

## Lectura Petrarce e conversazioni petrarchesche

XXX ciclo

Accademia Galileiana – Sala del Guariento

15 aprile 2010

Claudia Berra, *Le canzoni degli occhi (Rvf LXXI - LXXIII)*

L'intervento di Claudia Berra ha preso in considerazione le canzoni LXXI – LXXIII che costituiscono un autentico *unicum* all'interno dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Esse prendono il nome di *cantilene oculorum* o canzoni degli occhi e sono caratterizzate dall'essere omometriche, differenziandosi per il solo numero delle stanze che le compongono e dall'aver una forte unità macrotestuale. Nonostante la grande fortuna che conobbero in ambito cinquecentesco – nota è infatti l'interpretazione in chiave platonica che ne fece Bembo – secondo la studiosa esse non hanno goduto della stessa fortuna nel recente risorgere degli studi petrarcheschi, restando per lo più incompulsate, mentre solo alcuni critici ci si sono dedicati, soprattutto Santagata, che ne ha studiato le matrici stilnovistiche, anche se questa etichetta ha provocato involontariamente un certo opacizzamento nelle analisi seguenti, per cui solo di recente sia Bettarini che Molinari hanno segnalato l'ambiguità dei componimenti nei quali la loda, tipica della poesia del tempo, perviene a un amaro fallimento. Risulta, perciò, piuttosto strano che a tutt'oggi l'instabilità tra i moti euforici e quelli disforici non abbia ricevuto quell'attenzione che, forse, avrebbe meritato, anche se Praloran, nei suoi studi sul funzionamento della canzone petrarchesca, ha mostrato un particolare interesse verso questa questione con la fondamentale determinazione dell'*impasse* del desiderio nella quale questi componimenti finiscono. Berra sottolinea, quindi, come queste canzoni siano sì contraddittorie e complesse, ma come questa intima discrasia interessi anche e soprattutto il linguaggio e la topica, dal momento che Petrarca in esse intreccia suggestioni opposte, il cui confliggere vuole sia percepito dal lettore. La disparità nel numero delle stanze tra le tre canzoni – LXXI è di sette stanze, LXXII di cinque e LXXIII di sei – è spiegata dalla studiosa con la considerazione che la prima delle tre contiene una sorta di prologo generale molto esteso, al quale segue, nella seconda strofa, il vero e proprio prologo della canzone.

Dal punto di vista sintattico-retorico la canzone LXII è costruita attraverso un accumulo di subordinate, ipotetiche contraffattuali, vocativi, esclamativi che tentano di rendere gli snodi patetici del discorso. Se la prima parte si focalizza su due temi ricorrenti nelle canzoni: la brevità della vita e l'esito dolente del canto, la sirma richiama gli occhi, connotati da una serie di attributi derivati dalla tradizione stilnovistica. La seconda stanza, si è detto, costituisce il prologo vero e proprio della canzone, segnato dalla presenza di una causale, da un 'ma' avversativo e da un vocativo, il tutto a rendere quell'inadeguatezza della lode che può ricordare *Donne ch'avete intelletto d'amore*,

nel cui progresso, però, Dante non mira a esaurire la lode della donna, ma si ritiene entro i confini di ciò che può fare. Infatti la prosa della *Vita Nova* parla di un'ispirazione felice, mentre nel caso di Petrarca, il «gran desio» altro non è che la passione che ha le caratteristiche di un coinvolgimento rapinoso e trascinate. Questo canto, infatti, trascina il poeta verso un oggetto smisurato, il cui valore viene attenuato dalla sirma nella quale si esplica quel concetto di «temenza» che Dante nella sua lode aveva tentato, con maggiore fortuna, di scongiurare. Nel desiderio di cantare Laura il poeta non trova ragione e ne ha sempre maggiore scoramento, in questa stanza, perciò, nasce e si accampa quello struggimento che caratterizza l'intero gruppo. La terza strofa è dominata da un lato dalla paura mentre dall'altro Petrarca simula la continuità della scrittura, citando sia le rime petrose di Dante sia la prima parte dello stesso *Canzoniere*. Questa prima stasi del canto trova la propria risoluzione nella quarta stanza in cui, se pure ricomincia la lode, pur tuttavia il lessico impiegato testimonia di una passione non così piana nel proprio svolgimento, per cui, anche attraverso la citazione di *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, si ha un deragliamento della lode verso territori angosciosi. La quinta strofa rappresenta un vero e proprio scoglio nell'interpretazione, infatti attraverso un'aggettivazione iperbolica si perviene a un giubilo non misurato di autocompiacimento, risolto in parte dall'andamento positivo che il discorso riceve nella sirma. Nella sesta stanza, quindi, la lode riparte, anche se affannosamente come testimonia la presenza incipitale del verbo dichiarativo e, se viene affermata l'intermittenza e la brevità della felicità, si approda, per converso, a una visione meditativa tutta impregnata di importanti riferimenti al *Secretum*. L'ultima strofa si chiude quasi circolarmente con un ritorno positivo alla lode e alla donna che induce il miglioramento dell'uomo, mentre il congedo pare porre in dubbio le faticose conquiste nella consapevolezza del poeta.

La canzone LXXII rappresenta il momento più positivo all'interno del trittico come è indicato dalla generale *dulcedo* che caratterizza il dettato e dalla presenza di una sintassi meno involuta, più lineare e meno propensa all'ipotassi. La prima stanza, se da un lato presenta un'apostrofe un po' anticheggiante, dall'altro introduce – come notato da Praloran – un'inedita nota di movimento nel guardare degli occhi che implica una forte innovazione in questo tema topico. Mentre la prima stanza si colloca ancora nell'ambito della lode della donna, con il riverbero del tema, dalle petrose di Dante, della fissità dell'amante al confronto del mutare delle stagioni, nella seconda, introdotta dal dichiarativo «Io penso» – in relazione, quindi, con l'*incipit* della stanza sesta del componimento precedente – è presente l'altrettanto topico motivo del carcere d'amore. La terza e quarta strofa – e anche questa possibilità del riverberarsi di un tema per più strofe marca la diversità di questa canzone degli occhi dalle altre – portano all'attenzione del lettore il modulo iperbolico dell'amore per la donna, anche se il tono positivo, che pure si mantiene, appare interrotto dalla presenza a verso 55 della menzione del «torto» che getta una luce negativa sulla successione

degli *adynata*. Infatti la mano, interponendosi tra lo sguardo della donna e il poeta, provoca il ritorno del gran desio. La quinta stanza, infine, ribadisce il ruolo della donna che migliora e induce l'uomo a cose elevate, ma si chiude su un finale non troppo convinto, innervato di una frustrazione espressa per via di una causale prolettica e un'ipotetica che sola si contrappone fortemente alla certezza. Il congedo, poi, permette alla studiosa di focalizzare nuovamente l'attenzione sulla valenza metapoetica di questa canzone dalla quale si deduce la valenza della scrittura che, in questi testi, è guardata dal Petrarca nel suo divenire.

La canzone LXXIII rappresenterebbe, se non ci si fosse soffermati sulle spie ambigue della precedente, una rottura inopinata. Il dettato è più franto e spezzato e tradisce la perplessità crescente di mantenere la lode. Il poeta è mosso da grande desiderio e chiede ad Amore di dargli una mano a temperare il fuoco che lo muove. Se accettiamo l'idea della Molinari per cui il dire rappresenta la lode, mentre i sospiri stanno per i lamenti, dobbiamo ritenere che la prima delle strofe costituisca un'affermazione netta di impossibile sollievo, e anche la seconda e la terza, nelle quali sono molto significativi gli interventi effettuati sul testo del codice degli abbozzi, portino a un secondo stadio della meditazione, addirittura proponendoci l'immagine di un Petrarca un po' idolatra. Le stanze successive perpetrano e conducono a compimento gli aspetti negativi che erano stati diffusi precedentemente, anche se il poeta si ostina ugualmente nel proporre la lode della donna sempre più stancamente, con un atteggiamento ondivago, che va dai toni ottativi, che sono anche propri della rappresentazione del desiderio nelle sestine dantesche e petrarchesche, fino all'ammissione del fallimento che trova posto nella sesta strofa.

Il tema quindi che interessa questi tre componimenti se rappresenta una sconfitta bruciante *a parte subjecti*, pur tuttavia si configura come un'esperienza perturbante per lo stesso lettore. Il grande impegno compositivo, fatto di riferimenti intertestuali e tra i componimenti non è finalizzato, come altrove in Petrarca, alla creazione di un tessuto armonico, ma piuttosto alla demarcazione di differenti e conflittuali istanze. Ora, valutando l'importanza che le canzoni, veri pilastri dell'architettura, rivestono nella forma Correggio del *Canzoniere*, Claudia Berra avanza l'ipotesi che le canzoni degli occhi costituiscano quella loda che nel *Secretum* Sant'Agostino tende a demolire, sia valutando il ruolo che l'esperienza autobiografica riveste nella forma summenzionata, sia notando i molti passi del trattato latino accostabili alle canzoni.

**Andrea Crismani**