

APPUNTI PER UNA CRONOLOGIA DEL PETRARCA “PETROSO”

di *Claudia Berra*

Un discorso generale e assai limpido sulla stilistica delle Disperse è stato impostato, anche alla luce delle acquisizioni precedenti, da Paola Vecchi,¹ e qui non resta che riassumerne per sommi capi i noti risultati: innanzitutto, la distinzione rigorosa fra Estravaganti, *corpus* ridotto dei componimenti di sicura paternità petrarchesca, e Disperse vere e proprie,² oggetto di indagine quantomai arduo, per poligenesi e varietà, ma indubbiamente ancora utile. Le Disperse sono di fatto un’astrazione, risultato dell’aggregazione di Solerti, che tuttavia ha ragion di essere, non solo come totalità, ma anche nella sua peculiare tassonomia per sezioni «giustificate da una *climax* discendente di certezza»,³ rivelatasi in fondo più funzionale e resistente di quanto si pensasse. Nella loro esistenza un po’ surrettizia, le Disperse si presentano come campione di un protopetrarchismo che molto rivela sulla ricezione del modello, e sugli inizi di quella che viene comunemente indicata come sua “grammaticalizzazione”, vale a dire la sua assunzione a paradigma con le conseguenti operazioni di scomposizione, semplificazione, ripetizione.⁴

¹ PAOLA VECCHI GALLI, *Per una stilistica delle “Disperse”*, in *Le lingue del Petrarca*, a cura di Antonio Daniele, Udine, Forum, 2005, pp. 109-27 e *Postfazione*, in *Rime Disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, per la prima volta raccolte a cura di Angelo Solerti, Firenze, Sansoni, 1909; rist. anast., Introduzione di Vittore Branca, Postfazione e Aggiornamenti di Paola Vecchi Galli, Firenze, Le Lettere, 1997 [d’ora in poi: SOLERTI], pp. 323-410.

² VECCHI GALLI, *Per una stilistica*, pp. 114 ss.

³ VECCHI GALLI, *Postfazione*, p. 329.

⁴ VECCHI GALLI, *Per una stilistica*, p. 115.

I problemi attributivi, è noto, sono pressoché insolubili: molte le incertezze, e significative, fra Dante e Petrarca, di cui si occupò Pasquini⁵, e fra Boccaccio e Petrarca, sulle quali anche recentemente è stato posto l'accento:⁶ oscillazioni che, peraltro, in qualche caso sono indice di una elevata qualità dei componimenti; molte rime pertengono all'officina della *schola* padovana.⁷ A fronte di queste incertezze, la situazione della tradizione non permette attribuzioni per forza di filologia. D'altra parte, svanito un certo ottimismo testuale di decenni fa, al presente la stilistica attributiva si orienta alla massima prudenza, se non all'epoché, tanto che il già esiguo *corpus* delle *Estravaganti* nell'ultima, condivisibile, edizione, si è ormai ridotto alle sole per cui soccorrano dati oggettivi⁸. Negli interventi recenti si insiste piuttosto su un metodo negativo che positivo, rilevando cioè non tanto le spie dell'autorialità, quanto invece i procedimenti, ormai ben noti, che denunciano l'imitazione: contaminazione di più modelli, o di più componimenti dello stesso autore, citazione di una o più tessere, variazioni.⁹ Questa cautela è dovuta non solo al rigore, ma, forse, anche, come ho avuto occasione di rilevare, all'autore stesso, che ha abituato i suoi studiosi a una vera e propria diffidenza verso le soluzioni facili.

Venendo all'oggetto del mio discorso, in generale, guardando a questa imitazione "dispersa", è facile osservare che l'assunzione a modello, come sempre, semplifica e riduce, si indirizza «alla medietà piuttosto che all'oltranza del *Canzoniere*».¹⁰ Questa riduzione ha indubbiamente toccato l'oggetto del nostro discorso quell'insieme complesso di metafore, tessere, stilemi, rime dei *Fragmenta* che risalgono alle rime per la Pietra di Dante, ma si configurano poi come un sistema articolato e relativamente autonomo, con la tipica, e ben studiata, fenomenologia petrarche-

⁵ EMILIO PASQUINI, "Minori" in bilico fra le "due corone"(1984), in *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 333-51.

⁶ V. BRANCA, *Introduzione*, in SOLERTI, pp. 1-30, e VECCHI GALLI, *Postfazione*, pp. 340-41.

⁷ VECCHI GALLI, *Postfazione*, pp. 335-38, con bibliografia.

⁸ Il riferimento è all'edizione delle *Estravaganti* ad opera di Laura Paolino, in F. PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e L. Paolino, Introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

⁹ VECCHI GALLI, *Per una stilistica*, pp. 115-22.

¹⁰ Così VECCHI GALLI, *ivi*, p. 123, in relazione alla metrica: ma l'osservazione vale per tutti gli aspetti stilistici.

sca di ricorrenza e viscosità. Benché infatti le Disperse non manchino di energia e *asperitas* lessicale e fonica, specie come è ovvio nelle rime non amorose, la petrosità vi è scarsamente rappresentata, con prevalenza di alcune rime tipiche e di alcune tessere più banali, che possono peraltro risalire alla lingua poetica comune o a Dante stesso: per portare qualche esempio, un «duro sasso» chiude gli occhi della donna in XLIX, 5-6; un «giogo acerbo e duro è in» LVIII, 3; uno «scampar», in contesto di amore infelice in XCVII, 4; un «turbo e una bruma / aspera» in CXXVIII, 5-6; «fermati schermi / di pietra, qual men può dura tagliarsi» in CXXXV, 1-2; avvii degni di una sestina in CXX, *Piegar le cime a durissimi colli* e CCV, *S'i' avessi in mano li capelli avvolti*; fra le rime, ricorrente la serie in –ombra (LXIX, LXXIII, LXXV, CV), quelle in –oglio e in –esca (per es. in CXVII o in CLI, 10-11).¹¹ Certamente, avrà parte in questa eclissi anche il gusto tre-quattrocentesco, meno propenso ad accensioni pur pallidamente gotiche; tuttavia, credo che la scarsa presenza della petrosità nelle Disperse trovi radice nella sua essenza e nella sua difficoltà: e non mi riferisco tanto alla difficoltà come *obscuritas*, quanto alla raffinatezza estrema con cui Petrarca trasla e trasforma le suggestioni dantesche. Perché la petrosità è non solo una delle caratteristiche più profonde e diffratte della poesia petrarchesca, ma anche una delle sue molle creative più peculiari, foriera dunque di esiti sottili e poco ripetitivi.

Negli ultimi decenni la critica si è interrogata ripetutamente sul Petrarca petroso, apportando quasi di continuo nuovi contributi; dall’iniziale attività di rinvenimento e classificazione dei contatti, dai più evidenti ai più riposti, si è passati alla ricerca delle ragioni di un’adesione così immediata e profonda, per rispondere a due questioni che oggi appaiono ancora aperte:¹² perché a Petrarca piacevano tanto le rime per la

¹¹ Non considero reminiscenze petrose metafore o serie rimiche di ascendenza dantesca ma avulse da pur deboli richiami al riuso di Petrarca.

¹² In una bibliografia ormai vasta, mi limito a richiamare gli studi che hanno impostato la questione: quello, pionieristico, di FERDINANDO NERI, *Il Petrarca e le rime dantesche della Pietra* (1929), poi in *Letterature e leggende*, Torino, 1951, pp. 53-72; i due studi di M. SANTAGATA, *Presenze di Dante “comico” nel “Canzoniere” del Petrarca* (1969) e *Il giovane Petrarca e la tradizione poetica romanza: modelli ideologici e letterari* (1983), raccolti in *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1990, rispettivamente pp. 26-76 (con una *Postilla* 1989, pp. 76-78) e 273-362 (con profonde rielaborazioni); il volume di PAOLO TROVATO, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi*

donna Pietra, al punto da farne il modello lirico più, e più riconoscibilmente, presente in filigrana nel *Canzoniere*? E, dal momento che per Petrarca non si dà accoglimento di un grande modello senza implicazioni ideologiche, anche in campo volgare, che cosa rappresentarono le rime petrose sul duplice versante del percorso reale del poeta e del percorso ideale che egli rappresentò nei *Rufe* e nei *Triumphhi*? Sono domande cruciali, alle quali è ancora difficile dare risposte esaurienti; ma qualche osservazione sullo scrittoio petrarchesco, muovendo proprio da un'Estravagante, consente utili riflessioni sul tema che mirano a tentarne una prima scansione diacronica, secondo l'autorevole auspicio di Michele Feo.¹³

Il riscontro petroso più significativo nelle Estravaganti è senza dubbio *Quando talor da giusta ira commosso* (E4 nell'edizione Paolino): il sonetto si sofferma sul potere meduseo, impetrante, di Laura, che viene evocato con la precisa reminiscenza mitologica del tema ovidiano di Atlante trasformato in «marmo» dal volto della Gorgone: «ratto mi giugne una più forte adosso / per far di me, volgendo gli occhi, un marmo / simile a que' per cui le spalle et l'armo / Hercole pose a la gran soma e 'l dosso»; il commento di Paolino segnala la coincidenza con la canzone montanina di Dante (57: «qual fu quel trono che mi giunse a dosso») che, come è noto, Petrarca considerava affine alle petrose.¹⁴ La metamorfosi vera e propria, tuttavia, è in questo caso evitata, perché lo smarrimento dell'amante impietosisce la donna: il sangue si rapprende al cuore e lo fa impallidire

nei *"Rerum Vulgarium Fragmenta"*, Firenze, Olschki, 1979; i due saggi, entrambi intitolati *Petrarca petroso*, di PAOLO POSSIEDI, in "Forum Italicum", VIII (1974), pp. 523-45, e di DOMENICO DE ROBERTIS (1983), in *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 11-44; CORRADO BOLOGNA, *Petrarca petroso*, in "Critica del testo" VI (2003) [AA.VV., *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, a cura di Giovannella Desideri, Annalisa Landolfi, Sabina Marinetti, Roma, Viella, 2004], pp. 367-420; per il rapporto Dante-Petrarca risultano però interessanti altri saggi solo tangenzialmente riguardanti le petrose, che sono inventariati e discussi nel recente PETER KUON, *L'aura dantesca. Metamorfosi intertestuali nei "Rerum vulgarium fragmenta" di Francesco Petrarca*, Firenze, Cesati, 2004 alle pp. 27-54.

¹³ Nell'esemplare voce *Petrarca* per l'*Enciclopedia Dantesca* (1974), poi con aggiornamenti bibliografici e il titolo *L'ombra di Dante* in AA.VV., *Il "Canzoniere" di Francesco Petrarca. La critica contemporanea*, a cura di Gennaro Barbarisi e Claudia Berra, Milano, LED, 1992, pp. 251-83, in part. p. 265.

¹⁴ Si veda GUIDO CAPOVILLA, *Petrarca e l'ultima canzone di Dante* (originariamente una *Lectura Petrarce* del 1994), in *"Si vario stile". Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Modena, Mucchi, 1998, pp. 103-202.

(«Allor però che da le parti extreme / la mia sparsa virtù s'assembla al core, / per consolarlo, che sospira et geme, / ritorna al volto il suo primo colore», vv. 9-12); fra i molti esempi di “smarriti” della tradizione poetica, ancora Paolino addita i termini inequivocabili della petrosa dantesca *Così nel mio parlar*, 45-47: «e 'l sangue, ch'è per le vene disperso, / fuggendo corre verso / lo cor, che 'l chiama; ond'io rimango bianco».

Il sonetto, conservato dal Vaticano latino 3196 alla carta 10v, è collocabile con precisione prima del 4 novembre 1336:¹⁵ si tratta perciò di uno dei rarissimi relitti del Petrarca giovane. Le carte più antiche del codice degli abbozzi (7, 8, 9, 10, 16),¹⁶ che comprendono *Estravaganti* e rime poi entrate nei *Fragmenta*, costituiscono come si sa un documento eccezionale, poiché offrono uno spaccato databile di una poesia per antonomasia sfuggente alla cronologia; pare quindi utile consultarle ancora con lo sguardo specificamente intento alla fenomenologia petrosa.

Reminiscenze delle petrose si trovano abbondanti in tutti i componimenti di questa prima fase, come si ricava estrapolando e raccogliendo i riscontri dai registi di Trovato e di De Robertis, e aggiungendovi gli apporti di contributi e commenti recenti¹⁷ (fra i quali segnalerei almeno che *Rvf* 46, *L'oro et le perle e i fior' vermigli e' bianchi* presenta la stessa situazione di *Io son venuto*, 46-50, come finemente notato da Bettarini¹⁸).

¹⁵ Per un attento riesame codicologico e grafico delle carte “giovani” del Vat. lat. 3196 si veda ora PATRIZIA RAFTI, *Alle origini dei “Rerum vulgarium fragmenta”*, in “Scrittura e Civiltà”, XIX (1995), pp. 199-221.

¹⁶ Ora agevolmente consultabili (tenendo presente l'articolo citato alla n. precedente) nell'edizione di L. Paolino in F. PETRARCA, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*. Annotazioni relative a queste carte si leggono anche nei cappelli relativi ai componimenti poi entrati nei *Rvf* in F. PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 voll. [d'ora in poi: BETTARINI]

¹⁷ Oltre a BETTARINI, si rinvia ovviamente a F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996 [d'ora in poi: SANTAGATA]. Altri apporti nel recentissimo volume miscelaneo, che ripercorre tutti i *Fragmenta*, *Il Canzoniere. Lettura micro e macro testuale*, a cura di Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 2007.

¹⁸ «L'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi / che 'l verno devria far languidi et secchi / son per me acerbi et velenosi stecchi / ch'io provo per lo petto et per li fianchi» (1-2): è inverno, i fiori dovrebbero languire, ma Amore non abbandona l'amante, come in *Io son venuto*, 46-50: e tanto è la stagion forte ed acerba / c'ha morti li fioretti per le piagge, / li quali non poten tollerar la brina: / e la crudele spina / però Amor di cor non la mi tragge», BETTARINI, p. 239.

Qualcosa, forse, si può ancora trovare: alla c. 7v del 3196, che annovera *L'arbor gentil che forte amai molt'anni* (Rvf 60), *S'io credesse per morte essere scarco* (Rvf 36) e *L'oro et le perle e i fior' vermigli e bianchi* (Rvf 46), Bettarini vede una successione di «soluzioni 'aspre' e scure» in crescendo;¹⁹ ma già nel primo sonetto, 60, il v. 5, «fece di dolce sé spietato legno», richiama a mio parere il «legno molle e verde» di *Al poco giorno* 32, e «tal che si secchi ogni sua foglia verde», 14 ripropone la *iunctura* per di più riferita a un lauro, di *Io son venuto* 43-44 «ramo di foglia verde a noi s'asconde / se non se in lauro»; e in 36, 2 l'immagine insolitamente energica del «pensiero amoroso che m'atterra» richiama *Così nel mio parlar*, nella quale Amore «m'ha percosso in terra» (35) e «disteso a riverso / mi tiene in terra» (42-43). Scorrendo l'inventario così ricomposto (che non è possibile riportare per ragioni di spazio, ma che offre spunti di notevole interesse, soprattutto per la rifrazione e trasformazione degli stessi nuclei memoriali da un componimento all'altro), si osserva agevolmente che una diffusa e sottile fruizione del modello rifugge del tutto sia dalla citazione o emulazione riconoscibile, sia dalla ripresa della parola chiave, *pietra/petra* (come individuo o parte di formazioni verbali), che si presenta invece in Petrarca col sinonimo «marmo», pure usato da Dante nel finale di *Io son venuto*, ma certo meno caratterizzato.

E a proposito di «marmo» si noterà che la sovrapposizione fra reminiscenza petrosa e mito ovidiano rilevata nel sonetto dal quale ha preso l'avvio questo discorso compare anche a c. 8v del 3196,²⁰ nell'attuale Rvf 179, a Geri Gianfigliuzzi *Geri, quando talor meco s'adira*: si tratta di un sonetto assai vicino al nostro, a cominciare dalla presenza incipitaria del medesimo sintagma temporale «quando talor», a seguire, appunto, con il motivo meduseo dei vv. 9-11: «Et ciò non fusse, andrei non altramente / a veder lei, che 'l volto di Medusa, / che facea marmo diventar la gente». Questo nucleo tematico, peraltro, riappare in altri componimenti del *Canzoniere* che, se non sono giovanili, appaiono però «giovanilmente rigenerati»,²¹ fatta salva la canzone alla Vergine, con la sua autocitazione palinodica («Medusa e l'error mio m'àn fatto un sasso», 366, 111). Procedendo per ordine, lo incontriamo nel sonetto 51, *Poco era ad appressarsi*

¹⁹ BETTARINI, p. 307.

²⁰ Entrambe le carte interessate, 10v e 8v, pertengono al primo periodo di attività, dalla fine del '35 al '36, ante 4 novembre: RAFTI, *Alle origini*, p. 219.

²¹ BETTARINI, p. 263.

agli occhi miei: «Et s'io non posso transformarmi in lei / più ch'i' mi sia (non che a mercé mi vaglia), / di qual pietra più rigida si 'ntaglia / pensoso nella vista oggi sarei, / o di diamante, o d'un bel marmo bianco / per la paura forse, o d'un diaspro»; con la menzione conclusiva del «vecchio stanco / che fa co le sue spalle ombra a Marroccho» (13-14). Si tratta di un componimento difficilmente databile, per la presenza di indizi contrastanti:²² certo, però, la collocazione lo vuole giovanile nella storia; e si aggiunga che nella seriazione della «possibile pre-forma», anteriore alla Correggio, individuata qualche anno fa da De Robertis, occupa, insieme a 52, il posto della canzone 23.²³ Ancora, «L'avorio / che fa di marmo chi da presso 'l guarda» (10-11) ricorre in 131, *Io canterei d'amor sì novamente*, forse risposta allo stesso Geri Gianfigliuzzi e quindi non lontana dall'altro sonetto responsivo, come suggerisce una carta ora ambrosiana di Gian Vincenzo Pinelli.²⁴ La coppia Medusa-Atlante, infine, si ripropone in un testo tardo, della seconda metà degli anni Sessanta, *L'aura celeste* (Ruf 197), che tuttavia è stato rifatto in filigrana proprio sul nostro, *Quando talor*,²⁵ ed è pure connesso a 51.²⁶

Importa notare, poi, che il ricordo delle petrose attrae in due casi la loro citazione più esplicita nella *Commedia*, vale a dire nel IX canto dell'*Inferno*, dove le «tre furie infernal di sangue tinte» (v. 38) minacciano di impietrire Dante invocando «Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto (: assalto)» (vv. 52-54), con notevole ricorso della rima *assalto : smalto* di *Io son venuto*, 58-59. Senza soffermarsi sulle molteplici interpretazioni della presenza di Medusa nel girone infernale, basti dire che è stato notato come l'auto-citazione della petrosa suggerisca un'analogia tra quell'impetramento e quello che Dante-personaggio rischierebbe guardando la Gorgone. Si tratta, secondo un bel saggio di Battistini, di una «sclerosi dell'anima» causata dalla schiavitù verso i beni terreni; nel caso particolare delle petrose, originata da «un parossismo erotico in cui la donna pietra diviene un idolo venerato con l'intensità suprema ed esclusiva che si deve soltanto a Dio»; fissazione ossessiva con la quale si è consumato il tradimento non

²² SANTAGATA, *ad loc.*

²³ D. DE ROBERTIS, *Di una possibile "pre-forma" petrarchesca*, in SFI, LIX (2001), pp. 89-116: 108.

²⁴ BETTARINI, pp. 637-38.

²⁵ *Ivi*, pp. 912-13.

²⁶ CESARE SEGRE, *I sonetti dell'aura*, in LP, III (1983), p. 65.

solo verso Beatrice (come implica l'altra autocitazione della «pargoletta» nel rimbrotto di *Purg.* XXXI 59-60), ma anche, e più gravemente, verso il Creatore, e che si è riversata in uno stile peculiare, della fissità e della ripetizione: meduseo, appunto.²⁷

È dunque assai significativo che nella già citata "aspra" c. 7v del 3196, *Rvf* 36 (ricordato sopra per l'immagine del pensiero amoroso che *atterra*) ai vv. 9-11 suoni: «Tempo ben fora omai d'aver spinto / l'ultimo stral da dispietata corda / ne l'altrui sangue già bagnato et tinto», dove «dispietata» ripete la «dispietata lima» di *Così nel mio parlar* 22, e l'immagine cruenta riprende *Inf* IX 38 «tre furie infernal di sangue tinte»; e che, sulla stessa facciata, *Rvf* 46, a proposito di «micidiali specchi» (ancora l'aggettivo è sintomatico: «scherana micidiale») è la donna in *Così nel mio parlar*, 58) ritorni la medesima metafora «fabricati sopra l'acque / d'abisso, et tinti nell'eterno oblio» (12-14), tanto più che lo specchio, valso a Perseo per riflettere lo sguardo esiziale del mostro e sconfiggerlo, è oggetto chiave del mito meduseo.

E collegandosi a quest'ultimo spunto, si ricorderà che in generale la poesia giovanile di Petrarca da un lato indulge a tematiche mitologico-metamorfiche che iconizzano la sofferenza alienante dell'innamorato (*in primis* quella laurana), dall'altro insiste sull'*immagine* di Laura come origine di quelle sofferenze e di quelle mutazioni, sia essa ritratta da Simone Martini, o riflessa nello specchio, o temporaneamente nascosta sì da immalinconire il sole.

Dall'insieme dei riscontri e da queste osservazioni si può dunque ricavare che prima del 4 novembre 1336 la reminiscenza delle petrose implica da un lato la ripresa del tema metamorfico e la sua sottolineatura decisa attraverso il paradigma mitologico di Medusa, ricco di sensi morali, che traspare in filigrana anche dall'insistenza sull'immagine e sullo sguardo di Laura; dall'altro una memoria formale copiosa ma schiva di riprese troppo esplicite.

Ritorniamo ai nostri quesiti. La domanda iniziale, perché a Petrarca piacevano tanto le petrose, ha conosciuto quasi un quarto di secolo fa nel classico studio di De Robertis una risposta spesso citata per la sua epigrafica efficacia: «l'esperienza petrosa viene incontro e fa da rivelatore a

²⁷ ANDREA BATTISTINI, *Lo stile della Medusa*, in "Lecture classensi", XXVI (1977), pp. 93-110.

quella che è l'immagine fondamentale (ed eccezionale) dell'eros petrarchesco: l'IDOLATRIA dell'oggetto amato». ²⁸ Si tratta di un'affermazione a tutt'oggi validissima, le cui implicazioni, tuttavia, possono ancora essere investigate alla luce di quanto la critica ha acquisito negli ultimi decenni sulla poetica e la cultura petrarchesche. Come accennavo sopra, quanto più si acuisce la nostra consapevolezza della densità ideologica del Canzoniere, densità ardua da scoprire perché dissimulata nelle forme e formule liriche, tanto più appare necessario analizzare e distinguere da una prospettiva culturale, e se possibile storicizzare, le componenti di quel linguaggio poetico solo superficialmente «senza storia». In primo luogo, quindi, conoscendo quanto Petrarca lavori sui propri modelli anche dal punto di vista del pensiero, sembra opportuno interrogarsi sulle ragioni intellettuali, oltre che di gusto, di un'adesione tanto immediata e vistosa.

Petrarca, dunque, sin dall'inizio accoglie il motivo di autoesegesi dantesca secondo il quale la trasmutazione in pietra riflette l'inasprimento causato nell'uomo da una passione ossessiva – idolatrica appunto – e dallo stile che quella passione esprime. La fascinazione del gusto, quindi, si motiva subito in profondità, anche moralmente. Ma si spiega, altrettanto profondamente, anche in termini di poetica. A questo proposito, vorrei riferirmi ad alcune recenti pagine di Enrico Fenzi per cui le petrose sono prodigiose non solo e non tanto per la difficoltà tecnica e formale, ma per la volontà di «ricapitolare l'intera tradizione della lirica amorosa sia latina che volgare» «in un vero e proprio *tour de force* rapace e onnivoro»; e si caratterizzano per una specifica, essenziale componente agonistica, che non imita, ma estrae «da tutti quello che direi il loro archetipo tematico e formale, sì da porsi non già come l'epigono, ma come il creatore di quelli», che supera i predecessori e si sostituisce a loro. ²⁹

Ora, se ci soffermiamo su questa modalità imitativa, ci accorgiamo

²⁸ DE ROBERTIS, *Petrarca petroso*, p. 34.

²⁹ ENRICO FENZI, *Da Petronilla a Petra*, in “Il Nome nel testo”, IV (2002), pp. 61-81; le citazioni a pp. 65 e 70-71. L'articolo comprende ampi rimandi bibliografici agli ultimi studi sulle “fonti” dantesche, cui si aggiunga un saggio di GIUSEPPE VELLI, uscito nello stesso anno anche se risalente a una *Lectura Petrarce* del 2000, che collega il nucleo del gelo invernale e interiore con i *Tristia* ovidiani: *Petrarca, Dante, la poesia classica: “Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina”* (RVF L) “Io son venuto al punto della rota” (Rime, C), in SP, n.s., XV (2002), pp. 81-98. Sulla scrittura delle petrose, si veda ora ANDREA MASINI, *Lettura linguistica di «Così nel mio parlar voglio esser aspro»*, in “Studi Danteschi”, LXII (1997), pp. 289-322.

che parole analoghe possono essere applicate a Petrarca.³⁰ Il quale sin da giovane riconobbe certamente nelle petrose dantesche non solo la concentrazione tematica dolente e inedita e la forma raffinata sino al virtuosismo, ma anche questa tendenza potentemente emulativa verso i predecessori; tendenza che, *mutatis mutandis*, diverrà poi sua: non ripetizione, ma riscrittura della tradizione nella quale la tradizione è ancora riconoscibile, ma genera il nuovo. È ovvio però che lo studioso indefesso e avanguardistico non si limitasse a ereditare, ma, consapevole della distanza culturale che lo separava da Dante, quella distanza segnasse nel contempo colmandola: agonistico il paradigma dantesco, agonistica la ripresa. Per quanto si può desumere da quel che resta della poesia giovanile di Petrarca, egli attuò una rilettura *umanistica* delle petrose, che comportava l'esaltazione e in certo senso l'estrazione (per impiegare la stessa metafora di Fenzi) della loro componente classica. La cellula metamorfica dantesca, che riguarda la glaciazione e l'impetramento dell'amante, nella poesia petrarchesca da un lato si isola e si precisa con rigore di dottrina: la trasformazione in pietra di Dante diviene la metamorfosi di Atlante ad opera di Medusa; dall'altro si moltiplica con il riferimento ad altre celebri mutazioni. Fra le quali, naturalmente, prevale quella di Dafne-Laura, e quella speculare del poeta in lauro: a questo proposito, è utile ricordare che proprio l'identificazione fra amata e amante nella trasformazione sembra risalire ad anni "alti",³¹ rivelando quanto siano all'origine vicini il mito sensuale di Dante e quello di Petrarca, nel tema e nell'onomastica: Pietra «impetra» e Laura «inlaura».³²

Che l'abbinamento fra petrosità e metamorfosi fosse una delle novità più importanti della propria lirica giovanile è, d'altra parte, esplicitato senza possibilità di equivoco dal poeta stesso: nel *Canzoniere*, attraverso la celebre canzone 23, indicata dagli studi che le sono stati dedicati come

³⁰ Un esempio nell'*Introduzione* di SANTAGATA: «Petrarca si rifà al passato con un solo scopo: produrre il 'nuovo' [...] Una posizione siffatta è propria di chi non intende presentarsi come un continuatore, ma più ambiziosamente come l'instauratore di una nuova tradizione» (pp. XLVII-XLVIII).

³¹ SANTAGATA, cappello a *Rvf* 51, p. 262.

³² Sul mito laurano si veda da ultimo LUCA MARCOZZI, *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze, Cesati, 2002, pp. 248-51 (con bibliografia pregressa); non ho potuto vedere il saggio di M. Picone annunciato di imminente pubblicazione su "Italianistica" del 2006.

manifesto poetico giovanile.³³ Ma anche, con un’importante conferma, nei *Triumphs*, come vedremo tra breve.

Ovviamente, però, la storia delle petrose nella lirica petrarchesca non si esaurisce in questo inizio; e con questo si passa alla seconda domanda: che cosa la petrosità rappresenta nel Canzoniere? dalla quale scaturisce almeno un’altra questione, dal momento che la costruzione della raccolta è il risultato di un’operazione relativamente tarda e risaputamente legata a fondamentali schemi di autobiografismo esemplare: la prima lettura delle petrose, umanistico-ovidiana, ma anche, precocemente, “moralizzata”, subisce trasformazioni con la genesi dei progetti di autobiografia morale dell’autore, in particolare con la stesura della grande sinopia della *mutatio animi* a cavallo fra anni Quaranta e Cinquanta?

Anche in questo caso, già disponiamo di una risposta generale: la petrosità è la poetica connessa all’amore sensuale, disforico e, nel montaggio dei *Fragmenta*, è condensata nella prima parte della redazione Correggio.³⁴ Tenendo fermo questo dato, per procedere a qualche ulteriore riflessione credo sia utile e anzi indispensabile una distinzione preliminare, certamente euristica, ma sinora curiosamente mai proposta. Si possono isolare rispetto agli altri i casi che potremmo chiamare di petrosità “manifesta”, quelli in cui Petrarca abbia esplicitato in qualche modo l’emulazione nei confronti di Dante: durezza lapidea della donna, metamorfosi in pietra dell’amante, riconoscibili citazioni delle canzoni dantesche (anche nel caso, ugualmente significativo, della struttura metrica). In un poeta che relativamente all’imitazione teorizza l’*abstinendum verbis*, queste sono riprese particolari, non solo di sicuro volontarie, ma, data la loro evidenza, verosimilmente anche foriere di una chiave di lettura.³⁵

Effettuata la distinzione, si noterà che le ricorrenze della petrosità “manifesta” si affollano nel primo quarto della redazione Correggio (la cui prima parte terminava con la sestina 142), e precisamente prima della canzone 70. Per ricordare i testi capitali: la sestina 22 (*A qualunque animale alberga in terra*), la già citata canzone 23 (*Nel dolce tempo della prima etade*),

³³ Per brevità rimando alla rassegna di BETTARINI, p. 108.

³⁴ M. SANTAGATA, *I frammenti dell’anima. Storia e racconto nel “Canzoniere” di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 217-24.

³⁵ Sulla questione dell’*imitatio* e della volontarietà o meno delle riprese dantesche, si veda ora la messa a punto di KUON, *L’aura dantesca*, pp. 21-26 e 27-35 (con bibliografia pregressa).

la canzone 29 (*Verdi panni*, che si può a ragione includere nel gruppo come variante della forma sestina),³⁶ la sestina 30 (*Giovene donna sotto un verde lauro*), la canzone 37 *Si è debile il filo* (in virtù di «impetro», v. 56), il sonetto 39 (*Io temo sì de' begli occhi l'assalto*, «lassando come suol me freddo smalto», v. 8), la canzone 50 (*Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*), il sonetto 51 (*Poco era ad appressarsi agli occhi miei*; presenta il mito della pietrificazione con allusione ad Atlante), la sestina 66 (*L'aere gravato e l'importuna nebbia*), la 70 (*Lasso me, ch'io non so in qual parte pieghi*). Dopo la 70, escludendo ricorrenze di “pietre” estranee al nucleo metamorfico,³⁷ in 129 (*Di pensier in pensier*), e, come *imitatio* metrica, nelle palinodiche sestine 80 (*Chi è fermato di menar sua vita*) e 142 (*A la dolce ombra de le belle frondi*).

Nella serie rivestono chiara posizione di spicco due canzoni: la 50, sulla quale torneremo tra poco, e la 70, la canzone delle citazioni, un testo nodale nella forma Correggio, dal marcato carattere di bilancio, che presenta l'unica menzione di un incipit del *corpus* petroso, *Così nel mio parlar*. Riprendendo sommariamente i risultati dello studio di Santagata, si rammenterà che *Così nel mio parlar* è il solo testo dei predecessori che viene citato non antifrasticamente, ma per quello che è, come *specimen* di poesia aspra corrispondente alla condizione alienata e infelice dell'amante; e che nel prosieguo del componimento appare il tema della responsabilità individuale nell'errore amoroso e la critica della poetica “giovane” attraverso la citazione finale di *Nel dolce tempo della prima etade*. La canzone, quindi, nel *Canzoniere* conclude una fase, che si potrebbe dire dell'amore sensuale, e si configura come preludio a un'altra, quella del peculiare stilnovismo petrarchesco, che si apre con le “canzoni degli occhi”. Secondo Santagata, risalirebbe agli anni '50, poiché presuppone l'inserzione nella silloge di *Nel dolce tempo*, e sarebbe stata composta proprio in vista della redazione Correggio.³⁸ Nella «possibile» pre-forma del *Canzoniere*, ante-

³⁶ R. BETTARINI, *Vocalità trobadoriche* (1993), in *Lacrime e inchiostro nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, CLUEB, 1998, pp. 177-85

³⁷ Tali in 75, 3-4; 126, 34-37; 135, 16-19; s'intende che le ricorrenze non sono insignificanti in sé (visto che pietra rimane un vocabolo nevralgico) ma nella prospettiva dell'accezione “manifesta” di cui discorro.

³⁸ Sulla quale si veda SANTAGATA, *Per moderne carte*, pp. 327-62, oltre agli studi citati da BETTARINI, p. 346; ritorna ora di passaggio sul significato della canzone E. PASQUINI, in uno studio importante anche se non strettamente riguardante le petrose, *Dantismo petrarchesco. Ancora su Fam. XXI 15 e dintorni*, in AA.VV., *Motivi e forme delle “Familiari” di Francesco Petrarca*, a cura di C. Berra, Bologna, Cisalpino, 2003, pp. 21-38 (in part. pp. 27-28).

riore alla Correggio (ma posteriore alla morte di Laura) descritta da De Robertis, la 70 è già presente:³⁹ se l’ipotesi è valida, ci troveremmo allora di fronte a una canzone forse degli anni Quaranta (la tecnica delle *auctoritates* potrebbe indicarlo; e più di uno studioso lo ha ipotizzato),⁴⁰ nella quale il poeta definiva la propria posizione rispetto ai grandi maestri del passato, citando quello che riteneva essere il suo “pezzo” più significativo (la canzone 23) anche se all’epoca ancora non completamente finito, e che fu poi accortamente riutilizzata nella compagine dei *Fragmenta*; certo è che solo nella redazione Correggio, preludendo alle “canzoni degli occhi” (assenti nella «pre-forma») acquista la attuale, fondamentale funzione di snodo fra una concezione amorosa sensuale e disforica e un’altra pure errata, ma volta alla lode della donna.

Come accadde per molti altri temi e motivi, dunque, anche la petrosità ricevette una definitiva sistemazione nel *Canzoniere* e nella autobiografia ideale del suo autore solo a quest’altezza: per rispondere alla domanda formulata sopra, l’ossessione sensuale-letteraria di matrice dantesca non mutò nella sostanza il suo significato, ma venne allora definitivamente connessa alla poesia giovanile (o pretesa tale) e al suo classicismo, nonché a uno dei periodi dell’amore del protagonista secondo la scansione del *Secretum*, quindi collocata su una immaginaria linea diacronica che ne contemplasse il superamento.

La celebrazione e insieme lo scioglimento di questo nodo – sensualità, mitologia, petrose – appaiono d’altra parte anche nei *Triumphs*. Sulla falsariga di quanto Dante opera nella *Commedia*, Petrarca introduce nei *Triumphs* una riflessione critica sulla propria poesia disponendone alcune fasi cruciali lungo lo svolgimento del poema, che implica di per sé, come è noto, un meccanismo di progresso; in questo quadro, *Triumphus Cupidinis* II – legato da molti segnali alla giovinezza del protagonista – offre una prospettiva assai interessante, perché nella prima parte presenta i due grandi episodi di Massinissa e Antioco, attinti a Livio e Valerio Massimo ma in palese competizione con i più drammatici incontri della *Commedia*; nella seconda parte, innesta una rassegna di amori infelici sfociati in metamorfosi che segue da vicino Ovidio, ma esibisce un significativo e ri-

³⁹ DE ROBERTIS, *Di una possibile “pre-forma”*.

⁴⁰ Si veda la bibliografia citata da BETTARINI; si aggiunga BOLOGNA, (*Petrarca petroso*, pp. 407-411, e *Occhi, solo occhi*, in AA.VV., *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, pp. 194-96) che aderisce alla datazione di Appel alla fine degli anni Trenta.

conoscibile apporto di elementi formali della poesia petrosa. Addirittura, una variante alla fine del passo inserisce proprio la metafora chiave dell'impetramento «invece d'osse / Scilla indurarse in petra aspra ed alpestra» (178-79). Di seguito nel poema, altre tessere tipicamente petrose ricorrono, poi in modo insistito e rilevato nel *Triumphus Pudicitie*, suggerendo con evidenza una sorta di catarsi di quel linguaggio, che, a riprova, di fatto scompare o quasi nei restanti capitoli.⁴¹

I *Trionfi*, dopo gli ultimi accertamenti filologici, si confermano opera della maturità: solo con la maturità divenne possibile per Petrarca misurarsi più da vicino, e dichiaratamente sul suo stesso terreno, con il grande maestro volgare. Qualcosa di analogo avvenne con le canzoni per la donna Pietra. Ritornando a quelle che ho indicato come petrosità manifeste, si noterà che, in quella serie di testi, risultano più probabilmente giovanili solo 39 e 51: il primo, confermando quanto si diceva sopra, porta la variante “medusea” «smalto», il secondo, già ricordato, esibisce in conclusione proprio Atlante, «quel vecchio stancho / che fa co le sue spalle ombra a Marroccho» (13-14). Al contrario, i testi che emulano in modo più sofisticato le canzoni dantesche, o addirittura le citano, pur avendo datazione alta nella finzione, hanno, in modo documentato o comunque ipotizzabile, subito una rielaborazione: come sempre in Petrarca, stabilire confini cronologici, soprattutto prima della redazione Correggio, è arduo, ma in questo caso alcuni testi puntano decisamente agli anni Cinquanta, altri quantomeno ai Quaranta. La 23, giusta il codice degli abbozzi, è «de primis inventionibus», ma fu rielaborata e inserita nei *Fragmenta* solo nella forma Correggio, 22 – alla precedente strettamente connessa – probabilmente subì la stessa vicenda. Di 29 sono state rilevate, fin da Appel, coincidenze con le *cantilene oculorum*, composte o riviste nei primi '50, ancora secondo gli abbozzi; la sestina 30 è il primo testo di anniversario, occupa il numero che corrisponde agli anni di Petrarca a quella data, e in più è collegata da alcuni elementi a 29, e quindi, è sospettabile di ritocchi; 37 è un individuo enigmatico: collocato come precoce nella serie, appare per tessitura discorsiva e spunti tematici (l'alternanza di stati d'animo seguita

⁴¹ Mi sia consentito rimandare al mio *La varietà stilistica dei “Trionfi”*, in AA.VV., *I “Triumph” di Francesco Petrarca*, a cura di C. Berra, Bologna, Cisalpino, 1999 pp. 175-218. Per l'inquadramento generale del poema e le questioni filologiche si rinvia a quello stesso volume miscelaneo e all'eccellente ed. a cura di V. Pacca in PETRARCA, *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*.

nel suo sviluppo) alquanto più maturo; e appare legata a 66, forse giovanile, comunque ancora sottoposta a revisione nel '44; 80 e 142 sono difficilmente databili, ma per il loro carattere palinodico e penitenziale non paiono prodotti antichi; 129 è riconducibile al '44-'45; della 70 si è detto.⁴²

Questo quadro induce a credere che le petrose, prima pur ampiamente usufruite, vengano *imitate* (nell'accezione petrarchesca del termine) solo quando l'autore giunge, o comunque inizia a pensare, a una definizione più precisa del loro ruolo nel suo libro di poesia.

Qualche parola in più merita la canzone 50, che negli ultimi anni ha nuovamente attirato l'interesse della critica: occupa un posto importante nella serie, il numero romano *L*, e il decimo anniversario dell'amore; riprende la struttura metrica di *Io son venuto*; ne ripropone in qualche modo l'attacco (è pur vero che la *stagion* indica qui l'ora del giorno, ma «la stagion che il ciel rapido inchina» è anche quella invernale); si suggella con duplice citazione della montanina e, come più esplicitamente non si potrebbe, della «petra» (dico qui per inciso che non penso si tratti qui della pietra filosofale, ma di Laura-petra, come classicamente interpreta De Robertis); di *Io son venuto* ripropone la struttura oppositiva delle stanze (io-gli altri), superandola però in un vero *tour de force* sintattico; e sostanzia quella stessa struttura oppositiva di reminiscenze virgiliane; infine, evoca nella successione dei quadretti un insegnamento morale di remota tradizione che contrappone l'universo dei *simpliciores* all'infelicità frammentata e innaturale del poeta. Molte di queste osservazioni, in particolare quelle sui contenuti virgiliani e sui *simpliciores*, sono state proposte in un recente bel contributo di Albonico: che ci rimanda, con un po' di *suspence*, alla seconda parte per rivelare quale sia il ruolo evidentemente fondamentale della canzone nella raccolta;⁴³ attendendo la risposta, e tralasciando per ora le questioni di poetica relate alla ripresa di Virgilio cui Albonico accenna, credo che *Ne la stagion* sia in primo luogo quello che i segnali appena ricordati,

⁴² Per questi riferimenti cronologici mi rifaccio al commento di Santagata, del quale condivido la cautela nell'accogliere datazioni alte non documentate, e spesso tramandatesi per inerzia nella storia della critica, fondate per lo più sulla posizione dei testi nella raccolta. Aggiungo che, nella «pre-forma» individuata da DE ROBERTIS (*Di una possibile "pre-forma"*), dei testi qui considerati mancano 29, 37, 50 e 80, mentre 23 compare per i vv. 1-126.

⁴³ Oltre al già citato VELLI, *Dante, Petrarca e la poesia classica*, si veda soprattutto SIMONE ALBONICO, *Per un commento a RVF 50*, in "Stilistica e metrica italiana" I (2001), pp. 3-30.

e la forza competitiva di tanto impegno, indicano: la petrosa per eccellenza di Petrarca, la prova emulativa che fronteggia il modello; e che, secondo il suggerimento della Bettarini, proprio nel rapporto col modello istituisca una sequenza con *Nel dolce tempo de la prima etade*,⁴⁴ come risulta anche dalla vicinanza dei due *incipit*. Nei *Fragmenta*, la “giovanile” 23 rappresenta un primo modo di leggere Dante petroso, alla luce della mitologia metamorfica, che dal punto di vista contenutistico illustra una condizione interiore sterile e ripetitiva; la 50 coniuga il paradigma petroso con Virgilio, selezionando un’iconografia sostanziata di uno spunto morale profondo, che avvia alla soluzione proprio la stasi ossessiva delle petrose (e del protagonista): lo *status amantis* è sempre di sofferenza, ma il confronto con i semplici, evidenziando l’errore, apre in certo senso la via alla meditazione e alla crisi.⁴⁵ Finalmente, Petrarca emula non solo la forza poetica delle petrose (la canzone, del resto, è densa di spunti autoriflessivi sulla scrittura),⁴⁶ ma anche il loro implicito nucleo etico, suggerendo un rimedio laddove Dante aveva solo condannato mostrando gli effetti. Per queste ragioni e per altre non meno cogenti (in particolare il ricorso degli esempi di *simpliciores* in testi degli anni ’50), sembra difficile credere che la canzone risalga al 1336:⁴⁷ personalmente, pur con la necessaria cautela, penso si tratti di un prodotto assai più tardo; certo, la sua inserzione nella silloge acquista pregnanza in relazione alla 23 e alla 70.

Partendo dalla poesia estravagante, è dunque possibile tentare una prima periodizzazione della petrosità e l’individuazione di un percorso poetico, fra *Canzoniere* e *Triumphs*, che la riguarda. Ovviamente, diverse questioni rimangono aperte, e richiedono ulteriori indagini. Vorrei soffermarmi, da ultimo, almeno su una, riproposta recentemente, che concerne il rapporto fra il nome di Petrarca, la pietra e la petrosità dantesche e le pietre di Valchiusa.

Riprendendo un lavoro di Remo Ceserani che riportava giustamente l’attenzione sul nome come «auto-reinvenzione poetica»,⁴⁸ Bologna ha

⁴⁴ BETTARINI, p. 254.

⁴⁵ Per il ruolo della canzone nella prima parte della Correggio, ALBONICO, *Per un commento*, p. 26, che rimanda a SANTAGATA, *I frammenti dell’anima*, pp. 143-252.

⁴⁶ Si veda la parte finale del saggio di ALBONICO, *Per un commento*, pp. 23-28.

⁴⁷ E’ anche il parere di ALBONICO (*Per un commento*, p. 27 n. 38) che rimanda però a ulteriori indagini.

⁴⁸ REMO CESERANI, “Petrarca”: *il nome come auto-reinvenzione poetica*, in QP, IV (1987), pp. 121-37.

ipotizzato in un suggestivo saggio che il mutamento del cognome effettuato dal poeta, da Petracco a Petrarca, abbia un significato simbolico, e che questo significato sia connesso anche alle “battaglie con le pietre” di Valchiusa. Come è noto, Petrarca nelle *Epystole* (in particolare nella III 1, e III 4 a Giovanni Colonna, datate internamente rispettivamente al 1346 e 1347) descrive minuziosamente e con toni epici e drammatici le alterne vicende della propria lotta contro la natura selvaggia, sassosa e arida, di Valchiusa, rappresentata dalle Ninfe del luogo, che con le loro pietre insidiano e periodicamente distruggono il giardino “delle Muse” da lui faticosamente coltivato. Secondo lo studioso, il nome Petrarca andrebbe interpretato come “arca di pietra”, con riferimento a due metafore di provenienza scritturale, largamente diffuse nella cultura cistercense e vittorina: la “pietra spirituale”, fondamento della vita interiore, e l’ “arca”, ricettacolo intimo di edificazione. In questo quadro, la lotta del poeta con la natura valchiusana sarebbe da leggersi come sostituzione delle pietre delle Ninfe orgiastiche e sterili con un’altra pietra, delle Muse, allusa nel rinnovato cognome; cognome che sarebbe stato assunto nei primi anni Quaranta, dopo il trasferimento nella nuova dimora alle fonti della Sorgue, secondo le indicazioni di Wilkins.

Si tratta di spunti assai interessanti che, come auspica Bologna, inducono a riconsiderare attentamente le implicazioni simboliche di Valchiusa: non a caso, la Valle Chiusa nel secondo libro del *De vita solitaria* è assimilata dal suo abitatore al ritiro di Bernardo nella Valle Chiara. È un luogo isolato e essenziale, che proprio per queste straordinarie caratteristiche assume nell’opera petrarchesca duplice funzione: dal punto di vista soggettivo è rifugio, sede della *recollectio* contro la dispersione del mondo, ma dal punto di vista oggettivo è microcosmo allegorico del mondo stesso; in questo senso, è ricchissima di suggestioni.

La densità simbolica del luogo valchiusano, tuttavia, non deve indurre a sovrapporre e assimilare immagini di provenienza e valore diversi. Valchiusa è certamente un ricettacolo, e il raccoglimento nella solitudine è in qualche caso descritto da Petrarca con toni che possono ricordare la riflessione di Bernardo, ma certo è che l’ «arca spiritualis» in Petrarca non compare. D’altra parte, la pietra di Dante lirico e comico e di Petrarca risale a una tradizione diversa (per la quale rimando allo studio già citato di Battistini) dalla pietra spirituale, e ha valenze costantemente e decisamente negative, connesse agli istinti sensuali dell’essere. E in questa accezione compare nel “mito” di Valchiusa.

A Valchiusa, Petrarca *combatte* contro le pietre delle Ninfe per instau-

rare e difendere lauri e verzura, simboli delle Muse («Est mihi cum Nymphis bellum de finibus ingens» suona l'*incipit* di *Epyst.* III 1) e non sostituisce a quei sassi alcuna pietra di valore positivo, mai menzionata; tutt'al più, aiutato dai contadini del luogo, rimuove i sassi e ne ricava un argine, peraltro destinato alla distruzione dalle intemperie stagionali. La contesa ha certamente valore allegorico profondo: natura selvaggia, istintiva (e quindi anche sensuale) contro cultura e disciplina; e ha ragione Bologna nel pensare che il nome del poeta vi alluda.

Proporrei però che il nome Petrarca non vada letto come "arca di pietra", che costringe a chiamare in causa metafore assenti nell'opera petrarchesca, e a una etimologia un po' isidoriana, bensì, più classicamente, come "colui che comanda alle pietre", accogliendo il rinvio di Ceserani «a parole grecizzanti o latineggianti come *patriarca*, *esarca* o simili». ⁴⁹ Si tratta di una spiegazione non solo rispondente alle allegorie tracciate nelle *Epystole* e alle metafore petrose del *Canzoniere*, ma soprattutto coerente con un motivo ricorrente dell'autobiografia del poeta: il motivo del *movere saxa* con il canto, di provenienza oraziana, legato alle due figure di Anfione e Orfeo, campioni del potere civilizzatore della poesia contro gli elementi irrazionali della natura umana e in più di un caso, notoriamente, controfigure dell'autore. ⁵⁰

Quando Petrarco abbia ceduto al più aulico e pregnante Petrarca non è, al solito, agevole a determinarsi: come ricorda Bologna, ancora negli anni Quaranta appare la forma "Petracco" in scritture boccacciane, mentre la variante umanistica si instaura con certezza solo molto più tardi; ⁵¹ occorre quindi la prudenza consueta nel collegare il mutamento ai primi soggiorni valchiusani. Certo è che, reinventando il proprio nome, il poeta vi iscrive il segno del proprio destino: novello Orfeo che ha ricondotto le Muse derelitte nel mondo moderno.

⁴⁹ *Ivi*, p. 122.

⁵⁰ Si veda ora la trattazione di MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, pp. 219-30, che ricorda il passo di *Fam.* I 9 7 «nec fabulam Orphei vel Amphionis interseram, quorum ille beluas immanes, hic arbores ac saxa cantu movisse et quocunque vellet duxisse perhibetur, nonnisi propter excellentem facundiam, qua fretus alter libidinosus ac truces brutorumque animantium moribus simillimos, alter agrestes et duros in saxi modum atque intractabiles animos, ad mansuetudinem et omnium rerum patientiam creditur animasse».

⁵¹ BOLOGNA, *Petrarca petroso*, pp. 389-90.