

## Lectura Petrarce e conversazioni petrarchesche

XXX ciclo

Accademia Galileiana – Sala del Guariento

22 aprile 2010

**Arnaldo Soldani, *La canzone CCCXXV (Tacer non posso, et temo non adopre)***

La canzone CCCXXV è, secondo Arnaldo Soldani, un componimento poco studiato, ritenuto piuttosto peregrino e perciò negletto, ma di importanti contenuti e impegno culturale; nondimeno nota lo studioso come si tratti di una lirica omogenea quanto a struttura e dallo spiccato andamento narrativo e dialogico. Ci troviamo di fronte a un episodio chiave della trasfigurazione memoriale della figura di Laura che nei componimenti CCCXXIII – CCCXXXI subisce una decisa svolta. La prima strofa determina, fin dalla partenza, l'impostazione visionaria della lirica per cui Laura risulta scissa tra corpo e anima. Si impone, quindi, la metafora del corpo come palazzo o prigione dell'anima, anche se l'io poetico sta all'esterno, non entra e qui trova spazio una scelta affatto canonica: quella di raffigurare l'incarnato come alabastro. In questa stanza l'interpretazione si fa più oscura soprattutto per quanto riguarda la colonna trasparente che il poeta vede al centro del palazzo e che Rosanna Bettarini ritiene maggiormente razionale sia la sede della figura di Laura. Nella terza stanza trova luogo l'episodio della caccia che presenta una situazione di cattività diversa e speculare e la cui interpretazione ancora oggi non risulta univoca, mentre nelle due strofe successive ci viene presentata Rachele che parla di Laura a saldare le due realtà: attuale e veterotestamentaria. Ai vv. 82-84 si istituisce, poi, una *rapportatio* con il verbo "facea" che funge da modulativo tra gli oggetti e i predicativi. Il momento dell'incontro è prossimo e i verbi, di conseguenza, virano all'indicativo, fino al raggiungimento della fontana che tace singolarmente nel congedo della canzone.

La forma della canzone ottiene dalla presenza di rime ribattute e bacciate una notevole forza strutturante tale che lo schema metrico viene perpetrato anche per la canzone CCLXX fatto questo unico (con la sola eccezione delle "Canzoni degli occhi"). Questa canzone, poi, presenta anche un particolare trattamento della sintassi in relazione allo schema ritmico: qui la struttura non ha la meglio sulla sintassi che, viceversa, si sviluppa lungo le sezioni della canzone senza travalicare i confini strofici e interni alla stanza quali quelli tra i piedi o nella sirma. La coincidenza del piano sintattico e di quello metrico non significano uniformità delle soluzioni e nemmeno banalità degli esiti come testimoniano le differenze dell'adeguamento sintattico alla metrica tra la stanza quinta e sesta che rivelano lo sviluppo per moduli della canzone così fondata su cola coordinativi a bassa frequenza e corto raggio. Anche l'utilizzo dei tempi verbali rivela un'attenzione varia e pluridirezionale nei confronti delle scelte operate, con il *côté* soggettivo e quello oggettivo che

riemergono e prendono, di volta in volta, il sopravvento a seconda del prevalere dell'istanza narrativa, e quasi autobiografica, o piuttosto di quella lirico – contemplativa. Il discorso intradiegetico, in questo senso, procede a ritroso fin al ricongiungimento testuale dei diversi tempi e, come prima conseguenza, determina un movimento piuttosto forte per quanto riguarda i piani prospettici, mentre, da un altro lato, stabilisce una fitta stratigrafia all'interno della quale deve muoversi tanto il lettore quanto il critico. Sebbene il cursore temporale vada indietro, pur tuttavia, questo movimento *à rebour* non raggiunge appieno lo scopo come testimoniato dalle deissi cronologiche. Si tratta, perciò, di un falso movimento circolare, la cui chiusura non arriva alla fine della canzone, che in questo senso presenta una possibilità narrativa altrove, nel *Canzoniere*, negata.

Fondamentale per la comprensione della modalità di lavoro di Petrarca è la determinazione dell'immagine del corpo – palazzo – prigionia, in cui si passa, come nella Canzone delle visioni, dalla metafora all'allegoria, o, secondo Giovanni Pozzi, alla metafora dettagliata. Al filone biblico del libro di Ezechiele e dell'Apocalisse si aggiunge ora il Dante di *Amor, che nella mente mi ragiona*, per cui nessun dubbio permane sul significato oggettivo da attribuire alla canzone la cui dorsale ideologica parla del transfigurismo luminoso del corpo. Rispetto a Dante, tuttavia, ci sono delle importanti differenze: innanzi tutto non c'è raffigurazione in presa diretta, poi è differente anche l'approccio conoscitivo nei confronti del fulgore esterno al cui cospetto si può provare un oblio di se stessi, simile all'*excessus mentis* del quale parla anche Dante nel *Convivio*.

La canzone CCCXXV, quindi, si configura come la canzone dell'accettazione del messaggio divino, sulla scorta di quell'assunzione, da parte di Laura, delle caratteristiche di Beatrice, portatrice di quella pedagogia dell'*io agens* che tanta importanza avrà nella canzone CCCLIX e nel *Triumphus Mortis II*. Alla conquista da parte di Laura della patina beatriciana concorrono anche le molte e significative reminiscenze dantesche dal Paradiso XV e della canzone *Amor, che nella mente mi ragiona*. Alla luce di queste considerazioni appare irrefragabile il fatto che la canzone CCCXXV, pur nell'accoglimento di molti luoghi della tradizione precedente, costituisce un episodio importante dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, non solo per via della storia interiore del libro, della quale questo momento diventa un'architrave non trascurabile, ma anche nella formazione e nel raffinamento del linguaggio poetico petrarchesco.

**Andrea Crismani**