

N° 42 série web (1/2022)

CHRONIQUES ITALIENNES



Université de la Sorbonne Nouvelle

Comité scientifique

Perle ABBRUGIATI (Université d'Aix-Marseille), Andrea AFRIBO (Università di Padova),
Isabelle BATTESTI (Université de Poitiers), Giorgia BONGIORNO (Université de Lorraine),
Daniela BROGI (Università per Stranieri di Siena), Gabriele BUCCHI (Université de Lausanne),
Alberto CASADEI (Università di Pisa), Anna DOLFI (Università di Firenze),
Raffaele DONNARUMMA (Università di Pisa), Jean-Louis FOURNEL (Université Paris 8 Vincennes-
Saint Denis), Paola ITALIA (Università di Roma La Sapienza), Stefano JOSSA (Royal Holloway,
University of London), Enrico MATTIODA (Università di Torino), Pier Vincenzo MENGALDO
(Università di Padova), Massimo NATALE (Università di Verona), Claude PERRUS (Université
de la Sorbonne Nouvelle), Eugenio REFINI (New York University), Irene ROMERA PINTOR
(Universidad de Valencia), Martin RUEFF (Université de Genève), Emilio RUSSO (Università di Roma
La Sapienza), Giuseppe SANGIRARDI (Université de Lorraine), Marco SANTAGATA (Università di
Pisa), Hannah SERKOWSKA (Université de Varsovie), Franco TOMASI (Università di Padova),
Susanna VILLARI (Università di Messina)

Comité de direction

Laurent BAGGIONI, Christian DEL VENTO, Maria Pia DE PAULIS,
Carlo Alberto GIROTTO, Matteo RESIDORI

Coordination éditoriale

Carlo Alberto GIROTTO, Ada TOSATTI

Comité éditorial et de lecture

Anne BOULÉ, Alessandro DI PROFIO, Costanza JORI,
Brigitte LE GOUÉZ, Anna SCONZA, Ada TOSATTI

Comité de rédaction

Sarah AMRANI, Silvia LUCCHI, Patrizia GASPARINI, Marina GAGLIANO,
Francesca GOLIA, Fiona LEJOSNE, Gaia LITRICO, Enrico RICCERI

*Les articles publiés dans la revue sont évalués et approuvés de manière anonyme
par des membres du comité scientifique, totalement autonome de la Direction*

Université de la Sorbonne Nouvelle
Département des études italiennes et roumaines
13 rue de Santeuil 75005 Paris
<http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes>
ISSN 1634-0272

SOMMAIRE

Le Canzoniere de Pétrarque, un monde de fragments

Études réunies par Laurent Baggioni et Philippe Guérin,
avec le concours de Marina Gagliano et Patrizia Gasparini

Avant-propos	1
Enrico FENZI, <i>Fragmenta</i>	3
Sonia GENTILI, <i>I fragmenta di Petrarca: origini di una poetica</i>	16
Daphne GRIECO, <i>Uno, nessuno, centomila: i mille volti del Canzoniere</i>	29
Andrea AFRIBO, <i>Fidarsi delle apparenze: lingua e stile dei Fragmenta</i>	46
Maria Sofia LANNUTTI, <i>Petrarca e la musica, tra Francia e Italia</i>	67
Giulia LA ROSA, <i>La vita come fabula: una lectura del Canzoniere</i>	89
Anne-Marie TELESINSKI, <i>Les Fragmenta sous le regard de Méduse</i>	107
Luca MARCOZZI, <i>Il dialogo con i contemporanei: versi di corrispondenza nei Fragmenta</i>	118
Paolo RIGO, <i>«Ché quant'io miro par sogni»: il problema dei sogni nei Fragmenta tra retorica e contenuto</i>	136
Sabrina STROPPIA, <i>Esperimenti di mise en page tra Codice degli abbozzi e Vaticano latino 3195: la sequenza Rvf 70-75</i>	154
Philippe GUÉRIN, <i>La sextine 142 du Canzoniere : un Pétrarque "médiéval" ?</i>	173

PETRARCA E LA MUSICA, TRA FRANCIA E ITALIA¹

Gli anni in cui Petrarca comincia a elaborare il progetto di una raccolta di rime in volgare sono anche gli anni in cui la corte papale avignonese diventa un centro musicale d'avanguardia. La condanna dell'adozione della musica mensurale polifonica nella liturgia, che Giovanni XXII sancisce tra il 1324 e il 1325 nella bolla *Docta sanctorum*, non arresta un processo che era evidentemente irreversibile. Nel quarto decennio del Trecento si assiste all'istituzione ad Avignone di una seconda cappella, detta *capella intrinseca*, dove confluirono i musicisti professionisti provenienti dalle grandi cattedrali del Nord della Francia e delle Fiandre che si fecero interpreti di un nuovo linguaggio, melodicamente e ritmicamente più complesso e ricercato, oggi denominato per convenzione Ars Nova².

¹ La ricerca di cui si offrono i risultati nel presente articolo è parte integrante del progetto Advanced Grant «European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages» (ArsNova), finanziato dallo European Research Council nell'ambito del programma «Horizon 2020 research and innovation» dell'Unione Europea (Grant Agreement n° 786379).



² Per il quadro storico d'insieme e riguardo alla bolla *Docta sanctorum* rimando agli studi di Étienne Anheim, *Diffusion et usages de la musique polyphonique mesurée (ars nova) dans le monde méridional (France du Midi, nord de l'Espagne et de l'Italie, 1340-1430)*, in «Cahiers de Fanjeaux», 35, 2000, pp. 287-323; *La musique polyphonique à la cour des papes au XIV^e siècle. Une sociologie historique*, in «Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre», Hors-série n° 2, 2008, pp. 1-19; *Une controverse médiévale sur la musique : la décrétale Docta sanctorum de Jean XXII et le débat sur l'Ars nova dans les années 1320*, in «Revue Mabillon», n.s., t. 11 (= t. 72), 2000, pp. 221-246.

L'etichetta Ars Nova riprende il titolo assegnato a una compilazione teorica sulla musica mensurale che risale agli anni Venti del Trecento ed è attribuita a Philippe de Vitry, ritenuto autore di alcuni mottetti nel nuovo stile³, e anche di *ballades*, *lais* e *rondeaux*, almeno secondo le *Règles de la seconde rhétorique*⁴. Philippe de Vitry era amico di Petrarca, che lo ha probabilmente conosciuto ad Avignone. Il loro rapporto di amicizia è testimoniato dalle *Familiars* IX 13 (Padova, 15 febbraio 1350) e XI 14 (Avignone, 23 ottobre 1351), e dalla nota obituaria contenuta nel Virgilio Ambrosiano.

Credo si possa pensare che la musica polifonica abbia trovato spazio anche nella cappella cardinalizia di Giovanni Colonna, dove prestava servizio come cantore e poi cappellano il musicista fiammingo Ludwig van Kempfen. A lui Petrarca dedica la raccolta delle *Familiari*, assegnandogli il *senhal* Socrate, e una nota obituaria trascritta sullo stesso foglio del Virgilio ambrosiano che contiene quella per Philippe de Vitry⁵. Socrate è inoltre interlocutore di Petrarca, *alias* Silvano, nell'ecloga X del *Bucolicum carmen* ed è affettuosamente ricordato nel *Triumphus Cupidinis* (IV, 67-81).

L'opera teorica di Philippe de Vitry dovette avere una precoce diffusione in Italia. Ne prende le distanze per alcuni aspetti Marchetto da Padova nel *Pomerium*, il principale trattato italiano di notazione mensurale, forse elaborato anch'esso negli anni Venti del Trecento, quando Marchetto era al servizio di Roberto d'Angiò⁶. Philippe de Vitry e Marchetto da Padova sono dunque i primi teorici dell'Ars Nova nelle sue due differenti declinazioni, francese e italiana, che si distinguono sia per i diversi sistemi di

³ Il più noto testimone (con musica) dei mottetti attribuiti a Philippe de Vitry è il ms. Paris, BnF, fr. 146, copia interpolata del *Roman de Fauvel*. I mottetti di Philippe de Vitry sono conservati, senza la musica, in molti testimoni di epoca umanistica dedicati principalmente alla poesia latina di Petrarca. Vedi in proposito Andrew Wathey, *The Motets of Philippe de Vitry and the Fourteenth-Century Renaissance*, in «Early Music History», XII, 1993, pp. 119-150.

⁴ «Après vint Philippe de Vitry, qui trouva la manière des motès, et des balades, et des lais, et des simples rondeaux, et en la musique trouva les .jiii. prolations, et les notes rouges, et la noveleté des proporcions» (*Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Ernest Langlois [éd.], Paris, Imprimerie nationale, 1902, p. 12).

⁵ Si tratta del secondo foglio di guardia, dove si trova una terza nota obituaria, per il figlio Giovanni. Vedi Francesco Petrarca, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, a cura di Marco Baglio, Antonietta Nebuloni Testa, Marco Petoletti, presentazione di Giuseppe Velli, Roma-Padova, Antenore, 2006, 2 vol., vol. I, pp. 8 e 187-190.

⁶ Marchetto da Padova, *Lucidarium, Pomerium*, introduzione, traduzione e commento a cura di Marco Della Sciucca, Tiziana Sucato, Carla Vivarelli, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 221-228.

notazione sia anche per l'adozione di diversi generi formali. Alle cosiddette forme fisse francesi, *ballade*, *virelai* e *rondeau*, corrispondono in Italia il madrigale e la ballata, che furono intonati secondo il nuovo linguaggio musicale a cominciare dal secondo quarto del Trecento (le prime composizioni sono di provenienza settentrionale e sono conservate nel codice Rossi, la più antica antologia dell'Ars Nova italiana, che fu compilata in Veneto negli anni Settanta del Trecento)⁷.

Tra l'autunno del 1325 e l'aprile del 1326 Petrarca trascorre il suo ultimo periodo a Bologna, e proprio intorno a quel periodo Nicolò de' Rossi scrive il sonetto *I' vidi ombre e vivi al parangone*, che evoca nell'incipit l'incontro di Dante con Casella descritto nel canto II del *Purgatorio*⁸. Nel sonetto, Casella è il primo di un elenco di musicisti che si conclude con l'esaltazione del bolognese Checolino. Ecco i versi di Dante, seguiti dal sonetto:

Purg. II, 76-81

Io vidi una di lor trarresi avanti
per abbracciarmi con sì grande affetto,
che mosse me a far lo somigliante.

Ohi **ombre** vane, fuor che ne l'aspetto!
tre volte dietro a lei le mani avvinsi,
e tante mi tornai con esse al petto.

Io vidi ombre e vivi al parangone
provarsi di cantar meglio e piu bello:
çò fu **Casella**, el Guerço e Quintinello,
Mino, Lippo, Segna lor compagnone,
el buon Scochetto, Çovanni e Nerrone,
Parlantino, Bertuci e Çecarello,
Marchetto e **Confortino**, Agnol cum ello,
Blasio, **Floran**, Petro mastro garçone.

⁷ L'antologia è conservata nei mss. Ostiglia, Bibl. Musicale Greggiati, frammento s. s.; Città del Vaticano, BAV, Rossi 215. Per la datazione, vedi *Il codice Rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, T. Sucato (a cura di), Pisa, ETS, 2003, p. 3.

⁸ Secondo Furio Brugnolo il sonetto è stato composto tra il 1325 e il 1326, quindi a sei o sette anni di distanza dalla fine del periodo trascorso a Bologna da Nicolò, che tornò a Treviso nel 1318 dopo aver concluso gli studi giuridici (Furio Brugnolo, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, II. *Lingua, tecnica, cultura poetica*, Padova, Antenore, 1977, pp. 9-16).

Sopra costoro venne Checolino,
plen d'aire nuovo a tempo et a misura,
lo cui sòno par celeste e devino.

Alor tutti il clamòno: «Anima pura,
chi non cognobbe la tua melodia
non sa ni seppe che dolçeça sia».⁹

Non è stato sinora possibile identificare tutti i nomi elencati nel sonetto, ma tenendo conto delle ipotesi attendibili, si può dire che i musicisti appartengono a due generazioni, la prima legata alla lirica post-guittoniana e stilnovista ancora duecentesca o primo-trecentesca, la seconda legata all'incipiente stagione che possiamo definire post-dantesca e a cui appartiene lo stesso Nicolò de' Rossi, tra i primi cultori e imitatori della poesia di Dante. Tra i nomi del secondo gruppo, tre sono quelli per i quali è possibile proporre una fondata identificazione con musicisti noti, oltre a *Marchetto* ovvero Marchetto da Padova, *Floriano* e *Confortino*, i due musicisti italiani con cui sappiamo che Petrarca fu in relazione¹⁰.

È probabile che sia Floriano da Rimini anche il *Fioran* citato nel madrigale polemico *Oselieto salvazo per stasone*, dove è accostato a Marchetto da Padova e a Philippe de Vitry. Il madrigale è stato intonato da Jacopo da Bologna, che appartiene alla prima generazione di polifonisti dell'Ars Nova italiana attivi nelle corti settentrionali (Verona, Milano, Padova), ed è noto per aver intonato anche il primo dei quattro madrigali del Canzoniere di Petrarca, *Non al suo amante più Dïana piacque*¹¹.

⁹ Ed. secondo Furio Brugnolo, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, I. *Introduzione, testo e glossario*, Padova, Antenore, 1974, p. 176.

¹⁰ Per l'identificazione dei nomi del sonetto, vedi Mahmoud Salem Elsheikh, *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Nicolò de' Rossi*, in «Studi danteschi», XLVIII, 1971, pp. 153-166; Stefano Carrai, *Un musico del tardo Duecento (Mino d'Arezzo) in Nicolò de' Rossi e nel Boccaccio (Decameron X 7)*, in «Studi sul Boccaccio», XII, 1980, pp. 39-46.

¹¹ Sulle circostanze dell'intonazione del madrigale, vedi ora Stefano Campagnolo, *Petrarca non scrisse «Non al suo amante più Diana piacque» (RVF LII) per Jacopo da Bologna*, in Angela Romagnoli, Daniele Sabaino, Rodobaldo Tibaldi, Pietro Zappalà (a cura di), «*Cara scientia mia, musica*». *Studi per Maria Caraci Vela*, Pisa, ETS, 2018, pp. 967-990. Campagnolo confuta la fortunata idea di una collaborazione tra Petrarca e Jacopo da Bologna avanzata da Pierluigi Petrobelli, «*Un leggiadretto velo*» ed altre cose petrarchesche, in «Rivista Italiana di Musicologia», X, 1975, pp. 32-45.

Oselletto salvazo per stasone
 dolci versiti canta cum bel modo:
 tal e tal grida forte, ch'i' no l'odo.
 Per gridar forte non se canta bene,
 ma con suave, dolce melodia
 se fa bel canto e zò vol maistria.
 Pochi l'hano e tuti se fa magistri,
 fa ballate, matrical e muteti,
 tut'èn **Fioràn, Filipoti e Marcheti**.
 Sì è piena la terra de magistrolì,
 che loco più no trovano i discipulì.¹²

Il perdurare della fama di Floriano da Rimini si desume da una canzone ancora inedita di Johannes Fulgur, polifonista minore dell'Ars Nova attivo agli inizi del Quattrocento. In questa canzone Floriano è accostato a Iubal, padre di tutti i suonatori di cetra e di flauto secondo la Bibbia (*Gn* 4 21), e poi a Pitagora, Boezio, Guido d'Arezzo, Marchetto da Padova, e infine a Johannes de Muris, musicista, matematico e astronomo dell'università di Parigi, a cui si deve l'elaborazione definitiva del sistema teorico di Philippe de Vitry¹³.

Nel sonetto di tono giocoso *Poi ch'a l'ardita penna la man diedi* che Francesco di Vannozzo rivolge a Petrarca, la musica che proviene da Confortino prende la parola per spronare il poeta, indeciso sul da farsi, a inviare al musicista i suoi versi perché li metta in musica. È chiara qui l'allusione al rapporto tra Petrarca e Confortino.

¹² Testo secondo *Poesie musicale del Trecento*, Giuseppe Corsi (a cura di), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970, p. 42.

¹³ La canzone è conservata nell'antologia di poesia lirica allestita agli inizi del Quattrocento da Andrea Stefani e aperta da una selezione di testi del Canzoniere di Petrarca, che ne occupa quasi un terzo (ms. C 152 della Biblioteca Marucelliana di Firenze). Vedi Laura Banella, *Rime e libri delle rime di Dante tra Medioevo e primo Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2020, pp. 91-92. Una trascrizione parziale si trova in Gianluca D'Agostino, *Some musical data from literary sources of the late middle ages*, in Francesco Zimei (a cura di), *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, VII. «Dolci e nuove note», Atti del quinto convegno internazionale in ricordo di Federico Ghisi (1901-1975), Certaldo, 17-18 dicembre 2005, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2009, pp. 209-236, a p. 230.

Idem Franciscus ad Petrarcham

Poi ch'a l'ardita penna la man diedi,
 alzai le ciglia e viddi gente intorno
 che de l'impresa mia mi fer' tal scorno,
 ch'ancor non so seder né star in piedi.

Diceva un pensier: "Leva!" e l'altro: "Siedi!",
 e 'l "sì" "non" "fa' " e 'l "non far" la notte e 'l giorno;
 tutti dicean: "Tu se' sì poco adorno
 de facondar, che 'nvano scrivi e chiedi!".

Ond'io, di zìò mellenconoso assai,
 nulla faccia, per fin ch'un nato giunse
 di **Confortino**, e dixè: "Che pur fai?

Io son quel suon che piugior fiate l'unse,
 e teco spesse volte il medecai,
 † ben che pur nudo mi congiunse †.

Scrivigli e, se veder vuol mio vestito,
 pòrgate del bel stil dolce e polito".¹⁴.

Come sappiamo grazie alle postille del Codice degli Abbozzi e del codice Casanatense 924, nel 1349, quando si trovava a Parma, Petrarca scrisse alcune ballate per Confortino (E5 *Amor che 'n cielo e 'n gentil core alberghi*, E8 *Nova bellezza in habito gentile*; E9 *L'amorose faville e 'l dolce lume*; frammento n. 4 *Dal cielo scende quel dolce desire*), che ne intonò solo una (E8 *Nova bellezza in habito gentile*)¹⁵. Non conserviamo la musica che Confortino abbinò alla ballata di Petrarca, ma si può pensare che non fosse dissimile da quella delle prime ballate monodiche nel nuovo stile mensurale collocabili verso la metà del Trecento e conservate dal codice Rossi¹⁶.

Prima di riflettere sugli scritti di Petrarca che riguardano direttamente o indirettamente la musica, vorrei sottolineare che i musicisti dell'Ars Nova erano quasi sempre religiosi al servizio delle maggiori istituzioni ecclesiastiche e laiche, appartenevano alla classe intellettuale dell'epoca e padroneg-

¹⁴ Roberta Manetti (ed.), *Le rime di Francesco di Vannozzo*, tesi di dottorato in Filologia romanza ed italiana (Retorica e poetica romanza ed italiana), VI ciclo, Padova, 1994, n. 7.

¹⁵ Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca, Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996, pp. 669-673, 682-684, 685-687, 643-644.

¹⁶ Stefano Campagnolo, *Petrarca e la musica del suo tempo*, in Andrea Chegai, Cecilia Luzzi (a cura di), *Petrarca in musica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, Arezzo, 18-20 marzo 2004, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2004, pp. 4-41, a p. 18.

giavano cognizioni teoriche molto complesse che hanno implicazioni filosofiche e teologiche¹⁷. La loro era un'arte d'élite e d'avanguardia, e le loro composizioni erano spesso veicolo di messaggi moralmente impegnati, di carattere celebrativo e politico. Si può fare l'esempio della serie di testi intonati da polifonisti fiorentini, due dei quali di Franco Sacchetti, che sono incentrati sull'immagine della nave nel mare in tempesta. Questi testi denunciano la crisi della Chiesa, prima esiliata e prigioniera e poi anche divisa, facendo uso del linguaggio della poesia d'amore, che assume una valenza morale e politica attraverso l'allusione alla Bibbia e alla *Commedia* di Dante¹⁸.

È possibile se non probabile che Marchetto fosse legato all'università di Padova. Il titolo *Lucidarium* dell'altro suo trattato sul canto piano richiama il titolo di un'opera astronomica di Pietro d'Abano, figura di spicco nell'ambiente universitario padovano¹⁹. E non è forse un caso che Jacopo, al quale è attribuito anche un trattato sulla notazione mensurale, fosse originario di Bologna, sede della principale università italiana, e che il Checolino di Nicolò de' Rossi esercitasse lì la sua arte. Nel sonetto di Nicolò de' Rossi, l'eccellenza della musica di Checolino è data dall'adozione di un *aire nuovo a tempo e a misura*, che possiamo forse mettere in rapporto con il *tempus imperfectus* e la *mensura binaria* teorizzati da Marchetto (vv. 9-10 «Sopra costoro venne Checolino, / plen d'aire nuovo a tempo et a misura»)²⁰.

Ma veniamo agli scritti di Petrarca. Procedendo in ordine cronologico, parto dall'ecloga IV del *Bucolicum carmen*, che risale al 1346. I due personaggi sulla scena sono Tirreno e Gallo, personificazioni della poesia italiana e francese. Tirreno, cioè Petrarca, dice a Gallo di essere nato nel Casentino, non lontano dal Tevere e dall'Arno, che rappresentano Roma, patria della tradizione poetica latina, e Firenze, patria della tradizione poetica italiana. Al momento della nascita, Dedalo in persona, emblema dell'eccellenza artistica, donò a Tirreno la cetra, con il plettro e le melodie, facendone un poeta a sua volta eccellente. Inutilmente Gallo gli chiederà di cedergli il suo strumento.

¹⁷ Cecilia Panti, *Filosofia della musica. Tarda antichità e medioevo*, Roma, Carocci, 2017², pp. 251-303 (cap. 6 «Il pensiero musicale nella tarda scolastica»).

¹⁸ Analizzo il gruppo di testi in *Nel cielo di Venere. Quale amore nella poesia dell'Ars Nova?*, in corso di stampa negli atti del convegno *Dantismi. L'eredità di Dante tra parole e musica*, Pavia-Cremona, 24-26 novembre 2021, Firenze, Cesati, 2022.

¹⁹ Si veda il commento all'ed. del *Lucidarium* in Marchetto da Padova, *Lucidarium, Pomerium*, cit., pp. 181-184.

²⁰ *Ibid.*, pp. 211-217.

«Sorte tua contentus abi citharamque relinque; / Est quibus a teneris tractata suaviter annis», gli risponde Tirreno²¹. Una tradizione secolare eccellente non si inventa dal nulla. La tradizione francese non può competere con la tradizione italiana, che è incarnata da Tirreno nelle sue due declinazioni, latina e volgare²².

In questa ecloga Petrarca rappresenta sé stesso come un poeta che è anche musicista. Per questo gli antichi commentatori del *Bucolicum carmen*, Benvenuto da Imola in testa, hanno creduto di poter identificare in Gallo Philippe de Vitry. Questa identificazione non può certo darsi per scontata né le proposte della critica più recente risolvono la questione in via definitiva. Va però credo rivalutata un'osservazione di Domenico De Venuto, valorizzata nell'edizione francese del *Bucolicum carmen*. Secondo De Venuto, Gallo non corrisponde a un personaggio realmente esistito, ma rappresenta la poesia francese con la sua musica. Spingendosi oltre, De Venuto avanza l'ipotesi che Petrarca voglia qui sancire la superiorità dell'Ars Nova italiana rispetto all'Ars Nova francese, e i curatori dell'edizione francese arrivano a evocare la *querelle* che nel XVIII secolo oppose i fautori dell'opera italiana ai fautori dell'opera francese²³.

Non so se sia davvero così, ma l'ecloga IV può essere messa in rapporto con le due epistole metriche scritte nei primi mesi del 1352 e rivolte a Floriano da Rimini (III 15 e 16), dove ancora una volta l'Italia vince sulla Francia. In queste epistole, Floriano è considerato erede di Orfeo (come Tirreno è erede della tradizione classica), figura del poeta saggio secondo una consolidata

²¹ Francesco Petrarca, *Il Bucolicon Carmen e i suoi commenti inediti*, a cura di Antonio Avena, Padova, Soc. Coop. Tipografica, 1906, pp. 95-165, a p. 113. Trad.: «Va contento della tua sorte e lascia la cetra a chi l'ha suonata dolcemente fin dalla tenera età».

²² Vedi in proposito Enrico Fenzi, *Translatio studii e imperialismo culturale*, in *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, Edición al cuidado de Francisco Xavier Burguillo & Laura Mier, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2008, pp. 19-121, alle pp. 96-104. Fenzi parla di «senso polemico di tutto il discorso, che in nome dell'eredità classica e del grande presente vuole rivendicare all'Italia quel primato poetico e culturale che la Francia, nel quadro di una più generale *translatio imperii ad Francos*, pretende da tempo per sé» (p. 103), argomento ripreso in *Sull'ordine nel «Bucolicum carmen»*, in «Per leggere», XV, 2015, pp. 7-24, a p. 13.

²³ Pétrarque, *Bucolicum carmen*, texte latin, traduction et commentaire par Michel François, Paul Bachmann, Paris, Champion, 2001, pp. 89-107 (alle pp. 89-93 un vaglio critico delle varie proposte di identificazione di Gallo): «Mais ne pourrions-nous, d'ailleurs, à cette occasion, évoquer une autre polémique: celle qui fit s'affronter, au XVIII^e siècle, les partisans de l'opéra italien aux fidèles de la tradition française ?» (p. 93).

tradizione di pensiero fatta propria anche da Dante nel *Convivio* (II i, 4-5). Nella prima, Petrarca sottolinea che l'arte quasi divina di Floriano non può avere nessun effetto sull'animo degli avignonesi, reso sordo da una degenerazione morale che non sembra poter cessare. La musica da sola è costretta a combattere due nemici, la deplorevole condotta delle persone e il luogo e le circostanze che la favoriscono. Per questo Petrarca sprona l'amico a lasciare Avignone per tornare in Italia, dove anche i sassi, le querce e gli orsi sarebbero disposti ad ascoltarlo. Insomma, l'eccellenza dell'arte musicale di Floriano si scontra con la corruzione morale di Avignone, e dove regna la corruzione morale la vera arte non può svolgere la funzione etica che le è propria. Dalla seconda epistola si apprende che l'esortazione di Petrarca ha avuto il suo effetto, Floriano ha davvero deciso di tornare in Italia, ma il prorompere di una nuova e insana passione lo fa desistere dal proposito proprio quando stava facendo i bagagli.

Ep. 15, vv. 1-9 e 33-35

Orpheus Euxinios solitus vel carmine fluctus,
vel Thracum mulcere feras trunosque sequentes,
clarus avis proavisque fuit secloque loquaci
inter semideos habitus: sed tempore nostro
Orpheus alter adest, si quid michi credere tutum est,
non minor antiquo. Nisi quod modo surda canenti
monstra parit tellus; redeat licet ille, nec iram
nec luxum frenare queat victusque tenaci
cedet avaritie...
[...]
Hortor abire locis, Itala tellure daturum
ingenii documenta tui; tum currere quercus,
saxaque mota sono, blandosque videbimus ursos.

Ep. 16

Cesserat assidua victus prece plectiger Orpheus,
Orpheus hic presens, evo, non arte secundus,
ausus opes sprevisse inopes, ignobile pondus,
iamque animo carpebat iter, sed vasa legenti
occurrit violentus Amor, dextramque superbam
inicit invalido. Mirum! Meretricula tanto
imperat ingenio: cessit reverentia, cessit
alma fides, cessere preces. Sic vincimur omnes

unius illecebris et Musica servit Amori,
cui mare, cui tellus, cui servit Iupiter ipse.²⁴

Spero di non forzare l'interpretazione di queste epistole proponendo un parallelismo con la biografia di Petrarca. All'inizio del 1352, quando scrive le due epistole, Petrarca è ad Avignone. Risale a quel periodo la disputa con i medici curanti di Clemente VI che è all'origine del primo libro delle *Invective contra medicum*. Nei mesi successivi assume concretezza il progetto di lasciare la Francia in via definitiva, tanto che il 16 novembre del 1352 Petrarca parte da Valchiusa per l'Italia. Una volta fermatosi a Cavaillon per salutare Philippe de Cabasoles, una pioggia insistente e il pericolo dei briganti lo inducono però a interrompere il viaggio e a fare ritorno a Valchiusa. Queste circostanze biografiche mi fanno pensare che proponendo il tema della necessità di trasferirsi in Italia per poter dare un senso alla propria arte, al centro della prima epistola, come anche quello dei fattori avversi che impediscono di tener fede ai propri propositi, al centro della seconda, Petrarca si rivolgesse a Floriano pensando a sé stesso; mi fanno cioè pensare che Floriano sia in realtà un *alter ego* di Petrarca. Da questo punto di vista, l'arte poetica è anche arte musicale, come nell'ecloga IV del *Bucolicum carmen*. Floriano e Tirreno sono le due facce della stessa medaglia.

²⁴ Testo secondo Francesco Petrarca, *Epistulae metricae. Briefe in Versen*, herausgegeben, übersetzt und erläutert von Otto und Eva Schönberger, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2004; trad. ep. 15: «Orfeo, che soleva placare con la poesia le fiere della Tracia, i flutti eusini e gli alberi che lo seguivano, fu celebre fra gli avi e i proavi, e in quell'età faconda fu annoverato tra i semidei. Ma nel nostro tempo c'è un altro Orfeo, se è lecito credere davvero in qualcosa, non minore di quello antico. Se non che ora la terra partorisce solo mostri sordi a chi canta; se anche tornasse, non potrebbe frenare l'ira e il lusso, e cederebbe vinto dalla tenace avidità. [...] Ti esorto a lasciare questi luoghi e a donare alla terra italica la dimostrazione del tuo ingegno; allora vedremo correre le querce e i sassi mossi dal suono, e ammansiti gli orsi»; trad. ep. 16: «Vinto dall'assidua preghiera, aveva ceduto Orfeo, maestro della cetra; questo Orfeo di oggi, secondo nel tempo non nell'arte, osò disprezzare le misere ricchezze, peso ignobile, e ormai con l'animo cominciava il viaggio, ma mentre faceva i bagagli, Amore violento gli si fece incontro e alzò la mano superba contro lui non abbastanza forte. Meraviglia! Una squaldrina comanda su un tale ingegno: ha la peggio il rispetto, ha la peggio la sacra fede, hanno la peggio le preghiere. Così siamo tutti vinti dalle lusinghe di uno solo e la Musica è sottomessa ad Amore, al quale il mare, la terra e lo stesso Zeus sono sottomessi».

Nel 1352 l'idea di raccogliere in libri i frammenti della propria opera ha già preso forma. Nel 1350 Petrarca scrive le lettere dedicatorie delle epistole metriche (I 1 a Barbato da Sulmona) e delle familiari (I 1 a Socrate), e scrive anche il sonetto proemiale del Canzoniere. Sin dalle fasi iniziali, Petrarca inserisce nella raccolta di rime in volgare anche i due principali generi dell'Ars Nova italiana, la ballata e il madrigale. Le prime sei delle sette ballate e i primi tre dei quattro madrigali del Canzoniere occupano la posizione che conserveranno fino all'ultimo già nella forma Correggio²⁵, e poi nella forma Chigi. Entrano quindi a far parte della raccolta precocemente e vi rimangono in modo stabile.

Marco Santagata è dell'opinione che i madrigali del Canzoniere, almeno i primi tre, siano stati composti per occasioni mondane e non siano da considerarsi testi per Laura, negando che questo genere, anche per la sua destinazione musicale, potesse farsi portatore di contenuti che non fossero esclusivamente erotici, privi cioè di connotazioni morali: «Si aggiunga che il madrigale è un genere 'leggero'» scrive Santagata «a decisa connotazione erotica, e per di più destinato a un'esecuzione musicale. È francamente difficile ritenere che P. [...] affidasse il racconto di un'esperienza spirituale e sentimentale tanto rilevante a un testo che l'uso corrente connotava in quel senso»²⁶.

La marginalità nella produzione lirica di Petrarca dell'altro genere per musica, la ballata, è stata messa in relazione con la postilla «hoc est principium unius plebeie cantionis» che nel Codice degli Abbozzi è riferita alla ballata 324 *Amor quando fioria*. Si è inoltre pensato che Petrarca sentisse

²⁵ La cui reale esistenza è stata però messa in dubbio in alcuni studi sulla tradizione manoscritta del Canzoniere. Vedi il quadro riassuntivo e critico in Lino Leonardi, *La struttura dei «fragmenta», ovvero storia di una contraddizione*, in *La filologia petrarchesca nell'800 e '900*, Atti del Convegno (Roma, 11-12 maggio 2004), Roma, Bardi Editore, 2006, pp. 109-132, alle pp. 122-123; e da ultimo Tommaso Salvatore, *Sondaggi sulla tradizione manoscritta della «Forma Chigi» (con incursioni pre-chigiane)*, in «Studi petrarcheschi», XXVII, 2014, pp. 47-105, alle pp. 90-105.

²⁶ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2004², p. 289. Vedi anche, dello stesso Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 168; *Pellegrine, foresette e pastorelle: per un madrigale di Petrarca (RVF 54)*, in Fabio Danelon, Hermann Grosser, Cristina Zampese (a cura di), *Le varie fila. Studi di letteratura italiana in onore di Emilio Bigi*, Milano, Principato, 1997, pp. 51-67.

la ballata come un genere connotato in senso popolare anche per la sua struttura formale, che riflette la circolarità dell'intonazione musicale²⁷.

In realtà, se non si può negare che l'etichetta *cantio plebeia* alluda al registro stilistico non aulico proprio della lauda-ballata e degli esempi anonimi di tradizione occasionale, generalmente pluristrofici, è anche vero che le ballate di Petrarca perfezionano la nobilitazione impressa al genere dallo Stilnovo e in particolare da Guido Cavalcanti, puntando sulla *brevitas*²⁸. Né è lecito pensare che Petrarca considerasse la ballata “popolare” e il madrigale “leggero” per la loro potenziale destinazione musicale, e che questo possa spiegare lo spazio esiguo che i due generi occupano nella sua produzione lirica, perché le intonazioni delle ballate e dei madrigali erano tutt'altro che “leggere” e “popolari”, e anzi la loro complessità aveva l'effetto di dilatare ed esaltare un linguaggio reso più denso dalla *brevitas*. Nel Canzoniere, le sette ballate e i quattro madrigali sono semmai messi in rilievo rispetto all'insieme dei testi proprio dal loro esiguo numero, che ha peraltro possibili implicazioni simboliche.

Proverò a dimostrare il ruolo non secondario dei due generi per musica nel Canzoniere attraverso un'analisi d'insieme del gruppo di otto testi, da 52 a 59, in cui sono compresi i due primi madrigali che incorniciano la seconda canzone politica, *Spirto gentil*, e le ballate terza e quarta, separate da tre sonetti. Lo farò cercando di inquadrare il gruppo di testi all'interno del racconto, proponendo cioè ancora una volta un parallelismo tra finzione e autobiografia. Vedremo che all'interno di questo gruppo, i madrigali e le ballate segnano momenti di tensione narrativa.

²⁷ Guido Capovilla, *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco. Casi di connessioni interne e di monostrofitismo nella ballata italiana «antica»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLIV, 1977, pp. 238-260, a p. 246, ma il concetto di «circolarità» era stato già utilizzato da Emilio Bigi, *Le ballate del Petrarca*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLI, 1974, pp. 481-493, poi in Bigi, *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Napoli, Morano, 1989, pp. 31-48, alle pp. 39-40.

²⁸ Lo sottolinea Capovilla, *Le ballate del Petrarca*, cit., p. 257. E vedi anche Antonio Calvia, Maria Sofia Lannutti, *Mono- e pluristrofitismo nelle ballate italiane intonate. Stil novo, Ars Nova e tradizione manoscritta*, in Christelle Chaillou-Amadiéu, Oreste Floquet, Marco Grimaldi (éds), *Philologie et musicologie. Des sources à l'interprétation poétique-musicale (XII^e-XVI^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2019, pp. 189-214, alle pp. 196-198.

52	Non al suo amante più Dïana piacque	madrigale
53	Spirto gentil, che quelle membra reggi	canzone
54	Poi ch'al viso d'Amor portava insegna	madrigale
55	Quel foco ch'i' pensai che fosse spento	ballata
56	Se col cieco desir che 'l cor distrugge	sonetto
57	Mie venture al venir son tarde et pigre	sonetto
58	La guancia che fu già piangendo stanca	sonetto
59	Perché quel che mi trasse ad amar prima	ballata

Dalla cronologia interna al Canzoniere si desume che gli otto testi sono successivi al primo viaggio in Italia, dove Petrarca giunse in pieno inverno, verso la fine di gennaio del 1337. Seguono infatti la canzone 50, che indica un momento prossimo all'anniversario del 6 aprile di quello stesso anno (v. 55 «ben presso al decim'anno»). A differenza dell'amante, i personaggi descritti nella canzone si liberano degli affanni alla fine di una faticosa giornata, che proporrei di interpretare come figura del viaggio in Italia ormai giunto al termine. L'avvicinamento al luogo dell'amata credo possa dirsi prospettato dal sonetto 51 *Poco era ad appressarsi agli occhi miei*.

Non sappiamo quando di preciso Petrarca abbia fatto ritorno in Provenza, ma sappiamo che nell'estate del 1337, dopo una breve sosta ad Avignone, acquistò una casa a Valchiusa e vi si trasferì. Il madrigale 52 *Non al suo amante più Dïana piacque* ritrae l'amata, definita *pastorella*, mentre è intenta a lavare il *velo* nelle *gelide acque* di un fiume, tratto distintivo dell'ambiente valchiusano. L'amante la vede per caso, come Atteone vede per caso Diana nel mito, e la visione di lei *tutta ignuda* gli piace a tal punto da rabbrivire *d'un amoroso gielo* nonostante il sole ardente. Non siamo più in inverno e siamo di fronte a una vera e propria ricaduta nella passione d'amore, quasi un secondo inaspettato innamoramento avvenuto a distanza di dieci anni dal primo.

Rvf 52

Non al suo amante più Dïana piacque,
 quando per tal ventura **tutta ignuda**
 la vide in mezzo de le **gelide acque**,
 ch'a me la **pastorella** alpestra et cruda
 posta a bagnar un leggiadretto **velo**,
 ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda,
 tal che mi fece, **or quand'egli arde 'l cielo**,
 tutto tremar **d'un amoroso gielo**.

Inserita in questo punto del racconto autobiografico, la subito successiva canzone politica *Spirto gentil*, che è rivolta a un senatore romano, figura come un testo in cui l'amante, tornato in Provenza, riflette su quanto ha avuto modo di osservare durante il soggiorno nella terra natale. Vi si descrive la triste condizione dell'Italia e di Roma, ora orfana della sede papale e dilaniata da continue lotte intestine. Il congedo affida alla canzone il compito di raggiungere il destinatario in Campidoglio per spronarlo a risollevare le sorti di Roma e dell'Italia e per fargli presente che l'incontro ravvicinato non ha alterato la natura dell'amore che l'amante nutriva nei suoi confronti. L'amante ha visto sì il destinatario *da presso*, ma solo come vede chi s'innamora *per fama*²⁹. Si tratta di un incontro dall'esito ben diverso rispetto a quello descritto nel madrigale 52, dove invece la visione dell'amata *da presso* rinnova la rovinosa passione d'amore.

Rvf 53, vv. 99-106, congedo

Sopra 'l monte Tarpeio, canzon, vedrai
un cavalier ch'Italia tutta honora,
pensoso più d'altrui che di se stesso.

**Digli: Un che non ti vide anchor da presso,
se non come per fama huom s'innamora,**
dice che Roma, ognora
con gli occhi di dolor bagnati et molli,
ti chier mercé da tutti sette i colli.

Nel madrigale 54 *Perch'al viso d'amor portava insegna* l'amata non è più *pastorella* ma *pellegrina* inutilmente inseguita dall'amante *su per l'erbe verdi* di una *selva*. Durante l'inseguimento, l'amante è spronato da una voce fuori campo di natura divina a fermarsi e a riconoscere attraverso la riflessione la pericolosità del suo *viaggio*.

²⁹ Secondo l'interpretazione di Mario Martelli, *Sul destinatario della canzone «Spirto gentil» di Francesco Petrarca*, in «Medioevo e Rinascimento», VII, 1995, pp. 91-120, ripresa nei commenti di Rosanna Bettarini (Torino, Einaudi, 2005) e Sabrina Stroppa (Torino, Einaudi, 2011).

Rvf 54

Perch'al viso d'Amor portava insegna,
mosse una **pellegrina** il mio cor vano,
ch'ogni altra mi pareva d'onor men degna.

Et lei seguendo **su per l'erbe verdi**,
udí' dir **alta voce di lontano**:

Ahi, quanti passi per la **selva** perdi!

Allor mi strinsi a l'ombra d'un bel faggio,
tutto pensoso; et rimirando intorno,
vidi assai periglioso il mio **viaggio**:
et tornai indietro quasi a mezzo 'l giorno.

Nella ballata 55 *Quel foco ch'i' pensai che fosse spento*, l'amante, che credeva sopita la passione grazie alla stagione invernale e al trascorrere del tempo, prende atto del suo risvegliarsi causato dalla visione dell'amata. È incorso in un *secondo errore*, secondo rispetto al *primo giovenile errore* del sonetto proemiale (v. 3 «in sul mio primo giovenile errore»), e si dice estenuato dallo scontro *tra duo contrari*, tra il rinnovato *fuoco* d'amore e il pianto che scaturisce dalla constatazione di non potersene affrancare³⁰.

Rvf 55

Quel foco ch'i' pensai che fosse spento
dal freddo tempo et da l'età men fresca,
fiamma et martir ne l'anima rinfresca.

³⁰ L'idea del *secondo errore* può essere messa in rapporto con l'*Epystola* I 6, dove Petrarca, rispondendo a una sollecitazione di Giacomo Colonna, descrive la vita solitaria che da un anno conduceva nel ritiro di Valchiusa. I vv. 37-155 dell'epistola descrivono il riaccendersi, al ritorno da una lunga peregrinazione, della passione per una donna di straordinaria virtù, che sembrava essersi estinta (vv. 103-104 «Quid loquar? Unde miser lacrimas narrare secundas / incipiam?...»). Lo rileva già Arnaldo Foresti, *Dalle prime alle «seconde lagrime». Un capitolo della storia dell'amore di Francesco Petrarca*, in «Convivium», XII, 1940, pp. 8-35. All'*Epystola* I 6 si riferisce Agostino nella parte centrale del terzo libro del *Secretum*, quando consiglia a Francesco di allontanarsi dal luogo dell'amata e fuggire la solitudine. Vedi in proposito, da ultimo, Matteo Venier, «E non tacerò il vero». *Una confessione di Petrarca a Giacomo Colonna* (Epystola I 6), in *Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina*, CXXVIII, 2015-2016, *Parte III: Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti*, pp. 387-416, alle pp. 388-389.

Non fur mai tutte spente, a quel ch'i' veggio,
ma ricoperte alquanto le faville,
et temo no 'l **secondo error** sia peggio.
Per lagrime ch'i' spargo a mille a mille,
conven che 'l duol per gli occhi si distille
dal cor, ch'à seco le faville et l'ésca:
non pur qual fu, ma pare a me che cresca.

Qual foco non avrian già spento et morto
l'onde che gli occhi tristi versan sempre?
Amor, avegna mi sia tardi accorto,
vòl che **tra duo contrari** mi distempre;
et tende lacci in sì diverse tempre,
che quand'ò più speranza che 'l cor n'esca,
allor più nel bel viso mi rinvesca.

I due sonetti successivi (56-57) insistono sul tema del desiderio cieco e della speranza vana accresciuti dal *secondo errore*. Segue un terzo sonetto (58) rivolto a un amico nel giorno del suo compleanno, che accompagna tre doni utili ad alleviare la sofferenza amorosa. Si arriva così alla ballata 59 *Perché quel che mi trasse ad amar prima*, dove l'amante dichiara la sua incondizionata fedeltà all'amata dimostrando di non volersi liberare da quella sofferenza, e lo fa nei punti chiave della struttura formale, l'ultimo verso della ripresa e della strofe: «del mio fermo voler già non mi svoglia»; «non vo' che da tal nodo Amor mi scioglia». Si chiude così il bilancio di un'esperienza cruciale, dal forte impatto emotivo, quella del ritorno al luogo dell'amata dopo una lunga assenza, che si ripeterà nel corso del racconto.

Rvf 59

Perché quel che mi trasse ad amar prima,
altrui colpa mi toglia,
del mio fermo voler già non mi svoglia.

Tra le chiome de l'òr nascose il laccio,
al qual mi strinse, Amore;
et da' begli occhi mosse il freddo ghiaccio,
che mi passò nel core,
con la virtù d'un subito splendore,
che d'ogni altra sua voglia
sol rimembrando anchor l'anima spoglia.

Tolta m'è poi di que' biondi capelli,
 lasso, la dolce vista;
 e 'l volger de' duo lumi honesti et belli
 col suo fuggir m'atrasta;
 ma perché ben morendo honor s'acquista,
 per morte né per doglia
non vo' che da tal nodo Amor mi scioglia.

Il congedo collega la canzone 53 ai madrigali 52 e 54. Come ho già accennato, l'incontro dell'amante con il destinatario, che non compromette la natura dell'originario *amor de lonh*, richiama per contrasto l'incontro con l'amata descritto nel madrigale 52, che invece riaccende la passione. L'aggettivo *pensoso*, riferito al *cavalier ch'Italia tutta onora*, si ritrova nel madrigale 54, dove torna ad essere attributo dell'amante, come nella metamorfosi prospettata nel sonetto 51 (v. 8 «pensoso nella vista oggi sarei»). Anche in questo caso il rapporto tra i due luoghi è di tipo contrastivo. Se il destinatario della canzone dimostra di provare inquietudine più per le sorti di Roma e dell'Italia che per sé stesso (v. 101 «pensoso più d'altrui che di se stesso»), l'inquietudine dell'amante riguarda invece la situazione personale che sta vivendo (v. 6 «Allor mi strinsi all'ombra di un bel faggio tutto pensoso»).

Rvf 53, vv. 99-106, congedo

Sopra 'l monte Tarpeio, canzon, vedrai
 un cavalier ch'Italia tutta honora,
pensoso più d'altrui che di se stesso.
 Digli: Un che non ti vide anchor da presso,
 se non come per fama huom s'innamora,
 dice che Roma, ognora
 con gli occhi di dolor bagnati et molli,
 ti chier mercé da tutti sette i colli.

Rvf 54

Perch'al viso d'Amor portava insegna,
 mosse una pellegrina il mio cor vano,
 ch'ogni altra mi pareva d'onor men degna.
 Et lei seguendo su per l'erbe verdi,
 udí' dir alta voce di lontano:

Ahi, quanti passi per la selva perdi!
 Allor mi strinsi a l'ombra d'un bel faggio,
 tutto **pensoso**; et rimirando intorno,
 vidi assai periglioso il mio viaggio:
 et tornai indietro quasi a mezzo 'l giorno.

L'immagine del fuoco, tra le più tipiche del linguaggio della poesia d'amore, esprime nella canzone la brama di potere delle famiglie magnatizie romane, che il destinatario è chiamato a spegnere. La stessa immagine la ritroviamo nella ballata 55, riferita come di consueto al desiderio dell'amante (il che stabilisce un parallelismo tra una condotta politica smodata e volta all'interesse di parte e l'amore irrazionale).

Rvf 53, vv. 66-70

Et se ben guardi a la magion di Dio
 ch'**arde** oggi tutta, assai poche **faville**
spegnendo, fien tranquille
 le voglie che si mostran sì '**nfiammate**,
 onde fien l'opre tue nel ciel laudate.

Rvf 55, vv. 1-6

Quel **foco** ch'i' pensai che fosse **spento**
 dal freddo tempo et da l'età men fresca,
fiamma et martir ne l'anima rinfresca.
 Non fur mai tutte **spente**, a quel ch'i' veggio,
 ma ricoperte alquanto le **faville**,
 et temo no 'l secondo error sia peggio.

Il gruppo di otto testi delimitati dal madrigale 52 e dalla ballata 59 occupa una posizione di rilievo nella struttura complessiva del Canzoniere, che ne conferma la compattezza rispetto al momento autobiografico del ritorno dal primo viaggio in Italia. Se si accetta l'idea di un ordinamento calendariale³¹,

³¹ L'esistenza di un legame tra il numero complessivo dei testi e l'anno liturgico, sostenuta in primis da Angelandrea Zottoli, *Il numero solare nell'ordinamento dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, in «La cultura», VII, 1928, pp. 337-348, è stata rilanciata da Marco Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2004², pp. 310-314. Mi limito qui a rimandare per la bibliografia complessiva al lavoro di G. Biancardi, *L'ipotesi di un ordinamento calendariale del Canzoniere petrarchesco*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXII, 1995, pp. 1-55, con discussione dei

all'altezza del madrigale 52 siamo quarantanove giorni (sette settimane) dopo il Triduo pasquale, rappresentato dai tre sonetti iniziali. Siamo cioè nel giorno di Pentecoste, festività solenne che celebra la discesa dello Spirito Santo sugli apostoli e la Vergine e la nascita della Chiesa militante.

Nell'anno liturgico, la festa di Pentecoste è seguita dalla settimana che si apre con il lunedì di Pentecoste, ancora oggi giorno di festa in molti paesi europei, e si conclude con l'Ottava di Pentecoste, che nel 1334 divenne festa della Trinità (*Festum Sanctissimae Trinitatis*). Al lunedì di Pentecoste e alla festa della Trinità corrispondono la canzone 53 e la ballata 59. Si noti che il nesso incipitario *Spirto gentil*, lo spirito nobile che *regge* la persona del *signor valoroso, accorto e saggio*, potrebbe voler alludere proprio all'appena avvenuta discesa dello Spirito Santo nel giorno di Pentecoste³².

52 <i>Non al suo amante più Dīana piacque</i>	madrigale	1 Pentecoste
53 <i>Spirto gentil, che quelle membra reggi</i>	canzone	2 Lunedì di Pentecoste
54 <i>Poi ch'al viso d'Amor portava insegna</i>	madrigale	3 Martedì di Pentecoste
55 <i>Quel foco ch'i' pensai che fosse spento</i>	ballata	4 Mercoledì di Pentecoste
56 <i>Se col cieco desir che 'l cor distrugge</i>	sonetto	5 Giovedì di Pentecoste
57 <i>Mie venture al venir son tarde et pigre</i>	sonetto	6 Venerdì di Pentecoste

precedenti contribuiti sulla posizione della canzone 264 in relazione al 25 dicembre (pp. 1-23). Sul rapporto dialettico tra il tempo dell'autobiografia fittizia e il tempo assoluto rappresentato dal numero complessivo dei testi sono di riferimento gli studi di Roberto Antonelli, dal primo, «*Rerum vulgarium fragmenta*» di Francesco Petrarca, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, IV. *Le opere*, I. *Dalle Origini al Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 379-471 (in particolare le pp. 406-410), al più recente, *Perché un libro (-Canzoniere)*, in «Critica del testo», VI, 2003, pp. 49-58. La struttura calendariale è difficilmente conciliabile con l'idea che il Canzoniere sia in realtà un'opera incompiuta, passibile di ulteriori aggiunte, secondo il punto di vista di Natascia Tonelli, *Vat. Lat. 3195: un libro concluso? Lettura di «Rvf» 360-66*, in Michelangelo Picone (a cura di), *Il Canzoniere: lettura micro e macrotestuale*, Ravenna, Longo, 2007, pp. 799-822, condiviso da Francisco Rico, *I venerdì del Petrarca*, Milano, Adelphi, 2016, pp. 232-234, con la nota 51.

³² Aggiungo che anche la ballata 63 corrisponde a una festa liturgica, quella del *Corpus Christi*, posta il giovedì dopo l'Ottava di Pentecoste. Come ho già fatto notare nel mio *Laureta novata. L'alieniloquium nei madrigali dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXCII, 2015, pp. 172-208 e 321-360, corrispondenze con il santorale e il temporale dell'anno liturgico, che è possibile mettere in relazione al contenuto dei testi, si individuano anche per il madrigale 106 (20 luglio, *dies natalis* del profeta Elia, oltre che giorno della nascita di Petrarca) e per il sonetto 123, quasi contiguo al madrigale 121, quest'ultimo spostato nella posizione definitiva per sostituire la ballata *Donna mi vène* tra il 1373 e il 1374 (6 agosto, festa della Trasfigurazione).

58 <i>La guancia che fu già piangendo stancha</i>	sonetto	7 Sabato di Pentecoste
59 <i>Perché quel che mi trasse ad amar prima</i>	ballata	8 Ottava di Pentecoste
(Festum Sanctissimae Trinitatis)		

Nella canzone 53, l'amore che l'amante dichiara di provare per il *cavaliere* animato dallo *spirto gentil* è un amore positivo e reciproco, che si traduce in impegno politico e si identifica quindi nella *caritas*, la virtù teologale che induce chi governa ad agire per il bene comune. I testi che si accompagnano alla canzone rendono evidente il contrasto tra questa forma d'amore e la passione che tiene prigioniero l'amante, non diversamente dalla passione che trattiene Floriano in terra straniera nel ritratto che ne fa Petrarca nella seconda delle due epistole a lui indirizzate. Ma come la musica di Floriano non sortisce nessun effetto a causa della sordità di chi ascolta, così la musica ideale dei generi dell'Ars Nova compresi nel gruppo di otto testi, che per il primo dei madrigali ha effettivamente preso corpo nell'intonazione di Jacopo da Bologna, non riesce a far sì che l'amante, anche lui incapace di ascoltare, si affranchi dalla prigione d'amore. L'alta concentrazione dei due principali generi dell'Ars Nova italiana in questa zona del Canzoniere può essere insomma vista in rapporto ai potenziali effetti del canto inteso come unione di poesia e musica, secondo il punto di vista di Tirreno nell'ecloga IV.

Sugli effetti della musica Petrarca riflette nel dialogo 23 *De dulcedine musica* contenuto nel primo libro del *De remediis utriusque fortune*. Nell'ultima parte di questo dialogo, *Gaudium* e *Ratio* riescono a trovare un punto d'incontro nell'idea che la musica, capace di suscitare un eccessivo coinvolgimento dei sensi, può essere, anche nel tempo presente, all'origine di un casto e sobrio piacere se ascoltata con moderazione e con il giusto distacco.

Nell'intervento finale, *Ratio* riassume le due diverse posizioni assunte nei secoli dalle massime autorità filosofiche sul tema dell'armonia dei cieli. Secondo Pitagora e Platone, e poi secondo Cicerone nel *Somnium Scipionis*, il cielo risuona. Aristotele sostiene invece che l'ordine armonico dei corpi celesti è puramente intellettuale e non produce alcun suono. Della concezione aristotelica, recepita da Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, si fa interprete Dante nel *Paradiso*, dove in effetti risuona solo il canto dei beati³³. *Ratio* non

³³ Panti, *Filosofia della musica*, cit., p. 33-34 e 237-241. Sulla musica celeste nel *Paradiso*, vedi inoltre, da ultimo, Sergio Cristaldi, *Poesia che rappresenta la musica. Il caso della «Divina Commedia»*, in L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile (a cura di), *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso

prende posizione, ammette cioè le due possibilità, che esista una musica dei cieli o almeno una musica di chi abita i cieli. Il riferimento ai sospiri dei santi, ai gemiti dei dannati, agli inni dei salvati e ai canti degli angeli credo però dimostri che Petrarca pensava alla *Commedia* («O si hinc aures tuas damnatorum gemitus et lamenta percellerent, hinc beatorum iubilus et cantus angelici atque illa celestis harmonia...»).

Per i limiti insiti nella natura umana, continua *Ratio*, sulla terra non è possibile ascoltare la musica celeste, bisogna accontentarsi di una musica meno bella. Ma ciò che più conta, a sostegno di quanto finora ho cercato di argomentare, è che il discorso di *Ratio* si conclude con l'idea di matrice platonica, recepita da Boezio, che la musica terrena, o *musica instrumentalis* secondo Boezio, che l'uomo percepisce attraverso i sensi, può influenzare nel bene e nel male la vita politica e morale della società civile, può determinare, cioè, il tenore della *musica humana*, che può tradursi in armonia o disarmonia sociale³⁴. È per questo che le maggiori personalità del passato non l'hanno sottovalutata: «nunc surdo sensui soni iudicium committitis» dice *Ratio* «de quo hactenus parva quidem res nonnullis forte videbitur, magnos tamen viros exercuit. Nec sine causa divini Plato vir ingenii musicam arbitratus est ad statum sive corruptionem morum ac rei publice pertinere». Anche la musica di Floriano, come quella di Confortino e di Jacopo da Bologna, e come già quella di Orfeo, unita alla poesia, può avere un effetto benefico sull'uomo, guidandolo nelle scelte personali e politiche, a patto però che si sia in grado di ascoltare.

De remediis utriusque fortune, I 23, *De dulcedine musica*, 17-18

17. Gaudium. Suavibus vocum modis cum delectatione detineor.

18. Ratio. O si audires sanctorum suspiria! O si hinc aures tuas **damnatorum gemitus et lamenta percellerent, hinc beatorum iubilus et cantus angelici atque illa celestis harmonia**, quam **Pythagoras** ponit, **Aristoteles** evertit, **Cicero** noster instaurat, tibi autem pietas fidesque suggerit esse ibi perpetuas ac predulces voces,

dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), Roma, ADI Editore, pp. 1-21, alle pp. 17-18.

³⁴ Réka Lengyel, *Francesco Petrarca, A zene szépsége*, in «Magyar Zene», XLVII, 2009, pp. 329-334, commentando il passo cita Boezio, *De institutione musica* XXXIII, 181 (a p. 333): «Idcirco magnam esse custodiam rei publice Plato arbitratur musicam optime moratam prudenterque coniunctam, ita ut sit modesta ac simplex et mascula nec effeminata nec fera nec varia». Sulla *moralitas* musicale e sui tre generi della musica (*mundana*, *humana* e *instrumentalis*), vedi la sintesi offerta da Panti, *Filosofia della musica*, cit., pp. 91-97.

etsi non celorum, at celestium incolarum primam illam et eternam causam sine fine laudantium. Si hec, inquam, omnia tuis auribus inferrentur, quam clare discerneres quis concentus dulcior quisve salubrior! **Nunc surdo sensui soni iudicium committitis, de quo hactenus parva quidem res nonnullis forte videbitur, magnos tamen viros exercuit. Nec sine causa divini Plato vir ingenii musicam arbitratus est ad statum sive corruptionem morum ac rei publice pertinere**³⁵.

Maria Sofia LANNUTTI
Università di Firenze

³⁵ Testo secondo Réka Lengyel, *Francesco Petrarca sulla dolcezza della musica (Il testo corretto del dialogo n. 23 del «De remediis utriusque fortunae»)*, in «Camoenae Hungaricae», VII, 2010, pp. 13-20. Trad.: «17. *Gaudium*. La bellezza delle melodie armoniose è accattivante. 18. *Ratio*. Se tu potessi sentire i sospiri dei santi! Vorrei che tu potessi sentire i gemiti e le grida dei dannati, e gli inni dei salvati, e i canti degli angeli, e l'armonia celeste, l'esistenza della quale Pitagora ha sostenuto, Aristotele ha smentito, e il nostro Cicerone ha di nuovo accettato. E a te la *pietas* e la fede suggeriscono che lì ci sono voci eterne e dolci, e se non le voci del cielo, almeno le voci degli abitanti del cielo, che non cessano di lodare la prima ed eterna causa. Dico, se tutte queste cose arrivassero alle tue orecchie, come vedresti chiaramente quale armonia è più bella, quale è più gioiosa! Ora affidate il giudizio del suono a sensi sordi, e questo può sembrare una cosa da nulla, ma i grandi uomini se ne sono preoccupati. Non senza motivo Platone, uomo di ingegno divino, pensava che la musica riguardasse la condizione e la corruzione della cosa pubblica e della morale».