

LA BALLATA E5 E LE SUE VARIANTI NEL CODICE DEGLI ABBOZZI

ABSTRACT

Petrarch wrote his ballad *Amor, che 'n cielo e 'n cor gentile alberghi* (E5) to offer it to Confortino, a musician of the time. Thus the text remained out of the *Canzoniere*. Nevertheless, this ballad is a remarkably complex piece of work and it also proposes an intriguing philological case. E5 is based on the ambiguity between two main semantic areas, love and religion, in a continuous opposition which makes it difficult to choose a single interpretation, either sentimental or moral and penitential. Moreover, this ballad is peculiar for its evident and wide reuse of the lyric tradition and in particular of the *Stilnovo*, not only or mainly in terms of images and rhetoric formulas, but with special regards to the conception of love. The contact with these models appears to be problematic, because it involves both reuse and refuse, so it identifies another significant aspect to consider in the unclear interpretation of the text. Furthermore, the ballad has been written in at least three different versions: this gradual evolution seems to increase the factors of complexity and the overlapping of different semantic areas. In conclusion, a formal and thematic analysis of E5 leads to the definition of some hypothesis about the reasons of the exclusion of this text from the *Canzoniere*.

La ballata petrarchesca *Amor, che 'n cielo e 'n cor gentile alberghi* (E5), composta per il musico Confortino e destinata alla definitiva esclusione dal *Canzoniere*, è un componimento profondamente complesso, oltre che caratterizzato da un'intrigante vicenda redazionale. E5 appare infatti imperniata sull'ambiguità tra due poli opposti, amoroso e religioso, in un gioco di contrapposizioni che rende difficile scegliere in via definitiva tra un'interpretazione sentimentale ed una lettura morale o addirittura penitenziale. La ballata è inoltre caratterizzata dall'evidente ed esteso riuso della tradizione lirica ed in particolare dei modelli stilnovistici, non solo e non tanto sul piano degli stilemi e delle immagini, quanto in termini di concezione amorosa. Il rapporto con queste fonti risulta problematico, tra ripresa e negazione, e rappresenta un ulteriore nodo significativo rispetto all'interpretazione del componimento. La graduale evoluzione della ballata, di cui possono essere identificate per lo meno tre versioni distinte, sembra accentuare gli elementi di complessità e le sovrapposizioni semantiche. Infine, l'analisi formale e contenutistica di E5 favorisce la formulazione, pur senza pretesa di certezza, di ipotesi sulle ragioni della sua sorte extravagante.

<i>Prima redazione: testo 67 del Vat. Lat. 3196</i>		<i>Seconda redazione - A: testo 68 del Vat. Lat. 3196</i>	
	Amor, che 'n cielo e 'n cor gentile alberghi tu vedi gl'infiammati miei desiri deh, sosterrai che mai sempre sospiri?	1	Amor, che 'n cielo e 'n <u>gentil core</u> alberghi <u>e quanto è di valore al mondo inspiri</u> <u>acqueta l'infiammati miei desiri!</u>
	Altera donna col benigno sguardo sollieva tanto i miei pensier' a terra che de' begli occhi suoi molto mi lodo; ma dogliomi del peso ond'io son tardo a seguire il mio bene, et vivo in guerra co l'alma rebellante...	5	Altera donna con <u>si dolce</u> sguardo leva <u>talora</u> il mio pensier da terra <u>che lodar mi conven</u> degli occhi suoi; ma dogliomi del peso ond'io son tardo a seguire il mio bene, e vivo in guerra co l'alma rebellante <u>a' messi tuoi.</u>
	Rompi, Signor, questo intricato nodo! E pregho che' miei passi in parte giri ove in pace perfecta alfin respiri.	10	<u>Signor, che solo intendi tutto e puoi,</u> pregoti che' miei passi in parte giri ove in pace perfecta alfin respiri.

<i>Seconda redazione - B: ballata E5 (edizione Paolino)^a</i>	
1	Amor, che 'n cielo e 'n gentil core alberghi e quanto è di valore al mondo inspiri acqueta l'infiammati miei <u>sospiri!</u>
5	Altera donna con <u>si dolce</u> sguardo leva <u>il grave pensier talor</u> da terra che lodar mi conven degli occhi suoi; ma dogliomi del <u>nodo</u> ond'io son tardo a seguire il mio bene, e vivo in guerra co l'alma rebellante a' messi tuoi. ^b
10	Signor, che solo intendi tutto e puoi, <u>pur spero</u> che' miei passi in parte giri ove in pace perfecta alfin respiri.

^a Definiamo come “prima redazione” e “seconda redazione – A” rispettivamente le due versioni a testo nella c. 14v del Vat. Lat. 3196 (testi 67 e 68 dell’edizione Paolino), come “seconda redazione – B” la versione della ballata desumibile dall’applicazione delle varianti autoriali apposte alla seconda redazione sulla medesima carta. In PAOLINO 1996, pp. 669 e 864-865, da cui si cita il testo, sono proposte le edizioni genetica ed evolutiva della ballata che mostrano nel complesso le tre redazioni. Ad esse va poi aggiunta quella conservata nel codice Casanatense 924 [C], a sua volta caratterizzata da alcune varianti, che PAOLINO 1996, BIANCHI 1940 e FABBI 1987 considerano autoriali. Non è chiaro se la redazione di C debba essere considerata la medesima consegnata da Petrarca al musico per cui la ballata era stata composta (FABBI 1987) o una versione ancora diversa e successiva (PAOLINO 1996). Per Fabbì, in ogni caso, le indicazioni di varianti deriverebbero da una scheda autoriale perduta di cui C sarebbe apografo. Le parti sottolineate sono qui introdotte per evidenziare le trasformazioni subite dal componimento.

^b Nelle versioni testimoniate dai codici C e dal Vaticano Latino 7182 la parola in rima in questo verso è «suoi», che anche PAOLINO 1996, p. 670, ritiene correzione autoriale. Ciò comporterebbe però una rima identica, di cui andrebbe valutata la coerenza con le consuetudini metriche petrarchesche. PROTO 1907 non accoglie la variante, che ritiene errore di lettura sul codice.

Tra le extravaganti petrarchesche figura la ballata *Amor, che 'n cielo e 'n gentil core alberghi*, identificata come E5:¹ si tratta di un testo complesso, profondamente ambiguo a livello tematico tra dimensione amorosa e religioso-penitenziale, fra recuperi della tradizione lirica e motivi peculiari dell'opera petrarchesca, oltre che caratterizzato da una vicenda redazionale piuttosto intricata. L'analisi della ballata merita dunque un approfondimento, che ne metta in luce le diverse possibili interpretazioni.

1. Il componimento è stato pensato insieme ad altre due ballate (*Nova bellezza* e *L'amorose faville*), più una quarta mai portata a termine, perché il musicista Confortino scegliesse un testo a proprio uso.² *Amor, che 'n cielo* fu tralasciata in questa occasione a vantaggio di *Nova bellezza*, ma deve aver avuto comunque autonoma circolazione, anche se forse solo dopo la morte del poeta. Ne ritroviamo traccia, infatti, nei codici Casanatense 924, membrana A [C], e Vaticano Latino 7182, un tempo proprietà di Angelo Colocci.³ La testimonianza di C è particolarmente preziosa perché comprende una postilla in cui Petrarca rammenta l'origine occasionale delle quattro ballate ed esprime il desiderio che se ne salvi la memoria (... *Scripsi hoc ne elaberetur in totum quae magno*): come ha evidenziato Paola Vecchi Galli, questa urgenza di conservazione suggerisce, al di là dell'origine occasionale dei tre componimenti e della ballata E5 in particolare, un apprezzamento dell'autore, tanto da far dubitare che una o più tra di esse potessero ad un certo punto sembrare adatte all'inserimento nel Canzoniere.⁴

La testimonianza più antica e rilevante resta tuttavia quella del codice Vaticano Latino 3196, alla c. 14v. La carta riporta in totale un frammento di quattro versi (F4, testo 66 del codice)⁵ e due redazioni (67 e 68) di *Amor, che 'n cielo*, la seconda delle quali

¹ Sulla definizione e l'identificazione delle "extravaganti" e delle "disperse" petrarchesche si leggano CAVEDON 1983 e VECCHI GALLI 1997. Per la produzione extravagante di Petrarca si vedano, oltre all'edizione PAOLINO 1996 con l'introduzione di Marco Santagata, gli atti del convegno dedicato all'argomento a Gargnano del Garda dal 25 al 27 settembre 2006 (BERRA - VECCHI GALLI 2007, ed in particolare le pp. 1-24). I due interventi in VECCHI GALLI 1997 e 2007 offrono numerose utili indicazioni bibliografiche. Per l'uso del genere metrico della ballata nell'opera petrarchesca si vedano BIGI 1974 e CAPOVILLA 1977; in entrambi i contributi, pur con esiti diversi, si riflette sul rapporto tra gli esemplari petrarcheschi e la tradizione della forma metrica, cercando di individuare il valore e i limiti delle realizzazioni di Petrarca.

² Si tratta di E8 [*Nova bellezza in habito gentile*] ed E9 [*L'amorose faville e 'l dolce lume*]. Sul ruolo di Confortino in quanto committente e i legami formali tra le tre ballate che Petrarca gli propose si legga PANCHERI 1999; per il personaggio storico si vedano inoltre PROTO 1907, BIANCHI 1940 e PIRROTTA 1984, p. 59. L'identificazione del frammento è invece problematica. Sicuramente non va confuso con il testo 66 del Vaticano Latino 3196, prima versione di E5, poiché è chiaro che nella postilla Petrarca si riferisce ad un componimento distinto; PROTO 1907 suggerisce ad esempio di riconoscerlo in un altro dei testi di C.

³ Per una dettagliata analisi della membrana di C in questione si rimanda a PROTO 1907, BIANCHI 1940 e FABBI 1987, in cui sono raccolti ulteriori riferimenti bibliografici e che fornisce anche qualche informazione sul codice Vaticano.

⁴ BERRA - VECCHI GALLI 2007, pp. 7-8.

⁵ «Dal cielo scende quel dolce desire / che 'nfiama la mia mente e poi l'aqueta, / onde pensosa e lieta / conven ch'or si rallegrì ed or sospire». PAOLINO 1996, pp. 643 (cui si rimanda anche per la bibliografia relativa all'identificazione del testo) e 863.

con significative correzioni in parte interlineari, in parte inframmezzate al testo che di fatto identificano una nuova redazione, la quale si può considerare in sostanza definitiva (E5). Sono inoltre presenti quattro postille, tre sopra ciascun testo ed una in fondo alla pagina. Il frammento è per lo più considerato una prima versione poi abbandonata dello stesso componimento, benché corrisponda ad una ripresa tetrastica, mentre la forma metrica poi definitiva è quella della ballata mezzana; sono notevoli, per quel che si può leggere, anche le differenze di contenuto. L'argomentazione più rilevante in merito al legame tra F4 ed E5 concerne la postilla che precede il frammento, *pro Confortino*. Insieme all'indicazione sul destinatario, che dunque accomuna tutti i testi sulla carta, la postilla offre un'indicazione cronologica relativa al giorno 26 dicembre e all'anno 1349, al quale comunemente si fa risalire l'intera carta;⁶ le due annotazioni poste sopra 67 e 68 registrano, oltre all'ora, il giorno e il mese delle nuove redazioni, rispettivamente 30 dicembre (1349) e 1 gennaio (1350). La postilla a piè di pagina, infine, riporta il giudizio *hec videtur proximior perfect[ioni]*, che presumibilmente giustifica e precede le ultime correzioni apposte a 68. Il lavoro di limatura appare nel complesso molto concentrato nel tempo, ma significativo per i risultati, soprattutto se si considera l'intera evoluzione da F4 a E5. La composizione della ballata, d'altro canto, risale al complesso periodo creativo successivo alla morte di Laura, in una fase di ripensamento e progettualità che prelude alla creazione di una prima raccolta matura e caratterizzata da una vera e propria macrostruttura.⁷

2. La tematica di fondo del componimento è nel complesso squisitamente petrarchesca, come mostra in particolare l'analisi della redazione definitiva (E5). L'io poetico, benché invitato dall'amata ad elevarsi rispetto alla dimensione mondana e peccaminosa, persevera suo malgrado in una condizione di tormento ed infelicità; la distanza che permane tra l'io e la sfera spirituale è qui giudicata con severità, come suggerisce la metafora della ribellione. La figura femminile riveste in questa occasione un ruolo del tutto positivo, benefico e salutare; dunque la sofferenza interiore dell'io sembra presentare una matrice spirituale e penitenziale, mentre paiono abbandonati i turbamenti dovuti alla frustrazione amorosa e alla durezza di Laura. Per superare l'*impasse* tra consapevolezza morale e permanere dei vincoli terreni, il poeta implora aiuto in due marcate apostrofi, una ad «Amore» nella ripresa ed una in chiusura al «Signor». La contrapposizione tra questi due riferimenti, l'uno sentimentale e l'altro religioso, costituisce un fattore centrale rispetto al significato della ballata, interamente percor-

⁶ Petrarca annota in realtà «1350», dopo aver iniziato a scrivere «134», poi barrato. La data va considerata a *Nativitate*. Sul problema della datazione delle ballate che Petrarca propose a Confortino si vedano BIANCHI 1940 – che si basa su precedenti analisi delle indicazioni cronologiche petrarchesche – e WULFF 1973, la cui riflessione è focalizzata in particolare sul rapporto tra momento della composizione da una parte e ordine delle trascrizioni dall'altra.

⁷ Per la notevole concentrazione del materiale disperso nel periodo precedente e poi coincidente con la redazione Correggio, che d'altro canto non esclude testi extravaganti molto più tardi, databili persino agli anni '70, si legga BERRA - VECCHI GALLI 2007, pp. 5-6.

sa da tale ambiguità.⁸ Fino alla fine del componimento, infatti, il lettore resta incerto rispetto all'identificazione dei due destinatari della preghiera, per la possibilità di intendere i due termini «Amore» e «Signore» sia in senso letterale che in chiave metaforica, anche in considerazione della topica definizione di Amore come signore di chi ama per eccellenza.

La prima impressione è che «Amor» in incipit indichi appunto il dio personificato della tradizione lirica, benché associato al cielo, poiché esso è legato in modo inequivocabilmente stilnovistico al cuore gentile. I motivi dominanti nei primi sei versi appaiono in linea con il rilievo di tale matrice stilnovistica e delle convenzioni liriche in genere.⁹ In particolare, l'idea che i sentimenti amorosi nobilitino e portino al mondo un valore aggiunto (v. 2) è già occitanica, nella sua accezione etica e sociale; benché essa sia superata dall'interiorizzazione dell'esperienza amorosa nella lirica dantesca e specialmente nella *Vita nova*, una prospettiva in sostanza cortese è attiva ancora nei siculo-toscani e in parte nel precursore degli stilnovisti, Guido Guinizzelli,¹⁰ per quanto la sua concezione si mostri già in parte mutata in modo significativo.¹¹ È senza dubbio topica anche l'immagine dell'ardore amoroso al v. 3, così come l'atteggiamento supplice dell'amante nei confronti di Amore, cui egli chiede aiuto in un'intensa esclamativa affinché lo liberi dal tormento, che sino a questo punto suona, alla lettera, di stampo sentimentale. La ripresa, perciò, presenta un unico indizio di una possibile tematica non amorosa, il riferimento cioè al «cielo» del v. 1; è da notare tuttavia che non solo in E5, ma in tutte le redazioni (67, 68) la sede celeste di Amore è anteposta a quella, topica, nel cuore nobile.

I vv. 4-6, a loro volta, presentano una figura femminile assolutamente affine a quelle della produzione stilnovistica: un duplice riferimento (vv. 4 e 6) evidenzia la centralità dello sguardo, definito dapprima dolce e poi oggetto di lode. La funzione della donna e l'effetto positivo che ella ha sull'innamorato sono, in tal senso, ancor più rilevanti; il v. 5 chiarisce, infatti, come non solo l'amore porti valore, ma come l'amata inviti a progredire al di là della dimensione terrena. È difficile non avvertire in questi versi

⁸ L'ambiguità tra la lettera amorosa e la tematica penitenziale è evidenziata nel commento al testo in PAOLINO 1996, pp. 670-673, in relazione ai passi in cui l'incertezza è più marcata e significativa.

⁹ Si fa qui riferimento al recupero consapevole di fonti e modelli, in particolare stilnovistici, ricondotti al diverso equilibrio discorsivo di una poesia nuova. Dev'essere ben distinta la questione della presenza di stilemi e forme della lirica anteriore, più o meno consapevole o al contrario spontanea nell'*usus* espressivo dell'autore su cui diversi studiosi si sono soffermati in merito al Canzoniere (si leggano ad esempio SUITNER 1977, TROVATO 1979, SANTAGATA 1985, PELOSINI 1992, LEONARDI 2003).

¹⁰ Il breve *corpus* guinizzelliano è in proposito particolarmente notevole, sia per la ricorrenza dei temi in questione, sia per la sua posizione ambivalente tra tradizione e novità nella lirica italiana. Si leggano ad esempio *Donna, l'amor mi sforza* per l'esplicitazione del motivo del guiderdone (vv. 37-39), *Tegno de folle 'impres'*, *a lo ver dire* per il servizio (soprattutto la stanza conclusiva), infine *Io voglio del ver la mia donna laudare*, in cui Amore stesso si perfeziona grazie a madonna.

¹¹ Per una sintesi sulle diverse concezioni dell'amore come esperienza positiva e virtuosa, prima in chiave etico-sociale e poi morale, dai trovatori a Petrarca, passando per la Scuola siciliana, i siculo-toscani, lo Stilnovo e Dante, si legga CHERCHI 2008, p. 180 e ss.

il richiamo alla rappresentazione dantesca di Beatrice;¹² d'altronde l'influenza di tale modello si coglie, per quanto con complessità maggiore, anche in alcuni luoghi significativi del Canzoniere, come il finale del *fragmentum* 29 e le "canzoni sorelle",¹³ o ancora in testi in cui Laura, dopo la morte, torna ad ammonire il poeta, come nei sonetti 279-281 e nella canzone 359.

Tuttavia l'interpretazione dei primi versi della ballata è contraddetta dall'evidente intonazione religiosa della seconda metà, che non concerne solo il v. 10, molto esplicito nell'identificazione di Dio e della sua grandezza, ma l'intero passo. Le immagini del peso e della lentezza al v. 7 o quelle della pace perfetta e del respiro di sollievo al v. 14 sono indicative in tale senso, benché il loro uso parallelo nel Canzoniere, talvolta pensato in chiave schiettamente amorosa, lasci spazio ad una certa ambiguità.¹⁴ Ciò vale a maggior ragione anche per «bene» e «guerra». «Bene» viene non di rado utilizzato con valore sentimentale per indicare l'oggetto d'amore e quello che ci si attende da un'ipotetica realizzazione amorosa. L'immagine metaforica della «guerra» costituisce addirittura un topos cortese, già provenzale e poi frequente nell'uso federiciano, apprezzato per indicare i tormenti di un amore infelice.¹⁵ È perciò l'impostazione complessiva della stanza a suggerire una lettura spirituale. Anche la metafora della ribellione, che pure propone un giudizio morale sull'io poetico, presenta a sua volta un elemento di forte compromissione con l'ambito amoroso, come suggerisce il confronto con due delle tre occorrenze nel Canzoniere:¹⁶ si tratta di due rappresentazioni di Laura, entrambe *post mortem*, nelle quali il poeta insiste sulle qualità interiori (son. 297) e fisiche dell'amata (son. 348), che avrebbero convinto ad amare anche i

¹² Il ruolo di Beatrice è stato in verità a sua volta oggetto di riflessioni diverse, a seconda che la si considerasse un fine in sé dell'elevazione dantesca in quanto creatura celeste o un vero e proprio tramite rispetto al divino. Si vedano in merito DE ROBERTIS 1970 e l'introduzione di Gorni in ROSSI 1999.

¹³ Il riuso petrarchesco dello Stilnovo nel Canzoniere è profondamente problematico e complesso, in particolare nel caso delle "canzoni sorelle": si vedano per questo aspetto BERRA 2010, PRALORAN 2007 e 2013. In MALZACHER 2013 è proposta una sintesi dei contributi precedenti, oltre ad un'ipotesi di "anti-stilnovismo" mascherato proprio nelle "canzoni sorelle". Più in generale sul ciclo delle quattro canzoni si vedano anche SUITNER 1977, BONORA 1984, SANTAGATA 1990, PETRINI 1993, p. 83 e ss. Sulla cesura rappresentata dalla canzone 70 si vedano infine CAPUTO 1987, pp. 119-170 e PRALORAN 2009.

¹⁴ L'immagine del peso si trova ad esempio nel sonetto 90, in cui il poeta invita il fratello a liberarsi dei cascami terreni, o nel sonetto 205, con valenza semantica ben diversa, poiché il concetto è riferito ai tormenti amorosi. Similmente l'idea di pace è proposta sia come liberazione dalla sofferenza sentimentale (son. 216) sia come fine della ricerca spirituale e morale, oltre gli affanni penitenziali (canz. 366). Infine, il motivo del respiro o della sua mancanza come espressione di turbamento e fatica si può trovare nei sonetti 79 (nella rappresentazione del giogo d'Amore) e 109 (in cui è il contatto con Laura a dare sollievo).

¹⁵ Mi permetto di citare in proposito il mio contributo in RAVERA 2013.

¹⁶ La terza si legge in una similitudine biblica (son. 44).

più restii.¹⁷ Analoga duplicità concerne infine i «messi» del v. 9,¹⁸ di nuovo più volte introdotti nel Canzoniere, ma sempre in relazione più o meno evidente con la sfera sentimentale: si tratta dei messi – o messaggi –¹⁹ d'amore (*Rvf* 58, 274, 325), cui possono essere associati quelli della Morte causata all'io lirico dall'amore stesso (sonetto 221). Appare diverso il caso del sonetto 251, in cui il poeta si aspetta – senza esito – un annuncio autorevole della morte di Laura, affidato ad esempio alle forze della natura. Come già per la metafora della ribellione, l'immagine dei messi introduce quindi una contrapposizione tra l'uso del Canzoniere, in cui predomina l'accezione amorosa, e quello della ballata E5, che sembra recuperare piuttosto la tradizione biblico-evangelica dei messi divini.

Nel complesso, la seconda sezione del componimento propone un'ammissione morale e una riflessione spirituale, costruite però sull'impiego di elementi consueti dell'espressione amorosa lirica, già noti al lettore del Canzoniere: ne deriva l'impressione di una voluta ambiguità tra le due aree semantiche e i due diversi atteggiamenti psicologici.

L'intera ballata appare d'altronde composta proprio sulla complessa ed equivoca relazione tra poli ben distinti. Da una parte un amore salvifico, in cui si spera e per cui si prega; esso dovrebbe portare verso la spiritualità, liberando il poeta dai tormenti di un amore passionale e dunque dannoso. Dall'altra la preghiera a Dio: la liberazione concessa dal Signore assumerebbe un carattere ben più radicale a scapito di qualunque esperienza amorosa, anche solo parzialmente legata al ricordo terreno, come potrebbe essere quella ispirata dalla concezione dantesca. La peculiarità del componimento risiede quindi proprio nella sua ambiguità.

L'impostazione del discorso, tuttavia, induce non tanto ad accettare la dicotomia,²⁰ quanto a cercare un'interpretazione unica, in cui un'accezione prevalga sull'altra, riorientandone il messaggio. La prima metà della ballata imporrebbe dunque una lettura amorosa per la seconda, in base alla quale il vincolo da cui l'io lirico non riesce a liberarsi nella sua ribellione sarebbe una concezione passionale dell'amore, in contrasto con l'esempio alto e salvifico dell'amata. La pace, offerta dalla donna e da un Amore

¹⁷ Appare dunque significativa la contrapposizione tra la ballata extravagante e il complesso della raccolta, nella quale il concetto di ribellione appare in sostanza legato alla dimensione amorosa. D'altro canto, l'accezione morale e religiosa del termine poteva contare su significativi esempi anteriori (memorabile ad esempio l'ammissione di Virgilio sulla propria ribellione alla legge divina al v. 125 del canto I dell'*Inferno*) che meriterebbero un approfondimento in altra sede.

¹⁸ Il rilievo è già in PAOLINO 1996, p. 672.

¹⁹ Va ricordata per completezza l'occorrenza di «messaggi» intesi come contenuti della canzone, oscuri ma destinati ad essere esplicitati da altri testi successivi, nel congedo della canzone 119.

²⁰ Ricordiamo comunque l'interpretazione offerta in CESAREO 1900, pp. 22-23, in cui lo studioso ipotizza che la prima apostrofe si rivolga al dio Amore, che ancora ispira infiammati desideri (non per Laura, ormai morta, ma per una donna ferrarese cui potrebbero essere rivolte anche altre liriche petrarchesche, non solo extravaganti) e che il poeta vuole abbandonare, e la seconda a Dio alla ricerca di pace. PROTO 1907, pur negando che la ballata nasca da un nuovo innamoramento e pur partendo da un'interpretazione penitenziale del testo, finisce per sostenere un'interpretazione stilnovistica, coerente al contempo sia con la parte in vita del Canzoniere sia con la destinazione occasionale del testo.

concepito come puro e celeste, sfugge al poeta che dunque chiede aiuto. Il confronto con la tradizione della lirica medievale e cortese, occitanica ma anche italiana, inclusa quella petrarchesca, consentirebbe tale interpretazione: la tendenza a sovrapporre aspetti della fede e della dimensione amorosa è infatti diffusa. In questi casi, il punto di vista passionale prevale, per cui di fatto gli elementi morali e religiosi sono utilizzati in chiave metaforica e piegati alle logiche e all'espressione dell'amore: si pensi in particolare ai casi in cui l'innamorato invoca l'aiuto divino perché porti sollievo ai suoi tormenti amorosi.²¹ Tale mescolanza di elementi sacri e profani si coglie anche nel Canzoniere petrarchesco, ad esempio nel sonetto 3, in cui il poeta ammette di essere colpevole per essersi innamorato durante le celebrazioni del Venerdì Santo, quando l'attenzione doveva essere riservata al sacrificio di Cristo;²² o ancora nel sonetto 16, in cui Petrarca paragona il desiderio dei pellegrini di vedere la Veronica alla propria estenuante ricerca delle fattezze amate nei visi altrui, in un periodo di assenza da Avignone.²³ Infine ricordiamo la conclusione della canzone 28, in cui l'io poetico contrappone il sentimento per l'amata e il legame che a lei lo unisce ai valori cristiani e civili rappresentati dalla crociata, in quanto esperienza militare che accomuna i popoli europei all'interno contro comuni nemici esterni.²⁴

Resta più economica, però, una rilettura della parte iniziale in termini cristiani e penitenziali, sulla base dei versi finali. In favore di questa ipotesi interpretativa conta soprattutto che la tradizione della lirica religiosa, in particolare di ispirazione mariana (inclusa la canzone alla Vergine che chiude i *Rerum vulgarium fragmenta*), ben conosca il riuso di strumenti espressivi – immagini, motivi, lessico, figure retoriche – derivati non solo dalle consuetudini innografiche e liturgiche, ma anche da quelle poetiche amorose.²⁵ In tal senso la produzione trobadorica offre esempi numerosi ed

²¹ Esempi rilevanti in tal senso si leggono innanzitutto nel *corpus* siciliano, come l'anonima *Ancora ch'io sia stato o Giamai non mi conforto*, vv. 17-24, 29-30, 37-40, 53-56, di Rinaldo d'Aquino, in cui il contesto della crociata giustifica a maggior ragione la preghiera a Dio perché riporti l'amato. Tra i luoghi stilnovistici merita attenzione *Quando potrò io dir* di Cino da Pistoia (vv. 1-12); nell'opera di Cino ricorrono anche interiezioni brevi che, coinvolgendo la sfera del divino, esprimono la disperazione dell'amante.

Questo tipo di esclamazioni ed invocazioni abbondano già nella produzione trobadorica, in cui per altro sono numerosissimi i casi in cui dinamiche ispirate alla sfera del divino (la preghiera, l'espressione di fede, la creazione della donna) sono riproposte in chiave amorosa. Occorrenze eloquenti si trovano ad esempio in Raimbaut d'Aurenga, *Dona, si m'auzes' rancurar*, vv. 17-20, in Bernart de Ventadorn, *Era m'cossehatz, senhor*, vv. 21-24 o ancora in Uc de Saint Circ, *Na Maria de Mons es plasentera*, vv. 8-9.

²² Per il sonetto 3 si vedano PASTORE STOCCHI 1981, RICO 1988, TONELLI 2000 e PICONE 2003. Altri riferimenti bibliografici si possono trovare in SANTAGATA 2006.

²³ Sulle diverse interpretazioni di *Movesi il vecchierel* si vedano GALIMBERTI 1992, PETRINI 1993, BARBERI SQUAROTTI 1994 e FENZI 1996, in cui è possibile trovare anche una panoramica delle proposte precedenti.

²⁴ Sull'interpretazione del messaggio politico della canzone 28 si rimanda a BALDASSARI 2006, p. 153 e ss., ed in particolare le p. 195 e ss. per il contrasto tra congedo amoroso e messaggio centrale della canzone.

²⁵ Si vedano le sintesi poste ad introduzione del testo in BETTARINI 2005, SANTAGATA 2006 e CHINES 2012, con i relativi rimandi bibliografici.

eloquenti, primo fra tutti il canzoniere di Guiraut Riquier, in cui la seconda sezione, mariana, non appare affatto distante a livello stilistico e retorico dalla prima, di carattere amoroso;²⁶ né è un caso che gli eredi trecenteschi del trobadorismo ed in particolare gli esponenti del *Concistori del Gai Saber* – accademici ed ecclesiastici tolosani che avrebbero voluto recuperare la lezione occitanica nel nuovo contesto post-inquisitoriale –²⁷ avessero agio nel reinterpretare in chiave cristiana testi cortesi classici e alla lettera molto ammiccanti, come la sestina di Arnaut Daniel. Tale convergenza tra i due ambiti comunicativi, religioso ed amoroso, si mantiene viva nel *corpus* italiano delle origini, in particolare in Dante (si pensi all'ultimo canto della *Commedia*) e nel già citato *fragmentum* finale della raccolta petrarchesca.²⁸

Secondo una lettura di E5 in chiave religiosa o persino penitenziale, l'«Amor» dell'incipit va dunque identificato come incarnazione dell'*amor-caritas*, in perfetto accordo con l'indicazione subito successiva relativa alla sua appartenenza al cielo. Non appare contraddittoria per altro la sua associazione al «cuor gentile»: la nobiltà interiore di definizione guinzelliana e stilnovistica va intesa tuttavia in un'ottica più ampia, che coinvolga una dimensione morale e spirituale cristiana.²⁹ Anche la

²⁶ Per il canzoniere di Guiraut Riquier e le sue peculiarità compositive (oltre che filologiche) si leggano ANGLADE 1905, BERTOLUCCI-PIZZORUSSO 1989a, 1989b, 1991 e 2001, MENEGHETTI 1999, PERUGI 1999, pp. 331-332, e BOSSY 2001.

²⁷ Sul *Concistori el Gai Saber* si vedano JEANROY 1914 e 1934, ANGLADE 1973, NOULET - CHABANEAU 1973 e PASSERAT 2000.

²⁸ Per gli elementi mariani e compositivi affini e divergenti nelle opere dantesca e petrarchesca si veda BARBERI SQUAROTTI 1995.

²⁹ A seconda dunque di come si interpreta la ballata, al lettore si propongono due immagini piuttosto peculiari: un Amore che scende dal cielo (non a caso una delle spie più forti, nel testo, che la materia sia religiosa e non amorosa) o il Dio cristiano che alberga nei cuori nobili. Sarebbe utile in tal senso approfondire il discorso in riferimento al contesto poetico precedente a Petrarca, per l'eventualità di riconoscere nella tradizione lirica un supporto ad una delle due letture, vale a dire l'immagine di Amore in cielo o di Dio nei cuori nobili in contesto esplicito in senso amoroso o religioso. In questa sede è possibile proporre soltanto uno spoglio molto parziale, che possa essere di stimolo ad un approfondimento maggiore. Attraverso una rapida inchiesta tra i componimenti trobadorici, in effetti, è stato possibile riconoscere un solo luogo in parte affine alla soluzione petrarchesca, al v. 9 della canzone morale di Daude de Pradas *Qui finamen sap cossirar*: qui si dice che Dio è “fin'amore” e verità. Va considerato in proposito che il principio dell'amore fino (e quindi l'identificazione dei cuori leali che ne sono capaci) è probabilmente il più simile, in ambito occitanico, a quello stilnovistico del cuore nobile. Per il resto, si può notare come moltissimi trovatori si riferiscano a Dio come colui che ha dato agli uomini e alle dame le loro migliori qualità, secondo una prospettiva diffusa anche tra gli italiani, Petrarca compreso; in alcuni casi, ad esempio nel sirventese d'argomento cristiano *Caritatz es en tan bel estamen* di Peire Cardenal, il Signore è definito “Dio d'amore”. D'altro canto una definizione in sostanza uguale è utilizzata talvolta anche per Amore, come in *Gerras ni plaich no m son bo* di Raimbaut de Vaqueiras, v. 66, o di nuovo in Daude de Pradas, al v. 39 di *Ben ay' Amors, quar anc me fes chاوزir*. Non risultano riscontri più puntuali con la soluzione petrarchesca e soprattutto sembrano mancare associazioni tanto esplicite tra Amore e il cielo. Qualche spunto interessante si coglie anche nella produzione italiana delle origini, fermo restando il limite posto dalla riduzione del poetabile alla sola materia sentimentale. Nel complesso, il legame tra Dio e la sfera amorosa è colto soprattutto in rapporto all'origine celeste delle doti miracolose dell'amata (concetto su cui ad esempio si sofferma con ampiezza Lapo Gianni) o più in generale rispetto alla creazione delle virtù più nobili; sono poi queste stesse virtù a dimorare nel “cuore gentile” e anzi a definirlo come tale.

raffigurazione positiva dell'amata è del tutto in linea con questa interpretazione, in parallelo con alcuni passi del Canzoniere. Laura infatti appare benevola e materna in diversi componimenti della parte in morte, da una parte quando il poeta evidenzia la natura morale del suo rifiuto, senza il quale entrambi sarebbero caduti in un peccato ancor più grave di quello di cui l'io si è macchiato con la sua ostinazione, dall'altra nei *fragmenta* in cui ella scende, beata, dal cielo per consolare l'amante in lutto, spingendolo a guardare verso Dio. Il culmine in proposito si legge nella canzone 359, ultimo grande invito al cambiamento prima che il poeta riesca effettivamente a delineare, con il componimento finale, una conversione decisa e (forse) definitiva.³⁰ Noto affinità si nota inoltre tra la ballata extravagante e il sonetto 280, in cui la natura invita al ricordo dell'amata perduta e dunque all'amore, mentre Laura dal cielo offre un esempio morale. Il sonetto, come tutto il gruppo dei luttuosi *fragmenta* 279-281, era già presente nella redazione Correggio e dunque rimanda ad un periodo grossomodo coerente con quello di E5.

L'interpretazione amorosa della ballata, al contrario, porterebbe ad una rappresentazione salvifica del personaggio femminile – e dell'amore per lei – di stampo stilnovistico non del tutto avvicicabile al percorso del Canzoniere. Tale prospettiva, infatti, è presente in pochi testi della raccolta (in primo luogo le già nominate “canzoni degli occhi”), in cui il poeta recupera volutamente il modello dantesco, ma con atteggiamento critico. Infatti, il riconoscimento di un effetto benefico nell'amore per una donna terrena è fuggevole, come mostra il ritorno di volta in volta ad un amore infelice e doloroso o ai tormentati tentativi di sollevarsi verso Dio. D'altro canto, la “svolta stilno-

L'eco della tradizione occitanica è ancora percepibile, ad esempio quando Dino Frescobaldi, al v. 3 di *Un'alta stella di nova bellezza* e quindi in contesto non religioso, parla del “cielo di Amore”. In due casi notevoli, entrambi in ambito stilnovistico, si delinea una precisa connessione tra il sentimento amoroso e la dimensione celeste, benché l'amata abbia ancora una rilevante funzione di mediazione: si leggano in particolare *Oltre la spera che più larga gira* dalla *Vita nova* dantesca e la prima terzina di *Io vidi li occhi dove Amor si mise* di Guido Cavalcanti. Sono tuttavia danteschi i due antecedenti più rilevanti per l'immagine petrarchesca. In entrambi i passi Amore compie un movimento discendente dal cielo verso il poeta, da una parte in una generica rappresentazione della stagione amorosa per eccellenza, la primavera (vv. 66-67 di *Io son venuto al punto della rota*), dall'altra con riferimento più puntuale alla situazione dell'io lirico (*Amor che movi tua virtù da cielo*). La valutazione di tali riscontri non sembra però immediata, poiché da un parte l'antecedente dantesco legittima l'idea di un dio d'amore che scende dal cielo, inteso quindi non tanto in senso strettamente cristiano, quanto come sfera cui appartiene un sentimento puro e nobilitante, dall'altra si è visto e si vedrà a maggior ragione come proprio la ballata E5 dia l'impressione di impostare un messaggio nuovo, potenzialmente di carattere religioso-penitenziale, sul riuso e sul rifunzionalizzazione di strumenti espressivi precedenti e spesso convenzionali. Ancora una volta, in conclusione, il lettore resta incerto e l'interpretazione del componimento petrarchesco appare dominata dall'ambiguità.

³⁰ Sul problema dell'interpretazione della *mutatio animi* finale si veda CHERCHI 2008, *passim* e soprattutto l'introduzione e l'ultimo capitolo. Lo studioso propone una lettura forte della canzone alla Vergine come conclusione logica per il Canzoniere, ma riporta anche le posizioni divergenti di altri studiosi, in particolare Santagata e Dotti, che avevano espresso la convinzione che la zona finale della raccolta non fosse del tutto lineare rispetto all'opera, per certi aspetti esterna ad essa e contrassegnata da un carattere retorico.

vistica” nei quattro *fragmenta* 70-73, da subito problematica, appare ben presto negata ed abbandonata nel Canzoniere, poiché la concezione ad essa sottesa non fornisce all’io lirico l’appagamento e la pacificazione interiori che cerca. La figura femminile petrarchesca e l’amore che l’io prova per lei conoscono così un’evoluzione specifica.³¹

Una peculiarità evidente in E5, ed in particolare nella seconda metà per l’intonazione religiosa in apparenza contrastante, consiste – lo si è visto – nel riuso da parte di Petrarca di numerosi spunti lirici convenzionali, soprattutto stilnovistici. Riletti alla luce dell’interpretazione morale del testo, tali strumenti espressivi risultano rifunzionalizzati in vista di un contesto diverso, i cui fattori principali sono l’insufficienza di una concezione dell’amore come salvifico, la tematica penitenziale e il probabile contesto luttuoso. Nel complesso il poeta sembra mettere volutamente in evidenza il proprio riuso dei modelli con il proposito precipuo di snaturarli e reindirizzarli secondo le proprie rinnovate necessità comunicative e al servizio di una nuova produzione poetica, di un diverso io, analizzato in modo più profondo ed articolato, e soprattutto tormentato non solo sul piano amoroso, ma anche su quello spirituale. Tale processo di ripresa e trasformazione si manifesta soprattutto nel contrasto tra la prima e la seconda metà di E5, vale a dire tra un’apertura che a prima vista accoglie sia i moduli espressivi, sia le logiche tipici dello Stilnovo e una resa squisitamente petrarchesca dell’io in chiave religiosa e addirittura penitenziale, in cui le forme della tradizione sono stravolte sul piano semantico. La seconda parte è segnata dal turbamento, dalla richiesta di aiuto, oltre che da una riconsiderazione del personaggio femminile e dell’amore per lei. Proprio i vv. 4-6 segnano il passaggio tra i due momenti e pongono in evidenza la novità della figura femminile petrarchesca, ambigua tra dimensione terrena e passionale, ricordo e rimpianto, rettitudine ed esemplarità cristiana, beatitudine ed insegnamento morale. Da una parte, la complessità dell’immagine di Laura riflette quella dell’io poetico e delle sue tensioni divergenti, dall’altra mostra quanto la visione petrarchesca non potesse includere un’immediata identificazione dell’amore come strumento d’elevazione spirituale in sé e per sé.

Questa prassi di riuso e rifunzionalizzazione delle convenzioni è notoriamente consueta nella produzione petrarchesca, in cui dunque E5 appare pienamente inserita. Le numerose fonti – classiche, mediolatine e romanze, sia occitaniche che italiane –³²

³¹ Evidentemente, le intenzioni poetiche sottese al Canzoniere non costituiscono di necessità un vincolo rispetto al singolo testo extravagante, anche in considerazione del fatto che il superamento della componente stilnovistica avviene nella raccolta soprattutto sul piano macrostrutturale, mentre nell’economia di *fragmenta* specifici, come appunto le “canzoni sorelle”, l’idea di un amore salvifico è in sostanza accolta. Tuttavia, la prospettiva e l’intenzione espressiva che si colgono nell’opera maggiore meritano di essere tenute in conto nella riflessione sul messaggio poetico nelle rime rimaste escluse, poiché sembra ragionevole ipotizzare che siano nate dal medesimo contesto ragionato e progettuale, per lo meno su un piano cronologico.

³² Alla nt. 11 sono già citati gli studi sulle fonti italiane; per Dante si leggano, tra i molti contributi disponibili, SANTAGATA 1969, POSSIEDI 1974, DE ROBERTIS 1983 e 1997, pp. 11-44 e 45-64, PICONE 1993, FENZI 2002, BOLOGNA 2003, PASTORE STOCCHI 2004, BERRA 2007, oltre ai commenti al Canzoniere di Santagata e Bettarini. Per i modelli classici in generale si rimanda a FIORILLA 2012.

sono però per lo più mimetizzate nel complesso del Canzoniere e spesso difficili da cogliere, perché oggetto di una profonda appropriazione. Il caso di E5 è in parte diverso, poiché i richiami, per quanto riorientati all'espressione di un messaggio innovativo, sono del tutto espliciti.

3. Nel complesso, la graduale evoluzione testuale della ballata suggerisce l'intenzione di accentuare l'ambiguità tra l'apparente lettura amorosa dell'avvio, con il suo portato stilnovistico, e l'esplicito elemento morale della seconda metà.

Una prima trasformazione radicale intercorre tra F4 e la versione 67 della ballata. Nel frammento già si coglie una precisa intenzione comunicativa rispetto alla sovrapposizione di aree tematiche diverse, in primo luogo nella complessa definizione dell'origine del sentimento amoroso. Il desiderio, infatti, "scende dal cielo": l'annotazione, posta in rilievo in incipit, fa pensare innanzitutto ad uno stato d'animo reso puro da un'ispirazione superiore, da ricondurre forse più all'amata beata che a Dio; al tempo però quella provenienza celeste introduce anche solo implicitamente un richiamo alla dimensione religiosa. I tre versi che seguono sono giocati sulla topica contraddittorietà dell'amore, già nella sua accezione cortese, tra serenità e ardore, gioia e sofferenza. Così il frammento sembra virare un po' bruscamente verso una visione molto tradizionale dell'esperienza sentimentale, addirittura precedente a quella dantesca e che dovrebbe essere in gran parte superata dopo la morte dell'amata.

Al confronto, le riprese nelle redazioni 67 e 68 presentano un discorso più complesso ed enigmatico, che potrebbe giustificare l'abbandono dell'incipit di F4 in favore di una formulazione del tutto nuova. Infatti, in entrambe le versioni ad un amore nobile – per altro ancora ambiguamente legato al cielo –, cui il poeta chiede aiuto, si contrappongono desideri pieni di ardore e sofferenza di cui il poeta dovrebbe liberarsi. Ulteriori significativi cambiamenti intercorrono poi tra la ripresa di 67 e quella di 68. Nella prima, ad un verso dedicato alla caratterizzazione di Amore («Amor, che 'n cielo e 'n cor gentile alberghi», v. 1) ne corrispondono due incentrati sulla condizione dell'amante sofferente e sulla sua richiesta d'aiuto, in cui trova luogo una velata accusa, secondo un atteggiamento già tipico dei trovatori. Nella seconda, lo spazio dedicato ad Amore raddoppia per includere l'immagine convenzionale, cortese e stilnovistica, del sentimento che migliora l'uomo sul piano spirituale («Amor, che 'n cielo e 'n gentil core alberghi / e quanto è di valore al mondo ispiri», vv. 1-2): tale aspetto è funzionale all'idea che l'esperienza amorosa possa essere positiva e dunque alle peculiarità ed ambiguità semantiche della ballata. Si nota dunque la sostituzione di un motivo più vicino all'ambito occitanico con uno spunto più moderno. Al v. 3 sono condensate nell'esclamativa l'impressione del turbamento dell'io (metafora dell'ardore) e la preghiera, più in linea con l'atteggiamento supplice dominante nel corso del testo.

Correzioni significative per il passaggio da 67 a 68 si colgono inoltre nella strofa. Al v. 4 in primo luogo l'aggettivo già stilnovistico «benigno», qui riferito all'amata colta nel suo ruolo salvifico, è sostituito con «sì dolce», voce a sua volta rappre-

sentativa dello Stilnovo ed anzi per convenzione parte della definizione del movimento stesso. Soprattutto, al di là dello specifico riferimento alla poetica di Dante e sodali, che nella seconda redazione si fa forse persino più insistito e puntuale, il campo semantico della dolcezza accentua in generale la connessione con la dimensione amorosa, secondo un topos già cortese ed occitanico, per altro ben testimoniato anche nel Canzoniere petrarchesco, per il quale l'amore e l'amata, quando non portano tormento, dispensano un'invincibile dolcezza, che motiva il perseverare dell'innamorato infelice. Al contrario, nel passaggio dalla prima alla seconda lezione il v. 10 perde un'esclamazione piena di *pathos* sulla condizione dell'amante penitente. Sono qui introdotte due sintetiche indicazioni sulla grandezza universale del divino.³³ Tale cambiamento sembra avere sia una ricaduta formale e strutturale, in quanto il v. 10 corrisponde ora al v. 1, con il vocativo dell'apostrofe in apertura e una breve relativa a precisare l'oggetto dell'invocazione, sia una conseguenza concettuale, che per altro beneficia del parallelismo sintattico con il verso di apertura. Infatti, la precisazione sulla natura del «Signor» identifica con maggior evidenza l'intonazione religiosa della seconda metà ed accentua il contrasto con il contenuto a prima vista amoroso dell'incipit, arricchendo la strategia discorsiva e compositiva sottesa all'intera ballata.

Alla correzione del v. 10 possono per certi aspetti essere associate quelle apposte ai versi 5 e 6, in cui – quasi a riequilibrare l'intensità espressiva a fronte dell'eliminazione dell'esclamativa patetica – Petrarca propone una rappresentazione più sentita della propria difficoltà morale, del proprio blocco spirituale. In tal senso paiono significative puntualizzazioni come «talora» al posto di «tanto», in cui la rarità dell'evento si sostituisce all'insistenza sulla sua efficacia, o ancora come «conven» in luogo di «molto», in cui similmente è cancellata l'espressione positiva della frequenza e dell'intensità nell'apprezzamento del poeta per ciò che potrebbe salvarlo. Al contrario l'idea di necessità introdotta dal predicato «convenire» comunica piuttosto l'impressione di un'imposizione dall'esterno, come se in fondo la comprensione del bene offerto dall'amata e dal suo esempio in chiave cristiana ancora non fosse radicata e spontanea nell'io lirico. Egli risulta dunque nel complesso ancora del tutto preda dell'ambiguità fra attaccamento terreno e ascesa al Cielo, vale a dire quella condizione che tanto a lungo e profondamente contraddistingue il Canzoniere; tale contraddittorietà interiore appare d'altronde in perfetta sintonia con la doppia natura che governa la ballata E5, in un'efficace corrispondenza tra forma e contenuto.

Infine, gli interventi che portano alla seconda redazione – B (E5) vedono un'ulteriore insistenza sulla sofferenza del tormentato penitente, in primo luogo con il ritorno del v. 3 all'immagine del sospiro al posto di quella del desiderio, come già nella versione 67, benché in forma verbale. Da una parte, i sospiri comunicano il turbamento interiore, dall'altra il concetto è adeguato all'ambiguità con la dimensione amorosa, cui per tradizione già cortese pertiene appieno l'atto di sospirare come manifestazione del sentimento e sfogo del cuore insieme al pianto; l'affinità semantica tra l'am-

³³ Sull'importanza di questa correzione nel complesso del testo si veda anche BIANCHI 1940.

bito del desiderio e quello del sospiro nella loro declinazione amorosa, su cui gioca la correzione petrarchesca, si coglie anche nel fatto che l'autore associa ad entrambi la medesima precisazione, mantenendo l'aggettivo «inflammati». Il ripristino, inoltre, fa sì che E5, pur conservando la più ampia caratterizzazione di Amore introdotta in 68, esprima anche la sofferenza più accorata di 67. Inoltre, l'attribuzione «grave» riferita al pensiero (v. 5), grazie anche alla sua natura polisemica, porta l'attenzione sia sul peso quasi materico di una mente che resta ancorata alla dimensione terrena e dunque peccaminosa, sia sulla serietà della colpa dell'amante. L'inserimento di «grave» motiva la necessità di correggere la lezione «peso» al v. 7; l'idea del «nodo» che la sostituisce era, d'altronde, già presente nella redazione 67 al v. 10, la cui rielaborazione avrebbe però imposto di rinunciare a quell'immagine pregnante. «Nodo» è peraltro voce petrarchesca:³⁴ indica proprio il vincolo che trattiene e che dovrebbe essere superato, soprattutto in chiave amorosa; la scelta appare perciò coerente con il problema morale che affligge l'io tanto nel Canzoniere, quanto nella ballata E5, vale a dire la difficoltà di abbandonare l'orizzonte terreno con i suoi allettamenti limitanti ed innalzarsi a Dio. In quanto rappresentazione del limite che impedisce l'ascesa spirituale, è notevole anche l'interpretazione letterale del termine come “corpo”, attestata ampiamente nella raccolta e preferita nell'edizione Paolino.³⁵ A tale proposito, è forse opportuno non scegliere tra l'uno e l'altro scioglimento, poiché proprio la polisemia del termine rende appieno il senso di angoscia del poeta di fronte al limite che non riesce a superare.

Infine, al verso 11 il poeta sceglie di porre in evidenza il motivo della speranza e non quello della preghiera, implicito per altro nell'impostazione allocutiva dell'intero componimento: ne risulta accentuata la centralità dell'io e della sua condizione interiore. La speranza nella redenzione si contrappone d'altro canto all'insuperato turbamento dell'innamorato: ancora nel finale resta dunque un senso di incertezza e altalenanza. Spesso nei testi penitenziali del Canzoniere il legame con la dimensione terrena, disprezzato ma mai superato, e la speranza nel cambiamento sono accostati, ad esempio nel sonetto 62 o nella canzone 264. D'altronde, il motivo della speranza è di per sé ambivalente, poiché topico rispetto al contraddittorio *status amantis*. Sino ai versi finali, perciò, la ballata E5 resta ispirata, anche a livello di scelte stilistiche, all'ambiguità tra le dimensioni penitenziale ed amorosa, e al riuso dei materiali della seconda a vantaggio della prima.

³⁴ Talvolta il termine è utilizzato per indicare il legame amoroso in senso negativo, dunque in accezione simile a quella di giogo (canzone 71 e sonetto 175); tale vincolo coinvolge in particolare la lingua, che si ritrova bloccata e silente (canzone 73). «Nodo» può infine rappresentare metaforicamente il corpo, in particolare quello di cui libera la morte (sonn. 256 e 283).

³⁵ Per la fisicità normalmente associata al termine “nodo” e le occorrenze parallele nel Canzoniere si veda PAOLINO 1996, p. 671. Va infine notato che C presenta la lezione «peso», che potrebbe perciò essere un ripensamento autoriale, volto dunque ad insistere maggiormente sul concetto di gravame che opprime l'io lirico e ne impedisce la crescita spirituale; tuttavia la ripetizione concettuale rispetto a «grave» potrebbe far pensare anche ad un errore del copista.

4. La ballata E5 appare dunque un testo complesso e curato per forma e contenuto. L'attenzione dell'autore verso il componimento è suggerita da una parte dalla presenza di motivi ricorrenti e rilevanti nel Canzoniere, dall'altra dal puntiglioso *labor limae* e dalla postilla secondo cui la versione 68 era ormai "prossima alla perfezione". Ciononostante e benché Confortino non avesse scelto E5 per il suo accompagnamento, Petrarca decise di escludere la ballata dalla propria raccolta.³⁶

L'occasionalità di partenza non sembra un fattore rilevante in tal senso: il Canzoniere, come è noto, include diversi testi in origine ideati per la corrispondenza con amici e conoscenti, e persino rime in principio create per donne diverse da Laura, come il madrigale 52.³⁷

Potrebbe essere stato più rilevante un criterio metrico. I primi anni '50 vedono un incremento degli esperimenti petrarcheschi sulla forma della ballata, rimasti per lo più extravaganti e dunque tralasciati dal poeta, come in questo caso.³⁸ A prescindere dal valore estetico che Petrarca potrebbe aver associato alla ballata,³⁹ è evidente che egli ha calibrato con precisione la quantità delle diverse forme nel Canzoniere, affrontando le modalità del genere lirico secondo una controllata e selezionata varietà.⁴⁰ L'intonazione per convenzione associata alla ballata, con la sua ritmicità musicale e le peculiarità strutturali dovute alla ripresa, doveva avere una funzione comunicativa ben precisa, da cui derivava uno spazio limitato per il metro all'interno della raccolta, anche in relazione agli altri; dunque la scelta dei nuovi testi doveva rispettare determinati vincoli. È significativo che una sola ballata sia inserita dopo la morte di Laura, nella sezione che in generale è contraddistinta da una minore varietà metrica; vi compare una sola sestina e nessun madrigale; anche le canzoni sono ripartite in modo ineguale tra prima e seconda parte, anche se in quest'ultima occupano le posizioni rilevate di apertura e chiusura.⁴¹ Sulla scelta di Petrarca potrebbe aver pesato l'impressione di una minore pertinenza della ballata rispetto ai temi del lutto e del ruolo di Laura come guida dal cielo, al quale nello specifico sono dedicati soltanto sonetti e, in prossimità della chiusura, una canzone solenne (*Rvf* 359).

La peculiarità tematica di E5 suggerisce ulteriori ipotesi sulle ragioni del suo rifiuto. A fronte di motivi e strumenti espressivi come si è detto presenti anche nel Canzoniere, gli elementi stilnovistici della ballata, per quanto reinterpretati, sono espliciti: si

³⁶ Questo tipo di riflessione sul destino delle extravaganti petrarchesche appare tutt'altro che ozioso, come suggerisce VECCHI GALLI 2007. Gli esperimenti rimasti esclusi dalla raccolta, soprattutto quelli – numerosi – coevi alla definizione del Canzoniere come progetto organico, rappresentano infatti indizi preziosi sulle modalità di composizione dei singoli *fragmenta* e soprattutto dell'opera nel suo insieme.

³⁷ Sull'origine del madrigale e il suo inserimento in ordine si vedano CAPOVILLA 1998, SANTAGATA 1999 e PAOLINO 2001.

³⁸ CAPOVILLA 1977.

³⁹ BIGI 1974 ritiene che la questione vada ricondotta all'origine popolareggiante del metro; sul problema è tornato CAPOVILLA 1977, che ha proposto uno sguardo d'insieme sulla produzione petrarchesca, dunque anche al di là della raccolta, in una parziale rivalutazione del ruolo della ballata.

⁴⁰ Per il problema della varietà nell'elaborazione lirica ed anzi proprio a partire dalla definizione del genere si legga GRIMALDI 2014.

⁴¹ Sulla disparità nella distribuzione metrica nel Canzoniere si veda BALDASSARI 2015, p. 29 e ss.

pensi all'apostrofe ad Amore in posizione rilevata, al «gentil core» dell'incipit e alla dolcezza dello sguardo. Riferimenti tanto evidenti potrebbero essere parsi all'autore più adatti ad un testo occasionale, quale la ballata era in origine.

L'ambiguità del testo risulta però il fattore più significativo. Nel Canzoniere i poli tematici che caratterizzano la ballata sono presenti, ma contrapposti secondo una separazione piuttosto netta. Da una parte vanno distinte la dimensione amorosa cortese, con i suoi aspetti di gioia e più spesso di disforia, e l'idea di un amore salvifico, che eleva verso il divino; all'opposto si colloca l'aspirazione cristiana, morale e spirituale al Cielo, rispetto alla quale un amore di origine terrena è comunque limitato. La definizione del ruolo di Laura è a sua volta complessa: ella è al contempo donna terrena e fisica nel ricordo e nel rimpianto dell'innamorato, beata ed esempio per il poeta. La volontà dell'io lirico, d'altronde, oscilla tra queste propensioni contraddittorie senza una vera soluzione, se non forse nel finale della raccolta. I diversi nuclei concettuali che si affiancano nel Canzoniere non determinano perciò un discorso univoco, in cui però i singoli motivi sono in linea di massima ben identificati ed isolati in ciascun componimento. Sono piuttosto la serie dei *fragmenta* e dunque la macrostruttura a determinare un'impressione di incertezza e contraddittorietà rispetto al percorso amoroso e poetico dell'io. Ciò vale innanzitutto proprio per il riuso della concezione amorosa di stampo stilnovistico e dantesco, recuperata prima in termini problematici (canzoni 29 e 70-73) e poi negata. Il fallimento di un amore salvifico si nota con chiarezza sia nelle molteplici ricadute dell'io in una condizione di frustrazione, sia nelle sue inquietudini penitenziali, dovute al fatto che l'amore terreno costituisce comunque una colpa ed un limite. Nella raccolta la figura di Laura porta nella medesima direzione. Per quanto ella offra un modello positivo ed abbia una funzione educativa per il poeta, con il suo diniego e con le sue apparizioni *post mortem*, Petrarca non la raffigura come una vera "beatrice" (e la canzone 366 è esplicita in tal senso), ma come una donna buona e sava, capace di superare (a differenza del poeta) le tentazioni e le urgenze passionali in vista della virtù.

Appare ben diversa l'impostazione di E5 nella sua complessa ambiguità, nella sovrapposizione di ambiti concettuali e di linguaggi contrapposti, e nel riuso enigmatico della tradizione poetica. Tali aspetti potrebbero aver spinto Petrarca a escludere la ballata dalla raccolta, a favore di rime che esprimessero la sua riflessione morale ed esistenziale in modo più chiaro e diretto.

Giulia Ravera
Università degli Studi di Milano
giulia.ravera85@gmail.com

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANGLADE 1905 : Joseph Anglade, *Le troubadour Guiraut Riquier. Étude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale*, Bordeaux-Paris, Feret-Fontemoing, 1905.
- ANGLADE 1973 : Joseph Anglade, *Les troubadours de Toulouse*, Ginevra, Slatkine, 1973 (I edizione 1928).
- BALDASSARI 2006 : Gabriele Baldassari, *Unum in locum. Strategie macrotestuali nel Petrarca politico*, Milano, LED, 2006.
- BALDASSARI 2015 : Gabriele Baldassari, *Una «complicata cattedrale». Il Canzoniere di Petrarca e «I frammenti dell'anima» di Marco Santagata*, «Nuova rivista di letteratura italiana» 18 (2015), pp. 23-40.
- BÀRBERI SQUAROTTI 1994 : Giorgio Bàrberi Squarotti, *Il vecchio Romeo: Petrarca, 16*, «Critica letteraria» 22 (1994), pp. 43-52.
- BÀRBERI SQUAROTTI 1995 : Giorgio Bàrberi Squarotti, *La preghiera alla Vergine: Dante e Petrarca*, «Filologia e critica» 20 (1995), pp. 365-374.
- BERRA 2007 : Claudia Berra, *Appunti per una cronologia del Petrarca "petroso"*, in *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, a cura di Claudia Berra - Paola Vecchi Galli, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 99-116.
- BERRA 2010 : Claudia Berra, *Le canzoni degli occhi (Rvf LXXI-LXXIII)*, in *Lectura Petrarce*, Padova-Firenze, Olschki, 2010, pp. 233-273.
- BERRA - VECCHI GALLI 2007 : *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, a cura di Claudia Berra - Paola Vecchi Galli, Milano, Cisalpino, 2007.
- BERTOLUCCI-PIZZORUSSO 1989a : Valeria Bertolucci-Pizzorusso, *Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca*, in *Morfologia del testo medievale*, Bologna, Mulino, 1989, pp. 125-146.
- BERTOLUCCI-PIZZORUSSO 1989b : Valeria Bertolucci-Pizzorusso, *Il canzoniere di un trovatore: il "Libro" di Guiraut Riquier*, in *Morfologia del testo medievale*, Bologna, Mulino, 1989, pp. 87-124.
- BERTOLUCCI-PIZZORUSSO 1991 : Valeria Bertolucci-Pizzorusso, *Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition de chansonniers*, éd. par M. Tyssens, Liège, Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 273-302.
- BERTOLUCCI-PIZZORUSSO 2001 : Valeria Bertolucci-Pizzorusso, *La mort de la dame dans les genres lyrique autre que le planh*, in *VI congrès international. Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, éd. par G. Kremmitz - B. Czernilofsky - P. Cichon - R. Tanzmeister, Wien, Praesens, Wissenschafts Verlag, 2001, pp. 327-333.

- BETTARINI 2005 : *Petrarca. Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005.
- BIANCHI 1940 : Dante Bianchi, *Intorno alle "rime disperse" del Petrarca. Poesie e abbozzi tratti da carte autografe*, «Bollettino storico pavese» 3 (1940), pp. 23-72.
- BIGI 1974 : Emilio Bigi, *Le ballate del Petrarca*, «Giornale storico della letteratura italiana» 151 (1974), pp. 481-493.
- BOLOGNA 2003 : Corrado Bologna, *Petrarca petroso*, «Critica del testo» 6 (2003), pp. 367-420.
- BONORA 1984 : Ettore Bonora, *Le "Canzoni degli occhi" (LXXI, LXXII, LXXIII)*, in *Lectura Petrarce*, Firenze/Padova, Olschki, 1984, pp. 301-326.
- BOSSY 2001 : Michel-Andre Bossy, *Alphonse le Sage et la compilation des oeuvres de Guiraut Riquier*, in *VI congrès international. Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, cit., pp. 180-189.
- CAPOVILLA 1977 : Guido Capovilla, *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco. Casi di connessione interna e di monostrofismo nella ballata italiana "antica"*, «Giornale storico della letteratura italiana» 154 (1977), pp. 239-260.
- CAPOVILLA 1998 : Guido Capovilla, *Si vario stile: studi sul Canzoniere del Petrarca*, Modena, Mucchi, pp. 47-90 e 203-222.
- CAPUTO 1987 : Rino Caputo, *Cogitans fingo. Petrarca tra "Secretum" e Canzoniere*, Roma, Bulzoni, 1987.
- CAVEDON 1983 : Annarosa Cavedon, *Intorno alle "rime extravaganti" del Petrarca*, «Revue des études italiennes» 29 (1983), pp. 86-103.
- CESAREO 1900 : Giovanni Cesareo, *Gli amori del Petrarca*, «Giornale dantesco» 8 (1900), pp. 1-24.
- CHERCHI 2008 : Paolo Cherchi, *Verso la chiusura: saggio sul Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Mulino, 2008.
- CHINES 2012 : Loredana Chines, *Francesco Petrarca*, Firenze, Le Monnier, 2012.
- DE ROBERTIS 1970 : Domenico De Robertis, *Il libro della "Vita nuova"*, Firenze, Sansoni, 1970 (I ed. 1961).
- DE ROBERTIS 1983 : Domenico De Robertis, *Petrarca petroso*, «Revue des Études Italiennes» 29 (1983), pp. 13-37.
- DE ROBERTIS 1997 : Domenico De Robertis, *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni, 1997.
- FABBI 1987 : Maria Cristina Fabbi, *Le "disperse" nel manoscritto Casanatense 924*, «Studi petrarcheschi» 4 (1987), pp. 313-323.
- FENZI 1996 : E Fenzi, *Note petrarchesche: RVF XVI, "Movesi il vecchierel"*, «Italianistica» 25 (1996), pp. 44-62.
- FENZI 2002 : Enrico Fenzi, *Da Petronilla a Petra* in *Atti del VII Convegno internazionale di*

- Onomastica e Letteratura*, Pisa, ETS, 2002, pp. 61-81.
- FIORILLA 2012 : Maurizio Fiorilla, *I classici nel Canzoniere: note di lettura e scrittura poetica in Petrarca*, Roma-Padova, Antenore, 2012.
- GALIMBERTI 1992 : Cesare Galimberti, *Il sonetto XVI*, «Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze Lettere e Arti» 103 (1992), pp. 291-300.
- GRIMALDI 2014 : Marco Grimaldi, *Petrarca, "il vario stile" e l'idea di lirica*, «Carte romanze» 2 (2014), pp. 151-210.
- JEANROY 1914 : Alfred Jeanroy, *Introduzione*, in *Joies du Gai Savoir*, Toulouse, Privat, pp. I-XXIX.
- JEANROY 1934 : Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris, Privat-Didier, 1934.
- LEONARDI 2003 : Lino Leonardi, *Appunti su Guittone nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, «Critica del testo» 6 (2003), pp. 353-366.
- MALZACHER 2013 : Alice Malzacher, *Il nodo che... me ritenne. Riflessi intertestuali della "Vita Nuova" di Dante nei "Rerum Vulgarium Fragmenta" di Petrarca*, Firenze, Franco Cesati, 2013.
- MENEGHETTI 1999 : Maria Luisa Meneghetti, *La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari*, «Critica del testo» 2 (1999), pp. 119-140.
- NOULET - CHABANEAU 1973 : Jean-Baptiste Noulet - Camille Chabaneau, *Deux manuscrits provençaux du XIV siècle*, Ginevra, Slatkine reprints, 1973 (I ed. 1888).
- PANCHERI 1999 : Alessandro Pancheri, «Pro Confortino», in Cesare Segre, *Le varianti e la storia. Il Canzoniere di Francesco Petrarca con due interventi di Giovanni Giudici e Alessandro Pancheri*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 49-59.
- PAOLINO 1996 : *Francesco Petrarca. Frammenti e rime estravaganti*, in *Francesco Petrarca. Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca - Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996, pp. 627-754.
- PAOLINO 2000 : *Francesco Petrarca. Il codice degli abbozzi: edizione e storia del manoscritto Vaticano Latino 3196*, a cura Laura Paolino, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 2000.
- PAOLINO 2001 : Laura Paolino, *Ancora qualche nota sui madrigali di Petrarca (RVF 52, 54, 106, 121)*, «Italianistica» 30 (2001), pp. 307-324.
- PASSERAT 2000 : Georges Passerat, *L'église et la poésie: les debuts du Concistori del Gay Saber*, in *Cahiers de Fanjeaux*, vol. 35, *Eglise et culture en France méridionale (XII-XIV siècles)*, Toulouse, Privat, 2000, pp. 443-473.
- PASTORE STOCCHI 1981 : Manlio Pastore Stocchi, *I sonetti 3 e 61*, in *Lectura Petrarce*, Firenze/Padova, Olschki, 1981, pp. 3-23.
- PASTORE STOCCHI 2004 : Manlio Pastore Stocchi, *Petrarca e Dante*, «Rivista di studi danteschi» 4 (2004), pp. 184-204.

- PELOSINI 1992 : Raffaella Pelosini, *Guido Cavalcanti nei "Rerum vulgarium fragmenta"*, «Studi petrarcheschi» 3 (1992), pp. 9-76.
- PERUGI 1999 : Maurizio Perugi, *Numerologia mariana in due antecedenti del Petrarca: il canzoniere di Guiraut Riquier e la canzone a Maria di Lanfranco Cigala*, «Anticomoderno» 4 (1999), pp. 25-43.
- PETRINI 1993 : Mario Petrini, *La risurrezione della carne. Saggi sul Canzoniere*, Milano, Mursia, 1993.
- PICONE 1993 : Michelangelo Picone, *Riscritture dantesche nel "Canzoniere" di Petrarca*, «Rassegna europea di lettura italiana» 2 (1993), pp. 115-125.
- PICONE 2003 : Michelangelo Picone, *Un dittico petrarchesco: Rvf 2-3*, «Critica del testo» 6 (2003), pp. 323-336.
- PIRROTTA 1984 : Nino Pirrotta, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, p. 59.
- POSSIEDI 1964 : Paolo Possiedi, *Petrarca petroso*, «Forum italicum» 4 (1964), pp. 523-545.
- PRALORAN 2007 : Marco Praloran, *Le "canzoni degli occhi": una interpretazione*, «Stilistica e metrica italiana» 7 (2007), pp. 33-75.
- PRALORAN 2009 : Marco Praloran, *La canzone delle citazioni (Rvf 70)*, in *La citazione. Quaderni del circolo filologico linguistico padovano*, vol. 19, Padova, Esedra, 2009, pp. 183-196.
- PRALORAN 2013 : Marco Praloran, *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a cura di Arnaldo Soldani, Roma-Padova, Antenore, 2013.
- PROTO 1907 : Enrico Proto, *Sui nuovi abbozzi di rime edite ed inedite di F. Petrarca*, «Studi di letteratura italiana, pubblicati da una società di studiosi» 7 (1907), pp. 1-50.
- RAVERA 2013 : Giulia Ravera, *Immagine belliche dai Provenzali ai Siciliani*, «Carte Romanze. Rivista di filologia e linguistica romanze dalle Origini al Rinascimento» 1 (2013), pp. 179-249.
- RICO 1988 : Francisco Rico, *Prologos al Canzoniere («Rerum vulgarium fragmenta, I-III)*, «Annali della scuola normale superiore» 3 (1988), pp. 1071-1104.
- ROSSI 1999 : *Dante. Vita Nova*, a cura di Luca Carlo Rossi, Milano, Mondadori, 1999.
- SANTAGATA 1969 : Marco Santagata, *Presenze di Dante "comico" nel "Canzoniere" del Petrarca*, «Giornale storico della letteratura italiana» 146 (1969), pp. 164-211.
- SANTAGATA 1985 : Marco Santagata, *Prestilnovisti in Petrarca*, «Studi petrarcheschi» 2 (1985), pp. 85-129.
- SANTAGATA 1990 : Marco Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Mulino, 1990.
- SANTAGATA 1999 : Marco Santagata, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e*

Petrarca, Bologna, Mulino, 1999.

SANTAGATA 2006 : *Petrarca. Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2006 (I ed. 1996).

SUITNER 1977 : Franco Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze, Olschki, 1977.

TONELLI 2000 : Natascia Tonelli, *I sonetti 2 e 3 dei Rerum vulgarium fragmenta*, in *Lectura Petrarce*, Firenze/Padova, Olschki, 2000, pp. 173-190.

TROVATO 1979 : Paolo Trovato, *Dante in Petrarca*, Firenze, Olschki, 1979.

VECCHI GALLI 1997 : Paola Vecchi Galli, *Postfazione*, in *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, a cura di Angelo Solerti, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 323-349.

VECCHI GALLI 2007 : Paola Vecchi Galli, *Voci della dispersione*, in *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, a cura di Claudia Berra - Paola Vecchi Galli, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 1-24.

WULFF 1973 : Fredrik Wulff, *Quelques ballatas de Pétrarque non admises dans les recueils de 1356 et de 1366*, in *Mélanges Chabaneau. Volume offert à Camille Chabaneau à l'occasion du 75^e anniversaire de sa naissance par ses élèves, ses amis et ses admirateurs*, Genève, Slatkine reprints, 1973 (I ed. 1907), pp. 179-189.