tormentato e apparentemente irrisolto: cfr. *Pacca*, p. 31) è piuttosto brusco, anche se non dissimile da quelli di altri capitoli. Il verso è parso (ad Appel) il possibile preludio a un ulteriore capitolo, non scritto o non pervenuto, in cui avrebbero dovuto trovar posto personaggi degni di rinomanza sorprendentemente assenti dai tre capitoli dedicati alla fama (nonché da TF IIa), in particolare Agostino e i padri della Chiesa.

Triumphus Temporis

a cura di Andrea Torre

1-30 Apparizione della prosopopea solare del Tempo e suo discorso contro gli uomini salvati dalla Fama (terz. 1-10) | **31-36** Il Sole accelera il suo corso e conduce più velocemente ogni cosa alla fine (terz. 11-12) | **37-60** Riflessione sulla brevità della vita e ammonimento a dedicarsi ai beni eterni (terz. 13-20) | **61-69** La vita dura come un breve giorno (terz. 21-23) | **70-84** Esortazione a un'analisi introspettiva sul valore del tempo (terz. 24-28) | **85-99** Scontro tra il Sole e il corteo della Fama (terz. 29-33) | **100-126** Orazione di un interlocutore indeterminato (terz. 34-42) | **127-145** Considerazioni conclusive sulla brevità dell'esistenza (terz. 43-49a)

Secondo una successione anticipata anche figuralmente all'inizio di TF I (vv. 10-11: «Quale in sul giorno un'amorosa stella | suol venir d'orïente innanzi al *sole*»), nel *Triumphus Temporis* alla «reina» Fama e allo stuolo infinito di gente che si muove «queta queta» (TT, v. 88), convinta (o forse illusa) di sottrarsi al naturale ciclo di nascita, corruzione e morte, subentra innanzi agli occhi dell'io-protagonista l'inquieta, solitaria figura del Sole. Giunti alla quinta stazione del viaggio onirico petrarchesco tra visioni e incontri, la prosopopea solare del tempo (quell'astro che, dantescamente, «col suo lume il tempo ne misura» [*Par.* X, 30]) dà corpo al naturale movimento che, per quanto non si voglia o non si sappia percepire, conduce inevitabilmente ogni esistenza verso la propria fine. L'idea di movimento, che la figura del Sole associa al concetto assoluto di tempo, si oppone all'apparente fissità entro cui la Fama intende cristallizzare il tempo umano, ed evidenzia il ruolo strumentale riconosciuto al Tempo nel fondamentale transito dalla «Fama» mondana all'«eterna fama» celeste (TE, vv. 127-134). Al "tutto pieno" dell'enciclopedico trionfo della Fama – in uno sterminato ma seletto catalogo di feticci dell'esistenza mondana (i corpi, le figurazioni, i *nomina*) – segue dunque senza soluzione di continuità, anzi per logica conseguenza, la rappresentazione di un "vuoto assoluto" prodotto dall'azione distruttrice del *dominus* Tempo su ogni elemento naturale e su tutti gli esseri viventi; o meglio, segue la rappresentazione «in terra» dell'improvvisa percezione di tale azione da parte del protagonista del percorso trionfale, nonché l'avvio in questi di una riflessione interiore che lo preparerà all'ultima stazione del viaggio, quella che «Dio permettente, vederem lassuso» (TE, vv. 121 e 123).

Gli ultimi due capitoli del poema visionistico petrarchesco si contraddistinguono dai primi quattro per il venir meno della dinamica processionale e la drastica at-

tenuazione del ricorso al registro enumerativo, ma soprattutto si collegano tra loro per una circolarità ragionativa e stilistica che ne fa un dittico coeso, fondato su una postura argomentativa d'impianto didascalico-sapienziale, sulla ritmata giustapposizione di riflessioni e ammonimenti morali, e su una biblioteca di riferimento non più solo classica ma anche caratterizzata da letture bibliche e patristiche. A questo dato ormai acquisito, grazie soprattutto agli studi di Bertolani, vale la pena di aggiungere un passaggio del *Timeo* platonico, nella traduzione latina di Calcidio, in cui il concetto di eternità è postulato in opposizione a quello di tempo, e quest'ultimo è definito come un'immagine mobile della prima: «Quapropter imaginem eius mobilem numeroque serpentem factae a se machinae deus sociabat eam quae tempus dicitur, aevo intacto et in singularitate perseverante. Dies enim et noctes et menses et annos, qui ante caelestem exornationem non erant, tunc nascente mundo iussit existere; quae omnia partes sunt temporis, nosque haec cum aevo assignamus, id est solitariae naturae, non recte partes indiuiduae rei fingimus. Dicimus enim "fuit, est, erit", ast illi esse solum competit iuxta ueram sinceramque rationem, fuisse vero et fore deinceps non competit» [I, 146-148]). Petrarca ebbe modo di leggere questo passaggio sull'odierno codice Par. lat. 6280 e, dopo il 1355, lo marcò con due significative note d'attenzione: «origo temporis» e «fuit, est, erit». Se la prima postilla sottolinea la natura affine, ma sussidiaria e derivativa, del tempo rispetto all'eternità (appunto mobile copia terrena di ciò che «vederem lassuso»), la seconda rinvia invece a quegli elementi grammaticali della deissi temporale, sulla cui negazione, anche agostiniana (*En.* 101, 10: «Non est ibi nisi, *Est*; non est ibi, *Fuit*, et *Erit*; quia et quod fuit, iam non est»), Petrarca costruisce la distinzione tra le ultime due stazioni del percorso trionfale (TE, 67-69: «Non avrà loco *fu*, *sarà* né *era* | ma è solo *in presente*, e *ora* e *oggi*, | e sola *eternità* raccolta e 'ntera»). Anche in tale memoria neoplatonica potrebbe dunque rispecchiarsi la banale constatazione di ogni lettore, secondo cui il dettato di TE, almeno fino al v. 81 (e quindi con la stessa infrazione dei confini tra stazioni trionfali già connotante la zona tra TP e TM I), costituisce da una parte una sorta di sintesi esplicativa degli eventi prodotti nel penultimo capitolo in seguito ai soliloqui del Tempo e dell'io trionfale; e dall'altra una compiuta formalizzazione concettuale dell'idea di tempo secondo il magistero agostiniano di *Confessiones* XI, 16-18 e *De immortalitate animae* 3, 3. L'*internarsi della mente* in un apocalittico «mondo | novo» (TE, vv. 20-21) consentirà infatti a Petrarca di percepire l'eterna fissità del *punctum* spazio-temporale di contro al suo edace movimento infinito (TE, vv. 25-26: «ristare | vidi *in un punto* quel che mai non stette»; che riecheggia con progressione perfettiva l'assunto di TT, vv. 49-50: «i' vidi il ghiaccio, e lì stesso la rosa, | *quasi in un punto* il gran freddo e 'l gran caldo»); ossia, di ridurre agostinianamente il tempo a una tensione della coscienza che, oltre alla percezione di un presente istantaneo, prevede la percezione di un presente del passato (la memoria) e la percezione di un presente del futuro (l'attesa): «E le tre

parti sue vidi ristrecte | ad una sola» (TE, vv. 28-29). L'affinità tonale e tematica con TE consente anche di ipotizzare una collocazione cronologica per questo capitolo dei *Triumphi*, dal momento che TT offre pochi «elementi per stabilire la sua datazione: non solo, infatti, non si sono conservate varianti e postille risalenti all'autore [...], ma anche il testo non offre alcun appiglio in proposito» (*Pacca*, p. 476).

Impegnata com'è in una introiezione meditativa del messaggio di vanità e illusoria durata dei beni mondani, la narrazione di TT lascia performativamente solo intravvedere al lettore l'esperienza di coscienza del tempo lucidamente delineata in TE, ma la pre-figurazione della mèta del viaggio trionfale, che il penultimo capitolo ci offre, dà indicazioni di rilievo per comprendere l'intero funzionamento del teatro mentale dei *Triumphi*. Possiamo innanzitutto constatare che il capitolo in cui si tematizza la labilità di ogni struttura terrena e si stigmatizza la vanità di ogni progetto di controllo della scriteriata *fuga temporis* si organizza, con paradossalità solo apparente, secondo una calibrata architettura di cinque blocchi narrativi. La struttura argomentativa illustra la progressiva messa a fuoco, da parte dell'io che, nella dimensione intradiegetica della visione, funge da protagonista, di quella concezione qualitativa del tempo umano, di matrice senecana, che lo configura come un processo di consumazione destinato a trovare compimento nella morte, e che lo prospetta conseguentemente quale occasione irripetibile di conoscenza e correzione interiore.

Il racconto muove da una prima sequenza (vv. 1-30) in cui, sulla scorta del motivo classico dell'invidia degli dèi nei confronti degli esseri umani, si dà voce alle proteste della demiurgica divinità terrena del Sole contro la pretesa dei comuni mortali di essere eternati dalla Fama. L'affermazione di dominio della penultima potenza trionfale (ultima della dimensione terrena del percorso visionario) si manifesta nella forma di un'incontrollabile accelerazione del flusso temporale che, nella seconda sequenza (vv. 31-84), costringe il soggetto visionistico petrarchesco a interrogarsi sull'improvvisa percezione dell'estrema brevità di un'esistenza, come la propria, dissipata tra «le speranze e 'l van desio» (v. 55). Quasi a voler chiarire e consolidare tale intuizione introspettiva attraverso l'icasticità del modulo trionfale della *lis* e attraverso l'autorevolezza di una testimonianza didascalica riportata, il discorso poetico procede prima con una terza sequenza (vv. 85-99) in cui si mette in scena lo scontro tra il lento corteo della Fama e la prosopopea solare del Tempo, ancora più agguerrita nella sua azione distruttrice; e poi con una quarta sequenza (vv. 100-126) dove vengono riportate, come discorso diretto di un locutore indeterminato (un «oratore assoluto, al tempo stesso astratto e allusivamente divino», lo definisce Bárberi Squarotti 2005, p. 382), le considerazioni a proposito del carattere transeunte della vita umana e della vanità di ogni sopravvivenza garantita dalla Fama. L'ultimo segmento del capitolo (vv. 127-145) esplicita l'applicazione di tale ammonimento morale alla vicenda dello stesso io trionfale, che alla luce di ciò

non può che constatare l'inevitabile dissolversi nel tempo di «ogni nostra gloria» e «de' nostri nomi» (vv. 129-131). Nello spazio di 145 versi (dimensione che TT condivide solo con TE, e che allinea i due capitoli finali del poema all'ultimo canto della *Commedia* dantesca) assistiamo dunque alla progressiva, articolata e didascalica comunicazione di un unico concetto morale secondo una strategia di variazione che convoca tutte le soluzioni espressive e parenetiche già impiegate nel corso del poema. Pertanto l'affermazione della dimensione qualitativa del tempo umano: 1) muove dall'ostensione *ex abrupto* di una figurazione simbolica, che necessita di essere interpretata; 2) passa per l'interrogazione introspettiva del soggetto trionfale sull'applicabilità di tale figurazione alla propria vicenda personale; 3) viene ribadita nella sua urgenza da una nuova, più dinamica scena simbolica che visualizza il conflitto interiore tra sentimenti contrastanti; 4) è intensificata da una legittimazione testimoniale che assume i caratteri di una legge scritta; 5) si presta in fine ad essere accettata come una verità di fatto, da cui muovere per ulteriori riflessioni.

La tenuta narrativa e l'efficacia argomentativa del capitolo, ma anche il suo statuto di esperienza meditativa che coinvolge intelletto e sensi, vengono ulteriormente intensificati dal costante ricorso a notazioni sensoriali che marcano tutti gli spazi di articolazione del ragionamento poetico appena delineato. Di contro a tre snodi d'ordine uditivo (v. 31: «Poi che questo ebbe detto, disdegnando»; v. 100: «Udi' dir, non so a chi, ma 'l detto scrissi»; v. 127: «Udito questo, perché al ver si deve») se ne registra solo uno di natura visiva (v. 85: «Poi ch'io ebbi veduto e veggio aperto»), secondo un rapporto che sembra rispecchiare il minimo impiego, per la quinta stazione visionistica, di quel registro descrittivo così strutturalmente dilatato nel resto del poema; rapporto che piuttosto chiama in causa quelle "visioni uditive" caratteristiche del genere dell'autobiografia onirica. È d'altra parte vero che più che a un radicale cambio del modo di raccontare il viaggio trionfale, assistiamo qui forse alla resa implicita e performativa di dinamiche narrative consuete, quasi che la percezione del tempo dipenda dalle condizioni e dai caratteri del processo mentale che lo pensa, e contribuisca così a determinarsi come una componente non secondaria della strenua indagine introspettiva di sé condotta da Petrarca. Se in TC e in TF gli infiniti cortei delle vittime d'Amore e dei salvati dalla Fama vengono descritti come il contenuto oggettivo ed esplicito di un preordinato percorso conoscitivo *per figuras* di cui l'io-protagonista è chiamato a memorizzare i singoli *fragmenta* visivi, decrittandone per sé il portato esemplare, in TT l'esperienza visiva di autocoscienza si rivela, nel suo farsi, quale reazione in soggettiva e in diretta alla furia distruttiva del Tempo, e si organizza come una complementare arte dell'oblio, come una pratica di conoscenza «per forza di levare» che, rimosse le *res memorandae* e le relative *imagines agentes* a lungo accumulate, agevola un faccia a faccia dell'individuo col proprio sé. Del resto come *Augustinus* ricorda a *Franciscus* nel *Secretum*, non è sufficiente comprendere le ragioni della propria sofferenza (l'amore, la gloria) ma bisogna de-

siderare di allontanarsi da esse, ossia 'scordarle', porle *ex corde*, oppure come constata il Petrarca trionfale non «fermare … il core» in esse, non affezionarsi al loro ricordo. Ecco allora che, a questo punto del poema visionistico, a trionfare è una distesa di macerie che lo sguardo dell'individuo può e deve percorrere con intensa concentrazione, in una sorta di educazione visiva che rende abili a percepire la *fuga temporis* e la labilità della vita terrena; un'educazione visiva di cui l'io-protagonista aveva già avuto un'anteprima al capezzale di Laura accanto alla «schiera di donne, non dal corpo sciolta», lì accorse per «vedere e contemplare il fine | che far convensi» (TM I, 107-111). La figurazione da osservare, e nel caso relazionare a sé (per emulazione o distanziamento), si riduce dunque qui a un paesaggio annichilito e abitato unicamente dalla stessa potenza trionfante, che pare però dotata di una caratterizzazione psicologica ben più accentuata dei suoi analoghi nei precedenti capitoli. Inoltre, se in TC, TP e TM il *topos* dantesco dell'incontro oltremondano mette in contatto l'io-protagonista con figure rilevanti dei vari cortei, in TT l'azzeramento dei *nomina* produce un'unica interazione, quella con la potenza di turno, di cui egli contempla impietrito prima l'invidiosa *impasse* di fronte all'azione della Fama e poi l'irosa devastazione di ogni cosa esistente o sperata; e ciò porta l'io-protagonista a riconoscersi affine a tale soggetto passionale in ragione del tempo speso invano dietro all'afflizione per ciò che manca o all'incapacità di godere ciò che si possiede.

È dunque una potenza "troppo umana" quella su cui si apre improvvisamente il capitolo, e non solo in ragione dell'insistita focalizzazione d'avvio sull'antropomorfismo posturale del Sole (*corcò*, *alzato*, *guardossi intorno*), che ci consegna una ieratica figura di saggio pronto a giudicare e giustiziare le copiose schiere trionfali della Fama (per una rassegna delle personificazioni del tempo in Petrarca cfr. Marcozzi 2005). A intensificare il rispecchiamento, esteriore e interiore, tra il soggetto petrarchesco e la prosopopea solare del Tempo partecipano anche i parimenti insititi riferimenti al carattere passionale (da divinità pagana, secondo Bárberi Squarotti 2005, p. 375) e alla postura autoriflessiva riconosciuti a costui fin dalle battute iniziali. Nella serrata sequenza incipitaria di quattro interrogative vediamo, ad esempio, il Sole-Tempo sfogare tutta la propria invidia nei confronti di quegli esseri mortali che grazie al potere eternante della gloria vedono riconfigurata la linearità della propria vita; poco dopo, lo stesso denuncia senza pudore l'ira e lo sdegno (vv. 23 e 31) suscitati da tale oltranza umana. Ma è soprattutto il protratto soliloquio del Sole (vv. 5-15: *Che pensi? Che sarà? Che più s'aspetta? Che puote esser peggio?*) a mostrarsi quanto mai affine ai momenti autoriflessivi di altre soggettività petrarchesche: *in primis* all'io lirico del Canzoniere còlto in perenne, dissidente interlocuzione con la propria anima (*Rvf* 150, 1: «Che fai, alma? Che pensi?»; oppure 273, 1-2: «Che fai? Che pensi? Che pur dietro guardi | nel tempo…»); e ovviamente allo stesso io-protagonista dei *Triumphi* che, di lì a poco, avvierà l'ultima stazione del poema proprio interrogandosi sul senso che per sé ha

avuto l'esperienza visionistica dell'azione del Tempo (TE, 1-3: «Da poi che sotto 'l ciel cosa non vidi | stabile e ferma, tutto sbigoctito | mi volsi a me, e dissi: "In che ti fidi?"»). Alla più articolata configurazione umana del Tempo, che lo distingue per empatia (in modo analogo ad *Afr.* V, 476-86) dalla staticità di altre potenze trionfali, contribuisce in fine anche la sua designazione tramite il pronome «io» (ostentato, ad esempio, al centro geometrico del v. 14). È come se la centralità poetica ed esistenziale del concetto di tempo in Petrarca necessiti di un *avatar* che rappresenti qualcosa di più di una funzione narrativa o di una figurazione allegorica.

Osservando ciò che il Tempo sente, pensa e produce, è lo stesso io trionfale a verbalizzare esplicitamente la relazione di rispecchiamento con la potenza di turno, tanto in sé, quanto nelle conseguenze del suo agire; a constatare di avere «dinanzi agli occhi un chiaro specchio | ov'io veggio me stesso e 'l fallir mio» (vv. 56-57). La figurazione trionfale funge qui da innesco per una riflessione introspettiva da parte del soggetto petrarchesco. Con una chiarezza non ancora pienamente esperita nel poema e attraverso il dispositivo simbolico dello specchio, l'esperienza visionistica pone l'io trionfale davanti a un suo parziale doppio, con cui condivide non solo alcune criticità "caratteriali" ma anche lo statuto di soggetto osservante. Contemplando la celebrazione della Fama, il Sole-Tempo è pulsionalmente spinto a rivelare l'inconsistenza di tale trionfo. Contemplando la devastazione prodotta dal Tempo, l'io-protagonista prende coscienza per la prima volta dell'istantaneo invecchiamento del mondo, e di sé nel mondo. Mettendo uno di fronte all'altro, complice lo specchio-Tempo, chi «stamani era un fanciullo ed or è vecchio» (TT, v. 60), Petrarca ci offre una rappresentazione del *punctum temporis* del racconto in cui l'io-protagonista (e con lui ogni lettore) prende coscienza della propria, progressiva esperienza del mondo terreno, allineandosi al grado di consapevolezza detenuto fin dall'inizio da quell'io-narratore esplicitamente associato all'autore empirico. Si tratta di una torsione della temporalità che conosce altre strategiche occorrenze nel poema. Ma è anche qualcosa di simile a quanto messo in scena nel Canzoniere, a partire dal sonetto proemiale per giungere al *fragmentum* 361 (magari con la campata del sonetto 289), e «che si instaura nell'uomo stesso, lavorato e trasformato dall'esperienza del tempo, e con la distanza e distinzione linguistico-grammaticale che separa il soggetto dell'enunciazione dal soggetto dell'enunciato, divenuto oggetto della 'rilettura'», seppur solo «in parte» (Noferi 1974, p. 170; ma si veda anche Soldani 2010, pp. 49-114).

L'emblema dello specchio, con tutte le sue implicazioni metalinguistiche, ricopre del resto un ruolo strutturale nei *Fragmenta* e partecipa alla strategica intertestualità che Petrarca tesse tra il poema visionistico e il proprio romanzo lirico. Come noto, nel Canzoniere lo specchio qualifica metonimicamente l'amata, nonché la viziosa relazione visiva che l'io lirico istituisce con essa (*Rvf* 146, 5-6: «dolce falda | di viva neve, in ch'io mi specchio e tergo»; 154, 3-4: «nel vivo lume, in cui

Natura | si specchia»; 312, 11-12: «che sola agli occhi miei fu lume e speglio»), trovando compiuta elaborazione nel dittico dei sonetti 45-46, dove la narcisistica autoreferenzialità del *desio*, condivisa da amante e amata, si fonda per entrambi proprio su un inquinamento della memoria (46, 7-13: «micidiali specchi | … fabbricati sopra l'acque | d'abisso, et tinti ne l'eterno oblio») e su un'illusoria sospensione del tempo (46, 6: «che gran duol rade volte aven che 'nvecchi»). In posizione simmetrica allo *speculum vanitatis* di questo dittico di sonetti si oppone, verso la fine del Canzoniere, lo *speculum virtutis* del *fragmentum* 361 (nell'accezione medievale del sintagma, ben nota allo stesso Petrarca, come ci conferma TF Ia, 103: «questo fu di vertù l'ultimo speglio»). Da un dispositivo che sottolinea l'ambiguità e la fallacia della relazione visiva tra l'io lirico e l'oggetto del proprio desiderio (e ne rappresenta efficacemente lo statuto frammentario) si passa a uno strumento di meditazione che consente all'io lirico ormai anziano una possibile riconquista della propria integrità, rammentandogli la necessità di non nascondersi più dietro false immagini di sé costruite per forza di illusione (cfr. Stroppa 2014a). Nel sonetto 361 Petrarca elabora liricamente sia le implicazioni temporali dell'atto di specchiarsi (già accennate in riferimento al poeta in *Rvf* 168, 9-11: «In questa passa 'l tempo, et ne lo specchio | mi veggio andar ver' la stagione contraria | a sua impromessa, et a la mia speranza»; e in riferimento a Laura in *Rvf* 184, 9-11: «Così lo spirto d'or in or vèn meno | a quelle belle care membra honeste | che specchio eran di vera leggiadria»), sia l'insegnamento socratico circa l'impiego dello specchio quale strumento di prudenza; strumento che deve ammonire chi vi riflette la propria bellezza esteriore a duplicarla anche nell'interiorità (perché quella esteriore è solo una vana superficie), o che deve incoraggiare chi vi riflette la propria bruttezza esteriore a compensarla con la bellezza dell'animo, che si palesa per riflessi di virtù.

Nei *Fragmenta* uno specchio materiale, in TT la resa metaforica della stessa *visio* (l'io-protagonista vede l'istantaneo invecchiamento del mondo e di sé nel mondo), consegnano entrambe all'individuo la coscienza della sua vecchiaia e la percezione della brevità della vita (cfr. TT, vv. 57-59 con *Rvf* 361, 9-10: «e veggio ben che 'l nostro viver vola | e ch'esser non si pò più d'una volta»), misurate entrambe «sull'invecchiamento del corpo: perché solo il corpo, con il suo indebolimento e i segni che esibisce allo specchio, è capace di costituirsi come fedele testimone di un tempo che è passato, mentre l'animo continua a protendersi a volontà nel ricordo e nella speranza, estendendo artificiosamente il tempo della vita. La mente viene dunque come sorpresa dal sopraggiungere dell'età ultima, che sta in agguato nel corpo, e all'improvviso si manifesta in tutta la sua gloria, fatta di canizie, di rughe e di muscoli afflosciati» (Stroppa 2019, p. 207). A questo proposito è opportuno notare che anche un altro fenomeno somatico viene evocato nel capitolo per il suo statuto di spia ermeneutica che attiva una salutare introspezione mnestica: si tratta della «piaga antiveduta» del v. 72 (significativamente posto al centro geometrico

del capitolo), segno di una presa (o ripresa) di coscienza della relazione che si instaura tra il *punctum temporis* dell'evento che ha prodotto la ferita e la gestione della temporalità richiesta a chi riflette sul significato e sulle conseguenze di quell'originario ferimento. Le stesse ferite fisiche e storiche della peste del 1348 rappresentano, da questo punto di vista, una decisiva cesura esistenziale che ha costretto Petrarca a riconfigurare la propria idea di temporalità (Quinones 1972, p. 137). Segno che invita ad essere aperto, attraversato, indagato nelle sue pieghe e per l'interiorità che lascia sintomaticamente intravvedere (cfr. Torre 2022), la ferita non può che venire strategicamente opposta al «callo» del v. 79 (qui in significativo legame rimico col sostantivo *fallo*), immagine invece quest'ultima di una quiescenza morale che si nutre pigramente dei passati attimi di felicità o della vana speranza di un loro ritorno, senza riflettere in profondità sul presente.

Il saggio ammonimento a prendere coscienza dell'irrevocabile scorrere del tempo (su cui Sbacchi 2014) attraverso la contemplazione dei segni che esso ha lasciato sul corpo sembra dunque risvegliare l'io lirico dal «lungo e grave sonno» (o sogno) entro cui era sprofondato fin dal *fragmentum* incipitario, cosiccome l'io trionfale da quel «grave e mortifero letargo» (TT, v. 75) che, oltre a esser simbolo di confusione morale, inquadra in termini patologici la stessa dimensione onirica del poema (TC I, vv. 10-11: «Ivi, fra l'erbe, già del pianger fioco, | vinto dal sonno, vidi una gran luce»). La percezione dell'altro sé entro lo specchio porta alla dissoluzione delle fallaci immagini passionali (l'amore, la gloria...) e un panorama radicalmente differente (*ruina* è *hapax* nel poema) si apre così davanti agli occhi dell'io-protagonista. Come «chi ben mira», come chi osserva da un punto di vista nuovo grazie all'esperienza dello specchio (si noti il chiasmo che produce specularità tra i vv. 56-57 e 67 [«or ... veggio ... Veggio or»] e che testimonia un'inversione di prospettiva), costui riesce ora a percepire (*Veggio or*) ciò a cui prima era insensibile (*non vid'io*), ossia lo scorrere inevitabile della propria vita, di quella altrui e dell'intero mondo verso la morte (cfr. vv. 67-69, quasi a dar consistenza a una progressione di conoscenza). Si manifesta qui, tramite una spia di coscienza che sovrappone le esperienze di visualizzazione dell'io-protagonista e dell'*auctor* (v. 85: «... ebbi veduto e veggio aperto»), un rinnovato sentimento del tempo ritmato dai tre avverbi *or* del giro di versi 60-70 (segnale del passaggio al tempo della scrittura, come in TC III, 151); un sentimento del tempo memore del dettato senecano o di quello agostiniano, di certo analogo a quello che altrove viene suggerito dalla percezione del movimento dell'ombra corporea che accompagna l'enunciazione poetica (*Rvf* 188, 12: «crescendo mentre io parlo»); oppure a quello prodotto dal battito del foglio con il rovescio della penna in un attimo di sospensione meditante della scrittura: «Ecce ad hunc locum epystole perveneram deliberansque quid dicerem amplius seu quid non dicerem, hec inter, ut assolte, papirum vacuam inverso calamo *feriebam*. Res ipsa materiam obtulit cogitanti inter dimensionis morulas tempus labi, meque in-

terim collabi abire deficere et, ut proprie dicam, mori» (*Fam.* XXIV, 1, 26, corsivo mio). Il *Triumphus Temporis* è la rappresentazione della progressiva percezione di questa perdita, di questo sentirsi parte dello scorrere del tempo.

[1] De l'aureo albergo, co l'aurora inanzi,
sì ratto usciva il Sol, cinto di raggi,
che detto avresti: «e' si corcò pur dianzi!» 3
[2] Alzato un poco, come fanno i saggi
guardossi intorno, ed a se stesso disse:
«Che pensi? omai conven che più cura aggi. 6
[3] Ecco: s'un che famoso in terra visse

1-5 *'Preceduto dall'aurora, il sole radioso abbandonava la propria dimora dorata* (le terre orientali) *così veloce da dare l'impressione di esser da poco tempo tramontato. Levatosi un poco* (oppure: *Alzato lo sguardo al cielo* [*Vellutello*])*, con l'atteggiamento circospetto delle persone sagge incominciò a parlare, rivolgendo a sé stesso le seguenti parole'* ~ Al netto della memoria ecfrastica ovidiana (*Met.* II, 1-2), ricollegandosi alla prolessi di TM II, 177-180 («tu non t'accorgi del fugir de l'ore. | Vedi l'Aurora de l'aurato letto | rimenar ai mortali il giorno, e 'l sole | già fuor de l'oceàno infin al petto»), e anticipando per emblema l'epifania laurana di TE, l'intensità luministica dell'*incipit* implica una doppia evocazione paronomastica del *nomen* per eccellenza della poesia petrarchesca (*l'aureo/l'aurora*), ad apertura però del capitolo che terminerà con la più radicale negazione di quella strategia denominativa a cui gli uomini affidano vanamente la propria sopravvivenza rispetto alla *fuga temporis* (vd. v. 145). • *sì ratto… cinto*: con rilevante memoria lessicale, e contestuale, di *Par.* XXVIII, 25-27 («distante intorno al punto un cerchio d'igne | si girava *sì ratto*, ch'avria vinto | quel moto che più tosto il mondo *cigne*»), ma anche di *Purg.* II, 17 («un lume per lo mar venir sì ratto»), è un movimento tanto violento quanto costante (la cui problematica temporalità è suggerita dall'accostamento tra la puntualità dell'avverbiale «sì ratto» e la durata del predicato «usciva») a introdurre sulla scena del poema la prosopopea solare della potenza qui trionfante, suscitando la consueta reazione di stupore di un Tu generico che rivela tutta l'inadeguatezza e l'illusorietà dell'umano sentimento del tempo. • *come…intorno*: la raffigurazione del Tempo con le fattezze di un vecchio saggio è pressoché univoca nella tradizione iconografica, e ricorre anche nella gran parte dei commentatori moderni, fra i quali spicca *Pacca* col ricordo della postura e dei movimenti del Farinata di *Inf.* X, 32-42; *Vellutello* ricorre invece al paragone col «sapiente e prestante oratore», evocandone la prossemica: «prima che ad esporre l'orazione cominci, alza un poco gli occhi al cielo, quasi voglia il suo favore impetrare».

6-15 *'Perché indugi nel pensiero* [*Castelvetro*]*, quando sarebbe invece opportuna una più attiva cura di te? Quale sarà la specificità della vita umana sancita* [fisse] *dal Cielo* (ossia l'essere mortale)*, se, come puoi vedere, chi acquista fama durante l'esistenza terrena non viene dimenticato una volta morto? Constato con rammarico che il mio dominio è prossimo alla fine* [Gorni 2003]*, se la perfezione degli individui e la gloria mondana aumentano con la morte degli stessi. Cosa altro si attende? Cosa può accadere di peggio? Cosa ho io in cielo più di quanto ha l'uomo in terra, a cui devo chieder come grazia di esser simile'* ~ Il soliloquio del Tempo prende avvio con un attacco (*Che pensi?*) analogo ai momenti autoriflessivi in cui l'io lirico del Canzoniere dialoga con l'anima, dubbioso circa il proprio destino (*Rvf* 150, 1: «Che fai, alma? Che pensi?») e l'efficacia della propria strategia memoriale (*Rvf* 273, 1-2: «Che fai? Che pensi? Che pur dietro guardi | nel tempo…»). • *Ecco*:

unica reliquia di una soluzione deittica impiegata di frequente nei precedenti quadri trionfali (cfr. TC III, 79; TC IV, 31-34; TM I, 73; TF I, 35), l'*ecco* del v. 7 prospetta innanzi agli occhi del Sole-Tempo gli affollati cortei della Fama, ma lo fa con la valenza di un dispositivo visivo profetico (cfr. Ginzburg 1998, pp. 108-112), quale prefigurazione dell'ormai prossima dinamica di superamento. La deroga al carattere transeunte della vita umana, concessa a *viri illustres* e ribadita ad eco nei vv. 8 e 10 (quasi parafrastici e legati dalla significativa rima ricca *[non] esce*:*cresce*), risulta infatti un'inaccettabile (:*incresce*) minaccia all'idea stessa di temporalità (*in breve*), minaccia peraltro sferrata da una potenza interamente mortale (ossia, secondo *Fenzi*, 'propria dei mortali', ma anche «peritura, perché cosa terrena», come ricorda anche Boccaccio in *Am. vis.* VI, 27 [A]: «que' del mondan romore eredi»): *Castelvetro* ci ricorda i riferimenti a questa "legge" umana presenti in *Purg.* I, 46-48 e *Dec.* Proemio. Che il passaggio sia rubricabile nel contesto della relazione dialettica tra le entità trionfali ci viene confermato anche dalle riprese che l'Eternità farà, con analogo spirito agonistico, dei termini *fama mortal* (TE 79-80: «e non avranno in man li anni il governo | de le fame mortali») e *spegner* (TE 127-128: «E quei che Fama meritaron chiara, | che 'l Tempo spense»; predicato che nella *visio* onirica di *Rvf* 212, 5-6, interessa l'io lirico: «e 'l sol vagheggio, sì ch'elli ha già spento | col suo splendor la mia vertù visiva»). • *per gratia chieggio*: 'chiedo come grazia', col sicilianismo *chieggio* «di esclusivo impiego, nel Canz. [e in Dante], per la prima persona dell'indicativo, e spesso in rima» [*Ariani*].

16-21 *'Per quanta dedizione impieghi nel pulire* [lat., comere]*, nutrire e stimolare* [reso tramite dittologia sinonimica] *i quattro destrieri del mio carro, non riesco a riconquistare il governo della fama di un sol uomo! Offesa grave, e non da ridere, che ciò avvenga a me, se anche non fossi non la prima, ma la seconda o la terza potenza celeste!'* ~ L'evocazione del carro solare ovidiano (*Met.* II, 153-55) pare funzionale non solo a gettare su uno sfiduciato Sole-Tempo l'ombra del folle volo azzardato dal superbo e inetto auriga Fetonte, ma anche a marcare lo scarto che il discorso trionfale subisce negli ultimi due capitoli. La rappresentazione di una condizione di difficoltà, forse non immemore del mito della biga alata di *Fedro* 246a-b, sembra infatti subentrare al modulo narrativo e figurativo del carro trionfale sormontato dalla potenza di turno e circondato dal corteo delle vittime o dei celebrati (qui peraltro ostentatamente evocato dalla quasi autocitazione di TC I, 22). • *pasco nell'occeàno*: la topica immagine del Sole (*Ariani*) che abbevera i propri cavalli nell'oceano alimenta anche la metafora continuata della vita umana come fiamma, evocata con arguzia al v. 10 («E se *fama* mortal, morendo, cresce»): «Morendo. È da supplire *L'uomo*, è traslazione presa dalle lucerne. Se il lume, spenta la lucerna, parimente si spegne onde nasceva; medesimamente la Fama, morto l'Uomo onde nasceva, doveva spegnersi. [...] Pasco nell'Oceano. Par che senta certa opinione di che la luce del Sole si nutricasse dell'umore del Mare, come fa quella della lucerna, dell'umore dell'olio» (*Castelvetro*). I cavalli sono quattro come le stagioni o le parti fondamentali della giornata, delle quali il sole è misuratore (*Rvf* 9, 1-2: «Quando 'l pianeta che distingue l'ore | ad albergar col tauro si ritorna»): «Questi quatro cavalli ferono gli antichi poeti ducere il curro solare per quatro propietati appropriate ad esso Sole: la mattina arossa, a mezo giorno scalda, a vespro luce, la sera si fa tiepido» (*Portilia*).

22-30 *'Ora è necessario intensificare l'impegno, così che il mio dominio sia potenziato dalla collera, perché io sono invidioso della gloria degli uomini, e non lo nascondo. Mentre infatti, anche dopo mill'anni, mi accorgo che alcuni di loro sono ancor più famosi che in vita, io continuo a trascorrere un'esistenza piena di affanni e, percorrendo continuamente l'orbita ellittica, sono ora esattamente come ero prima che la terra ricevesse forma definitiva* [*Fenzi*]*'* ~ Il termine *invidia* (ribadito al v. 91) compare in altri due luoghi del poema, con riflessi non irrilevanti per l'interpretazione del presente passo. Nell'appena precedente TF III, 104 viene evocata, insieme alla superbia, tra gli effetti collaterali di una sapienza non virtuosa ma fine a sé stessa come quella dei sofisti; in

de la sua fama per morir non esce,
che sarà de la legge che 'l Ciel fisse? 9
4 E se fama mortal, morendo, cresce,
che spegner si devea in breve, veggio
nostra excellentia al fine; onde m'incresce. 12
5 Che più s'aspetta? e che puote esser peggio?
Che più nel ciel ò io che 'n terra un uomo,
a cui esser egual per gratia cheggio? 15
6 Quattro cavai con quanto studio como,
pasco nell'occeàno, e sprono, e sferzo,
e pur la fama d'un mortal non domo! 18
7 Ingiuria da corruccio, e non da scherzo,
avenir questo a me, s'i' fossi in cielo
non dirò primo, ma secondo o terzo! 21
8 Or conven che s'accenda ogni mio zelo,
sì ch'al mio volo l'ira adoppi i vanni,
ch'io porto invidia agli uomini, e nol celo, 24
9 de' quali io veggio alcun' dopo mille anni,
e mille e mille, piú chiari che 'n vita;
ed io m'avanzo di perpetui affanni. 27
10 Tal son qual era, anzi che stabilita

TC III, 105 è invece una delle passioni che qualificano la Guida e, per proprietà transitiva, tutte le vittime di Amore, io-protagonista compreso («ché tutti siam macchiati d'una pece»). La definizione dell'invidia, formulata dalla Guida (TC III, 100-101: «Io era un di color cui più dispiace | de l'altrui ben che del suo mal...»), ricalca quelle di Aristotele, Cicerone e Dante (*Purg.* XIII, 110-111), ricorre in altre opere petrarchesche (cfr. almeno *Ign.* II, 20 [e il relativo commento di *Fenzi* con regesto di occorrenze sul nesso gloria-invidia], nonché *Rvf* 222, 7-8: «Invidia... | che d'altrui ben, quasi suo mal, si dole» e 124, 3-4: «m'affliggon sì ch'io porto alcuna volta | invidia a quei che son su l'altra riva»), e contribuisce qui alla connotazione umanizzante e passionale della potenza temporale (cfr. l'*ira* del v. 23 e lo *sdegno* del v. 31). • *vanni*: sono le penne principali delle ali dei volatili «da ocellatori chiamate coltelli» (*Venafro*). • *veggio*: di valenza generica, ma forse associabile anche alla contingente esperienza di visione della personificazione del Tempo (cfr. v. 5, «guardossi intorno»), un'esperienza di fruizione del corteo trionfale che ne accosta lo sguardo a quello del personaggio narratore (cfr. poco dopo al v. 36 «il rimirai») e, ovviamente, a quello di ogni lettore • *perpetui affanni*: sui travagli del Tempo, impegnato a rintuzzare la Fama mondana, si insiste anche nel boccacciano *De casibus virorum illustrium*, laddove rinveniamo una limpida descrizione della dinamica trionfale, proferita peraltro dallo stesso Petrarca apparso in visione a Boccaccio: «Hec, cum vitali robore predita agat ex morte triunphum, a solis longissimis seculorum spatiis, cum nil mortale habeamus eternum, sensim minuitur nec absque temporis, cuncta rodentis, labore longevo consumitur, cum a continuo fere viventium nutria-

tur relatu» (*De cas.* VIII, 1, 11) • *dì ... ritonda*: la struttura chiastica del passaggio, con la notazione di continuità temporale che racchiude la tipologia di movimento (espressa tautologicamente attraverso l'equivoca ripetizione *rotando-ritonda*), diviene quasi mimesi dell'infinito movimento ciclico delle orbite dei pianeti descritte nel *Somnium Scipionis* ciceroniano (*De rep.*VI, 15, ricordato quale fonte in *Ariani*), nonché plastica resa della stessa idea di temporalità eterna.

31-36 *'Dopo aver detto ciò, riprese sdegnoso il suo volo, più veloce di un falcone che vola in alto sopra la sua preda. Più veloce assai, intendo, di quanto si possa immaginare col pensiero, descrivere a voce o in scrittura; e tale, alla vista, da produrre in me una grande paura'* ~ Quale raccordo tra l'iniziale sdegno del Sole (vv. 1-30) e il suo imminente movimento distruttore (vv. 37-84), questo passaggio si divide, con precisa simmetria, tra il resoconto dell'azione con cui il Tempo suggella la propria irata dichiarazione di superiorità sulla Fama (vv. 31-33) e la relativa reazione di paura del poeta, scopertosi incapace di dar espressione a un moto così violento (vv. 34-36). Ricordiamo peraltro che nel sistema poetico petrarchesco l'astro solare è anche concretizzazione fisica di Apollo, dio della poesia e prima figura di amante (*Rvf* 188, 1-2: «Almo sol, quella fronde ch'io sola amo | tu prima amasti») • *falcon*: come mostrano i passi petrarcheschi allegati da *Ariani* e *Pacca* (soprattutto *Sen.* XII, 1, 13), il motivo del volo è naturalmente connesso al concetto della *fuga temporis*. Per la similitudine aviaria è opportuno ricordare anche *Inf.* XVII, 127-132, dove il falcone-Gerione si mostra «disdegnoso» di placare il proprio volo al pari del falcone-Tempo che, per punire la presunzione d'eternità che la Fama parrebbe garantire agli uomini, moltiplica la sua velocità, e dimostra con terribile violenza ed evidenza come ogni realtà mondana, tra cui la stessa Fama, sia destinata alla distruzione. Bisogna però riconoscere, con Bárberi Squarotti 2005, che il valore della similitudine petrarchesca è antifrastico, essendo il volo del falcone «infinitamente più lento, pur nel momento in cui cala dall'alto sulla preda per coglierla più efficacemente e sicuramente, rispetto al volo del Sole con i suoi quattro cavalli» (p. 377). • *più ... stile*: *topos* d'ineffabilità, rispetto alla *visio* trionfale, analogo a TC III, 139-141, e che riferito alla velocità del tempo ricorre anche in *Secr.* III, p. 254 («Cogita fugam temporis, quam nemo est qui verbis equare possit»), memore del dettato senecano di *Ad Luc.* LVIII, 22 («ego ipse, dum loquor mutari ista, mutatus sum») o agostiniano di *In Iohannis evangelium tractatus* 31 («Liberati enim a tempore, venturi sumus ad aeternitatem illam, ubi non est tempus: nec dicitur ibi: veniet hora; dies est enim sempiternus, qui nec praeceditur hesterno, nec excluditur crastino. In hoc autem saeculo volvuntur dies, et alii transeunt, et alii veniunt; nullus manet: et momenta quibus loquimur, invicem se expellunt, nec stat prima syllaba, ut sonare possit secunda. Ex quo loquimur aliquantum senuimus, et sine ulla dubitatione senior sum modo quam mane»), già messi a frutto in *Fam.* XXIV, 1, 26. Per il termine *stile* in analogo contesto retorico cfr. *Rvf* 339, 12-14 («che stilo oltra l'ingegno non si stende; | e per aver uom li occhi nel sol fissi, | tanto si vede men quanto più splende») e, per la formula trimembre, anche *Rvf* 9, 12 («crïa d'amor pensieri, atti e parole», relativa agli effetti sull'io lirico del movimento «de' begli occhi» del "sole" laurano).

37-42 *'Allora, in ragione dell'impressionante velocità del sole, giunsi a considerare disprezzabile la nostra vita molto più di quanto prima la ritenni nobile. E mi parve pura vanità cercare di trattenere nel cuore tutto quelle cose che il Tempo porta via e che scompaiono quando più credi di trattenerle'* ~ L'atto di visione della figurazione trionfale è spontaneamente accompagnato da una reazione emotiva di timore (v. 36 «con gran paura») e meraviglia (v. 38 «mirabil», v. 51 «mirabil cosa»), e induce subito nell'io-protagonista, in modo altrettanto naturale, una riflessione introspettiva vòlta a evidenziare gli errori di una passata condotta di vita imprevidente, ostinata e vana, nelle passioni e nella scrittura. Il poeta interiorizza una realtà esterna trasformandola in un'immagine utile alla meditazione. Come *Augustinus* ricorda a *Franciscus*, non è però sufficiente comprendere le ragioni della propria sofferenza ma bisogna desiderare staccarsi da esse (ossia 'scor-

fusse la terra, dì e notte rotando
per la strada ritonda ch'è infinita.» 30
11 Poi che questo ebbe detto, disdegnando
riprese il corso, più veloce assai
che falcon d'alto a sua preda volando. 33
12 Piú, dico; né pensier poria già mai
seguir suo volo, non che lingua o stile,
tal che con gran paura il rimirai. 36
13 Allor tenn'io il viver nostro a vile,
per la mirabil sua velocitate,
vie più che inanzi nol tenea gentile. 39
14 E parvemi terribil vanitate
fermare in cose il cor che 'l Tempo preme,
che, mentre piú le stringi, son passate. 42
15 Però chi di suo stato cura o teme,

darle', porle *ex corde*, o come dice qui Petrarca *non* «fermare ... il core» in esse, non affezionarsi al loro ricordo, con l'allitterazione *cor/cose* che tende un filo verso un'altra affermazione di potenza del tempo, l'allontanamento di Laura in *Rvf* 250, 7); una valida strategia per perseguire questo progetto *de contemptu mundi* consiste nel dare peso materiale e consistenza visiva alla parola «morte» attraverso una spietata *meditatio imaginis mortis* che comporti un pieno investimento emotivo del soggetto meditante, automatico induttore di quell'atto memorativo che precede e contribuisce a determinare il fondamentale scarto volontaristico dell'individuo. Nel caso di TT l'*imago mortis* su cui meditare viene offerta proprio dalla devastazione prodotta dall'accelerazione del corso temporale (come conferma anche il legame rimico tra i sintagmi «mirabil sua velocitate» e «terribil vanitate»); è questa distesa di macerie che l'intimo sguardo dell'uomo può e deve percorrere con intensa concentrazione, in una sorta di educazione visiva che rende abili a percepire la *fuga temporis* e la labilità della vita terrena (fatta di beni che 'il tempo incalza e distrugge'): «immorari diutius oportet atque acerrima meditatione singula morientium membra percurrere [...] ut scilicet triste miserandumque spectaculum oculis subiectum et memoriam semper admoneat et animos superstitum ab omni spe mundi fugacis exterreat» (*Secr.* I, pp. 126-128). • *mentre più le stringi, son passate*: connota l'esito disforico di un'illusione di possesso dell'oggetto del desiderio anche in *Rvf* 50, 42 (in un analogo contesto di movimento solare) e 134, 4 («e nulla stringo, e tutto 'l mondo abbraccio»), nonché in TC III, 130 («Costei non è chi tanto o quanto stringa»), ed è forse traccia memoriale del mito di Orfeo ed Euridice così come tràdito in *Georg.* IV, 499-522 («dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras | commixtus tenuis, fugit diversa, neque illum | prensantem nequiquam umbras et multa volentem | dicere praeterea vidit»); in *Rvf* 264, 68-72 («vorre' 'l ver abbracciar, lassando l'ombre») l'immagine è posta in connessione alle vane conquiste della Fama (*Castelvetro*); e in *Rvf* 188, 12-13 un'analoga struttura sintattica conferma che il progetto del *sistere tempus* rende solo più intensa la percezione di ciò che, giorno dopo giorno, si va perdendo («[*il sole*] crescendo *mentr*'io parlo, agli occhi *tolle* | la dolce vista del beato loco»).

43-51 *'Perciò chi si preoccupa e si prende cura della propria condizione provveda a poggiare le proprie speranze su qualcosa di stabile, finché control-*

la le proprie facoltà razionali. Sicché io non dirò quanto veloce [in TC II, 71 abbiamo la variante «'l tempo è leve», come in *Rvf* 32, 3] *vidi andare il tempo seguendo il movimento del Sole, perché non confido di riuscirci; io vidi coesistere nello stesso momento il ghiaccio invernale e la rosa primaverile, la stagione calda e quella fredda, cosa stupefacente anche solo a sentirsi'* ~ L'ammonimento di questi versi richiama da vicino il contenuto della prima strofe di *Rvf* 80 e, in particolare, la struttura dei vv. 5-6 («però sarrebbe da ritrarsi in porto | mentre al governo ancor crede la vela»). L'impossibilità di misurare lo scorrere del tempo manda in frantumi l'illusione di un suo controllo da parte degli individui, nega ad essi la speranza dell'attesa e il conforto della memoria. • *in un punto*: per questa espressione di matrice senecana (*Ad Luc.* XLIX, 3: «Punctum est quod vivimus»), oltre alle numerose occorrenze del Canzoniere, si veda quella del tutto contestuale di *De rem.* I, 92 [*De gloria*], 1 («ut tempus presens puncto minus, idque ipsum semper instabile fugeque tam rapide, ut vix illam animo sequi possis»). L'immagine della rosa, peraltro, è essa stessa *topos* della brevità della vita. A un'analoga similitudine climatica ricorre Boccaccio per illustrare la dinamica trionfale di superamento: «È questa [*la Fama*] simigliante alla verdura | che vi porge Ariete, che vegnendo | poi Libra appresso seccando l'oscura» (*Am. vis.* XXX, 25-27 [A]). *Ariani* e *Pacca* ricordano le numerose occorrenze di queste immagini paradossali nel dettato del Canzoniere e degli stessi *Triumphi* (TC IV, 117), senza però annotare che l'impiego di tali *adynata* lirici è proprio il segno della limitatezza espressiva (di pensiero, di lingua e di stile) di un io consapevole di essere tuttora troppo invischiato con l'immanenza mondana (cfr. vv. 34-35 e 48) per aspirare a superare l'ineffabilità dell'apocalittica azione temporale: mancano ancora salde fondamenta per sperare in una differente parola poetica (come suggerisce il legame etimologico tra i termini «speme» e «spero», evidenzato anche dalla comune posizione *in clausula*). Se è vero, come sostiene BÁRBERI SQUAROTTI 1999, che il «procedimento petrarchesco della dichiarazione di ineffabilità non riguarda la sfera del divino» come in Dante (p. 58), è altrettanto vero che tale deficit espressivo si fa sintomo di un non ancora superato deficit morale: «Par che il Petrarca dica la falsità, dicendo d'aver veduto il ghiaccio e la rosa lì presso, e'l gran freddo e'l gran caldo quasi in un punto; laonde in iscusa sua soggiunge che ciò non è falsità, anzi verità; e così ogn'uno giudicherà, che miri con giudizio saldo e non infermo, come fu già il suo, e falso» (*Castelvetro*). • *par mirabil cosa*: sembra quasi tradurre il contestuale passaggio senecano di *Ad Luc.* XLIX, 4 («Non solebat mihi tam velox tempus videri: nunc incredibilis cursus apparet»), secondo una formula che troviamo anche in *Fam.* XXI, 12, 1-2 («Fugacissimum quidem tempus est, frenarique ullo ingenio non potest; seu sopito seu vigili labentur hore dies menses anni secula; omnia que sub celo sunt, mox ut orta sunt, properant et ad finem suum *mira velocitate* rapiuntur»). L'inciso «pur udendo» vale a intensificare l'effetto di meraviglia della *visio* trionfale, contrapponendo l'io-protagonista che ne ha avuto diretta esperienza visiva («I' vidi») e tutti coloro che la possono fruire solo attraverso la descrizione poetica di questi: *mutatis mutandis*, è ciò che accade anche con l'esperienza laurana nei *Fragmenta*, qui rievocata da più spie stilistiche e lessicali.

52-60 *'Chi riflette sulla questione con fermo giudizio, si renderà conto che è proprio così. Allora perché non me ne accorsi? Della mia incapacità di comprendere ora provo rabbia contro me stesso. Seguii invece le vane speranze e i desideri illusori; ora ho dinnanzi uno specchio terso dove vedo me stesso e i miei errori; e per quanto mi è possibile, rifletto sulla mia vita, che stamani mi ha visto fanciullo e ora sono già vecchio'* ~ La sequenza rimica d'avvio ben illustra l'inevitabile esito di una condotta di vita imprudente (perché dedicata «alli vani pensieri amorosi» [*Venafro*], e quindi difettosa nella memoria del passato e nella previsione del futuro: *no 'l vid'io*), spesa nella vana ricerca dell'oggetto del desiderio (*van desio*) e pertanto destinata al fallimento (*fallir mio*). Campo semantico cruciale di questo segmento pare essere quello della visione, con le sue ripetute occorrenze che vanno a marcare tanto il deficitario *visus* dell'io-protagonista, che si è limitato a *ve-*

proveggia ben, mentr'è l'arbitrio intero,
fondare in loco stabile sua speme;
16 ché quant'io vidi il Tempo andar leggiero
dopo la guida sua, che mai non posa,
io nol dirò, perché poter non spero.
17 I' vidi il ghiaccio, e lì stesso la rosa,
quasi in un punto il gran freddo e 'l gran caldo,
che, pur udendo, par mirabil cosa.
18 Ma chi ben mira col giuditio saldo,
vedrà esser così. Ché nol vidi io?
Di che contra me stesso or mi riscaldo.
19 Segui' già le speranze e 'l van desio;
or ò dinanzi agli occhi un chiaro specchio,
ov'io veggio me stesso e 'l fallir mio;
20 e quanto posso al fine m'apparecchio,

dere (male) e solo ora è in grado di riconoscere la velocità del corso del tempo (e la conseguente brevità del vivere umano), quanto lo sguardo rivelatore di chi riesce invece a *osservare* (*mira*) la realtà fenomenica, o la propria interiorità, con integre capacità di discernimento (l'inciso concessivo del v. 52 duplica di fatto quello del v. 44). La dialettica tra le due differenti potenzialità visive è sottolineata anche dai connettori temporali (predicati e avverbi), a prospettare un cambio di status tutto interno all'io trionfale, una vera e propria rammaricata conversione (vv. 53-54, per cui cfr. *Rvf* 355, 1-4 [*Fenzi*] e *Rvf* 101, 9-10, insieme a un detto di Ambrogio citato da Petrarca in *Sen.* XVII, 2: «Beatus plane qui vel in senectute surrexit ab errore, beatus qui vel sub ictu mortis animum avertit a vitiis»), che sembra condurlo da un obnubilamento percettivo (*no 'l vid'io*, *Segui' già*, *stamani era*) a una rivelatrice *visio* (*or*, *ho dinnanzi a gli occhi*, *veggio*, *m'apparecchio, or son*), distinguendolo dal sé finora protagonista del percorso trionfale e rendendolo un po' più simile a quella figura di sapiente che a inizio di capitolo identifica il Sole. • *ché nol vid'io?*: è condizione comune a tutti gli uomini, come lo stesso Petrarca afferma nelle *Fam.* IX, 8, 3 («nos cum tempore rapimur nec sentimus») e XXIII, 12, 22 («transit dies non sentientibus nobis»). • *chiaro specchio*: è l'emblema del suddetto passaggio di soglia, in quanto dispositivo simbolico che racchiude a sua volta in sé la duplice accezione di *speculum vanitatis* e *speculum virtutis* (come succede, per certi aspetti, anche al pastore Mitio [i.e., Clemente VI] in *BC* VI, 144-145: «... Speculum Coridon bizantius istud, | quo michi complaceo, dono dedit...»); e infatti è raffigurato, insieme alla clessidra, tra gli attributi iconografici del Tempo in una rappresentazione trionfale posta su un cassone tardoquattrocentesco attribuito a Francesco Benaglio e conservato al Museo di Castelvecchio di Verona. La rima *specchio* : *vecchio* (con anche *apparecchio* già in *Par.* XIX, 31) rivela la connessione del passaggio trionfale col sonetto 361 del Canzoniere (vv. 1 e 4: «Dicemi spesso il mio fidato *speglio* | ... | – Non ti nasconder più: tu se' pur *vèglio*»); sonetto che prospetta una situazione del tutto analoga a quella delineata in questi versi trionfali (cfr. i vv. 57-59 con *Rvf* 361, 9-10: «e veggio ben che 'l nostro viver vola | e ch'esser non si pò più d'una volta») e forse anticipata, come postura autoriflessiva, dalla constatazione della compromissione dell'io-protagonista con la passione amorosa in TC III, 120: «e, chi sa legger, ne la fronte il mostro». • *m'apparecchio*: 'mi preparo' alla morte meditando (*pensando*) sopra l'immagine di morte (disfacimento

del proprio corpo e della realtà circostante) offerta dallo specchio del Tempo (che a sua volta, al v. 95, «s'apparecchi*erà*» a velocizzare la propria fuga); si noti che per conferire tangibilità anche lessicale alla *mutatio vitae* qui prefigurata, Petrarca recupera un predicato che in precedenza ne marca l'ostinata erranza dietro amore e gloria poetica (TC III, 115-117), ben consapevole ormai che «non ben si ripente | de l'un mal chi de l'altro s'apparecchia» (*Rvf* 23, 127-131, anche lì in rima con «specchia»). Per analoga struttura sintattica col gerundio si ricordi anche la prefigurazione della propria fine da parte di Didone in *Am. vis.* XXVIII, 86-87 [A]: «lasciami almeno *apparare* a biasmarmi | *immaginando* il mio etterno duolo». • *breve viver mio*: riflessa su di sé una sentenza virgiliana (*Aen.* X, 467-468: «breve et inreparabile tempus | omnibus est vitae») citata anche nel repertorio sul tempo delineato nella *Fam.* XXIV, 1, 5; e la stessa definizione è estesa pure alla morte: «che altro ch'un sospir breve è la morte?» (TM II, 51).

61-69 *'Credete che la vita umana sia più lunga di un giorno nuvoloso, breve, freddo e pieno di sofferenze? Può sembrare bella ma in realtà vale nulla. In lei sono riposte le speranze umane e la gioia, in lei i miseri mortali insuperbiscono, ma nessuno sa quanto si viva e quando si muoia. Ora mi accorgo della rapidità con cui scorre la mia vita, anzi quella di tutti; e nel corso del sole riconosco manifestamente la rovina del mondo'* ~ L'equiparazione iperbolica della breve vita umana alla durata di un unico giorno è motivo assai ricorrente, di cui è opportuno ricordare i più rilevanti precedenti classici e patristici (Aristotele, Cicerone, Seneca, lo pseudo Virgilio dell'allegorico *De rosis*, Agostino, tutti menzionati nei commenti di *Ariani* e *Pacca*), nonché le numerose occorrenze nell'opera petrarchesca, tra cui soprattutto *Secr.* III, p. 278 («Nec te fallat dierum pluralitas et etatis operosa distinctio: tota hominum vita, quantumlibet extendatur, diei unius instar habet, eiusque vix integri») e la *Fam.* XXIV, 1, aperta e quasi chiusa da tale immagine temporale: «Ante hos triginta annos – ut etas furtium labitur! – qui michi in tergum verso dum cunta simul intueor, vix dies vixique hore totidem [...] tota vita hominis dies unus est, nec estivus quidem sed hibernus dies». • *nubil'*: (lat.) 'coperto da nubi', con possibile connotazione simbolica relativa all'ottenebramento passionale della vita terrena (per cui cfr. TC III, 43-44: «Simil nebbia par ch'oscuri e copra | del più saggio figliuol la chiara fama»). • *parer ... vale*: la contrapposizione tra i due predicati, calibrata dalla loro disposizione entro l'endecasillabo, getta un'inquietante ombra sullo statuto di verità di tutte le *visiones* dei primi quattro trionfi che, se per legge ecfrastica possono solo *parer* vere, al confronto col tempo vedono del tutto relativizzato il loro valore e si rivelano mendaci come ogni bene terreno, come ogni umana creazione. • *alzan la testa*: un movimento analogo a quello del Sole (v. 4) si fa espressione di un atteggiamento radicalmente opposto, poiché alla magnanima saggezza della potenza celeste si sostituisce la superba vanagloria degli uomini. • *fuggir del sole*: cfr. l'appello di *Secretum* III, p. 248 («Non videtis, o ceci, quanta velocitate volvuntur sidera, quorum fuga brevissime vite tempus devorat atque consumit, et miramini senectutem ad vos venire, quam dierum omnium rapidissimus cursus vehit!») e si tenga poi conto che in *Rvf* 188, 5-8 un'analoga fuga del sole riafferma il dominio del tempo e la fine di ogni cosa, in primis della visione di Laura e della parola che la canta («Stiamo a mirarla: i' ti pur chiamo, | o Sole, e tu pur fuggi, e fai d'intorno | ombrare i poggi, e te ne porti il giorno, | e fuggendo mi toi quel ch'i' più bramo». • *la ruina del mondo*: è lo stesso dominio del Tempo sulla Natura che si rinviene più dettagliato in *Rvf* 142, 25-26 («Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi, | quanto è creato, vince et cangia il tempo»).

70-78 *'Dunque, giovani, potete trovare consolazione nelle vostre fantasticherie e misurare il tempo lentamente, come se fosse in eccesso. Ma una ferita prevista reca meno danni. Forse spargo invano le mie parole; ma io vi dichiaro che siete stati colpiti da un grave e mortifero torpore morale; le ore, i giorni, gli anni e i mesi scorrono infatti senza sosta; tutti insieme, a minima distanza di tempo l'uno dall'altro, dobbiamo cercare un altro mondo'* ~ Ad apertura di sequenza sembrano riecheggiare, in modo antifrastico, le parole con cui Morte sfida

pensando al breve viver mio, nel quale
stamani era un fanciullo ed or son vecchio. 60
21 Che più d'un giorno è la vita mortale,
nubil' e brev' e freddo e pien di noia,
che pò bella parer, ma nulla vale? 63
22 Qui l'umana speranza, e qui la gioia,
qui' miseri mortali alzan la testa,
e nesun sa quanto si viva o moia. 66
23 Veggio or la fuga del mio viver presta,
anzi di tutti, e nel fuggir del sole,
la ruina del mondo manifesta. 69
24 Or vi riconfortate in vostre fole,
gioveni, e misurate il tempo largo!
Ma piaga antiveduta assai men dole. 72
25 Forse che 'ndarno mie parole spargo;
ma io v'annuntio che voi sete offesi
da un grave e mortifero letargo: 75

Pudicizia (TM I, 34-35: «O tu, donna, che vai | di gioventute e di bellezze altera»), ma anche quelle che lo stesso Petrarca in *Epyst*. II, 14 indirizza a chi disconosce il passato e disprezza il presente (vv. 105-8: « Nescio quid segnes agitis, dum tempora currunt; | nec veterum meministis enim; et praesentia lenti | spernitis, et numquam cernitis ante, | usque sub extremum pueri...») o nel politico *fragmentum* 128 (v. 97: «Signor', mirate come 'l tempo vola»). Formulata da chi solo «stamani era un fanciullo», l'esortazione sarcastica (per *Leopardi* è «parlare ironico»; con registro espressivo analogo a TC I, 48) ha un destinatario meno generazionalmente connotato di quanto si possa pensare (soprattutto se mettiamo a sistema *giovani* con *fole*, *mie parole spargo* e *letargo*, a significativa eco di *Rvf* 1: «in rime sparse ... giovanile errore ... favola fui ... breve sogno»). • *fole*: può intendersi non solo nell'accezione indeterminata di 'illusioni', ma anche in quella specifica di 'vane elaborazioni letterarie' della realtà, che già ricorre in TC IV, 65-66 («Ben è 'l viver mortal, che sì n'aggrada, | sogno d'infermi, e fola di romanzi!») e viene recepita da una variante di *Am. vis*. XII, 40-42 [B] in analogo contesto di reazione al trionfo della gloria mondana («trarmi dal vulgo ancor perchì i' vorrei | delli romanzi e di lor fola scritta, | ch'ombra di istoria sol la conoscei»; e sempre di Boccaccio cfr. *Rime* II, 29: «E però cessa la mia vaga penna | di recar fole con parole vane»). Peraltro i versi successivi ribadiscono proprio il motivo topico della vita umana come «sogno d'infermi» – declinato qui come «grave e mortifero letargo» (per cui *Ariani* ricorda Boezio, *Cons*. I, 2, 5) –, secondo un giudizio morale limpidamente formulato in Agostino, *Conf.* VIII, 5 («Ita sarcina saeculi, velut somno assolet, dulciter premebar, et cogitationes, quibus meditabar in te, similes erant conatibus expergisci volentium, qui tamen superati soporis altitudine remerguntur») e fatto proprio da Petrarca (*Secr.*, proh., p. 94: «sicut egros animos solet, somnus opprimeret»; *Rvf* 1, 14: «che quanto piace al mondo è breve sogno»). Per quanto sottaciuto, si ricordi anche che il sonno è ancora la cornice situazionale della presente *visio*. • *Ma ... dole*: affine nel tono gnomico (per cui cfr. *Pacca*), questa sentenza enuncia esplicitamente ciò che nei precedenti due versi veniva formulato in termini antifrastici (si giustifica forse così l'avversativa iniziale che altrimenti lascerebbe l'espressione un po' sospesa). • *letargo*: 'torpore morale'

di segno diametralmente opposto all'obnubilamento, istantaneo ma infinito, che segue alla visione della Vergine in *Par.* XXXIII, 94-95 («Un punto solo m'è maggior letargo | che venticinque secoli a la 'mpresa», sempre in rima con *largo*), dove però il termine, come qui, è *hapax* e ha delle chiare implicazioni memoriali (*Ilicino* definisce la letargia una patologia «per la quale maculandosi il terzo ventriculo del cerebro si viene in oblivione di tutte le cose passate, et è denominata questa passione da Letheo fiume dello Inferno»; *Portilia* parla di «oblivione di mente, overo di senso, la quale passione è mortale»). L'immagine era già stata utilizzata dalla Guida per portare alla coscienza dell'io-protagonista la sua compromissione con la passione erotica: «ben sa chi 'l prova, e fiate cosa piana | anzi mill'anni; infin ad or ti sveglio» (TC I, 80-81). • *ché … mesi*: per uno, come Petrarca, così attento a misurare il tempo, scandendolo ordinatamente nelle sue infinite porzioni (cfr. ad es. *Secr.* III, p. 266: «qui vero sub ambiguo mortis imperio este, sub quo quidem omnes degitis mortales, nec anni, nec lucis, denique nec hore integre certus est»; oppure *Rvf* 61, 1-2: «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno, | e la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto», con doppia *climax* ascendente e discendente), questo caotico elenco vale da conferma del livellamento di ogni unità di misura temporale prodotto dal moto vorticoso del Sole, da sconfessione del precedente avvertimento burlesco a *misurare il tempo*. • *inseme … paesi*: proprio come l'io lirico esorta la propria anima a fare in *Rvf* 273, 12 («Cerchiamo 'l ciel, se qui nulla ne piace»), quasi a contrappasso di perniciose abitudini a un'erranza tutta orizzontale e vana (*Rvf* 360, 46: «[*Amore*] Cercar m'ha fatto deserti paesi»).

79-84 *'Finché siete in tempo a correggere il vostro errore* [concessiva in tutto analoga a quella del v. 44]*, non ponete, come siete soliti, una superficie dura sul cuore, che ostacoli la conoscenza della verità, bensì volgete lo sguardo verso essa; non attendete l'ultima ora, come fanno i più, che appartengono all'infinita schiera degli stolti'* ~ Formule d'ammonizione analoghe a quelle che aprono questa sequenza si riscontrano in *Purg.* III, 78 («ché perder tempo a chi sa più spiace») e *Am. vis.* III, 25-26 [A] («Non istàn più omai, ché 'l tempo cessa | e 'l perder quello spiace a' più saputi»). • *callo*: già *hapax* e parola-rima in *Inf.* XXXIII, 100-103 («E avvegna che, sì come d'un callo, | per la freddura ciascun sentimento | cessato avesse del mio viso stallo, | già mi parea sentire alquanto vento»), il callo epidermico dà consistenza sensibile all'idea di resistenza fisica, psichica e morale verso ogni salutifera pratica di profonda ispezione dell'interiorità (quella operabile su una «piaga antiveduta»): «è modo di parlare preso da' Latini che dicono *Occalluit animus*, *Obducere callum*, per *Non sentire*» (*Castelvetro*). L'immagine plasma dunque l'idea di una ostinata resistenza prodotta da un viziato *habitus* mentale, da una quiescenza morale che si nutre pigramente dei passati attimi di felicità o della vana speranza di un loro ritorno, senza riflettere seriamente sul tempo presente: «Hec enim conclusio restabat: quanquam multa vellicantia circumstent (nichil tamen ad interiora penetrare duratis longa consuetudine pectoribus miserorum, vetustoque velut callo salutiferis ammonitionibus resistente) paucos invenies sat profunde cogitantes esse sibi necessario moriendum» (*Secr.* I, p. 122). Il *callo* delle viziose abitudini, qui in significativo legame rimico col termine *fallo*, diviene dunque espressione di una superficie resiliente su cui il poeta-moralista dei *Triumphi* e il confessore-autobiografo del *Secretum* esercitano il proprio *stilus* ermeneutico per far emergere l'esemplare immagine stoica di un sé da curare. • *infinita…sciocchi*: come da fonte biblica [*Eccl.* I, 15: «Perversi difficile corriguntur, et stultorum infinitus est numerus» (*Gesualdo*, *Daniello*)].

85-90 *'Dopo che ho visto, e vedo tuttora, in modo chiaro il volo e la fuga del Sole, per colpa dei quali ho patito danni e inganni, vidi una schiera di persone procedere tranquillamente, senza il timore di incorrere nell'ira del Tempo, perché potevano contare sulla protettiva celebrazione di uno storico o di un poeta'* ~ Per la rappresentazione del corteo dei seguaci della Fama (connotati da un'ostentata lentezza che stride col motivo della velocità su cui si è sviluppato il capitolo fino a questo punto;

26 ché volan l'ore e ' giorni e gli anni e ' mesi;
inseme, con brevissimo intervallo,
tutti avemo a cercar altri paesi. 78
27 Non fate contra 'l vero al core un callo,
come sete usi; anzi volgete gli occhi,
mentre emendar si pote il vostro fallo. 81
28 Non aspettate che la morte scocchi,
come fa la più parte, ché per certo
infinita è la schiera degli sciocchi. 84
29 Poi ch'io ebbi veduto e veggio aperto
il volar e 'l fuggir del gran pianeta,
ond'io ò danni ed inganni assai sofferto, 87
30 vidi una gente andarsen queta queta,
senza temer di Tempo o di sua rabbia,
ché gli avea in guardia historico o poeta. 90
31 Di lor par che più d'altri invidia s'abbia,
ché per se stessi son levati a volo,

eloquente in tal senso è la rima *queta*:*poeta*) e per l'illusione di salvezza dall'oblio e di celebrazione perpetua che essi hanno riposto nelle opere di poeti e storiografi, vale la pena di ricordare, sulla scorta di *Fenzi*, la denuncia della labilità di questa sorta di immortalità terrena proferita da *Augustinus* nella parte conclusiva del *Secretum*: cfr. ad es. III, p. 262 («Adde quod hoc ipsum preclarum neque late patet, nec in longum porrigitur, locorumque ac temporum angustiis coartatur») e p. 275 («Ita sub inani glorie spe brevissimum hoc vite tempus, te non sentiente, dilabitur»). • *una gente*: nel commento di *Venafro* si puntualizza entro un contesto più specifico l'identità di questa «gente … queta queta», riconoscendovi «gli huomini dati alla contemplation della divinità, posti al servitio del Signore, che non han timore di tempo, né di sua rabbia, per consumarli»; in tal senso, la resilienza di costoro varrebbe da anticipazione della programmatica umiliazione che la potenza successiva (l'Eternità) riserverà alle forze del Tempo qui massimamente dispiegate. • *in guardia*: solo un'altra occorrenza dell'espressione, in TP 189 («del comune nemico in guardia pose»).

91-99 *'Sembra che l'invidia del Sole-Tempo si concentri soprattutto su coloro che godono di una temporanea immortalità grazie all'opera memoriale di letterati e storici, e che in ragione dei loro meriti hanno ottenuto una celebrazione che li ha distinti dai comuni mortali. Contro costoro il Sole imperversava con maggiore intensità, aumentando la velocità del proprio moto e alimentando ulteriormente i propri destrieri al fine di potenziarne la corsa. La Fama, di cui parlai prima, cominciava già a volersi separare da coloro, tra i suoi seguaci, che pativano l'oblio indotto dal passare del tempo'* ~ La veste impersonale del predicato (*s'abbia*) non impedisce l'individuazione del soggetto invidioso; si rimarca così la connotazione umanizzante della potenza trionfale di turno (vd. v. 24), equiparata di fatto ai vari ostacoli terreni della fama (*Secr.* III, p. 270: «At, preter hec, quam sunt que diuturnitatem, ne dicam eternitatem, nominis impediunt! Mors in primis […] oblivioque […] subcrescens novorum laus hominum […] invidia, que gloriosa molientes absque intermissione persequitur; accedit odium virtutis et invisa plebibus ingeniosorum vita»), se non ai tanti invidiosi riprensori dello stesso Petrarca (*Ign.* II, 20:

«Quodsi invident, ut faciunt, nec quod invideant est aliud, utique latens virus per se ipsum panditur. Unum enim hoc inane invident, quantulumque est, nomen, et hanc famam, que viventi maior forsitan quam pro meritis aut pro comuni more obtigit, qui perraro vivos celebrat»). • *comune gabbia*: coerente con la metaforica del volo, che presiede il senso della terzina, l'espressione vale a indicare la prigionia cui l'individuo è condannato durante un'esistenza terrena spesso anonima (*Fenzi*, *Pacca*), vincolata dal carcere corporeo (*Ariani*) e sovente condizionata in modo caratterizzante da istanze pulsionali, prima fra tutte l'amore, ma anche la stessa invidia (che, ricorda *Ilicino*, da Ovidio è «descritta habitare in antri subterranei», ossia in gabbie terrene). Non è però da escludere un'accezione più circostanziata, che va a sottolineare la parziale indipendenza di questo gruppo dallo specifico contesto di dominio rappresentato nel presente capitolo, soprattutto se paragoniamo, con Spitzer, i vari cortei trionfali «a prigioni ambulanti di anime, impossibilitate ad uscire dalla loro incasellatura, dimodoché la medesima figura, a causa del diverso atteggiamento nei vari trionfi, appare sovente come una personalità scissa nelle sue qualità» (Spitzer 1946/1976, p. 243). Ricordiamo inoltre che l'unica altra occorrenza del termine metaforico, ancora in rima con *rabbia* e già nel contesto di una riflessione dell'io-protagonista sul proprio rapporto col tempo, si rinviene in TC IV, 157-159 («In così tenebrosa e stretta gabbia | rinchiusi fumo, ove le penne usate | mutai per tempo e la mia prima labbia»); ma cfr. anche *Am. vis.* III, 73-74 [A] («io non ho penne | a poter su volar») in analogo contesto di inadeguatezza a un'opzione realmente oltreterrena (poco prima, al v. 6, Boccaccio designa «tristo centro» la *camera picta* entro cui avrà luogo la sua esperienza visionaria). • *splende solo*: bisticcio di natura paraetimologica per designare l'unicità del sole quale corpo celeste che risplende di luce propria (per cui, oltre alle *Etymologie* di Isidoro, *Pacca* ricorda Cicerone, *De nat. deor.* II, 27, 68; e *Calcaterra* cita *Conv.* III, 12: «di sensibile luce sé prima e poi tutte le corpore celestiali e elementali allumina»). • *reina … dissi*: Petrarca sembrerebbe qui riferirsi all'impiego del medesimo epiteto della Fama in TF Ia, 20-21 («una gran reina | che ciascun l'ama, riverisce e teme»; per cui cfr. *Pacca*, p. 552).

100-111 *'Non so da chi, udii proferire un detto e me lo appuntai: "Quali oscuri abissi di cieca dimenticanza su questi che, per parlar propriamente, sono come dei candidi fiori caduchi. Ruoterà eternamente il sole, non solo anni ma lustri e secoli, trionfatore di ogni opera ingegnosa* [*cerebro* è metonimia] *che presume contrastarlo, e riuscirà a vedere quanto vana e folle fosse l'illusione di immortalità degli uomini illustri* (essendo sopravvissuto al loro destino di oblio). *Quanti sono scomparsi e quanti scompariranno presto tra coloro che divennero famosi tra il Peneo e l'Ebro! Quanti sulle rive dello Xanto, e quanti nella valle del Tevere! La vostra fama è come l'incerto e instabile sereno dell'inverno, e può essere facilmente turbata; e la lunghezza del tempo è nemica mortale dell'illustre fama terrena"'* ~ Di certo in ottemperanza al topos dell'*inventio* di ispirazione divina («Perché la mente humana suole esser mossa tal volta da celeste intelligentia, o da divin furore a dire notabil cosa», *Gesualdo*) o a un modulo apocalittico caro ad Agostino (*Ariani*), la voce anonima che prende ora la parola vale anche da emersione alla coscienza di *res memorandae* lette con attenzione, magari postillate e/o inglobate nei propri testi, e soprattutto fissate nel libello della memoria (secondo il duplice valore assegnabile al predicato «scrissi»), proprio come ci confermano le prime battute del passo, esemplate sul virgiliano *Ecl.* II, 17-18 («O formose puer, nimium ne crede colori: | alba ligustra cadunt»), e già riattivate memorialmente in scrittura nella *Fam.* XXIV, 1, 11 («Et seu ille oris verus decor seu error esset etatis […] michi non alteri dictum rebar, quotiens pastorium illud vel legerem vel audirem: "O formose puer, nimium ne crede colori"»); battute, lì come qui, poste a *memento* della troppo spesso scordata fragilità umana. • *ligustri*: il ricorso a questo emblema floreale è forse dovuto alla loro topica bianchezza che si oppone all'abissale oscurità dell'oblio (Gorni 2003, p. 129). • *Quanti … Tebro!*: tramite la sineddoche dei fiumi più rappresentativi si designano i territori che hanno ospitato le gesta

uscendo for de la comune gabbia. 93

32 Contra costor colui che splende solo
s'apparecchiava con maggiore sforzo,
e riprendeva un più spedito volo. 96

33 A' suoi corsier radoppiato era l'orzo;
e la reina di ch'io sopra dissi
d'alcun de' suoi già volea far divorzo. 99

34 Udi' dir, non so a chi, ma 'l detto scrissi:
«In questi humani, a dir proprio, ligustri,
di cieca oblivïon che scuri abissi! 102

35 Volgerà il Sol, non pure anni, ma lustri
e secoli, victor d'ogni cerebro,
e vedrà i vaneggiar di questi illustri. 105

36 Quanti fur chiari fra Peneo ed Ebro
che son venuti e verran tosto meno!
quanti sul Xantho, e quanti in val di Tebro! 108

37 Un dubbio hiberno, instabile sereno
è vostra fama, e poca nebbia il rompe,
e 'l gran tempo a' gran nomi è gran veneno. 111

38 Passan vostre grandezze e vostre pompe,
passan le signorie, passano i regni;

delle glorie greche, troiane e romane (nell'esatto ordine di TM I, 40-41) e dei loro cantori (Apollo, Orfeo, Omero e Virgilio), al fine di sottolinearne il carattere inevitabilmente transeunte. La stessa immagine del fiume, col suo incessante scorrere, è efficace rappresentazione della *fuga temporis*, come si può vedere in *Rom. Rose* 373-376 («Le temps qui ne peult séjourner | Ains va tousjours sans retourner | Comme l'eau qui s'avalle toute | Et contremont n'en revient goute»), e in antifrasi anagrammatica nello stesso Petrarca di *Mem.* III, 80, 2 («Fugit enim non fluminis tantum more, sed fulminis»). • *Un … rompe*: come mostra Gorni 2003 (p. 129) *hiberno* è aggettivo, mentre *sereno* è sostantivo (come in *Rvf* 66, 20). In modo pienamente assertivo sono qui ribadite le considerazioni viste ai vv. 61-63, ma anche l'illusività di una misurazione del tempo in stagioni già stigmatizzata ai vv. 49-51. Si noti la ricorrenza dell'espressione «nebbia il rompe», pur con inversione sintattica e semantica, in *Am. vis.* II, 76-84 [A] («"Voi che nel mondo state, vostra mora | fate in loco tenebroso e vano; | e però gli occhi alla dolce aurora | alzare non potete, a mano a mano | che voi di quella uscite, a veder quanta | sia la chiarezza del Fattor sovrano. | Rompesi poi la nebbia che v'ammanta, | quando ad entrar nel vero incominciate, | e conoscete poi la luce santa»). • *e … veneno*: la triplice ripetizione dell'attributo «gran» serve sia a delineare, nel verso 111, uno sfondo grafico e sonoro che pone in rilievo termini "trionfalmente" cruciali quali «tempo», «nomi» (ossia fama) e «veneno» (ossia morte), sia ad anticipare ritmicamente il *tricolon* dei «Passan» dei versi successivi, dove il concetto ritorna nella forma sostantivale «grandezze».

112-117 *'"Vengon meno i vostri trionfi* [questo il senso della dittologia prodotta da «grandezze» e «pompe», nonché variante tràdita dalla *Vulgata*], *le signorie e i regni; il Tempo pone immediata e*

inattesa fine a ogni opera umana e, dopo aver sottratto ogni cosa a chi erra, non la restituisce a chi maggiormente la merita; e non distrugge solo l'aspetto corporeo ma anche le capacità intellettive"' ~ Come verrà poi esplicitato al v. 142, il tempo si configura come una 'seconda fine', che affligge ogni ricordo della vita sopravvissuto a quella prima, esiziale interruzione costituita dalla morte corporea: «e, giugnendo quand'altri non m'aspetta, | ò interrotti infiniti penser vani» (TM I, 44-45). A ulteriore testimonianza del legame tra le due stazioni trionfali, e anche in ragione della comune matrice biblica (*Ariani*), si consideri inoltre l'affinità tra il motivo della labilità di ogni gloria terrena e quello dell'*ubi sunt*: «U' son or le ricchezza? U' son gli honori? | E le gemme, e gli sceptri e le corone, | e le mitre e i purpurei colori? | ... | Tutti tornate a la gran madre antica, | e 'l vostro nome a pena si ritrova» (TM I, 82-90). In pieno delirio di onnipotenza il Tempo assume come propria una funzione della Fortuna e «ridistribuisce quelle cose [*ogni bene terreno*] senza badare al merito delle persone a cui le concede, e tutto sempre portando alla rovina, così la realtà fisica come la spirituale» (Getto 1981, p. 1247). Sempre a rimarcare la consustanziale levità dei beni terreni cfr. anche Boccaccio, *Filostrato* II, 50, 4-8 («Ma come tu conoscer chiaro dei, | che or vaghezze si trovano spesse | chente egli ha ora, e quattro dì o sei | durano, e passan poscia di leggero, | cambiando amor, così cambia il pensiero»). • *e ... ingegni*: per la dittologia eloquenza-ingegno cfr. *Rvf* 360, 20 («E qual ingegno ha sì parole preste»).

118-126 *'"Fuggendo tanto in fretta il Tempo travolge il mondo, né mai rallenta, né s'arresta o torna indietro* [secondo una *climax* che ben supporterebbe un brusco moto di rallentamento della *fuga Temporis*]*, finché non vi ha riportati a essere poca polvere. Dal momento che la gloria terrena si manifesta in vari modi, non è strano se, per colpirli, il tempo necessiti più tempo di quanto sia solito impiegare. Ma qualunque cosa pensi o dica il popolo volgare, se la nostra vita non fosse così breve, riusciresti a veder ridotti in niente tutti i modi in cui la fama umana si manifesta"'* ~ Per sottolineare nuovamente l'inconsistenza della gloria terrena e la vanità dei progetti di celebrazione memoriale perseguiti da storici e letterati, l'ennesima affermazione della precipitosa corsa del Tempo è accompagnata dall'altrettanto ripetuta constatazione dell'estrema brevità della vita umana: se anche il Tempo, per assurdo, rallentasse, l'esiguità temporale concessa agli uomini li renderebbe inabili a percepirne l'effetto distruttore (di chiara matrice biblica, da *Gn* 3,19: «pulvis es et in pulverem reverteris»), qui evidenziato dalla struttura chiastica che si distende tra i vv. 120 e 126 («*ri*condotti in poca polve ... in fumo *ri*tornarle»); per un sintetico regesto di analoghe immagini 'del nulla', squalificanti la fama, cfr. *Fam.* I, 2, 29 («quid est hoc pro quo tam solicite torquemur? ventus est fama quam sequimur, fumus est, umbra est, nichil est»). • *humana ... corna*: il termine «corna» è interpretabile nell'accezione generica di 'tipo' (secondo differenti specificazioni: «intendo *Corna* argomenti di perpetuità maggiori che non sono quelli de' trionfi, e della Vita, e di simili cose» [*Castelvetro*]; «Tante corna, tante armi, per traslatione, perché agli animali quelle son date per armi con che si possan difendere» [*Venafro*]) oppure quale attributo iconografico della Superbia (cfr. *Pacca*); si aggiunge qui che la rima *corna:soggiorna* è presente in *Par.* XXVII, 67-72 (in una suggestiva descrizione atmosferica di «vapor trïunfanti»), e soprattutto (nella variante *corna:s'aggiorna*) in *Rvf* 9, 3-7 dove peraltro si propone un confronto tra il «pianeta che distingue l'ore» e il «sole ... de' begli occhi» di Laura: se il primo continua imperterrito a gestire lo scorrere stagionale dell'esteriore tempo naturale, la seconda blocca l'interiore sentimento del tempo del poeta-amante (v. 14: «primavera per me pur non è mai»), creando di fatto i presupposti per cui l'io di TT può improvvisamente accorgersi che «stamani era un fanciullo ed or son vecchio».

127-129 *'Dopo che ebbi udito queste parole, e a conferma del fatto che la verità non deve essere messa in dubbio ma creduta fermamente, vidi il Tempo porre in oblio ogni nostra gloria terrena così velocemente come la neve si scioglie al sole'* ~ Forse a testimonianza dell'avvio di un mutamento profondo del pellegrino trionfale, costui sem-

ogni cosa mortal Tempo interrompe 114
39 e, ritolta a' men buon, non dà a' più degni;
e non pur quel di fuori il tempo solve,
ma le vostre eloquentie e' vostri ingegni. 117
40 Così, fuggendo, il mondo seco volve,
né mai si posa, né s'arresta o torna,
fin che v'ha ricondotti in poca polve. 120
41 Or, perché humana gloria à tante corna,
non è mirabil cosa, s'a fiaccarle
alquanto oltra l'usanza si soggiorna. 123
42 Ma quantunque si pensi il vulgo o parle,
se 'l viver vostro non fusse sì breve,
tosto vedresti in fumo ritornarle». 126
43 Udito questo, perché al ver si deve
non contrastar, ma dar perfetta fede,
vidi ogni nostra gloria al sol di neve. 129
44 E vidi il Tempo rimenar tal' prede
de' nostri nomi ch'io gli ebbi per nulla,
benché la gente ciò non sa né crede, 132

bra aver recepito l'insegnamento offertogli, con brusco ammonimento, da Laura in TM II, 121-125 («Ed io: "Madonna, assai fora gran frutto | questo d'ogni mia fe', pur ch'i' 'l credessi" | dissi tremando e non col viso asciutto. | "Di poca fede! Or io, se nol sapessi, | se non fusse ben ver, perché 'l direi?"»). Oltre che alle due perfettamente analoghe occorrenze in TC, entrambe relative però a una reazione emotiva del protagonista (II, 75 e IV 163), credo che la similitudine della neve al sole, quale immagine di rapida distruzione di un bene terreno, possa essere accostata anche a quella della «neve bianca» (TM I, 166), con cui Petrarca marca cromaticamente il corpo di Laura (ossia, il massimo bene terreno del poeta) su cui Morte ha, per un momento, trionfato. L'immagine della liquefazione della Fama vale da intensificazione della potenza del Tempo-Sole, in grado non solo di imprigionare, abbattere e spazzar via la potenza antecedente (come nei precedenti scontri trionfali) ma addirittura di trasformarne lo *status* che si credeva solido e imperituro.

130-141 *'E vidi il Tempo far tali conquiste della nostra fama, che io la considerai un nulla, per quanto la gente comune, cieca e che gode sempre di cose vane, non conosce né condivide ciò, e si nutre continuamente di false opinioni, preferendo lodare una morte in vecchiaia piuttosto che in culla. Quanti sono già beati perché morti da bambini! Quanti sono invece tristi per esser morti in tarda vecchiaia! Alcuni dicono: "Felice chi non nasce!". Ma ammesso pure che la gente comune, usa a continui vaneggiamenti, ottenga un'illustre fama dopo aver condotto la propria esistenza fino alla vecchiaia, che cos'è questa gloria che tanto si celebra?'* ~ Si completa qui l'identitkit morale di quella «gente» già stigmatizzata al v. 132; si tratta di individui privi di discernimento (cfr. *Secr.* III, p. 210: «O cece, necdum intelligis quanta dementia est sic animum rebus subiecisse mortalibus»; ma anche *Rvf* 350, 1-2: «O tempo, o ciel volubil, che fuggendo | inganni i ciechi e miseri mortali»), sempre in balia di vani desideri alimentati dalle passioni (cfr. *Rem.* II, praef., 27: «Quenam tandem, illa passionum quattuor tempestas ac

rabies, Sperare seu Cupere et Gaudere, Metuere et Dolere, que rerum inter scopulos, procul a portu miserum alternis flatibus animum exagitant?»), e che si nutrono soltanto di un sapere illusivo (cfr. *Par.* XXIX, 106-107: «sì che le pecorelle, che non sanno, | tornan del pasco pasciute di vento»). Per un'intertestualità interna al poema si ricordi che il concetto di cecità morale, in associazione peraltro con l'immagine del sole, è richiamato nell'incontro tra l'io-protagonista e Massinissa a proposito di Scipione (TC II, 51: «ché 'n tutto è orbo chi non vede il sole»), e che il sintagma «false opinion» è proprio quello che a TC IV 141 designa le immagini dipinte sulle porte del *corpus-carcer* entro cui sono imprigionati i seguaci di Amore, nonché – potremmo dire per estensione – l'intero apparato di figurazioni oggetto della narrazione ecfrastica delle prime quattro stazioni trionfali. • *lodando … nasce!*: il riconoscimento del destino felice di chi muore subito dopo la nascita (v. 136: «quanti sono già felici morti in fasce!») è uno dei tanti interventi petrarcheschi vòlti a generare sincretismo tra la cultura pagana classica (dove il motivo è assai diffuso) e la tradizione biblica (che invece non fa mai cenno, parlando di felicità, al caso della morte prematura di un infante). Come puntualmente ricostruisce Audano 2012 il motivo, noto come *sententia Sileni*, ha una matrice stoica (Cicerone, *De fin.* III, 14, 46; Seneca, *Ad Luc.* LXXIV, 27; e in *Castelvetro* si allegano altre occorrenze) e, nella variante della più generica opposizione vita-morte, un frequente impiego scritturale (fra tutte *Eccl.* 7, 1: «Melius est nomen bonum quam unguenta pretiosa, | et dies mortis die nativitatis») che culmina nel lapidario giudizio di Cristo su Giuda (*Mt.* 26,24: «bonum erat ei, si natus non fuisset homo ille»). Circoscritta al contesto passionale della vita amorosa, la sentenza è proferita anche in *Rvf* 206, 52-54 («I' beato direi, | tre volte e quattro e sei, | chi, devendo languir, si morì pria»). • *a' grandi errori avezza*: a qualificare l'umanità errante ritorna ancora un termine chiave della *descriptio* del Palazzo d'Amore: «Errori e sogni ed imagini smorte | eran d'intorno a l'arco triumphale» (TC IV, 139-140).

142-145 *'Vince e conquista ogni cosa il tempo divoratore! La chiamano Fama ed è una seconda morte, e contro di essa non c'è rimedio, come contro la morte corporale. Così il Tempo trionfa sui nomi e sulle cose'* ~ La sequenza di commiato vale da ultima affermazione dell'onnipotenza del tempo, come si evince subito dall'apertura «Tutto vince […] il Tempo», esemplata sul motto virgilianeo «Omnia vincit Amor» (*Ecl.* X, 69; e forse, anche in ragione di ciò, da preferire alla variante adiafora «Tanto vince», accolta dubbiosamente da *Appel* e più convintamente da *Pacca* e Gorni 2003) ricordato da Petrarca anche nel contestuale passaggio di *BC* IV, 65-67 («Flos cecidit. Tunc tempus erat! Iam discere turpe est | quod pulcrum didicisse foret. Sic volvitur etas. | Omnia sic volvit fugiens, ac nescia freni»); e come si suggella in *explicit* secondo la topica formula che marca in progressione ogni stazione della narrazione trionfale (cfr. TC I, 91; TP 146-147; TF I, 1-2). Il predicato «ritoglie» indica l'azione rapace dell'oblio temporale che, per una seconda volta, cancella l'esistenza umana, già troncata dalla morte corporale; l'attributo «avaro» qualifica invece la potenza trionfale di turno in ragione della sua scarsa disponibilità a lasciare qualcosa agli/degli uomini. • *chiamasi … secondo*: il senso della sentenza non si spiega secondo la dinamica di superamento che presiede l'intero poema (dove la Fama è invece riconosciuta come colei «che trae l'uom del sepolcro e 'n vita il serba», TF I, 9), bensì nel contesto del radicale cambio di prospettiva cui è pervenuto l'io-protagonista a questo punto del viaggio: se la vita terrena è una sorta di morte in comparazione con quella celeste («Viva son io, e tu se' morto anchora» rivela Laura in TM II, 22; ma cfr. anche *Rvf* 216, 9-11: «Lasso, che pur da l'un a l'altro sole, | e da l'una ombra a l'altra, ho già 'l più corso | di questa morte, che si chiama viva»), il ricordo della vita terrena garantito dalla Fama non può che configurarsi come una seconda morte (secondo Boezio, *Cons.* II, VII, 23-26, già notato in *Daniello*), un ostinato ancorarsi ai feticci dell'esistenza mondana (i corpi, le figurazioni, i *nomina*), che alla fine però si rivela illusorio e inutile.

45 cieca, che sempre al vento si trastulla,
e pur di false opinïon si pasce,
lodando più il morir vecchio che 'n culla.
46 Quanti son già felici morti in fasce!
Quanti miseri in ultima vecchiezza!
Alcun dice: «Beato chi non nasce!»
47 Ma per la turba, a' grandi errori avezza,
dopo la lunga età sia il nome chiaro:
che è questo però che sì s'apprezza?
48 Tutto vince e ritoglie il Tempo avaro;
chiamasi Fama, ed è morir secondo,
né piú che contra 'l primo è alcun riparo.
49 Cosí 'l Tempo triumpha i nomi e 'l mondo!

Triumphus Eternitatis

a cura di Franco Tomasi

1-15 Unici sostegni rimasti all'io-protagonista, sgomento in seguito alla visione della dissoluzione del Tempo, sono la fede e la misericordia divina (ter. 1-5) | **16-60** Visione di un nuovo mondo proiettato nell'eternità, algido e immobile, spettacolo che potranno contemplare soltanto coloro che godranno della grazia divina (ter. 6-20) | **61-84** La contrazione dell'eternità in un unico punto dimostra insieme la vanità dei tempi e dei desideri umani e la possibilità di una fama stabile (ter. 21 - 27) | **85-102** Evocazione della risurrezione dei corpi nell'eternità e primo ricordo di Laura, che vivrà dopo il Giudizio universale una condizione di eccezionale beatitudine (illuminando di una nuova luce anche chi l'ha celebrata in poesia) (ter. 28-34) | **103-120** Benché non sia dato conoscere quando sarà l'ultimo giorno del mondo, anche se la sua venuta non sembra essere lontana, l'esito della giustizia divina sarà eterno e immutabile (ter. 35-40) | **121-132** Al termine del tragitto trionfale Tempo e Morte saranno definitivamente sconfitti, lasciando spazio a una fama e una bellezza eterne (ter. 41-45) | **135-145** Vagheggiamento della contemplazione dello splendore del corpo di Laura nell'eternità (ter. 46-49a).

Per il testo dell'ultima stazione dei *Triumphi* disponiamo di un testimone di eccezione, vale a dire l'autografo conservato in V^2, trascritto da Petrarca tra il 15 gennaio e il 12 febbraio del 1374 (*Paolino* 882-889). Se le date che incorniciano la copia in V^2 non devono essere lette come indicazione del momento di composizione (riconducile, ma solo in via ipotetica, ai primi anni Settanta), esse testimoniano tuttavia un intenso lavoro revisione e affinamento che vede il poeta impegnato, sino agli ultimi giorni della sua vita, su un componimento chiamato, per più ragioni, a proporre una sintesi complessiva del suo itinerario umano e poetico. A fronte di un assetto che appare nel complesso stabile, non mancano però incertezze, sospensioni e varianti: restano infatti ai margini del testo trascritto alcune lezioni alternative (ad es. v. 3), rispetto alle quali Petrarca non sempre si risolve in modo definitivo; si registrano lezioni cassate (vv. 16-18), periodi sintatticamente rimasti sospesi (vv. 55-60) e persino i versi finali appaiono tormentati e frutto di ripensamenti e riscritture. In V^2, inoltre, dopo la data di avvio del lavoro di copiatura compare l'indicazione *ultimus cantus*, che parrebbe assumere il valore di una titolazione generale. L'espressione, di non univoca interpretazione, secondo Ariani (381) potrebbe alludere «in filigrana» alle «cose ultime», cioè all'eterno postapocalittico, ma altri intendono *cantus* come semplice sinonimo di *capitulus*, in relazione cioè al 'genere' metrico che caratterizza l'intera opera (cfr. *Pacca* 508-509 e Torchio *infra*). Non va tuttavia

escluso il senso più letterale di 'ultima e definitiva prova poetica', quale punto di approdo estremo e conclusivo di un percorso avviato, almeno nei territori della poesia in volgare, con i *Rvf*. Se questa lettura fosse plausibile, apparirebbe allora meno peregrina la testimonianza cinquecentesca di *Beccadelli*, cui si deve l'associazione dell'immagine del poeta con quella del cigno morente, che prende congedo dal suo lavoro – e dalla sua vita – con un ultimo, melodioso canto.

Il capitolo che conclude il percorso trionfale si articola in due principali sequenze narrative, distinguibili non solo per il graduale progresso nell'acquisizione di una verità ultima e interiore, ma anche per le diverse modalità attraverso cui prende forma l'esperienza onirico-visionaria dell'io. Al primo momento (vv. 1-84, ter. 1- 27), caratterizzato dai moduli retorici e stilistici tipici del genere della *visio* (*verba videndi* al passato remoto), nel corso del quale è data la possibilità di scorgere per immagini un'idea dell'eternità, segue una seconda sezione (vv. 85-145, ter. 28-48) in cui, con la prevalenza di toni di marca profetica (tempi verbali tutti al futuro), è evocata la condizione del «mondo novo» e viene introdotto il tema della risurrezione dei corpi dopo il Giudizio, con una finale esaltazione della figura di Laura. Considerata nel suo insieme, la struttura del capitolo rivela inoltre un ricercato gioco di simmetrie con TT, con il quale TE condivide non solo la medesima estensione (145 versi per 48 terzine, numero che coincide anche con quello dell'ultimo canto del *Paradiso* dantesco), ma anche modalità stilistiche e tonali, in particolare per la continua alternanza tra momenti visionari e considerazioni di carattere teologico-morale, con il conseguente richiamo a modelli soggiacenti.

Lo sviluppo narrativo nella prima sezione del capitolo è scandito da due domande ('in cosa riporre la fiducia dopo la visione del trionfo del tempo?' [v. 3]; 'che fine farà il mondo terreno?' [vv. 16-18]) che l'io narrante si pone all'interno di una sorta di monologo interiore, nel quale registra il suo crescente senso di smarrimento dovuto alla totale dissoluzione del tempo e di tutto ciò su cui l'umanità sembra fondare le proprie certezze. La risposta al primo quesito – solo la fede in Dio e nella sua grazia può garantire un fondamento stabile alla speranza – diventa occasione per un esercizio, si direbbe estremo, di pensosa riconsiderazione del proprio passato, accompagnato dalla confessione della propria debolezza e fragilità, aggravata dal troppo tempo trascorso vanamente. Si tratta di un'ammissione già più volte formulata in altre opere (e, da ultimo, in TT 53-69), che qui acquista un nuovo significato, perché giunge al termine di un percorso trionfale che ha illustrato all'io, in modo perentorio e quasi spietato, l'illusorietà di un sistema di valori (l'amore, la fama, il tempo) privo del sostegno della fede. Al momento di ripiegamento introspettivo dell'io, che riconosce il proprio errore in termini gnoseologici – per non aver saputo «aprir li occhi» (v. 11) per tempo, cioè, sulla scorta di un linguaggio di marca evangelica, per non aver accolto la fede che illumina - segue il momento propriamente visionario del trionfo, quando, in risposta al secondo interrogativo, prende avvio la

rappresentazione dell'eterno. La descrizione di un nuovo mondo, che emerge dalla definitiva dissoluzione di quello terreno, è consentita all'io visionario attraverso un *internarsi* della mente, un itinerario conoscitivo più volte descritto da Agostino come l'unico che permette di attingere a verità superiori (ad. es. *De vera religione* III 3: «noli foras ire, in te ispum redi, in interiore homine habitat veritas»), assimilabile a una sorta di illuminazione, resa con l'immagine della luce che attraversa il corpo diafano del vetro.

Quest'ultima visione trionfale, per la quale Petrarca attinge al linguaggio scritturale, soprattutto a quello apocalittico, si fonda su un sostrato di origine platonizzante (in particolare il *Timeo*) e, soprattutto, agostiniano, specie per la contrapposizione tra la morte della temporalità umana, scandita nei tre momenti di passato, presente e futuro, e l'affermarsi dell'eterno presente, illustrato come un «punto» assoluto; una contrapposizione che costituisce uno degli assi portanti della riflessione di Agostino (Bertolani 2001, p. 122). Sembra, in altre parole, realizzarsi in questo passaggio per più versi cruciale del capitolo, l'auspicio che Agostino formulava nell'undicesimo libro delle *Confessioni* (11), dove si ricorda come molti, pur desiderosi di conoscere l'eterno, ne siano impediti perché la loro mente resta vincolata al flusso del passato e del futuro; al contrario, chi riesca a cogliere anche solo un bagliore, lo splendore dell'eternità può comprendere che nell'eterno nulla passa, ma tutto è presente («non autem praeterire quidquam in aeterno, sed totum esse praesens»). Del resto, molti sono i luoghi del trionfo che rivelano una chiara matrice agostiniana, non solo concettuale ma anche stilistica. Così accade, ad esempio, per la negazione «degli elementi grammaticali della deissi temporale» (Folena 1979, p. 7) che viene ribadita da Petrarca in due passaggi del trionfo (v. 32 e vv. 65-69), riconducibile al decimo capitolo dell'undicesimo libro delle *Confessioni* e a diversi luoghi del *De vera religione*. Analogamente la dissolvenza narrativa dalla visione vera e propria alla lunga pausa di riflessione dell'io narrante che occupa la sezione centrale del trionfo (vv. 43-84) sembra inscriversi in un orizzonte agostiniano, specie nella prefigurazione della condizione delle anime dopo il giorno di Giudizio, quando, finalmente ricondotte all' integrità con il corpo risorto, entreranno in un nuovo ordine dell'essere (cfr. *De vera religione* XXIII 44: «Porro cum anima per Dei gratiam regenerata, et in integrum restituta, et illi subdita uni a quo est recreata, instaurato etiam corpore in pristinam firmitatem, non cum mundo possideri, sed mundum possidere coeperit, nullum ei malum erit: quia ista infima pulchritudo temporalium vicissitudinum, quae cum ipsa peragebatur, sub ipsa peragetur; et erit, ut scriptum est, *Caelum novum et terra nova* [*Ap.* 21, 1], non in parte laborantibus animis, sed in universitate regnantibus»). Tutta questa ampia sezione è scandita dall'alternanza tra la glorificazione di coloro che saranno destinati a essere salvati nel giudizio ultimo e il biasimo di quelli che, vincolati e schiavi del tempo e delle passioni, saranno condannati, secondo un ritmo che richiama quello

dei salmi («Beati spirti che ... [43] / Misera la volgare gente... [49]») con una marcata valenza morale ed etica.

Sul filo di questa riflessione prende avvio la seconda parte del trionfo, nella quale P. scruta l'orizzonte di un mondo futuro successivo al Giudizio, richiamandosi al dogma della risurrezione della carne, inteso quale momento di definitiva ricostituzione dell'integrità tra anima e corpo, ancora una volta in prospettiva agostiniana, specie l'Agostino di alcuni *Sermones* (Petrini 1993, pp. 1-25; Bertolani 2005, pp. 187-227). È attraverso questo quadro teologico che, nelle ultime battute del capitolo, prende forma una nuova, e questa volta definitiva, ridefinizione della fama e della bellezza, ora poste sotto la luce dell'eternità, che redime e offre un senso pieno e definitivo al senso dell'esperienza umana. La dialettica trionfale, costruita per progressivi superamenti, resa ora esplicita nel testo («questi triumphi, i cinque in terra giuso / avem veduto, ed a la fine il sexto, / Dio permettente, vederem lassuso», vv. 121-123), permette a Petrarca di giungere a un approdo definitivo che costituisce una possibile soluzione alle inquietudini e irresolutezze che costellano e innervano buona parte delle sue opere. Proprio grazie al ricorso al tema della risurrezione della carne dopo il giorno del giudizio, che offre, su un piano teologico, uno strumento di definitiva rilettura dell'intera esperienza umana (e di quella singolare dell'io petrarchesco), stabilito soprattutto in termini agostiniani di ritorno dell'«età più fiorita e verde», Petrarca ha così modo di allontanare lo spettro dell'azione demolitrice del Tempo e della Morte, che spingono verso la cupa dimensione dell'«oblivïon», per cogliere la beatitudine eterna che assegna un nuovo e definitivo valore alla fama e alla bellezza.

Ma su questa conclusione del trionfo, che descrive una condizione di stabile felicità che P. può solo vagheggiare (il sesto infatti è un trionfo che «Dio permettente, vederem lassuso»), si innesta il ritorno della figura di Laura, da tempo assente nel poema, che assume, come sempre accade, un valore prismatico e complesso e che, in questo caso, diventa, in prima istanza, una sineddoche di «tutte le bellezze» dell'umanità (Bertolani 2001, p. 137). Allusioni allo spettacolo della visione di Laura risorta dopo il giorno del Giudizio, fissata in una bellezza eterna, non mancano del resto nei *Rvf*, specie nella canzone 268, momento cruciale e drammatico di prima interrogazione angosciosa dell'io chiamato a trovare un senso al trauma generato dalla morte dell'amata («l'invisibil sua forma è in paradiso, / disciolta di quel velo / che qui fece ombra al fior degli anni suoi, / per rivestirsen poi un'altra volta, / et mai più non spogliarsi, / quando alma et bella farsi / tanto più la vedrem, quanto più vale / sempiterna bellezza che mortale», vv. 37-44). Ma la materialità del corpo distrutto dagli elementi («terra», *Rvf* 268, 34, come sarà poi, in *Rvf* 292, 8 biblica «polve») non permette all'io, all'altezza dei *Rvf*, di cogliere un orizzonte emotivo e mentale capace di fargli accettare e comprendere il dramma alla luce di un disegno più alto e universale. Ora, al termine dell'itinerario trionfale, la dimensione di

una *plenititudo vitae* dell'eternità permette a Petrarca di fare quella che vuole essere l'ultima mossa di una partita a scacchi giocata con sé stesso da lungo tempo, per ridare nuovo senso e nuova luce a un'intera esperienza. Si assiste infatti da un lato a una sorta di palinodia (cfr. *Ariani* 385) del senso complessivo dell'itinerario dell'io petrarchesco, ora non più *fabula vulgi*, ma additato come colui che ha saputo riconoscere l'eccezionalità della bellezza di Laura (che il Cielo brama di poter riavere «intera», cioè nella sua integrità di corpo e anima, con movenze che ricordano la seconda stanza di *Donne ch'avete intelletto d'amore* del Dante della *Vita nova*), e dall'altro si chiude con una prefigurazione di una bellezza eterna e splendente, che sarà possibile cogliere solo alla fine dei tempi. Una chiusura, si direbbe, sotto il segno della dissolvenza, non di una perentoria spinta ascensionale che rappresenti l'eternità in modo geometrico, ma capace, con la sospensione di una interrogativa, di evocare un punto di vera e definitiva pacificazione, oltre gli orizzonti, parziali e non conclusi, segnati dai *Rvf*, che pure sulla parola *pace* ponevano il sigillo finale.

[1] Da poi che sotto 'l ciel cosa non vidi
stabile e ferma, tutto sbigoctito
mi volsi a me, e dissi: «In che ti fidi?»
[2] Risposi: «Nel Signor, che mai fallito
non à promessa a chi si fida in lui.
Ma ben veggio che 'l mondo m'à schernito,
[3] e sento quel ch'i' sono e quel ch'i' fui,
e veggio andar, anzi volare, il tempo,
e doler mi vorrei, né so di cui,

1-3 '*Dopo che sulla terra non vidi alcuna cosa salda e costante, profondamento turbato mi rivolsi a me stesso, e dissi: «in che cosa riponi* [ora] *la tua fiducia?»*'. ~ Con una formula incipitaria già utilizzata in TF I, il narratore avvia l'ultima stazione trionfale dapprima riassumendo il precipitato finale di TT – il Tempo ha illustrato in modo perentorio il destino perituro del creato – per aprire poi a un inquieto momento di incertezza, marcato dallo 'sbigottimento' del narratore, che testimonia un disorientamento insieme emotivo e intellettuale, concluso dall'interrogativa che ha la funzione di rilanciare con tensione prolettica l'architettura poematica. L'intero *incipit*, anche per il nesso interrogativo, conserva una evidente memoria di un passo del *De Remediis* (I 14), pur centrato sulla riflessione attorno all'incessante mutevolezza dei destini umani («mutantur assidue res humane, nichil *sub coelo stabile*. Quis in tanta vertigine *firmum* aliquid ac mansurum speret?»). • *stabile e ferma*: la dittologia indica le caratteristiche della realtà superiore cui anela l'io, sgravata dalla dinamicità incessante del tempo (almeno *stabile*, non a caso, è attributo utilizzato da P. per la Vergine in *Rvf* 366, 6: «chiara e stabile in eterno» [Ariani]). • *a me*: in V^2 la lezione originaria era 'al cor', mentre nell'interlinea del verso si trova la variante alternativa 'vel *a me*', rispetto alla quale P. non sembra aver poi assunto una decisione definitiva (non vi è comunque traccia di una correzione coerente del verbo al v. 4 alla forma 'risposi'; esame più approfondito della tormentata stratigrafia redazionale dei vv. in Pasquini 1999: 15 e 38); le due lezioni, in ogni caso, rispondono alla medesima volontà di dare una movenza drammatica al flusso interiore del protagonista in conseguenza delle visioni di cui è spettatore, soluzione cui P. ricorre assai di frequente tanto *Triumphi* quanto nei *Rvf*.

4-5 '*Risposi: «nel Signore, che non ha mai deluso la promessa fatta a chi ripone ha fiducia in lui*'. ~ Se la fede in Dio è l'unica fonte di salvezza, secondo una formula diffusa nei testi sacri e già sperimentata da P. nella sua riscrittura salmistica («agnosco nulla homini fiduciam nisi in Deo», *Ps. pen* VII 13 [Ariani]), come anche in altri luoghi delle sue opere, in questo specifico contesto l'affermazione sembra assumere una valenza più strettamente connessa alla dinamica trionfale: sulla scorta di Agostino, infatti, il narratore riconosce che l'unica via per trionfare sul tempo è quella di affidarsi a Dio, creatore del tempo stesso: «Amare itaque debemus per quem facta sunt tempora, ut liberemur a tempore, et figamur in aeternitate, ubi iam nulla est mutabilitas temporum» (*In Evangelium Iohannis tractatus* 31, 5).

6-15 '*Ma vedo adesso con chiarezza che il mondo terreno mi ha ingannato e comprendo ciò che sono ora* ['sbigoctito' per la comprensione della vacuità del tutto] *e quello che ero un tem-*

po [fiducioso nel futuro]*, e vedo il tempo fuggire via, anzi volare, e mi vorrei rammaricare, ma non so di chi, perché la colpa è soltanto mia, che ormai da tempo avrei dovuto aprire gli occhi, e non aspettare gli ultimi anni della mia vita, perché, a ben vedere, sto temporeggiando davvero troppo. "Ma le grazie divine, in qualunque tempo sopravvengono, non giungono mai tardi"* [*Leopardi*]*: pongo in loro la mia speranza, che persino con me potranno produrre effetti mirabili e rari*'. ~ La lunga risposta dell'io (4-15) incornicia tra la dichiarazione di fiducia nella parola divina (4-6) e la speranza nella grazia di Dio (13-15) uno scorciato racconto retrospettivo dell'intero percorso esistenziale, nel quale si pone a confronto la nuova consapevolezza raggiunta rispetto agli 'errori' del passato, indotti dall'ingannevole seduttività dei beni terreni, di cui il Tempo ora, con l'azione demolitrice illustrata in TT, ha svelato la vacuità. In questo breve passaggio memoriale – costruito quasi ad eco di un analogo esame di coscienza presentato a TT 53-69 – non sorprende allora scorgere, disseminate, diverse tessere provenienti da *Rvf* 1: dalla movenza di attacco del v. 6, evidente eco di *Rvf* 1, 9 («ma ben veggio or...»), al v. 7, che richiama *Rvf* 1, 4 («quand'era in parte altr'uomo da quel ch'io sono...»). • *aprir li occhi*: l'espressione illustra il sofisticato intreccio del lessico di marca lirica e con le allusioni al linguaggio della visione sacra che caratterizza tutto il TE; è infatti evidente un'eco «ai rimandi evangelici all'*apertio oculorum*, particolarmente frequente nel Vangelo di Giovanni, o alla conversione di san Paolo narrata negli *Atti* 26,18» (Bertolani 2005: 209-210); cfr. inoltre *Orat*. I: «aperi oculos meos, sompno mortis oppressos et terrenarum sordium nube caligantes, ac lucem tuam ima tandem illis ostende» (*Ps. pen.*, 58). • *alte operatïoni e pellegrine*: le 'operazioni' generate dalla grazia divina sono parte di una contemplazione di misteri divini quasi inattingibili per un'anima che può cogliere solo attimi momentanei di una verità di ordine superiore, interdetta dalla sua dimensione ancora legata al corpo.

16-18 '*Così dissi e così risposi. Allora, se tutte le cose terrene che il cielo muove e governa non durano, che fine faranno dopo aver girato lungo le loro orbite?*'. ~ La seconda interrogativa, dopo quella esordiale, permette di scandire i passaggi della riflessione dell'io narrante che, pur ripartendo dalla medesima costatazione dell'avvio, propone un quesito non più piegato sull'io, ma di natura più generale, orientato a cercare una spiegazione sul destino ultimo di ogni cosa. In V^2 è attestata una prima redazione dei vv. 17-18, poi cassata da P.: 'anzi le rota il tempo, et muta, et spezza / queste cose mortai che fine avranno?'.

19-24 '*Stavo riflettendo su questo quesito e, mentre la mia mente più si concentra in sé nello sforzo di comprendere questo mistero, mi sembrò di vedere un nuovo mondo, in un tempo eterno e stabile, e* [mi parve di vedere] *dissolversi tutto il creato - il sole, il cielo con il firmamento delle sue stelle - nelle sue rivoluzioni, e il mare e la terra, e ricrearsene uno nuovo, più splendente e lieto*'. ~ Alla voce narrante, intenta a riflettere sul destino del mondo, si offre la visione spettacolare del definitivo tramonto della realtà terrena e del successivo aprirsi di un nuovo orizzonte, segnato dal passaggio tra il *dis-far* (v. 22) e il *ri-farne* (v. 24). La dinamica della visione è debitrice del linguaggio di marca scritturale: si possono richiamare diversi luoghi, ad es. *Apc.* 21, 1: «et vidi caelum novum et terram novam. Primum enim caelum et prima terra abiit, et mare iam non est», passo citato da P. anche in *Sine Nomine* 4, *Is.* 65, 17: «Ecce enim ego creo coelos novos, et terram novam», e *II Pt* 3, 10-13: «adveniet autem dies Domini ut fur; in qua caeli magno impetu transient, elementa vero calore solventur. Cum haec igitur omnia dissolvenda sint, quales oportet esse vos in sanctis conversationibus et pietatibus, exspectantes et properantes in adventum Dei diei, per quam caeli ardentes solventur, et elementa ignis ardore tabescent? Novos vero caelos et novam terram et promissa ispius exspectamus in quibus iustitia habitat». • *s'interna*: allo 'sprofondarsi' del pensiero verso le ragioni più impervie alla comprensione succede una nuova *visio*, circonfusa da un alone mistico («veder mi parve»), grazie alla quale si coglie per via di immagine una realtà superiore, giungendo così a «un'iconicità che qui tocca i vertici di apocalittica sapienzialità» (Ariani 383). Il verbo è da collocare in stretta re-

4 ché la colpa è pur mia, che piú per tempo
deve' aprir li occhi, e non tardar al fine,
ch'a dir il vero, omai troppo m'attempo.
5 Ma tarde non fur mai gratie divine;
in quelle spero che 'n me anchor faranno
alte operatïoni e pellegrine.»
6 Cosí detto e risposto. Or, se non stanno
queste cose che 'l ciel volge e governa,
dopo molto voltar, che fine avranno?
7 Questo pensava; e mentre più s'interna
la mente mia, veder mi parve un mondo
novo, in etate immobile ed eterna,
8 e 'l sole e tutto 'l ciel disfar a tondo
con le sue stelle, anchor la terra e 'l mare,
e rifarne un più bello e più giocondo.
9 Qual meraviglia ebb'io, quando ristare

lazione con espressioni agostiniane che segnano il percorso di avvicinamento alla verità attraverso il pensiero (ad es.: «non corporeis oculis, sed pura mente veritate videri», *De vera religione* 3, 3, oppure «noli foras ire, in te ipsum redi, in interiore homine habitat veritas», *Ibid.* 39, 72, passaggio postillato da Petrarca nel suo esemplare con un rinvio a Seneca; cfr. Rico 1974: 332 e n.). Assai significativi sono del resto i legami con un passaggio del *De vera religione* (III, 3), che sembra costituire il palinsesto concettuale dei versi petrarcheschi, nel quale Agostino dichiara che solo un'anima capace di superare il contingente può cogliere la dimensione eterna e immutabile delle cose, annichilendo tempo e spazi umani: «quamobrem sanandum esse animum ad intuendam incommutabilem rerum formam, et eodem modo semper se habentem atque undique sui similem pulcritudinem, nec distentam locis, nec tempore varietam, sed unumatque idem omni ex parte servantem». • *etate immobile ed eterna*: la dittologia aggettivale si contrappone, in senso positivo, alla constatazione posta in apertura del Trionfo (v. 2) sull'assenza nel mondo di elementi *stabili e fermi* capaci di superare il tempo; ha inoltre un preciso valore teologico, se si ricorda che il rapporto di coesistenza tra eterno e immutabile è perentoriamente definito ancora da Agostino: «Quod incommutabile est aeternum est; semper enim eiusdem modi est. Quod autem commutabile est tempori obnoxium est; non enim semper eiusdem modi est, et ideo aeternum non recte dicitur. Quod enim mutatur non manet; quod non manet non est aeternum» (*De diversis quaestionibus* 19).

25-33 '*Che stupore provai quando vidi arrestarsi in un momento ciò* [il Tempo] *che non si è mai fermato, ma con il suo frenetico scorrere è solito mutare tutto! E le sue tre parti, passato, presente e futuro, vidi concentrate in una sola, nell'eternità, e quella essere stabile, al punto che* [il Tempo] *non si affanna più a muoversi, come era solito fare, e, quasi in una terra deserta e spoglia, non vidi né 'sarà', né 'fu', né 'mai', né 'prima' o 'dopo', condizioni che rendono la vita umana mutabile e instabile*'. ~ Il 'punto' è espressione esplicita della dialettica tra Tempo, estensibile e mutevole, ed Eternità, contrazione per cui il tempo stesso viene sussunto nell'eternità, che lo supera e lo comprende, annullandone, come si vedrà nei vv. sgg., le partizioni. Ancora molto stretto il rapporto tra questi versi e la riflessione agostiniana contenuta,

ad es., in *De vera religione* XLIX 97, non solo per la descrizione della dissoluzione del tempo, ma anche per la sottolineatura del processo di comprensione progressiva dell'essere umano: «aeterna enim vita vitam temporalem vivacitate ipsa superat: nec quid si aeternitas, nisi intelligendo conspicio. Mentis quippe adspectu omnem mutabilitem ab aeternitate sejungo, et in ipsa aeternitate nulla spatia temporis cerno; quia spatia temporis praeteritis et futuris rerum motibus constant. Nihil autem praeterit in aeterno, et nihil futurum est: quia et quod praeterit, esse desinit, et quod futurum est, nondum esse coepit. Aeternitas autem tantumodo est, nec fuit quasi jam non sit, nec erit quasi adhuc non sit». Un'analoga riflessione sull'eternità, contrapposta alla mutevolezza del tempo umano alla luce di un presente carico di angoscia, è proposta da P. in *Sen.* III 9, con termini e soluzioni retoriche che consuonano con i versi di TE: «O iocunda semperque eadem celestis habitatio, ubi nec preteritum aliquid nec futurum, sed presentia cuncta sunt, ubi nil requiritur, nil speratur, sed gaudetur de vero ac praesenti bono, ubi quo semel placuit semper placet semperque placiturum, immutabile atque eternum». La possibilità di uno spazio non condizionato dal tempo, il cui disfacimento è qui espresso attraverso la negazione delle marche linguistiche che ne segnano lo scorrere, secondo movenze agostiniane, è icasticamente rappresentato da un mondo naturale sospeso in una algida solitudine, nel quale non si avverte l'avvicendarsi della vita vegetale. Ad essere spazzate via sono quindi le determinazioni umane del tempo costruite attraverso il linguaggio, per proporre una definizione dell'eternità che si affida «alla negazione degli elementi grammaticali della deissi temporale, cioè all'eliminazione della funzione soggettiva del linguaggio, e all'uso di un metalinguaggio per esprimere appunto il tempo e la sua fine» (Folena 1979: 7). • *in un punto*: l'immagine, poi ripresa e ampliata al v. 29 («una sola» parte, il presente eterno, tratto quintessenzialmente agostiniano, cfr., ad. es. *Conf.* XI 13, 16), è debitrice di *Par.* XVII, 17-18: «[...] mirando il punto / a cui tutti li tempi son presenti», passaggio in cui Dante fa appello alla visione universale del tempo dall'antenato Cacciaguida. • *E le tre parti... sola*: come osserva opportunamente Pacca, molto forti sono le tangenze con un passaggio del *Roman de la Rose*: 19044-46: «di Dieu qui voit en sa presence / a trible temporalité / souz un momant d'eternité» e 29986-88: «il n'a futur ne preterit, / car se bien la verité sant, / tuit li troi tens i sunt presant». • *né... indietro*: concetto centrale della riflessione agostiniana sul tempo, più volte discusso; tra i diversi luoghi che si possono ricordare, ad es. *Conf.* IX, 10, 24 e *De vera religione* XLIX 97, si veda *De Genesi ad Litteram* I, 2, 6, passaggio nel quale si sottolinea come il linguaggio umano è necessariamente radicato nel tempo dello svolgersi delle cose, contro la permanenza della verità eterna: «Cum enim verba sint temporis, cum dicimus: Quando, et aliquando; aeternum tamen est in Verbo Dei, quando fieri aliquid debeat: et tunc fit quando fieri debuisse in illo Verbo est, in quo non est quando et aliquando, quoniam totum illud Verbum aeternum est».

34-42 '*Il mio pensiero si affina e conquista, quasi per folgorazione, una nuova consapevolezza, come la luce del sole che attraversa il vetro, anzi con maggior intensità e forza, visto che non è trattenuto in alcun modo. O quale grazia sarà per me, se mai avrò la possibilità di ottenerla, che io possa vedere nell'eternità* (ivi) *il bene assoluto, senza* [vedere] *nessun male, che solo il tempo porge e che va e viene per l'azione del tempo stesso. Non soggiornerà il sole in nessuna costellazione, da quella del Toro a quella dei Pesci, il cui variare modifica i ritmi del nostro lavoro, che ora nasce, ora finisce* [in conseguenza dell'alternarsi della notte con il dì], *e ora diminuisce e ora aumenta* [in virtù delle stagioni, che modificano la durata del giorno]'. ~ Con una sorta di pausa di commento, i vv. 34-35 sottolineano il procedere dell'*internarsi* (v. 10) del pensiero verso verità più alte, colte con un processo di illuminazione improvvisa, reso attraverso la folgorante capacità della luce solare di attraversare il vetro. La descrizione dell'eternità, e della visione di Dio (il *sommo bene* del v. 37), è ancora ottenuta per via negativa, illustrando l'assenza degli effetti prodotti dal tempo nella vita universale («non alcun mal [...] / non avrà albergo...

vidi in un punto quel che mai non stette,
ma discorrendo suol tutto cangiare! 27
10 E le tre parti sue vidi ristrecte
ad una sola, e quella una esser ferma
sì che, come solea, più non s'affrette; 30
11 e, quasi in terra d'erbe ignuda ed herma,
né 'fia', né 'fu', né 'mai', né 'inanzi' o ''ndietro',
ch'umana vita fanno varia e 'nferma! 33
12 Passa il penser sì come sole in vetro,
anzi più assai, però che nulla il tene.
O, qual gratia mi fia, se mai l'impetro, 36
13 ch'i' veggia ivi presente il sommo bene,
non alcun mal, che solo il tempo mesce
e con lui si diparte e con lui vène! 39
14 Non avrà albergo il sol Thauro né Pesce,
per lo cui varïar nostro lavoro
or nasce, or more, ed ora scema, or cresce. 42
15 Beati spirti che nel sommo choro
si troveranno, o trovano, in tal grado
che sia memoria eterna il nome loro! 45

né [...]»). • *sì come sole in vetro*: cfr. *Rvf* 95, 10 «come raggio di sol traluce in vetro», per una immagine analoga, benché legata allo sguardo di Laura capace di "leggere" senza filtri il mondo interiore dell'io dell'amante. • *non alcun... mesce*: il tempo, in tutte le sue determinazioni, è l'elemento che genera e distribuisce il male, con una associazione fra dimensione temporale e insorgenza del negativo già propria di Agostino.

43-48 '*Beate quelle anime che si trovano o si troveranno nel coro delle intelligenze celesti* [in Paradiso]*, in una posizione tale che il loro nome godrà di una fama eterna! O felice colui che individua il guado per attraversare questo rapido, impetuoso torrente alpino che chiamiamo vita, e che a molti è così caro!*'. ~ Prende avvio un lungo momento di riflessione del narratore, quale conseguenza della visione appena intravista, che procede sino al v. 60 (vedi schema): il ritmo di queste considerazioni è scandito in modo da alternare l'esaltazione della condizione positiva e di beatitudine dei salvati («Beati spirti... / O felice colui...»), cui vengono dedicate due terzine, al biasimo per chi non ha saputo alzarsi dalla situazione umana ancorata al tempo e alle passioni ad esso legate, ancora ritmate su due terzine, perfettamente simmetriche alle precedenti («Misera la volgare e cieca gente... / O veramente sordi, ignudi...»). • *memoria eterna*: si avverte l'eco di *Ps.* 111,7 («in memoria aeterna erit iustus»), salmo che sembra costituire un palinsesto per il ritmo argomentativo di questi versi, basato sull'alternarsi della celebrazione dei salvati e della condanna dei reprobi (si ricordi l'*incipit* del salmo «Beatus vir qui...», contrapposto a «Peccator videbit...»; analoga disposizione in *Ps.* 1, 1: «Beatus vir qui...» / «non sic impii, non sic...»); *Ps.* 111, 7 è inoltre citato esplicitamente da P. in *Sen.* XIII 2, 15, testo di natura consolatoria per la morte di Giacomo de' Rossi da Parma, nel quale si illustra un doppio piano della fama, quella umana, formata dalle parole degli uomini, e quella ultraterrena, generata da

Dio («fons vitae», sempre su suggestione salmistica). Ma il versetto pare essere particolarmente caro a P., che lo utilizza anche in almeno altri due luoghi: *Fam* XXI 14, 9 e *De vita solitaria* II. A questo ricordo si sovrappone l'intreccio con *Rvf* 327, 14 («fia del tuo nome qui eterna memoria»), sonetto aggiunto da P. su V^1 quasi in *extremis*, tra il 1373 e il 1374, e quale parte di un gruppo di componimenti che celebrano la gloria eterna e angelica di L., contro gli effetti della morte e del tempo. • *guado*: da intendere come il passaggio che consente di attraversare la vita terrena per giungere a quella eterna, secondo un uso già presente in *Rvf* 366, 129 («scorgimi al miglior guado»), quando l'io lirico invoca l'intercessione della Vergine per transitare in modo lieto da una vita all'altra. • *alpestro e rapido torrente*: tradizionale l'immagine della vita come un fiume che scorre, che P. in diverse sue opere latine ricorda a partire da un passo senecano (*Epist*. LVIII 22-23).

49-54 '*Infelice e stolta la gente che fonda le sue speranze nella vita terrena su beni effimeri che il tempo trascina via con sé repentinamente! O veramente fragili, indifesi e sordi, privi di discernimento* (argomenti) *e di senno, esseri mortali del tutto infelici e infermi*'. ~ All'esaltazione dello stato di beatitudine di chi raggiunge la salvezza, ora succede una considerazione sconsolata sullafragilità dell'essere umano, sprofondato in una condizione patologica, in virtù del fatto che ha fondato la propria vita sui beni terreni. • *Misera... speranze*: notevole l'affinità con *Rvf* 319, 5-6: «Misero mondo, instabile et protervo, / del tutto è cieco chi 'n te pon sua spene», ma soprattutto con TM I 85-86, luogo con il quale si istituisce un gioco di memoria interna.

55-60 '*Dio, che governa il creato con un solo movimento delle ciglia, che agita e placa gli elementi del mondo, alla cui saggezza non soltanto non arrivo io, ma nemmeno gli angeli stessi, che sono felici e contenti di poterne scorgere almeno una infinitesima parte, e in questa condizione contemplativa sono anelanti e pieni di desiderio*'. ~ Il periodo avviato al v. 55 resta, di fatto, incompiuto: andrà segnalato che in V^2, c. 19*v*, sembra poter scorgere una interlinea di poco più ampia tra il verso 60 e il successivo, quasi a voler segnalare la presenza di due blocchi testuali diversi. Potrebbe trattarsi, come alcuni hanno inteso, di una voluta strategia autoriale, in virtù della quale il discorso si arresta di fronte all'eccessiva complessità concettuale, oppure, come appare assai più probabile, il segno di un testo cui l'autore non aveva dato l'ultima mano (la scelta di porre dei punti di sospensione al termine del v. 69, adottata da Pacca, è già in Pasquini 1999, p. 40). • *Quei che... ciglio*: espressione di marca classica per indicare la divinità (cfr. almeno Orazio, *Carm*. III 1, 8: «cuncta supercilio moventis»), già dal P. volgare (*Rvf* 363, 12-13: «et al Signor [...] | che pur col ciglio il ciel governa et folce») e latino (*Fam*. XXIII 11, 5).

61-69 '*O mente irrequieta, desiderosa di conoscere, e destinata a rimanere in ultima istanza sempre insoddisfatta, perché tanti pensieri? La morte, in un solo istante, spazza via ciò che* [il sapere che] *si accumula faticosamente in tanti anni. Il tempo, che schiaccia e turba la nostra anima: 'prima', 'tra poco', 'ieri' e 'domani', 'mattino' e 'sera', passeranno tutti in un istante come un'ombra. Non ci sarà più 'fu', 'sarà' né 'era', ma solamente 'è', il 'presente', e 'ora' e 'oggi', e un'unica eternità, una e indivisa*'. ~ Viene ripreso – anche nelle modalità discorsive – e ulteriormente ampliato quanto espresso per la prima volta ai vv. 32-33. Il sapere umano, e le relative certezze faticosamente acquisite vengono annientate dalla morte, che denuncia l'irrisoria durata di una esistenza terrena; all'annichilirsi dei segni verbali che scandiscono il tempo si contrappone, in modo ancora più esplicito, l'affermazione di una puntuale e univoca eternità. • *un'ora... raguna*: espressione di carattere proverbiale, già utilizzata da P. in diversi luoghi, in part. *Rvf* 264, 70-72, luogo che, anche per il sistema di rime, ha una parentela stretta con i versi di TE: «ond'io, perché pavento / adunar sempre quel ch'un'ora sgombre, / vorre' il ver abbracciar, lassando l'ombre». • *'adesso'*: secondo la felice intuizione di Calcaterra, non va inteso come 'ora', espressione riservata all'eternità in TE, ma come 'qualcosa che sta per accadere'. • *passeran com'ombra*: evidente il sapore scritturale di tutto il passaggio, ma in questo caso con fortissima eco di *Ps*. 101, 12 «Dies mei sicut umbra declinaverunt» (Ariani). • *non*

16 O felice colui che trova il guado
di questo alpestro e rapido torrente
c'à nome vita ed a molti è sì a grado!
17 Misera la volgare e cieca gente,
che pon qui sue speranze in cose tali
che 'l tempo le ne porta sì repente!
18 O veramente sordi, ignudi e frali,
poveri d'argomenti e di consiglio,
egri del tutto e miseri mortali!
19 Quei che 'l mondo governa pur col ciglio,
che conturba ed acqueta gl'elementi,
al cui saver non pur io non m'appiglio,
20 ma li angeli ne son lieti e contenti
di veder de le mille parti l'una,
ed in ciò stanno desiosi e 'ntenti...
21 O mente vaga, al fin sempre digiuna,
a che tanti penseri? un'ora sgombra
quanto in molt'anni a pena si raguna.
22 Quel che l'anima nostra preme e 'ngombra:
'dianzi', 'adesso', 'ier', 'deman', 'matino' e 'sera',
tutti in un punto passeran com'ombra.
23 Non avrà loco 'fu', 'sarà', ned 'era',
ma 'è' solo, 'in presente', ed 'ora', ed 'oggi',
e sola 'eternità' raccolta e 'ntera;
24 quasi spianati dietro e 'nanzi i poggi
ch'occupavan la vista, non fia in cui

avrà... 'ntera: una riflessione simile, evidentemente ripresa da Agostino (cfr., ad es. *Conf.* IX, 10, 24), si trova in una delle *Seniles* (IV 3, 8), all'interno della celebrazione della gloria militare di Venezia: «Non esset autem vere ac plene, si qua ei mutatio inesset: quod fuit "id ipsum" est neque a casu hoc illi nomen tribuit Psalmista. Quod insuper fuit quodque est id ipsum erit semper; imo quidem neque "fuit" neque "erit" ille proprie convenit, sed "est" tantum».

70-75 '*Quasi appianati i rilievi che ostacolavano lo sguardo dietro e davanti, non ci sarà più nulla su cui poggiare il vostro sperare* [per il futuro] *e il vostro ricordare* [il passato]*, il cui pendolare alternarsi induce spesso a vaneggiare gli uomini, tanto che la vita sembra ridursi a un gioco, riducendosi a un chiedersi: «che sarò», «che cosa sono stato»?*'. ~ La resa plastica della dissoluzione del tempo, indicato con l'oscillare tra le speranze, alimentate dal pensiero al futuro, e i ricordi, è nuovamente ottenuta con l'immagine di orizzonte privo di rilievi, con un effetto di eco, con variazione, di quanto espresso ai vv. 31 sgg., e con un evidente ricordo di *Is.* 40, 4 («omnis vallis exaltabitur et omnis mons et collis humiliabitur»), ripreso in forma ancora più forte nella prima formulazione del verso attestata in V^2: «spianati dietro e 'nanzi valli et poggi» (cfr. inoltre Pasquini 1999,

p. 41). Bertolani 2005, p. 219) suggerisce che, in virtù del recupero del versetto di Isaia da parte di Giovanni il Battista per annunciare la venuta di Cristo, si potrebbe leggere nel passaggio petrarchesco un'allusione alla visione ultima di Cristo, dopo il giorno del giudizio.

76-84 '*Il tempo non sarà più suddiviso in piccole porzioni discrete, ma sarà unico e onnicomprensivo, non ci saranno più le stagioni, l'estate e l'inverno, ma sarà morto, e sarà diverso il "luogo delle creature"* [*Leopardi*]. *E non saranno più gli anni* [vale a dire il tempo] *a determinare la fama dei mortali, anzi chi sarà famoso una volta, lo sarà per l'eternità. O felici le anime che sono o saranno incamminate verso la meta di cui parlo, quando ciò accada*'. ~ Viene ribadito, ancora una volta, che il passare del tempo non sarà più governato dalla segmentazione in frazioni, piccole o ampie che siano, volute dagli uomini, perché ci sarà una nuova temporalità e un diverso luogo nel quale vivere. Il tono profetico, già riscontrabile in diversi passaggi precedenti, è ribadito dall'insistita presenza di verbi al futuro (*non sarà… non avranno… fia chiaro… sono o seranno*). Determinante però nel passaggio è il ridefinirsi del concetto di fama, non più legata alla memoria umana e al tempo, ma fissa nella mente di Dio, che la rende davvero eterna, secondo movenze già illustrate ai vv. 43-46. In virtù di questo nuovo orizzonte escatologico, che comporta il vero superamento della fama, l'io narrante non può che accettare l'indeterminazione del momento di conseguimento del 'fine', esaltando nel contempo la gioia di coloro che si sono incamminati su quella strada. • *O felici… ragiono*: l'esaltazione del viandante (*viator*) che raggiunge la salvezza è già utilizza da P. in *Sen* III 9, 32 (già citata a commento dei vv. 25-33), al termine del breve passaggio nel quale descrive, *more agostiniano*, le caratteristiche dell'eternità, porto cui anelano le anime cristiane: «Felix viator qui illuc tandem misericordia duce pervenit! Nos hic sumus adhuc, ubi diversa sunt omnia, miseri quidem, nisi animum spes et patientia solarentur».

85-90 '*E tra tutte le anime leggiadre e pellegrine la più beata sarà lei, che la morte ha ucciso ben prima del tempo naturale. Appariranno allora* [dopo il Giudizio universale, quando L. riavrà il suo corpo] *le splendide bellezze, l'onesto parlare e i casti pensieri che la natura aveva attribuito alla sua giovane anima*'. ~ L'ingresso della figura di L., che dominerà la sezione conclusiva del TE, si definisce in virtù di tre aspetti: l'eccezionale valore, che la fa spiccare – *beatissima* – tra le altre, facendone una figura di straordinaria importanza su un piano universale; la morte precoce, affermata in questo passaggio come puro dato referenziale, che in realtà è, per il lettore di *Triumphi*, specie di TM II, testimonianza ulteriore del destino unico della sua figura; il conseguimento definitivo di una nuova condizione di superiorità, questa volta assoluta ed eterna, già preannunciata in vita. L'esempio di L. è inoltre funzionale al discorso più generale, perché sembra già tratteggiare il ritorno della bellezza corporale fissata in una eterna giovinezza, non sfigurata dal tempo e della morte, come verrà più puntualmente precisato nei versi immediatamente successivi. • *beatissima*: nella sua forma superlativa l'aggettivo non ricorre nei *Rvf* (diverse invece le occorrenze nella forma piana); lo si ritrova nelle epistole latine, sia pure di genere maschile, attribuito al papa (ad es. *Sen.* IX, 1), o nel *De vita solitaria* (II, 10), riferito al ventre gravido di Maria. • *Parranno… mise*: analogo concetto, l'attribuzione di qualità eccezionali da parte di Dio alla giovane anima di L., viene espresso a *Rvf* 359, 27-30: «come Dio et Natura avrebbe messo / in un cor giovenil tanta vertute, / se l'eterna salute / non fusse destinata al tuo ben fare», dove si sottolinea come l'agire di L. sia parte di un disegno divino destinato a generare una *salute eterna*. In V^2 il v. 90 ha nel margine destro un «attende», segno della volontà petrarchesca di voler ripensare la formulazione del pensiero, forse per non proporre un calco troppo evidente di *Rvf* 359, 27, appena citato, oppure, come forse è più probabile, per evitare la ripetizione con il v. 87 («natural»). • *angeliche… casti*: per la descrizione delle tre principali qualità che caratterizzeranno L. risorta (la bellezza fisica quasi sovrannaturale, l'eloquenza onesta e la saggezza umile e pudica) P. utilizza attributi variamente attestati nei *Rvf* per la donna amata, ora però dotati di una nuova e ulteriore profondi-

vostro sperare e rimembrar s'appoggi, 72
25 la qual varïetà fa spesso altrui
vaneggiar sì che 'l viver par un gioco,
pensando pur: che sarò io, che fui? 75
26 Non sarà più diviso a poco a poco,
ma tutto inseme, e non più state o verno,
ma morto il tempo, e varïato il loco; 78
27 e non avranno in man li anni il governo
de le fame mortali; anzi chi fia
chiaro una volta, fia chiaro in eterno. 81
28 O felici quelle anime che 'n via
sono o seranno di venire al fine
di ch'io ragiono, quandunque e' si sia! 84
29 E tra l'altre leggiadre e pellegrine
beatissima lei, che morte occise
assai di qua dal natural confine! 87
30 Parranno allor l'angeliche divise
e l'oneste parole e i penser casti
che nel cor giovenil natura mise. 90
31 Tanti volti, che Morte e 'l Tempo à guasti,

tà semantica, dovuta alla diversa capacità dell'io di comprenderne il significato. Per *angeliche* riferito alla figura di L. bastino, tra gli altri, i rimandi a *Rvf* 265, 2 («angelica figura»); per le *parole oneste* a *Rvf* 170, 3 («parole honeste accorte»); *penser casti* cfr. *Rvf* 366, 56 («santi penseri, atti pietosi et casti»). • *nel cor... mise*: analoga immagine in *Rvf* 359, 27-28: «come Dio et Natura, avrebben messo | in un cor giovenile tanta vertute», utilizzata dall'io lirico per sottolineare come le qualità eccezionali di L. siano frutto di un disegno divino mirato a generare un'«eterna salute» (v. 29) per l'umanità.

91-99 '*Tanti volti, sfigurati dalla Morte e dal Tempo, riacquisteranno la loro splendida bellezza giovanile; e si vedrà, Amore, quel viso al quale tu mi hai legato, e per cui ne sarò mostrato a dito da tutti: «Ecco colui che pianse sempre, e ha goduto di una condizione di beatitudine nel suo pianto ben maggiore della felicità provata da ogni altro». E Laura, colei che ancora oggi celebro commosso con i miei versi, si stupirà di sé stessa, sentendosi lodare come la più gloriosa di tutte*'. ~ L'affacciarsi sulla scena del coro dei beati permette di operare una sorta di doppia palinodia di alcuni nuclei tematici di primaria centralità dei *Rvf*: la prima è relativa al rovesciamento del valore negativo della *fabula vulgi*, già in *Rvf* 1 («[...] al popol tutto / favola fui gran tempo, onde di me medesmo meco mi vergogno»), quale marca infamante di un peccato per il quale non era nemmeno legittimo evocare la *pietas* degli intendenti d'amore (per altri luoghi analoghi nella produzione latina, cfr. Pacca *ad loc.*); il secondo per legittimare il continuo pianto (il cui campo semantico pervade questi versi) e la poesia da esso generata per L. quale condizione che ha reso beato l'io, per ciò strada preferibile a qualunque altra gioia abbiano provato altri (concetto poi ribadito con ancor maggior forza nei vv. successivi). L'immagine del coro celeste che riconosce in L., non appena giunta in cielo, un valore straordinario e su-

periore a quello di ogni altra anima, dà forma a *Rvf* 346 (si veda, in part., il discorso diretto degli «angeli electi» e delle «anime beate / cittadine del cielo»: «che luce è questa, et qual nova beltate? / – dicean tra lor – perch'abito sì adorno / dal mondo errante a quest'alto soggiorno / non salì mai in tutta questa etate».) • *più fiorito stato*: il ritorno ad una condizione di aurea bellezza dei corpi risorti, riconducibile alla piena giovinezza, è argomentata da Agostino in *De Civ. Dei* XXII, 15: « Restat ergo, ut suam recipiat quisque mensuram, quam vel habuit in iuventute, etiamsi senex est mortuus, vel fuerat habiturus, si est ante defunctus, atque illud, quod commemoravit Apostolus *de mensura aetatis plenitudinis Christi* [*Eph.* 4, 13], aut propter aliud intellegamus dictum esse, id est, ut illi capiti in populis Christianis accedente omnium perfectione membrorum aetatis eius mensura compleatur, aut, si hoc de resurrectione corporum dictum est, sic accipiamus dictum, ut nec infra nec ultra iuvenilem formam resurgant corpora mortuorum, sed in eius aetate et robore, usque ad quam Christum hic pervenisse cognovimus (circa triginta quippe annos definierunt esse etiam saeculi huius doctissimi homines iuventutem[...])».

100-105 '*Quando questo accadrà* [cioè che le anime, dopo il Giudizio, riacquisteranno il corpo]*, non lo so; se una rivelazione così grande fu negata ai più fedeli compagni di Cristo* [gli apostoli]*, chi si può avvicinare a un segreto tanto profondo? Io credo che sia prossimo* [il giorno del Giudizio e, di conseguenza, la risurrezione dei corpi]*, e si farà giustizia dei veri guadagni e di quelli effimeri, perché tutti saranno trasparenti come la ragnatela tessuta dal ragno*'. ~ L'idea dell'approssimarsi del Giorno del giudizio nasce in P. dalla convinzione, condivisa da molti nel suo tempo e più volte testimoniata dallo stesso P. nelle sue lettere (cfr. ad es. *Fam.* VIII 7, 11 e XX; *Sen.* III 1), di essere nella sesta, e ultima, età dell'uomo. Il senso dell'imminente realizzarsi del disegno profetico è inoltre un tratto già proprio di *Apocalissi* (1, 3: «Beatus, qui legit et qui audiunt verba prophetiae et servant ea, quae in ea scripta sunt; *tempus enim prope est*» e 22, 10: «tempus enim prope est!»). • *opre d'aragni*: pare preferibile interpretare l'immagine della ragnatela quale manufatto, buono o cattivo che esso sia, trasparente agli occhi di Dio, capace quindi di vedere l'intenzione profonda di ogni atto dell'uomo, rispetto alla lettura, diffusa anche presso gli esegeti rinascimentali, che le interpreta come espressione di fragilità, e quindi da leggere come un tratto negativo, da collegare però alle sole azioni dei dannati, anche tenuto conto di quanto affermato nei vv. sgg, che insistono sulla 'nudità' di ogni anima davanti a Dio nel giorno del Giudizio.

106-112 '*Si vedrà allora, nel giorno del Giudizio, quanto ci si preoccupa per nulla, e quanto inutilmente ci si affatica e ci si stanca, come gli esseri umani sono ingannati. Non ci sarà nessuno che potrà nascondere o dissimulare un segreto. Ogni anima, illuminata* [dalla virtù] *o offuscata* [dal peccato]*, sarà di fronte al mondo intero nuda e visibile: e vi sarà chi* [Dio] *riconoscerà e giudicherà le ragioni di tutti*'. ~ Il momento del giudizio finale, ribadito nel v. 112, con la rappresentazione di una giustizia divina che emette sentenze commisurate ai reali meriti o demeriti, elimina qualunque umana propensione a celare la propria interiorità, destinata ad essere 'letta' dello sguardo di Dio nella sua essenza. L'insistito svelamento della inutile operosità dell'uomo (*in van... indarno... inganate*) è quindi funzionale alla manifestazione della potenza di Dio, vero preludio al disfarsi degli eventi umani e delle credenze che costituiscono le tappe trionfali. • *conscienza, o chiara, o fosca*: come ricorda Ariani, il termine coscienza non appare nei *Rvf*; risulta piuttosto un prelievo dantesco, cfr. ad es. *Par.* XVII, 124-126: «[...] Coscïenza fusca / o de la propria o de l'altrui vergogna / pur sentirà la tua parola brusca», passaggio decisivo per determinare il 'senso' del viaggio ultraterreno dantesco.

113-120 '*Vedremo poi* [dopo che la sentenza divina sarà stata emessa] *ciascuna anima avviarsi al luogo a lei destinato, come un animale selvaggio che, inseguito dai cacciatori, fugge all'interno del bosco. E si vedrà come quel poco di nobiltà* (paraggio)*, che vi fa insuperbire, così come l'oro e il possesso delle terre, siano stati un danno, e non un vantaggio. E in disparte si vedranno quelli che, "vissuti entro i limiti di una modesta fortuna"*

torneranno al suo più fiorito stato;
e vedrassi ove, Amor, tu mi legasti,
32 ond'io a dito ne sarò mostrato:
«Ecco chi pianse sempre, e nel suo pianto
sovra 'l riso d'ogni altro fu beato!»
33 E quella di ch'anchor piangendo canto
avrà gran meraviglia di se stessa,
vedendosi fra tutte dar il vanto.
34 Quando ciò fia, nol so; se fu soppressa
tanta credenza a' più fidi compagni,
a sì alto segreto chi s'appressa?
35 Credo io che s'avicini, e de' guadagni
veri e de' falsi si farà ragione,
che tutti fien allor opre d'aragni.
36 Vedrassi quanto in van cura si pone,
e quanto indarno s'affaticha e suda,
come sono inganate le persone.
37 Nesun segreto fia chi copra o chiuda.
Fia ogni conscïenza, o chiara o fosca,
dinanzi a tutto 'l mondo aperta e nuda;
38 e fia chi ragion giudichi e conosca.
Ciascun poi vedrem prender suo viaggio
come fiera scacciata che s'imbosca;
39 e vedrassi quel poco di paraggio
che vi fa ir superbi, e oro, e terreno,
esservi stato danno, e non vantaggio;
40 e 'n disparte color che sotto 'l freno
di modesta fortuna ebbero in uso
senz'ogni pompa di godersi in seno.
41 Questi triumphi, i cinque in terra giuso
avem veduto, ed a la fine il sexto,
Dio permettente, vederem lassuso.

[*Fenzi*], *hanno condotto una vita senza inutili esibizioni, accontentandosi di godere di gioie intime e private*'. ~ *godersi in seno*: l'espressione proverbiale è di marca latina (ad es. Cic. *Tusc. Disp.* 3, 21, 51), qui utilizzata per costruire un rapporto contrastivo tra l'apparenza esteriore della 'pompa' di chi di si vanta di beni effimeri e felicità di chi ha vissuto con modestia e umiltà. • *come... s'imbosca*: la similitudine ha dato vita a due interpretazioni divergenti nella tradizione esegetica: una prima che la riferisce a tutte le anime, quale sia il giudizio divino, e una seconda che la assegna solamente alle anime dannate, forse per eco dantesca.

121-123 '*Abbiamo visto questi cinque trionfi sulla terra, e vedremo, se Dio lo permetterà, il*

sesto in cielo (lassuso)'. ~ Prossimo alla chiusura del suo racconto, l'io narrante offre un riepilogo dell'architettura narrativo-tematica che sorregge i *Triumphi*; in prima istanza ricorda che i primi cinque sono relativi cioè a eventi ed argomenti terreni, mentre il sesto ed ultimo consente di approdare a una verità superiore, nell'alto dei cieli. Una contemplazione, quest'ultima, concessa solo dalla grazia divina (*deo permettente*).

124-134 '*E il Tempo, così rapido a dissolvere tutto, e la Morte, "spietata esattrice dei suoi diritti"* [*Pacca*]*, l'uno e l'altra saranno sconfitti. E quelli che hanno meritato una luminosa fama, distrutta poi dal Tempo, e i visi di una splendente bellezza che la Morte atroce e il Tempo hanno fatto sfiorire, tornando più che mai belli, lasceranno alla Morte furiosa i lineamenti oscuri e sfigurati, e lasceranno l'oblio al tempo rapace: tornati nell'età più fiorita* [grazie alla resurrezione dei corpi] *avranno allora una fama eterna con una bellezza immortale*'. ~ L'Eternità eliminerà quindi, sconfiggendoli, gli esiti prodotti dal Tempo e dalla Morte, rispettivamente, sulla fama e sulla bellezza corporale, per dare loro nuova e imperitura vita. L'istanza, per così dire, riepilogativa offre al narratore la possibilità di rappresentare il rinnovato senso della bellezza fisica e della fama, privati del loro significato terreno, perché ora illuminati da una grazia eterna. Non quindi una negazione di bellezza e fama, ma una loro nuova comprensione in nome di una diversa scala di valori. • *età più fiorita e verde*: cfr. la citazione del *De Civitate Dei* nella nota ai vv. 91-99. • *immortal bellezza*: cfr. *Rvf* 268, 44 («sempiterna bellezza [...]»), passaggio in cui l'io lirico evoca l'immagina di L. risorta dopo il giorno del Giudizio.

135-138 '*Ma prima fra le altre anime che vanno a rigenerarsi nella resurrezione è quella che il mondo con commozione invoca grazie alla mia voce e alla mia poesia ormai esausta; persino il cielo desidera ardentemente poterla vedere nella sua integralità di corpo risorto ed anima*'. ~ Riaffermando una qualità superiore di L. tra le anime beate, l'io narrante ricorda da un lato la commozione universale per la morte di L., illustrata dalla sua poesia, dall'altro l'eccezionalità di L. stessa, tale da rendere persino i cieli desiderosi di contemplarla nella pienezza; qualche affinità, pur nelle differenze di situazione, si registra con la seconda stanza della dantesca *Donne ch'avete intelletto d'amore* (vv. 19-21), nella quale un angelo reclama la figura di Beatrice in cielo. Da osservare poi che la generazione di un nuovo mondo che si ri-costruisce (cfr. vv. 22-24: «*disfar* [...] *rifarne*») viene simmetricamente rievocata dal movimento delle anime che «a *rifarsi* vanno», riconquistando il loro corpo. • *vederla intera*: l'«integralitas» di corpo e anima, tratto che viene evocato anche a *Rvf* 366, 27 per Maria («Vergine saggia, d'ogni parte intera»), forse con riferimento sia all'Immacolata concezione sia all'idea, coltivata nel dibattito coevo a P., di una assunzione in Cielo di Maria direttamente con il corpo (Bertolani 2005: 203), è concetto decisivo di tutta l'ultima sezione di TE.

139-145 '*Presso le rive del fiume Durance, che sorge nel Monginevro, Amore mi ha coinvolto in una battaglia per lei così protratta nel tempo che il cuore ne conserva ancora il ricordo. Fortunata la tomba che racchiude dentro di sé il bel viso! Dopo che avrà ripreso il suo bel corpo, se è stato beato chi l'ha potuta vedere in terra, quale gioia proverà dunque a rivederla in cielo?*'. ~ Forti le tangenze con la quarta stanza di *Rvf* 268, 34-44, nella quale l'io lirico, nel corso del *planctus* per la morte di L., immagina, ed è una delle rare occorrenze del tema in tutti i *Rvf*, il destino eterno della bellezza di Laura dopo il Giudizio universale: «Oïme, terrà è fatto il suo *bel viso*, [...] / l'invisibil sua forma è in paradiso, / *disciolta di quel velo* / che qui fece ombra al fior de gli anni suoi, / *per rivestirsen poi*, / un'altra volta, et mai più non spogliarsi, / quando alma et *bella farsi* / tanto più la vedrem, quanto più vale / *sempiterna bellezza*, che mortale» (dove è da notare che *sempiterna bellezza* è lezione ultima rispetto alla primitiva formulazione della stanza (V^1 854), quasi a voler ribattere l'area semantica del *bello*, come anche la correzione del v. 41, originariamente chiuso con la clausola *più lunga stagione*, espressione ancora marcata dalla dimensione del tempo, poi trasformata e *mai più spogliarsi*). La prefigurazione di un possibile destino eterno di L., che appare per un solo istante in *Rvf* 268,

42 E 'l Tempo, a disfar tutto così presto,
e Morte, in sua ragion cotanto avara,
morti inseme seranno e quella e questo.
43 E quei che Fama meritaron chiara,
che 'l Tempo spense, e i be' visi leggiadri
che 'mpallidir fe' 'l Tempo e Morte amara,
44 l'oblivïon, gli aspetti oscuri ed adri,
più che mai bei tornando, lasceranno
a Morte impetüosa, a' giorni ladri.
45 Ne l'età più fiorita e verde avranno
con immortal bellezza eterna fama.
Ma innanzi a tutte ch'a rifarsi vanno
46 è quella che piangendo il mondo chiama
con la mia lingua e con la stancha penna;
ma 'l ciel pur di vederla intera brama.
47 A riva un fiume che nasce in Gebenna
Amor mi die' per lei sì lunga guerra
che la memoria anchora il cor accenna.
48 Felice sasso, che 'l bel viso serra!
Che, poi che avrà ripreso il suo bel velo,
se fu beato chi la vide in terra,
49 or che fia dunque a rivederla in cielo?

salvo essere poi sopraffatta dai fantasmi generati dal desiderio ancora troppo acceso dell'io lirico, riemerge a *Rvf* 359, 63-66 («[...] et anchor quella / sarò, più che mai bella / a te più cara, sì selvaggia et pia / salvando inseme tua salute et mia»), e trova definitiva conferma proprio nell'approdo conclusivo del percorso trionfale. La formula di chiusura, che impegnò P. in un fitto lavorio variantistico (cfr. V^2 e Pasquini 1999: 45), riecheggia da vicino, anche per il ritmo argomentativo, un passo di *Sermones* 242 di Agostino, dedicato al tema della risurrezione della carne: «Nam si nunc in ista infirmitate carnis et tenera operatione membrorum apparet tanta corporis pulchritudo [...] quanto magis ibi, ubi erit libido nulla, nulla corruptio, nulla deformis pravitas, nulla aerumnosa necessitas, sed interminata aeternitatis, pulchra veritas, summa felicitas?» (cfr. Petrini 1993, p. 9; Bertolani 2005, pp. 123-24). • *felice sasso*: l'immagine del sepolcro lieto di poter ospitare la salma di L. è diffusa nella seconda parte dei *Rvf* (ad. es. 276, 10-11: «et tu che copri et guardi et ài or teco, / felice terra, quel bel viso humano» [Pacca]), anche se spesso in chiave contrastiva rispetto all'infelicità dell'io che lamenta l'assenza dell'amata (cfr., ad es. 292, 9: «et io pur vivo [...]»), mentre ora non è segno di un lutto non redimibile, ma transito verso una definitiva, ed eterna, condizione di bellezza, di cui anche l'io potrà godere. Tempo e morte, così pervasivamente ostili nella seconda parte dei *Rvf*, sono quindi ora superati in una dimensione altra, capace di comprenderli come parte di un disegno divino.

Appendice critica

a cura di Lucrezia Arianna

Sotto l'etichetta di "abbozzi" gli editori moderni hanno raccolto i capitoli *Quanti già ne l'età matura et acra* (TM Ia), *Nel cor pien d'amarissima dolcezza* (TF Ia) e *Poi che la bella e gloriosa donna* (TF IIa). I primi due testi — rispettivamente un frammento (TM Ia) e una redazione successivamente superata (TF Ia) — sono stati ritenuti non dirimenti alla restituzione del testo definitivo, poiché rappresenterebbero, in sostanza, materiali di risulta che Petrarca stesso avrebbe scartato qualora avesse portato a compimento la propria opera. Diverso è il caso di TF IIa, capitolo che si ritiene concepito per riscrivere o ampliare TF III, e per il quale è meno semplice ipotizzare una decisione definitiva da parte dell'autore. Questi materiali, inoltre, condividono uno stato di incompiutezza, segnato da imperfezioni stilistiche e squilibri strutturali, che ne hanno determinato la collocazione ai margini del cantiere, già accidentato, dei *Trionfi*. Basti considerare che il frammento TM Ia, composto di sole sette terzine, è un incipit di un capitolo precocemente abbondonato; TF Ia presenta numerosi difetti di stile; TF IIa si distingue, al contrario, per una buona qualità testuale e per la sua limitata circolazione, che lo rese ignoto alla tradizione quattrocentesca. Queste discrepanze, che pongono specifici problemi ecdotico-interpretativi, sono riconducibili anche alla diversa cronologia di questi testi: TM Ia e TF Ia, composti in una fase presumibilmente alta, circolarono sin da subito, mentre TF IIa, fotografia di uno stadio redazionale più avanzato, rimase isolato, dunque senza influenzare o essere influenzato dalla trasmissione testuale successiva.

Mentre si rimanda alle singole sezioni introduttive per questioni di dettaglio, è invece utile in questa sede ripercorrere la storia editoriale, antica e moderna, dei capitoli TM Ia e TF Ia (escluso per ora TF IIa, data la sua eccezionalità), intendendo la collocazione loro assegnata un indice affidabile delle modalità di lettura e interpretazione del testo, nonché di una certa sensibilità filologica da sempre congenita nel lettore petrarchesco di tutte le epoche. Prima che l'aldina di Bembo si imponesse come un vero e proprio *terminus a quo* alla standardizzazione del testo dei *Trionfi*, né i precedenti stampatori né gli esegeti antichi misero mai in dubbio così nettamente la legittimità

di questi testi nell'economia dell'opera. Per fare alcuni esempi, l'incunabolo veneziano del 1470, prodotto dall'officina di Vindelino da Spira, seguiva la vulgata promuovendo TM Ia e TF Ia come parte integrante del testo. Analogamente, la stampa padovana del 1472, curata da Bartolomeo Valdezocco, conservava gli abbozzi, ma con alcune varianti: TM Ia, infatti, è presentato come il secondo capitolo di TP e TF Ia come il terzo capitolo di TM. Un atteggiamento simile fu assunto dagli esegeti quattrocenteschi dei *Trionfi*, i quali contribuirono in maniera determinante alla diffusione di questi testi. Un caso molto interessante è costituito dal commento Portilia, stampato a Parma nel 1473 e fondato sull'amalgama di una ricca e antica tradizione di glosse. Nella versione manoscritta del commento, TM Ia è genericamente collocato *sub triumpho mortis*, e TF Ia è fornito di un apparato esegetico così cospicuo da ridurre quello dedicato a TF I, indirizzando inevitabilmente l'attenzione del lettore sull'abbozzo più che sul capitolo definitivo. Nella versione a stampa, il commento si interrompeva proprio in corrispondenza di TF Ia, che l'anonimo esegeta riteneva trattasse «de altri huomini famosi i quali pur furono sotto il giugo de Cupido, essendo stati huomini strenui e valorosi nel facto d'arme» (*Portilia*, f. k7); mentre TM Ia, come già nell'edizione Valdezocco, è definito il secondo capitolo di TP. Ancora, nella Firenze degli anni Settanta del Quattrocento, Jacopo di Poggio Bracciolini, figlio dell'umanista fiorentino e già volgarizzatore delle *Historiae* paterne, produsse un commento al solo TF Ia, ritenendo che in esso fosse contenuta «tutta l'intelligentia de Triomphi», come afferma nel proemio. In realtà, l'intento di Jacopo, proprio come il padre aveva fatto con Cosimo, era quello di utilizzare il commento per ammonire Lorenzo de' Medici, destinatario dell'opera, sui pericoli di un governo tirannico; a tal fine, egli fece ricorso al ricco repertorio di eroi repubblicani che TF Ia offriva, investendo il testo petrarchesco di un valore civile e politico. Il trattamento riservato ai due abbozzi nel commento di Bernardo Ilicino, databile al 1468, si distingue significativamente rispetto ai casi precedenti. Nella sua *Espositione*, il testo di TM Ia e i primi ventidue versi di TF Ia sono accorpati a incastro come incipit dei rispettivi capitoli canonici, restituendo un assetto peculiare (TM Ia+I; TF Ia+I) che non è da ascrivere all'iniziativa dell'esegeta senese, ma che risale a un ramo abbastanza antico della tradizione del poema, circolante a Siena nella prima metà del Quattrocento (vd. TM Ia e TF Ia). Dal punto di vista della ricezione di questi abbozzi, l'aspetto più rilevante però emerge dall'analisi delle scelte editoriali adottate dagli stampatori nelle edizioni postume del commento iliciniano. A partire dal 1478 — con l'eccezione della *princeps* del 1475 — questi intervennero sull'innesto tra TF Ia e TF I, sostituendolo con la versione integrale dei due capitoli, mentre lasciarono invariato l'accorpamento tra TM Ia e TM I. Questo intervento è sintomo, da

un lato, di una crescente attenzione verso il testo petrarchesco; dall'altro, del progressivo affermarsi delle richieste di un pubblico e di un mercato editoriale in evoluzione, che orientavano le scelte testuali.

Infatti, mentre nel Quattrocento gli stampatori e gli esegeti preferivano fornire al lettore la versione più completa del poema, nel Cinquecento la nuova figura del curatore e dell'intellettuale puntava sulla correttezza del testo, facendosi portavoce del culto per il recupero della lezione originaria dell'autore, fondata sul reperimento di materiale autografo. Com'è noto, un autorevole esempio di questa attenzione alla lettera del Petrarca, anche per il suo valore pioneristico, è l'operazione critica compiuta da Pietro Bembo per *Le cose volgari di Messer Francesco Petrarcha* nell'aldina del 1501 in cui si dichiara – con le parole di *Aldo agli lettori* – che «né in fine triomphi del Petrarcha sono stati fin questo giorno altri che e nostri» (*Le cose volgari*, f. bIII). In questa edizione, infatti, egli non seguì l'assetto trasmesso dalla vulgata quattrocentesca, ma propose un ordinamento che ritenne più prossimo all'ultima volontà dell'autore, quindi privo di TM Ia e TF Ia. Tale decisione trovava fondamento nell'autorevolezza dei materiali autografi reperiti – come attestato nel *colophon* dell'edizione, che dichiara la dipendenza da uno «scritto di mano... del Poeta» (*Le cose volgari*, f. zIII) – e dal riconoscimento delle incongruenze testuali e strutturali di questi testi, che indebolivano l'equilibrio già fragile dell'opera. Tuttavia, benché si trattasse di una scelta ecdotica criticamente fondata, l'esclusione di TF Ia suscitò numerose polemiche, destinate a protrarsi per buona parte del Cinquecento.

La controversia emerse già nel 1514, quando, nella nuova edizione aldina del *Petrarca*, la lettera di *Aldo agli lettori* fu questa volta interamente spesa per difendersi dalle contestazioni e al contempo per soddisfare le aspettative del pubblico, dunque stampando di seguito TF Ia, insieme ad altre disperse petrarchesche. Malgrado ciò, una dura e polemica risposta all'ordinamento aldino venne da Bernardino Giunta nell'edizione da lui curata de *Il Petrarca* del 1522, in cui ripristinò entrambi gli abbozzi nella loro collocazione tradizionale. A supporto della sua scelta, questi pubblicò una lunga avvertenza *A lectori*, in cui sottolineava la necessità di preservare la coerenza testuale interna, evidenziando in particolare l'obbligatoria sequenza narrativa instaurata tra TM II e TF Ia, che a suo avviso rendeva quest'ultimo inscindibile dall'organico trionfale. Anni dopo, nel 1533, gli eredi di Manuzio adottarono lo stesso criterio editoriale osservato nel 1514, proponendo un'impaginazione semplice ed efficace, ancora oggi parzialmente in uso, inserendo due facciate bianche tra TE e TF Ia per separare idealmente l'opera compiuta dall'abbozzo. Tuttavia, fu necessario attendere *Il Petrarca corretto... da Lodovico Dolce* del 1547 perché TF Ia, pubblicato in coda ai *Trionfi*, venisse esplicitamente definito «Capitolo

di Messer Francesco Petrarca, da lui medesimo rifiutato» (f. 183). Alcuni echi della disputa suscitata dall'aldina bembiana si trovano ancora nell'edizione curata da Valgrisi del 1549: lo stampatore, esausto per il protrarsi delle polemiche, decise di collocare TF Ia in apertura, anteponendolo addirittura al *Canzoniere*. Parallelamente, non contribuirono a risolvere la questione i grandi commenti prodotti nel Cinquecento: Vellutello (1525; 1544) e Gesualdo (1553) optarono tacitamente per l'esclusione di questi abbozzi dal corpus trionfale, mentre Silvano da Venafro (1533), pur seguendo il testo di Giunta e accogliendo gli abbozzi, evitò di pronunciarsi esplicitamente sulla loro interpretazione, limitandosi ad affermare la loro sicura paternità petrarchesca (per TM Ia «li versi seguenti non si può negare che non sian del Petrarca e per questo ci ha piaciuto di non lassar di scriverli», vd. *Venafro*, *ff*. CCLXIII-IV; per TF Ia «per[*ché*] essermo certi esser del poeta e nel medesmo loco lassato da lui», *ff*. CCLXVIII).

Un'eccezione significativa fu rappresentata da Bernardino Daniello e Ludovico Beccadelli, eredi della scuola padovana di Bembo e Trifone Gabriele: fu proprio grazie a loro che si ebbero le prime notizie su TF IIa. Nella prima redazione del suo commento (1541), anche Daniello pubblicò in coda al TE il testo di TF Ia con argomentazioni simili, ma meno polemiche, di quelle di Giunta; nella seconda redazione (1549), invece, pur mantenendo lo stesso assetto, Daniello ebbe accesso a nuovo materiale autografo e per la prima volta diede notizia di TF IIa, di cui trascrisse anche le prime tre terzine. Sulla stessa linea critica si pose anche Beccadelli che, nella seconda redazione della *Vita del Petrarca* (ca. 1560, ma stampata nel 1799), descrisse minuziosamente l'autografo visionato, confermando il rifiuto di TF Ia in favore di TF I, identificando TM Ia come «un altro principio» di TP e segnalando, come Daniello, l'esistenza di TF IIa. Ad ogni modo, fuori dal novero di isolati ritocchi su successive ristampe o di lezioni accademiche dal taglio erudito, questi abbozzi finirono per uscire dall'orizzonte degli studi, nel solco di un più generale e crescente disinteresse nei confronti dei *Trionfi*, che ne determinò la progressiva marginalizzazione, se non l'esclusione, dal canone petrarchesco.

Infatti, non è molto lontano dal vero affermare che il dibattito sul poema e sui relativi abbozzi (ancora limitatamente a TM Ia e TF Ia) si sia riacceso solo negli ultimi decenni dell'Ottocento, il cui fervore ha avuto come risultato di maggiore portata la prima edizione critica del poema a cura di Carl Appel nel 1901. La precedevano di poco, in realtà, due importanti pubblicazioni: l'edizione di Pasqualigo del 1874 e quella di Mestica del 1896. Entrambi i contributi fondarono il testo dei *Trionfi* sulla testimonianza dell'autografo Vat. lat. 3196 e di un numero isolato di codici ritenuti autorevoli. L'edizione di Pasqualigo difese la liceità della presenza di TF Ia nello schema narrativo del poema, appoggiandosi per altro all'autorità dell'editore cinquecentesco Bernardino

Giunta, di cui ripubblicò l'avvertenza del 1522 (*Pasqualigo*, pp. 23-27). Lo studioso, inoltre, segnalò anche la presenza di un numero ridotto di codici antichi che tramandavano il TM Ia come corpo unico con TM I. L'edizione prodotta da Mestica propose risultati ancora più radicali: sulla base di un antico codice da lui erroneamente ritenuto latore di redazioni d'autore, promosse a testo gli stessi innesti di TM Ia-I e TF Ia-I già accolti dal senese Ilicino nel suo commento. Tuttavia, esclusi questi due casi, tutti gli editori moderni – da Calcaterra fino ai recenti Ariani e Pacca – riconoscono lo statuto di abbozzo di TM Ia e TF Ia, pubblicandoli in coda alle loro edizioni. Fu, infine, solo nel 1950 che Weiss rinvenì, presso la British Library, un codice fittamente postillato su cui un anonimo erudito trascrisse per intero il testo di TF IIa a partire da un autografo petrarchesco oggi perduto; ed è tuttora significativo ai fini della valutazione dello sforzo critico prodotto dagli esegeti antichi osservare che lo studioso riconobbe il testo come tale solo grazie alle indicazioni che circa cinque secoli prima avevano fornito Daniello e Beccadelli (vd. *introduzione* TF IIa). In definitiva, al di là del singolo esegeta o curatore, la storia editoriale di questi abbozzi, qui raccolta nei suoi elementi più significativi, ha rappresentato forse uno dei primi casi in cui – dall'utente del manoscritto allo stampatore cinquecentesco – il lettore antico si è inconsapevolmente addentrato nelle carte di lavoro dell'autore, anche in quelle che avrebbe preferito nascondere.

Triumphus Mortis Ia

1-10 Paragone tra il trionfo romano e quello di Laura su Amore (terz. 1-4a) | **10-15** Apparizione di Laura; inizio del viaggio dalla costa tirrenica (Roma) verso occidente (Provenza) (terz. 4b-5) | **16-21** Arrivo in Provenza e descrizione dei luoghi laurani (terz. 6-7)

Nel tessuto narrativo dei *Trionfi*, Laura – *l'onesta vincitrice* (v. 14) – ha da poco prevalso su Amore, la cui sconfitta segna la conclusione di TP (vv. 184-186). Lo sguardo dell'io-protagonista si sposta così tra due scenari distinti, resi contigui dal rapido attraversamento della costa tirrenica, qui descritta con gli attributi classici *sonante* e *córvo* (di cui *Pacca* segnala un passo affine nel *BC* X, 61-62, mentre *Ponte* rileva l'eco virgiliana delle *Georgiche* I, 358-359). La permanenza nella *città sovrana* (TP, v. 178) favorisce il parallelo tra la gloria dei trionfi romani, celebrati ai tempi di Augusto e di Mario lungo la via Sacra del Campidoglio (vd. anche TF Ia), e quello imminente di Laura. Infatti, la costruzione dei primi dieci versi è interamente volta a sottolineare questo confronto. La doppia anafora – *quanti… quanti…* (vv. 1; 3) e *sotto… o sotto* (vv. 4; 7) – introduce i due termini di paragone, disposti a chiasmo: il primo è legato alla figura di Augusto, presentato sotto una lente cristiana (per la menzione del censimento *Pacca* rinvia a *Lc* 2, 1) e simbolo dell'*età matura*, ovvero quella imperiale; il secondo è associato a un cruento episodio (riportato da Floro e riutilizzato in TF Ia, vv. 34-35) delle campagne militari di Mario, rappresentante l'età *acra*, vale a dire quella repubblicana (*acra* nel senso di 'acerba'). L'interpretazione non banale di *matura* e *acra* come metafore per 'impero' e 'repubblica' è propria dell'esegesi antica (*Ilicino*) più che moderna: eccetto per *Mestica* (p. 585) e un cenno in *Appel* (p. 390), solo *Pacca* e *Ariani* recuperano questa lettura. Il terzo termine di paragone, ovvero il trionfo di Laura, compare al v. 10, rompendo l'unità sintattica della terzina, secondo una modalità frequente in Petrarca. In questo caso, il paragone è reso perspicuo da una variante registrata dagli apografi H, P e I – «quest'un triumpho et un pregion» – che suggerisce di estendere il parallelo non solo a Laura, colei che trionfa, ma anche ad Amore, colui che diventa prigioniero.

Una volta apparsa la donna amata, il cui *bel viso* renderebbe un candido cigno simile a un corvo (per l'accostamento dei due animali *Ariani* rileva paralleli in *Sen.* VIII, 2 e *Rem.* II, 83), il suo personaggio è presago di eventi luttuosi, i quali hanno come naturale scenario la Provenza, luogo raggiungibile andando verso l'*occaso*;

altra immagine che cela un implicito rimando alla fine della vita (già *Pacca*). La descrizione dei contesti laurani recupera stilemi propri dello scrittoio dei *fragmenta*, come ad esempio l'individuazione di un luogo a partire dai fiumi che la attraversano; o l'inserimento dell'elemento biografico, qui introdotto per metonimia, dove l'*Achademia* indica gli studi condotti ad Avignone e il *Parnaso* la produzione lirica ispirata dall'amore per Laura, da cui deriva, infine, il ricordo del suo primo incontro, fondamento della salvezza morale del poeta (vv. 17-21).

Pur nello spazio di poche terzine, lo scenario descritto da TM Ia si aggancia indiscutibilmente con la fine di TP, tanto da far supporre una stesura in rapida successione dei due capitoli, ma non esclude che esso volesse già inaugurare TM, data la contiguità instaurata anche con TF Ia. Questa duplice prospettiva era evidente già agli antichi lettori: sia nella tradizione manoscritta che a stampa, questo breve capitolo veniva alternatamente assegnato ora a TP, come suo secondo capitolo, ora a TM (vd. *Appendice critica*). Tra le testimonianze più autorevoli – seppur discordanti – spiccano quella di Beccadelli che considera TM Ia «un altro principio di TP» e quella dell'apografo H, accolta dagli studiosi moderni, che lo definisce «un altro principio del primo capitolo della morte». È stata considerata anche la possibilità che Bembo condividesse l'opinione di Beccadelli, poiché nel suo codice, l'attuale Vat. lat. 3197, frutto dello studio degli autografi petrarcheschi, TP reca inizialmente la dicitura «Capitolo I», poi cassata (f. 155*v*). Tuttavia, il peso di questa testimonianza ha «valore relativo» (*Pacca*, p. 541), poiché Bembo non incluse TM Ia nella struttura complessiva dei *Trionfi*; di conseguenza, nella sua concezione dell'opera, questo frammento non poteva influenzarne la struttura o rappresentare il prosieguo di un capitolo accettato dall'autore, quale TP. Gli apografi H, P e I riportano a margine alcune varianti che attestano una redazione precedente di questo breve capitolo. Oltre a una serie di ritocchi formali e stilistici, la modifica più significativa riguarda l'ultima terzina, che in origine leggeva: «Ivi, laonde prima al mondo nacque, | chiuse il suo bel vittorioso corso | quella, la cui virtù tanto mi piacque». Rispetto alla versione definitiva, questa redazione intrecciava il ricordo della nascita di Laura con un ulteriore presagio della sua morte, infatti la formula *chiuse il suo… corso*, nonostante mantenga lo stesso significato di *si ratenne*, contiene anche un'allusione al termine della vita. È probabile, dunque, che la successiva riscrittura dei versi fosse motivata dall'esigenza di attenuare questo passaggio per renderlo più armonioso nell'economia dei *Trionfi*. In questo processo, il *bel vittorioso corso* cambia nel *bel lume*, che introduce lo sguardo del poeta (*agli occhi miei*), mentre il presagio luttuoso viene sostituito da un'immagine di salvezza, coerente con il ruolo di Laura come guida spirituale e simbolo di elevazione interiore.

Ad ogni modo, la fragilità strutturale e la patente incompiutezza di TM Ia sembrano aver favorito e legittimato nella tradizione testuale antica vari tentativi di riscrittura, accomunati dall'intento di incorporare il frammento nel testo di TM I.

Questo fenomeno, riscontrabile anche nella tradizione di TF Ia (vd. *Introduzione* TF Ia), ha dato origine a diverse forme di ibridazione. La soluzione più attestata, e forse anche la più antica, consiste nella *iunctura* di TM Ia alla prima terzina di TM I, restituendo il seguente incastro: «ivi, onde agli occhi miei quel lume nacque | ch'è oggi ignudo spirto e poca terra, | quella per cui ben fare prima mi piacque, | tornava con onor da la sua guerra». L'innesto fu accolto da Ilicino, in virtù della sua circolazione nell'ambiente senese della prima metà del Quattrocento, e da Mestica, che lo considerò una traccia della redazione definitiva del capitolo composta da Petrarca per riempire «la lacuna tra TP e il primo canto di TM» (vd. *Mestica*, p. XIX). Infine, l'elemento narrativo della morte di Laura pone problemi cronologici ancora aperti data l'assenza di informazioni o la possibilità di contestualizzare il breve frammento (una rassegna bibliografica sulla questione è in *Pacca*, p. 542); infatti, come non appare probante il legame con TP e TF Ia, considerata l'intercambiabilità dell'argomentazione, lo è ancor meno l'evento della morte di Laura in quanto tale.

1 Quanti già ne l'età matura ed acra
triumphi ornaro il glorïoso colle,
quanti pregion passâr per la Via Sacra
2 sotto 'l monarca ch'al suo tempo volle
far il mondo descrivere universo,
che 'l nome di grandezza agli altri tolle,
3 o sotto quel che non d'argento terso
die' bere a' suoi, ma d'un rivo sanguigno:
tutti poco o nïente fôran verso
4 quest'un ch'io parlo. E sì candido cigno
non fu già mai che non sembiasse un corvo
presso al bel viso angelico benigno.
5 E così, in atto dolcemente torvo,
l'onesta vincitrice in ver' l'occaso
seguio il lito thyrren sonante e córvo.
6 Ove Sorga e Durenza in maggior vaso
congiungon le lor chiare e torbide acque,
la mia Achademia un tempo e 'l mio Parnaso,
7 ivi, onde agli occhi miei il bel lume nacque
che gli volse al bon porto, si ratenne
quella, per cui ben fare prima mi piacque.
[...]

1-10 *Quanti trionfi ornarono il Campidoglio* (glorïoso colle), *durante l'età imperiale* (matura) *e repubblicana* (acra), *quanti prigionieri sfilarono per la Via Sacra sotto l'imperatore Augusto* (monarca), *che durante il suo impero volle censire tutto* (descrivere universo) *il mondo, privando gli altri del nome di grandezza; o sotto quel Mario che fece bere i suoi soldati da un fiume di sangue e non da uno limpido come argento; tutti questi insieme furono ben poca cosa confrontati a quello di cui io parlo* [*al presente trionfo*].

10-15 *E non esisté mai un cigno a tal punto candido che non apparisse un corvo se paragonato al viso angelico e amorevole* [*di Laura*]*; e così, con un'espressione dolcemente cupa, l'onesta vincitrice* [*di Amore*], *andando nella direzione in cui il sole* [*ma anche la sua vita*] *tramonta* (occaso), *percorse la costa tirrenica, che risuona* [*per i flutti*] *e che è curva* [*per la conformazione del golfo*].

16-21 *Dove i fiumi Sorga e Durenza fanno confluire le loro acque, limpide* [*quelle del primo*] *e torbide [quelle del secondo], in uno più grande* [*Rodano*], *che un tempo costituiva il luogo dei miei studi* (Achademia) *e della mia produzione lirica* (Parnaso)*; qui, dove la bella luce* [*di Laura*] *si mostrò ai miei occhi indirizzandoli alla salvezza, si fermò colei per la quale, sin da quando la vidi per la prima volta, mi piacque agire nel bene.* [...]

Triumphus Fame Ia

1-6 Laura e il suo corteo escono di scena (terz.1-2) | **7-12** Transito dalla notte al giorno parallelo a quello di Laura (terz. 3-4) | **13-21** Proemio, con invocazione alle muse, e apparizione della Fama (terz. 5-7) | **22-63** Inizia la descrizione della schiera dei famosi romani con l'elenco, in ordine sparso, di condottieri e imperatori romani; occupa la prima posizione Cesare (terz. 8-21) | **64-105** Alcuni eroi repubblicani, con disgressione sui primi re di Roma fino agli ultimi imperatori (Teodosio) (terz. 22-35) | **106-120** Elenco di condottieri e re latini (terz. 36-40) | **122-156** Inizia la descrizione della schiera dei famosi stranieri con l'elenco di eroi ed eroine della tradizione cartaginese, greca e troiana; apre la scena Annibale (terz. 41-52) | **157-159** Alcuni ebrei famosi (terz. 53) | **160-162** Alessandro Magno (terz. 54) | **163** Presentazione della schiera dei famosi moderni: re Artù e Carlo Magno (ciclo bretone e carolingio) (terz. 55a)

L'apparizione della *gran reina* segna un momento cruciale nella compagine trionfale sia poiché la Fama è la prima entità oltramondana incontrata nel percorso visionario, sia perché questo capitolo rappresenta con ogni probabilità uno dei nuclei concettuali più antichi dell'opera e la sua rielaborazione nei futuri TF I e II costituisce un'altra preziosa testimonianza delle modalità di lavoro dello scrittoio volgare di Petrarca (a tal proposito, fondamentale è quanto riferisce Beccadelli, vd. *I Triumphi: datazione, modelli, struttura, tradizione*). Sul piano narrativo, prima che la moltitudine degli uomini illustri affolli caoticamente la vista dell'io-protagonista, lo scenario riprende da dove si era interrotto in TM II: l'eco degli *ultimi accenti* (v. 2) di Laura si dissolve insieme alla notte e l'arrivo del sole decreta anche la fine della visione in ossequio alla tradizione medievale, poiché «il sonno si interrompe al termine del sogno» (*Pacca*), e a quella classica, per l'accostamento tra il sonno e la morte (*hypnos* e *thanatos*). La descrizione della notte, invece, è vicina a quella offerta da Virgilio in un celebre passo dell'*Eneide*: 'Nox erat et placidum carpebant fessa soporem | corpora per terras…' (*Aen.* IV, 522-523; anche *Portilia*). Al risveglio, il poeta è spettatore di *un'altra guerra* (v. 12), ovviamente quella tra Morte e Fama; tuttavia, non è chiaro a quale guerra precedente il testo allude dal momento che, a questo punto dell'elaborazione dell'opera, mancava un'esplicita narrazione della battaglia tra Laura e la Morte. Tale episodio sarà infatti sviluppato solo in TM I, composto presumibilmente dopo TF Ia, che si apre tra l'altro con il ricordo della vittoria riportata *con honor* da Laura su Amore (TM I, v. 4). Senza complicare la lettura

del verso, si può ipotizzare che, almeno nell'intenzione dell'autore, la morte di Laura implicasse un conflitto tra lei e la Morte, anche in assenza di una sua trattazione (altre ipotesi sono ripercorse da *Pacca*). Il cambio di scenario introduce il corteo trionfale della Fama, programmaticamente annunciato dai vv. 13-21.

Questa sezione proemiale – che include l'invocazione alle Muse (vv. 13-15) e la dichiarazione della materia da trattare (vv. 16-21) – costituisce un caso isolato nell'intero corpus dei *Trionfi*, dal momento che Petrarca, nelle future fasi di elaborazione, deciderà di eliminarlo, lasciando di fatto l'opera sprovvista di un proemio. Le muse invocate dal poeta sono Polimnia, protettrice della poesia lirica, e Memoria (o Mnemosine), madre di tutte le muse. La scelta di Petrarca, ricaduta su Polimnia in luogo delle più convenzionali Calliope o Clio (come in TP, vv. 127-131), potrebbe rispondere, oltre che a un gusto per la *variatio*, all'influenza di modelli tardo-antichi recepiti in ambito medievale. Tra questi si distinguono le definizioni di Fulgenzio: «Polymnia [...], id est multam memoriam faciens» (*Pacca*, vd. anche *Proto*), fonte peraltro ripresa alla lettera da Boccaccio (*Gen.* XI, 2), e dell'*Anthologia latina* («Signat cuncta manu loquiturque Polymnia gestu», v. 664), per l'immagine della musa intenta ad annotare e diffondere ogni evento; non è comunque da escludere il parallelo, in contesto non proemiale, con *Par.* XXIII, 55-56: «Se mo' sonasser tutte quelle lingue | che Polìmmïa con le suore fero». Ha una certa rilevanza il fatto che la tradizione esegetica posteriore ha tratto dal testo petrarchesco l'interpretazione di Polimnia come musa preposta al canto delle imprese gloriose, poiché «richiesta quando si canta i fatti gloriosi delle arme» (*Ilicino*); e parimenti significativo è che, una volta espunto il proemio, la musa Polimnia esca dal corpus petrarchesco. La descrizione della Fama, *gran reina*, e del suo corteo subisce modifiche non trascurabili nel passaggio da questo abbozzo a TF I e II: in questa versione, gli *uomini e fatti gloriosi e magni* occupano ogni direzione dell'orizzonte (vv. 16-18), mentre in posizione dominante si erge la Fama, dall'aspetto quasi divino – per la luce che continua a emanare, come farà in TF I, vv. 16-18 – al punto che la sua presenza impone in chi la guarda un sentimento di devozione, reverenza e timore (v. 21), segno dell'autorità incontrastata che ella esercita. In TF I, al di là del consueto *topos* dell'ineffabilità, la raffigurazione della Fama, qui definita *bella donna* (v. 23, forse per mantenere il parallelo con TM I, 13), è piuttosto attenuata e si riduce alla sua ovvia capacità di rinnovare ai posteri l'immagine degli antichi illustri, oltrepassando la soglia della morte (vv. 8-9).

La modalità con cui il ricco materiale storiografico contenuto in questo abbozzo venne poi rifuso nei capitoli TF I e II merita qualche considerazione: tale ridistribuzione costituì probabilmente, già per i lettori antichi, un segnale inequivocabile del superamento di TF Ia; al tempo stesso, essa testimonia il graduale affinarsi della riflessione petrarchesca sulla materia storica, progressivamente arricchita dall'assimilazione di nuove fonti e modelli (si veda in particolare Martellotti, 1983). In TF Ia,

dunque, il corteo degli illustri si articola in tre schiere: i famosi romani, quelli stranieri, e, con un rapidissimo cenno, i moderni. Il primo gruppo costituisce la parte più cospicua del capitolo (vv. 22-121) e sarà la fonte principale per l'elaborazione di TF I: senza seguire un criterio di catalogazione costante, Petrarca vi riunisce condottieri ed eroi dell'età repubblicana insieme ai grandi imperatori (vv. 22-105), per poi introdurre una disgressione che dai primi re arriva fino a Teodosio (vv. 106-121; sulle ragioni della menzione di quest'ultimo vd. TF II, 135). All'interno di questa rassegna, trovano spazio anche coloro la cui virtù *ricoperta fu dall'ombra altrui* (v. 108), ovvero gli antichi re latini. Anche il secondo gruppo presenta senza un preciso ordine alcuni esempi di famosi stranieri (vv. 122-162), che fungerà da punto di avvio per la stesura di TF II. Questa sezione trae ispirazione dalla tradizione cartaginese, greca e troiana: il primo e più illustre esponente è Annibale (vv. 121-127), seguito poi da figure tratte principalmente dall'epica, e quindi dal ciclo troiano e tebano (vv. 133-147); ma anche dalla storiografia greca (vv. 148-156). Un caso a sé costituiscono i riferimenti agli ebrei famosi: David, l'unico di cui si menziona anche l'attività letteraria – e per questo motivo tornerà anche in TF IIa, v. 57 – Giuda Maccabeo e Giosuè (vv. 157-159); segue questi personaggi, ma senza alcun rapporto di continuità, il ricordo negativo delle mire espansionistiche di Alessandro Magno (vv. 160-162). Il terzo gruppo, quello dei moderni famosi, è rappresentato soltanto da Artù e Carlo Magno ed è introdotto *en passant* dall'ultimo verso di TF Ia. Da un punto di vista stilistico, occorre precisare che non è un caso isolato che un capitolo si concluda con un riferimento conciso agli ultimi personaggi visti dall'io-protagonista (lo stesso, ad esempio, accade in TP, v. 193: «Fra gli altri vidi Ypolito e Ioseppe»); tale chiusa, in questo senso, non rappresenta necessariamente una spia della mancata rifinitura del testo.

Per quanto riguarda i personaggi scartati nella rielaborazione di TF Ia, essi non costituiscono «esclusioni clamorose» (*Pacca*, a cui si rinvia anche per l'elenco completo). La spiegazione più plausibile, largamente condivisa dalla critica, è che tali figure furono semplicemente sacrificate in ragione del mutato interesse dell'autore. Al contrario, personaggi a cui in TF Ia erano dedicati solo rapidi cenni conobbero un ampio sviluppo nei successivi TF I e II: è il caso, ad esempio, delle donne, degli ebrei e dei moderni. Sul piano formale, inoltre, è utile notare che in TF Ia non di rado i personaggi sono introdotti semplicemente dalla menzione del proprio nome, alla stregua di un catalogo di *nomina memorandi* (*Ariani*); al contrario, in TF I e II, per identificare un personaggio, in luogo del nome, viene più spesso utilizzata una perifrasi. Per fare solo due esempi: in TF Ia, v. 28 «Papirio Cursor, che tutto smaglia» diventa in TF I, vv. 95-96 «quel che da l'esser suo destro e leggiero | ebbe nome, e fu 'l fior de gli anni suoi»; in TF Ia, v. 157 «Davìt cantar celesti versi» è rielaborato in TF II, vv. 55-56 «e quel che volse a Dio far grande albergo, | per habitar fra gli huomini, era il primo». A tal proposito, non è da escludere che l'esplicita

menzione del nome di un personaggio, che rende accessibile l'erudizione del testo, sia una delle ragioni che hanno contribuito, insieme alla presenza del proemio, alla fortuna di TF Ia nella tradizione testuale ed esegetica. Un altro elemento peculiare di TF Ia, altrettanto capace di destrare interesse, è l'inciso autobiografico sul «mio paese» e «il fiume tosco» (vv. 124-125), eliminato nel passaggio a TF I poiché inatteso e, soprattutto, decontestualizzato.

Tra le modifiche apportate nella rielaborazione di TF Ia la più significativa riguarda la posizione di Cesare e Scipione nel corteo della Fama. Inizialmente, infatti, era il *gran romano* Giulio Cesare – e non l'atteso Scipione, protagonista dell'*Africa* – a occupare da solo la *man destra* (v. 23). Una lunga e antica *querelle*, con echi ancora negli studi moderni, si è interrogata sulle ragioni dell'ambigua posizione filocesariana espressa in questi versi, in contrasto con altri luoghi dell'opera petrarchesca – inclusi i *Trionfi* (vd. TC I, vv. 89-93) – dove il giudizio su Cesare risulta invece negativo. È probabile che lo stesso Petrarca, nell'approntare una nuova redazione del capitolo (TF I), avvertì il rischio di apparire contraddittorio e per questo preferì affidare in egual misura, o comunque dichiarandosi incapace di distinguere, la prima posizione sia a Cesare che a Scipione (TF I, vv. 22-24). Da un punto di vista interpretativo, l'esegesi antica impostò il problema offrendo varie spiegazioni, non sempre cogliendo appieno la portata dell'operazione petrarchesca (così, ad esempio, *Portilia* e il commento di Jacopo di Poggio Bracciolini). Tra le proposte avanzate, la più convincente è quella che riconduce il primato cesariano alla nozione di fama intesa come *rumor*, piuttosto che come valore etico o morale: in questo modo, il primo posto non spetta necessariamente o unicamente al più virtuoso, ma al più famoso (*Ilicino*, vd. anche l'analisi offerta da Tateo 1999). Su questa scia, gli studi di Martellotti hanno inquadrato l'apertura filocesariana di Petrarca come la tappa di una riflessione più ampia, la quale ha inevitabilmente avuto origine dalla stesura di TF Ia e alimentata dall'esigenza di organizzare il patrimonio erudito maturato nella sua produzione latina (di cui sicuramente *Africa* e *De viris illustribus*). In ogni caso, i versi 22-24 di TF Ia costituirono uno snodo importante anche per la trasmissione e fortuna di questo abbozzo – e in parte anche di TF I – a ulteriore dimostrazione della loro ricezione non lineare. Lo stesso ramo della tradizione che tramanda l'innesto tra TM Ia e TM I (vd. TM Ia) attesta anche l'analoga saldatura tra TF Ia e TF I. In questo caso, l'intervento di giunzione produce un testo in cui ai primi 22 versi di TF Ia segue, senza soluzione di continuità, TF I a partire dal verso 23 fino alla conclusione. La terzina che suggella questo raccordo legge: «Ella a vedere parea cosa divina | et da mano dextra avea Cesare e Scipio, | ma quale più presso a gran pena si stima». Tale operazione sembra rispondere a una duplice esigenza: da un lato, preservare la sezione proemiale di TF Ia; dall'altro, eliminare la disparità tra Cesare e Scipione adottando la versione di TF I, già riconosciuta come definitiva. Benché ardita, questa ibridazione rivela una consapevole attenzione all'economia

del poema, oltre a riflettere una conoscenza non superficiale di una parte della produzione petrarchesca. Questa versione del testo, come già osservato per il caso di TM Ia, conobbe una discreta diffusione a Siena nella prima metà del Quattrocento, motivo per cui fu accolta da Ilicino nel suo commento (almeno secondo i manoscritti e la *princeps*); fra gli studiosi moderni, invece, fu difesa unicamente da Mestica. L'editore, infatti, non solo ritenne questo testo un'espressione dell'ultima volontà dell'autore, ma giustificò anche la rima imperfetta *Reina : divina : si stima* come prova di autenticità (*Mestica*, p. 606). Infine, stando alla ricostruzione di Martellotti, accettata dalla critica, la stesura di TF Ia si collocherebbe tra il 1348 e il 1351. Il secondo termine è desunto dalla data di elaborazione di TF I e II, fissata al 1351; il primo, invece, è assunto in virtù del legame con TM II, che presuppone la morte di Laura, dunque a partire dal 1348 (vd. TF I). Infatti, a quanto è possibile ricostruire dello scrittoio dei *Trionfi*, prima che la materia di TF Ia venisse rielaborata in TF I e II, Petrarca compose in realtà questo capitolo come prosieguo di TM II, col quale costituiva un nucleo autonomo e forse una delle fasi più antiche di elaborazione dell'opera. Come osserva anche *Pacca*, una volta isolati questi due capitoli, emerge la loro coesione narrativa e sintattica e, più in generale, un disegno diverso dell'opera, in cui TM II svolge il ruolo di antefatto, poiché la morte di Laura è il motore dell'esperienza visionaria, e TF Ia assume una funzione programmatica grazie alla sezione proemiale dei versi 13-21. In questo stadio dell'elaborazione, la struttura dell'opera mostrava affinità marcate con il modello dantesco dell'*Inferno* per la posposizione del proemio (vd. *Inf.* II), ma anche con l'impianto dell'*Amorosa visione* boccacciana (vd. *Am. Vis.* II). Non è semplice stabilire come e quando i *Trionfi* assunsero un assetto più prossimo a quello attuale, ma è utile ricordare che nella rielaborazione di TF Ia Petrarca sacrificò il proemio, che di fatti è assente in tutta l'opera. Si tratta di una scelta autoriale significativa, che potrebbe suggerire uno dei tanti – forse tra i primi – cambi di rotta nella progettazione complessiva del poema.

1 Nel cor pien d'amarissima dolcezza
risonavano anchor gli ultimi accenti
del ragionar ch'e' sol brama ed apprezza;
2 e volea dir: "O dì miei tristi e lenti!"
e più cose altre, quand'io vidi allegra
girsene lei fra belle alme lucenti.
3 Avea già il sol la benda humida e negra
tolta dal duro volto della terra,
riposo della gente mortale egra.
4 Il sonno, e quella ch'ancor apre e serra
il mio cor lasso, a pena eran partiti,
ch'io vidi incominciar un'altra guerra.
5 O Polimia, or prego che m'aiti,
e tu, Memoria, il mio stile accompagni,
che 'mprende a ricercar diversi liti.
6 Uomini e fatti glorïosi e magni,
per le parti di mezzo e per l'estreme,
ove sera e matina il sol si bagni,
7 io vidi: molta nobil gente inseme
sotto le 'nsegne d'una gran reina,
che ciascun l'ama, riverisce e teme.
8 Ella a veder parea cosa divina,
e da man destra avea quel gran romano
che fe' in Germania e 'n Francia tal ruina;

1-6 *Nel cuore pieno di amarissima dolcezza risuonavano ancora gli echi delle parole che egli* [il cuore] *solamente desidera e apprezza, e voleva dire: "O miei giorni miseri e interminabili!" e ancora altre cose, quando io vidi Laura* (lei)*, allegra, andarsene via fra le belle anime luminose.*

7-12 *Il sole aveva già rimosso dalla dura superficie della terra l'oscuro e umido* [rugiadoso] *velo della notte, momento di riposo dei miseri mortali. Il sonno e colei* [Laura] *che ancora apre e chiude il mio stanco cuore erano appena andati via che io vidi cominciare un'altra guerra.*

13-21 *O Polimia, ora ti prego di aiutarmi, e che tu, Memoria, sostenga* [innalzi] *il mio stile che si appresta a ricercare nuovi territori. Nelle regioni centrali ed estreme* [laterali] *del mondo, dove il sole si bagna di sera* [Occidente] *e di mattina* [Oriente]*, io vidi uomini e imprese gloriose e grandi: un folto stuolo di nobili eroi sotto l'insegna di una nobile regina* [la Fama] *che tutti amano, riveriscono e temono.*

22-60 *Ella alla vista sembrava divina e alla sua destra aveva quel famoso romano* [Giulio Cesare], *che causò molte guerre in Germania e in Francia; con lui, di pari passo, Augusto e Druso e*

9 Augusto e Druso seco a mano a mano,
e' due folgori veri di battaglia:
il maggior e 'l minor Scipio Affricano;
10 e Papirio Cursor, che tutto smaglia,
Curio e Fabritio, e l'un e l'altro Cato,
e 'l gran Pompeo, che mal vide Thesaglia,
11 e Valerio Corvino, e quel Torquato
che per troppa pietate occise il figlio;
e 'l primo Bruto li sedea da lato;
12 poi il buon villan che fe' il fiume vermiglio
del fero sangue; e 'l vecchio ch'Aniballe
frenò con tarditate e con consiglio;
13 Claudio Neron, che 'l capo d'Asdruballe
presentò al fratello aspro e feroce,
sì che di duol li fe' voltar le spalle;
14 Mutio, che la sua destra errante coce;
Oratio, sol contra Toscana tutta,
ché né foco né ferro a vertù noce;
15 e chi con sospition indegna lutta,
Valerio, di piacer al popol vago
sì che s'inchina, e sua casa è distrutta;
16 e quel che i Latin vince sovra il lago

i due veri campioni di battaglia: Scipione Africano Maggiore e Minore; poi Papirio Cursore, che ogni cosa abbatte; Curio e Fabrizio, Catone il Censore e l'Uticense (l'un e l'altro) *e il grande Pompeo che ebbe una sorte avversa a Farsalo* (Thesaglia)*; Valerio Corvino, e quel* [Tito Manlio] *Torquato che per troppo amore della patria* (pietate) *uccise il figlio, e a questi sedeva affianco* [Lucio Giunio] *Bruto; poi, il giusto contadino* [Mario] *che rese il fiume rosso del sangue feroce dei barbari* [i Teutoni]; *e il vecchio* [Quinto Fabio Massimo] *che distolse Annibale temporeggiando* (tarditate) *e con saggezza; Claudio Nerone che presentò il capo di Asdrubale al duro e feroce fratello* [Annibale]*, il quale per il dolore si voltò indietro; Muzio* [Scevola] *che fa ardere sul fuoco la mano che tirò a vuoto* (errante)*; Orazio* [Coclite] *solo contro l'intera Toscana, perché né il fuoco* [riferito a Muzio] *né le armi* [riferito a Orazio] *possono danneggiare la virtù; e poi colui che lotta contro un ingiusto sospetto, Valerio* [Publio Valerio, detto Publicola]*, così desideroso del consenso del popolo da cedere ad esso* (s'inchina) *e distruggere la propria casa; e quel* [Aulo Postumio] *che sconfisse i Latini sul lago Regillo; e colui che per la prima volta assaltò l'Africa, insieme ai due che per primi vinsero contro Cartagine in mare: parlo dell'audace Appio* [Claudio Caudice]*, di* [Caio Lutazio] *Catulo, che ha tinto il mare di sangue, e di quel* [Caio] *Duilio, che ancora si gloria della sua vittoria. Vidi il vittorioso e illustre Camillo intento a rimuovere l'oro* [richiesto dai Galli]*, a sguainare la spada intorno* (a cerco) *e a recuperare le insegne perse. Mentre con lo sguardo cerco in ogni direzione, vidi Cosso con le spoglie del nemico* [Tolumnio]*, e il dittatore Emilio Mamerco e molti altri di famiglia plebea* (di natura humili)*: Rutulo, Volumnio, Gracco e Filone, resi illustri e nobili grazie all'esercizio delle armi.*

Regillo; e quel che prima Affrica assalta,
e i duo che prima in mar vinser Cartago:
17 dico Appio audace e Catulo, che smalta
il pelago di sangue, e quel Duillo
che d'aver vinto allor sempre s'esalta.
18 Vidi 'l victorïoso e gran Camillo
sgombrar l'oro, menar la spada a cerco,
e riportare il perduto vessillo.
19 Mentre con gli occhi quindi e quindi cerco,
vidivi Cosso con le spoglie hostili,
e 'l dittator Emilïo Mamerco,
20 e parecchi altri di natura humili:
Rutilio e Volumio e Gracco e Philo,
fatti per vertù d'arme alti e gentili.
21 Costor vid'io fra 'l nobil sangue d'Ilo
misto col roman sangue chiaro e bello,
cui non basta né mio né altro stilo.
22 Vidi' duo Paoli, e 'l buon Marco Marcello,
che 'n su riva di Po, presso a Chiasteggio,
occise di sua mano il gran rebello.
23 E volgendomi indietro anchora veggio
i primi quattro buon ch'ebbero in Roma
primo, secondo, terzo e quarto seggio;
24 e Cincinnato con la inculta chioma,
e 'l gran Rutilïan col chiaro sdegno,
e Metello orbo con la nobil soma;
25 Regolo Attilio, sì di laude degno
e vincendo e morendo; ed Appio cieco,
che Pirro fe' di veder Roma indegno;
26 era un altro Appio, spron del popol, seco;

61-105 *Vidi costoro tra la nobile discendenza di Troia* (sangue d'Ilo)*, a cui è mischiato il puro sangue romano, per le cui lodi non è sufficiente la mia penna né quella di altri. Vidi i due Paolo* [Lucio Emilio, padre e figlio]*, il buon Marco Marcello che sulla riva del Po, nei pressi di Chiasteggio* (Casteggio)*, uccise con le sue mani il gran ribelle* [Viridomaro]. *E, guardando indietro, ancora distinguo i primi quattro prodi* [re] *che salirono al trono di Roma: il primo* [Romolo], *il secondo* [Numa Pompilio], *il terzo* [Tullo Ostilio] *e il quarto* [Anco Marzio]*; e Cincinnato con la chioma scomposta* [riccioluta]*, il grande* [Fabio] *Rulliano acceso da una giusta ira, e* [Lucio Cecilio] *Metello, divenuto cieco per mettere in salvo la statua del Palladio* (nobil soma)*; Attilio Regolo, degno di onore sia nel vincere* [mentre era vivo] *che nel morire; e Appio* [Claudio] *Cieco che rese Pirro indegno* [impedendogli] *di vedere Roma; con lui vi era un altro Appio* [Claudio]*, incitamento e guida del popolo; i due*

duo Fluvii, e Manlio Volso, e quel Flaminio
che vinse e liberò 'l paese greco. 78
27 Ivi fra gli altri tinto era Virginio
del sangue di sua figlia, onde a que' dieci
tiranni tolto fu l'empio dominio; 81
28 e larghi due di lor sangue o tre Deci,
e' duo gran Scipïon che Spagna oppresse;
e Martio, che sostenne ambe lor veci. 84
29 E come a' suoi ciascun par che s'appresse,
l'Asiatico era ivi, e quel perfetto
ch'ottimo solo il buon senato elesse. 87
30 E Lelio a' suoi Cornelii era ristretto;
non così quel Metello al qual arrise
tanto Fortuna che felice è detto. 90
31 Parean vivendo loro menti divise,
morendo ricongiunte; e seco il padre
era, e 'l suo seme, che sotterra il mise. 93
32 Vespasïan poi a le spalle quadre
riconobbi ed al viso d'uom che ponta,
con Tito suo dall'opre alte e leggiadre. 96
33 Domitïan non v'era (ond'ira ed onta
avean), ma la famiglia che per varco
d'adoptïon al sommo imperio monta: 99
34 Traiano ed Adrïano, Antonio e Marco,
che facea d'adottar anch'egli il meglio;

Fulvio [Flacco e Nobiliore], [Lucio] *Manlio Vulsone e quel famoso* [Tito Quinzio] *Flaminino che vinse* [contro Cartagine] *e liberò quella regione che un tempo era greca* [la Sicilia]. *Lì, fra gli altri, c'era Virginio, impregnato del sangue di sua figlia, col quale fu sottratto lo spietato comando a quei dieci tiranni; e due o tre Deci, prodighi del loro sangue, e i due grandi Scipione* [Gneo e Publio]*, che la Spagna sottomise; e* [Lucio Settimo] *Marcio che fu loro luogotenente* (ambe lor veci). *E come a ciascuno sembra di avvicinarsi ai propri affini* [per parentela o affetto]*, era lì anche* [Lucio Cornelio Scipione detto] *l'Asiatico e quel perfetto comandante* [Scipione Nasica] *che fu l'unico* (solo) *a cui il giusto Senato conferì il titolo di 'ottimo'. Poi Lelio, molto vicino* [per il legame amicale] *ai suoi* [Scipione] *Cornelio; così non stava Metello* [Macedonico]*, al quale la fortuna fu così favorevole che è detto 'Felice'. Quando erano in vita, le loro volontà sembravano distanti, mentre in morte, unanimi; e con lui* [Metello] *c'era il padre e la sua prole, che lo seppellirono. Riconobbi poi Vespasiano per le sue spalle massicce* (quadre) *e per l'espressione contrita che assume un uomo quando si sforza* (ponta)*, insieme a suo figlio Tito, dalle imprese nobili e belle. Non c'era Domiziano (da cui i suoi intrinseci avevano tratto solo rabbia e disonore), ma c'era la sua famiglia, la quale, tramite l'adozione, aveva raggiunto il grado di potere più alto* [l'Impero]*: Traiano e Adriano, Antonio* [Antonino] *e Marco* [Aurelio]*, il quale avrebbe fatto meglio ad adottare anche lui* [che seguire la sua successione, dunque con

al fin Teodosio di ben far non parco. 102
35 Questo fu di vertù l'ultimo speglio,
in quell'ordine dico; e dopo lui
cominciò forte il mondo a farsi veglio. 105
36 Poco in disparte accorto ancho mi fui
d'alquanti in cui regnò vertù non poca,
ma ricoperta fu dall'ombra altrui: 108
37 ivi era quel che' fondamenti loca
d'Alba-Lunga in quel monte pellegrino,
ed Ati, e Numitor, e Silvio, e Proca, 111
38 e Capi, e 'l vecchio e 'l novo re Latino,
Agrippa, e i duo ch'etterno nome denno
al Tevero ed al bel colle Aventino. 114
39 Non m'accorgea, ma fummi fatto un cenno,
e quasi in un mirar dubbio notturno
vidi quei ch'ebber men forza e più senno, 117
40 primi italici regi: ivi Saturno,
Pico e Fauno e Iano, e poi non lunge
pensosi vidi andar Camilla e Turno. 120
41 E perché gloria in ogni parte aggiunge,
vidi oltra un rivo il gran cartaginese,
la mia memoria ancor Italia punge. 123
42 L'un occhio avea lasciato al mio paese,
stagnando al freddo tempo il fiume tosco,
sicch'egli era, a vederlo, stranio arnese: 126
43 sovra un grande elephante un doge losco.

Commodo]; *e infine Teodosio, volenteroso di fare bene. Questo fu l'ultimo, intendo della schiera degli imperatori, baluardo della virtù; dopo di lui, il mondo incominciò repentinamente a decadere* (farsi veglio).

106-114 *Un po' in disparte, mi accorsi anche di alcuni uomini nei quali risplendeva una grande virtù, ma che rimasero nell'ombra perché oscurati da altri più famosi: lì c'era colui* [Ascanio] *che pose le fondamenta di Albalonga su quel monte solitario* [Albano]*, poi Ati, Numitore, Silvio, Proca e Capi; il vecchio e il nuovo re Latino, Agrippa e i due* [Tiberino e Aventino] *che hanno eternato col loro nome il Tevere e il bel colle Aventino.*

115-120 *Non me ne accorsi, ma mi fu fatto un segno e, quasi come quando di sera la vista si fa incerta, vidi i primi re italici, che dimostrarono minore perizia militare, ma maggior giudizio: qui Saturno, Pico, Fauno e Iano, e non lontano vidi camminare, pensosi in volto, Camilla e Turno.*

121-132 *E perché la gloria arriva ovunque* [*Martellotti* precisa: «anche fra i barbari»]*, vidi al di là di un fiume il gran cartaginese* [Annibale]*, il cui ricordo ancora preme l'Italia, che aveva perso uno dei due occhi nel mio paese* [Arezzo]*, quando il rigido inverno rende stagnante il fiume toscano* [Arno]*, tale che a vederlo aveva un aspetto grottesco* (stranio arnese)*: un comandante guercio* (losco)

Guarda' gli intorno, e vidi 'l re Philippo
similemente dall'un lato fosco. 129
44 Vidi 'l lacedemonio ivi Xantippo,
ch'a cruda gente fece il bel servigio,
e d'un nido medesmo uscir Gilippo. 132
45 Vidi color ch'andaro al regno stigio:
Hercole, Enea, Theseo ed Ulisse,
e lasciâr qui di fama tal vestigio. 135
46 Hector col padre, quel che troppo visse,
Dardano e Tros ed heroi altri vidi
chiari per sé, ma più per chi ne scrisse: 138
47 Dïomede, Achille e i grandi Atridi,
duo Aiaci, e Tideo, e Polinice,
nemici in prima, amici poi sì fidi; 141
48 e la brigata ardita ed infelice
che cadde a Thebe; e quell'altra ch'a Troia
fece assai, credo, ma di più si dice. 144
49 Pantasilea, ch'a' Greci fe' gran noia,
Ipolita ed Orithia, che regnaro
là presso al mar ov'entra la Danoia. 147
50 E vidi Ciro, più di sangue avaro
che Crasso d'oro; e l'un e l'altro n'ebbe
tanto ch'al fine a ciascun parve amaro; 150
51 Philopomene, a cui nulla sarebbe
nova arte in guerra, e chi di fede abonda,
Massinissa, nel qual sempre ella crebbe; 153

sopra un grande elefante. Guardai intorno a lui e vidi il re Filippo, anch'egli cieco da un occhio. Qui vidi lo spartano Santippo che rese un nobile servizio a un popolo crudele [Cartagine]*, e dallo stesso luogo* [Sparta] *venir fuori anche Gilippo.*

133-163 *Vidi coloro che andarono negli Inferi* (regno stigio)*: Hercole, Enea, Teseo e Ulisse; e che lasciarono qui* [sulla terra] *impronta della loro fama. Poi vidi Ettore col padre* [Priamo]*, che visse troppo a lungo* [poiché superò la morte dei figli]*, Dardano, Troo e altri eroi, famosi di per sé, ma di più grazie a chi di loro scrisse* [Omero]: *Diomede, Achille e i grandi Atridi, i due Aiace* [Telamonio e Aiace d'Oileo]*, Tideo e Polinice, che inizialmente furono nemici, poi fedeli amici, e il resto della brigata* [dei sette: Ippomedonte, Capaneo, Anfiarao e Partenopeo]*, superba e sfortunata, che morì a Tebe; e anche quell'altra* [brigata] *che a Troia compì molte imprese, ma di cui – credo – si racconta anche di più* [del vero]. *Pantasilea, che causò un gran danno ai Greci, Ippolita e Orizia, che regnarono vicino al mare* [Mar Nero], *dove sfocia il Danubio* (Danoia). *E vidi Ciro, più avaro di sangue che Crasso di oro; eppure, entrambi ne ebbero così tanto che alla fine a ciascuno risultò disgustoso; Filopemene, a cui ogni arte militare è nota, e Massinissa, che ab-*

52 Leonida e 'l thebano Epaminonda,
Milcïade e Temistocle, che i Persi
cacciâr di Grecia, vinti in terra e 'n onda.
53 Vidi Davìt cantar celesti versi,
e Iuda Macchabeo, e Iosuè,
a cui 'l sole e la luna immobil fersi;
54 Alexandro, ch'al mondo briga die';
or l'oceàn tentava, e potea farlo;
morte vi s'interpose, onde nol fe'.
55 Poi alla fine vidi Arturo e Carlo.

bonda di lealtà, e in cui questa sempre aumenta; Leonida e il tebano Epaminonda, Milciade e Temistocle, che cacciarono i Persi dalla Grecia, dopo averli vinti sia in terra che in mare. Vidi David cantare poesie sacre [i Salmi]*, Giuda Maccabeo e Giosuè, per il cui volere il sole e la luna si fermarono; Alessandro, che rovesciò il mondo: da ultimo* (or) *puntava verso l'oceano* [Indiano] *e poteva farlo, ma la morte gli ostacolò il cammino, e dunque non vi riuscì. Poi alla fine vidi re Artù e Carlo* [Magno].

Triumphus Fame IIa

1-6 Presentazione della schiera dei sapienti greci e latini (terz. 1-2) | **7-26** Filosofi greci: in prima posizione compare Platone (terz. 3-9b) | **27-30** Oratori greci (Demostene, Eschine) (terz. 9c-10) | **31-48** Altri filosofi greci (terz.11-16) | **49-50** Varrone e Cicerone (terz. 17a-b) | **51-88** Elenco poeti e tragici greci e latini: aprono la schiera Virgilio e Omero (Saffo unica donna) (terz. 17c-30a) | **89-114** Elenco storici (greci, latini ed ebrei): occupa la prima posizione Livio (terz. 30b-38)

[*Frammento*] **1-5** Cinea, Carmada, Ortensio e Plinio il Vecchio

Il testo *Poi che la bella e glorïosa donna* prosegue il percorso visionario intrapreso da Petrarca al cospetto della Fama, presentando l'altro fondamento (*altra…colonna*) della sua gloria, in questo caso quella letteraria, secondo la medesima impostazione tematica e strutturale riscontrabile in TF III. La coesistenza dei due capitoli sullo scrittoio petrarchesco è nota ai moderni solo in tempi recenti, quando nell'aprile del 1950 Robert Weiss rinvenne nel fondo Harleiano della British Library il codice 3265 (=H). Il manoscritto, discendente dalle carte dell'autore, rese noto per la prima volta il testo integrale di *Poi che la bella e glorïosa donna*, a cui è stata poi assegnata la sigla TF IIa, insieme a un nucleo significativo di varianti redazionali. A questa scoperta si affianca quella compiuta da Giuseppe Frasso nel 1981, anch'essa presso la British Library, dell'incunabolo IB 25926 (= I), che riproduce l'opera volgare di Petrarca secondo l'edizione Zarotto del 1473 (Frasso, 1983). Insieme a H, questo testimone costituisce l'unica altra fonte a tramandare una versione manoscritta di TF IIa e il medesimo apparato di varianti. Il rinvenimento di questi due collettori e l'accertamento dell'autenticità della loro testimonianza è stata agevolata dal confronto di due antiche fonti, pur divergenti tra loro, che per lungo tempo hanno costituito le uniche notizie relative a TF IIa: vale a dire quelle di Daniello e Beccadelli. Il primo, nella seconda redazione del suo commento (1549), basata su nuovo materiale autografo parzialmente riconducibile al Vat. lat. 3196, con riferimento a TF IIa affermava che «per quello che si vede scritto di man del Poeta, egli diede prima principio a questo terzo capitolo con questi versi» – riproducendo i vv. 1-9 di TF IIa – «ma poi, non gli sodisfacendo molto questo principio, gli diede quello che stampato si legge» (*Daniello*), ovvero TF III. L'esegeta riportava inoltre le varianti di alcune terzine di TF III (vv. 25-27; 43-45; 52-54) e di una terzina oggi corrispondente

a TF IIa (vv. 37-39) messa in rapporto con TF III (vv. 77-78), per il comune riferimento a Democrito. A partire da ciò, si è dedotto che Daniello considerasse TF IIa come una redazione precedente, poi rifiutata, del terzo capitolo della *Fama*; tuttavia, la modalità con cui presenta la varia lectio di TF IIa e TF III – ponendo l'una in relazione diretta con l'altra – sembra piuttosto suggerire che Daniello concepisse i due capitoli come un unico testo, in cui le porzioni a lui note di TF IIa rappresentano una redazione precedente di TF III. Di segno opposto era, invece, l'ipotesi avanzata da Beccadelli nella sua *Vita del Petrarca* (ca. 1560, pubblicata postuma nel 1799), dove segnala che tra i «fogli ch'andarono in Francia» vi era un testo, datato al luglio 1371, composto da 37 ternari di cui fornisce solamente l'incipit – *Poi che la bella e gloriosa donna*. Secondo Beccadelli, TF IIa rappresenterebbe una rielaborazione successiva di TF III volta a una più ordinata e distinta presentazione dei personaggi letterari; inoltre, pur promettendo di offrire altrove la trascrizione completa del testo e del restante materiale da lui reperito – segno che evidentemente era in suo possesso – a causa dell'età avanzata nessuna altra testimonianza testuale emerge dagli scritti di Beccadelli.

Il confronto tra le testimonianze di Daniello e Beccadelli, unito al rinvenimento dei testimoni H e I, costituisce uno degli snodi più problematici del testo, che risulta ulteriormente complicato dalla sua incompiutezza (si vedano i vv. 10, 60, 74, 78). A tal proposito, gli studi non concordano, in primo luogo, sull'interpretazione dei passi dei due antichi esegeti dal momento che essa risulta determinante alla definizione di un'ipotesi cronologica e redazionale di TF IIa: se, dunque, da intendere anteriore a TF III, come vuole Daniello, o successivo, come vuole Beccadelli; in secondo luogo, ancora aperta è la questione dell'identità dei postillatori di H e I e, soprattutto, della loro parentela. Molti studiosi – tra i quali spiccano Martellotti, Raimondi e Giunta – hanno accolto l'ipotesi della posteriorità di TF IIa rispetto TF III, usando in parte argomenti beccadelliani; il principale tra questi è la postilla di TF IIa datata al luglio 1371, a sette anni di distanza da quella di TF III che rinvia al 1364 (vd. TF III). Tuttavia, come già osservato da *Pacca*, è parimenti plausibile che tale postilla fissi solo un momento di revisione o ritocco del testo, secondo una prassi consolidata in Petrarca, e non necessariamente la stesura originaria del capitolo. Più convincente, d'altronde, risulta l'allineamento tra la struttura e il repertorio di personaggi di TF IIa e quelli presenti in opere come il *De viris illustribus* e *Rerum memorandarum libri*, che consente di inquadrare questo capitolo all'interno di una fase più matura del pensiero petrarchesco, cioè proiettata verso una concezione umanistica del sapere. Al contrario, studiosi come Goffis hanno sostenuto che TF IIa rappresenti invece una fase iniziale del lavoro (Goffis, 1951, 1955, 1964); a sostegno di questa tesi, Rico in particolare ha individuato nella distribuzione dell'uso dell'aggettivo 'primo' nei *Triumphi* un criterio stilistico utile per stabilire l'ordine cronologico tra le versioni (Rico 1999). Una terza via considera possibile che «l'o-

biettivo dell'autore fosse quello di fondere il loro contenuto in un unico capitolo» (*Pacca*, p. 591; poi anche in Malta, 2015); questo scenario spiegherebbe la presenza di elementi duplicati – come già in TF Ia per TF I e II – e la disomogeneità interna di entrambi i testi, ma l'assenza di testimonianze nei materiali apografi H e I non consente di sviluppare oltre questa ipotesi.

È, infatti, nella valutazione delle loro testimonianze e dell'identità dei loro postillatori che si pone un altro importante problema per la storia di questo capitolo e di TF III. Sia su H che su I è stata esclusa la responsabilità di Daniello, in ragione della parzialità delle conoscenze da lui esibite su TF IIa, mentre è stata avanzata l'ipotesi, per primo da Frasso, di un coinvolgimento di Beccadelli in I. Sui rapporti genealogici tra i due apografi, invece, Caterina Malta ha di recente condotto uno studio molto puntuale, volto a considerare la complessità del lavoro redazionale di Petrarca come un processo aperto – si ricorda, infatti, che sia TF IIa che TF III presentano elementi di incompiutezza – e dunque per sua natura non lineare (vd. Malta 2015). Al termine di un'attenta analisi delle lezioni testuali, delle varianti e delle modalità di trascrizione, in cui si avanzano alcuni dubbi sulla paternità di Beccadelli in I, la studiosa tende a escludere una dipendenza diretta tra i H e I, ritenendo più plausibile che entrambi derivino separatamente da una fonte comune non pervenutaci, inquadrando il loro legame nel più ampio contesto della trasmissione cinquecentesca dei materiali autografi petrarcheschi, incentivata da figure come Bembo, Beccadelli stesso e Giganti. Poiché allora il problema sembra aperto, o destinato a rimanere tale, per una migliore intelligenza e valutazione tanto di TF IIa che di TF III, risulta auspicabile superare una lettura meramente evolutiva, in termini di fasi redazionali, dei due capitoli. A differenza di quanto è facilmente riscontrabile in TF Ia, infatti, lo scarto tra i personaggi di TF IIa e TF III – in entrambe le direzioni – non risulta sacrificabile (*Pacca*, p. 591). È dunque nel solco di questa visione, distinta e non sovrapponibile, dei due capitoli che appare vantaggiosa l'analisi del contenuto di TF IIa.

In questo capitolo, con lo sguardo rivolto al lato sinistro della *bella e gloriosa donna*, Petrarca introduce una galleria imponente di figure emblematiche della sapienza umana – filosofi, retori, poeti e storici – che costituiscono l'altro pilastro della Fama. Come già accade in altri capitoli, l'organizzazione del materiale erudito sfugge a un rigido criterio interpretativo: dopo la triade compatta di Platone, Aristotele e Socrate, seguono esponenti della scuola filosofica greca come Pitagora, Epicuro, Zenone, Anassagora, fino ai cinici (Diogene) e agli stoici (Crisippo), con attenzione anche a figure marginali o esotiche come Calano e Anacarsi. A questi si affiancano i retori e oratori, in particolare Demostene ed Eschine per il mondo greco, e Cicerone per quello latino (bruscamente introdotto, insieme a Varrone e Seneca, ai vv. 49-51). Ampio spazio è poi riservato ai poeti, inaugurata dalla coppia degli epici Virgilio e Omero, e seguiti dai tragici greci (Euripide, Sofocle),

dai lirici (Anacreonte, Alceo, Saffo, Catullo), fino ai poeti elegiaci e satirici latini (Tibullo, Ovidio, Giovenale, Marziale). Infine, sfilano gli storici antichi, come Livio, Sallustio, Erodoto, Tucidide, Polibio, Giuseppe Flavio, accanto a compilatori e prosatori latini (Trogo, Giustino, Valerio Massimo, Curzio Rufo). Un riquadro a parte è costituito dai cinque versi che menzionano gli eruditi e memorialisti Cinea e Carmadàs, Ortensio e, soprattutto, Plinio. La collocazione di questa porzione di testo – comunemente indicata come *Frammento* e in tutte le edizioni posta in coda al testo – è resa incerta dall'equivoca dicitura «Supra ubi occurret», che la precede nei testimoni H e I e che non è accompagnata da alcun segno grafico utile a identificare la sede di quell'*ubi*. Benché con ogni evidenza il punto di reinserimento dei versi fosse chiaro all'autore, a causa dell'evidente stato di incompiutezza del testo, oggi non risulta possibile ricostruire la loro corretta collocazione. Come già Beccadelli aveva notato, il testo di TF IIa rimpasta il materiale erudito di TF III affinché questo risultasse «meglio ordina*to* e più distesamente» (*Beccadelli*). In questo capitolo, infatti, nonostante l'impianto catalogico di matrice medievale sia affatto riconoscibile, come in tutti i capitoli del *Trionfo della Fama*, qui esso si arricchisce di un orientamento umanistico che prelude e guida agli interessi del Rinascimento. Al di là della questione cronologica – se TF IIa sia anteriore o posteriore a TF III – i sette anni che li separano testimoniano una delle aspirazioni più profonde di Petrarca: l'elaborazione di una *summa* del sapere. Costruire un canone di modelli culturali significava, infatti, rivendicare la propria appartenenza a una comunità ideale di sapienti. Un'esigenza tanto più evidente se si considera che, in alcuni casi, Petrarca includeva figure conosciute solo per tradizione indiretta – notevole il caso di Euripide – e le riconosceva come autorevoli proprio in virtù della loro trasmissione in autori per lui fondamentali, come Valerio Massimo o Cicerone (per un'analisi delle fonti, si veda Malta 2015, pp. 47-112). Non sorprende, dunque, che l'unico altro capitolo a inseguire un obiettivo simile, TC III, abbia conosciuto una storia redazionale altrettanto travagliata: segno che questo progetto ha accompagnato Petrarca fino agli estremi della sua attività di scrittura; in questo caso, però, senza mai trovare una forma definitiva.

1 Poi che la bella e gloriosa donna
così ornata giunse da man destra,
volsimi a l'altra del suo onor colonna,
2 e vidi a quella man gente silvestra,
tacita e grave, che pensando avea
fatto al ciel co l'ingegno alta fenestra.
3 Ivi vidi colui che pose idea
ne la mente divina, e chi di questo
e d'altre cose seco contendea,
4 ed era amico, ma a contender presto.
Poi vidi il padre di filosofia
Socrate, un vecchiarello allegro, onesto.
5 Que' la trasse del cielo ove era pria
ed allogolla in terra fra' mortali
perché al vivere umano utile sia.
6 Poi vidi alcuni alzarsi ed aprir l'ali
ove non bisognava ad ora ad ora,
e far dal ciel nel fango brutti cali;
7 Pittagora, che 'l nome il qual onora
suoi possessor, se 'n dritta parte è preso,
prima trovò; l'altra è tuba sonora,
8 Senofonte; e Solon che diede a Creso
il buon consiglio di guardare al fine,

1-6 *Dopo che la bella e gloriosa donna* [Fama] *apparve così adorna dal lato destro* [per la schiera dei famosi d'arme], *mi voltai verso l'altro fondamento del suo onore e vidi da quel lato* [sinistro] *persone solitarie, taciturne e solenni, le quali, grazie al loro ingegno, erano riuscite ad aprire uno spiraglio per indagare le verità più alte* (al cielo... alta fenestra).

7-10 *Qui vidi colui* [Platone] *che pose l'origine delle idee nella mente divina, e anche colui* [Aristotele] *che era in disaccordo su questo e su altro proposito e, pur essendogli amico, era più predisposto a discutere.*

11-15 *Poi vidi Socrate, un anziano vispo e amante della verità,* [considerato il] *padre della filosofia; costui la tolse dalle verità celesti* [metafisica], *dove era prima, e la pose in terra fra i mortali affinché fosse utile al consorzio umano* [morale].

16-26 *Poi vidi alcuni che si alzavano e piano piano aprivano le ali verso luoghi in cui era proibito farlo e* [per questo] *precipitare rovinosamente dal cielo nel fango;* [vidi poi] *Pitagora che per primo usò il nome* [di filosofia] *di cui si fregiano coloro che vi si appellano* [i filosofi], *se è inteso correttamente; poi Senofonte, tromba squillante, e Solone, che diede a Creso il saggio consiglio di aspettare la*

da molti udito ma da pochi inteso; 24
9 e gli altri sei in non men pellegrine
sedie vidi io, ma fama il ver non muta.
Poi contendea Demostene ed Eschine: 27
10 ciascun con sí tagliente e con sí aguta
lingua ch'udendo lor querele tante
Grecia mi parve sbigottita e muta. 30
11 Senocrate, Anassagora e Cleante
e Zenone e Ferecide, radice
onde uscîr molte verdi e liete piante; 33
12 ed Epicuro che col popol dice,
purché 'l diletto sensual trabocchi
un uom razïonal porco felice. 36
13 Poi colui ch'a se stesso tolse gli occhi
perché 'l pensier la vista non occupe
forse, o per non veder fiorir li sciocchi; 39
14 e Crisippo a le cose oscure e cupe
non meno intento, e duo bon poverelli,
l'un in un tino e l'altro in una rupe. 42
15 Diogene e Parmenide son quelli
di ch'io ragiono; Antistene, Anacarse,
Crantor, Anassimene eran con elli; 45
16 Anassarco e Calan, che vivo s'arse
di viver sazio, e quel cui vaneggiando
Mongibello sepolcro onesto parse; 48
17 Varro e 'l gran Tullio che venian parlando

fine della sua vita [per dichiararsi felice; la fonte primaria è Ausonio, vd. *Pacca*]*, ascoltato da molti ma compreso da pochi; e vidi gli altri sei* [Saggi] *seduti su seggi di non minor pregio, poiché la fama non cambia la verità* [ovvero pur essendo meno famosi, ciò non muta il loro valore].

27-29 *Poi Demostene ed Eschine che disputavano: entrambi avevano un eloquio così mordace e arguto che la Grecia, dopo aver assistito alle loro controversie, mi parve stupita e senza parole.*

30-36 [Vidi poi] *Senocrate, Anassagora, Cleante, Zenone e Ferecide, radici da cui crebbero molte piante verdi e rigogliose; ed Epicuro che, d'accordo col popolo, sostiene che fintanto che un uomo razionale si abbandona al piacere sensibile* [edonismo] *è pari a un porco felice.*

37-59 *Poi colui che si accecò da solo forse per impedire che la vista distraesse il pensiero, o per non vedere il dilagare degli sciocchi; e Crisippo, non meno impegnato nell'indagine di questioni difficili e oscure, e i due buon poverelli, uno nella botte e uno sulla montagna: parlo di Diogene e di Parmenide; con loro erano Antistene, Anacarsi, Crantone, Anassimene;* [poi] *Anassarco e Calano, che si bruciò vivo perché stanco di vivere, e quello* [Empedocle di Agrigento] *a cui sragionando il Mongibello* [Etna] *sembrò un sepolcro adatto;* [e ancora] *Varrone e il grande Tullio* [Cicerone] *che camminavano, par-*

lingua latina, e Seneca il seguia;
e Virgilio ed Omero alto cantando.
18 Dolce mi fu il mirar lor leggiadria,
in atto in lingue in abito distinta,
ed udir lor celeste melodia.
19 Di lauro avea ciascun la fronte cinta,
o d'edera o di mirto, altri ch'un solo,
che cantava canzon vera e non finta.
20 Euripide vid'io levarsi a volo
e Sofoclè, duo nobili tragedi,
[...].
21 e' Greci e' nostri, che son fatti eredi
del monte di Parnaso e per quei gioghi
mosser piú tardo, non men presti, i piedi.
22 Tal al parlar, tal riconobbi ai luoghi;
quel era di Volterra e quel d'Aquino;
ciascun par che suo sdegno in verso sfoghi.
23 Dinanzi a questo Orazio venusino
con la sua lira e 'l fiorentin ch'è messo
a cantar Pluto e Stillico e Ruffino.
24 Vidi Stazio a Virgilio ir sì da presso
che li dava del pie' nelle calcagna,
e reverente umilïar se stesso.
25 Poi vidi con Lucan d'ultima Spagna
Columella venir, A[...] e Marziale
ch'un gran guascone aveva in lor compagna.

lando in latino, con Seneca al seguito; e anche Virgilio e Omero superbamente cantando. Mi fu dolce ammirare la loro leggiadria, diversa per portamento, per eloquenza e per costume, e ascoltare il suono dei loro divini discorsi. Ciascuno di loro aveva il capo cinto di una corono di alloro, di edera e di mirto, tranne uno [David], *che cantava il vero, e non il falso. Vidi alzarsi con slancio Euripide e Sofocle, due nobili tragici,* [...]

59-63 [...] *i Greci e i Latini* (e' nostri), *che si sono resi eredi del monte Parnaso e che per quei colli* (gioghi) *si sono addentrati più tardi, ma non meno prontamente.*

64-75 *Riconobbi alcuni dal modo di parlare, altro dal luogo d'origine: uno era di Volterra* [Persio] *e l'altro di Aquino* [Giovenale]*; entrambi sembra che riversino in poesia* [la satira] *il loro sdegno. Davanti a questo* [c'era] *Orazio da Venosa con la sua lira, e il fiorentino* [Claudio Claudiano] *che ha cantato di Plutone, Stilicone e Ruffino. Vidi Stazio camminare così vicino a Virgilio da colpirgli con i piedi i talloni* (calcagna), *e in atto di devozione inchinarsi* (umiliar sé stesso). *Vidi poi Columella venire con Lucano dalla lontana* (ultima) *Spagna, A[...] e Marziale, che erano in compagnia di un illustre guascone* [Ausonio].

[26] Non è l'ingegno né lo stile equale
a la materia, onde di mille taccio,
ma non posso tacer [...] 78
[27] Lucilio, Ennio, Pacuvio, Plauto ed Accio,
Nevio; ed altri che poser in trastullo
il mal d'amor, ricever fiamma e ghiaccio: 81
[28] Anacreonte, Alceo e con Catullo,
nodrito in Campo Marzo veronese,
e Properzio ed Ovidio era e Tibullo. 84
[29] Ibico il grande amante calabrese
iva con lor; fra ta' sette vidi una
giovane greca assai bella e cortese 87
[30] d'amor lagnarsi e di sua ria fortuna.
Poi vidi ond'ave appoggi ed elimenti
nostra memoria fragile e digiuna 90
[31] Livio il gran padoan, da' fondamenti
il qual di Roma cosí passo passo
venne col tempo alle famose genti, 93
[32] era il primo fra questi e questi lasso
parea del gran viaggio; e poi il secondo,
Crispo Salustio che non parla in casso; 96
[33] Trogo che col suo stile abbraccia il mondo,
non stringe, e Iustin seco e Festo e Floro
toccar la superficie ma no 'l fondo; 99
[34] Erodoto e Tucchidide e con loro
Pollibio e Quinto Claudio, che tesseo

76-88 *Il mio ingegno e il mio stile non sono pari alla materia da trattare, per cui taccio di moltissimi* [che io ho visto], *ma non posso non menzionare* [...] *Lucilio, Ennio, Pacuvio, Plauto, Accio e infine Nievo; e di altri che misero in dilettevoli versi le pene d'amore, il patire ardore e gelo* [l'essere corrisposto e rifiutato]: *Anacreonte, Alceo e con Catullo, il veronese che crebbe* (nodrito) *in Campo Marzo, anche* (e) *Properzio, Ovidio e Tibullo. Andava con loro Ibico, il grande poeta d'amore calabrese; e fra questi sette vidi una giovane greca* [Saffo] *bellissima e nobile, piangere per amore e per il suo triste destino* [«o forse meglio, con endiadi del suo amore infelice»; *Pacca*].

89-114 *Poi vidi dove trae appigli e aiuto* (elimenti) *la nostra memoria fragile e fallace: Livio il grande padovano che, a partire dalle origini, venne piano piano a narrare dei famosi eroi di Roma; tra questi, egli era il primo e sembrava molto stanco per il lungo viaggio* [della memoria]*; e poi il secondo, Crispo Sallustio, che non parla mai invano* (in casso)*; Trogo, la cui opera tratta, ma non racchiude* (stringe)*, la storia del mondo, e con lui Giustino, Festo e Floro che si attengono alla superficie e non alla sostanza;* [poi] *Erodoto e Tucidide e con loro Polibio e Quinto Claudio* [Quadrigerio]*, che ha rivestito di rozzo stile un'opera nobile* [per la sua materia, cioè la storia di

di rozza trame un nobile lavoro;
35 e in ciò sembiante il veritiero ebreo
Iosefo ed Egisippo, in cinque libri
che poi l'istoria sua piú breve feo;
36 e Iulio Celso ch'io non so qual vibri
meglio o 'l ferro o la penna; e Dare e Dite
fra lor discordi e non è chi 'l ver cribri;
37 così rimansi ancor l'antica lite
di questi e d'altri e gli argomenti interi,
ché le certe notizie son fallite.
38 Vidi ancor duo Corneli e duo Valeri,
Orosio, Eutropio, Curzio ed altri molti,
tutti d'ingegno e d'eloquenzia alteri.
[...]

[*Frammento*]

Cinea e Carmadàs che di memoria
vinsero ogni uomo, sì com Grecia afferma;
Ortensio, ch'à gran parte in questa gloria;
Plinio con libri suoi quattro e settanta
di sua romana e naturale istoria.

Roma]*; in questo gli è simile l'attendibile* (veritiero) *ebreo Giuseppe* [Flavio] *ed Egisippo, che da cinque libri poi trasse una summa della sua opera; e Giulio Celso, di cui non so se freme di più la spada* (ferro) *o la penna; Darete e Diti, tra di loro in disaccordo* [poiché il primo a favore dei Troiani, il secondo dei Greci]*, ma non c'è chi è in grado di distinguere* (cribri) *il vero; e così rimane ancora incerta l'antica questione tra queste e altre ipotesi* (argomenti)*, poiché non vi sono più dati certi. Ancora, vidi i due Cornelio* [Nepote e Tacito] *e i due Valerio* [Massimo e Anziate]*, Orosio, Eutropio, Curzio e molti altri fieri del loro ingegno e della loro eloquenza.*

Saggi

Emilio Torchio

I *Triumpi*: datazione, modelli, struttura, tradizione*

e non pur quel di fuori il tempo solve,
ma le vostre eloquentie e ' vostri ingegni
Triumphus Temporis 116-117

1. Una moderna edizione critica dei T., che abbia l'ambizione di sostituire quella di Karl Appel edita nel 1901, non è alle viste; e permangono irrisolti i dubbi che Michele Barbi avanzava nell'Introduzione alla *Nuova filologia*: «Vorrei vedere [...] quanto siano rispondenti alla realtà i resultati dell'Appel».[1] Nel 1974 Emilio Pasquini annunciò di aver intrapreso il cimento, ma nel 1999 confessò con rassegnazione: «certe premesse e promesse che allora ardivo enunciare, alla prova del tempo e dell'impegno quotidiano, non hanno trovato il debito riscontro».[2] Nell'ultimo quarto di secolo non risultano ulteriori tentativi. La ragione viene spiegata da Guglielmo Gorni: i T. sono un «caso intricatissimo di varianti redazionali», «come dire le *Grazie* del Foscolo proiettate in una tradizione manoscritta che compete, per numero di testimoni, con quella della *Commedia*».[3] Una rapida sintesi: per ciascuno dei quattro capitoli del TC (I-IV) Appel censisce tre redazioni; per il TP ne attesta quattro; i due capitoli del TM (I-II) hanno ognuno due redazioni, così come gli indivisi TT e TE; per il TF la situazione è ancora più intricata, data la presenza di due capitoli (Ia e IIa) che si affiancano, e in parte si sovrappongono, ad altri tre capitoli (I-III), ciascuno dei quali ha due redazioni.[4]

I T. sono dunque un poema incompiuto. Vederli stampati in forma di libro, nel medesimo aspetto materiale con cui conosciamo *Commedia*, *Rvf* e *Decameròn*, ci porta inconsapevolmente a supporre che il loro grado di elaborazione sia uguale a quello dei tre capolavori, ma non è così. Non bisogna dunque

* Queste pagine mirano a presentare, con la completezza consentita da uno spazio editoriale predefinito, lo *status quaestionis*.

1. Barbi 1938, xxxv.
2. Pasquini 1999, 11; vd. Pasquini 1975 e Vecchi 2014 per ulteriore bibliografia.
3. Gorni 1999, 94.
4. Gorni 1999, 82-83 (e Fenzi 2008, 134-135).

chiedere ai T. ciò che essi non possono dare: un testo definitivo, di cui soppesare ogni aspetto strutturale e stilistico rispetto a quei parametri di coesione e coerenza, che sono attesi in un'opera conclusa.

Il progetto complessivo del poema è chiaro, ma parte dei materiali che lo compongono sembra risalire a un momento in cui tale progetto o era differente o non era ancora ben delineato nella mente di P.[5] Con il passare degli anni, l'autore non è giunto a chiudere il poema: non è dunque riuscito a condurre a omogeneità col disegno ultimo quanto aveva già scritto, né eventualmente a scrivere *ex novo* le parti mancanti.

Molte opere petrarchesche, fra cui tutte quelle più ambiziose, hanno avuto una gestazione lunghissima. Le *Familiares* e le *Epystole* sono approdate alla loro redazione definitiva negli anni Sessanta, dopo un'elaborazione di oltre un decennio. Conclusi – o almeno tali vengono giudicati – sono anche i *Fragmenta*, che pure hanno rischiato di non giungere in porto: com'è noto, il lavoro sul Vat. Lat. 3195, iniziato nel 1366, fu terminato quando la salute del poeta era precaria da tempo.[6] Non possiamo sapere se, prolungandosi la sua vita oltre il 19 luglio 1374, P. avrebbe modificato ancora l'opera maggiore, ma ragionevolmente si suppone che avrebbe portato avanti la redazione dei T.

Le notizie che circolano dopo la morte di P. su questo poema sono approssimative.[7] Nella lettera a Francescuolo da Brossano del 3 novembre 1374, Boccaccio chiede: «[nella tua risposta aggiungimi] informazioni sul libretto dei *Trionfi*, che molti dicono che sia stato bruciato su consiglio concorde dei

5. Su questo aspetto mi pare cada in contraddizione SANTAGATA 1996: a p. XIX scrive: «ci sono elementi per affermare, in dissenso con quei filologi che pensano a una genesi occasionale e a uno sviluppo dell'opera per ampliamenti successivi, che dietro al poema sussiste un piano unitario», ma subito dopo: «*Da un certo momento* in poi, possiamo ipotizzare la presenza di un progetto globale», e ancora a p. XXI: «tra le carte di P., alla sua morte, doveva esserci ancora traccia di una prima redazione (*o di un poema a sé stante*)» (corsivi miei).

6. Mi riferisco alla nuova seriazione degli ultimi trenta componimenti, già trascritti sul ms., attraverso la numerazione marginale I-XXXI (il numero I serve da punto di appicco, e dunque la posizione di quel testo è invariata).

7. Negli scritti petrarcheschi, l'unico cenno ai T. si troverebbe nella Senile a Boccaccio del 28 agosto 1364, se si identificano con il poema i «maiora» a cui P. si sarebbe dedicato, abbandonati gli «sparsa [...] brevia, iuvenilia atque vulgaria» (*Sen.* V 2; vd. PACCA 1996, 9). È forse preferibile intendere quei «maiora» come opere che hanno caratteristiche opposte rispetto a quelle appena elencate, e dunque *organicamente costruite*, *ampie*, *realizzate da un animo maturo, latine*. Quanto al «magnum [...] opus» di qualche riga prima (che qualcuno – a cominciare da Beccadelli, Frasso 1983, 72 – ha inteso come allusione ai T.) sembra proprio da riconoscere nei *Rvf*, perché esso viene richiamato come «sparsa illa et brevia».

dotti».[8] Il 20 novembre 1380 o '81 Lombardo della Seta, esecutore testamentario di P., scrive a Dondi dall'Orologio: «non menziono neppure i *Trionfi*: dei quattro progettati, ne ha portato a termine uno, che credo tu abbia visto».[9] Quale sia quest'uno e quali i quattro non sappiamo, né lo sapeva Pietro da Castelletto, che scrive una biografia di P. negli anni a cavallo fra Tre e Quattrocento, millantando una *longa familiaritas* con lui, mentre, in realtà, deriva la sue informazioni da della Seta: «[P. scrisse] il libro in volgare dei *Trionfi*, che lasciò incompiuto: infatti, avendo previsto di farne quattro, ne licenziò solo uno».[10] Negli *Scriptores illustres latinae linguae*, che datano agli anni Trenta-Quaranta del Quattrocento, il padovano Sicco Polenton non si dilunga né sui *Rvf* né sui T.: «per non tralasciare nulla, aggiungo che anche in lingua materna – campo in cui fu eccellente – compose canzoni d'amore e libri di sonetti e di trionfi».[11] La biografia scritta da Gerolamo Squarzafico, edita nel 1501, aggiunge notizie più significative: «[Petrarca scrisse] due libri in lingua materna (o volgare) di sonetti e *Trionfi* e rime. Non corresse i *Trionfi*: infatti, una volta morto, sono stati trovati tra le sue scartoffie in un fascicolo legato. Non erano stati pubblicati perché non avevano ancora ricevuto l'ultima revisione, come si può dedurre chiaramente dal TF, in cui numerose vicende sono replicate due volte, il che è un difetto gravissimo; questo accade perché quei due capitoli andavano unificati, così che alcune cose sarebbero state aggiunte e altre eliminate».[12] Della rilevantissima testimonianza di Ludovico Beccadelli si dirà più avanti.

8. Boccaccio 1992, 734: «[superaddito] quid de libello *Triumphorum*, quem nonnulli aiunt communi doctorum sententia exustum» (trad. mia). P. avrà parlato dei T. a Boccaccio in uno dei loro incontri; oppure Boccaccio ne avrà avuto notizia da uno dei *docti*.

9. Billanovich 1996, 579: «de ipsis *Triumphis* vulgaribus nulla mentio facienda est: quos cum quatuor esse disposuisset, unum perfecit, quem te vidisse puto» (il destinatario è ignoto). La datazione '80-'81 è proposta da Billanovich 1996, 569; Martellotti preferiva la metà del '76 (vd. Feo 1979, 29 nota 2); Fera 1984, 33 nota 1 supponeva la lettera «prossima al '77». Di una redazione in quattro trionfi non si hanno altre testimonianze; non è, comunque, impossibile che «quatuor» si riferisca ai capitoli interni d'un singolo trionfo (come per esempio il TC).

10. Malanca 2009, 90-91: «librum *De triumphis* vulgaribus, quem imperfectum reliquit: nam, cum quatuor facere disposuisset, unum solum dimisit».

11. Banella-Modonutti 2020, 119: «Patria quoque lingua, quo in genere plurimum valuit, ut pretermittam nihil, amatorias cantilenas ac libros sonetorum et triumphorum fecit» (trad. mia). Il cenno giunge al termine di un elenco delle opere latine: si comprende così l'inciso «ut pretermittam nihil», coerente con un'opera dedicata a scrittori di lingua latina e con il supercilio umanista verso la produzione volgare.

12. Quarta 1909, 100: «duoque ad maternam sive vulgarem linguam Sonettorum libri et Triumphorum et rhythmorum. 'Triumphos' non emendavit, nam ipso mortuo inveniuntur in cartaciis suis, in uno alligato fasciculo. Nondum exierant in publicum, quia

2. Anche per i T. si hanno a disposizioni materiali autografi, seppure esigui al confronto di quelli dei *Fragmenta*: nel Vat. Lat. 3196 sono presenti una porzione del TC III (vv. 46-48 e vv. 73-184, cc. 17r-18v)[13] e il TE (cc. 19r-20v).[14] In queste carte si leggono alcune postille latine, con le quali, come sua abitudine, P. si appuntava il luogo e la data in cui aveva ritoccato i versi («die Sabati post matutinum Beatricis et Geminiani 16 septembris [...]»), quali lezioni fossero soddisfacenti («hic placet») e quali no («attende illum»).[15]

Abbiamo, d'altra parte, una tradizione diretta molto variegata e ricca, dal momento che ci sono tramandati non solo il testo del poema, ma ancora postille, varianti marginali o interlineari, redazioni alternative. I manoscritti di maggior rilievo sono il Laurenziano 41,14 di Firenze (L), datato 1463; il Casanatense 924 di Roma (C), il Parmense 1636 (P), l'Harleiano 3264 di Londra (H), tutti primo-cinquecenteschi;[16] ad essi si aggiunge l'incunabolo londinese del 1473 (I).[17]

Si tratta di una condizione eccezionalmente fortunata: il massimo prestigio dell'autore si unisce all'abbondanza dei materiali disponibili. Non stupisce dunque che su Petrarca nasca e cresca la cosiddetta filologia d'autore: una filologia attenta sia alle lezioni – è celebre il passo delle *Prose della volgar lingua*, II 6, in cui Bembo racconta che gli autografi (ora perduti) mostrano un'evolu-

ultimam non habuerant limam; ut luce clarius videri potest ut in 'Triumpho de Fama', in quo multae replicantur historiae, quod vitium est maximum; nam duo illa capitula ad unum redigenda erant, et alia mula addenda et resecanda» (trad. mia). Queste informazioni sono alla base dell'ordinamento dei *Trionfi* nell'aldina del 1501: nella successiva edizione del 1514, Aldo le espliciterà con dettaglio maggiore rivolgendosi direttamente *agli lettori* (c. B 1r; vd. poco oltre).

13. Paolino 2000, 275-284.

14. Paolino 2000, 285-292. Vd. Weiss 1950, 13: «Le carte del Bembo erano quelle contenenti una parte del secondo [*ma terzo, nella presente edizione*] capitolo del TC e il TE che si trovano oggi nel Vat. Lat. 3196. Che possedesse altri fogli ora perduti, sembrerebbe invece improbabile». I fogli passarono da Pietro al nipote Torquato Bembo e da lui, alla fine di febbraio 1581, a Fulvio Orsini, la cui collezione giunse alla Biblioteca Vaticana (Weiss 1950, 13-15).

15. Nessuna postilla, invece, riguarda gli eventi occorsi durante la scrittura, come il celebre «volui incipere, sed vocor ad cenam» (c. 12r). Così Beccadelli: «è cosa notabile che quello che fuor delli concieri diceva ['*annotava in aggiunta alle varianti*'], tutto lo scriveva latino, rendendo alcune volte la cagione perché mutava e sempre notando il tempo che tornava a scriverle, con memoria anco del luoco dove si trovava; il che son certo che faceva per sua memoria, né pensò mai che avessero a capitare in mano d'altri per tenerne conto» (Frasso 1983, 68).

16. Sono conservati rispettivamente presso la Biblioteca Laurenziana, la Biblioteca Casanatense, la Biblioteca Palatina, la British Library; per il loro contenuto vd. *Pacca*, 5-6.

17. Stampato da Antonio Zarot(t)o nel 1473 (s.l., ma Milano), conservato presso la British Library (86.k.18 = IB 25926); vd. Frasso 1981.

zione del secondo verso di *Rvf* 1: *de' quai* → *di ch'io* → *onde io nutriva il core* –, sia alle strutture, cioè alle macroarticolazioni del testo: per esempio, nell'edizione del 1514 Aldo Manuzio spiega le ragioni che nel 1501 lo avevano spinto a non stampare il capitolo TF Ia e quelle che, ora, gli consigliano di recuperarlo in appendice.[18] Come vedremo, i T. pongono problemi non per il primo livello di suddivisione (in sei parti), ma per il secondo livello e il relativo ordinamento.

3. Non è noto quando P. abbia iniziato a comporre i T. La postilla più antica – quella che i mss. H, C, I conservano accanto al verso incipitario (TC I 1) – è datata 8 settembre 1357, che costituisce, dunque, l'indiscutibile *terminus ante quem*.[19] Esso può essere anticipato sulla base di quanto P. scrive nell'epistola *Posteritati* a proposito di Valchiusa: «quasi ogni libro che mi è uscito fuori dalla penna qui è stato o compiuto o iniziato o concepito».[20] L'ultimo soggiorno provenzale si estende dall'estate del '51 alla primavera del '53:[21] questo, dunque, diventa il *terminus ante quem* della *concezione* del poema, se si crede alla *Posteritati* (a una fonte cioè che, in quanto opera letteraria, può per statuto falsificare i dati di realtà). Inoltre, si è supposto che i versi d'esordio di TC I – «Amor, gli sdegni, e 'l pianto, e la stagione [*più propizia all'innamoramento: la primavera*] / ricondotto m'aveano al *chiuso loco* [*Valchiusa*] / ov'ogni fascio il cor lasso ripone» (vv. 7-9, corsivo mio) – registrino in presa diretta il contesto biografico: in questo caso la primavera del '53 sarebbe *terminus ante quem* anche dell'inizio della *composizione*.[22]

18. Belloni 1992, 294-307.

19. La postilla che accompagna TC I 73, tradizionalmente interpretata come risalente al 12 settembre 1356, va invece datata all'11 settembre 1357 (vd. *Pacca*, 71).

20. *Post*. 24: «quicquid fere opusculorum michi excidit, ibi vel actum vel ceptum vel conceptum est» (trad. mia). Sono stati portati due argomenti (non del tutto persuasivi) per supporre che i T. sia esclusi da questa affermazione della *Posteritati*: 1) cronologico: la *Posteritati* risale alla prima metà degli anni Cinquanta, e dunque a un momento potenzialmente anteriore alla concezione del poema (ma l'epistola resta aperta a ritocchi fino almeno al 1370); 2) contenutistico: nell'epistola stessa P. cita esplicitamente solo il *Bucolicum carmen*, il *De vita solitaria* e l'*Africa* come opere valchiusane.

21. Wilkins 1955, 262 segnala che Petrarca era presente a Valchiusa – dove aveva acquistato casa nell'estate del 1337 – anche nella primavera del 1338, '39, '40, '42, '43, '46 e '47; successivamente alla morte di Laura, solo negli anni '52 e '53.

22. Si tenga presente, però, che sincronizzare l'esordio del poema con la stagione dell'innamoramento (datato, a norma di *Rvf* 211, 6 aprile 1327) ha un evidente carattere letterario e pertanto potrebbe ben essere fittizio. Inoltre, escludere dal novero dei possibili l'anno 1351, perché P. è a Valchiusa a partire dall'estate (e non dalla primavera), pare poco prudente. Melodia 1898, 89 prediligeva il '52: «L'ispirazione e il cominciamento de' *Trionfi* mi par che si debba porre nella primavera del '52 o del '53, e piuttosto in quella del '52, sia perché ad essa risale forse la seconda epistola al Nelli [vd. *infra* nota 23], sia [...]

Ogni ulteriore ipotesi discende da considerazioni letterarie, basate su testi di P. o di altri autori (vd. poco oltre).[23] Se alcuni studiosi (*Mestica*, MELODIA 1898, BRANCA 1941, BILLANOVICH 1946, PASQUINI 1999) si attengono ai dati certi, collocando l'ideazione del poema nei primissimi anni Cinquanta, altri (CALCATERRA 1941,[24] RAIMONDI 1951, GOFFIS 1951, WILKINS 1955, FENZI 1974 e 2008,[25] DOTTI 1987, *Ariani*[26]) anticipano i primi capitoli del TC agli anni '40.[27] Tra le due proposte corre non solo una decina di anni, ma soprattutto l'evento capitale per lo scrittore Petrarca (chissà se fu tale anche per l'uomo): la morte di Laura nel 1348.[28]

perché di quella del '53 non condusse colà che appena un mese e col pensiero già volto a ritornar definitivamente in Italia». Anche *Appel*, XXI crede che le circostanze di luogo e di tempo dichiarate nella poesia corrispondano a quelle effettive dell'inizio della scrittura; inoltre, aggiunge che «ricondotto» (v. 8) significa '(appena) ritornato' e dunque indica l'anno '52, non il successivo '53.

23. Non si farà cenno alla seconda Epystola petrarchesca a Francesco di Nello Rinucci (noto anche come Francesco Nelli; inc. *Scilicet immense quod Flaccus dixerat urbi*), in un passo della quale MELODIA 1898, 88 sosteneva fosse un cenno ai T.: WILKINS 1955, 198 ha dimostrato l'impertinenza del rimando.

24. CALCATERRA 1941, 29: «La prima intima ispirazione del *Trionfo d'Amore* dev'essere riportata all'anno [1339] in cui il Petrarca mandò a Guido Gonzaga il *Roman de la Rose*. Egli concepì allora l'idea di contrapporre alla narrazione stemperata e svagata del libro francese, una raffigurazione storicamente più concreta e fantasticamente più salda della potenza dell'Iddio». Calcaterra basa il ragionamento sull'Epystola III 30 (inc. *Itala quam reliquas superet facundia linguas*), databile al 1340, con cui il poeta indirizza a Guido Gonzaga il dono di un ms. del poema francese. Agli anni 1340-44 risalirebbero il TC e il TP: in quest'ultimo (v. 85), infatti, compare Bella-Accoglienza, traduzione del Bel-Accueil francese, motivo per cui anche «otio» e «penser dolci e soavi» di TC I 82-83 vengono ricondotti (con minore evidenza e, forse, necessità) a Oiseuse e Douz Penser (vd. BENEDETTO 1910, 168-170, che cita LE CLERC 1862, 568). Invece, una ventina d'anni prima, *Calcaterra*, XXIV nota 1 si atteneva alla datazione tradizionale («1352 [...] forse in sulla primavera»).

25. FENZI 2008, 133: «almeno i primi capitoli del TC sarebbero stati concepiti intorno agli anni '40, quando l'ambiziosa idea di un poemetto trionfale su Amore non apparirebbe davvero inopportuna».

26. *Ariani*, 9-10: «Niente dunque impedisce di collocare l'ideazione e una prima stesura almeno del TC nello stesso ambito di sviluppo della produzione lirica».

27. Secondo MANN 1984, 23-24, il TC è ideato negli anni Trenta (entro il 1336: cfr. p. 49), «apparently as an independent poem»; i successivi negli anni Quaranta e Cinquanta (p. 50); l'affermazione «the *Trionfi* [...] were not finally rounded off until the last year of Petrarch's life» (p. 50; cfr. p. 24) va intesa in riferimento alle postille che accompagnano l'autografo del TE nel Vat. Lat. 3196 (vd. oltre).

28. WILKINS 1955, 262 afferma che «there is absolutely nothing in any of the capitoli of the TC or in the single capitolo of the TP to indicate that they were written after the death of Laura». È senz'altro vero, ma è illogico dedurne che Petrarca li abbia scritti prima della morte di Laura. Se, prima del 1348, è possibile scrivere versi in morte di Laura solo

3.1. Un'affermazione petrarchesca che è a lungo stata considerata utile, o addirittura decisiva, per datare l'inizio dei T. è la notissima Familiare a Boccaccio (*Fam*. XXI 15) del maggio-giugno '59, in cui P. sostiene di aver conosciuto il poema dantesco soltanto in età matura.[29] Se ciò fosse vero, i T., le cui somiglianze col Dante maggiore non si esauriscono nel metro (la terzina incatenata) e nel genere (la visione), andrebbero senz'altro collocati agli anni Cinquanta, cioè dopo che, fra il '51 e il '53, Boccaccio inviò a P. copia della *Commedia* (l'attuale Vat. Lat. 3199). Tuttavia, l'affermazione di P. è ormai unanimemente ritenuta falsa: la quantità di tessere dantesche presenti nei *Fragmenta* più antichi attesta che Dante è il maestro del Petrarca volgare.[30] È ipotesi ragionevole che, se non già ad Avignone, Petrarca abbia letto le prime due cantiche, e forse l'intera *Commedia*, negli anni Venti a Bologna.

3.2. Nell'indagine sulla nascita dei T. ha un ruolo di tutto rilievo l'*Amorosa visione* di Boccaccio, poema anch'esso ispirato, per genere e metro, alla *Commedia* (vd. *infra* il saggio di Sabrina Ferrara). Composto a Firenze tra il '42 e i primissimi del '43,[31] viene stampato per la prima volta nel 1521 da Girolamo

assumendo che Laura non sia mai esistita, i *Rvf* dimostrano che è ben possibile scriverne, dopo il 1348, come se Laura fosse ancora viva.

29. È condivisa l'ipotesi che la lettera, non datata, sia di poco successiva alla visita di Boccaccio a Milano dell'aprile-maggio («[multa] que singula nuper viva voce transegimus», ma su *nuper* vd. oltre); vd. la traduzione di Dotti 1978: «L'altra calunniosa accusa [...] è che io, fin dalla prima età (che suole essere cupidissima di tali cose), pur compiacendomi di fare raccolta dei libri più diversi non abbia mai avuto il libro di costui [*Dante*], e mentre con tanto ardore mi diedi a raccogliere libri quasi introvabili, di quello di lui solo, che pure era alla mano di tutti, stranamente non mi sia curato. Che sia così, lo confesso [...]. Dedito a quel suo stesso genere di poesia, anch'io allora esercitavo il mio ingegno nel volgare; nulla mi sembrava di più elegante né ancora avevo imparato ad aspirare a mete più alte; pure temevo che, se mi fossi dedicato allo studio degli scritti suoi o di altri (sai come quell'età è influenzabile e proclive ad ogni ammirazione), non mi accadesse di riuscire, contro voglia o senza saperlo, un semplice imitatore. Nella mia baldanza giovanile da questo aborrivo, e tanta era invece la mia fiducia, o se vuoi la supponenza, da ritenere di potere creare in questo genere, senza l'aiuto di nessuno, uno stile mio proprio e originale, con il solo mio ingegno [...]. [...] dopo che mi sono completamente allontanato da quegli studi ed è di conseguenza scomparso il timore che ti dicevo, accolgo presso di me tutti i poeti e lui per primo».

30. Vd. Proto 1901, 2: «Si deve credere al Petrarca? Ovvero siam costretti a non credergli, per le molte imitazioni della *Commedia* nelle sue *Rime*?» (Proto non gli crede); e Santagata 1992, 201«[Petrarca] Lesse e rilesse tutto Dante, ne assorbì la lezione, ne fece il maestro indiscusso della sua poesia in volgare. Contini ha scritto che Dante gli aveva "salato il sangue". E in effetti nessun altro poeta volgare ha contato più di lui nella formazione di Petrarca».

31. Branca 1974, ix.

Claricio con un testo che ha numerose varianti rispetto a quello tràdito dai manoscritti. Il frontespizio della *princeps* è utile ai nostri fini: «Amorosa visione di messer Giov. Boccaccio nuovamente ritrovata, nella quale si contengono *cinque Triumphi* cioè Triumpho di Sapientia, di Gloria, di Ricchezza, di Amore, e di Fortuna» (corsivo mio). L'*Amorosa visione* sarebbe articolata in cinque trionfi, così come Petrarca organizza il suo poema in sei: tuttavia, Claricio specifica che non saprebbe determinare chi per primo avesse avuto l'idea.[32]

Secondo Branca 1941[33] e Billanovich 1946, Boccaccio avrebbe parlato a P. dell'*Amorosa visione* nel soggiorno patavino del marzo-aprile '51.[34] Una volta rientrato a Firenze, ne avrebbe inviato all'amico, ormai in Provenza, una copia (perduta), che accompagnò con una della *Commedia* (Vat. Lat. 3199).[35] Da questo duplice dono sarebbe nata la scintilla dei T.

La stretta vicinanza dei T. all'*Amorosa visione*, quale essa viene prospettata da Claricio, è un'interpretazione per buona parte tendenziosa, che lascia il sospetto di un lancio commerciale: Claricio sfrutta la fortuna travolgente del poema petrarchesco fra Quattro e Cinquecento per pubblicizzare l'opera boccacciana *nuovamente ritrovata*.[36] In ogni caso, che la vicinanza sia significativa è parso evidente ad alcuni interpreti (Proto 1901, Branca 1941). In Boccaccio sono presenti il sogno, la guida, le personificazioni allegoriche della Gloria e dell'Amore, l'erudizione sotto forma di catalogo. Tuttavia, quelli che nel frontespizio Claricio chiama *trionfi* consistono in affreschi, in cui una figura centrale (la Sapienza, la Gloria...) è contornata da personaggi del mito o della storia

32. Così nell'*Apologia* conclusiva: «cinque Triomphi quasi al modo petrarchesco si contengono. Ma chi primo di loro gli suoi componesse, a qualunque migliore di me lascio cotal impresa di giudicarlo. Benché Paulo Vergerio scrivendo la vita del Petrarca dica, che esso lasciò li Triomphi suoi imperfetti et inamendati» (c. c IVr). Branca 1974, xi conferma l'impostazione di Claricio: «Sono, come già fin dal Cinquecento vide il Claricio, altrettanti "trionfi"». Secondo Branca, la stampa del 1521 tramanderebbe una seconda redazione (red. B), più tarda, dell'opera, la cui redazione più antica è attestata nella tradizione manoscritta (red. A; per il dibattito sul rapporto tra A e B vd. Gonelli 2005, Caruso 2007).

33. Branca 1941, 693 dà credito alle «scarse conoscenze, se non l'assoluta ignoranza della *Commedia* prima del 1359».

34. Billanovich 1946, 2 «troppo veloci e troppo aperti a altri zelanti erano stati i colloqui nei due passaggi del Petrarca pochi mesi prima [ottobre e dicembre 1350] entro le mura di Firenze»; e 21-22: «Colla lettura della *Commedia* e dell'*Amorosa Visione* venne improvviso un soffio a trarre una fiammata da faville che da lungo tempo covavano [...] gli parve che la *Commedia* e l'*Amorosa Visione* gli rivelassero la via a un concordato decoroso e fruttuoso tra lirica amorosa e letteratura solennemente colta [...] immaginò e iniziò un'opera sulle tracce, sullo stile, persino sullo schema metrico di quei due poemi: i T.».

35. Billanovich 1946, 7 e 42.

36. Vd. Vecchi Galli 1999 e Guerrini 1986.

antica e moderna. La rappresentazione della Gloria è vicina all'immaginazione petrarchesca: «Ardita sopra un carro tra costoro / grande e triunfal lieta sedea, / ornato tutto di frondi d'alloro» (VI 52-54); dietro di lei si snoda un corteo di uomini e donne famosi, dall'aspetto «chi lieto e chi offeso».[37]

Branca elenca alcuni paralleli testuali fra l'*Amorosa visione* (già nella sua redazione manoscritta) e i T., che dimostrerebbero la conoscenza del poema da parte di P.: sarebbe dunque questione di valutare quanto il testo boccacciano abbia influito sull'ispirazione petrarchesca.[38] In linea di principio, rimarrebbe comunque aperta l'ipotesi che P. avesse già iniziato un poema in terza rima e che, una volta conosciuta l'opera dell'amico, ne avesse tratto spunto per una revisione profonda e per un ampliamento di quanto già composto.[39]

3.3. Tra gli elementi che possono aver fatto sorgere in P. l'immagine-matrice del trionfo, Fenzi attribuisce un ruolo cospicuo alla laurea poetica del 1341: «l'idea stessa del trionfo non sembra facilmente scompagnabile dall'esperienza dell'incoronazione capitolina».[40] La cerimonia dell'incoronazione poetica – rinverdita nel 1315 per Albertino Mussato – era stata da P. lungamente desiderata e preparata. In effetti, grazie ai suoi studi di storia romana P. conosceva bene le modalità di svolgimento del trionfo (la sfilata del vincitore sul carro, seguito dai prigionieri in ceppi)[41] e non sembra che, per richiamarle alla memoria, avesse bisogno della propria incoronazione poetica. Né sembra necessario il legame tra il desiderio dell'incoronazione, o i preparativi o la cerimonia stessa,

37. Vd. anche Goffis 1951, 12: «solo per la Gloria e la Fortuna si può parlare di trionfi, né il legame fra le scene delle diverse pareti implica relazione di superiorità di ciascuna rispetto all'altra: anzi non vi è legame alcuno, salvo nel fatto che in una seconda sala la Fortuna trionfa sui miseri che nella sala precedente vedemmo disposti in vari complessi allegorici. È opera del Claricio l'accentuato aspetto di trionfo alle scene della red. B»; e l'Appendice n. 1 (pp. 59-67), dove si confutano le opinioni di Branca. Per il rapporto con le arti figurative vd. Ciccuto 1991a, Ciccuto 1991b, Battaglia Ricci 1999, Ciccuto 2004.

38. Branca 1941, 703-705, Pacca 1996, 55-62. Se si è persuasi della significatività dei riscontri fra i T. e la red. A dell'*Amorosa visione* (datata, si ricordi, 1343), perde di centralità, ai nostri fini, la determinazione se la red. B sia una seconda redazione d'autore (come pensano, pur con posizioni non identiche, Branca e Billanovich) oppure sia una falsificazione, completa o parziale, dello stesso Claricio, fraudolentemente intervenuto sulla red. A per avvicinarne il dettato ai T. Sull'intera questione vd. Pacca 1996, 37-52.

39. Branca 1974, xxiv-xxv: «La composizione dei T. (seppure già vagheggiata, come sembra *improbabile*, in altre forme, o col solo *Trionfo d'Amore* concepito quale lirica isolata) dovette così [dopo aver conosciuto l'*Amorosa visione*] delinearsi chiara» (corsivo mio).

40. Fenzi 2008, 133.

41. Per le conoscenze petrarchesche, vd. Fera 1994, 416-420. Per la diffusione del carro o cocchio, vd. Curtius 1992, 137 nota 36, e Pertile 1998, 135-141. Sui rapporti con il carro del *Purgatorio* vd. Huss 2019c.

e il progetto dei T. Dunque, che il '41 sia un *terminus ad quem* mi pare rimanga nell'ambito delle possibilità.

3.4. Anche il sonetto XCIII dei *Rvf* – un testo che, stando agli studi di Foresti, data alla fine degli anni Trenta – è entrato nella discussione sull'ideazione dei T.:[42]

> Più volte Amor m'avea già detto: «Scrivi,
> scrivi quel che vedesti in lettre d'oro,
> sì come i miei seguaci discoloro,
> e 'n un momento gli fo morti et vivi.
>
> Un tempo fu che 'n te stesso 'l sentivi,
> volgare exemplo a l'amoroso choro;
> poi di man mi ti tolse altro lavoro;
> ma già ti raggiuns'io mentre fuggivi. (vv. 1-8)

Alcuni elementi – la presenza dei «seguaci» di Amore, dell'«amoroso coro» (gli innamorati), e, soprattutto, di «vedesti», che sembra richiamare a una "visione" – hanno indotto *Carducci-Ferrari* a glossare «lettre d'oro» (v. 2) con le parole: «qui si tratta di trionfi». Nonostante la minuscola, pare indubbio che i due commentatori alludano al poema. E infatti *Moschetti* scrive: «taluni arguirono che con queste parole il poeta voglia accennare ai *Trionfi*»; egli poi prosegue rilevando l'incongruenza tra la datazione del sonetto (fine anni Trenta) e quella tradizionale del poema (primi Cinquanta).[43] Tra gli argomenti a favore di una datazione alta dei T. e di una omogeneità con essi del sonetto in questione, Fenzi aggiunge il significato di «volgare exemplo» (v. 6), che non varrebbe 'divulgato presso il popolo', ma 'in lingua volgare, non latina': P. sarebbe, dunque, non un ben noto esempio di prigioniero d'Amore, ma un poeta in volgare che si affianca agli altri antichi latini.[44]

42. Fenzi 1974. F. Pasqualigo 1886, 681-682 vide nella canzone delle visioni (*Rvf* 323) «il germe, ovvero il compendio, de' T.», che con la loro successione «rispondono, nell'insieme e ne' particolari, alle sei visioni della Canzone»: al di là delle forzature di questo saggio, l'accostamento dei due testi ha avuto ampia accoglienza (vd. Pacca 1996, 66-67 nota 235).

43. *Moschetti*, 114.

44. Per questo significato di *volgare* Fenzi 1974, 507 rimanda a TC IV 29-31: «vidi gente ir per una verde piaggia / pur d'amor *volgarmente* ragionando: ecco Dante e Beatrice [...]» (corsivo mio).

3.5. Tra gli indizi più solidi, almeno a prima vista, per una composizione anteriore al 1348 va citato il ricordo della morte dell'amico Tommaso Caloiro da Messina, occorsa nel 1341 (TC IV 58-66): «Dove sé or, che meco eri pur dianzi?» (v. 64). L'espressione «pur dianzi» sembra significare che quella morte è recente. La forza dell'argomento è respinta da Goffis 1951, 2-3, che attribuisce all'espressione un significato psicologico, non cronologico: essa «potrebbe significare [...] che quella perdita è sempre sanguinante».[45]

In aggiunta a questa considerazione, Pacca mette in rilievo l'«elasticità con cui P. tratta le connessioni temporali»,[46] così da dimostrare che espressioni analoghe a «pur dianzi» possono indicare, nell'uso petrarchesco, anche un numero consistente di anni. Pacca cita due luoghi: (1) TF II 157-162, dove P. ricorda «duo che si partir iersera / di questa nostra etate»: l'uno è Roberto d'Angiò, morto nel 1343, l'altro è un Colonna, variamente identificato con Stefano il Vecchio (m. 1348/50), Giovanni (m. 1348), Giacomo (m. 1341); (2) la versione di questi stessi versi (TF II 157-162) conservata dai mss. H e I, dove P. aggiunge una terza persona ai defunti di «iersera», ovvero il duca di Lancaster, morto nel 1361, e dunque fra gli undici e i vent'anni *dopo* i precedenti.[47]

Infine, Pacca rammenta una nota di F. Rico, che mette in luce, nell'uso petrarchesco, il significato «escurridizo ('sfuggente', 'non puntuale') como en latín clásico» di *nuper*: l'avverbio è usato nel 1373 (*Inv. mal.* 68) e nel 1367 (*Sen.* X ii) per riferirsi rispettivamente al 1347 e al 1360.[48] Secondo Rico, gli esempi simili abbondano – ed è vero: ad apertura di pagina si veda *Inv. mal.* 73, dove *nuper* rimanda probabilmente al '60-'61.

Se si volesse incrinare la forza di queste obiezioni, tuttavia, si potrebbe obiettare (1) che *nuper* può avere un significato largo («De longiori ante tempore» nel *Lexicon* di Forcellini) e P. ne fa un uso consapevole: non è dunque rilevante per il nostro discorso; (2) che l'identificazione del secondo personaggio (TF II 157-162) con Giacomo Colonna (m. 1341) non è irragionevole e che la «prima, incompleta versione del finale»[49] di TF II, in cui si ricorda il duca di Lancaster, potrebbe essere stata modificata proprio per evitare l'incongruenza di «iersera» attribuito a morti così distanti nel tempo.

45. Goffis 1951, 2-3; e ancora: «Bisogna convincersi che quanto il P. scriveva "pur dianzi", "iersera", non intendeva dare al suo poemetto carattere di attualità, ma si rivolgeva a posteri anche lontani, che un giorno avrebbero dovuto sentire presente la sua angoscia per i cari morti» (p. 3).

46. *Pacca*, 180.

47. Vd. *Pacca*, 428.

48. Rico 1974, 7 nota 1.

49. Pacca 1996, 127.

3.6. L'importanza dei legami con l'*Amorosa visione*, con l'incoronazione capitolina e con il sonetto *Rvf* XCIII viene forse ridimensionata quando si richiami, come termine di confronto, la scena del trionfo di Cupido nell'elegia I 2 degli *Amores* ovidiani. Qui troviamo l'iconografia bellica adattata al contesto erotico, in cui Cupido ha l'aspetto del generale vittorioso, adorno non d'alloro ma di mirto, la pianta sacra a Venere: «[Cupido,] incorònati la chioma di mirto, aggioga le colombe, Vulcano stesso ti darà il carro degno [di te]». Inoltre, tra la folla degli innamorati – «giovani prigionieri e giovinette prigioniere» condotti dietro Cupido («questo séguito sarà il tuo magnifico trionfo») – è presente il poeta sottomesso: «ecco io lo confesso! sono la tua nuova preda, Cupido; consegno ai tuoi voleri le mie mani vinte».[50] Nel corteo degli sconfitti da Amore, è di notevole interesse significato di due personificazioni: «la Saviezza è condotta con le mani legate dietro la schiena, e così anche il Pudore».[51] Gli elementi essenziali per costruire l'idea fondamentale dei T. sembrano già qui riuniti: al duce vittorioso del trionfo bellico latino viene sostituito Amore, che conquista il poeta e altri giovani, ma soprattutto trionfa su due personificazioni, Mens Bona e Pudor. È pur vero che risulta assente un altro elemento portante dei T., il catalogo – risorsa retorica dell'epica – piegato in una direzione tipicamente medievale, quella erudita.

3.7. Sulla scorta di Spitzer, rimane da interrogarsi su un ultimo elemento strutturale del poema petrarchesco: «donde ha origine la *disposizione in serie dei trionfi* sino ad un *momento culminante* [...]?».[52] Più che sul trionfo latino e la

50. Lattanzio ricorda un ignoto poeta autore di un *Triumphus cupidinis*: «Non insulse quidam poeta triumphum Cupidinis scripsit: quo in libro non modo potentissimum deorum Cupidinem, sed etiam uictorem facit. Enumeratis enim amoribus singulorum, quibus in potestatem Cupidinis ditionemque uenissent, instruit pompam, in qua Iupiter cum caeteris diis ante currum triumphantis ducitur catenatus» (*Divinae institutiones*, II 11, citato a partire da *Castelvetro*, parte II-III, 180). Si tratta di un precedente di netta ispirazione ovidiana, ben noto a P., che significativamente trascrisse il passo sui margini del Virgilio ambrosiano (c. 222r).

51. «Necte comam myrto, maternas iunge columbas; / qui deceat, currum vitricus ipse dabit» vv. 23-24; «ducentur capti iuvenes captaeque puellae; / haec tibi magnificus pompa triumphus erit» vv. 27-28; «En ego confiteor! tua sum nova praeda, Cupido; / porrigimus victas ad tua iura manus» vv. 19-20; «Mens Bona ducetur manibus post terga retortis, / et Pudor» vv. 31-32 (trad. mia).

52. Spitzer 1976, 240 (corsivi originali). Branca 1974, xiv: «Proprio nella creazione di una *serie* di trionfi, legati idealmente e logicamente l'uno all'altro, si afferma più originalmente la novità fantastica del Boccaccio» (corsivo originale). Longhi 2001, 3 rileva come, passando in rassegna i personaggi nei «lunghi cataloghi che rappresentano i diversi cortei trionfali», si riproduca «lo stesso meccanismo dei superamenti a catena che organizza la struttura generale dei T.».

sua iconografia, o sulla sua declinazione astratta (non il trionfo di Cesare, ma il trionfo della Pudicizia), Spitzer punta gli occhi sulla peculiarità della serie continuata, in cui il vincitore diventa vinto, fino alla definitiva vittoria dell'Eternità. È difficile individuare un antecedente per questa concatenazione che mette capo a Dio. Dopo aver citato una canzone popolare ebraica, le favole "a catena" o "ad accumulo" e testi consimili,[53] Spitzer ricorda la figura retorica denominata *gradatio* o *climax*, su cui ha «richiamato l'attenzione il Curtius». Di essa riporta due esempi: «la tua fanciullezza fu un disonore per la tua adolescenza, l'adolescenza fu un'ignominia per la vecchiaia, la vecchiaia fu un flagello per la repubblica»; e, forse più pertinente, «dall'innocenza nasce la dignità, dalla dignità l'onore, dall'onore il potere, dal potere la libertà».[54] I due passi provengono senz'altro dalle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (II 21):

> La *climax* è una *gradatio*, in cui il concetto successivo inizia dove termina quello precedente, e dunque l'ordine del discorso procede quasi attraverso gradini successivi, come per esempio in questa frase dell'Africano: «Dall'innocenza nasce la dignità, *etc*.». Molti chiamano questa figura *catena*, per il fatto che un nome quasi si collega ad un altro, e così più concetti sono trainati dalla ripetizione delle parole. Tale figura è possibile non solo con singole parole, ma anche con gruppi di parole, come in questo esempio di Gracco: «La tua fanciullezza *etc*.». Allo stesso modo anche in Scipione: «Obbligato a forza ho stretto un patto con quell'uomo; dopo aver stretto il patto, lo condussi davanti al giudice; dopo averlo condotto in tribunale, l'ho fatto condannare in prima istanza; dopo averlo fatto condannare, lo lasciai libero di mia volontà».[55]

53. Come esempio di queste ultime si pensi alla celebre canzone di Angelo Branduardi *Alla fiera dell'est*, essa stessa di stretta origine ebraica.

54. Non ho rintracciato il luogo di Curtius. Così i due esempi nell'originale latino: «pueritia tua adulescentiae tuae inhonestamentum fuit, adulescentia senectuti dedecoramentum, senectus rei publicae flagitium»; «ex innocentia nascitur dignitas, ex dignitate honor, ex honore imperium, ex imperio libertas».

55. «*Climax* est *gradatio*, cum ab eo, quo sensus superior terminatur, inferior incipit, ac dehinc quasi per gradus dicendi ordo servatur, ut est illud Africani: "ex innocentia nascitur dignitas, ex dignitate honor, ex honore imperium, ex imperio libertas". Hanc figuram nonnulli *catenam* appellant, propter quod aliud in alio quasi nectitur nomine, atque ita res plures in geminatione verborum trahuntur. Fit autem hoc schema non solum in singulis verbis, sed etiam in contexione verborum, ut apud Gracchum: "pueritia tua adulescentiae tuae inhonestamentum fuit, adulescentia senectuti dedecoramentum, senectus reipublicae flagitium". Sic et apud Scipionem: "vi atque ingratis coactus cum illo sponsionem feci, facta sponsione ad iudicem adduxi, adductum primo coetu damnavi, damnatum ex voluntate dimisi"» (le sottolineature sono mie; i corsivi sono originali).

Le edizioni correnti di Isidoro attribuiscono le due citazioni a Scipione Africano minore, ma il testo isidoriano non pare dia indicazioni chiare: in particolare, il primo dei due esempi, che sembra il più calzante, rafforzato agli occhi di Petrarca da un'ipotetica attribuzione all'Africano maggiore (l'eroe dell'*Africa*), può avere sollecitato l'ispirazione del poeta.

Rimanendo ancora in ambito retorico, si potrebbe richiamare il *topos* del sopravanzamento (*Überbietung*), dove un singolo elemento (uno sposo, un poeta, la fortificazione di un accampamento: questi gli esempi di Curtius) viene collocato al di sopra di una serie di altri consimili.[56] Una celebre applicazione del *topos* si ha nel passo di *Pg*. XI, dove Dante mette in ordine il superamento di Franco Bolognese su Oderisi da Gubbio nell'arte della miniatura, di Giotto su Cimabue nella pittura e dell'«uno a l'altro Guido» nella «gloria de la lingua», entrambi destinati ad essere scalzati da un terzo poeta. Non è improbabile che P. abbia ulteriormente allungato la successione, immaginando sé stesso come il quarto che «caccerà del nido» gli altri tre (Guinizzelli, Cavalcanti[57] e Dante stesso).

Rispetto a questo schema retorico, tuttavia, sembra forse più pertinente uno schema di filosofia della storia, in cui si ritrova il meccanismo "a catena" simile a quello dei T.: la *translatio imperii*, ovvero l'avvicendarsi di un impero sull'altro. Si tratta di un'idea che nasce dall'interpretazione data da san Gerolamo a due passi del libro del profeta Daniele (il sogno di re Nabucodonosor e quello dello stesso Daniele), e che da san Gerolamo, attraverso sant'Agostino, si diffonde nel Medioevo. Il percorso storico-geografico del potere imperiale prevede che esso sia transitato dal regno babilonese a quello persiano, poi a quello greco-macedone e infine a quello romano. Come attesta il discorso di Giustiniano in *Pd* VI, il "volo dell'aquila" (cioè dell'impero) è proseguito verso est (Costantinopoli), prima di tornare ad ovest con i Franchi. Dunque, ogni impero sconfigge il precedente e la serie terminerà con l'ultimo regno, quello di Dio: si tratta di uno schema che "trasferisce" la *catena* di Isidoro dal campo della retorica a quello degli eventi.[58]

4. La macroarticolazione dei T. è inscritta nel testo: «Questi triumphi, i cinque in terra giuso / avem veduto, ed a la fine il sexto, / Dio permettente, vederem lassuso» (TE 121-123). I *Triumphi* sono dunque formati da sei "quadri" – che nelle sue postille P. chiama sempre *capituli*, e forse una volta *canti* (vd. *infra*

56. Vd. Curtius 1992, 182-186.

57. A norma di TC IV 34, «Ecco i duo Guidi che già fur in prezzo», questa è l'interpretazione petrarchesca del discusso passo dantesco.

58. Vd. Fenzi 2015.

la postilla a TE) – ciascuno dei quali è un *Triumphus*. Il titolo va quindi con ogni probabilità interpretato come latino, in analogia al titolo della raccolta di rime volgari, anche se, nell'occorrenza autografa di TE 121, «triumphi» va quasi certamente inteso come grafia latineggiante del volgare *trionfi*.[59]

Tale struttura a sei tappe, nel suo complesso, non può prescindere dalla morte di Laura[60] e contiene in sé il meccanismo di superamento, che fornisce l'ordine logico alla successione: Cupido, Pudicitia, Mors, Fama, Tempus, Eternitas. Tuttavia, essa non impedisce, né rende improbabile, l'ipotesi che, fra gli anni Trenta e Quaranta, Petrarca avesse concepito un trionfo d'amore, dove Cupido era seguito da amanti celebri antichi e moderni.[61] Da quel primo capitolo o gruppo di capitoli (magari anche concluso, ma, per quanto sappiamo, tenuto privato) sarebbe, dopo il 1348, germinata la struttura che conosciamo, esattamente come da un primitivo macrotesto lirico (risalente agli anni Trenta o ai primi Quaranta) si sono evoluti i *Rvf*, la cui organizzazione fa perno sulla scomparsa dell'amata.

4.1. Se pure nel corso del loro sviluppo i T. avevano una struttura non basata sul numero sei – quello di Laura: l'equivalente del nove beatriciano –, su questo

59. *Chiorboli* usa titoli italiani seguiti da quelli latini fra parentesi quadre, con l'articolazione in capitoli solo in italiano (es.: *Trionfo d'Amore / [Triumphus Amoris] / Capitolo primo... quarto*; [...] *Trionfo del Tempo / [Triumphus Temporis] / Capitolo unico*). A p. 429, tuttavia, specifica che è certo «il titolo del poema, *Trionfi*; che latinamente [...] appellò *Triumphi*. Latini i titoli anche a ciascun *Trionfo* singolo; e qui, a renderli italiani, potrebbe cominciare qualche dissenso [*scil.* sulla traduzione, non sulla sua opportunità]». Infatti, il secondo e l'ultimo trionfo, nella volgata, erano indicati come il trionfo della Castità e della Divinità (dizioni già di Beccadelli, vd. Frasso 1984, 72); fu *Mestica*, XIII-XIV a mutare la traduzione in quella attuale, basandosi, per il secondo, sull'occorrenza di «tempio di Pudicizia» in TP 182; e rilevando, per l'ultimo (anepigrafo nel Vat. Lat. 3196), un'errata contrapposizione fra Tempo e Divinità (il cui «trionfo, se si vuole, è perenne, e non successivo alla distruzione di quello»).

60. *Appel*, XXI: «è evidente [...] che la visione ha luogo dopo la morte di Laura» (trad. mia).

61. Seguendo Calcaterra 1942c, Wilkins 1964, 440 scrive: «nei primi anni Quaranta P. aveva scritto il TC e il TP come un poema articolato in due parti, completo, e senza alcuna intenzione (per quanto possiamo giudicarne) di scrivere altri *Trionfi*. [...] La morte di Laura nel 1348 induce Petrarca a scrivere il Triumphus Mortis. Il suo primo capitolo, concluso in sé stesso, è una presentazione, priva del cerimoniale della processione, della morte di Laura. [...] Il secondo capitolo consiste nel racconto immaginario [imaginative account] dell'apparizione di Laura nella notte successiva alla sua morte. La composizione del TM conduce Petrarca – in modo perfettamente coerente con la sua preoccupazione per l'idea della fama duratura – a scrivere il TF; e per questo Trionfo, subito dopo la composizione del TM, scrisse il primo capitolo e iniziò, senza terminarlo, il secondo» (trad. mia).

numero hanno trovato l'assetto finale.[62] Ma il riferimento numerico è valido anche al livello strutturale sottostante? in altre parole: ai sei T. corrispondono anche dodici capitoli complessivi? Non possiamo dare una risposta certa. Appel ricostruiva una struttura "inferiore" su base dieci. Egli credeva che la redazione finale dei T. non comprendesse TC II (*Stanco già di mirar*) e TM II (*La notte che seguì*): il primo perché «di dubbia collocazione»; il secondo perché costituisce l'antecedente necessario di TF Ia (*Nel cor pien*), certamente escluso dalla compagine finale dei T.[63] (al contrario, TF I, *Da poi che morte*, è agganciato alla conclusione di TM I, *Quella leggiadra*). Nell'edizione critica di Appel, dunque, i dieci capitoli si succedono secondo un'ordinata successione (TC) 3 + (TP) 1 + (TM) 1 + (TF) 3 + (TT) 1 + (TE) 1.

Pur muovendoci su un terreno indiziario, possiamo ragionare per analogia. Alcuni interpreti hanno supposto che P. abbia costruito la forma ultima dei *Rvf* secondo una struttura calendariale: se si assegna a *Rvf* 1 la data del 6 aprile (giorno dell'innamoramento), la prima canzone della seconda parte (*Rvf* 264) corrisponde al 25 dicembre e l'ultima canzone (*Rvf* 366) a un nuovo 6 aprile, posto sotto il segno della Vergine, non di Laura.[64] Inoltre, nel numero 366 compare due volte la cifra laurana; qualcuno si spinge oltre, rilevando che la somma di tutte le cifre è ancora sei (3 + 6 + 6 = 15; 1 + 5 = 6). A queste considerazioni, che – se accolte – suggeriscono l'attenzione massima di P. ai valori numerici, possiamo affiancare l'esperimento metrico originale di *Rvf* 332, dove le sei stanze della sestina arnaldiana e dantesca sono raddoppiate. Non sembra dunque improbabile che la somma dei capitoli dei sei T. sarebbe stata proprio dodici.[65]

62. Pacca 1998, 210: «non c'è dubbio che nella mente di P. le parti dei *Triumphi* siano sempre state sei».

63. Questa la conclusione di TM II (parla Laura): «Al creder mio, / tu starai in terra senza me gran tempo»; e questo l'esordio di TF Ia: «Nel cor pien d'amarissima dolcezza / risonavano anchor gli ultimi accenti / del ragionar ch'e' sol brama ed apprezza».

64. Vd. Santagata 1996. Il fascino che esercitano "i conti che tornano" (*Rvf* 264 = 25 dicembre) può essere incrinato da almeno due considerazioni: (1) tra prima e seconda parte del ms. Vat. Lat. 3195, ci sono alcune carte bianche: ciò potrebbe far pensare che il progetto fosse suscettibile di ampliamenti nella zona di giunzione; (2) nella lettera a Pandolfo Malatesta che accompagnava una copia dei *Fragmenta* (*Sen*. XIII 11 gamma, 4 gennaio 1373) si ha conferma che le pagine bianche servivano alle aggiunte: «mandaveram quod utriusque partis in fine bona spatia linquerentur, ut, si quando tale aliquid accidisset, esset ibi locus horum capax [...]»; e che alla fine del 1372 non sembra esistere un tetto numerico predefinito: «Sunt apud me huius generis vulgarium adhuc multa in vetustissimis cedulis, et sic senio exesis ut vix legi queant. E quibus, si quando unus aut alter dies otiosus affulserit, nunc unum nunc aliud elicere soleo pro quodam quasi diverticulo laborum, sed perraro [...] Siquid tamen occurret, mittam tibi seorsum nichilominus in papiro» (p. 124).

65. Ne sono certi, tra gli altri, Santagata 1996, xvii, e Pasquini 1999.

Si pone un'altra questione: gli ipotizzati dodici capitoli complessivi sarebbero stati disposti simmetricamente, replicando la bipartizione fra tre trionfi "in terra e in vita" e tre trionfi "ultraterreni e in morte"?[66] Considerando i capitoli giunti a noi, l'ipotesi più ragionevole parrebbe questa: (TC) 4 + (TP) 1 + (TM) 1 + (TF) 4 + (TT) 1 + (TE) 1.[67] Non è azzardato immaginare che, se avesse pianificato *ex ante* la struttura, P. avrebbe cercato un'armonia di questo tipo, ma egli si trovò a organizzare materiali che gli erano nati seguendo l'ispirazione, e forse tentando un amalgama di progetti differenti (uno anteriore e uno posteriore alla morte di Laura, e/o forse uno anteriore alla lettura dell'*Amorosa visione* e uno posteriore). Quando, negli anni Sessanta, P. si mise a lavorare a una sistemazione definitiva dei T., l'esistente ormai faceva aggio su ogni altra possibilità: egli si occupò di organizzare, modificare e limare i capitoli a disposizione, probabilmente "accontentandosi" di raggiungere il numero di dodici complessivi, disposti senza simmetria (4 + 1 + 2 + 3 + 1 + 1).

5. È utile, infine, organizzare alcune questioni specifiche, capitolo per capitolo, ma si tengano presenti le parole di Barbi, a cui si è accennato in esordio: «Vorrei vedere [...] quanto siano rispondenti alla realtà i risultati dell'Appel stesso per aver limitato la sua collazione a duecentocinquantadue codici e per averla ristretta a un centinaio di passi [...]. A ricostruire la genealogia non si provò neppure [...]: e come poté così determinare se e quanti rifacimenti dell'opera ci siano stati e quali siano correzioni dell'autore e quali mutamenti dei copisti?».[68]

TC I. Le tre redazioni individuate da Appel hanno tutte la stessa lunghezza di 160 vv.[69] I mss. ci tramandano dati di non facile interpretazione. Fino all'attuale v. 111, il ms. C ha varianti marginali attestate anche da H, P e I. Da quel verso in poi C non ha più varianti; invece H organizza le varianti in due serie: una contraddistinta dal segno + e una no. Le prime sono registrate sui margini anche da P e da I; le seconde sono, invece, a testo in C.

66. Il trapasso di Laura si compie alla fine di TM I (vd. la nota successiva); "ultraterreni" nel senso che la fama riguarda i trapassati.

67. Pasquini 1999, 36 propone invece di "spezzare" i due capitoli di TM: TC (4) + TP (1) + TM I (1) / TM II (1) + TF (3) + TT (1) + TE (1); si avrebbero «6 trionfi "in terra" ed altrettanti per così dire ultraterreni» (p. 22; ma più che sei *trionfi* sarebbero sei capitoli).

68. Barbi 1938, xxxv.

69. Alfa: *Appel*, 178-190 (pagine pari); beta: *Appel*, 179-191 (pagine dispari); gamma: *Appel*, 401-405.

TC II. Il capitolo è escluso da *Appel*, che pertanto lo sigla IIa. Le tre redazioni da lui individuate sono lunghe 187 vv.[70] La singolarità del capitolo consiste nel registrare, nella sua prima parte, un lungo dialogo dell'io *agens* con Massinissa e Sofonisba (vv. 1-102). Siccome i due personaggi sono messi in scena nel quinto libro dell'*Africa*, databile a cavallo del 1340, Calcaterra 1942c ha voluto stabilire un rapporto di prossimità cronologica tra il capitolo e il testo latino, ma l'argomento è debole: infatti, l'*Africa* rimane sullo scrittoio di P. per vari lustri e, dunque, si tratta di un soggetto sempre presente alla sua memoria.

Terminato il dialogo, il capitolo prosegue con una battuta di Seleuco (vv. 109-126), a cui, dopo alcune terzine di raccordo, segue un catalogo di personaggi del mito greco (vv. 142-187). Come è evidente anche solo da questi cenni, il contenuto non obbliga il capitolo ad una precisa collocazione all'interno del TC: i versi iniziali – «Stanco già di mirar, non sazio ancora / or quinci, or quindi mi volgea» – impediscono solo che il capitolo sia in prima posizione. Non è dunque incomprensibile che, in una parte della tradizione manoscritta e nelle stampe anteriori al 1501, il capitolo abbia avuto un'incerta collocazione: terzo o quarto.

Una postilla accompagna il testo in H, C, P e I: «3 capitulum, 3 vel 2 ut videtur, hoc placet [...]» ['terzo capitolo, terzo o secondo come sembra opportuno: così mi piace'].[71] Da queste parole probabilmente nascono sia la decisione di Bembo, curatore dell'edizione aldina del 1501, di spostare il capitolo in seconda posizione, sia le più tarde affermazioni di Ludovico Beccadelli: «nelli capitoli del *Trionfo dell'Amore* [P.] non era ben risoluto dell'ordine loro, ciò è qual fusse il secondo e qual il terzo, ciò è quello *Stanco già di mirar* [TC II] o quello *Era sì pieno il cor* [TC III], benché più li piacesse che quel *Stanco* fusse il secondo».[72] Rimane in seconda posizione, finché *Pasqualigo* e *Mestica* optano per il quarto posto; *Appel* decreta la sua espunzione dalla (inesistente) versione definitiva del poemetto; infine *Chiorboli* lo ripristina in seconda posizione.

70. Alfa: *Appel*, 280-298 (pagine pari); beta: *Appel*, 281-299 (pagine dispari); gamma: *Appel*, 415-420.

71. Pacca 1996, 85 attesta che «hoc placet» vada riferito alla posizione del capitolo.

72. Frasso 1983, 72. Una postilla di H e I a TC I 66 recita: «dic aliter hunc rithmum est in 2º capitulo» ['scrivi in modo diverso questo verso: (ce n')è (uno simile) nel capitolo 2']. Se, come vuole *Pacca*, 69, la postilla lega la versione primitiva di I 66 («chi son costor, *se 'l dir non c'è interdetto*») a TC III 12 («i' tel dirò, *se 'l dir non è conteso*», corsivi miei), abbiamo la conferma che TC III era in seconda posizione, e, di conseguenza, TC II o era terzo o ultimo. Non sappiamo tuttavia se la postilla a TC I 66 preceda o segua quella a TC II ricordata sopra («3 capitulum, 3 vel 2 ut videtur, hoc placet [...]»).

TC III. Le tre redazioni individuate da *Appel* (che numera il capitolo TC II) hanno lunghezza diseguale: alfa 163 vv.; beta 184 vv.; gamma 190 vv.[73] Rispetto ad alfa, in beta sono inseriti i vv. 25-28 e, per ampliare la schiera dei personaggi biblici, i vv. 49-72; inoltre, i sei versi conclusivi (vv. 179-184) sono frutto della "ristrutturazione" degli ultimi dodici di alfa (vv. 152-163, che coincidono con i vv. 179-190 di gamma).

Come si è già anticipato, nel Vat. Lat. 3196 sono presenti i vv. 46-48 e 73-184 (cc. 17-18); sul margine superiore di c. 17 si legge la postilla «1357 mercurii 13 Septembris post tertiam ante prandium Mediolani» ('mercoledì 13 settembre 1357, dopo le 9 di mattina, prima di pranzo, a Milano'). Non si tratta di due frammenti, ma di un unico brano, come sembra anche dalla *mise en page*. Il dato visivo non viene smentito né dalla metrica – la parola in rima del v. 47, «frate», si incatena agli attuali vv. 73 e 75 – né dalla sintassi, che procede senza strappi dal v. 48 ai vv. successivi, sviluppandosi sull'anafora di «vedi» (vv. 47, 73 *ecc.*).[74]

Invece, l'esordio– «Dell'altro ['di colui'], che 'n un punto ama et disama, / Vedi Tamàr che [...] si richiama ['si lamenta']»[75] – indica che il v. 46 era preceduto da altri versi.

Per i vv. 1-45 ci si trova dinnanzi a una situazione simile a quella dei vv. 12-60 di TC I: un gruppo di varianti, evidenziate dal segno +, è presente in H, P, I, e assente in C; un altro gruppo è a testo in C e sui margini di H. Questi dati sono di incerta interpretazione: l'unica deduzione indubitabile, ma generica, è che il lavoro petrarchesco si protrasse a lungo.

La conclusione del capitolo presenta problemi filologici complessi. Il Vat. Lat. 3196 cassa gli ultimi quattro versi e li sostituisce con altri sette, che sono quelli della vulgata (si leggono nelle redazioni alfa e gamma di *Appel*). I mss. H, P, I tramandano, segnalandoli con +, i versi della redazione beta: essi erano già noti a Beccadelli, che li considerava la redazione più antica. La loro anteriorità parrebbe confermata anche dal ms. L, che, dopo il v. 184 (c. 179r), annota sul margine il verso conclusivo di beta, seguito dalle parole «e qui f(i)n(iv)a q(uest)o cap(itol)o / agiunse poj»,[76] cui fa seguito un segno di rimando al testo vulgato. Per dirimere la questione *Appel* parte dall'assunto che la ripetizione

73. Alfa: *Appel*, 192-206 (pagine pari, 163 vv.); beta: *Appel*, 193-207 (pagine dispari, 184 vv.); gamma: *Appel*, 405-410 (190 vv.).

74. Invece PAOLINO 1996, 872 e 2000, 275 fa seguire al terzo verso un rigo con tre asterischi.

75. Alcuni canti della *Commedia* esordiscono con il discorso diretto, ma nessun capitolo dei T. segue questo schema retorico, né appare probabile che P. avrebbe potuto prenderlo in considerazione.

76. La sbarretta non segnala il cambio di riga, ma è presente nel ms.

di un sistema di rime in uno stesso capitolo in terza rima deve essere avvertito come un difetto da rimuovere.[77] Secondo *Appel*, dunque, ad essere più antica è la redazione lunga (in dodici versi): l'"asciugatura" del testo avrebbe avuto l'obiettivo di eliminare la rima *:anti*, già presente ai vv. 80-84.

Si aggiunga un altro elemento. Sempre relativamente alla conclusione del capitolo, il ms. C tramanda una versione di lunghezza compresa tra le due di cui abbiamo parlato, versione dalla quale è assente la rima *:anti*: è immediato, quindi, considerarla cronologicamente intermedia tra la più lunga (alfa di dodici versi) e la più corta (beta di sei versi). Il dubbio è se dare ragione ad *Appel* (la redazione alfa è la più antica) o a Beccadelli (la redazione beta è la più antica): fra gli studiosi più recenti GIUNTA 1994, 14-28 si schiera con il secondo; *Pacca*, 174 con il primo.

TC IV. Appel (che numera il capitolo TC III) individua tre redazioni: alfa 166 versi; beta 166 versi; gamma 172 vv.[78] Anche se alfa e beta hanno la stessa estensione, hanno due zone di non sovrapposizione: beta aggiunge i (suoi) vv. 13-18 e ristruttura i vv. 151-164 di alfa nei (suoi) vv. 156-164.

Alcuni poeti passati in rassegna ai vv. 16-27 e una terna di rimanti ivi compresa (*trastullo*: *Catullo*: *Tibullo*) sono anche in TF IIa 82-88. Quasi tutti gli studiosi sono propensi a credere che quest'ultimo capitolo (incompiuto: vd. oltre) sia successivo, perché accompagnato in H e I da una postilla datata 1371. L'argomento non ha grande forza: le postille non è detto che segnino la data di composizione (o ideazione) del testo. Certo è, in ogni caso, che i due brani non avrebbero potuto convivere nello stesso poema.

Anche per quanto riguarda il finale non si riesce a giungere a conclusioni certe: non è chiaro se sia anteriore il finale più ampio di alfa o quello più breve di beta.

TP. Le prime due delle tre redazioni definite da *Appel* hanno diversa consistenza; ad essa si aggiunge una quarta (che chiamo delta), attestata da H, P, I di lunghezza intermedia.[79] Partendo da alfa (100 vv.),[80] e in particolare dal v.

77. L'assunto si basa sul fatto che nella *Commedia* solo otto canti presentano rime ripetute. Sul problema vd. GORNI 1999, 92-105.

78. Alfa: *Appel*, 208-222 (pagine pari; dal v. 15 in poi va seguita la numerazione tra parentesi, perché quella fuori parentesi serve a "sincronizzare" alfa con beta); beta: *Appel*, 209-223 (pagine dispari); gamma: *Appel*, 410-415.

79. Alfa: *Appel*, 224-230 (pagine pari, 100 vv.); beta: *Appel*, 225-231 (pagine dispari) e 232-235 (193 vv.); gamma: *Appel*, 420-425 (193 vv.); delta: da ultimo *Pacca*, 253-254 (151 vv.; e *Appel*, 347-348).

80. *Appel* stampa a testo 99 vv.: come avverte *Pacca*, 244, il 100esimo e conclusivo si

96, l'autore sembra aver agito per addizione di nuovo materiale arrivando così a delta di 151 vv. Invece, beta e gamma constano di 193 vv.: i vv. 142-151 di delta vengono rielaborati e ampliati nei vv. 142-193.

Questo procedere per accrescimenti successivi – una modalità ben compatibile con la poesia catalogica – dà l'impressione di un lavoro non pianificato. Inoltre, le ripetizioni, di cui subito diamo conto, suggeriscono due conclusioni: è probabile che tale lavoro sia avvenuto in momenti distanti cronologicamente; ed è certo che mancò la fase di revisione. Queste le ripetizioni: (1) i vv. 10-12 su Didone sono rielaborati nei vv. 155-159: tornano parole («sposo»), nomi («Dido», «Enea»), sintagmi («a morte spinse» [*:strinse :vinse*] v. 11 e 158; «come è il publico grido» [*:Dido*] v. 12 e 159). (2) Il v. 26, «Ethna [*femm.*], qualor da Enchelado è più scossa», è variato di poco nel v. 114, «né Mongibel, s'Encelado sospira»: in entrambi i casi si descrive un fragore altissimo.

I vv. 163-171, nei quali P. narra di alcuni luoghi della Campania effettivamente visitati nel novembre del 1343, sono stati addotti come prova da quanti propongono una datazione dei T. anteriore alla morte di Laura. La debolezza dell'argomentazione è evidente: non è strano rievocare un viaggio di dieci o quindici anni prima. Quell'esperienza, di cui P. dà conto anche in una Familiare e in un'Epystola, è un *terminus post quem*, non *ad quem* del passo dei T.

TM. Del TM, così come del TF Ia e del TT, non esistono postille.

TM I. Delle due redazioni, la prima (alfa) è di 172 vv. La seconda (beta) deriva dall'unione del frammento di 21 vv. stampato da *Appel*, 300 (modificato il v. 20 per l'innesto)[81] con la redazione di 172 vv., decurtata della terzina iniziale per un totale di 190 vv.[82]

TM II (*La nocte che seguì*) Le due redazioni di questo capitolo, che *Appel* rifiuta, sono di pari lunghezza, 190 vv.[83]

Come notavano già *Pasqualigo*, 21-22 e *Mestica*, XVI-XVIII numerosi manoscritti presentano i T. secondo un ordine peculiare: TM II, TF Ia, TC II (cui fanno seguito TC I e gli altri nella loro concatenazione "logica"). Ci si è chiesti per quale motivo. Un indizio è suggerito da un poema in terzine di Zenone Zenoni,

ricava dall'apparato. Ma tale verso, necessario per la retta conclusione metrica, potrebbe essere il conciero di un solo manoscritto (V1 = Vat. Lat. 3142).

81. Si tratta delle sette terzine anche siglate come TM Ia, considerate o un esordio alternativo del TP (Beccadelli) o l'inizio di un secondo capitolo del TP o «un altro principio del primo capitolo della morte» (postilla di H).

82. Alfa, 172 vv.: *Appel*, 236-242; beta 190 vv.: *Appel*, 425-430.

83. Alfa, 190 vv.: *Appel*, 301-309; beta 190 vv.; *Appel*, 430-435.

un ignoto pistoiese che ebbe accesso, subito dopo la morte di P., alle carte del poeta conservate ad Arquà.[84] Nel cap. IX della *Pietosa fonte*, Zenone accenna a tre libri petrarcheschi rimasti incompiuti. In versi non del tutto chiari, egli parla di un «gran triunfo» che riguarda «amore e morte»; dopodiché, cita intera la terzina esordiale di TM II e prosegue così: «Di tutto quanto questo ne rivelo, / Come 'l principio del più bel volume / Che fosse, poi che fu formato il cielo».[85] Sembra di capire che quella terzina sia per Zenone il «principio» del volume: si può immaginare, dunque, che la copia dei T. sotto gli occhi di Zenone si aprisse con TM II e, si può supporre, proseguisse con TF Ia e TC II. Se l'impalcatura di ipotesi è corretta, questo ordinamento ci porta a dedurre che, in un momento della sua elaborazione, il poema abbia avuto una sequenza iniziale differente e, quindi, un progetto differente. In TM II si narra infatti che Laura, nella notte successiva alla sua dipartita, visitò il poeta e intrecciò con lui il dialogo che occupa l'intero capitolo. In esso mancano, dunque, gli elementi caratteristici del trionfo: (a) il carro trionfale e il duce vittorioso (il che capita, del resto, anche in TT e TE); (b) l'idea della sconfitta di una personificazione per opera di un'altra; (c) un catalogo di personaggi celebri. Come si è accennato prima, i versi di congedo del fantasma di Laura sono questi: «Al creder mio, / tu starai in terra senza me gran tempo». Ad essi si potrebbe ben legare l'esordio di TF Ia: «Nel cor pien d'amarissima dolcezza / risonavano anchor gli ultimi accenti / del ragionar ch'e' sol brama ed apprezza; [...] Il sonno, e [Laura] [...] a pena erano partiti, / ch'io vidi incominciar un'altra guerra»; a queste parole fa seguito l'invocazione alla musa Polimnia e a Memoria,[86] che prelude alla componente erudita del catalogo.

Se accogliamo l'ipotesi di un progetto che prevedeva la coppia incipitaria TM II/TF Ia, collocheremo l'ideazione del poema dopo la morte di Laura.[87] Ciò, comunque, non impedirebbe che, concepito un trionfo di Amore negli anni Quaranta, esso venisse integrato in un nuovo disegno successivo al 1348, un disegno poi a sua volta superato e destinato a trovare l'assetto definitivo nei T. che ci sono giunti.

84. Vd. *Pacca*, 305-308 e Santagata 1996, xx-xxii.

85. Il testo di Zambrini 1874 legge *rivedo*, errato per ragioni di rima: come già indicato da Feo 1979 (accolto da *Pacca*) va emendato in *rivelo*. Bosisio 2020, 149-62 cita il poema dalla tesi di laurea di Bruera 1995/1996: i versi che qui interessano compaiono nella seguente forma: «La notte che seguì l'orribil caso / che spense il sole, anz'i· ripuose in cielo: "di ch'i' son qui com'un cieco rimaso / di tutto quanto questo ne rivelo, / come principio del più bel volume, / che mai principiasse alcun di cielo"» (p. 161).

86. P. avrebbe adottato la tecnica dell'"invocazione differita" per imitazione della *Commedia*: Dante si indirizza alle Muse in *Inf.* II (dove compare anche il lemma «guerra»: il ricordo pare indubitabile).

87. Vd. Santagata 1996, xxx-xliii.

Infine, un'ultima considerazione: se leggiamo i T. secondo la seriazione vulgata (si ricordi che in TC I il poeta, «vinto dal sonno» v. 11, ha la visione dell'intero poema), TM II ci presenta una visione interna alla visione. Si tratta di un'incongruenza meno significativa di quanto appaia, visto che anche nella *Commedia* Dante racconta i tre sogni avuti nelle altrettante notti trascorse in Purgatorio: se l'intera *Commedia* è una visione in sogno, come interpretavano già alcuni antichi commentatori, avremmo una *mise en abîme* simile a quella dei T.[88]

TF I ha due redazioni: alfa (130 vv.) e beta (130 vv.). Quest'ultima nasce da un'ibridazione di TF I alfa con TF Ia alfa: secondo Appel, pertanto, assume una duplice valenza, risultando essere sia la redazione beta di TF I alfa sia la redazione beta di TF Ia alfa.[89]

TFII ha due redazioni di 163 vv.[90]

TF III ha due redazioni incomplete: alfa di vv. 120, a cui mancano il terzultimo verso (v. 119) e (almeno) un verso di chiusura; beta di 120 vv. (due versi incompleti, vv. 79 e 108), a cui manca (almeno) un verso di chiusura.[91] Nella tradizione manoscritta e a stampa sono presenti varie soluzioni che sanano i *vulnera* metrici. Le imperfezioni del testo e la sua brevità (si tratta del più corto dei T.) «lascia*no* credere che ci troviamo di fronte a un capitolo apertamente incompiuto» (*Pacca*, 32).

TF Ia – uno dei capitoli che *Appel* espunge – ha due redazioni: alfa (163 vv.) e beta (130 vv.). Come detto sopra, secondo Appel un solo testo funge da redazione beta tanto di TF I alfa quanto di TF Ia alfa.[92]

Su questo Trionfo (e su tutto il poema) è rilevantissima la testimonianza di Beccadelli:

> Li *Trionfi*, ch'in capitoli ha trattato, furono da lui composti e corretti in buona parte, ma non tutti, né anco esplicati ['sviluppati, svolti'] a suo modo; e,

88. Invece SANTAGATA 1996, XIII: «ci troviamo nella strana situazione di una visione dentro alla visione» (e vd. anche XIV, dove la «visione dentro alla visione» concorre a rendere «difettosa» «la macchina narrativa»). Altra questione è se la proporzione tra sogno di cornice e sogno di secondo grado sia felice o infelice.

89. Alfa, 130 vv.: *Appel*, 243-249; beta, 130 vv.: *Appel*, 436-439.

90. Alfa, 163 vv.: *Appel*, 250-257; beta, 163 vv.: *Appel*, 439-443.

91. Alfa, 120 vv. (quindi incompleto): *Appel*, 258-264; beta, 120 vv. (quindi incompleto): *Appel*, 444-447.

92. Alfa, 163 vv.: *Appel*, 310-317; beta, 130 vv.: *Appel*, 436-439.

> sopravvenuto dall'infermità della vecchiezza e dal desiderio di attendere all'anima, gli lasciò imperfetti o non rassettati: e però scrivono i più antichi autori della sua [*di Petrarca*] vita che quelli [*i T.*] alla sua morte non erano in libro ordinati, ma, invogliati in più ruotoli, furono trovati tra le scritture. E di qui è nata la confusione d'alcuni capitoli come quelli della *Fama*, i quali, come ben diceva monsignor Bembo, in prima fece due solamente, ciò è uno de gli illustri per armi e l'altro per lettere; e comincia il primo *Nel cuor piena d'amarissima dolcezza* [TF Ia] e l'altro *Io non sapea da tal vista levarme* [TF III]; e di poi, avedutosi che troppo erano l'istorie e i nomi inculcati, per più invaghirli, volle di quelli de' cavalieri farne due, ciò è uno degli esterni e l'altro de' Romani; e così fece quegli altri due capitoli che cominciano *Da poi che morte trionfò nel volto* [TF I] e quello *Pien d'infinita e nobil maraviglia* [TF II], per metter senza dubbio da parte il primo che già fatto avea: il che manifestamente si comprende da una nota che fa di sua mano al principio del capitolo *Da poi che morte* etc. [TF I] nel quale segna ch'ivi comincia il quarto *Trionfo* [*cioè il Triumphus Famae, quarto dopo Cupidinis, Pudicitiae, Mortis*], sì che non accettava quell'altro *Nel cor pien d'amarissima dolcezza* [TF Ia]; ma la gente poco aveduta, non s'accorgendo di questo, gli stamparono tutti e fecero, com'ho detto, confusione.[93]

Dunque: il capitolo TF Ia, di estensione già ragguardevole (162 vv.), non avrebbe potuto sopportare un ampliamento ulteriore. Per poter inserire altri personaggi, P. lo sdoppiò negli attuali TF I (130 vv.) e TF II (163 vv.), dedicati rispettivamente agli uomini d'azione romani e stranieri. Come si è detto prima, il TF III (120 vv.), che presenta il catalogo degli uomini illustri per meriti culturali, è senza dubbio incompiuto, visto che la rima del penultimo verso (*:ante*) rimane irrelata.

Non ostanti le palesi ripetizioni di contenuto, nelle stampe quattrocentesche, il TF si articola in quattro capitoli complessivi, primo dei quali è TF Ia.

93. Frasso 1983, 70-71. La biografia petrarchesca, composta entro il luglio 1559, tramanda altre informazioni capitali: «Li fogli, che di sua [di P.] mano scritti ho veduto sono stati di due sorti. Li primi furono quelli ch'in Padoa, mentre vi studiai, mi mostrò del 1530 monsignor reverendissimo Bembo, i quali con molta cura tra molte altre sue belle cose teneva nello studio, e erano la più parte sonetti e canzoni. Gli altri di quella istessa mano e carta vidi dopo 10 anni in Roma, in mano di monsignor messer Baldassare da Pescia, chierico di camera, che gli avea avuti non so donde, per mandarli a Francesco re di Francia, come fece. Quelli erano quasi tutti li Trionfi, da quello della Morte in poi e del Tempo. [...] erano scritti di due sorti, ciò è una più confusa e in ogni foglio, l'altra in miglior carta e più ordinatamente e manco interlineata e chiosata: donde chiaramente si vedeva che l'una era la prima bozza, per dir così, delle sue invenzioni, l'altra era poi il registro, donde nette le riportava» (Frasso 1983, 66-67).

Questo capitolo, eliminato per ragioni di coerenza contenutistica dall'edizione aldina curata da Bembo nel 1501, viene recuperato in appendice, per motivi commerciali spiegati da Aldo stesso, nella seconda del 1514. Non solo, dunque, ha sempre fatto parte del "corpus trionfale", ma in altre edizioni cinquecentesche conserva l'incongrua prima posizione.

TF IIa. Nel 1950 Roberto Weiss scoprì un capitolo di 114 vv. appartenente al TF: di questo "nuovo" capitolo (siglato TF IIa) si avevano solo poche informazioni.[94] La sigla non deve trarre in inganno: TF IIa costituisce, infatti, una redazione alternativa a TF III, visto che presenta una rassegna degli uomini di pensiero. I nomi di filosofi, storici, scrittori elencati nei due capitoli (TF IIa e TF III) sono sovrapponibili solo in parte e il loro ordinamento non è delineato in modo chiaro: il solo contenuto, dunque, non aiuta a stabilire quale tra TF IIa e TF III sia anteriore.[95]

Nelle edizioni petrarchesche del 1541 e del 1549 (con qualche differenza nella presentazione), Bernardino Daniello aveva citato quattro terzine di TF IIa (1-9, 37-39). Qualche anno dopo, nella sua biografia petrarchesca, Beccadelli vi accenna così:

> [i]l Petrarca pensò far altrettanto del capitolo de' letterati [scil. *suddividerlo come aveva fatto con TF Ia*], ciò è meglio ordinarli e più distintamente; perch'io vidi tra quelli fogli ch'andarono in Francia, che disopra dissi, ch'in uno, del 1371, di luglio, avea un altro principio che diceva *Poi che la bella e gloriosa donna* ed erano ternarii 37.[96]

Anche questo capitolo, di cui Frasso 1983 ha reperito un ulteriore e più corretto testimone,[97] è incompiuto: (1) il v. 60, che ripete parole del v. 61, è cancellato; (2) al v. 74 il nome di un antico scrittore è indicato con la sola iniziale A (*Pacca*, 33 propone «Anneo» Seneca); (3) il v. 78 è formato solo dal primo emistichio; (4) la rima del penultimo verso è irrelata e quindi manca (almeno) il verso di chiusura; (5) in coda, sono presenti cinque versi preceduti dalla postilla

94. Weiss 1950 pubblica il testo di sul ms. conservato presso la British Library, Harl. 3624, 69r-73r.

95. Secondo Weiss 1950, Martellotti 1983c, Raimondi 1957, Frasso 1984, TFIIa è posteriore; invece, secondo Goffis 1951, 1955, 1964, e Ponte 1965, anteriore.

96. Frasso 1983, 71.

97. Si tratta dell'incunabolo I (vd. *supra* nota 17): «sugli ampi margini due solerti annotatori cinquecenteschi avevano riportato [...] gli abbozzi, le varianti, le tanto celebri postille latine [...]»; su tre fogli aggiunti (cc. 130r-132v), si legge TF IIa, di mano del secondo annotatore.

«Sup(r)a ubi occurret», che dovrebbe significare '[da collocare] sopra, dove se ne presenti la possibilità'.

TT . Le due redazioni individuate da *Appel* sono lunghe 145 vv.[98] Come si è detto, di questo trionfo non abbiamo postille.

I legami con il TE sono talmente fitti, a partire dalla loro uguale lunghezza,[99] che non è azzardato supporre una genesi ravvicinata e una composizione, almeno in parte, parallela. A c. 60r di H, come riporta Weiss 1950, 69, si leggono due frammenti, entrambi di un verso e mezzo: il primo preceduto dalla didascalia «Pro eternitate» e il secondo «Pro tempore» ('[da inserire] nel TE' e 'nel TT'), ma nessuno di essi però è poi stato effettivamente utilizzato.

TE. Entrambe le redazioni individuate da *Appel* sono lunghe 145 vv.[100]

Nel Vat. Lat. 3196 si leggono due postille, una all'inizio e una alla fine: «1374 dominico ante cenam 15 Januarii ultimus cantus» (c. 19r); «dominica carnis privii 12 februarii 1374» (c. 19v, 'domenica di carniprivio', domenica di quinquagesima, inizio per i chierici dell'astensione dalla carne). È possibile, ma non probabile, che le due date (15 gennaio e 12 febbraio) siano quelle di principio e fine della composizione.[101] Non sappiamo quando P. abbia iniziato a scrivere il TE: una datazione agli anni Settanta consegue a un ragionamento generale – sono versi che si addicono a un poeta anziano, malato, pensoso del senso della vita –, non a dati stringenti. Certo è che, cinque mesi prima di morire, P. lavorava su quel testo.

Il testimone è ricco di cancellature e varianti, in interlinea e sui margini, ma non in modo tale da far supporre che si tratti di un primo getto: ha più l'aria di un testo in pulito che il poeta sottopone a ulteriore elaborazione.[102] Una postilla di P ed H attesta la presenza di «duo originali, lo scartafazzo [Vat. Lat. 3196] e l'altro scritto con manco liture ['cancellature']»:[103] la conclusione che questo

98. Alfa, 145 vv.: *Appel*, 265-271; beta, 145 vv.: *Appel*, 447-451.

99. Come si dirà subito, un problema sintattico ai vv. 55-60 induce a credere che il TE non sia terminato: tuttavia, P. avrebbe potuto sanare la sintassi senza alterare la lunghezza complessiva del testo.

100. Alfa, 145 vv.: *Appel*, 272-278; beta, 145 vv.: *Appel*, 451-455. Per il TE vd. Pasquini 1975.

101. Invece, così interpretano, tra gli altri, Pacca 1996, 16 («composto quasi di getto grazie a una particolare felicità di ispirazione») e Finotti 2009, 80.

102. Ovviamente, l'interpretazione delle due date non è in alcun modo relata all'interpretazione della carta come primo getto (allo stesso modo l'autografo di *A Silvia*, che è una trascrizione in pulito – poi interessata da varianti evolutive –, porta le date che si suppongono essere di inizio e fine composizione).

103. Pasquini 1999, 13.

secondo sia posteriore al primo non è necessaria: il testo più pulito avrebbe potuto essere una redazione anteriore che P. trascrive e modifica nello «scartafazzo».

Secondo *Ariani*, 381 le parole «ultimus cantus» sono un'«allusione alle cose ultime, ai novissimi»: ovvero, se non intendo male, andrebbero parafrasate come 'versi sulla fine dei tempi'. Beccadelli, invece, sembra interpretare queste parole come un'allusione al cigno, che prima di morire innalza il suo canto: 'ultimi versi in ordine di tempo, i migliori, dopo i quali sopraggiungerà la morte'.[104] È forse preferibile la loro interpretazione vulgata come 'capitolo conclusivo' – visto che il senso denotativo sembra più appropriato allo scopo pratico di una "postilla": se così fosse, *cantus* (termine già dantesco) risulterebbe un sinonimo di *capitulum*.[105]

Il periodo che abbraccia i vv. 55-60 è sintatticamente non concluso: il che, nella trascrizione di PAOLINO 1996, 883 (e PAOLINO 2000, 286), è rappresentato con un rigo di puntini dopo il v. 60 (*Appel* sceglie tre trattini lunghi dopo l'ultima parola del v. 60).[106] Alcuni hanno, al contrario, interpretato la sintassi di questo passo come un'aposiopesi, cioè una volontaria sospensione del discorso, ma appare una forzatura.[107]

Gli ultimi tre versi del poemetto sono i seguenti: «[...] poi che avrà ripreso il suo bel velo, / se fu beato chi la vide in terra, / or che fia dunque a rivederla in cielo». A dispetto del metro, e della dizione «ultimus cantus», P. sembra avere in mente più il finale della *Vita nova* («che la mia anima sen possa gire a vedere la gloria della sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice») che non quello della *Commedia*.

104. Così Beccadelli: «l'anno estremo della sua vita, del 1374, compose il Trionfo della Divinità [TE], come quello che desiderio sentiva di parlarne, avicinandose a lei e al rivedere la sua madonna Laura, che ricorda come il cigno nel fine dolcemente cantando» (FRASSO 1983, 72).

105. *Mestica*, XIV: «non v'è altra intestatura che *ultimus cantus*; e questa appunto mi à dato ragione a chiamar le parti dei *Trionfi* non più *Capitoli*, ma *Canti*».

106. Nella riproduzione disponibile *on line*, accanto al v. 60, sul margine destro, si individua un breve tratto obliquo (a meno che non sia qualcosa del *recto* che traspare): forse è un segno che P. aveva apposto per segnalare a sé stesso la necessità di rivedere il verso.

107. ROMANÒ 1955, 283-284 e PASQUINI 1999, 13 sono convinti dell'incompiutezza del TE.

Sabrina Ferrara

I *Triumphi* e la *contaminatio* dei modelli

La distanza umana, intellettuale e poetica che Petrarca ha voluto mettere tra sé e Dante è nota e basti rileggere la *Fam*. XXI, 15 a Giovanni Boccaccio, datata probabilmente estate 1359, per averne testimonianza esplicita. L'epistola che prende le forme di una *iustificatio* alle presunte accuse di invidia che Petrarca avrebbe provato nei confronti di Dante (5-6, 19) fa seguito alle conversazioni avute con Boccaccio durante l'incontro milanese nel marzo-aprile 1359 e a un'epistola perduta dello stesso Boccaccio che si scusava per avere troppo lodato Dante in quell'occasione.[1] È ugualmente nota infatti l'operazione di 'promozione' boccacciana di Dante presso Petrarca che, oltre agli scambi orali attestati da questa *Familiare* si era concretizzata nell'invio tra il 1351 e il 1353 del proprio carme *Ytalie iam certus honos* in accompagnamento di una copia della *Commedia*[2] che Petrarca affermava di non avere mai posseduto,[3] adducendo come spiegazione l'intenzione di non volersene lasciare influenzare nei suoi anni giovanili in cui si misurava in composizioni in volgare (10).[4] Se, come studi autorevoli hanno dimostrato, la reminiscenza di Dante è capillare nelle opere petrarchesche in volgare, l'affermazione è sicuramente infondata e lascia trasparire tra le righe pur retoricamente elogiative la volontà di modellizzare Dante nel versante di una poesia volgare non dotta, ponendo sé stesso in quello della latinità ristretta ed esclusiva. Finanche il riferimento al proprio cimentarsi in un poetare in volgare circoscritto agli anni giovanili vuole enfatizzare

1. Albanese 2003, pp. 39-98; Albanese-Pontari 2021, pp. 41-83.

2. La *Commedia* è quella che si legge oggi nel Vat. Lat. 3199; Si vedano: Breschi 2013, pp. 379-380; Breschi 2014, pp. 95-118; Bertelli 2013, pp. 71-85 (73); Bertelli 2014, pp. 1-80 (34); mentre Pulsoni 1993, pp. 155-208 (200-208) e Cursi 2010, pp. 159-184 (172) optano per una datazione più alta, indicando il solo *terminus post quem* che sarebbe la laurea del Petrarca nel 1341.

3. Sulla lettera con discussione e bibliografia pregressa e sul rapporto con Dante anche in relazione ai *Triumphi* vd. ora Rigo 2023, pp. 37-53, in part. a pp. 39-46.

4. Forse questa affermazione potrebbe far pensare non solo ai primi componimenti che saranno poi incorporati al progetto dei *Rerum vulgarium fragmenta* ma anche a un primo nucleo dei *Triumphi*.

la differenza tra un Dante rimasto ancorato al parlare materno fino agli ultimi anni della sua vita e un sé stesso proteso verso «mete più alte» (11) ed elitarie.[5] Dinanzi a una visione così divergente della cultura non stupisce che del poeta della *Commedia* Petrarca respinga in particolare l'uso della lingua volgare deturpata da persone ignoranti, – «il volgo a cui è tanto bene accetto» (6) – lo stile popolare (16-17). Eppure, a dispetto di queste dichiarazioni programmatiche, tanto il *Canzoniere*[6] quanto i *Triumphi*,[7] uniche opere in lingua volgare, accompagnano il Petrarca fino agli ultimi anni della sua vita e soprattutto sono fortemente permeate della presenza dantesca non solo a livello di lessemi o stilemi poetici ma, nel caso dei *Triumphi* anche della concezione stessa dell'opera. Che la presenza di Dante nella tradizione volgare italiana fosse ingombrante per chi volesse cimentarsi nella composizione di un'opera articolata è un dato certo; pertanto «[n]on è improbabile che di fronte all'entusiasmo dantesco del Boccaccio [...] il Petrarca abbia attuato una specie di depistaggio [...] per salvaguardare l'autonomia della propria esperienza volgare».[8]

Problematicamente connessa ai rapporti con la *Commedia* e con l'altro principale testo modellizzante, l'*Amorosa visione* di Boccaccio, è la datazione del poema petrarchesco, che continua ad essere oggetto di disaccordo tra i critici e per la cui trattazione dettagliata si rinvia alla ricca bibliografia riportando in questa sede unicamente le ipotesi funzionali al discorso sulle fonti. Se Billanovich, sulle tracce di Branca, riporta l'idea della composizione al dono del poema dantesco da parte di Boccaccio[9] e agli anni milanesi (1353-1361) – dopo quindi la lettura dell'opera boccacciana[10] –, un'altra movenza critica anticipa

5. Petrarca compie un'operazione costante di dissimulazione nei confronti delle proprie fonti, non solo riguardo Dante, che apparirebbe ancora più evidente in questa epistola se si accogliesse la datazione alta della concezione dei *Triumphi* (vd. *infra*); vd. Ferrara ics, pp. 141-148.

6. Contini 1994 pp. 88-91; Trovato 1979; Santagata 1990, pp. 25-78; Picone 1993, pp. 115-125.

7. Vd. Giunta 1993, pp. 441-452, e le dense note del commento di Ariani.

8. Petrarca 1988, p. 9. Per le prese di distanza da Dante si vedano almeno gli esempi portati da Luca Marcozzi nel recentissimo *Petrarca e il suo mondo*, Roma, Carocci, 2025, pp. 353-354.

9. Così Branca 1941 (pp. 681-708) e Billanovich 1947 (pp. 167-178), il quale ipotizza l'invio di un secondo codice contenente una versione rimaneggiata dell'*Amorosa visione*, la cosiddetta redazione B (vd. *infra*), che sarebbe servito da incentivo alla composizione dei *Triumphi*, vd. anche Branca 2010, pp. 357-392.

10. Seguono le orme di Billanovich seppure con variazioni Santagata 2004 (pp. 208-214), Feo 1973 (p. 451), e Pacca 1996 (pp. 41-46), mentre Rico 1974, pp. 398-400, riscontrando similitudini strutturali con il terzo libro del *Secretum* assegna i *Triumphi* a uno stesso periodo compositivo, verosimilmente nei primi anni Cinquanta del Trecento.

agli anni Quaranta i primi versi del *Triumphus Cupidinis*,[11] in contemporanea quindi con il primo nucleo del *Canzoniere*, le cui 22 liriche prodromiche sono assegnate agli anni 1336-1342,[12] ma soprattutto con l'incoronazione poetica del 1341 che all'umanista Petrarca dovette sembrare una sorta di rediviva cerimonia trionfale di latina memoria. Alla tradizione delle cerimonie militari in cui il generale vincitore sfilava davanti al senato e al popolo accompagnato dai trofei di guerra e dai prigionieri più illustri e alla lettura di Livio che descriveva, tra gli altri i trionfi dei generali Quinzio, Marco Furio Camillo e Caio Cornelio deve forse risalire la scelta del titolo in latino (così nei manoscritti).[13] Non estranei almeno come immagine iniziale per il TC dovettero essere ugualmente gli *Amores* di Ovidio, il quale nel libro I (2, 23-30) descrive Amore proprio su un carro trionfale; mentre forse la scelta dei sei titoli e in particolare del primo dovette venirgli dalla lettura delle *Divinae institutiones* di Lattanzio, il quale citava un poeta ignoto autore di un *Triumphus cupidinis* in cui si celebrava un dio amore vincitore su tutto.[14]

Questa memoria letteraria ha con tutta probabilità modellato la scenografia narrativa che vede ogni personificazione – Amore, Pudicizia, Morte, Fama, Tempo, Eternità – trionfare accompagnata da prigionieri (TC) o «seguaci» (TF), mentre a un'esigenza personale si deve la rappresentazione del superamento, per cui, dopo il proprio apparente trionfo, ogni figura viene 'vinta' dalla successiva (così Castità supera Amore, Morte sconfigge Castità, Fama vince su Morte, etc.) in una narrazione autobiografica che si conclude con il raggiungimento dell'Eterno, a cui il poeta aspira nell'attesa di rivedere Laura ormai beata. La sequenza delle personificazioni allegoriche[15] costituisce la trasposi-

11. Calcaterra 1942 (pp. 145-208), Fenzi 1974 (pp. 494-519, in part. p. 500, n. 8), Dotti 1987 (pp. 70-74), Petrarca 1988, pp. 5-9, Wilkins 2012 (p. 31, che retrodata la composizione del primo TC senz'altro al 1338 e al primo soggiorno a Valchiusa e considera la sua redazione come dilatata nel tempo). A un «magnum [...] opus» (p. 53) iniziato a comporre quando era ancora giovane e si dedicava alla poesia in volgare Petrarca fa riferimento nella tarda *Sen*. V, 2 indirizzata a Boccaccio da Venezia il 28 agosto 1364 (pp. 53-55), senza però che i critici siano arrivati con certezza a identificare tale opera; oggi sembra prevalere l'ipotesi che si tratti delle prime composizioni poetiche del *Canzoniere* (Petrarca 2009, p. 43).

12. Santagata 2004, p. 133.

13. Cfr. Livio, *Ab urbe* III 29, 4; V, 23, 5-6; XXXIII, 23, 4-5 (nell'ordine della citazione).

14. Lattanzio, *Div. Inst*. I, II, 1-2, citato da Branca 2010, p. 365.

15. Da notare a proposito dell'allegorizzazione dei *Triumphi* la posizione di Huss 2019b, pp. 21-38, il quale afferma che «le figure narrative dei *Trionfi*, spesso considerate allegoriche, vanno in realtà intese come personificazioni, che non solo "sono ciò che sono", ma trovano immediata corrispondenza nel nome che le qualifica o in una spiegazione esplicita che ne chiarisce la natura. Queste personificazioni, dunque, non veicolano

zione in versi della vicenda poetico-amorosa di Petrarca, preda della passione amorosa che viene frenata dalla castità di Laura e placata definitivamente dalla scomparsa dell'amata, la cui celebrazione s'imporrà sulla morte e darà gloria al poeta mentre si afferma la consapevolezza dello scorrere del tempo che tutto rende vano, compresa la fama nell'attesa della pace eterna.

Agli echi classicheggianti bisogna altresì verosimilmente accostare, come sollecitazione visiva, le raffigurazioni trionfali simboliche di santi, di personaggi celebri o anche di allegorie diffusissime nella pittura del Trecento che Petrarca conosceva senza dubbio. Tra tutte le figurazioni che il poeta ha indubbiamente ammirato e da cui avrà forse tratto ispirazione si staglia il ciclo di affreschi degli uomini e delle donne illustri dipinti da Giotto nella *cappella regis* di Castelnuovo di Napoli,[16] lodato anche da Boccaccio nella sua *Amorosa visione* (IV, 16-18), e di cui Petrarca dà notizia nell'*Itinerarium syriacum*, sorta di guida ai luoghi santi scritta nel 1358 per l'amico Giovanni Mandelli. Non ininfluente, soprattutto per il *Trionfo della Fama* e per quello di *Amore*, potrebbe essere stato forse anche l'affresco, pure esso perduto, del palazzo di Azzone Visconti a Milano, dove Giotto, tra il 1334 e il 1336, dipinse la figura della Vanagloria[17] e che Petrarca avrebbe potuto vedere durante il suo lungo soggiorno milanese.[18] Anche la presenza di Petrarca a Padova e il suo contributo accertato alla decorazione della Sala dei Giganti con la serie degli uomini illustri[19] spinge verso una conoscenza del poeta di pitture di Giotto forse oggi perdute; inoltre una recente nuova ipotesi, che individua il progetto iconografico della Cappella degli Scrovegni a un'ispirazione trionfalistica romana, avvicina la decorazione giottesca proprio ai *Triumphi* petrarcheschi.[20] C'è poi chi pensa anche un'influenza del *Trionfo della morte* attribuito a Buffalmacco nel Camposanto di Pisa per l'omonimo *Trionfo* petrarchesco.[21]

Nessun dato certo, nessun documento, nessuna fonte sicura in verità consentono di potere associare gli affreschi napoletani o milanesi alla composizione o anche solo alla genesi dell'opera ma è certo suggestivo immaginare il

in sé e per sé un significato secondo» (p. 22). È una posizione che si allinea ai più recenti studi sulla questione (per i quali rinvio all'articolo di Huss) e che applicata ai *Triumphi* invita a leggere l'opera innanzitutto in senso letterale, ritrovando il senso allegorico non nelle singole figure ma nella loro concatenazione.

16. Wilkins 2012, p. 36.
17. Ciccuto 1991, pp. 38-39; Pinelli 1985, pp. 279-350.
18. Creighton 1977, pp. 31-72.
19. Contini 1980, pp. 115-131, 125.
20. Lange 2015, pp. 259-266.
21. Battaglia Ricci 1999, pp. 255-298 (in part. pp. 270-280); Huss 2019b, p. 33.

loro valore ispiratore almeno per la rassegna di uomini illustri pagani e cristiani presente nei *Triumphi*.[22]

Molto più fondata è la suggestione che la *Commedia* ha senz'altro esercitato in un Petrarca già propenso a poeticizzare il proprio percorso esistenziale in una narrazione autobiografica e in una forma non più frammentaria e fissamente contemplativa, come le sue «rime sparse», bensì organica e sistematica. E in questa direzione sicuramente una rima incatenata come quella che fonda la terzina dantesca doveva costituire un invito così invogliante da fargli accantonare il timore di una presunta imitazione di Dante, come ebbe a dire nella già citata *Fam*. XXI, 15 smentendo anticipatamente nei fatti (ossia con l'impianto, la struttura, il metro dell'opera) la sua stessa affermazione di non aver mai studiato la *Commedia*. Oltre alla rigorosa impalcatura metrica, anche la corrispondenza tra personaggio e narratore (per i primi due *Triumphi* accompagnato da una non identificata guida; per quanto nella scomparsa di questa «"ombra" narrativa»[23] nominata per l'ultima volta in TP 191 si potrebbe forse riconoscere un progressivo abbandono del modello dantesco), la progressione ascendente verso la trascendenza dell'eternità (che però si realizzerà in forme essenzialmente diverse da quella dantesche), l'impalcatura allegorica e la rigida struttura rinviano alla *Commedia*,[24] mentre l'impianto costituito da una serie di visioni che si susseguono e che organizzano la materia narrativa richiama l'altro testo con il quale sono state rilevate analogie, ossia l'*Amorosa visione* di Boccaccio.

Eppure sin dall'elemento più macroscopicamente federativo di queste tre opere, ossia la visione, la differenza tra il modello – la *Commedia* – e gli emuli appare marcata. In primo luogo perché le visioni dei *Triumphi* e dell'*Amorosa visione*[25] sono sogni più vicini a quelli della *Vita nova* (o per l'opera petrarchesca ai fenomeni onirici presenti nel *Canzoniere*)[26] che a quelli della *Commedia*,

22. Si ricordi comunque che già dal 1337 a Valchiusa Petrarca aveva iniziato la composizione del *De viris illustribus*, una serie di biografie di uomini illustri ispirata dalla lettura di Livio.

23. Petrarca 1996, Santagata *Intr*., p. XV.

24. Per un tentativo di interpretazione generale dei riscontri delle due opere vd. Bartuschat 2011, pp. 267-281.

25. Huss 2019a (pp. 157-160), insiste su una delle fonti, a parte i canonici Macrobio e Boezio, della visione petrarchesca comune a quella dantesca, il XII libro del *De Genesi ad litteram* di Agostino, testo che teorizza tre tipi di visioni, la *visio corporalis*, la *visio spiritalis* e la *visio intellectualis*. Huss si appoggia su questa suddivisione per meglio delineare le soluzioni opposte adottate dai due autori: quella di una *visio intellectualis* in Dante e quella della sfiducia nella stessa come fonte della conoscenza e della verità da parte di Petrarca il quale ritiene che ci si debba limitare alla sola *visio spiritalis*.

26. Sui rapporti tra *Vita nova* e *Commedia* e, specularmente, tra *Canzoniere* e *Triumphi* vd. Santagata 1996, pp. XLV-XLVIII.

il cui viaggio, esplorazione dell'aldilà in forma profetica[27], è presentato come veritiero; in secondo luogo, perché l'aspetto profetico strutturante del poema dantesco è praticamente assente nelle due opere successive, se si eccettua l'ultimo trionfo petrarchesco, ma con le distinzioni che si vedranno. Più che persuasivo è allora riportare la fonte per il sogno dei *Triumphi*, in parallelo al modello dantesco – *usus* contaminatorio che Petrarca segue costantemente –, al ciceroniano *Somnium Scipionis* già impiegato per l'*Africa* percorrendo quell'*iter* umanistico di cui aveva fatto uno stigma personale e che non abbandonava neppure per le opere in volgare.

Ritornando al paradigma della *Commedia*, se la convinzione di potere proporre una comprensione generale del mondo a partire dalla propria vicenda personale presentata in termini di esemplarità è sicuramente di ispirazione dantesca, l'impianto fortemente allegorico risente della matrice didascalico-medievale,[28] i cui tratti generali più peculiari sono l'ambientazione primaverile (con la fatidica data del 6 aprile), la visione che si pone in una dimensione a-storica, l'intervento di una guida, e il riferirsi al pur spregiato modello transalpino del *Roman de la Rose*, a cui risale ugualmente la serie di Vizi e Virtù personificate. Che d'altronde il *Roman* sia stato una fonte sembra essere attestato da una serie di prestiti per i quali rimando alle note di commento: un esempio su tutti la ripresa onomastica della «bella accoglienza» di TP 85, che è la traduzione dell'eroe del *Roman*, «Bel accueil», o ancora il riecheggiamento di «Oiseuse» e «Dous Penser» ai versi 82-83 di TC I.[29]

Da questi *pattern* certi, ma mai dichiarati secondo il suo abituale *modus operandi*, Petrarca prende risolutamente le distanze, introducendo variazioni che avrebbero dovuto consentirgli di creare uno spazio testuale originale e porsi come alternativa modernamente umanistica anche nel campo del volgare, a paragone di questi antecedenti immediatamente reperibili.[30] Rispetto alla *Commedia* dantesca Petrarca elabora quindi l'intuizione innovativa del modello trionfale, con cui «si discosta dal modello dantesco in modo quasi agonistico, concorrenziale»;[31] tale intuizione trionfale ebbe un fortunatissimo seguito non tanto nelle propaggini letterarie quanto in quelle iconografiche, seppure con riadattamenti anche lontani dal testo petrarchesco[32] e la connotazione

27. Potestà 2019, pp. 23-41; canetti 2019, pp. 43-60.

28. Naturalmente per entrambe le opere gioca sempre un ruolo molto forte la tradizione visionaria medievale con tutte le caratteristiche enucleate da Huss 2019a, pp. 141-160.

29. Benedetto 1910, p. 170.

30. Schwebel 2018, pp. 89-113.

31. Huss 219b, pp. 26-59, in part. p. 37.

32. Ortner 1998; Battaglia Ricci 1999, pp. 255-298; Vecce 1999, pp. 299-315.

eroica di provenienza classica. La successione dei sei *Triumphi* voleva probabilmente proporsi come modello di rottura, e quindi nuovo archetipo, rispetto alla trattazione della materia amorosa in forma allegorica del *Roman de la Rose* verso il quale si conosce l'opinione fortemente negativa di Petrarca.[33]

Per quanto l'evidente successione cronologica della tradizione medievale dei romanzi allegorici e della *Commedia* non ponga alcuna difficoltà nell'identificarli come ipotesti del poema petrarchesco, più difficile è stabilire i rapporti con l'altro influente testo che si accomuna ai *Triumphi*, ossia l'*Amorosa visione*, opera di complessa allegoria e di versificazione dantesca.[34]

L'opera è suddivisa in 50 cantiche e preceduta da tre sonetti caudati che fanno da proemio e formano un acrostico; le parole che li compongono sono costituite da vocali e consonanti a cui corrispondono in modo progressivo le lettere iniziali di ogni terzina del poema. Il protagonista è lo stesso Boccaccio che avendo ancora una volta come riferimento l'esperienza dantesca racconta in prima persona un sogno nel quale viene salvato da una donna gentile che da un luogo buio e oscuro lo porta in salvo e lo conduce a un castello. Due porte, una piccola e stretta che conduce alla virtù un'altra larga e grande che porta alla gloria mondana permettono di accedervi. Attraverso la facile porta della gloria, il personaggio-narratore attraversa due stanze in cui sono rappresentati iconograficamente i carri trionfanti della Sapienza, della Gloria, della Ricchezza, dell'Amore e della Fortuna. Queste figure allegoriche sono accompagnate da una galleria di uomini illustri appartenenti alla storia, alla letteratura, alla mitologia; il carro della Sapienza è scortato da filosofi (Socrate, Platone, Aristotele, Averroé, Boezio ecc.), poeti (Virgilio, Omero, Orazio, Lucano, Ovidio, Giovenale, Terenzio, Stazio, Claudiano, Apuleio, Dante ecc.) e storici (Sallustio, Livio, Valerio Massimo, Paolo Orosio)[35]; quello della Gloria da personaggi del mondo classico e cortese, da re e imperatori medievali (Carlo Magno, Federico Barbarossa, Federico II, Manfredi, Corradino, Carlo d'Angiò). Il trionfo d'Amore è glorificato da celebri coppie di amanti, Piramo e Tisbe, Paride e Elena, Tristano e Isotta, Enea e Didone, Lancillotto e Ginevra, Florio e Bian-

33. Petrarca esprimeva un pessimo giudizio del romanzo francese nell'*Epyst*. III, 30, 1-27 a Guido Gonzaga, scritta da Valchiusa entro il 1340 (CALCATERRA 1942, pp. 145-199) che funge d'accompagnamento del dono dello stesso *Roman*. Sorge quindi il dubbio che il poeta se ne sia ispirato solo come *exemplum* letterario negativo per dimostrare come sarebbe dovuto essere scritto. CALCATERRA 1942 (p. 161) parla addirittura di una «gara» di Petrarca con il *Roman*. Sulla stessa linea, seppure più prudente, WILKINS 1978, p. 253.

34. BOCCACCIO 1974.

35. Di non trascurabile interesse è la figurazione dell'incoronazione immaginaria di un poeta moderno ossia Dante (V, 70-88) nel quale forse aleggiava il ricordo della reale incoronazione capitolina di Petrarca.

cifiore. Il personaggio-narratore giunge poi in un giardino dove si trovano nobili e leggiadre donne tra cui Fiammetta, la dedicataria dell'opera; dopo avere raggiunto l'amata, mentre tenta di possederla si risveglia accanto la sua guida che lo rimprovera e lo invita a seguire una strada diversa a cui accedere dall'altra porta, quella piccola e stretta della virtù, che all'inizio il poeta si è rifiutato di varcare. Il poema termina con un'invocazione a Fiammetta perché spenga il fuoco della sua passione mostrandosi gentile con lui.

Le somiglianze con i *Triumphi* sono patenti, a partire proprio dall'immagine iconografica del carro – il cui sostrato comune non può non essere quello purgatoriale del carro della Chiesa nel poema dantesco[36] – e dal corteo di personaggi che li accompagna, per quanto nel poemetto boccacciano l'influenza dantesca sembra prevalere anche nella selezione degli individui citati, che risente ugualmente del peso della tradizione culturale medievale e cortese; in Petrarca invece, accanto a figure mitologiche in cui traspare l'Ovidio delle *Metamorfosi* (TC II, 142-186), figure dantesche (tra tutte Paolo e Francesca in TC III, 83-84) e altre proprie dell'orizzonte oitanico (Tristano e Isotta, Lancillotto e Ginevra, in TC III, 79-84), occitanico (TC IV, 38-66) o di quello poetico a lui quasi contemporaneo (TC IV, 31-38), spiccano personaggi appartenenti alla sua propria officina poetica come Massinissa e Sofonisba protagonisti del noto episodio dell'*Africa*, ai quali è dedicato ampio spazio (TC II, 1-84). Anche le pitture del castello boccacciano, identificato in quello già citato di Castelnuovo di Napoli, costituiscono indubbiamente un *humus* comune. Sebbene l'ammirazione delle pitture giottesche avvenne in momenti indipendenti l'uno dall'altro e per quanto gli esiti siano stati diversi, la suggestione da essi esercitata su entrambi i poeti è indubbia. Molto più 'medievale' in Boccaccio, su cui influì la tradizione dell'*ekphrasis* dei romanzi cortesi – *Roman de Thèbes, Roman de Troie, Roman d'Alexandre* – sovrastrutturata da elementi simbolici e enciclopedici,[37] più umanistica e classicheggiante quella di Petrarca sin dal titolo come si è visto.

Quantunque esistano similarità rilevanti tra le due opere, la forte controversia tra i critici sull'antecedenza e sull'ascendenza dell'una sull'altra opera in mancanza di dati certi dell'inizio della loro composizione rende i loro rapporti fluidi e ambigui. Vittore Branca colloca verosimilmente l'opera boccacciana tra la fine del 1341 e l'inizio del 1343, anni in cui, secondo alcune ipotesi critiche, come si detto, anche Petrarca ha iniziato i suoi *Triumphi*.

36. Cfr. a titolo di esemplificazione TC I, 112 e *Purg.* XXXII, 138 o anche TF II 59 e *Purg.* XXXII, 142. Vd. Huss 2019c, pp. 26-59. Lo studioso tedesco avanza in modo persuasivo l'ipotesi che «la riscrittura petrarchesca dell'incontro di Dante e Beatrice» e l'«incontro di Francesco con Laura del secondo *Triumphus Mortis*» siano «una vera e propria risposta di Petrarca al Dante della *Commedia*» (p. 32).

37. Bartuschat 2009, pp. 71-90.

Già l'editore della *princeps*, Claricio, nell'*Apologia ... contro detrattori della poesia di messer Giovanni Boccaccio poeta e oratore eccellentissimo. Con alcune menomissime osservationi in volgar grammatica sovra l'Amorosa Visione* in appendice all'edizione del 1521, scrive: «cinque Triomphi quasi al modo petrarchesco si contengono; ma chi primo di loro gli suoi componesse, a qualunque migliore di me lascio cotal impresa di giudicarlo»,[38] giustificando in questo modo il titolo che dà alla sua edizione non presente nella tradizione manoscritta: *Amorosa Visione di Messer Giovanni Boccaccio nuovamente ritrovata, nella quale si contengono cinque triumphi cioè triumpho di Sapientia, di Gloria, di Ricchezza, di Amore, e di Fortuna*. Claricio è tuttavia noto per essere un abile falsificatore e numerose sono le spie che inducono a pensare a un massiccio intervento dell'editore sul testo boccacciano che in quel 1521 si apprestava a pubblicare.[39] Che sia poi una falsificazione integrale, come suppongono alcuni critici,[40] o parziale, congetturando cioè interventi circoscritti per quanto ampi su un testo revisionato dallo stesso Boccaccio in anni posteriori, la cosiddetta "redazione B"[41], è problematico affermarlo con certezza.

Il dibattito critico suscitato da questa presunta redazione B ha visto due principali posizioni: la prima sosteneva la conoscenza della prima versione dell'opera boccacciana (la cosiddetta redazione A) da parte di Petrarca prima dell'inizio dei *Triumphi*;[42] la seconda invece credeva che Petrarca fosse stato spinto alla scrittura del suo poema dalla lettura della redazione B.[43] Ormai ricusata è l'ipotesi di Branca che considerava la redazione B interamente boccacciana con tutte le difficoltà e contraddizioni cronologiche.[44] D'altronde lo stesso Branca, nel corso degli anni, modererà la sua primitiva e decisa afferma-

38. Cito da Boccaccio 1944, p. LXXIX, n. 2.

39. Per una disamina dettagliata rimando alla ricca introduzione di Santagata all'edizione dei *Triumphi* curata da Pacca e Paolino.

40. Pacca considera che i riferimenti di Claricio ai *Triumphi* erano stati fatti per avvalorare la sua falsificazione della redazione B e che quindi a lui sono attribuibili tutti richiami all'opera petrarchesca (vd. Pacca 1996, pp. 25-91).

41. Fu così chiamato da Branca il testo dell'*editio princeps* curata da Girolamo Claricio e pubblicata a Milano per i tipi di Andrea Calvo nel 1521 (vd. Boccaccio 1944, pp. XIV-XVI). In seguito alle recensioni di Vincenzo Pernicone, Gianfranco Contini ed Ezio Raimondi, lo stesso Branca rivedette la sua posizione, ammettendo che un certo numero di elementi della redazione B soprattutto prosodici non potevano risalire al Boccaccio, senza per questo rinunciare alla paternità boccacciana ma ammettendo contaminazioni posteriori (vd. Boccaccio 2000, pp. XLI-XLVIII); è questa ormai l'ipotesi più accreditata.

42. Colussi 1998, pp. 236-250; Eisner 2007, pp. 131-146 (in part. pp. 140-142); Branca 2010, pp. 371-374.

43. Billanovich 1946.

44. Pacca 1996, p. 47.

zione secondo cui la *Visione* è ispiratrice dei *Triumphi*, in misura perfino maggiore della *Commedia* dantesca,[45] considerando la possibilità che Boccaccio abbia rivisto i suoi versi dopo la conoscenza dell'opera petrarchesca.[46]

Arduo è quindi il tentativo di sviscerare le reciproche influenze e di tracciarne una direzione sicura; risulta vano cercare di stabilire se la divisione in *Triumphi* derivi dalla raffigurazione iconografica boccacciana o, al contrario, se sia stato Boccaccio a ispirarsi ai 'quadri' petrarcheschi per gli affreschi del castello. Considerata probabile come si è detto l'ispirazione comune costituita dagli affreschi giotteschi ammirati da entrambi seppure in momenti diversi, l'ipotesi più economica sulla base della datazione delle due opere resta quella di un avvio contemporaneo ma indipendente, mentre non è impensabile supporre un reciproco influsso forse sulla base della lettura incrociata,[47] o più probabilmente grazie alle conversazioni che i due amici dovettero avere a partire da quel 1351 che ha sancito l'inizio della loro amicizia intellettuale.[48]

Che tuttavia Petrarca, a un certo momento, dovesse avere avuto sott'occhio il poemetto di Boccaccio è attestato da un certo numero di corrispondenze tematiche e rimiche già esplorate.[49] Fanno ugualmente riflettere nessi e discrepanze che, pur nella dovuta prudenza, sembrano poco casuali: tra le prime, la rappresentazione dell'incoronazione immaginaria di Dante che Boccaccio descrive in V, 70-88, a cui fa eco, da parte di Petrarca, la memoria della propria corona poetica in TC IV, 79-81; tra le seconde, al racconto dell'iniziativa da parte di Boccaccio-personaggio di congiungersi con Fiammetta in *Am. vis.* XLIX si contrappone il rifiuto di Laura e il trionfo della Pudicizia (TP IV, 82-90). Sono solo spie e risonanze che, in mancanza di dati cronologici più sicuri, nulla pos-

45. Così già nell'edizione del 1939 (Boccaccio 1939, p. 375) scrive: «il Petrarca, che a quest'opera si ispirò per i suoi *Trionfi* più che alla *Commedia*», Branca 1942, pp. 263-290, Branca 1986, pp. 300-332.

46. Boccaccio 1944, p. LXXIX.

47. Muscetta 1989, p. 118. L'ultima epistola di Boccaccio su Petrarca a Francescuolo da Brossano, genero del poeta, inviata da Certaldo e datata il 3 novembre 1374 contiene l'unico cenno al «libello *Triumphorum*» che sembra lasciare intravedere una conoscenza limitata se non addirittura circoscritta al solo titolo (cfr. Boccaccio, *Epyst*. XXIV, 38).

48. Billanovich 1946, pp. 1-52; ormai tramontata è la sua ipotesi che in quello stesso anno Boccaccio fece recapitare a Petrarca ad Avignone una copia della sua *Visione* e che solo dopo la sua lettura contemporanea a quella della *Commedia* ugualmente donata dal certaldese Petrarca abbia maturato il progetto dei *Triumphi*. Ipotesi definitivamente inficiata dagli studi di Santagata e Feo che hanno dimostrato una conoscenza risalente agli anni giovanili della *Commedia* dantesca da parte di Petrarca, cfr. Santagata 1990 (pp. 25-78) e Feo 1973 (p. 450).

49. Pacca 1996, pp. 55-58; vd. ugualmente le note delle edizioni dello stesso Pacca e di Ariani.

sono apportare di certo alla questione dell'influenza dell'uno sull'altro, lasciando tuttavia aperto uno spazio di interferenza.

È infatti difficile immaginare che il poeta di Laura avesse avuto una versione dell'*Amorosa visione* prima dell'incontro con Boccaccio, dal momento che la diffusione del poemetto boccacciano ebbe una diffusione limitata alla sola Toscana e in particolare a Firenze,[50] mentre sarebbe possibile supporre che Boccaccio abbia spedito o portato lui stesso a Milano un manoscritto del suo poema che potrebbe corrispondere a quello oggi ormai perduto di cui sia hanno notizie nell'inventario della biblioteca di Pavia dal 1429 al 1490.

Considerevole è tuttavia la differenza tra i due poemi. Se in entrambi l'origine della narrazione è nel sogno che struttura l'impianto allegorico delle visioni, con le differenze già osservate, profondamente diverso ne è il sostrato e la finalità. La rappresentazione delle diverse passioni umane, dall'amore all'aspirazione alla gloria, alla ricerca della ricchezza, si risolve nell'*Amorosa visione* nella preminenza della Fortuna, che non a caso chiude la serie di figurazioni iconografiche, tratteggiando un percorso prettamente umano. La centralità della Fortuna nelle vicende degli uomini articola il confronto tra il narratore-protagonista e la sua guida su due posizioni filosofiche antagoniste, l'una di matrice laica e stoica che esprime l'impossibilità di opporsi a questa forza incontrollabile, l'altra di base cristiana provvidenziale. Sebbene essa venga definita «nimica» dell'uomo (XXXI, 51), la percezione che deriva dall'affresco è sicuramente positiva nei termini di sprone all'inventività, all'ingegno, al superamento dei limiti umani, cifra tipicamente boccacciana come è noto. In definitiva, più che all'eterno Boccaccio è interessato all'umano, al mondo terreno e ai valori morali che lo governano. Anche l'epilogo con l'apparizione di Fiammetta e la celebrazione della sua grazia risponde più a una tensione terrestre che non celeste, e imputa la salvezza del narratore-protagonista non all'intervento di una donna celeste ma alla bellezza e all'amore di una donna terrena. In questo tessuto etico è evidente che l'allegoria risulta spesso fredda e formale, in ogni caso distante dalle categorie storiche e reali care al narratore.

Una posizione antitetica è occupata da Petrarca con i suoi *Triumphi*. I temi che attraversano il poema sono quelli fondanti il *Canzoniere* e il *Secretum*: l'amore, la gloria, il tempo e la morte, organizzati in una dimensione in parte umana in parte trascendente intorno a una Laura mitizzata nell'ampio spazio di versi che è dedicato alla sua morte (TM I, 113-144). Anche se Laura compare solo all'inizio con il ricordo del primo incontro (TC I, 1-3) e alla fine con l'immagine di una donna ormai beata (TE, 135-145), la sua figura costituisce una presenza costante sullo sfondo dell'intero poema, come lasciano intendere i nu-

50. Boccaccio 1944, pp. XXXI, XL e LI.

merosi richiami ai *Fragmenta*. È tuttavia soprattutto la materia degli ultimi due *Triumphi*, che riproducono i costanti e irrisolti interrogativi del poeta, a creare uno iato con il poemetto boccacciano e con il poema dantesco. L'Eternità che compone, forse, infine l'inquietudine sulla labilità del tempo nel «tema della resurrezione»[51] si afferma sul Tempo e sulla Morte superandoli e quindi sull'umano che come si è detto impregna i versi di Boccaccio. Questa stessa tensione verso temi metafisici ma non escatologici secondo il modello medievale e dantesco spiega il diradamento delle risonanze della *Commedia* a partire dal *Triumphus Cupidinis*.[52] Ugualmente, la distanza dal poema di Dante si precisa anche nel poco interesse che Petrarca nutre per le narrazioni dantesche dell'oltretomba, attento più all'agostiniana riflessione sulla congiunzione di corpo e anima e alla vittoria dell'eternità.[53] A questa riconduce come termine ultimo – non è insignificante anche da un punto di vista simbolico che la redazione di questi versi occupi Petrarca negli ultimi mesi della sua vita[54] – il filo che ha percorso il *Canzoniere* nei suoi affanni psicologici, e questa cristiana aspirazione a un'eternità fuori dal tempo[55] che costituisce la profonda essenza del poema. «È questo il Paradiso di Petrarca»,[56] non quello dantesco che si annulla nella visione di Dio. Anche in quest'ultimo momento trascendente Petrarca si conferma l'uomo dell'inquietudine moderna ed è sicuramente questo tratto esistenziale e costitutivo della sua poesia che lo distanzia maggiormente da un Dante che si abbandona fidente a Dio.

L'itinerario tracciato dai *Triumphi* offre così il prospetto schematico di una conversione da un amore terreno, carnale, fonte di inquietudine e dissidio interiore, verso l'amore di Dio e la beatitudine eterna. Non è sfuggito, e lo si è visto, il sostrato modellizzante dell'ascensione dantesca che Petrarca immagina di seguire anche nella sua dimensione universale umana superando l'esperienza soggettiva del *Canzoniere* e del *Secretum*, e proponendo agli uomini un'opportunità di riflessione morale. Per quanto l'opera voglia proporre una verità valida per tutti gli uomini, sull'esempio appunto della *Commedia*, la natura inquieta ed essenzialmente intimistica di Petrarca ha il sopravvento e non riesce a sollevarsi realmente a una dimensione generale, mantenendo sempre il carattere personale di un ripiegamento interiore.

51. Cfr. Bertolani 2001 e Bertolani 2005.

52. Solo la lunga enumerazione degli uomini di azione e uomini di pensiero nei quattro capitoli del TF riecheggiano moduli danteschi, ma resta un'eco occasionale.

53. Calcaterra 1931, pp. 451-468.

54. Le sole date certe che si posseggono dei *Triumphi* sono il 15 gennaio e il 12 febbraio 1374, postillate nell'autografo conservato alla Biblioteca Vaticana con segnatura 3196.

55. Huss 2019c, pp. 26-59, in part. pp. 31-32.

56. petrarca 1996, santagata *Intr.*, p. L.

Questo carattere interiore, indice riconosciuto di una modernità[57] ormai svincolata dall'universalismo politico e religioso del Medioevo, la proiezione verso un mondo culturale diverso da quello solidamente strutturato dantesco, il suo vivere in un'epoca di trapasso non consentono a Petrarca di raggiungere l'organicità e la solidità del poema dantesco, e ne costituiscono senza dubbio gli elementi di maggiore divergenza. Troppo formale ed esteriore rimane l'architettura del poemetto, poco in armonia con le esigenze profonde del poeta, troppo allegorica e distante dal flusso della sua coscienza introspettiva che fatica ad uscire da sé per aprirsi all'umanità tutta intera.

Come molte altre opere petrarchesche anche i *Triumphi* sono lo specchio di quel turbamento dell'animo che ha abitato il poeta lungo la sua vita e che si concretizza esistenzialmente nel tentativo di una sintesi tra la propria esperienza personale e l'aspirazione a una esemplarità proficua per l'umanità e poeticamente nella volontà di armonizzare la nascente cultura umanistica, di cui Petrarca si autoproclama iniziatore, e la cultura medievale che ambisce a superare.

57. Klibansky-Panofsky-Saxl 2002, pp. 234-235.

Francesco Petrarca
Triumphi
Edizione commentata a cura di
Franco Tomasi e Andrea Torre

Composto in:
Lyon
Kai Bernau, Commercial Type
Newzald
Kris Sowersby, Klim Type Foundry

Progetto grafico e impaginazione:
Rinaldo Zanone

Stampato e rilegato in Italia,
per conto di BIT&S,
da Global Print (Gorgonzola)

APRILE 2026

Francesco Petrarca *Triumphi*

Nato e sviluppatosi come dialogo tra studiose e studiosi della poesia di Petrarca, il nuovo commento ai *Triumphi* che qui si propone mira a essere la sintesi tra interessi culturali, approcci metodologici, tradizioni accademiche e punti di vista critici differenti, ma soprattutto intende offrirsi come l'occasione per tornare a leggere il poema visionistico petrarchesco, cercando di attenuarne, per i lettori contemporanei, la distanziante complessità. Per fare ciò, oltre a una puntuale illustrazione della lettera del testo, si è riservata una particolare attenzione alla ricorrenza concettualmente strutturante di situazioni, immagini e nuclei tematici, alla funzione della quanto mai stratificata biblioteca di Petrarca, al rapporto col sistema complessivo della sua produzione letteraria (e in particolare col racconto, parallelo, del *Canzoniere*), al variegato mosaico di tessere intertestuali e, soprattutto, alla propensione narrativa del macrotesto. Di volta in volta mettendo l'analisi di questi specifici aspetti al servizio di una esegesi capace di illuminare il senso del discorso poetico di Petrarca, come anche del suo complessivo sviluppo argomentativo.

Franco Tomasi insegna Letteratura italiana all'Università degli studi di Padova. Ha pubblicato studi ed edizioni sulla stagione del Rinascimento, con particolare attenzione al poema eroico e alla tradizione lirica (*Studi sulla lirica rinascimentale*, 2012; l'edizione dei *Cento sonetti* di A. Piccolomini, 2012). Con Giancarlo Alfano ha curato due volumi collettanei intitolati *Il Rinascimento in Italia* (Roma, 2025).

Andrea Torre insegna Letteratura italiana del Rinascimento alla Scuola Normale Superiore. Ha pubblicato studi su Petrarca e la sua ricezione (*Petrarcheschi segni di memoria. Spie postille metafore*, 2007), sulla letteratura rinascimentale (*Scritture ferite. Innesti, doppiaggi e correzioni nella letteratura rinascimentale*, 2019; *Prospettive sulle "Rime" di Torquato Tasso*, 2023), e sui rapporti tra parola e immagine (*Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, con G. Genovese, 2019).

9 791280 391599