

CHIOSE PETRARCHESCHE

di

Riccardo Bacchelli

1. *Canzone CXXVI* delle *Rime*: *Chiare fresche e dolci acque*: mi capita d'accorgermi di aver ripetuto non so quant'anni i tre famosi aggettivi del famosissimo verso, senza attenzione nè discernimento: un luogo comune della memoria, quasi dell'abitudine; come un motivo cantabile, che torna a mente senza farci caso, in ragione della sua cantabilità.

Contribuisce a destarmi da tal vezzo inveterato, avere riletto per caso, dopo supergiù cinquant'anni, il giudizio d'uno il cui nome non dà credito estetico e critico ai suoi detti; ma fu insomma Giovanni Papini, in un articolo della *Voce*.

Per il quale, i due primi aggettivi sono superflui e generici, atti ad oscurare il chiaro e ad avvizzire il fresco dell'immagine dell'acqua; ma il terzo « stona », addirittura.

Perchè ed in che, non è detto; e sarebbe sufficiente definirla, pur in chiave di metafore musicali, una « stecca » del virtuoso in « stroncature ». Così, della qualifica di superflui ai due primi aggettivi, verrebbe fatto di sbarazzarsene col dire: Come non ci fossero acque torbide ed acque calde! E forse il terzo « stona » per una strampalata contrapposizione, nella testa del commentatore, alle acque salse, o per una strambolica associazione con le acque zuccherate.

Ma volendo parlar seriamente di un poeta e artista più ch'altri mai di intento e lavoro attenti, acuti, immiti, anzi spietatamente esigenti e intelligenti; il quale, credo anche più che altri mai, critici e chiosatori e lettori d'ogni grado e qualità si son fatti lecito di prenderlo a tu per tu e dall'alto, non di rado facendosi anche faceti e saccenti; volendo dunque parlar seriamente di quei tre aggettivi, son da fare varie osservazioni.

I due primi, oltre e di là dell'oggettivo significato descrittivo, ne hanno uno, soggettivo, encomiastico: son due vezzeggiativi, intesi a notar d'esse acque, con lode, due belle e gradevoli qualità native e naturali che spiccano nelle acque di Sorga in Valchiusa, dilette

e care al poeta. Sicchè non è lode esornativa retorica, ma affettuosa; e, in quanto affettuosa, giustificata e necessaria, ossia espressiva e poetica.

Il terzo, in gradazione ascendente d'intensità e d'intimità, *dolci* le qualifica non pure e ben più che al senso, ma al sentire e al ricordo del poeta e dell'innamorato. « Dolci » son esse *ne la memoria*, per dirlo col poeta stesso nell'inciso della quarta strofa di questa *Canzone*, seconda, con la precedente CXXV, delle due di genere « boschereccio », ma che meglio s'intitolerebbero, semmai, delle acque di Valchiusa.

Ora, l'inciso (*Dolce ne la memoria*), in consonanza e in contrapposto, corrisponde all'altro della prima strofa (*Con sospir mi rimembra*), secondo un nesso di sintassi e d'espressione, d'inflessione e di significato, di melodia e di poesia, in tutto e in perfezione informato alla complessità di discorso di questa composizione, se altra mai definibile come tematica e contrappuntistica.

Questa anticipazione dell'esame critico è scusabile in quanto indispensabile a chiarire il significato ultimo dell'aggettivo *dolci*, che appunto anticipa, adombra, contiene il tema della dolcezza memore, della tenerezza nostalgica, ricorrente in tutta la *Canzone* ed affiorante nei due incisi in corrispondenza di contrappunto poetico.

Dolci dunque le acque, non solo nè tanto per la loro bella e gradevole parvenza naturale, ma per il ricordo che in esse e con esse si sveglia e si associa, meglio diciamo risorge, di un mondo d'affetti e di pensieri e di memorie e nostalgie amorose.

Da che, rifacendoci da capo alla prima lettura, parrebbe di dover inferire che per apprezzare i tre aggettivi, anzi per non precludersene la comprensione, occorra conoscere e aver sentito ciò che li chiarisce ed integra, dunque, il seguito, di cui essi sono, e valgono in quanto sono, un segreto e implicato preannuncio.

È ovvio, che un sentimento anticipato, un giudizio precorrente, in estetica non abbiano più senso di quanto n'avrebbe un riferimento e un richiamo a un chè, il quale ancora attenda espressione.

Gli è che non si tratta di un giudizio nè di un sentimento spiegato, bensì di un presentimento e di una disposizione d'animo e d'intelletto. E non si chiede di far atto preliminare e pregiudiziale d'ossequio all'autorità, di ossequiosa fiducia predisposta e preconcepta: benchè, sarebbe sempre men dannoso e meno inconveniente tale preconcepto fiducioso, che non l'opposto e precipitoso.

Quello di cui si tratta è di conoscere e di conformar l'intelletto, l'animo, alla cognizione di una verità estetica. Ossia, non è detto, e tanto meno è detto quando si tratti di composizione complessa, svolgente più di un tema intrecciati; non è detto in poesia, come nè in musica, che il tema o i temi debbano, nè anzi possano, essere esposti nella spiegata potenza ch'è in essi virtuale, se anzi essa si rivelerà nello sviluppo di ciò che da essi nascerà e si creerà, e li creerà ultimamente essi stessi.

I tre aggettivi, e più specificamente il terzo, sono dunque proposte: semplici, dimesse,

modeste di tono, di significato consueto e corrente; di stile umile e povero e usuale, quasi frusto e liso, che proprio in questo ha la sua ragione e il suo significato e la sua espressività, ossia giustificazione estetica. E proprio da questo nasce, o dovrebbe nascere in ingegni ben disposti e vorrei dir favorevoli alla poesia e specie alla poesia lirica, una predisposizione ed un presentimento, un'attesa. Tanto più generici ed usuali ed usualmente esornativi ed encomiastici siano i tre aggettivi, tanto più è chiaro, ragionevole non pure ma sensibile, che il poeta li propone non per contentarsene: anzi propriamente a premessa e promessa, a proposte, appunto, di argomenti ed affetti d'un discorso poetico da sviluppare.

E verrebbe fatto di ricordare, per analogia, la tenuità o addirittura la inconsistenza espressiva, in sè e per sè presa, di temi e motivi generatori di insigni costruzioni musicali, se quei tre aggettivi, non solo in quanto funzionali proposte o accenni precorritori, ma in sè stessi non avessero qualcosa di espressivamente proprio, caratteristico, adeguato, immediato; insomma, estetico. Il che esime dunque da ricorrere a similitudini, analogie, approssimazioni più o meno critiche, ma sempre metaforiche. S'è dunque detto che sono vezzeggiativi, affettivi e affettuosi: carattere, natura e stile delle espressioni dell'affetto, quanto è più vero e più vivo, s'informa alla semplicità dimessa, usuale, non pur comune ma corrente, non pur naturale ma facile, delle locuzioni corrispondenti ai comuni affetti. E l'affetto del Petrarca, uomo e poeta, per gli oggetti naturali in quanto evocano in lui un mondo, quale e quanto sia questo, è un affetto appunto naturale, semplice, usuale, comune.

Qualità e funzione dei tre aggettivi non è di intendere a fare una proposta e a creare un'attesa programmatica, intenzionale, dunque inestetica. Sono invece espressivi e poetici in sè stessi, in quanto un affetto come quello dell'innamorato per i luoghi carichi di memoria e di nostalgia e di rimembrante dolcezza, al pari della appassionata tenerezza effusiva degli amanti, non cerca, e caso mai respingerebbe, espressioni e concetti men che facili e semplici, naturali secondo l'universalità del più comune e naturale sentire umano. Così quando innamorati si son detti « bella » e « caro » e « dolcezza », non cercano altro, e, come espressione effusiva, un che d'altro e di cercato sarebbe di più e guasterebbe o suonerebbe falso.

I tre aggettivi corrispondono al moto d'affetto, nel momento appunto effusivo, d'una tenerezza immediata, irriflessa, naturale come il suo oggetto, dunque ingenua e poetica proprio in cotesto carattere dei tre vezzeggiativi delle acque, di cui il terzo cela e presagisce una contenenza e una sovrabbondanza d'affetti e d'intenti che si fa sentire, così in sospeso di presagio lirico, esorbitante il limite e carattere dell'affezione naturale. *Dolci* infatti non potrebbero essere, in senso fisico oggettivo, se non riducendo l'espressione a un significato sensoriale e sensuale, non che gretto, inetto: improprio ed esile, se « dolci » a guardarsi; ma ridicolo, se a bersi.

Ma in che senso e significato e concetto poetico sian *dolci*, s'è detto, in quanto contiene il sentimento dell'appassionata nostalgia e dell'amorosa rimembranza, non tanto in quanto lo esprima, ma in quanto lo suggerisce, direi lo esige.

Infatti, l'aggettivo, privo com'è anche della scusa o motivo della rima, potrebbe sentir di usuale o manieroso o lezioso; le accuse che si fanno tanto corrvamente al Petrarca; se una matura e cauta considerazione dell'autorità, non che di tal poeta, di tanto artefice, e critico artefice, non consigli una prudenza, che, giova ripeterlo, proprio nei riguardi del Petrarca è infrequente, straordinariamente, bislaccamente infrequente.

Rifacendoci al confronto con la musica, per poco uno n'abbia senso e intendimento, sa e sente che un tema non va preso in sè e per sè, ma nello sviluppo, sia esso polifonico o contrappuntistico o armonistico, per un suo valore, presuntivo, sospeso, immanente valore, genetico. Il suo valore espressivo sta tutto nella pregnanza di un significato e di una funzione che gli va attribuita, *a priori* ma indubitabilmente, non malgrado ma perchè e quanto più appaia in sè e per sè scarso, e magari scaduto, e forse, non che negletto, trasandato. Quel che l'uditore di musica vi sente e presente, è un'allusione autorevole, e tanto più imperiosa e persuasiva quant'è maggiore l'autorità dell'autore, a ciò che non è ancora e sta per essere detto.

Altrettanto, per il lettore di poesia deve avvenire, incontrando, come per la prima volta, che è poi il modo vero di leggere ogni volta la poesia, una parola di specie povera, usuale, lisa e manierata, come sarebbe cotesto aggettivo *dolci*, quando fosse attribuito alle acque materialmente, limitatamente, naturalisticamente, o genericamente.

Del resto, il valore e il sentimento e l'intendimento di ciò che è puramente lirico, parola e sillaba, figura e ritmo, suono e canto, parla solo a chi è disposto a sentire quel che si sente e non si sente, detto e non detto, trascendente il mezzo e il linguaggio e l'espressione stessa. In fatto di lirica pura, e dunque del liricissimo fra i poeti, si comincia da una prima, indimostrabile, immediata impressione, e si finisce in una ultima, ineffabile, assorta persuasione. È un'esperienza di cui può discorrersi in quanto si contiene e si svolge fra e dall'uno allo altro termine. Del primo e dell'ultimo, in sè stessi, o c'è consenzienza e consenso, o è inutile discutere, anzi è utile tacere, per economia di dibattiti e discorsi inconcludenti e inconciliabili, anzi inconnettibili fra parte e parte.

Se la folgore, diciamo parafrasando un motto famoso, cadesse nelle bassure, mancherebbe una metafora ai poeti lirici: è un malizioso argomento che regge ad ogni obbiezione, salvo ad una, perentoria: che il fulmine colpisce le alture. Ugualmente, a chi dicesse: se la rosa, invece che profumata, fosse fetente... Ma è profumata.

Sul punto della essenza della poesia lirica, il Petrarca invita e fa obbligo di tornare continuamente, riconoscendogliela in grado supremo, sì che si può ripudiarla in sè, non negarla a lui, e in tale e non minor grado.

2. Intanto: *Chiare frèsche e dolci acque*, anche l'accento ritmico, che obbliga a elidere, a « rubare » l'accento tonico del terzo aggettivo, concorre a dare all'epiteto un tono elusivo, fuggevole, lieve, ed in ciò suggestivo; intanto, *Chiare fresche e dolci acque, Ove le belle membra*



1 - Bram van Velde: *Pittura* (1940)



2 - Bram van Velde: *Pittura* (1960)

Pose colei che sola a me par donna, propone l'interpretazione già antica, e moderna vorrei dire più che mai, in cui convengono la maggioranza dei commentatori; e intendono *ove* per « dentro », e *pose* per « immerse »: insomma che Laura faceva il bagno nella Sorga in Valchiusa.

Non è inopportuno rilevare che tale interpretazione, oggi, non che accettata, ai più accetta, tanto che alcuni nemmeno fan più menzione d'altre diverse, corre più agevole e più facile secondo la grammatica e la logica: vale la pena di riconoscerlo, per dare il debito rilievo alla nessuna affinità e obbligazione che vige fra l'uso grammaticale e il senno logico, e l'espressione poetica e il giudizio estetico, quando ne sian discordanti.

Vale anche la pena di considerare la somma e l'industria di erudite fatiche, da cui uscì dimostrato, per esempio, che donne e gentildonne facevano il bagno nei fiumi; anzi, più specialmente le provenzali, grazie, suppongo, al clima dolce e alla abbondanza d'acque; vale la pena, per cavarne ancora e più che mai la cognizione di quanto possano contare simili indagini e interpretazioni, quando contrastino con la poesia.

Della questione tanto vessata quanto sbagliata, anzi assurda, ci sarà da discorrere poi. *Ove* vale: « colà dove », « nel luogo in cui », « nei paraggi dove », « dove là »; *pose*, « posò », « assise », « assettò ». E quella che la peccatrice carnale Francesca dice, ritenutamente, « la bella persona », la castità di Laura consente al suo poeta di chiamarla *le belle membra*, con ardire e franchezza consentiti dall'esser tale castità indubitabile e « senza sospetto », e dallo essere qui in questa Canzone la figura di Laura, non che vestita, non spogliabile, impensabile, inimmaginabile nuda.

Altrimenti, *membra* verrebbe a significare, nell'interpretazione balneare, « corpo » e « corpo nudo »: per di più « bello », s'intende quindi alla vista dell'innamorato, il quale, in simile interpretazione del passo, risulterebbe singolarmente apatico e frigido, ridicolmente contemplativo. Ma, stando stretti alla lettera, è difficile scansar l'ironia quando Laura, in acqua nel terzo verso, nel quarto ne sarebbe già uscita e asciugata, e col sesto, rivestita e rassettata, con una stringatezza narrativa tanto succinta e sbrigativa che, per sè stessa assurda e scriteriata, darebbe poi maggior risalto a quell'altro assurdo della menzione di un'immersione balneare, che sarebbe ardita se non fosse oziosa, superflua, fuor di posto, e in tutto contrastante con l'essenza poetica della *Canzone*. Menzione, d'altronde, subito abbandonata, e che, volendo esaminar tutti gli inutili escogitabili, potrebbe andare riferita a un precedente, a un antefatto: con qual motivo e ragione e utile e necessità poetica, non si vede; anzi la suddetta essenza la nega ed esclude ed espunge, non senza fastidio.

Sempre per scrupolo, è da ripetere che al riassetto della donna dopo il bagno, alquanto commentatori, e non dei più sprovveduti, concedono tempo anche nei versi quarto e quinto e sesto: *Gentil ramo, ove piacque (Con sospir mi rimembra) A lei di fare al bel fianco colonna*. Uno di essi dice che « evidentemente » (figuriamoci!) Laura, « dopo uscita dal bagno e forse » (è bello anche quest'altro avverbio, cautelativo!) « nell'atto di rivestirsi, resse il suo corpo »

al *ramo*: sempre dunque alla vista dell'amatore, tanto rispettoso da riuscir finalmente poco mascolo; ma è interpretazione che può fare il paio, benchè più insulsa e meno lepida, con quella che un pur dotto e benemerito petrarchista dà dell'inciso: che sono *sospiri* di disappunto e d'invidia per il *ramo*, ad esso Laura essendosi appoggiata, e non al braccio del poeta!

Sono escogitazioni moventi più a tristezza che a scherno, pensando la mostruosa fecondità inutile delle questioni sbagliate. Tant'è, che su questa via mi viene in mente, più innanzi, il particolare degli alberi in fiore: che fa supporre una stagione primaverile, troppo fresca ancora per far bagni nelle correnti dei fiumi provenzali.

Ma sulla maggiore e più stridente e offensiva sconvenienza del supposto, avrò da tornare più avanti e meno scherzosamente. Tornando al testo, *Gentil ramo, ove piacque ...*, questo secondo *ove* è un modo ardito, se, sottintendendo con agile elisione un « di te », dipendente da *fare* (ove a lei piacque di far di te) significa luogo e paraggi in genere, come il primo.

Se *ove* dovesse riferirsi al *ramo* in senso circoscritto, sarebbe un modo linguisticamente più inutilmente forzato e impoetico esteticamente. L'insistenza di *ove*, ripetuto, tematicamente, fra poco una terza volta, significa, non solo a costo ma mediante la lieve forzatura del secondo, che il valore della locuzione non è indeterminato, ma latamente aperto alla fantasia indirizzata, e, con riserbo e discrezione poetica e umana, etica ed estetica, delicatamente e fantasiosamente sollecitata, verso il luogo, verso il paese amoroso e poetico.

Amoroso in ogni senso, anche in quello letterario e cortigiano dell'Amor Cortese e della Gaia Scienza, poichè l'avverbio « dove », anche fonicamente ed etimologicamente alleviato in *ove*, ripetuto in tre diverse e similari sfumature e inflessioni: ampia, la prima, rispetto alle *acque*; amplificante, la seconda, rispetto al *ramo*; la terza, che vedremo, trascendente e spiritualizzante; questo avverbio addita e determina il teatro naturale e terrestre di un dramma lirico, del dramma d'un amore tratto, e dalla bellezza e dalla passione stessa, a sublimarsi in una tanto poetica quanto religiosa spiritualità contemplativa. Quanto poi alla sintassi, i sostantivi *acque* e *ramo* e i seguenti appaiono come vocativi assoluti, in funzione di chiamata, di appello, di invocazione, finchè non sopravverrà il verbo che essi reggono.

Ma il supposto bagno esige, per quanto increscioso e rincrescevole, un ulteriore esame, che potrebbe anche essere ormai superfluo, se non servisse a chiarire il significato di una tanto patetica e pregnante figura poetica petrarchesca, quale è, famosissima: *colei che sola a me par donna*.

Donna, si sa, in ogni illustre ed aulica, comune e « volgare » accezione: « domina » e « donna ». Ma se, « poste » *le belle membra* in acque *chiare*, s'ha da intendere che in queste e in una loro birichina chiarezza Laura vi traspare ignuda, cotesto « lei sola parergli donna » non sopporterebbe altro che due interpretazioni. Una, casta, anzi castimoniosa, intenderebbe che lo spettatore, prendendo il sostantivo « donna », non senza costrizione della rima, in senso spirituale e spiritualistico e spiritualeggiante, e sforzando l'aggettivo *sola*

a significare avverbialmente « soltanto », intende di sollevare una protesta, ridicola quanto sospetta d'ipocrisia, che la *donna dalle belle membra* è « solamente » la « domina » dei cortesi e spirituali affetti del suo « fedele » e cortigiano e vassallo e sublimato adoratore spiritualistico. Interpretazione smentita d'altronde dall'umanità poetica del Petrarca amoroso e innamorato, e interpretazione sofisticata e cavillosa; cadendo la quale, ne rimane un'altra sola, che sarebbe realistica e schietta e francamente umana e naturale: quelle che una superior grazia e decenza ed elezione, anche stilistica, ha potuto chiamare con sobrio e lieve e casto ardire, *belle membra*, bellamente assettate sulla sponda di Sorga, quando sian collocate e magari accoccolate in acqua, vengono degradate a membra di bella femmina intenta a godersi la freschezza e dolcezza balnearia di tali acque, *chiare*, anzi *dolci*, a favorire in trasparenza la galante curiosità, non ostacolata e dunque non sgradita a Laura, dell'amatore dolcificato. Nel qual caso, *donna* sarebbe da prendere nel significato comune, già allora corrente « in volgare »; e *sola* lei parergli *donna*, alluderebbe, con eufemistica perifrasi non priva, se si vuole, di realistica e naturalistica esattezza, alla smania carnale naturalmente corrispondente alla circostanza, e più specialmente alla esclusività del desiderio erotico caratteristica di una intensa passione carnale.

Passione che non è esclusa dalla poesia del Petrarca; che anzi costituisce un termine, una costante realtà umana e psicologica e biografica della storia poetica di Laura e Francesco, ma che in questa vien posta e proposta come argomento e motivo, come realtà e termine negativo del dramma in cui essa passione è pianta e gridata, contrastata, mortificata, condannata, contrita, in senso ascetico distrutta e abnegata, in senso mistico sublimata. Della quale sublimazione questa *Canzone* è, « in vita di Laura », il creato poetico terrestre più geniale e più ispirato, più rapito, e più « dolce » in tal senso.

Resterebbe l'ipotesi che il Petrarca le avesse dato principio senza aver idea, e nè sospetto, di quel che ne sarebbe nato; dunque con un vagheggiamento fra idillico e galante, con un'allusione a un ricordo, affettuoso magari, appassionato, ma prosaico e terra terra, d'un incontro festevole con una Laura, diciamo pur anche bagnante, la quale, in ogni caso, non sarebbe quella della *Canzone*, *Chiare fresche e dolci acque*.

Anche a dar per vera l'inverosimile ipotesi, del resto contraddetta, come si vedrà, dalla precedente CXXV, resta, o anche s'aggrava, la sconcordanza, la sconvenienza, la stonatura con la perifrasi: *colei che sola a me par donna*, la quale, liberata, e proprio vorrei dire redenta alla poesia, assume, in gloria di Laura « in vita », di Laura ancora terrestre, e della poesia del Petrarca, il termine *donna* e *sola donna*, in ogni sua accezione linguistica e letteraria e poetica, annunciando e proponendo il tema principale e dominante della *Canzone* in lode e della « donna » e della « domina », creatrice e portatrice d'affanno e di beatitudine, anzi di beatissimi affanni, e d'una contemplativa e trascendentale speranza salutarissima attraverso la passione inebriata di lacrime e sogni, di disperazione e di morte, e trasumanata dalla bellezza stessa ond'è nata e nutrita ed infiammata.

Con tutto ciò, è un fatto che non si può passar sotto silenzio, che ad un bagno si riferisce un altro componimento, la *Canzone* XXIII cosiddetta delle metamorfosi, in cui Laura diventa Diana e il poeta Atteone. Ma, da parte l'assunto e stile e carattere artifiziatto delle erudite e studiosissime citazioni ovidiane, e delle allegorie e allusioni più o meno simboliche e tutte astruse, di cui è contesto cotesto esemplare di bravura d'un genere essenzialmente artificioso e virtuosistico, nell'episodio, Laura-Diana « ebbe vergogna E per farne vendetta o per celarse L'acqua nel viso co le man *gli* sparse ». Nulla di tal pudore e di tale ira nella nostra *Canzone*, sicchè dal raffronto, semmai, si dovrebbe dedurne una tolleranza, se non anche una compiacenza, di lasciarsi guardare « ignuda », come sarebbe specificato nella *Canzone* delle metamorfosi, se si dovesse davvero dar peso al raffronto e cavarne un dato biografico documentario. E tali tolleranze e compiacenza sconcordano nel modo più agro e più sconveniente, innaturale oltre che impoetico, con l'ispirazione e la qualità originaria ed essenziale della nostra *Canzone*. Anche, sia detto per scrupolo, d'acque e d'acque di Sorga e di diporti in *riva d'acque* correnti, si parla nei *Madrigali* LII e CXXI e nei *Sonetti* CLXII e CCLXXXI; ma non vi si tratta propriamente di bagni, e, anche vi fosse fatta allusione, il genere e l'intenzione, fra galante e scherzosa, madrigalesca e madrigaleggiante, o, come nel *Sonetto* « in morte », ultimo citato, elegiaca e trasognante e funebre, esclude il raffronto. Che poi in questo *Sonetto*, la terzina: « Or in forma di ninfa o d'altra diva Che del più chiaro fondo di Sorga esca E pongasi a sedere in su la riva », abbia a che vedere con un bagno di Laura buonanima, è una supposizione che è preferibile non qualificare, salvo per riscontrarla in tutto affine, ed altrettanto sbagliata e ancor più inopportuna, che l'altra, secondo la quale « I' l'ho più volte... Ne l'acqua chiara e sopra l'erba verde Veduto viva » della *Canzone* delle amorse e naturali visioni e fantasie di Selvapiana, nella mirabilissima *Di pensier in pensier, di monte in monte*, dovrebbe contenere un'associazione d'idee e di ricordi col solito bagno, quando anche il passo corrispondente nella *Settima* del *Primo Libro* delle *Epistole metriche*, « et liquido visa est emergere fonte », non fornisce appiglio e riferimento alla deplorata interpretazione, anzi può servire ad escluderla.

Voglio soltanto arrivare a dire, che se anche il Petrarca nei primi tre versi, e magari pure nei primi sei, avesse inteso d'alludere con adorna e schiva eleganza eufemistica a un antefatto balneario, per fortuna la perifrasi allusiva sarebbe riuscita abbastanza ambigua da legittimare l'interpretazione poetica e coerente con la poesia della *Canzone*: tanto lontana e diversa, questa, ed avversa all'interpretazione, per così dire, « veristica », che, imitando il poeta che se ne sbrigherebbe, nella dannata ipotesi, in tre o al massimo in sei versi, possiamo sbrigarci noi più radicalmente e rapidamente, *a priori*.

Salvo, s'indende, che venisse scoperta una chiosa di mano propria dell'autore, dichiarante che c'è l'allusione biografica esclusa e deplorata. Nel qual caso bisognerebbe rassegnarsi a un'interpretazione che sciupa l'inizio della *Canzone*, e stride con la intima, propria,

lirica e sublime poesia di essa. Ma fino a che non s'avveri il poco verosimile e molto deprecabile caso, viva la fortunata ambiguità elocutiva, madre di una certezza critica, esteticamente tutt'altro che ambigua, anzi per me sicurissima.

3. Però, purtroppo, anche una discussione non priva di dialettici riflessi polemici vien proposta da interpretazioni assai comuni e correnti, dei versi 7-9 *Erba e fior che la gonna Leggiadra ricoverse Co l'angelico seno*; e mi riferisco ai commentatori che vogliono *seno* sia il petto di Laura, giacente dunque, e giacente bocconi, sul prato. E alcuni, sottilizzando e calcando sul vizio e nel difetto dell'interpretazione originaria sbagliata, vorrebbero *seno* complemento oggetto, interpretando che la *gonna*, ossia, per sineddoche, la veste, copri, oltre ed insieme con l'erba e i fiori, il petto, quando ella ebbe finito di rivestirsi: e sono le forzature e le conseguenze di una futile industriosità, fissata su un'interpretazione, che s'è detta veristica e naturalistica, grettamente aneddotica e descrittiva, dalla quale deriva, per contrasto e all'opposto, un'altra pur guasta e puntigliosa spiegazione, intesa ad attenuare la malagrazia di quella giacitura sul prato; e distingue: l'erba fu coperta dalla gonna, ma il *seno* coperse invece e soltanto i *fiori*, ossia un cespuglio fiorito a cui Laura si sarebbe appoggiata col petto. E citano il *Sonetto* CLX: « quand'elle preme Col suo candido seno un verde cespo », nel quale il significato è evidente. Ma altrettanto evidente e sensibile è la differenza estetica, fra la *Canzone*, lirica della più alta e pura liricità, e l'idillico *Sonetto* primaverile, ingegnoso, sorridente, galante, conversativo, nel quale la fuggevole, leggiara menzione e immagine di un atto vezzoso della bella, vezzosamente accostata o appoggiata o magari abbracciata giocondamente a un fresco arbusto, ride e discorre appunto nel tono e nello stile della galanteria poetica ed amorosa del *Sonetto* in cui il trasparir fugace e delicato di un segreto desiderio sensuale, è espresso e velato nell'attributo, esornativo sì, ma desioso, del petto *candido*.

« Candido », del resto, significa anche immacolato e puro; ma non mai, e in nessun caso, non pure il Petrarca ma il suo tempo avrebbe qualificato *angelico* il petto di una donna in carne e ossa. Sarebbe un'iperbole d'enfatica metafora impropria, peccaminosa, blasfema, tanto indegna, non che del rigore concettuale e linguistico, del gusto squisito del Petrarca, quanto è invece degna della rilassata e gonfia retorica del romanticismo deterioro e di specie infima, che n'ha fatto scialo.

Che se mai si volesse pur dire che in questa stessa *Canzone* sarà qualificato « divino » il « portamento » di Laura, qui l'enfasi, l'iperbole, la metafora, è giusta e giustificata in quanto è ispirata da un atto, non da un membro del corpo, e, in tale atto, anzi atteggiamento, c'è un'espressione, una parvenza e quasi rivelazione dell'essere spirituale, dell'anima di Laura, parvente nel contegno che la sua elezione le dà, esprimendovisi in una sì naturale che spirituale bellezza virtuosa e salutare, manifestazione e promessa di grazia divina; Da che: *il divin portamento*.

Fatto è che *seno*, come vuole una minoranza di commentatori, non è il petto, ma, latinamente e ben anche italianamente, un seno quale si forma in un panno, anzi, risparmiandoci, tanto per cominciare, una sineddoche, nel lembo della *gonna* di Laura seduta su *erba e fior*.

Angelico, non solo, anzi non in quanto è una gonna vereconda e pudica e casta, intangibile, inviolabile non pure al pensiero ma al sentimento del fedele e amico di Lei; *angelico*, in quanto l'immagine, la figura, l'attributo, deriva e si associa dalla e con la rappresentazione degli angeli nelle pitture sacre, a Petrarca ed ai suoi contemporanei familiari. Nelle quali la veste angelica è una *gonna*, e termina generalmente, si potrebbe dire ritualmente, in un panneggio che involge, proprio in un *seno*, i piedi degli angeli, e spesso li sostituisce, specie se in volo, con un quasi obbligato partito stilistico conforme l'incorporea, l'immateriale e soprannaturale essenza degli angeli. Aggettivo, in questo luogo petrarchesco, ovviamente metaforico, ma di metafora sacra e pia, spontaneamente connessa col ricordo di tali pitture chiesastiche, nelle quali il sentimento religioso dell'epoca era alieno da far distinzioni razionalistiche. Sicchè lo stesso immediato e irriflesso affetto poteva persuadere al credente, anzi all'osservante qual era Petrarca, e un'idea degli angeli simili a quelle figure, e che ad esse era somigliante Laura. E da simile riferimento derivava spontaneo e naturale l'attributo di *angelico* riferito al *seno* della *gonna*.

Del resto, nella *Canzone*, Laura è raffigurata in una progressiva trasfigurazione, non teologale, ma non solo metaforica; non visionariesca, ma non solo simbolica. Ella è e diviene donna angelica, beatrice salutifera, non solo poeticamente, ma anche figurativamente. Il disegno, il ritmo, l'armonia stilistica della figura di Laura, sopra tutto in questa *Canzone*, sono composti secondo un'idea pittorica non men che poetica.

Di che si dovrà parlare a proposito della quarta e quinta strofa, ma, a scusa dell'anticipazione, essa può qui confortare la interpretazione dell'attributo di *angelico* riferito a *seno* della *gonna*.

4. Un terzo *ove*: *Aere sacro, sereno, Ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse*, con tematica iterazione in gradazione ascendente, reca il chiarimento del suo significato, in quanto *ove*, più che mai malamente riferibile determinativamente ad *aere*, significa « là dove »; « aere del luogo là dove ». E l'*aere* è prima *sacro* e poi *sereno*; cioè, a meno di non voler supporre in tal rimatore una davvero troppo facile resa alla esigenza della rima in « eno », « rasserenato » da una presenza e ispirazione « sacre »; e cotesta posposizione fissa e propone uno dei temi della *Canzone* nel pensiero già dominante seppur non ancora chiarito, che l'« aere sacro » non tanto sia di un luogo e tempo, di un dove e un quando circoscritto e determinato, nè, tanto meno, di un'aria fisica e respirabile. È una disposizione, dice uno stato, segna un quando e un dove, un tempo e luogo, ma dell'animo, disposto, « aperto » ad accogliere il mirabile e il mistero di una fisica parvenza e di una figura mistica, che, presente Laura, si rivelano quale presenza di grazia e promessa di salvezza e suggestione di beatitudine.

Il *sacro* di tal presenza, che si trasmette e trasfonde nell'*aere*, ossia nella natura serenata, la spiritualizza senza distruggerla, la trascende senza straniarsene, così come Laura, non angelo ma donna semmai angelicata, in questa *Canzone* infonde nel poeta la pienezza di una prescienza, di un presagio, di un assaggio di ciò che « in morte di Laura » diverrà, specie nei sogni, veri o immaginati fossero, quell'estatica visione, fra mistica e appassionata, fra religiosa e poetica, che è il supremo, il geniale, il predestinato segno a cui tende non pur il genio lirico, ma la vocazione religiosa e spirituale del Petrarca, non senza il duro ed amaro contrasto e travaglio della ragione e della coscienza, della passione e dell'ascesi, che trapassa per più gradi e per molti toni e argomenti ed esperienze, senza cessar mai. Ma in questa *Canzone* più che in ogni altra composizione « in vita di Laura », ella è figurata generatrice umana, terrestre, naturale, amorosa, poetica, di quella passione travagliosa, e, nel contempo, prefigurata quale trasmittitrice di sovrumana e celestiale e sovranaturale e caritativa ispirazione e promessa, poetica più che mai in grazia e per virtù di quel salutare travaglio e della passione amorosa e della coscienza morale e dell'aspirazione religiosa, che da lei s'è generato e via via innalzato « in vita », finchè « in morte » da lei pur sempre e più che mai riceve incremento e fomite e ardore in una, con un tanto umano e affettuoso quanto mistico e severo soccorso, caritatevole di quella ch'è in lei, nelle sue apparizioni, terrestre e tenera quanto celestiale e sublime virtù di donna e d'anima: umana e teologale carità.

Qui particolare direi del Petrarca, e particolarmente poetico, è che in tal progresso e processo di una tanto complessa e vasta «vita» ideale e reale, poetica e biografica, quale è quella su cui si esemplano le *Rime* nella loro ideale disposizione e successione, la figura di Laura, insieme e quasi ad un'anima istessa con la poesia del suo poeta, si faccia non pur sempre e via via più poetica che mai, ma anche più caratterizzata, più individuata, più vivente e più autonoma, più donna parlante e dicente, via via che progredisce, con e nella ispirazione stessa poetica, in intimità e gravità e severità e sublimità, e in bellezza, in sì contingente che trascendentale bellezza.

Infatti, Laura, la prima Laura delle prime *Rime*, le più mondane e artificiose, le più «cortesi» e «gaie» e studiate, le più, per dirlo con la formola propria petrarchesca, sia o no con reminiscenza stilnovistica e dantesca, le più propriamente «dolci e leggiadre», appare ed è figura effigiata ed effigie figurata in una tacita, silenziosa, invariata ed invariabile parvenza di bellezza fisica e morale, non pur priva ma anzi escludente una individuata ed attiva, e libera e vivente personalità. Questa ella acquista lentamente, gradatamente, via via che, « in vita », e l'amore e la poesia del poeta progrediscono in umanità e verità, e diciamo anche in bellezza estetica; e tal sua personalità si manifesta, il che è pur significativo e caratteristico, per illuminazioni e quasi spiragli particolari e fugaci; diciamo pure in quasi involontarie e preterintenzionali confessioni e reminiscenze aneddotiche, come quella, bellissima, del *Sonetto* CCCXV; oppure nei tratti più risentiti della storia della sua

virtù più ritrosa ed aspra e orgogliosa, per cui tanto variamente e insistentemente e passionatamente ella è accusata e incriminata d'esser amante, anzi innamorata, invaghita, e frigidamente, non che della propria virtù, di sè stessa e della propria bellezza, sterilmente, forse viziosamente, se orgoglio e superbia e compiacenza di sè sono vizi e peccati.

Ma libera e viva e parlante e individua divien Laura « in morte », anche se la partizione non è del Petrarca nè egli l'ebbe in mente, la Laura delle *Rime* « in morte », nelle quali, umana e beata, celestiale e terrestre, quanto più prende di vita propria, tanto più perde di difetto e peccato: tanto più vivente quanto più perfetta; perfetta anima in quanto finalmente donna amorosa; amorosa in quanto caritatevole; donna viva in quanto anima beata.

Sicchè si può dire, nel progresso del poëma lirico, della poetica « vita » narrata dalle *Rime*, l'espressione *colei che sola a me par donna* essere quasi la formola dell'avverarsi poetico della figura di Laura, quale, nel sublimarsi, divien sempre più donna, rispondendo per tanto essa formola sempre più e meglio alla sua più semplice, usuale, innamorata espressione di « unica amata ».

Così, ancora e già in questa proemiale strofe di proposta, *donna* accoglie e preannuncia, tutti, i sensi e significati araldici, emblematici, allegorici, simbolici, letterari, e s'aggiungano i morali e poetici e religiosi, che la tradizione della « Gaja Scienza » provenzale, dell'« Amor cortese » francese, dell'idealizzazione poetica e non solo poetica italiana, eran venuti più secoli attribuendo alla « donna » e alla « domina » e alla creatrice degli affetti, non pur amorosi ma umani, non pur poetici ma mistici e teologici.

Erede, assuntore, e superatore di quanto quelle tradizioni e scuole avevan avuto di più vero e di più fittizio, di più poetico e di più artificioso, di più bello e di più talentoso, il Petrarca portò tutti i motivi e i significati e gli argomenti di quelle poetiche a una ultima e trascendente perfezione e intensità. Ma di suo ci mise in grado geniale la coerenza e semplicità e verità, e umane ed estetiche e morali, che sono del poeta grande, e che fanno di lui il lirico liricissimo fra tanti poeti d'amore e « fedeli d'Amore » di lingua d'oc e di oïl e del sì, il grandissimo fra tanti grandi, perchè il più umano, non pur d'affetto ma di pensiero; e in quanto il poetico creato di Laura, la figura di Laura, la persona di Laura, trascendendo la realtà biografica e le significazioni simboliche, in quanto appunto trascende l'una e le altre avvera ed impersona una figura che riceve carattere e umanità e vita propria da quel che la innalza e la sublima nella sfera etica e religiosa, senza toglierla dalla umana e poetica, da quel che nel conferirle virtù e carattere e mansione paradisiaca e teologale, lungi da farne una personificazione simbolica o allegorica, le dà vita ed autonomia e personalità. Quella personalità, in cui Laura, più che mai la *sola* che appaia a lui *donna*, perviene nei colloqui e apparizioni che il poeta in tanta parte attribuisce a sogni, sia per rispetto di una possibile realtà, sia per una discrezione, non che morale e religiosa, anche estetica, la quale gli vieti di fingerli e trasferirli in vere e proprie visioni; sia per una squisita e rigorosa delicatezza del senso estetico, che gli fa percepire e rispettare e distinguere il carattere, la realtà

terrestre di tali colloqui, l'umanità in essi di Laura, tale che appunto a naturali sogni conviene, e mentre più vi si sublima, più vi s'impersona. Del resto, basta il carattere estetico della rappresentazione di tali sogni, a far pensare che ci sia stata una origine anche fisica e letterale di tali visite di Laura in sogno, dalla quale origine il poeta abbia tratto il sacro e l'umano, il trascendentale e il concreto, che fanno delle *Rime* « in morte di Laura » quel non soltanto geniale ed altissimo, ma ben anche singolare e straordinario poema lirico.

Di esso, benchè in sè compiuta e perfetta, la *Canzone, Chiare fresche e dolci acque*, reca una prefigurazione, anzi una profezia poetica, già con la duplice contenenza etimologica e linguistica del termine *donna*, quale « domina » e quale « donna », e del verbo « parere », concettosamente proposto ed assunto nel suo doppio significato di « apparire » e di « sembrare »; sicchè Laura, in quanto « domina » è apparizione e rivelazione di spirituale sovranità, e in quanto « donna » è la suasiva ed esclusiva parvenza in carne dell'unicamente e appassionatamente amata e desiderata.

È soltanto un lume precorritore, che s'irradia, oltre che a render veramente *dolci le acque*, a far « gentile », ossia cortese e nobile, la pianta, di per sè « gentile » forse, ma certo per la mansione a cui viene adibita da Laura che le si appoggia prima di sedersi sulla riva erbosa e fiorita. E non è fuor di luogo, a questo punto, ravvisare che la non necessaria sineddoche o distinzione che sia del *ramo*, e la non felice e alquanto greve metafora della *colonna*: (*Gentil ramo, ove piacque (Con sospir mi rimembra) A lei di fare al bel fianco colonna*), non estranea la tirannia della rima, non sono incolpevoli delle discettazioni interpretative più o meno ingegnose ed anche risibili di cui s'è parlato, mentre nell'inciso (*Con sospir mi rimembra*) anche l'esigenza della rima è stata felice ispiratrice e introduttrice del tema, anzi della melodia della rimembranza nostalgica, prima, nella strofa seconda, melanconica e sospirosa, poi, nel secondo inciso, della strofa quarta, (*Dolce ne la memoria*), tanto viva e vivida e affettuosa, da strugger in dolcezza anche il rimpianto nostalgico.

E, poi che parlo della rima e delle sue esigenze, non credo fuor di luogo tornar per incidenza su quella che non è stata estranea a suggerire la locuzione di *belle membra*, tanto espressiva e arditamente vereconda quanto sarebbe materiale e sguaiata se tali « membra » fossero ignude in acque « chiare ». Voglio dire, che l'esigenza, magari tirannica, della rima in « embra » viene ad alleggerire, ad aggraziare, direi a propiziare esteticamente la locuzione, e concorre, stilisticamente, a smaterializzarla e a giustificarla.

Ciò in qualche modo s'attaglia a un rilievo stilistico e tecnico riguardante un'altra rima di questa strofa, fra *ricoverse* dell'ottavo, e *aperse* dell'undecimo verso. Essa, se non proprio si può supporre che voglia ed intenda, può per altro dare per divinatorio tatto d'artefice, e dà in effetti avviso che, in rima di per sè non rara nè bella e tutt'altro che insostituibile e di specie negletta, la metafora di *Amore*, personificato seminumero di una stanca e logorata mitologia mondana e letteraria e poetica, che « apre », ossia trafigge e squarcia il *cuore* servendosi dei *begli occhi* della *donna*, ha un senso riposto, diverso da cotesto trito, frusto, ripe-

tutissimo, di una metafora, in sè, anche, piuttosto greve e brutta, di solito adoperata come luogo comune a significare l'innamoramento, il primo atto dell'innamoramento.

Tutti sanno, se c'è dato biografico sicuro e dichiarato e datato, è quello dell'innamoramento del Petrarca in Santa Chiara, in Avignone, il Venerdì Santo del 1327; tanto ch'egli non poteva supporre, mi pare, che a qualcuno potesse non venire in mente, leggendo questi versi e cotesta metafora, che non si tratti, in alcun modo e per nessun verso, dell'innamoramento. E nemmeno d'una rinnovazione e d'una riarsione e riapertura del cuore già acceso e spaccato. Infatti, se questo avesse voluto essere il senso, andava detto, senza adoperare con strana negligenza e ambiguità la formola d'obbligo usuale e per così dire consacrata all'innamoramento primo e capitale.

Quello a cui *Amore il cuor gli aperse* per effetto e virtù degli *occhi*, ossia della più spirituale e spiritualizzante parte della bellezza femminile illuminante, beatrice, salutare, è il *sereno*, il *sacro*, più che dell'aria e del luogo e del momento, dell'anima assorta nella rapita contemplazione di Laura; è il di lei mirabile; terrestre ed umano mirabile, ma non circoscritto, e trascendente, se non altro in presagio e promessa: quel mirabile che nella poetica e nella religiosità, nella poesia e nella religione del Petrarca è detto e parla con una intensità che s'avvera tanto in espressione lirica quanto in rappresentazione drammatica, per quel vigore dell'appassionato contrasto spirituale, nutrito di meditazione ascetica e d'ispirazioni mistiche, d'esperienza umana e di letture morali e religiose, assidua fra le quali, severa fra tutte e caritatevole, quella del gran Padre e Dottore Agostino; contrasto che può comprendere la più cruda ed austera condanna ascetica dell'amore, e la più soave e diletta diletta non pur nell'amore ma nel desiderio d'amare e nello struggimento, mentre la stessa beatificazione di Laura vive e si spiega nell'essere non tanto ascetica e teologica da escludere la poesia, ma tanto poetica da levarsi a un sentimento e ad un pensiero religioso cristiano, austerissimo e tenerissimo.

E sono le ultime, le supreme sommità della religiosa e umana lirica, altissima fra quante n'ha avute la Cristianità; sommità inimitabili, e non imitate nei vari « petrarchismi » nostrani e forestieri, che s'attennero, d'altronde saggiamente, a derivare dal Petrarca gli esempi e la lezione meglio conformi a fare scuola di lingua e di letteratura e di coltura e di gusto, e magari pure di maniera.

Da tali sommità poetiche del dramma lirico in cui ricevono viva persona propria ed autonoma, e verbo attivo e lui il poeta e i principii del pensiero e la voce della coscienza, e lei Laura, creatura umana in figura celestiale di soccorso e di carità, di grazia e d'amore, portatrice, dal Cielo, di ineffabili a cui sola tal poesia potè dar parola e bellezza e anima e canto; da tali sommità tornando a quella della *Canzone* che tiene l'altissimo suo luogo nelle *Rime* « in vita », queste, quale che sia il loro diverso valore e stile e genere, son tutte, e le effusive e le meditative, circoscritte ed incentrate ed assortite in un loro particolarismo di genere specificamente liricistico, così in sè assorto, beato, semmai, della travagliosa bea-

titudine dell'arte, che non può consentire nè dar persona, ossia libertà e sviluppo, neanche al poeta stesso, che v'appare e vi parla come innamorato sì, ma quasi in voce e in parvenza di portatore di una forma, inattingibile quanto irremissibile, di bellezza. È l'estetica, e platonica e cristiana, delle *Rime* « in vita », dominate da una passione, appunto estetica, ultima e dominante in quanto supera e regge tutte quelle che danno materia e parola ad essa ed al canto e all'idea formale, cui sono sacrificate e subimate. Sicchè nell'insistenza multiforme e uniforme del poeta nei suoi motivi passionati, è un errore vedere una passionale compiacenza ostinata in sè medesima, quand'è per contro l'insistenza, essenzialmente lirica essa stessa, estetica, del poeta, nell'idea della forma inattingibile e irremissibile per definizione, perseguita con tutti i mezzi ed esperimenti sì poetici che letterari, non che artistici, anche stilistici e sto per dir tecnici.

Se dunque cotesta, che è pur anche passione, e fra le estreme suprema, non concede libero carattere nemmeno al poeta, non può attribuirlo a nessun'altra persona: e per tanto Laura « in vita » non parla, tace, si manifesta, come s'è detto, generalmente in un silenzioso e luminoso e affascinante rifiuto di concedere di sè altro che lo splendore e l'incanto della bellissima parvenza terrestre e d'una castità, d'una virtù, d'un'idea, di una grazia celestialmente terrestre, a cui non pure il passionato, ma sopra tutto l'intellettivo acume dell'innamorato poeta non risparmia, non che il sospetto, l'accusa di un frigido e orgoglioso compiacimento, anzi diletto, di sè; dal quale, per esempio, la *Canzone* CCLXIV, *I' vo pensando e nel penser m'assale*, nel tratto, nel momento poetico più intenso e più potente e più dubbioso del contrasto intimo petrarchesco, sa dire che Laura « troppo a sè stessa piacque ». Detto, a non annebbiarlo e annacquarlo, che va oltre, forse, ciò che il poeta voleva o credette di dirvi, ma quel che dice è forte e pungente.

Il fatto è che Laura, fino a che non vien risuscitata e innovata e vivificata dalla morte, è, non una parola e un atto, ma un silenzio e una parvenza, una virtù, ma negativa, immacolata perchè immacolabile, casta ma non tentata nè tentabile, mentre l'imperturbato e imperturbabile suo offrirsi, com'è dal poeta effigiata, alla passione e alla disperazione di lui, tiene, non che d'un'impassibile, d'una inesorabile compiacenza di sè e degli effetti ed affetti che essa produce e suscita e accende senz'accedervi e senza pietà, senza cognizione anzi.

Che il Petrarca, sia Laura una o più donne o la donna in sè; che il Petrarca a tali effetti e alla propria servitù amorosa, anche abbia reagito con l'acre ira che nel *Secretum* non risparmia nè lui nè lei, nè l'uomo nè la donna, può dir molto sui non insospettabili segreti di Laura, sia stata una donna o fosse la donna, effigiata dal poeta nelle *Rime* « in vita ».

Effigiata, infatti, è la parola giusta, in quanto, nelle *Rime* « in vita » e nella *Canzone* delle acque sommamente, Laura appare in modulo e forma e concetto di non pur poetico ma figurativo e pittorico stile.

Lo dico anticipando, perchè conferma, a parer mio, come ho detto, la spiegazione dello attributo di *angelico* riferito al *seno* della veste; e generalmente mi sembra proprio a definir la Laura delle *Rime* « in vita », la prima Laura.

Intanto, convien compiere la spiegazione di ciò che significhi: *Ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse*. Non, secondo ho detto, « mi squarciò », « mi trafisse », e simili, di atroce e troppo usitata metafora, per di più qui insostenibile se dovesse significare l'innamoramento. *Aperse*, invece, in significato benigno e « gentile » e « cortese » e soccorrevole: *aperse*, ossia illuminò e dispose, fece valido e disposto ad accogliere, quasi redense e animò il cuore, l'animo del poeta e dell'innamorato alla rivelazione di ciò che conferiva un carattere di « sacra serenità » all'« aere », alla immateriale e fuor di tempo temperie spirituale: ed era il mirabile, inconscia lei, della presenza di Laura in terra.

Tanto inconscia, che non lei ma *Amore*, servendosi dei suoi occhi, adibendovi la bellezza di lei, *aperse* l'animo del poeta amante a ricevere e a comprendere, a penetrarsi del *sacro* e del *sereno* da tal mirabile effuso e riflesso nelle cose, nell'*aere* serenato e serenatore, nell'animo tormentato ed estasiato. E giova notare quanto avesse e serbasse d'antico classico, non che alla mente, all'orecchio del padre dell'umanismo, l'aggettivo, nel traslato dal latino pagano al cristiano italiano, da « *sacer* » a *sacro*; e non a « santo ». Che se avesse scritto « santo », come Dante salendo al Paradiso chiama ormai « sante » le Muse, il traslato sarebbe intiero e compiuto, conveniente a Laura « in morte », non a Laura « in vita », non a questa Laura, che rende *sacro l'aere*, in quanto v'infonde un carattere, una virtù, un influsso arcano e timoroso, reverenziale e misterioso, significato da quanto l'aggettivo latino originario contiene, e qui serba, di significante una rivelazione, ma oscura, una consacrazione, ma misteriosa, una venerazione, ma segreta, essenzialmente pervase di timore e stupore « sacri », certi quanto ignari, dubbiosi come i « sacri » vaticinii degli oracoli religiosi, e come i « sacri » detti dei poeti in quanto vati. Significati ai quali il Petrarca, senza crederci in via di ragione, aderiva col suo sentimento umanistico, che gli fa dir *sacro* e non già « santo » l'effetto del mirabile di Laura, con fine quanto capitale distinzione sia concettuale che estetica.

Estetica infatti, ossia terrestre, poetica, ossia corporea, s'annuncia, quale poi sarà nella *Canzone*, già in quell'attributo dei suoi « sacri » effetti, la mirabile presenza di « colei che sola a lui par donna ». Ed anche ciò che per via di stupore e dubbio gli apparirà in un misterioso lume mistico e trascendentale, sarà d'un misticismo estetico, d'una poetica trascendenza, fantasiosa e irrazionale, che s'affermereà, come vedremo a suo luogo, anche e proprio nel carattere stilistico figurativo della rappresentazione di Laura.

Con ciò sarebbe, se non m'inganno, compiuta la dichiarazione critica della prima strofa della *Canzone* nel suo significato di protesi e di proposta e d'annuncio, se non sopravvenissero di forza, e s'intende per forza di poesia, gli ultimi due versi della strofa.

5. *Date udienza insieme*

A le dolenti mie parole estreme.

Quanto ha più intimamente significato in forma di annuncio e di segreto, di promessa poetica, e in figura di reticenza, di pregnante preterizione, la proposta, è contrastato e proposto, interdetto dall'improvvisa e incongruente irruzione della passione; irruzione potente, incongruenza efficace, in quanto umanamente appassionata così come poeticamente lirica. Infatti, in tali due versi, torna e si propone il tema elegiaco e tragico: quanto impreveduto e imprevedibile, quanto irruente, è detto dal carattere contemplativo della « sacra » « serenità », venata appena dalla melanconia quieta dell'accento ai *sospiri* nell'inciso, da cui la passione è rimasta elusa, più che velato, escluso il suo accento.

È il tema, fin qui del tutto inaspettato, della passione infelice, del travaglioso amore, del desiderio inesaudito e inesaudibile, del morire desiderato non solo e non tanto per cruccio e dolore e brama e disperazione, ma proprio, immediatamente, per effetto della caduta del poeta della « sacra » e « serena », contemplativa quiete proposta e promessa dalla rimembranza alla poesia, nel cruccio, nel morso, nel fosco, nel carnale della passione inebriata di morte e di « dolenti parole estreme ».

E se la poesia non fosse negata a farsi intendere dai sordi, direbbe, questa irruzione per sé stessa, con la sola mossa, anche ai sordi la forza della passione nel Petrarca, ignota o dubbia a una lunga e varia abitudine di insipienza e grossezza commentatrice e interpretativa, in quanto è espressa in forme, come questa, rattenute e reticenti, potenti in quanto reticenti e castigate, salvo nell'impeto della movenza, che è improvvisa e imprevedibile, irragionata, lirica.

Dunque è la pena e il morso, carnali e morali, della ricaduta; è il suo inevitabile umano, l'ineluttabile fato; è il senso di una soggezione senza scampo e senza requie; e gli detta, in contrasto e in contraddizione con quanto ha proposto e annunciato, *parole* non pur *dolenti*, ma *estreme*. Quanto a dire, mortuarie, testamentarie: logicamente, se la logica in poesia non fosse chiamata a patir contraddizioni, logicamente ultime e senza seguenti.

Soltanto una sottigliezza atta a sfibrar d'ogni accento efficace l'espressione, potrebbe interpretare che abbian a essere le ultime sue *dolenti*. *Estreme*, le dice, e *estreme* per lui sono, in assoluto, in un assoluto della passione disperata, perchè la disperata, l'inguarita e inguaribile, la passione amorosa, gliele fa desiderare e proporre e sperare tali; non già che ci creda: tali, quali il folle e morboso impeto passionale le vorrebbe. Come un passionato desiderio di morire può ben non essere un proposito di suicidio, così l'accento e il significato mortuario e testamentario dell'aggettivo *estreme* è inteso ad un'espressione, sì patetica e sì fantasiosa, d'intensità appunto « estrema »: testamentaria, con riferimento immaginoso, poetico, a quello che in terra è l'ultima cosa e insuperabile suprema.

La realtà del suo immaginare è di specie non solo, generalmente, lirica e poetica, ma patetica e fantasiosa e drammatica, poichè il desiderio dolcemente e dolceaffannoso di mo-

rire, lo induce, come avviene agli adolescenti e agli innamorati, a dilettersi di un'immaginaria scena e visione patetica, amaramente voluttuosa. *Date udienza* significa « ascoltate », ma « vedete », « assistete »: e s'intende, « compiangete ».

Ma dell'avverbio *insieme* è ovvio che significhi « tutti quanti »; tanto ovvio e superfluo ed ozioso, che sarebbe non solo e più che un pleonasma, una sciatta zeppa per bisogno di rima, ridicola più che inutile se opposta all'ipotesi che all'*udienza* non stesser tutti o stessero uno dopo l'altro, ma superflua anche se esortativa e retorica, di genere oratorio. Ma la sua ragione e la sua necessità, non che logiche, non sono neanche retoriche, bensì puramente estetiche, ad esprimere, non senza un felice suggerimento e una felice costrizione della rima, un sovrabbondante affetto patetico di trepidazione e doglia e fatica dell'animo invocante con umana ingenuità ed effusione di sentimento cosmico quanto con illusione naturalistica, assurda, una partecipazione e un consenso e un concorso delle cose naturali al sentimento personale. Sicchè *insieme* significa enfaticamente « tutti », e indirizza alla natura un tanto irrazionale quanto affettivo desiderio più e meglio che invito, del dolente, a che le cose e il mondo condolcano e consentano *insieme* a lui con le *dolenti* sue *parole estreme*. Illusione assurda, non occorre dire, ma vera e poetica in quanto si sa e si conosce e si sente illogica, e disperata, e bramosa di ciò che nelle lacrime è voluttuoso, è diletto nel compianto, anche se sian lacrime e compianto fantasianti.

Proposta dall'avverbio nel momento e nel movimento più spontaneo e irriflessivo e illogico, nell'ingenuità pura e semplice dell'illusione e della movenza patetica; e ciò proprio perchè l'avverbio altrimenti sarebbe inutile e goffo; la fuggevole insorgenza della passione a chieder compassione, propone e affida alla seconda strofa un tema indeterminato e vago, quasi nell'ineffabile di uno struggimento puramente patetico. Ed è una mossa, una proposta mimica, ma ingenuamente, innocentemente mimica, in tale convocazione e invocazione, a farsi compassionare dai muti testimoni naturali mentre si spassiona.

Fugace proposta di un tema che non sopporterebbe sviluppo nè insistenza senza cader nel falso e nell'enfiato e nello smanceroso, sarà assunta e sollevata ad argomento e tono d'alta poesia nelle due strofe seguenti, che nell'assumerla e nell'accoglierne la mossa iniziale, sono subito destinate a superarla.

Chè già le prime parole non son tanto elegiache quanto tragiche, di filosofica e religiosa elegia liricissima:

6. *S'egli è pur mio destino*
(*E il cielo in ciò s'adopra*)
Ch' Amor quest'occhi lagrimando chiuda,
Qualche grazia il meschino
Corpo fra voi ricopra,
E torni l'anima al proprio albergo ignuda.

Destino; sia tragico fato pagano, sia, in senso corrente, sorte prefissa, una efficacia particolare, tanto più carica di scuro tremore e di religiosa apprensione in quanto è data in forma dubbiosa e dubitativa, è conferita al concetto dalla giunta teologica e cristiana, della volontà del Cielo forse già intesa e decisa a che il poeta abbia a terminare e a consumare la vita in lacrime, fino all'ultimo, di amore terrestre e profano.

Tale il significato, quando si intenda che *lagrimando* sia, fra i molti e prestantissimi usati dal poeta, il più concettoso e di più ardita sintassi fra i suoi gerundi assoluti. Se invece si intenda che chi lacrima in quell'atto, è il personificato *Amore*, il senso corre più piano, e perciò meno efficace, o per lo meno con minore risalto, ma fundamentalmente non diverso. In ogni caso, nell'amaro dubbio della indissolubile e inespiable servitù ad *Amore*, personificato sì, ma appena quanto conviene a una convenuta e consueta figura tradizionale, liricamente si esprime, tragicamente si celebra l'angoscioso presagio, paganamente fatale, cristianamente preordinato, dell'impenitenza finale del peccatore perduto in una passione tanto tenace, che a chiudergli gli occhi la spaurita ed affranta fantasia chiama e figura e adibisce, vede, spietato o impietosito che sia, lacrimante sia l'uno o l'altro, *Amore*, l'idolo di una convenzione letteraria e d'un'astrazione scolastica, che in tale atto d'esser lui e non altri a « chiudergli gli occhi », acquista una squallida, una disperata potenza d'ansiosa figura poetica. Infatti, che l'immaginato ufficio di pietà alla salma gli sia attribuito, implica e figura, paurosamente, la previsione e la predizione che dall'assistenza al transito mortale sian esclusi, non che il compianto di persone affezionate, i conforti, i sacramenti del sacerdote, in ogni caso inefficaci all'impenitenza del peccatore; e, in una parola, *Amore* esclude l'Angelo Custode.

Che ciò sia espresso, quasi per implicazione e sottinteso più che non per esplicita parola ed immagine, in modi e figura di lirica elegia, di sensibile e immaginosa ed intima poesia personalissima, essenzialmente estetica e figurata, in cui sarebbe inammissa ed inammissibile la drammatica veemenza dogmatica che tale un dubbio della propria impenitenza finale assumerebbe, per esempio, in Dante, è inerente alla essenza e natura dell'anima poetica del Petrarca, religiosamente pervasa del senso del pericolo e della perdizione, e presa dalla forza degli affetti umani e poetici, i più eletti, i più nobili, ed in ciò appunto, agostinamente, i più pericolosi. La quale anima religiosa ma poetica, penitente ma non ascetica, nella sua ultima ed estrema, insolubile perplessità fascinosa e, cristianamente parlando, pericolosa, può meritare la condanna di intelletti rigorosi, di spiriti vigorosi e rigidi, di logici moralisti o di mistici asceti, in quanto in essi vigore e rigore e rigidità sian conformati a negare e a ricusare, ed anche ad ignorare o a disprezzare, in favor del precetto dogmatico e della coerenza logica ed etica, l'essenza affettiva e sentimentale e formale della sensibilità e della fantasia e della poesia; più specificamente, della poesia lirica. Voglio dire, con questo, che si può comprendere ed accettare, o diciamo subire, che la poesia di un Petrarca, o di tutti i poeti, e specialmente dei lirici più lirici, sia riprovata e respinta in ogni sede, fuorché estetica. Esteticamente, anche dove e quando un Petrarca indugia o vaga o si svia in tenta-

tivi e ricerche e modi più d'arte che di poesia e più d'artificio che d'arte, in ingegnosità e convenzioni, magari in errori estetici e in morbosità affettive, l'essenza del suo lirico ed elegiaco dramma è ravvisabile e da ravvisare anche in questi, e specialmente nella più unica che rara, multiforme ed univoca insistenza, e del poeta e dell'uomo, e dell'artista e dell'artefice, nel tema, nel motivo dell'amoroso e morale, passionale e religioso contrasto in quanto irrisolto e irrisolvibile, destinato a passare nelle *Rime*, quale loro più profondo e irremissibile e vitale motivo unitario, per tutti i modi e gradi dell'espressione: dai legati alla contingenza biografica e alla convenzione letteraria caduchi e relativi, agli ultimi e finali, indeclinabili nell'assolutezza piena e libera, pura e perfetta, della bellezza, la sublime, la semplice, *ipso facto* la più umana bellezza geniale.

Ancora a una poesia meno semplice appartiene la pur tanto poetica quanto ingegnosa ambiguità della locuzione, per cui, se soggetto di *lagrimando* è il peccatore, son lacrime perse, se è *Amore*, son lacrime vane; siano nell'un caso di passione o anche di pentimento inefficiente, nell'altro di compassione inutile. Ma poi, la locuzione diviene, più e meglio che ambigua, ambivalente, anfibologica, in quanto significa e figura, inscindibilmente, e che *Amore* lo porta a consumare in terrestre passione fin l'ultimo istante, e che *Amore* resta unico e solo, con tutto quanto ciò s'è detto significare e importare, a rendergli quell'estremo ufficio di una pietà, che, varia nel significato teologale della parola, è fittizia in senso estetico, e senza valore in un senso e nell'altro.

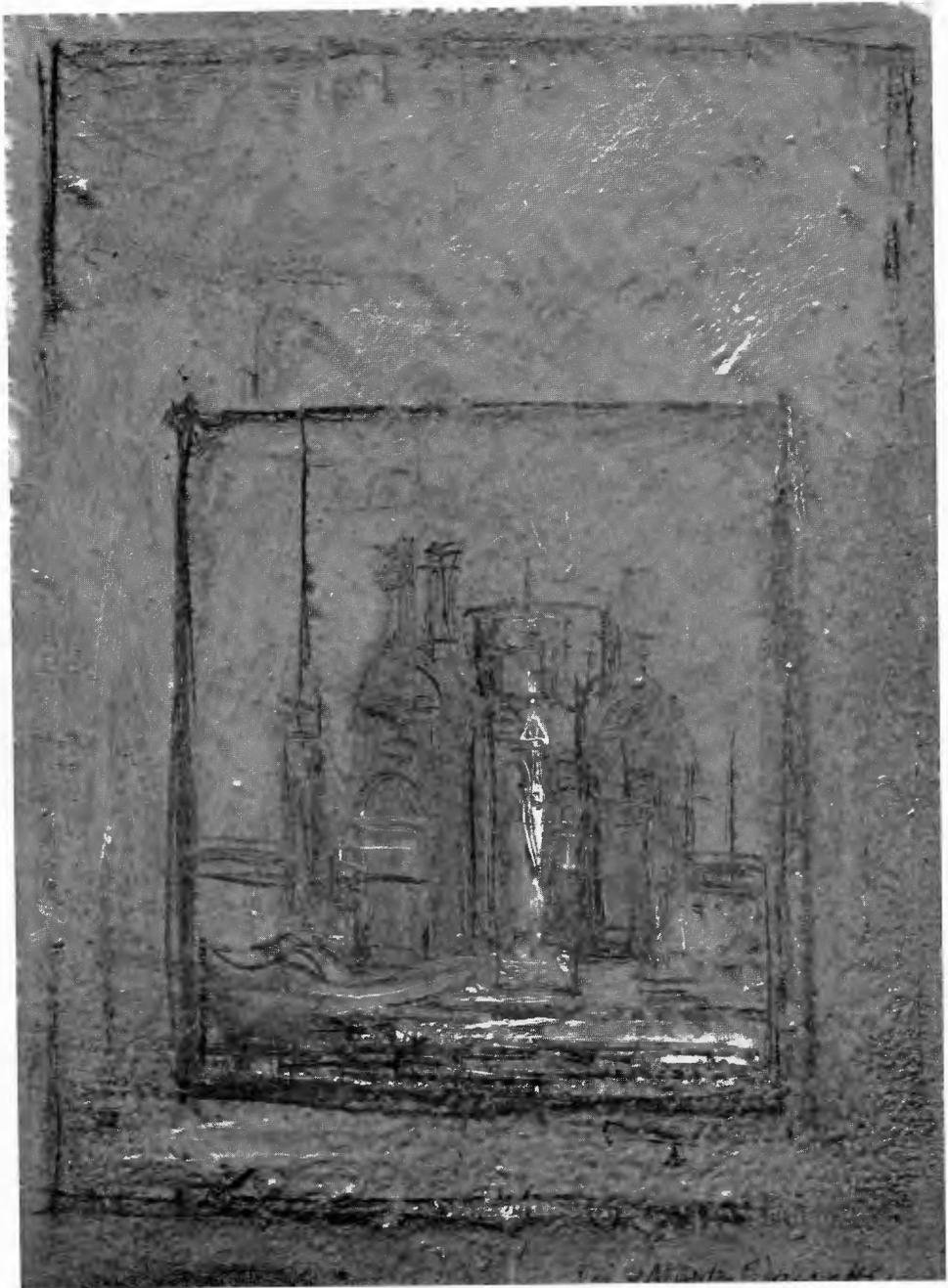
Da questo ansioso ed amaro dubbio religioso implicito nell'insinuazione immaginosa e concettosa d'un sentimento di malinconia deserta nel presagio di un abbandonato e perduto trapasso mortale; da questo dubbio viene come mediato, poeticamente, il pensiero altamente perplesso, indeterminato e indeterminabile, enigmatico, dei versi seguenti.

Qualche, ossia non sa quale, nè osa sperarla; *qualche grazia*, fra umana o divina non può nè gli è lecito dir quale; *Qualche grazia il meschino Corpo fra voi ricopra*. Anche linguisticamente perdura e si compie l'ambiguità dell'enigma, se, *ricopra*, derivando, non so quanto correttamente, dal provenzale « recobrar », significhi « ottenga », soggetto *corpo*, e *grazia* complemento oggetto; o se, soggetto *qualche grazia* e oggetto *il meschino corpo*, significhi coprir di terra, inumare, insomma dar sepoltura. Ma comunque la *grazia* fra invocata e sperata non è, nel fatto, trascendente cotesta pur umile e dimessa, tutta contingente e terrestre, malinconicamente invocata in un pensiero, in un atto di tristezza, di remissività deserta e abbandonata. La stessa malinconia, qualifica *meschino* il *corpo*, la salma; e l'attributo sarebbe pleonastico, se non fosse tanto affettivamente necessario quanto logicamente superfluo.

Del resto, *meschino*, attributo non si sa se più pietoso o spregiante, del corpo, del frale, della salma, del relitto carnale di un trapasso, d'altronde greve, immaginando, di tanto timore e di tanto angosciosi presagi, corrisponde all'altro, di *ignuda*, attribuito all'anima



3 - Alberto Giacometti: *Testa* (1961)



4 - Alberto Giacometti: *Natura morta* (1954)

nell'atto di tornare e restituirsi, o d'essere ricondotta e restituita al proprio luogo originale, abbandonando il *meschino*, il derelitto *corpo*. Dunque:

E torni l'anima al proprio albergo ignuda. *E*, significa « intanto », ma con un valore concessivo, con un significato e gesto e inflessione come languente e d'abbandono, piuttosto che di rassegnazione, quasi a dire: « Torni pure », mentre il relitto vien sepolto;⁵ e *torni ignuda*, ossia spogliata e liberata della salma corporea, ma l'attributo è così privo di letizia, così povero, così squallente, da escludere qualunque riferimento o suggerimento a una trascendente libertà ricuperata, a un ritorno gioioso alla propria dimora celestiale dall'esilio terrestre nella prigione corporea.

Infatti, *proprio albergo* non può essere quello destinatale nell'oltretomba cristiano, perchè l'anima non vi tornerebbe, ma vi dovrebbe andare, non essendoci mai stata, anzi non essendo esistita prima, essa anima, d'incarnarsi. Sono dunque le stelle, secondo la platonica dottrina del *Timeo*, noto al Petrarca nella versione latina medioevale, e certamente in *De Civitate Dei* (XIII) di Agostino; e dottrina condannata dalla teologia cristiana e dalla Chiesa, essendo l'anima, secondo la dottrina ortodossa, creata nel momento che viene infusa nel corpo.

Come ed in che senso l'abbia accolta il Petrarca, cattolico ortodosso, si spiega solamente, ma si spiega, intendendo che l'ha assunta in senso poetico, figurato e patetico e immaginario.

Infatti, analizzando, *proprio albergo* lascia o pone l'accento su quanto è misterioso ed ignorato di tale indeterminato e indefinito luogo *proprio* delle anime. *E ignuda* significa, come s'è detto, spogliata e libera del corpo, ma sarebbe con ciò un aggettivo superfluo ed inutile, se non evocasse, anche colla nota materiale della nudità, e non figurasse una sorta d'anima platonica, ossia, per il Petrarca, simbolica e mitica e favolosa, in un tono di favola remota e quasi perduta in cui egli riesce maestro. *Ignuda*, dunque, e, per estensione, non già lieta e invigorita, ma rattristata e appenata, non già arricchita ma impoverita, quasi che derelitta e illanguidita d'ogni virtù dalla viziosa e dogliosa dilettazione nel proprio male, di cui il Petrarca, come si sa anche da notizie biografiche e da sua confessione, era fin morbosamente esperto. *E, ignuda*, vien pure a dire « inerme », « indifesa », e dunque, detto dell'anima, « svalorata », « inerte », quasi che, nel caso in esame, non pur la consuetudine e la soggezione, ma la lunga compassione passata e la pietà del presente abbandono del *meschino corpo*, lascino l'anima quasi priva di tutto, di tutto *ignuda* fuor che d'un suo essere indeterminato e indefinibile, simbolico, mitico, platonico, non cristiano. Anima, non certo della teologia e della mistica, ma, evasivamente, in una accezione tra filosofica e poetica, mitica figura della mortale stanchezza della passione, della noiosa doglia dei pensieri, anzi del pensare; dei sentimenti, anzi del sentire; che costitui pur parte di quella che al poeta piacque di chiamare « la sua favola breve », e del suo lungo dilettersi nella pena.

In un consimile abbandono, appassionato e dolente, ad un immaginoso e fantasiante favolar della propria morte, la *Sestina*, (XXII), *A qualunque animale alberga in terra*, bellis-

sima prova di bravura e di poesia fantasiosa, induce, insinua, non so se dico presuppone una Laura consenziente al giuoco poetico e galante, artistico e mondano, che detta al trovatore in sesta rima i celebri versi *Con lei foss'io da che si parte il sole, E non ci vedess'altri che le stelle, Sol una notte e mai non fosse l'alba*; nei quali, come in tutta la composizione, han pari forza, e concessiva e suasiva, e le esigenze della parola-rima e l'impeto della passione amorosa e gli esempi e i dettami della « gaia scienza » e dell'« amor cortese », mondani e letterari, poetici e romanzeschi, in ogni caso profani. In un consimile abbandono a fingere, a favolare una propria morte, la *Sestina* aveva detto, appunto e con ancor più esplicita e filosofica e platonica e poeticheggiante immagine e concetto: *Prima ch'i' torni a voi, lucenti stelle*; per di più aggiungendo, con ancor più immaginoso concetto di puro ed esplicito significato e intento fantasioso e poetico, *O tomi giù ne l'amorosa selva*. La quale sarebbe, ognuno sa, negli Inferi pagani, la virgiliana selva di mirti dove, secondo il VI dell'Eneide, han dimora i disperati d'amore. Ma non è un ardimento, perchè non è un concetto; il Petrarca nemmeno poteva sospettare che si potesse supporlo o sospettarlo tale, ossia ch'egli credesse, in fede, nella selva dei mirti e negli Inferi virgiliani. Immagine e immaginazione lirico-fantasiante, il poeta se la concede e la ritiene lecita, proprio in quanto è escluso ch'egli vi creda, ed altri possa attribuirglielo con supposizione più ridicola che infondata. Quando ciò non fosse evidente e sensibile esteticamente e religiosamente, ci sarebbe, a farne certi, e la moltitudine, da una parte, di figure poetiche consimili e analoghe, e dall'altra, la mente critica e filologica e storica del fondatore e maestro dell'umanesimo storico e filologico e critico.

Sicchè, ravvisando nella medioevale e dantesca indistinzione fra poesia e storia ciò che all'epico della Divina Commedia consiglia di assumere quale elemento inventivo e a fondamento strutturale dell'Inferno fino a Dite e ai gradi della perdizione per malizia, gli Inferi virgiliani, con tanti altri elementi di degradata e demonicizzata mitologia pagana; è proprio, invece, la distinzione moderna e critica fra storia e poesia, quella che al lirico Petrarca consente di assumere espressioni e figure e immagini desunte dalla mitologia o dalla filosofia antiche, in quanto alla di lui mente critica sono insospette e insospettabili d'altro significato e valore fuor che poetico e fantasioso, mondo e potato d'ogni aderenza con significazioni dottrinali e con materie religiose e di fede.

Così, *La morte fia men cruda*: è la morte fisica, la morte del corpo coi suoi effetti di angoscia fisiologica, la morte fatto naturale e terrestre. E, *Se questa spene porto*, non può essere speranza che l'anima torni ad una sua sede celestiale ed astrale, secondo la dottrina platonica, non solo non ammessa e inammissibile dalla Chiesa, ma che poi, ribadita e precisata, segnerebbe in ogni caso anche una caduta di tono nel dottrinale prosaico, e sarebbe qui un poetico non men che religioso errore. Supporre che dal Petrarca sia messa in competizione una speranza di tal genere con la seconda virtù teologale, è una insulsaggine. E, per abbondare, se anche si trattasse, per assurdo, di salvezza e beatitudine platoniche, pur esse renderebber

la morte non già *men*, ma anzi non affatto *cruda*. Soltanto, sarebbe speranza empia e futile insieme, di quel genere che gli inquisitori sull'eresia chiamavano « fatuo e fantastico ».

Ma nemmeno sospetto che si potesse intenderla in tal senso poteva venire al non meno esatto e rigoroso poeta che cattolico Petrarca. La speranza di cui dice, è tutta appassionata, terrestre, d'innamorato; volta al pensiero della sepoltura del *meschino corpo*, ch'egli spera e desidera abbia grazia d'essere sepolto sulla riva della Sorga, in Valchiusa, piena di tante e tanto dilette memorie. E propriamente perchè, nella sua tenerezza e dimessità d'umano sentire, è un'umile speranza, in ciò riesce degna e capace, umanamente e cristianamente, di lenire la « crudeltà » della morte fisica: *La morte fia men cruda*, quando, ed è augurio, desiderio, voto umano e pio, quando gli sia per essere concesso di serbar tale speranza fino all'ultimo: *Se questa spene porto A quel dubbioso passo*. Il che non è affatto nè minimamente inteso ad escludere la speranza virtù teologale salvatrice.

Ma il condizionale desiderativo *se*, (*se porto*), la rima stessa, che gli pone sotto la penna la parola *passo*, piena di ben altri significati immanenti e imminenti nel concetto del passaggio da una ad altra vita; generano l'improvvisa quanto spontanea, tacita quanto imperiosa irruenza, nella coscienza del cristiano, di ciò che fa *dubbioso*, ossia oggettivamente incerto e pericoloso, soggettivamente dubitoso e pauroso, il *passo*, *quel passo* dal tempo alla eternità. Sicchè d'un tratto, in sè e nell'animo e nella mente e nel concetto e nella fede, in tale loro impetuoso ed intiero quanto più sommesso e semplice risveglio, compare nei semplici versi la morte del cristiano. Non in una ritrattazione, tanto meno in una correzione, di cui non sente d'aver bisogno appunto perchè le platoniche stelle furono soltanto una figura poetica: come dico, è un risveglio spontaneo, naturale, si può dir nativo, logico ma immediato, della coscienza, della memoria cristiana.

La quale, sul punto di ciò che comporta di *dubbioso* quel transito, non ammette fantasmi mitici e favolanti, filosofici o poetici; pure, può concedere che la crudeltà fisica e psicologica di una vita consunta e terminata in lacrime di passionato e spasimoso amore, sia mitigata, lenita, sia scrudita dalla tenuità umanamente dimessa, se non religiosamente rimessa, di quel desiderio e d'una tale speranza, insomma umile e modesta e, nel suo limite, innocente: di aver sepoltura dove ha tanto amato e patito.

7. *Chè lo spirito lasso*

Non poria mai in più riposato porto

Nè in più tranquilla fossa

Fuggir la carne travagliata e l'ossa.

Ancora in questi versi è da rilevare quale e quanta vi operi la virtù poetica della rima, non pur nel generare e suscitare pensieri e concetti, e nell'ampliarli, ma nel precisarli. *Lasso*, infatti, lungi da essere il consueto aggettivo reso quasi convenzionale dall'uso comune, attribuito non alla carne ma allo spirito, come e all'opposto che nella opposizione evange-

lica fra questo e quello, confessa, con gravità resa più grave appunto dalla reminiscenza evangelica, un peccato e un pericolo assai maggiore ed assai più pericoloso, più capitale, che se stanca fosse la carne. Questa, *travagliata*, col suo travaglio può aver condotto lo *spirito* in uno stato di stanchezza, ma ciò in esso implica disperazione e accidia, in fine impenitenza e perdizione. Ma da questa angoscia ultima, la rima stessa, un'altra, sopraggiungendo e sovvenendo a suggerir l'immagine del *porto*, del *riposato porto*, si fa quasi pietosa e compassionante. E precisa che si tratta di un *porto* e d'un « riposo », per quanto l'immagine abbia usuale accento cristiano, non teologale, non dell'anima; non dunque riposo eterno, non porto di salute eterna, ma di terrestre requie temporale, anzi momentanea, che riguarda soltanto la morte e l'atto del fisico trapasso: propizia per altro, pietosa, per virtù e dono del luogo e delle memorie in esso viventi, e di quella *qualche grazia* ch'egli ha invocata a condurvelo e implicitamente ad assisterlo; propizia, dico, e pietosa, tale requie, all'agonia, quando lo *spirito* stanco si spiccherà dalla *carne travagliata*. E, ancora, quella che può magari sembrare una zeppa, la rima di *ossa*, precisa, accentua di che si tratta: della salma materiale, dunque della morte naturale corporea; e la speranza della sepoltura in quel luogo, con le sue memorie e pensieri, offre il « riposo » di una pur breve ma capitale tregua allo *spirito* nell'atto di abbandonare il corpo, promettendo una « tranquillità » di terrestre sepolcro alla salma, mentre l'endiadi, carne ed ossa, conferisce nell'espressione un vigore d'icastica evidenza, da indurre a pensare alle effigiate « danze macabre » coi loro scheletri.

E vuol anche dire, in sottintesa, in ulteriore significazione, non essendo lecito attribuirgli la stravagante supposizione che lo *spirito* resti appiccato al corpo fino alla inumazione; vuol anche dire che il poeta, e diciam proprio l'innamorato, più e meglio, e in quanto non lo elenca e nè lo dice, più poeticamente si augura e desidera, anzi non può immaginare altrimenti, che la sua stessa morte abbia ad avvenire, sol che *qualche grazia* l'impetri allo *spirito lasso* e alla *carne travagliata*, là nel luogo dove l'appassionata fantasia gli finge più « riposato » trapasso, men angosciosa agonia, la più « tranquilla » sepoltura, vagheggiando nella immagine e figura naturali e fisiche, una lontana, tenue, specular luce di promessa; quasi a dire, ancora e nuovamente, *qualche grazia*, in quanto appunto lontana e tenue, di umile e spirituale promessa, speranza, salvezza.

Nessun *porto più riposato*, che in Valchiusa in riva della Sorgia, nessuna *fossa* sperabile e desiderabile *più tranquilla*: l'enfasi dell'iperbole, per un capo, biograficamente espressiva d'affetto, per un altro, riferita alla qualità naturale del luogo, è esatta. Di fatto, anticipa, ma anche adombra ed insinua, per quel che l'iperbole, l'enfasi, l'entusiasmo tengono del tono oracolare e vaticinatorio, l'argomento, il tema principale della *Canzone*, che in un certo suo modo vuol anch'essa esser detta e distinta parte « in morte » e parte « in vita », non di Laura ma di Francesco.

Intanto, se *spirito lasso* e *carne travagliata* e *riposato porto* e *tranquilla fossa*, sono, pur luttuose e ferali, espressioni elegiache, non tragiche, un « fuggir » dello *spirito* da una carne

e scheletro, «lassi» al par di lui e del proprio e del suo «travaglio», è un'espressione e figura di lirica tragica, potente di funebre squallore e di carnale e spirituale paura e ribrezzo: di quel ribrezzo che stimola lo *spirito* a *fuggir*, atto dell'odio o della *paura* o d'ambidue, a *fuggir* non che la salma e ben più che la salma, avviata, nella *fossa*, alla sua corruzione, la memoria, e quasi la sensibile presenza, in essa salma, la orrenda testimonianza di quel che han patito, carne e spirito, insieme e a vicenda. Fugge perciò lo spirito, che è anche una confessione di sconfitta, tragica. E tragico è, per ciò che importa e comporta, l'attributo di *dubbioso*, riferito al *passo* supremo.

8. *Tempo verrà ancor forse*: non oracolo, non vaticinio, non mistero; e a rincalzar l'accento familiare e piano, viene l'affettuosamente dubitativo e ottativo *ancor forse*:

*Tempo verrà ancor forse
Ch'a l'usato soggiorno
Torni la fera bella e mansueta,
E là v'ella mi scorse
Nel benedetto giorno,
Volga la vista disiosa e lieta
Cercandomi...*

Sono questi versi di suono e di andamento dolcemente discorsivo, così come n'è piano e remissivo il significato, in cui il participio aggettivale *usato*, alludendo e adombrando una frequenza di Laura in Valchiusa abbastanza frequente per aver prodotta una consuetudine, ma sopra tutto per essere, ora ch'è cessata, malinconicamente rimpianta, accenna ad essa per destarne, ravvivandone il ricordo, un desiderio in Laura, una nostalgia che la riporti, per dirlo con la precedente sorella boschereccia (CXXV) a rivedere il « terreno ... ov'ella ebbe in costume Gir fra le piagge e 'l fiume E talor farsi un seggio Fresco, fiorito e verde ». Consuetudine, dunque, passata; ma *usato* è detto anche accortamente, perchè, mentre mira a ridestare il ricordo e a destar nostalgia, è come se accenni ed ammicchi a un'intesa, fra lui e Laura, fatta di rimembranze e rimpianti, e d'un'ombra di rimprovero per aver cessata quella che pure fu dolce consuetudine una volta. D'altra parte, è un detto anche accorto, perchè, se nulla di tali sentimenti toccasse lei, o semmai ella ne prendesse ombra o forse sdegno, *usato* può parer che la voglia ricondurre a quel *soggiorno* per effetto di semplice consuetudine, quasi a toglier importanza al fatto di tornarvi come una volta.

Fera bella e mansueta è una locuzione emblematica convenzionale, frusta dall'uso, non, fra le congeneri, la meno inelegante nella troppo usitata antifrasi, qui, tra «fiera» e «mansueta». Si giustifica soltanto col fatto che al poeta potè suonar molto più naturale e più affettuosa, meno artificciata e più tenera che a noi, quasi una sigla di lei, detta, in altri luoghi, «fera bella e cruda», «fera angelica innocente». E il secondo esempio può mostrare come

nulla di ferino si associasse con la locuzione di «fiera», ormai tutta e meramente di convenzione, tanto da non stridere con un aggettivo come «angelica». Con che, non si dice sia bella, nè, per di più, che sia conveniente ed armonica in questa *Canzone*, ma che in questo luogo è fatta più molle dalla nostalgia.

Mansueta, dunque, per retorica antifrasi, o «mansuefatta» dal desiderio di tornare e dall'averlo soddisfatto, vien naturale e da natura, dal luogo stesso e dai ricordi della consuetudine amichevole d'un tempo, ch'ella desideri di rivedercelo; che si rallegri di stare, per quanto crede, di ritrovarlo dove lo vide quel *benedetto giorno*: e *benedetto* è forte anticipazione tematica, la più forte e men prevedibile di tutte quante n'ha la *Canzone*, e delle quali è intessuta e tramata.

Benedetto quel *giorno*, infatti, non tanto in quanto felice e benavventurato, ma in quanto fatto *sacro* e *benedetto* dal Cielo; giorno ricco e propizio di doni e di grazie spirituali, per le quali, fatte in lui parventi alla vista e all'intuizione di lei, si chiarisce e si comprende che cosa abbia a farla *desiosa e lieta* di rivederlo e di ritrovarlo, quale lo scorse nel *benedetto giorno*.

Quale, sarà detto, esaurita questa strofa ed il tema della desiata morte e del compianto vagheggiato in immaginazione, nella penultima e più nell'ultima strofa, benchè implicitamente e in modo implicito e allusivo.

Sicchè, *benedetto giorno, la vista desiosa e lieta* di ciò ch'ella s'aspetta di ritrovargli e rivedergli in volto, di rileggergli e di riintelligergli nell'animo su di esso volto ed alla di lei intuizione palese e parvente, è, annunciato e contenuto in una reticenza potente di stile e d'affetto, quel che nelle *Rime* incontra espressione via via più intensa e più delicata, con sovrana bellezza di crescente verità umana e poetica e religiosa: il trapasso della passione carnale in amore spirituale, della passione smagliata in carne, sublimata in ispirito, umana più che mai quanto più trasumanante.

Anticipazioni dunque, ma pregnanti e concettose, pregne già d'affetto in tali tre aggettivi, come *benedetto giorno*, e *vista desiosa e lieta*, nei quali si legge il motivo di tali proposte anticipatrici, di tali rimandi di cui è tramata la *Canzone* e il suo procedere, anche per una ragione di verità realistica e psicologica tradotta in armonia di poetica invenzione contrappuntata e polifonica. È che la *Canzone* origina e si sviluppa, crea e si crea dal seguire e descrivere con esatta fedeltà realistica il procedere caratteristico e proprio e naturale del ricordare e del fantasiar passionati, del tornare, del ritrovare, nella e della memoria, ciò che in essa si rivela all'uomo di più profondo e di più vero: molto più di quanto potè scorgere e intendere nell'atto e fatto presenti.

Sarà, la piena rivelazione, soltanto e non prima della strofa seguente; in questa è annunciata dai tre attributi, uno di quel *giorno*, due della *vista* di Laura, quando *forse*, dubitativo e desiderativo, quando *forse* ella fosse per tornare a cercargli in volto l'animo di quel giorno estasiato, purificato.

Frattanto, invece, ricaduto nel travaglio della carne; ed egli sarà morto di passione ed

in passione, come ha detto, sicchè Laura ritroverà e rivedrà soltanto una tomba su quelle « piagge » in riva del fiume.

Inserito, e a sopraffare il motivo della memoria, è quello dell'immaginar passionato, che si spiega e si rivela e culmina intanto nel seguito, quando egli immagina e si finge che Laura

*Volga la vista desiosa e lieta,
Cercandomi; et, o pietà!
Già terra in fra le pietre
Vedendo, Amor l'inspira
In guisa che sospira
Sì dolcemente che mercè m'impetre,
E faccia forza al cielo
Asciugandosi gli occhi col bel velo.*

9. Morire di passione, e più specialmente desiderare di far così dolente e compiangente, quasi pentita della propria severa virtù, un'amata irriducibile, son termini d'un fantasiare amoroso precipuamente proprio e naturale, non che della giovinezza, anzi dell'adolescenza, appunto intemperante e stemperata, immatura ed esorbitante, densa insieme e vaporosa nelle sue eccessive e frante passioni e immaginazioni e fantasiose dilettazioni dolciamare.

Anche in questa dell'innamorato disperato ed esasperato il primo moto e movente e momento sporga umanamente da tale passionato e fantasticante umore, che indurrebbe lo scrittore, nel rappresentarne la sfatta esorbitanza, a una raffigurazione tritamente narrativa e novellistica. Ma non vi indugia nè v'indulge il lirico, il grande ed essenzialmente lirico Petrarca di questa *Canzone*, in cui tale patetica mossa immaginativa, piena e gonfia d'un ingenuo crepacuore, è soltanto il lievito e il presupposto della pietà di Laura. In questa, benchè immaginato portato di fantasia, il creato poetico supera cotesto lievito e presupposto, con un volo lirico potente di verità, di veridicità etica non che estetica, religiosa non che poetica. L'umana e cristiana pietà di Laura, immaginata, ma non immaginaria; fantastica, come la causa, ossia la morte del poeta, non fantasiata; inventata, finta, non fittizia, non falsa; serba della patetica sua origine favolante e trasognata un che di romanzesco: per esempio, nella tanto palese quanto negletta inverosimiglianza che l'amica Laura abbia ad essere ignara della morte dell'amico, e del poeta, fra l'altro, suo celebre e celebrato celebratore, finchè non capiti, chi sa fra quanto, e forse, a vederlo fatto già terra nella fossa.

Ma tale romanzesco patetico trascorre rapido e si leva d'impeto al poetico della più lirica specie e vocazione, in quanto è fatto di semplicità e di intimità del sentire e del pensiero.

Certo l'ammirativo *o pietà!*, attribuito a scena immaginaria, tradisce, appunto perchè immaginaria, non so qual ombra o colore d'enfasi mimica: e infatti è, anche, un mimo, questo dell'appassionato immaginamento della morte e sepoltura del poeta, e della visita di Laura ignara, percossa da pietà, all'innamorato diletta e dolceamara e voluttuosa

a vagheggiarsi. Che se in tale diletto si celi qualche naturale ombria e ruggine di rancorosa passione, semmai ha sfogato nel patetico dell'invenzione, che vuol Laura colta d'improvviso, per una pur patetica affezione, dall'effetto drammatico della scoperta inattesa, e di una simile scoperta. Ma già, (*Già terra in fra le pietre Vedendo*), alza subito il tono e il concetto, significando « già da tempo » e « ormai » e « del tutto »: del tutto, s'intende, consumato e fatto *terra*, « polvere », come dice il testo ascetico e liturgico del Di delle Ceneri, mentre le *pietre*, se sono del terreno circostante, che dalle altre descrizioni è escluso, e se sono, come credo, dell'avello e della lapide, rendono idea e dan senso di funeraria gelidità solenne. Alla quale contribuisce il gerundio *vedendo*, reso quasi assoluto o mezzo assoluto dalla soppressione del più diretto suo complemento oggetto, che dovrebb'esser « me », e viene a significare che Laura, sorpresa e compresa di pietà, altro non vede che quella tomba, e intende, così intenta in essa, quanto dolore s'è composto sotto quella pietra, s'è consumato in quella *terra*. E che *vedendo* involga e importi significato diverso e superiore, e voglia dire « intendendo », « scorgendo con l'intelletto », è senz'altro indicato e confermato dal fatto che quella *terra*, fra o piuttosto sotto quelle *pietre*, non è materialmente visibile. Laura, resa dalla pietà accessibile a una « ispirazione » ovvero suggestione d'*Amore*, intuisce, divina la verità, ma della personificazione di esso *Amore* sussiste quel tanto che serve e basta a distinguerlo e a separarlo, a indicare che Laura può essere indotta e persuasa e commossa ad ascoltarlo e ad accoglierne suggerimenti e suggestioni, pensieri e sentimenti, senza esser per questo propriamente innamorata e soggetta ad *Amore*. Infatti, *l'inspire in guisa*, vale le « ispiri di », ma con un senso più intimo e profondo dell'efficacia con cui in lei e su di lei *Amore* esercita il suo nuovo influsso e la sua presa, tale da indurla a « sospirare », di un tutto umano e molto femminile compianto e rimpianto, d'un'acuta e tenera nostalgia, di una compassione e coscienza della passione che ha consunto per lei l'uomo, sì da farla dolere sospirando con tanta dolcezza, di lei proprio, e dell'affetto che l'ha invasa; con tanta dolcezza da chiedere e forse ottenere a lui la misericordia divina: dolcezza, dunque, d'altissimo valore umano, morale, religioso.

E potrebbe sembrare strano, o molto singolare, quasi sconcertante, che la soavità di un muliebre sospirare, ovvio, naturale, semplice ed umile, dimessamente e quasi neglettamente mentovato: *sospiri sì dolcemente*; possa salire a Dio, valer come preghiera, impetrar misericordia d'un peccatore, perfino anche forse impenitente. Gli è che la dimessità e l'umiltà della proposizione sono volute e studiate, intese, piuttosto che a proporre, a preordinare e annunciare, in una stilistica gradazione discendente e attenuante, in una perplessità non risolta, proprio un dubbio e un dubbio religioso. Un dubbio e un quesito: come tanto sia possibile a un sospiro, dolce che sia, da essere, se non proprio accolto e esaudito, certo almeno ascoltato e accetto a Dio.

Dubbio, perplessità, sconcerto, un principio di scandalo si rinnovano e si ripropongono, s'impongono, quando a un gesto cortese e sensibile, non più di tanto, per quanto

possa essere e gentile e cortese, a un pianto, e al conseguente asciugarsi gli occhi, è attribuita, derivando la locuzione e il concetto nientedimeno che da una delle più potenti espressioni evangeliche, tale un'efficacia da sforzare il Cielo, poichè «*regnum coelorum vim patitur*», con quel che segue. Solo perchè piange, anzi perchè s'asciuga le lacrime con quel velo, con quel *bel velo*? A questo punto e in tal concetto, infatti, il poeta inserisce e richiama il ricordo del «velo», motivo di cruccio e corrucio non pur eleganti, ma ingegnosi, non pur appassionati, ma galanti, e concettosamente esagerati, a motivo dell'uso virtuoso e prudente che ne faceva la donna a schermo, e virtuoso e prudente, dagli sguardi dell'innamorato corteggiatore. Sono una *Ballata* e un *Sonetto*, un'allusione in un'altra, un luogo d'una *Canzone*, dove il «velo» è il motivo d'una poesia, non che di «cortese», anzi di mondano amore e di non pur amorose ma galanti proteste e dichiarazioni. E ricordo e richiamo sarebbero singolarmente profani e più singolarmente inopportuni e sconcordanti con la *Canzone*, e in questa il concetto, l'arguzia, l'opposizione del «velo», già adibito a severo e castimonioso uso e ora a terger lacrime di tenera pietà, sarebbero troppo artificiali e ingegnose arguzie; infine il facile suggerimento di una facile rima; tutto insomma sarebbe discorde e inadatto con la reminiscenza e la citazione evangelica e col suo significato religioso e mistico, riguardo al quale non è lecito supporre che il Petrarca minimamente inclinasse a scherzi e acutezze. Sarebbe, se nel discorso poetico non si scorressero divergenti due gradazioni: saliente l'una, la mistica e trascendentale, da *mercè un'impetrate, a faccia forza al cielo*; decrescente, diminvente e dimettente, via via più umile, l'altra, in una più accentuata debolezza tonale, da *sospiri sì dolcemente, a asciugandosi gli occhi col bel velo*. E ciò significa che tutto, e anche il facile suggerimento della facile rima di «cielo» con «velo», è in funzione estetica e stilistica della preparazione alla strofa seguente; preparazione a cui serve ed è ordinato dal sapientissimo artefice lo sconcerto, il dubbio, la perplessità generata nel lettore quanto più attento sia, dalle sconcordanze e disarmonie notate, che nell'ultima paion perfino sfiorate e importare un sospetto, pur incredibile, di freddezza e di futilità.

È una dissonanza; e come tale sta per risolversi; una reticenza, e sta per chiarirsi; una sospensione, sì dell'intelletto logico e sì dell'intendimento estetico, acuita fino al disagio che la rende più curiosa e più impaziente, e perciò e così appunto sta per risolversi; una premessa e promessa, implicite in quei modi elusivi della divergente progressione, che raggiunge quasi l'assurdo d'una inammissibile coniugazione fra la mondanità del velo di Laura e la divinità del *cielo* che «*vim patitur*», le quali premessa e promessa esigono d'essere esaudite e risolte, e stanno per esserlo: lo assicurano, ne danno estetica, stilistica, concettuale, critica certezza, e vorrei dir garanzia, esse stesse e la perplessità, l'implicita insoddisfazione che generano, quasi incredula, e in cui s'involgono, per quella che può ben apparire eccessiva sprezzatura e troppo più negletta che ardita, approssimativa e impropria congiunzione di due tanto incompatibili idee ed immagini.

E sarebbe insomma una caduta, non che di pensiero anche di convenienza, di gusto non che di stile, nell'improprio, in una sorta di irriverenza per disattenzione, profana per una forma di fatuità fantastica confonditrice del sacro col profano. In termini moderni, sarebbe « estetismo ».

Se dicessi che in tante letture e riletture petrarchesche l'ebbi a giudicar così, o supergiù, fino al presente odierno esame, sarebbe per riconoscere a mio scapito che attenzione e prudenza non bastano mai nell'esame del liricissimo e rigorosissimo fra i lirici e i rigorosi: spirito e intelletto, d'altronde, caratteristicamente lucido in ogni sua manifestazione, genio critico non men che poetico.

Vogliasi anche aggiungere, per scrupolo, che « impetrare », se non in latino, in « volgare » può significar chiedere pregando, piuttosto che ottenere; che l'originario significato evangelico può essere attenuato a dire che la pietà della donna e il suo pianto e il suo gesto « forzano » non il giudizio, non la misericordia, non la grazia di Dio, ma soltanto la compassione, o anche solo l'attenzione del Cielo, chiamata a far caso della condizione di quell'anima: e bisognerebbe inferirne che essa sia in purgatorio e non all'inferno, contro le precedenti apparenze di impenitenza finale. Ma, tacendo ch'è un eccesso di supposizioni ragionate, l'attenuazione sarebbe tale da importare, non una trascuranza o alterazione inammissibile del detto evangelico, ma una, nel Petrarca altrettanto inammissibile, dimenticanza. E, scrupolo sbagliato, sarebbe una spiegazione che non spiega nè chiarisce, nè risolve, nè sana le difficoltà.

Il senso e significato e ciò che importano le due espressioni e immagini, *mercè un'impetrate e faccia forza al cielo*, dipende da ciò ch'è contenuto e annunciato nell'anticipante aggettivo di *benedetto giorno*, e, anticipazione e annuncio esse stesse, è in esse prefigurato e predetto, nascosto ancora ma già necessario e immanente. Il loro significato, virtuale e in potenza, sta nel trasporto lirico, nel volo pindarico, nel rapimento entusiastico che ha trasferito il poeta e l'innamorato nel ricordo della rivelazione che egli ebbe e sta per rinnovare rimembrando, nel *benedetto giorno*.

Tal cosa è infatti, o meglio si rivela Laura già nel più semplice atto e gesto della sua compassione più umana e familiare, che di necessità apparirà, « donna » e « domina », anima angelica, donna angelicata, soccorritrice e interceditrice, ispiratrice terrestre e celestiale, di pensieri e sensi benefici e salutari: tali da importare, non che per logica, per fede, non che per conseguenza, per forza di ispirazione poetica, fede e speranza che quella morte non sia stata impenitente, che sia stata, pur contro ragioni e apparenze, pur contro ciò che del suo *dubbioso passo* ha detto il poeta, morte perdonata da Dio. E così non pur le lacrime pietose, ma il *velo*, strumento e gentile e umano quasi simbolo della sua casta ed attenta virtù, possono ben convenire alla figura e missione di Laura, in forza di un trapasso repentino, senza transizioni nè mediazioni logiche, per puro slancio di lirica fantasia, dalla funebre e angosciosa immaginazione passionata, al beato rapimento della

memoria creatrice, in una repentina ed intima unione dell'ispirazione e del ricordo in un creato mistico e poetico.

E l'immediatezza, l'arbitrio, la violenza, la sovversione di ogni ordine e logico e narrativo, poichè, fra l'altro, rispetto alla scena del compianto sulla tomba immaginaria, la narrazione si rifà da prima e torna indietro; tale immediata e irragionata repentinità del trapasso lirico, già dà anch'essa carattere di rivelazione, quasi di un'apparizione, alla figura di Laura, già fin d'ora conferendole la virtù, la dignità, l'altezza che la fan degna di « impetrar perdono » e di « far forza al Cielo », intercedendo, pur soltanto con muta pietà e tacite lacrime, a chieder la grazia del peccatore. La quale è d'altronde da chiedersi, dai fedeli, anche fuori e contro ragione logica, come si sa.

10. *Da' be' rami scendea*
(Dolce ne la memoria)
Una pioggia di fior sovra 'l suo grembo,
Et ella si sedea
Umile in tanta gloria,
Coverta già de l'amoroso nembro:
Qual fior cadea sul lembo,
Qual su le treccie bionde,
Cb'oro forbito e perle
Eran quel dì a vederle:
Qual si posava in terra e qual su l'oncle,
Qual, con un vago errore
Girando, pareva dir Qui regna Amore.

Spezzare, anche a fin di studio e d'esame critico, la strofa, romperebbe quel che della sua inaggettivabile bellezza è primo ed essenzial fattore ed elemento: il suono e la luce, lo spirito musicale e figurativo del verso e delle parole, della sintassi e del ritmo e delle immagini, se questi termini non fossero troppo tecnici e tecnicamente gretti e scarsi a dire quel che il De Sanctis, eminentè commentatore estetico di questa *Canzone*, felicemente rileva di questa strofa, dicendo che « c'è qualche cosa di così aereo, e insieme di così preciso, che perdi di vista la misura ordinaria delle cose e non sai se sei in cielo o in terra. All'illusione aiuta il verso uscito pur mo' tutto riso e grazia da una forza allegra che produce come per sollazzo ». E son parole; sol che al « cielo » si dia, col Petrarca, un senso più grave, e proprio, e teologale e mistico, di quanto non gli dia il De Sanctis; e sol che nel termine « sollazzo » si legga il mirabile della giocondità e gaiezza e vita d'una virtù creatrice come in giuoco seco stessa nativo e libero e geniale, improvviso e spontaneo in ogni senso sì naturale e sì spirituale; sono parole, coteste del grande critico, adeguate e perfette.

E, mentre ancor si serba nella mente e in animo quel che la lettura della strofa produce, musica di verso e lume di parole, si può sommessamente ricordare, tanto per esempio degli inconvenienti frequentissimi nei commenti al Petrarca, che mentre il De Sanctis stesso bene scorge quanto sia poetico e significante il trapasso dalla precedente a questa strofa, rilevandone la spontaneità e l'immediatezza tanto più lirica quanto men ragionata, un grande ingegno, e non di solo storiografo, come quello del Muratori, lo dice « gran salto e quasi mortale ». Ma è mortale, rispondendo scherzosamente allo scherzo del buon Ludovico Antonio, è mortale e ci si rompe il collo soltanto la dialettica del criticismo razionalistico, mentre, ad esempio di aberrazione, soccorre la dialettica del criticismo naturalistico, quando un bravuomo come il commentatore Moschetti soggiace al bisogno e all'obbligo di motivare la pioggia dei fiori, dicendo, a purgarla non che d'ogni sospetto di mistica soprannaturalità, anche dell'aura della poesia più propria e del Petrarca e di questa *Canzone* e della strofa stessa, che tal pioggia è prodotta da Laura nell'appoggiarsi a quei rami. Spiegazione veristica e verisimilistica, che s'accomoda con l'altra, e del medesimo e di parecchi, per cui le perle dei capelli di Laura sarebbero le gocce d'acqua che li imperlano, rimanenze, ci risiamo, del bagno. E se ne avrebbe a inferire che s'è asciugata in fretta, tanto per concludere che le vie sbagliate a tutto menano fuor che alla giusta, che in questo caso è quella che non diverge mai dal punto di partenza e d'arrivo, della inevitabile e assoluta, originaria e finale irriducibilità e inconciliabilità e ineffabilità della poesia fuor di sè stessa, e con sè stessa, ed a sè sola.

Stando ancora al particolare delle *treccie* auree e perlacee, che per la sua piana e semplice intelligibilità, anzi evidenza, è più istruttivo a considerarsi nelle bistorte interpretazioni, la semplicità di due colori, i più propri del biondo più delicato, del biondo gentile; la luminosità dell'oro forbito, ossia lucente, velata e ingentilita dai riflessi perlacei; la semplicità ovvia e naturale del modo di dire ammirativo in tono e stile proverbiale e popolare: che *quel di*, più e fuor del solito, quelle *treccie bionde*, non che paressero, ma, per enfasi d'ammirazione e affetto, erano *oro* e *perle*: e se la rima gli suggerisce *a vederle*, il sottinteso, anche ammirativo ed entusiastico, è che bisognava esserci e averle viste, troppo superiori ad ogni detto; insomma, due naturali colori e un modo di dire dei più semplici e d'uso e stile corrente, han tanto fatto perder di vista agli interpreti « la misura ordinaria delle cose », che lume aureo e lumino perlaceo hanno da esser diademi e perle vere, ovvero fiori caduti sulle treccie, o per lo meno colori separati e distinti, non si sa perchè; tacendo delle gocce residue del bagno già mentovate. Con che, non si chiarisce nulla che non sia chiaro, anzi lo si oscura, e all'efficacia di un detto efficace nella usualità e semplicità sue dirette, si sovrappone il garbuglio di un ipotetico significato allusivo, perdendosi e appassendo la freschezza, e del colore e dell'espressione, legata essenzialmente alla immediatezza non ridirò semplice, anzi addirittura ingenua, elementare.

E la scena e la figura, la paesistica e l'umana, son tutte quante elementari e naturali, benchè l'una e l'altra, figura e paese, atteggiata e stilizzata nei modi figurativi, nei ritmi lineari, nelle proporzioni e risposdenze compositive, nella concinnità e squisitezza della più studiosa e stilistica pittura contemporanea; e direi anche proprio della miniatura; mentre, se si potesse senza ricercatezza sottillizzatrice e pretendente a dir troppo, non dovrebb'essere fuor di luogo ricordare che l'ammirazione del Petrarca per Simone Martini ritrattista di Laura, potrebbe ben essere di più e di meglio che un complimento, pensando a quanto c'è di spirito estetico petrarchesco nel senese studioso, fino allo stremo, della più raffinata intensità stilistica ed espressiva, d'altronde potente indagatore e realizzatore di caratteri e di oggetti umani e naturali. Che poi, come artefici, sian tutti e due strenuamente incontenabili tormentatori dell'opera loro, non è che una somiglianza generica, mentre semmai si potrebbe rilevare e riflettere che il pittore venne sul tardi estenuandosi ed esasperandosi nel travaglio stilizzante, mentre il poeta ebbe sorte tutta diversa, anzi opposta.

Senz'oltre divagare, che la composizione sia delineata e colorita in modi figurativi, è vero, com'è vero ch'è intonata in modi e toni e ritmi e accenti cantabili e musicali. E come è fatta d'effigi immobili, se non nell'aliare senza peso e senza corpo dei fiori nell'aria quieta e quasi si direbbe abolita, e su quelle onde stilizzate e disegnate; così la musicalità del verso è di sillabe e accenti e rime e tempi agevoli e piani, più che di suoni, di respiri e pose e riposi, e di pause; di silenzi: della musica di un segreto e ineffabile silenzio, naturale però, non trascendentale nè mistico. La musicalità della strofa è di quelle che intervengono non a rompere, anzi a dare risalto al silenzio di un luogo e dello spirito, e, semmai, a propiziare il ritorno, come tante musiche sacre, e più specialmente liturgiche di meditazione e interioramento e adorazione. Anch'essa musica è in questa strofa *umile in tanta gloria*, quale è umile e quanta è la « gloria » di Laura, per altro naturale e fatta d'elementi e figure naturali, a cui, semmai, è ridotto e adeguato, se l'artista ci ha posto mente, il termine « gloria », che nell'arte pittorica aveva un significato magnifico, magnificante, trionfale, propriamente « glorioso », che il poeta gli ha tolto, in questa « gloria di Laura ». Cessano le anticipazioni tematiche; e l'inciso, (*Dolce ne ha la memoria*), è una risposdenza, un'eco melodiosa; lo sviluppo poetico è pieno e al sommo. Anche l'aggettivazione è consueta e non pregnante, al pari dei concetti e del pensiero: *gloria* riceve il vero suo significato dalla congiunzione, non contrastante, non antifrastica, anzi armonica, con *umile*; e, viceversa, *umile* dall'unione con *gloria*. *Amoroso* è detto il *nembo* dei fiori; e se la rima ha voluto il *grembo* su cui essi piovono, ha suggerita una opportuna nota concreta e terrestre, armonica con la terrestrità e naturalità di questa prima e contingenziale « gloria » di Laura. E che il *nembo* sia *amoroso* non vuol dire che lo provochi o lo ispiri o magari lo soffi e spicchi dai *rami* il personificato Amore: *amoroso* è, quasi a emanazione e ad espressione e a significazione di un naturale amore degli esseri e nell'universo, in natura e spirito, benchè l'efficacia gli venga qui dall'esattezza, per cui l'aggettivo si attaglia ai fiori in quanto è un proprio,

primordiale effetto dell'amore nelle persone sentire consenzienti le cose, un sentirle e quasi vederle come innamorate insieme a chi le guarda.

È la stessa esattezza di fisica rappresentazione e di operazione psichica, per cui la mansione di celebrare e di annunciare la regalità d'Amore, nume presente, è assegnata non ai fiori paghi di posar su lei, nè tanto meno, a quelli che, posandosi, in terra si perdono, e sull'onde se ne vanno; è la stessa esattezza naturale per cui quella mansione simbolica ed emblematica e araldica, poetica in virtù di sobrietà e semplicità e naturalezza d'espressione e stile, di locuzione e concetto, è assegnata a quei fiori che, presi in *un vago errore*, si indugiano aliando in aria attorno a lei, quasi ad aureolarla, se questa parola e i relativi simboli ed emblemi sacri e santificanti non fossero rigorosamente esclusi dalla « gloria », da questa prima, terrestre, femminile « gloria » di Laura.

Infatti, *errore*, latino e italiano, è sinonimo di viaggio e qui di un muover vagante, incerto, sperso e senza meta sicura: significato precisato e accentuato dall'aggettivo *vago*. Però, il sostantivo indica, e più specialmente in italiano, anche sbaglio ed inganno e illusione, mentre nell'aggettivo non sono dissociabili, fra i suoi vari significati, da quelli sinonimi di errabondo e vagante e incerto, quelli sinonimi di grazioso, garbato, vezzoso.

E *vago* vuol anche dire desideroso, invaghito, innamorato; anzi l'innamorato in Toscana è detto il « vago » e « vagheggino » il corteggiatore.

Non dico il Petrarca sia stato a rendersene conto analiticamente: in sintesi, e in sintesi intuitiva poetica, sì, a dar immagine e figura, ma quasi in sogno, senza dirlo nè pensarlo, di fiori invaghiti e incantati, innamorati, volitanti attorno e su di lei, *girando*, in assoluto, all'intorno e su sè stessi: che è la nota naturalistica più esatta e realistica, e insieme la più indicata, così insinuata e insufflata, ad indurre la fantasia del lettore a consentire con quella del poeta nel rapimento dell'entusiastica ammirazione, che gli fa scorgere e celebrare in Laura la creatura e la creatrice d'amore, la sovrana del regno d'Amore, *umile in tanta gloria*, anzi ignara.

Ma il poeta è qui tanto lontano da una personificazione d'Amore, sia essa scolastica e misticheggiante, retorica e mitologizzante, che attribuisce ai fiori quella che non è in alcun modo visione, nè annuncio, nè rivelazione, ma soltanto immagine, parvenza, pensiero, aura, alito poetico. Infatti, *parea dir* è « sembrava che dicesse », « aveva l'aria di dire »; esprime e fissa il valore figurato, metaforico, della locuzione, e, insieme, quel che ho detto naturalistico, della scena, in cui i fiori che sembrano invaghiti, in *amoroso nembo*, ispiratore d'amore, evocano e ricordano e allo stesso tempo rimuovono e allontanano in una sorriso ombra di favola e mito, il concetto dell'Amore e della signoria e del regno d'Amore.

Che possa essere amor divino, carità teologale, non è detto; è, semmai, sospeso, possibile nella suggestione, nell'ambiguità del termine o piuttosto ambivalenza, nella reticenza e preterizione gravissima, potente di silenzio, e nella sospensione che risolve, tacitamente,

nel secondo trapasso da strofa a strofa, impetuoso, violento, greve di taciuti e non dicibili significati e argomenti.

Infatti, come si apre la strofa seguente?

11. *Quante volte diss'io*

Allor pien di spavento:

Costei per fermo nacque in paradiso.

Si apre, cioè, col pensiero, sia pure spaventato di sè stesso, ch'egli non ha ardito ancora di dire: che Laura sia, non già creatura propriamente angelica, ma celestiale, in quanto, pur donna mortale e carnale, è portatrice di una beatifera e salutaria, provvidenziale ispirazione in chi l'ammira; ma è ammirazione quasi trasumanante, cogliendo il mirabile di lei e di sè, in esso contemplativamente assorbendosi e perdendosi, fin quasi all'estasi.

Quasi, perchè rimane una contemplazione e un'estasi, umana e non soprannaturale, un trasumanare umano: una rivelazione, ma rigorosamente e coscientemente poetica.

Quante volte: la rapida, urgente, negletta semplicità del modo, usuale e corrente, di dire esclamativo, certo non pensa, quantitativamente, al numero delle tante iterazioni, ma a quel che le produce, ossia l'intensità dell'ammirazione e dello stupore. *Quante* è sinonimo, ma più sobrio, dell'enfatico « infinite », ed equivale a un « quante mai », non che stupito, trasognato: e potrebbe averlo anche detto una volta sola, ma nella memoria ammirata sembra e riappar tante e tante mai volte. D'altronde, una futilità, provarsi a sostituirlo, può servire a ravvisarne la curiosa felicità, per dirlo orazianamente, propria del motto in quanto è men ricercato e più andante e consueto, popolare. Similmente, *allor*, più che temporale e consequenziale qual è pure, è ritmico e melodico, a dar numero e ampiezza sillabica al verso, insieme con la dieresi che s'aggiunge a quella di *io* in fin di verso, fra l'*o* di *io* e l'*a* di *allor*. La qual triplice dieresi imposta dalla metrica a tre vocali che fuor di verso o nel corpo del verso porterebbero naturale sineresi fra la seconda e la terza, impone alla voce un respiro a contrattempo, una pausa quasi sincopata, accentuata dall'accento del secondo settenario sulla seconda sillaba, che, contrastando con quello sulla prima del primo settenario, crea il diverso carattere anche ritmico dei due versi: discendente il primo dal forte inizio, « *Quante volte* », al tenue dello sfumato « *diss'io* »; saliente il secondo dal respiro e pausa della dieresi, dalla tenuità vocale, fonica, ritmica dell'accento in seconda sede, alla pienezza e intensità vibrata e vibrante del settenario vigorosamente retto sui due soli accenti, « *Allor pien di spavento* », di seconda e sesta. E s'intende che l'indugio minuziosamente analitico su questi due settenari, proprio in quanto son di valore artistico fine quanto inappariscente, è inteso a destar l'attenzione sui tanti altri e consimili valori non che del poeta e dell'artista, del versificatore tecnico.

Spavento, nella sua diretta accezione, più forte che « paura », più domestico che « terrore », e d'altronde pronubo, in rima, del concettoso e vivo termine che seguirà; *spavento* si ha

d'un prodigio e portento naturale; un naturale mirabile, quale la bellezza di Laura, per quanto prodigiosa e portentosa e mirabile, non farebbe *spavento* se non avesse e non desse idea di un soprannaturale, miracoloso, misterioso in significato mistico. Sicchè «spaventoso» non è tanto, non è affatto il portento della bellezza di Laura, ma il sentimento di misteriosa apprensione, di mistica ansia imminente e immanente nel pensiero che gli sta per venir detto, e che, in tale ansia e apprensione dello spirito abbagliato, e per sè stesso, è «spaventante»; per sè stesso, e perchè potrebb'essere temerario e forse empio.

Per fermo, intanto, che non ha significato logico asseverativo, ma valore di ammirativa opposizione a un dubbio insito nell'asserzione, d'enfatico rafforzamento espressivo ed illogico; *per fermo* è di quelle esclamative espressioni su cui s'appoggia, ma vacilla e trepida un asserto incredibile. E sarebbe, Laura essere un angelo, o vogliam dire un angelo incarnato, secondo la perifrasi: *Costei per fermo nacque in paradiso*.

Perifrasi retorica, di abbellimento e vaghezza, di ornamento stilistico e letterario, è pur anche e altrettanto opportuna e conveniente e significativa, e necessaria ad esprimere e significare, quasi in un eufemismo di specie mistica, il sacro spavento di lui, e l'umana, ragionevole, pur religiosa peritanza che lo coglie nel pensare e lo ritiene da dire altrimenti che nel pudore e sotto velo di timorosa perifrasi un'asserzione che potrebb'essere non pure assurda e empia, ma anche irriverente, anche sventata in materia che meno lo comporta.

Ma, *nacque in paradiso*, non è un asserto nè un concetto nè un pensiero; non è nemmeno, d'altra parte, un'iperbole, una figura retorica. È una pura esclamazione, d'effusione poetica affettiva, appassionata, più veramente che pensata e detta, sfuggita e carpita al poeta da uno di quelli che Dante, e bello è che qui soccorra a interpretar Petrarca, chiama «movimenti umani»: qui d'amore e ammirazione e stupore e *spavento*. Del resto, e d'altra parte, «angelo» è pure l'appellativo ingenuo d'ogni più semplice innamorato: con la differenza che al poeta non è lecita ingenuità oltre il primo inizio del suo «movimento umano»: e perciò interviene, non che con la perifrasi, con un chiarimento ed una emendazione del proprio detto.

Convien porsi chiaro alla mente critica quanto e come chiarimenti e correzioni siano impoetici in genere e incompatibili sommamente con la lirica, per comprendere la bellezza, tanto perfetta quanto ardua e vorrei dire assurda, di ciò che segue:

*Così carico d'oblio
Il divin portamento
E 'l volto e le parole e 'l dolce riso
M'aveano, e s'è diviso
Da l'immagine vera,
Ch'i' dicea, sospirando,
Qui come venn'io o quando?
Credendo esser in ciel, non là dov'era.*

Oblio di sè e delle cose, oblio della Terra e anche di lei donna e terrestre Laura; oblio della conoscenza e della ragione, tanto diverso ed opposto a qualsiasi forma d'estasi e visione e rivelazione, tanto, piuttosto che sacro, profano, piuttosto che mistico, appassionato, che a definirlo senz'indulgenza è adibito il participio *carco*, il significato e la funzione del quale risultano in una riflessione istantanea, implicita nel valore stesso fisico del termine: essere ogni forma d'estasi e visione e rivelazione, non già un carico, anzi al contrario, libera e liberatrice, levitante e levitatrice, « scarca », semmai, della salma corporea e delle sue servitù carnali e sentimentali.

Carco, e, *d'oblio*, è una locuzione concettosamente quanto immediatamente greve, essa stessa, non di infelicità, che sarebbe contraddittoria, ma di pessimismo cristiano, acuito dall'esercizio della confessione e dell'esame di coscienza, non che dalle letture dei grandi indagatori d'anime e introspettori; da un esercizio quale occorre a definire, e implicitamente a condannare, con un inimitabile e inconfondibile misto di sprezzo severo e d'ironica indulgenza e compassione, quello stato di spirito trasognato e smemorato, gravato d'una pur vuota inerzia com'è l'oblio, dalla vista inebriata e persa nella e della bellissima. Ed è così, a gravarlo e smemorarlo, precisamente e primo il *divin portamento*; a cui può essere attribuita l'entusiastica qualifica iperbolica, in quanto, come s'è detto innanzi, nel governo della persona può dar indizio di sè ogni più eletta qualità dell'animo e dello spirito, e dall'intimo dell'animo può tradursi in visibile parvenza quel che nel più intimo delle virtù è segno e riconoscenza di grazia divina. Ed è pure a notare che un *portamento* così qualificato, unica notazione del corpo di lei, quasi lo abolisce, o meglio lo sottrae ad ogni affetto che non sia casto e spiritualizzato.

Che se poi *il volto* può riuscire, nell'enumerazione, menzione non discordante ma tanto generica da parere insignificante, è per altro su di esso *volto* che appaiono *le parole e 'l dolce riso*. Appaiono, dico, *sul volto, le parole*, perchè della Laura delle *Rime* « in vita » quasi costantemente tacita, silenziosa, non che renitente, aliena e quasi estranea alle e dalle parole, queste, d'altronde taciute e non riferite dal poeta, sono le inaspettate fra le inaspettate, mentre l'improvvisa quanto fuggevole menzione reticente che le nomina quasi per tacerle, viene ad esprimere non so se il segreto o l'ineffabile di un alto quanto sensibile pudore del sentimento. E vien proprio ad ascriverle fra le irripetibili, che a riferirle, se si potesse, si sciupano. Il *dolce riso* cinge quasi di un lieve nimbo amichevole e propizio, la inattesa, bellissima comparsa fuggitiva di quelle *parole* a noi non dette.

E sono, *portamento e volto e parole e riso*, per quanto lievi e delicate e come incorporee, pur determinazioni concrete, terrestri, naturali, donnesche: dunque anch'esse partecipi del chiarimento e della emendazione, alla quale non basta essersi lui detto *carco d'oblio*, ma deve aggiungere, specificando, *diviso Da l'immagine vera. Vera*, nella realtà contingente, materiale, naturale, sensibile, visibile e certa quanto è oscuro e incerto e falso il gravame dell'*oblio*; *vera*, in quanto immaginazione fisica del circostante mondo e corporea della donna che vi

siede *umile in tanta gloria*. E *vera* è in quanto resiste e si oppone alla « divisione » che è stata operata nei sensi e nell'intendimento, inducendoli insomma in uno svanimento vagellante. Il quale, non che trascendentale e sublime, neanche è rappresentato come arduo e raro, e neanche in toni drammatici, ma nei più semplici, umani, ragionevoli. Infatti, continuando e aumentando d'esatto rigore, *Qui come venn'io o quando?*, con la sineresi stessa delle tre vocali e l'elisione dell'*i* di « venni », con l'ambiguità e l'incertezza dei folti e indifferenziati accenti, anche per virtù di ritmo e di quantità è un verso di suono evanente, sfibrato e sfuggente, fatto d'aria e sospirato, di viva e icastica rappresentazione espressiva, che dice il più comune e usual motto dello stupore. E tanto il sospiro che l'accompagna, *i' dicea sospirando*, quanto il sorriso che trapela dalla ritrattazione e dalla correzione ultima di un ormai più che inverosimile equivoco, compiono in una squisita e mirabile semplicità di affetto e di dizione l'inimitabile di tal poesia, che tocca il sommo della sua bellezza lirica in una sorta di remissiva dimissione: in uno stupor di sè, anche « umile in tanta gloria »: *Credendo esser in ciel, non là dov'ero*. Ed è pur anche il più domestico motto, proverbiale e popolare, a dire una grandissima beatitudine; ma la finale, *non là dov'ero*, sarebbe pleonastica se non fosse quasi crudelmente scrupolosa ed esatta e veridica.

È scrupolo di vero credente, per cui Petrarca non dà nè si dà a creder « veri » e reali di realtà estatica e mistica, rapimenti e visioni, i suoi e le sue, che son di regola ed evidentemente poetici e poetiche.

Sono sempre realtà e invenzioni e figure poetiche e palesamente tali, anche quando vengono narrate e descritte come trascendenti. Infatti, « Levommi il mio pensier », non significa « fui rapito in estatica visione », ma bensì che il suo pensiero l'ha levato in immaginazione.

Nel farsi lecite espressioni liriche e rappresentazioni drammatiche o narrative, involgenti argomenti e realtà e verità di fede, nel discorrerne e nell'immaginarle secondo modi d'espressione e figurazione poetica, egli, come del resto l'Alighieri, non è inquietato nemmeno dal dubbio che possa ingenerarsi il minimo equivoco e l'ombra del dubbio che sian proposte altrimenti che come invenzioni e immagini.

Di ciò li assicura e li accerta la loro stessa fede e sincerità religiosa, quanto mai lontana ed aliena da confondere poesia e fede, non quantunque, ma anzi perchè, in Dante epico, in Petrarca lirico, la loro poesia è religiosa, e non già è poetica, noi diremo estetistica, la loro religione.

Infine, ciò che ho chiamato emendazione e chiarimento, opera come una guarigione dalla fantasia e come una morale e logica riduzione al vero, ossia all'umano, ossia al poetico di quelle esorbitanze della fantasia appassionata, « carca d'oblio », « divisa da l'immagine vera ». È, finalmente, una catarsi lirica. E ne nasce la qualità tanto semplice quanto concettosa, immaginosa quanto rigorosa, mistica e concreta, religiosa e poetica, entusiastica e severa, lirica quanto razionale e razionale quanto lirica, di ciò ch'è un estetico portento e prodigio: quest'ultima strofa della *Canzone*. Ma ci sono ancora due versi.

12. *Da indi in qua mi piace*
Questa erba sì ch'altrove non ho pace.

Erba, figura retorica, sineddoche, parte per il tutto; s'intende il luogo fra le « piagge » e « il fiume » in Valchiusa; ma non a caso o per studio d'ingegno il poeta ha scelto sinteticamente *l'erba, questa erba*, l'umile e tenace fra le creature vegetali, la più terragna, la più squallente nelle stagioni tristi, quella che alligna dove non ce n'è altra; e dove non alligna essa, non ci fa nessuna pianta. Fors'anche, cotesta gli s'è svelata al ricordo la sola immutata d'anno in anno al passar del tempo ed al volgere e tornar mutato dell'animo alle cose mutate dalle vicende, dal ricordo stesso: e forse quell'*erba* gli è apparsa la sola fedele e uguale al *benedetto giorno*.

L'immagine, il pensiero dell'*erba* si associa con un'idea di mestizia e di malinconia, d'una lenta e povera tristezza quotidiana « carca » non si sa se più di ricordi o di oblio, con tanto di rimpianto da bastare a non dargli *pace* se non nel *vago errore* che lo riconduce là *ove pose, ove piacque, ove Amor co' begli occhi, ove la gonna Leggiadra ricoverse Co l'angelico seno* l'*erba, questa erba*.

Sineddoche, dunque: è anche un tratto di stile convenzionale, di transizione rapida alla chiusa, che nell'intenzione del Petrarca appaia questa e la precedente *Canzone*, simili per argomento e luogo, e anche per la misura ritmica e la figura strofica del prevalente settenario; simili nel genere letterario che sull'indicazione del poeta stesso nelle due chiuse può dirsi boschereccio. E può darsi che il Petrarca, lì per lì sul momento nello scegliere l'*erba* come riassuntiva nota naturalistica e nel tempo stesso letteraria, non sia stato a pensare e a studiare, a cercare più in là; ma quando mai i poeti trovano pensando, studiando, sapendo quel che cercano?

Del resto, la rima stessa facile, di « pace » con « piace », concorre, quasi suggerendolo per suggestione melica e melodiosa, o insinuandovene una, ad alleviare il concetto. Infatti l'insistere, il tornare sull'argomento della passione « travagliata » che insieme all'altro della passione estasiata e beatificata dà i fondamenti e i vertici della *Canzone*, sarebbe inopportuno, anzi ormai impossibile. La cantabilità spontanea del distico finale della strofa, cantabilità non manierata ma di maniera, facile ma in ciò stesso agile e serena, è una piana, tranquilla, seduta ed evasiva, prosastica e quasi prosaica clausola di chiusa e di transizione al congedo.

Del resto, ancora quanto alla rima, essa viene prima all'orecchio che al pensiero e fugge tanto agevole e vorrei dire inevitabile, ovvia, che un'ombra o men che un'ombra di giuoco, se non si può dir d'ironia, un tocco di remissivo disincanto e disimpegno patetico solo in quanto spassionato e assennato, velano e ingentiliscono il concetto di tal pace. Sicchè:

Se tu avessi ornamenti quant'hai voglia
Poresti arditamente
Uscir del bosco e gir in fra la gente,

è un congedo nel senso e nella forma tradizionale, e stabilisce, anche, genere, stile, maniera letteraria a cui il poeta ascrive questa e la precedente *Canzone* « sorella », come dicevano dietro sua indicazione i trattatisti e i commentatori. È una clausola di chiusa: quanto a dire esce dalla considerazione critica della pura poesia, essenzialmente lirica, come si sa. Non per questo è impoetica, a non accedere supinamente o faziosamente a una sorta d'indiscrezione critica, d'esorosità estetica, fissa e ostinata nell'esigere pura ed essenziale liricità in ogni particolare espressione, sì che ne risulta una estenuazione piuttosto che un giudizio critico dei testi.

Che questo del congedo sia un partito che cade sotto la negazione estetica dei generi letterari, è tanto evidente a riconoscersi quanto inutile a dirsi: quand'altro non ci fosse, il poeta l'ha voluto quale esso è, ma non per questo è un partito meramente convenzionale e privo di altri significati.

Infatti, il Petrarca vi esprime pure un giudizio estetico sulla propria composizione: e, sia o non sia, dia o no nel gusto estetico del lettore, egli il Petrarca, come attentissimo e strenuo nell'esercitarlo sui propri lavori, così non manca d'esprimerlo o d'implicarlo in sentenze riflessive, in giudizi espliciti, di quella ch'è la parte gnomica, anch'essa grande, e grandiosa e importante alla compiutezza del suo creato.

Se tu avessi ornamenti quanti ne vorresti avere, è un giudizio tecnico, estetico in quanto l'artista non è conformato dalla propria forma e vocazione a distinguer la tecnica dall'estetica; tecnico dunque ed estetico, secondo le scuole e la tradizione fiorentine e lussureggiante dell'ornato stile e degli abbellimenti e dei dettami retorici e poetici, linguistici e letterari, delle « arti poetiche », di cui Petrarca fu tanto dotto quanto esperto. Tanto veramente esperto e dotto e capace, da saper ben anche e felicemente ridurle e sprezzarle e semplificarle in pratica.

Per esempio, e sommo, in questa *Canzone*, della quale credo d'aver condotto l'esame a dimostrarne ed esaltarne la qualità poetica essenzialmente, sublimemente semplice, e succinta d'*ornamenti*, e di concetti, sontuosi siano o ingegnosi, coloriti o concettosi. E crederei d'aver anche dimostrato che e come il poeta l'abbia voluta e lavorata tale: semplice nell'essenzial poesia, succinta di bellezze aggiuntive, ornative; e in ciò più bella.

Che il Petrarca se ne mostri ignaro, e dunque scontento, è escluso dal fatto stesso che il rilievo, *Se tu avessi ornamenti*, esprime, in proprio e speciale linguaggio tecnico, un rilievo di tecnica stilistica: la sobrietà d'abbellimenti e eleganze e concettosità e concinnità e squisiti artifici e studi. Nè occorre ricordare che se il Petrarca artefice virtuoso ce li avesse voluti mettere, non gli sarebbe costata fatica; molto meno, in ogni caso, che a levarli e a farne senza.

Trascurando quale insulsa l'ipotesi che lavorasse e riuscisse a caso o ignaro in un lavoro che raggiunge sommità di perfezione consapevole in ogni più diverso ed opposto intento tecnico, artistico, stilistico e poetico, sì negli artifici dell'ingegno e sì nella semplicità del

genio, e che semmai, nel suo procedere attivo, a questa mira e perviene nelle sommità e nel sommo della sua poesia; trascurando dunque una tale ipotesi, non può essere senza significato la distinzione, la divisione, la separazione, d'altronde curiosa e singolarmente decisa, ch'egli pone fra sè e la *Canzone*, attribuendole, di là e diversa dalla consueta personificazione convenzionale, retorica, generica, solo tanto d'autonomia quant'è necessaria all'esistenza, all'esercizio, all'affermazione di un atto dell'intelletto, del criterio, del gusto: insomma, a un giudizio critico, e, specificamente, di critica letteraria. In questo netto e risoluto e risolto, dialettico contrapposto, che un espediente consueto e retorico com'è tale personificazione, stabilisce ed anima fra lui poeta e la sua creatura poetica, sta il significato attivo e dialettico della paradossale personificazione e del contrasto che in essa si esprime, del dibattito ch'essa pone, pur dandolo per risolto e deciso, fra il carattere estetico di ciò ch'egli ha fatto e gli è venuto fatto, operato, poetato, secondo la illustre, antica, luminosa, ellenica etimologia del verbo poetare, e quel che in un precedente, intenzionale, iniziale, anzi preiniziale intento superato e distrutto, avrebbe voluto, avrebbe avuto voglia di fare: tutto il contrario di quel ch'essa è sostanzialmente; e dunque ornata, abbellita, artificiosa, eloquente, studiosamente ingegnosa e adorna di tutte le finezze e bellezze stilistiche di scuola.

Le quali non è dire che il Petrarca disprezzasse o trascurasse, maestro sommo quale egli n'è secondo la tradizione letteraria latina, la medioevale, e l'antica rinnovata e rianimata e riscoperta da lui capostipite e profeta dell'umanesimo; e secondo la provenzale e francese e italiana tradizione esemplare. Non è a dire; anzi, in lui la persistenza e il ritorno di un dubbio, diciamo d'una perplessità, di un desiderio e intenzione d'artista artefice che avrebbe vagheggiata un'opera, come s'è detto, diversa da quella del poeta poetante, si traduce in tal paradossale attribuzione di cotesta intenzione distrutta, di cotesta forma perduta, alla *Canzone* personificata quel tanto che occorre ad assumere e indossare e vestire, a investirsi di quell'intenzione abolita. Sì che ad essa, prudenzialmente e stranamente, egli rimette giudizio e decisione: *Se tu avessi e poresti*, condizionali.

L'espediente retorico è anche il partito d'un tal qual dramma artistico e professionale, in quanto lo scrittore, distinguendolo dal poeta, di contro l'intima certezza della necessità e del valore e del carattere di ciò che ha fatto e dovuto fare, ha motivo di dubitare che sia da tutti, o forse dai più apprezzato e riconosciuto, *in fra la gente*. Semplice e non adorno, piacerà forse meno.

Se tu avessi, non è ottativo, e neanche in alcun modo colorito di rinascimento; tanto meno contiene, come da alcuni s'è detto, l'espressione dell'inappagabilità dell'artista, tanto più viva e inestinguibile quanto più sia riuscita l'opera sua, *Se tu avessi*, significa «tu non li hai»; *quant'hai voglia*, significa «quanto n'hai tu voglia e non io», più esattamente: quella «voglia» che io ho licenziata e dimessa, se mai l'ebbi. Ma l'espediente e il partito retorico e oratorio, del sottinteso sottile dramma che ho detto professionale, si fa affettuo-

so, e affettuosamente gnomico, nell'amichevole ammonimento alla, per tante e le più alte e le più intime ragioni, diletta creatura poetica, che per essere sicura di poter andare *in fra la gente*, ossia fra il volgo d'ogni sorta e levatura, *arditamente*, ossia sicura di piacere, le converrebbe d'averne gli *ornamenti* che non ha, nè il poeta vuol che li abbia. Giova ripeterlo, non perchè il Petrarca con ciò li condanni; ma a chiarire, anzi, che per lui non sarebbero falsi e fittizi orpelli: soltanto, un'altra maniera, un diverso stile, un'altra poesia.

Infine, *se tu avessi*, è l'asserto di una quanto mai chiara e risoluta coscienza d'artista, di poeta; e non basta: è un meditato e compiuto giudizio critico. Lo stile, l'accento piano e familiare e dimesso, quasi d'artigiano considerante il proprio lavoro spassionatamente, lo stile serenamente confidenziale e scherzoso, d'altronde e proprio in questo urbano, maturo, temperato, civilissimo, è pur quello che dà un valor poetico, un'aura lirica, all'affettuoso, cortese, amichevole congedo, inteso ad affermare, tanto più forte quanto più posata e sedata, la convinzione dell'artista e del poeta, e insieme una sua, ma segreta, apprensione. Quella che in *poresti arditamente*, sottintende: rassegnati a non esser capita nel tuo più vero merito, dalla *gente*, sian pochi, sian molti, sian tutti: dal volgo.

Quanto al *bosco*, di convenzione letteraria, allusivo alla solitudine di Valchiusa diletta, proprio in questa *Canzone* su tutte tal solitudine è la meno selvaggia, la meno « boschereccia » che sia dato d'immaginare. E vuol essere notato, perchè anche questo conferisce alla formola il suo vero carattere che, di là dalla convenzione, è un carattere di coscienza e critico richiamo alla chiusa della precedente *Canzone* (CXXV), *Se 'l pensier che mi strugge: « O poverella mia come se' rozza! Credo che tel conoschi: Rimanti in questi boschi »*.

13. Rileggendo cotesta precedente *Canzone* CXXV, direi che il partito di definir l'una e l'altra quali « sorelle » boschereccie, è nato poco più e suppergiù dalla rima venutagli alla penna nel congedo: *conoschi e boschi*.

Un esame analitico della CXXV confermerebbe punto per punto le interpretazioni precedenti della CXXVI, principiando dal fatto che i versi dove nomina il *terreno... ov'ella ebbe in costume Gir fra le piagge e 'l fiume E talor farsi un seggio Fresco fiorito e verde*; i quali escludono che « pose le belle membra » significhi che le immerse nelle *Chiare fresche e dolci acque*. E per quale insulsa e sbagliata pedanteria il poeta se ne sarebbe ricordato nella seconda *Canzone*, mentre semmai nella prima, tanto più prosaica, sarebbe stato ricordo meno stonato?

Ma, dando per supposta e fatta l'analisi, il risultato sintetico della lettura della CXXV, ne chiarisce il carattere poetico e umano e stilistico, che per quattro, e direi anzi per cinque delle sei strofe, esprime il tema di una solitudine, che solo lentamente e imprevedutamente si determina e si dichiara in quella e per quella di Valchiusa. È la solitudine interna, dello animo ben più che dei luoghi, e dell'animo affranto, affannato e rotto, travagliato, anzi tribolato, dalla passione non pur ardente ma cocente, e non pure esasperata, ma disperata.

Non è un'effusione in alcun modo liberatrice, un'espressione catartica in senso morale

nè in senso estetico: è uno sgorgo contrastato e costretto, a tratti su sè stesso perfìn rigurgitante e ringorgato, che ne fa, io credo, la manifestazione poetica del Nostro più aspra e cruda, più naturale, più psicologica, per adoperar la parola abusata e moderna, ma che fa al caso.

Del resto è anche un componimento programmatico e sillogistico.

Il *pensier* che lo *strugge* non sa vestirsi di un *color conforme* al proprio essere *pungente e saldo*, al proprio *foco e fiamma*: altrimenti quella che *lo arde e fugge* s'innamorerrebbe di lui. La conseguenza consueta di una premessa ch'era essa stessa un luogo comune della trattatistica e precettistica e casistica della scienza d'Amore, ha una concreta originalità nella precisa distinzione: non è Amore, che, con la formola famosa, « a nullo amato amar perdona »; ossia, sarebbe Amore sì, ma soltanto se *vestito di un color conforme* a quella rabbia di passione furente e fiammante.

Che questo *colore* non sia soltanto, anzi, più intimamente, non sia affatto l'ornato retorico, la concinnità letteraria, l'efficacia dell'eloquenza, l'ingegnosità delle figure poetiche, è nel testo, anche se il poeta, benchè io non lo creda, non avesse inteso di dir altro nè più che la lettera.

D'altra parte, lei che *l'arde e fugge*, *lei che come un ghiaccio stassi E non lascia* in lui molecola *che non sia foco e fiamma*; lei in quanto *fugge* non di paura o per virtù ma per indifferenza, forse fastidio, fors'anche crudeltà e gusto d'astuzia e di sopraffazione dispotica; d'altra parte lei, questa Laura, non è quella della *Canzone CXXVI*, sotto questo riguardo, non che « sorella », nemmeno parente o affine o somigliante.

Ardererebbe dunque, anche lei, la Laura della *CXXV*, se a vestire il pensiero di *color conforme* alla passione, *Amore*, mentre lo *sforza*, metafora guerriera come gli aggettivi precedenti *pungente*, delle armi, e *saldo*, delle schiere e delle mani armate; se *Amore*, mentre l'assale e lo rompe e lo espugna e lo sgomina di viva forza, non lo spogliasse di *saver*. E *saver* non è soltanto e appena il saper d'arte retorica e di bello stile. È, molto più di quanto mi sembra ci abbian letto i commentatori, il « gaio sapere », la dottrina cortese, la scienza amorosa; e non basta: è saper esprimersi, saper dire; non molto manca che sia saper connettere le parole e la ragione, esprimersi e ragionare, « parlare » fuor che *in rime aspre e di dolcezza ignude*. A intendere il qual concetto conviene rendersi conto che per il Petrarca e per le scuole e dottrine e poetiche di arte del dire, e specie del dire in rima, cotesta « asprezza » e mancanza di *dolcezza*, ossia d'una suavità del dire bello ed adorno, noi diremmo elegante e raffinato e ingegnoso e artistico se non artificioso; cotesta mancanza di un piacere estetico insito nell'osservanza di dettami e precetti e principii dell'arte del dire di scuola, noi diremmo della retorica, e della più artifizziata ed astrusa e stilizzata; cotesta mancanza insomma appunto d'arte e d'artificio, significava ed importava inefficacia di virtù e vigoria espressiva e comunicativa ed emotiva, senza eccezioni ed anche in casi ed esempi come questo di cui discorre il poeta, nel quale a noi tale efficacia espressiva, e insomma poetica,

sembra che stia essenzialmente nella semplicità disadorna, *aspra* e rude, « di dolcezza ignuda », in cui l'arte semmai si eserciti nel non apparire e nell'apparir rude.

Che questa non sia l'estetica di un tempo in cui estetica come scienza filosofica era di secoli lontana ancor da nascere, basta questo a dirlo; che non fosse la poetica del Petrarca, può apparire ed è difficile ad ammettersi quando, come mi sono industriato di dimostrare con metodica analisi critica, la bellezza della *Canzone* seguente a questa, nasce ed ha il suo geniale avvento mirabile, la perfezione del suo sublime, la sua lirica necessità, la sua forma poetica, nella non pur trovata, ma cercata e conquistata e consapevole semplicità, perfetta e schietta e succinta.

Difficile ad ammettersi, di fatto tutto il progresso, sì estetico e poetico, e sì biografico e storico della ideale biografia, della storia poetica di cui le *Rime* « in vita e in morte », secondo la tradizionale partizione che non è, come si sa, del Petrarca, ma ha una estetica verità e poetica e umana, di cui le *Rime* narran cantando la vicenda; tutto il progresso è, sotto tal riguardo, conquista della semplicità essenziale in un suo grado sublime. Quel grado che è del dialogare con l'anima di Laura e del meditare parlando con la propria, in una continua conversazione sacra ed umana, mistica e poetica, ascetica e passionata; quello del dibattito di anima e corpo, nel quale, in Terra e in Cielo, nella veglia e nel sonno, per ispirazioni ed argomenti, intervengono a drammatico contrasto ed a liriche effusioni sublimatrici, pensieri ed affetti così forti e vivi da prender mistica e poetica persona, e Laura beata visita l'uomo in pericolo, e il confesso e confessore Agostino rimprovera e corrobora, ed è invocata mirabilmente, di Grazia interceditrice, l'« *advocata peccatorum* » Maria.

Di tale sviluppo e progresso delle *Rime* un saliente e spiccato momento dialettico e poetico, lirico e polemico, illuminante e commovente, si ha nella *Canzone* in esame, e proprio nelle strofe prima e seconda e terza e quarta. E non è neanche a tacersi che l'« asprezza » di queste strofe non è soltanto quella speciale e particolare secondo quella particolare e speciale arte poetica e retorica. È un'asprezza e crudità non pur d'espressione, ma di materia, come ho detto, psicologica; e si aggiunga di argomentazione logica, non intieramente o forse non affatto traslata e trascesa in sostanza di figura e parola poetica. Sicché la *Canzone* del « pensiero struggente » commuove, e ancor più interessa, che non significano, nè l'uno nè l'altro perfezione di qualità estetica in assoluto, per la sua espressione agitata e dura di un contenuto e biografico e ragionativo complesso. È il conflitto fra la violenza della passione, fra il « pensier che lo strugge », e ciò che in sè è un errore estetico, l'illusione, strana e fallace e in ogni caso im-poetica, pratica, che se tal pensiero trovasse « color conforme » potrebbe « scaldare » e destare e sciogliere il « ghiaccio » dell'amata, e insomma innamorarla. Illusione e proposito, anzi proposizione, che nella seconda strofa si trasforma e si approfondisce, senza correggersi esteticamente ma intensificandosi nell'argomentare logico ed eloquente, in un concetto, in un giudizio, in un senso introspicente, in una coscienza: coscienza che la passione gli impedisce di per sè stessa quella « dolcezza » in cui egli

spererebbe, se non gli fosse impedita dall'empito del *dolor che si sgombra*, esce e sgorga e « tra-bocca » in *pianto o in lamentar*, dal chiuso, dall'ingombro, dal gorgo interno, passionato, di ciò che sta chiuso o forse chiude il cuore, di *ciò che 'l cor chiude*, e che *si siede a l'ombra* del cuore tenebrato. Così infatti, e non « all'ombra delle palpebre e delle ciglia », mi par da interpretare l'invito ad *Amor e a que' begli occhi*, che « mirino » *ciò che 'l cor chiude*, *Ove si siede a l'ombra*, ossia nel buio. Quanto al *pianto* e al *lamentar*, il primo gli *noce*, ossia gli dà tormento senz'utile, l'altro *noce* a Laura, recandole non altro che noia, come dice anche il *Sonetto CCXXXV*, in quanto il poeta, o meglio l'artefice, poichè qui s'attaglia la distinzione critica, non lo « scaltrisce » secondo i modi e i precetti dell'arte: qui, daccapo, della retorica, della scuola e delle scuole.

E sarebbe, richiamato, ripetuto, reso prosaico dal verbo e dalla stessa rima, fra *altro* e *scaltro*; ormai sarebbe anche un concetto povero, se tutta la strofa non fosse retta e sovrastata da un sentimento e senso fortemente naturalistico: quello della sentenza e immagine che invita Laura a mirare *ciò che 'l cor chiude*, perchè *non sempre a la scorza Ramo, nè in fior nè 'n foglia Mostra di for sua natural vertude*; e da una chiaroveggenza psicologista netta e cruda, che continua e compie e supera quella della strofa iniziale. Che se all'ultimo c'è una caduta, o diciamo ricaduta nel concetto pratico e più terra terra che mai, non è da farci caso più del poeta, che se la cava con la sprezzatura di quella rima in *altro*.

Infatti, l'argomento preme al poeta e prende l'uomo, sviluppandosi. *Dolci rime leggiadre*, sia reminiscenza dantesca o no, è la formola stilistica e tecnica della scuola e delle scuole dei poeti d'amore; e furono le sole sue « armi », dice, *nel primiero assalto d'Amor*: armi, per cercar di rifarsi di tale « assalto », assalendo a sua volta in risposta la donna, per innamorarla con tali rime lusinghevoli; sole sue armi, dice, non perchè ne abbia dell'altre adesso che non ha più nemmeno quelle, ma perchè ebbe quelle sole. Ed è ridotto a non averle più, perchè esse armi, le *Dolci rime leggiadre*, non possono più sgorgar dal cuore fatto di *smalto*. Chi potrà mai, domanda a quelle sue armi perdute, « squadrarglielo » sì che possa tornare a sfogarsi? E il verbo « squadrare » (*Chi verrà mai che squadre*), significhi squadrare e rassettare, ovvero squartare e aprire, vuol dir lo stesso in un caso e nell'altro, ossia vincere la durezza di quello *smalto*.

È un'interrogazione retorica, che non attende risposta; ma quell'*un*, così indeterminato, che egli si sente *dentro a lui*, dentro al cuore, a « dipingergli » e a parlargli continuamente di *madonna*: *aver dentro a lui parme Un che madonna sempre Depinge e de lei parla*; appunto quell'*un* nella indeterminatezza per cui può essere Amore, o un suo spirito o spiritello, o magari egli stesso l'innamorato quasi diviso e separato in parte da sè medesimo, è una vigorosa e realistica personificazione introspettiva, quasi oggettivazione immaginosa e precisa d'una ossessione passionale. Ed ecco che il verbo riflessivo, *par che me ne stempre*, ossia che mi disfaccia e mi distrugga da me stesso perchè non basto a *ritrarla*, acquista e dà forza all'espressione in quanto anch'essa è come un'oggettivazione, che lo fa

assistere al fenomeno deleterio, quasi, così inflitto da lui a sè medesimo, fosse invece atto e patimento altrui. E così gli è *scorso*, s'è dileguato e sperso, quel *dolce soccorso* delle rime, forse a sperarne l'innamoramento di *madonna*, certo a « sfogarsi » lui e il suo cuore.

Sul paragone con l'infante desideroso quanto incapace ancora di parlare, che apre la quarta strofa, ci sarebbe da dire che ha anch'esso un carattere fortemente naturalistico. E l'imputazione a lei d'essere invaghita e presa di sè e della propria bellezza, è un variato e ricorrente motivo delle *Rime*, ma in questo luogo, appena temperata da un *forse* più eufemistico che dubitativo, è formulata agramente in un sol senso, a significare l'accusa che la sua sia virtuosa sì ma sterile e frigida virtù, un fatto, diremmo psicanaliticamente, di narcisismo.

Se dunque la *Canzone* è tutta tramata su una osservazione introspettiva realistica e psicologica, che può valere la figurata, retorica invocazione alla *verde riva* della Sorga in Valchiusa, che testimoni del tempo in cui la ora « fuggente » Laura la frequentava, e che aiuti il poeta a dire, ad aprirsi, « prestando » « ai suoi sospiri » *sì largo volo*, s'intende poetico, da far celebre per sempre e a tutti quanto gli fosse *amica*, benigna, allora, la *verde riva* dei suoi incontri con Laura?

L'introduzione è più arbitraria che imprevedibile; espressa d'altronde con secchezza e con quel tanto di stento, che si riscontra in pensieri poetici espressi nella loro ancor latente e immatura virtualità, prima di ravvisarne e adunarne in mente e nell'animo la ricchezza e la vita.

È l'aspro e il difficoltoso, il crudo di certo stento, la sprezzatura, palese e non celata anche nelle rime della quarta e quinta strofa, e di tutta la *Canzone*, e particolarmente sensibile e cosciente come carattere stilistico tanto inevitabile quanto voluto, nel procedere ragionato e introspettivo ma a scatti e ripiegamenti, a salti e ritorni, con due sole figure, la metaforica dei vegetali e la psicologica del paragone con l'infante, ambedue più didascaliche che poetiche.

D'altronde, è un salto improvviso, a frattura del discorso, ed è insieme un ritorno al tema della solitudine dolente e disperata, più adombrato che proposto nella prima strofa: *Men solitarie l'orme Foran de' miei pie' lassi Per campagne e per colli.*

Quali siano, dice, uscendo d'un tratto dal generico di tali *campagne* e *colli*, per un giuoco, sia permesso dire per uno scherzo della memoria, dell'associazione mnemonica ed affettiva, ricordandosi lui della *verde riva*, e volgendo dapprima l'espressione a un intento, piuttosto che poetico, oratorio e retorico, pratico: *presta a' miei sospir sì largo volo Che sempre si ridica Come tu m'eri amica*. E quest'ultimo detto vela pure un argomento, per dirlo col poeta stesso, « scaltro » e « scaltrito », di insinuante dialettica retorica: *amica* infatti gli era la *verde riva* perchè e finchè *madonna*, anzichè « fuggir » lui ed essa, vi s'era indugiata *in costume*, ossia per uso e abitudine (« usato soggiorno » dirà nella *Canzone* seguente) della allora non ancor « fuggita », nè temuta nè disprezzata compagnia e amichevole familiarità col poeta e l'innamorato.

Sono argomenti, taluno arguzie, e concetti, taluno astruso, « dubbiosi e vaghi » come l'anima stessa di lui, che, *come pò s'appaga* di essi e di espressioni stente, come quella che attribuisce *pensier nascosti al cor lasso*, ma anche, e per di più in rima con « unquanco », al *tormentoso fianco*; nè si comprende come questo abbia « pensieri », se non per un'impaziente e quasi infastidita sprezzatura verbale, a cui risponde, proseguendo, la durezza sintattica del *Così*, desiderativo ed esclamativo, a cui per aspro anacoluto risponde il *che*, piuttosto che relativo e consequenziale, comparativo e aggiuntivo fra le due proposizioni: *Così* fosse possibile che tu, *verde riva*, serbassi segni *riposti de' bei vestigi di sì bel piede*, come in tal caso sarebbe possibile *Che la mia vita acerba, Lagrimando, trovasse ove acquetarsi. Ove*, ossia nei luoghi e nelle memorie e nei pensieri e nelle lacrime, ma pur forse nelle speranze, che trapelano dalla qualità e dall'accento e dallo stile encomiastico, inteso alla mozione lusinghevole degli affetti, delle lodi iperboliche, come quella *che sì bel piede Non toccò terra unquanco*: retorica ed oratoria piuttosto che poetica.

Ma come pò s'appaga L'alma dubbiosa e vaga; incerta, timorosa, sperduta in sè e fuor di sè, nei suoi intenti e pensieri, e fra gli oggetti di essi e delle sue ricordanze, anch'esse, « dubbiose e vaghe » come i suoi desideri tormentosi, costretta ad « appagarsi come può »; quanto dire: non sa in che nè come, alla meglio o alla men peggio.

Ed ecco che nell'ultima strofa, da questo colmo di dubbio e d'incertezza e smarrimento e svagamento, egli « trova » ossia ricava e riceve, quasi umana e poetica grazia, una soluzione che non è finalmente logica nè retorica, ma poetica, in *un dolce sereno* dell'animo.

Dolce per sè, non nel dire che resta disadorno, *sereno* dunque catartico, risolutore e purificatore della costernante e terebrante passione: dell'amorosa, ma anche di quella tutta speciale, introspettiva, che ha contribuito tanto a imporre un suo segno travaglioso, e in parte almeno apoetico e non estetico, allo stile della *Canzone* tutta psicologista, indagatoria, ragionativa.

Ma *l'alma*, in quanto *dubbiosa e vaga*, nel suo cercare appagamento *come pò*, esclusa la più che vana ipotesi di poter ritrovare quei *vestigi* materiali, tralascia, prima veramente ancor di averlo cominciato, il colloquio con la *verde riva*, desiderato « a partir » secoli i pensieri nascosti del cuore e nell'affanno del *tormentoso fianco*. Di che dunque « s'appaga »?

*Ovunque gli occhi volgo
Trovo un dolce sereno,
Pensando qui percosse il vago lume;*

il bel lume, s'intende, degli occhi di lei, quando *percosse*, come si dice, nè mi par verbo, così traslato allo sguardo, felicemente scelto, gli oggetti naturali della *verde riva*. Ma egli « trova », e già non più negli oggetti, ma nel pensare, e nel ripensare quel *lume* e la sua « vaghezza », dunque nella rimembranza, il *dolce sereno* espresso nelle parole del suo pensiero affettuoso.

Ovunque, nella sua amplificante genericità, preannuncia un ritorno, pur ancora in riva del fiume, all'indeterminato delle *campagne* e *colli* della prima strofa. Infatti, proseguendo:

*Qualunque erba o fior colgo
Credo che nel terreno
Aggia radice ov'ella ebbe in costume
Gir fra le piagge e 'l fiume
E talor farsi un seggio
Fresco, fiorito e verde;*

infatti, a meno d'intendere, troppo sgraziatamente e forzatamente, ch'egli vada cogliendo cotesti fiori proprio sulle peste della passeggiatrice e nei punti dov'ella sedette, nel qual caso *credo* sarebbe improprio, anzi assurdo; infatti, *qualunque* significa non lì, e certo non lì soltanto, e non quell'*erba e fior del terreno ov'ella ebbe in costume* di aggirarsi e sedersi nei giorni in cui vi faceva, come dirà la *Canzone* sorella, « usato soggiorno ».

Qualunque significa tutti quanti in qual che sia luogo dov'egli, in memoria di quei giorni, venga cogliendo un qualunque fiore fra l'erba: e da tal memoria gli vien da pensare, da « credere », propriamente da immaginare e figurarsi e darsi a credere, che sian nati e cresciuti, che « abbiano radice » in quel terreno.

E neanche questa, di *aggian radice*, è un'espressione felice e appropriata a dire un tal sorgere illusorio e fantasioso, quasi allucinato e tutto trasognato, d'un semipensiero, che ripugna da farsi esprimere e da ridursi alla materialità, sto per dire botanica, della *radice*. Ma tant'è: l'espressione corrisponde al carattere stilistico rude, più sprezzante che incurante del finito e perfetto, del perspicuo e poetico, cui s'informa questa *Canzone*, duramente, e a tratti quasi rabbiosamente impoetica ed antilirica. Infine, *credo* sarebbe superfluo se si riferisca a una realtà, ossia che *erba e fior* sian di quelli calcati da Laura, ma sarebbe assurdo se significasse ch'egli creda letteralmente a una suggestione, a un'invenzione, a un fantasmamento. Significa dunque, come ho detto, « m'immagino », « mi dò a credere » « mi diletto nel darmi da intendere », *qualunque* e dovunque sia l'erba e il *fior* che *colgo*, in memoria e nell'impossibile desiderio, nella nostalgia di quei giorni.

È, considerato strettamente, il motivo del di lui ricercare e rinvenire e inventarsi e immaginarsi e rivedere e vedere, in una fantasia della passione a volte quasi allucinante, a volte del tutto trasognante, sempre visionaria, l'immagine di Laura non pur nei ricordi e nei pensieri, ma in oggetti naturali. Motivo vario e diverso anche di valore e stile, che variamente e variatamente ricorre nelle *Rime*, può esservi forzato, artificioso, ricercato, voluto in ragion d'arte, per contro spontaneo, naturale, bellissimo in ragion di poesia. In questo luogo della CXXV appare, conforme il carattere della *Canzone*, a cui il *dolce sereno*, dell'animo contraddice e contrasta e quasi soggiace col suo fuggiasco apparire e sparire;

in questo luogo quel motivo è caratterizzato da una sorta di timidezza e d'incertezza, anche essa *dubbia e vaga* come l'*alma* la quale *come può s'appaga*, e non meglio nè di più. Timido, dunque, esitante, fuggiasco, vero e sincero sopra tutto nel provvisorio, nell'improprio, nello stento non che nella sprezzatura della espressione.

Di ciò il poeta e l'artista d'incomparabile acume critico e di somma sapienza, è conscio, e si dimostra artisticamente e poeticamente cosciente: *Così nulla sen perde, E più certezza averne fora il peggio.*

Questa prima clausola conclusiva della strofa, che ne ha due, notata d'oscurità incomprendibile da molti annotatori, nella concettosa e pregnante stringatezza sommaria e violenta e pur anche oscura del dettato, è per un verso un colmo di coscienza riflessiva dell'artista esaminatore di sé e dell'opera propria nell'opera stessa; per un altro, dice nel solo modo possibile, quasi in enigma, un concetto indicibile e inesplicabile. L'ha sentito, se anche romanticamente e secondo la poetica romantica, il De Sanctis: « Il concetto è: quanto ho meno di realtà, e più ne ho d'immaginazione; meno conosco e più immagino ... concetto bellissimo ». Ma nel testo dei due versi è più preciso e più vasto. *Nulla sen perde*, è, precisamente e logicamente, « nulla » del *dolce sereno*; ma, figuratamente e immaginosamente, è « nulla » del suo immaginare e fantasticare e fantasiare, « nulla » del suo « struggersi » e ardere e ragionare d'amore, « nulla » del suo « appagarsi come può »; e neanche del suo acce e risoluto indagare introspettivo.

E più certezza averne fora il peggio: vuol dir certezza logica e sperimentale, conoscenza ragionata e sicura, che principierebbe col distruggere, riconoscendole quali sono, ogni sorta di immaginazioni e fantasie e invenzioni appassionate, e particolarmente quelle create dal ricordo e dalla nostalgia e dall'andar sognato e trasognato su quel *terreno fra le piagge e 'l fiume*. E neanche è da escludere che *il peggio*, in forma assoluta equivalente al superlativo, sarebbe anche un possibile sdegno di Laura, già rifuggente ormai da tempo dall'accogliere le dimostrazioni amorose del poeta, anzi il suo esser innamorato di lei, il suo studiarsi e indagarsi in quanto innamorato. Sicchè insistere, in ogni senso, sarebbe peggio per lui, *il peggio*, ossia il pessimo di quanto potrebbe capitargli cercando e procurando certezza, in ogni senso deleteria, e che infine potrebbe recar danno e morte e all'amore e alla poesia.

Ed ecco, d'impeto, con slancio violento travalicante i termini della ragione e della natura, l'esclamazione, che è anche una ritrattazione dei termini e del tono e degli argomenti nei quali ha discorso fin qui di Laura, anche lodandola, lusingando e ammirando.

È la seconda clausola finale, l'ultima della strofa: *Spirto beato, quale Se', quando altrui fai tale?*

Beato, a parlar propriamente, vuol dire promesso alla beatitudine, beato in quanto si sente, è in grazia di Dio, caro a Dio, lieto e felice d'esserlo. E, *spirto*, equivale al più familiare e affettuoso « anima ». Stringata anch'essa, ed ellittica, la domanda enfatica significa la stupita, quasi incredula ammirazione di sentirsi da Laura, presenza e ricordo, innalzato

e beato come ha detto nella strofa stessa. Questo infatti significa *tale*, e non già « tale » qual è lei, « beato » come lei. *Tale*, vuol dire qual m'hai fatto, cioè appagato, serenato, affrancato, e catarticamente risanato.

14. Avviene così, spontanea e naturale quanto logica e poetica conseguenza, che in quest'ultima strofa della *Canzone* si generi e si atteggi la proposta dell'argomento: umile, esitante, involuta, insaputa, proprio in ciò e perciò sincera proposta dell'argomento che nella seguente sorella boschereccia, prenderà *si largo volo*, e alto ed alato e poetico e luminoso e musico.

Ma avviene e può avvenire in quanto un processo di indagine introspettiva, analizzatrice, dialettica, conoscitiva sotto lo stimolo e nel tormento della passione, in cui s'inserisce e con cui s'alterna un altro di natura oratoria e retorica, di dialettica persuasiva, a finalità pratica, contrastando fra loro vengono a perdersi, entrambi superati, quando un chiarore e un lampo, piuttosto che una luce e un lume, un barbaglio e un'ombra di poesia, si creano dall'incontro dei due ragionamenti, dalla loro reciproca distruzione, dal loro annullarsi e sparire in quel pure incerto e balenante, primordiale e indigesto stato estetico involto nell'incerto e nell'imperfezione, e nell'oscurità dell'approssimativo, dell'indeciso, dell'impreciso, perplessa e violento insieme nell'espressione come nel concetto.

È quel che nel linguaggio della retorica del tempo, e della propria poetica, più specialmente della sua poetica di genere e scuola amorosa in senso speciale, ma con una mirabile coscienza critica d'autore, il Petrarca dice della *Canzone* CXXV, *Se 'l pensier che mi strugge*. Ed è, nel fatto poetico, mirabile preveggenza geniale del poeta della *Canzone* CXXVI, *Chiare fresche e dolci acque*. È quel che nel linguaggio di una letteraria convenzione fra le più generiche, il Petrarca definisce con esatto e lucido e concretissimo acume critico nel congedo della prima e precorritrice.

15. *O poverella mia, come se' rozza!*

Credo che tel conosci:

Rimanti in questi boschi.

Il giudizio: *rozza*, inteso nella pienezza di quanto v'intende e sottintende, critico, sì consapevole e sì inconsapevole, acutissimo, il grande artista, è esattissimo. La *Canzone* è *rozza* in quanto è disadorna, ma ancor più e ben più in quanto immaturata, intimamente franta e contraddittoria, intimamente non poetica, e proprio nei tratti d'altronde più forti o più eloquenti, più sentiti ed efficaci a modo loro.

Ma il consiglio, conseguente col giudizio, di non uscir dai *boschi*, supera in tutto e del tutto la convenzionale genericità bucolica, in quanto implica e necessita, con non esplicita ma indubitabile persuasione, un seguito, anzi la ripresa in rinnovata, in rinata forma, dello argomento. Che è quello più dovizioso e più poetico, e nello stesso tempo meno svolto,

rimasto più « rozzo », della terzultima e penultima ed ultima strofa: quello che comporta ed attende e contiene per sua natura e sorte l'espressione poetica piena e tutta lirica, che gli altri due non richiedono o addirittura escludono, per la loro qualità propria nativa.

Del resto, si può anche sorridere, ch'egli consigli alla *Canzone* di starsi nascosta e imboscata, nel mentre che la trascrive o, se non è fra quelle della sua mano, della sua bella mano di scrittura, la fa trascrivere e la rivede con l'attenta, gloriosa cura incontentabile sulle carte preziose del famoso, venerando codice dei *Rerum Vulgarium Fragmenta Francisci Petrarcae Laureati Poetae*. Ma nel sorridere dell'ingenua contraddizione poetica, si scorge, con ammirazione e contentezza critica somma, la chiaroveggenza del letterato consapevole di quanto tal contraddizione significhi e sia necessaria nel progresso, ben più e meglio che biografico e narrativo, umano ed estetico, ideale e poetico; delle *Rime*, e, in congiunzione con la « sorella » seguente; quanto sia necessaria questa, ch'egli dice *rozza*, significando così ciò che in essa non supera nè può superare un valore e una funzione preliminare, proemiale, ma inevitabile ed essenziale, di liberazione e di definizione, di spoglio e di presa coscienza, di consumazione e di riduzione e di eliminazione, operate, a costo di non compiuta nè pura espressione estetica, sulla materia passionale *rozza*, da una parte; dall'altra, a ripudio ideale ed estetico anche se non pieno e costante poi nel fatto, della finalità retorica, ossia pratica, della poesia studiata e successivamente ornata ed eloquente e dolce e leggiadra.

E non mi par neanche da passar sotto silenzio, che lo spoglio introspettivo è stato così energico, così rigoroso il ripudio estetico, s'intende rispetto alla *Chiare fresche e dolci acque*, che da questa sono esclusi motivi, vene di sentimenti e pensieri, di ispirazioni liriche e di conflitti drammatici, d'altissimo dramma interiore, che mentre daranno l'essere e la vita poetica all'opera intiera e nel suo intiero, romperebbero e turberebbero esorbitando e superando, il carattere e il limite, ambi perfetti, della bellezza estetica perfettissima della *Canzone CXXVI*.

Si trovano invece, non dirò torbide, ma chiuse e ingorgate ed oscure, oscuramente impetuose e frante, coteste vene, fin nel primo verso della CXXV, *Se 'l pensier che mi strugge*. Vi si trovano, vi si fan luce allo stato primordiale, pregnante, balenante, indomito, del pensiero e dei pensieri poetici di primo impeto e presentimento e presagio, ancor troppo umano per esser del tutto estetico. Ed è uno stadio di tal pensiero, in cui è pur vero, verissimo in particolare per questa CXXV, che *Così nulla sen perde, E più certezza averne fora il peggio*; dando alla *E* valore avversativo.

16. Infine, ma non in conclusione, poichè tutta questa analisi sfocierebbe, se avesse presunzione di concludere, nell'esigenza, o forse in qualche pur insufficiente premessa di altro esame e sintesi di critica filologica e storica ed estetica; infine, le due *Canzoni* sono sorelle e congiunte, ben di là dal genere letterario, da una intima e necessaria ed essenziale

affinità d'argomento e opposizione di poesia, dalla inerente convergenza e divergenza, anzi vera e propria dialettica opposizione logica non che estetica.

Infatti, la prima culmina e sfoga in una improvvisa catarsi, che lungi da risolvere e spiegare, pone e implica un'esigenza di risoluzione e di sviluppo, quale si ha nella seconda, ma in risoluto antagonismo con la prima, che n'è, ancor men che premessa e promessa, esigenza inderogabile e premente, proprio nel difetto di cui il congedo è cosciente espressione.

M'è venuto fatto di accennare, deplorando, a una quasi tradizione di insufficiente considerazione, da parte dei commentatori, per ciò che fa del Petrarca il liricissimo e insieme il rigorosissimo fra i lirici.

Ma conviene aggiungere, benchè più che sommariamente e tutto indigesto, Petrarca direbbe « rozzo », pensiero: che insomma il poeta lirico in quanto lirico incarna una vocazione non pur estetica ma etica, non pur poetica ma umana, che a spiriti d'intelletto e genio e coscienza fundamentalmente ed essenzialmente logici e morali, non può non apparire, deve apparire e giudicarsi peccante e peccaminoso, arbitrario ed egoistico, vizioso ed ozioso.

Tale, più o meno, per uno o per altro capo, è il giudizio e l'animo di cotesti altissimi spiriti ed intelletti sul poeta e specialmente sul poeta lirico e l'arbitrio che lo fa poeta e lirico. Lo noto soltanto per dire, a riprova e conferma di quella ch'è sua natura ed indole e vocazione e destino, che il Petrarca è incorso e incorre e incorrerà più o meno in tale animo e giudizio, limitativi o addirittura avversi. Del resto è un'incompatibilità che, avversandoli, distinguendoli, opponendoli, giustifica gli uni e gli altri: gli spiriti nativamente sapienziali, e gli altri, i poetici.

E se al celebre motto del fulmine, che, dice, se cadesse nelle bassure certuni non avrebber più che dire, si potrebbe replicare che tutto si ridurrebbe a un tropo e a una figura che verrebbero a mancare, fra tante, ai poeti e specialmente ai lirici pindarici; anche a un altro e ben più grave argomento, a quello che scorge nella naturalezza e semplicità di stile uno dei segni dell'ispirazione divina nel Nuovo Testamento, si potrebbe opporre, maligno quesito, se lo stile del Vecchio debba far sospettare un'ispirazione meno divina o, quanto meno, confusa.

In fatto di stili, è più indicato riconoscerne i caratteri propri, e non indurne nè dedurne nulla, salvo un giudizio estetico. In fatto di stili: più vero, in fatto di poesia.

D'altra parte, sulle lettere umane, sulla profana poesia, sull'esercizio di esse e sul loro valore o non valore morale e spirituale e religioso, su Petrarca e sulla vocazione e sulla sua mansione poetica, chi voglia giudizi amari e severi, dubbi religiosi, condanne ascetiche, angosciose paure, disperate scontentezze di moralista e di cristiano, non pena a trovarne in prosa e in versi, in latino e in italiano, di lui Petrarca. È l'argomento fondamentale, non che religioso, poetico, non che etico, estetico, della sua più profonda, geniale, bellissima poesia, e della sua più valida opera di meditazione e di filosofia morale e di indagine moralistica, sia derivata e meditata da e sugli autori classici familiari al grande scopritore filologo



5 - Alberto Giacometti: *Natura morta* (1957); Mostra XII Premio Lissone



6 - Joan Mitchell: *Cercando un ago* (1960)

e critico umanista, oppure sui sacri o dottorali od esemplari testi cristiani, oppure indagando e scrutando in sè stesso, che è, fra quanti ne ha, il modo che a lui presta la poesia, a lui poeta, più penetrativo e lucido e più suo e originale, ovviamente.

Il fatto di tali giudizi può avere l'apparenza del paradosso: ed è il paradosso degli intimi contrasti patiti e non decisi, delle antitesi non risolte, ovvero poste su un piano e risolte su un altro: sul piano etico, e risolte esteticamente; in termini logici, e risolte, o più veramente evase, in espressioni poetiche. Ed è ciò che meno possono tollerare animi ed intelletti rigorosi in forma austera, che al Petrarca infatti rimproverano una pervicace incongruenza, un compiaciuto avvolgersi e dilettarsi, non che del proprio cruccio passionato, dell'ambiguità, del gusto delle perplessità e dei pentimenti insufficienti: umano dramma da essi qualificato ozioso e vizioso.

Fatto sta che una indagine erudita, filologica, biografica, storica, condotta secondo fini e criteri tanto più veramente rigorosi, in quanto attinenti alla realtà da cogliere, ossia la poesia del Nostro, e dunque secondo criteri di critica estetica; e un esame e riferimento esauriente e puntuale delle concordanze e discordanze e identità e antitesi delle *Rime* e del moralista, teologo morale, penitente ascetico, memorialista, autobiografo, inventore, in poesia e in prosa, d'una più o men reale ma tutta ideale vita propria e di Laura; una tale indagine ed esame, con sistematico riferimento critico al testo delle *Rime* di quanto nel restante Petrarca s'accorda con esse o contrasta, contribuirebbe a chiarirne criticamente la lettera, a definire storicamente lo spirito: senza negarlo nè tentar di distruggerlo, nè di diminuirlo: anzi, porrebbe nei suoi veri termini il mistero poetico delle *Rime*, alto e geniale.

Mistero, propriamente, e segreto, percepibile e inviolabile non solo in quanto mistero della poesia e del genio, ma in particolare per la singolare, straordinaria, tanto meditata quanto improvvisa, volontaria e involontaria varietà, diversità, opposizione, avversità dei motivi e dei criteri e dei fini su cui e di cui è contestato e tramato e contrappuntato il progresso delle *Rime* « in vita e in morte ». È un tale insieme di discordanze e concordanze, di accordi e di contrasti, di costanti e di varianti, di confessioni e di invenzioni, di ragionato e d'ispirato, di reale e d'ideale, che quanto più s'invochi e soccorra metodica e sistematica indagine, tanto più certo è che abbia a uscir confermato e illuminato e innalzato il mistero poetico di quelle *Rime* che il poeta ha chiamato « sparse », in volgare, e, in latino, « frammenti », per una non so se volente o nolente coscienza o incoscienza ironica, però in ogni caso certa e sicura dell'unità e dell'armonia che distribuisce e raccorda, regge, dividendo e riunendo, il progresso e l'ordine biografico e inventivo, morale e ideale, religioso e poetico, di una opera che appar misteriosa sopra tutto ed essenzialmente nella sua chiarezza ed armonia profonde, celate, involontarie, in una parola, geniali, cioè poetiche e non razionali. Tanto che nelle *Rime* riescono significativi ed espressivi anche i mancati o interrotti o sviati riferimenti e raccordi; anche i pentimenti d'artista e d'uomo, e ciò ch'è più presto tralasciato che compiuto, disperso che ordinato.

Rime sparse, « *Fragmenta* »: non senza, direi, un gusto dell'antifrasi ironica per confessare che l'unità, quella sorta d'unità tanto armoniosamente sensibile quanto a lui stesso inesplicabile e misteriosa, era non tanto di lui sapientissimo, quanto della sua ispirazione: una non saputa, non voluta, spontanea e, ripetiamo, geniale unità.

Del resto, mi sembra che una pur grave e pensosa e dolente e pur tenera, umana ironia trapeli e gli abbia dettato, in quel primo sonetto, quel suo riferire a un « primo giovanile errore » amoroso la storia poetica di un'anima, di una coscienza, di un'ispirazione e di un'esperienza e di un pensiero, di un amore e di una vita e di uno spirito come il suo; diciamo anche di un lavoro eroico d'artista e di poeta su cui la qualifica di « rime sparse » e l'intitolazione di « *Fragmenta* » testimoniano in ultima analisi, con una rinuncia o un rifiuto di definir le *Rime* e di ordinarle secondo un ordine e criterio meno libero della loro nascita e ispirazione originaria creativa, la cosciente, critica, storica consapevolezza della propria vocazione e dell'esser suo proprio di liricissimo fra i lirici poeti.