

MATTEO MARIA BOIARDO

AMORUM LIBRI TRES

a cura di Tiziano Zanato

Tomo I



Centro Studi Matteo Maria Boiardo

interlinea  edizioni

SOMMARIO

TOMO I

Introduzione	p. 9
Nota al testo	» 23
Tavola delle opere citate	» 33
AMORUM LIBRI TRES	
Amorum liber primus	» 63
Amorum liber secundus (1-30)	» 355

TOMO II

Amorum liber secundus (31-60)	» 511
Amorum liber tercius	» 671
Indici	
Indice delle opere citate nel commento	» 973
Indice dei capoversi	» 1035

Componimento proemiale, in quanto presenta, su chiara impronta del sonetto introduttivo dei *Fragmenta*, come esaurita l'esperienza amorosa e denuncia la volontà del poeta di raccogliere (cfr. v. 5) le «parole» (v. 8), e cioè la varia produzione poetica, legate a quel periodo della sua vita; e poiché si evince questi non essere più nell'«età fiorita» (v. 2), vale a dire (come si capirà a III 57 e 60) ultratrentenne, va da sé che il sonetto palesa una data «diegetica» posteriore al maggio-primi di giugno del 1471 (allorché scadeva il trigésimo compleanno di Matteo Maria), cronologia che dovrebbe comportare – pur non essendo tale conclusione incontrovertibile – una data di composizione verosimilmente più tarda rispetto al grosso della raccolta, la quale si riferisce, almeno nella *fictio*, agli anni 1469-71 (cfr. l'introduzione a III 39), e comunque di fattura non posteriore al 1474, *terminus post quem* per la prima redazione degli *AL* (cfr. ZANATO 2002, CCXXII). L'impostazione del sonetto richiama dunque il corrispettivo primo componimento dei *Fragmenta* petrarcheschi (vedi ZANATO 2008c, 84-5), di cui recupera non solo lo schema metrico e due parole-rima (*errore* : *core*), ma quasi l'intera gamma di motivi, dalla concezione dell'Eros come inganno, «errore» anche doloroso, caratteristico dell'età giovanile e comunque ormai distanziato nel tempo, al tema della *mutatio animi*, dalla riflessione sui propri versi al pentimento per la passata, «fole» (v. 5) stagione; manca, invece, dei *RVF* 1 l'appello ai lettori innamorati e, di conseguenza, la richiesta di pietà e di perdono che Petrarca rivolge loro, e viene altresì ignorato il sentimento di vergogna, connesso alla *fabula vulgi*, della prima terzina del «modello», sostituito semmai da dolore (v. 4 «ora mi dole») e da disprezzo (v. 11 «fuge *sdegnosa* il puerile errore»). Ma è poi cosa tutta nuova, impensabile nei *Fragmenta* e invece connaturata al vitalismo e all'estroversione del Conte di Scandiano, la conclusione del sonetto affidata all'ultima terzina, il cui sillogismo, che identifica amore e giovinezza in quanto predica la presenza fisiologica dell'Eros nei giovani, dunque la sua naturale necessità e ineluttabilità, finisce per svuotare di ogni senso di colpa e di peccato l'esperienza amo-

rosa, che l'età provetta – ormai raggiunta dall'*auctor/agens* – potrà anche giudicare, a ritroso, un «püerile errore», ma che tale non è di per sé: amare non è una colpa e l'Eros è vita all'ennesima potenza. Questo scarso sensibilissimo dalla linea petrarchesca fu molto probabilmente favorito da Boccaccio, «sostenitore primo», come scrive PANTANI 2002, 367, «della sospensione in età giovanile dei principi etici in materia amorosa».

L'acrostrofe «ANTONIA CAPRARA» che qui inizia (e si continuerà nei capilettera delle prossime tredici liriche) rivela fin dalle prime pagine il nome dell'amata («come sul frontone d'un tempio sta il nome della divinità che vi si venera» [STEINER VII]) e «funge da dedica all'opera» (CONTI 204), assicurando nel contempo una macroscopica connessione intertestuale fra i primi 14 pezzi degli *AL*, quasi a formare una sorta di «ipersonetto» (MENGALDO 2001, 69-70). La divulgazione *in limine* dell'identità dell'amata, sia pure per via indiretta e discreta, accomuna gli *Amores* alle *Elegiae* di Propertio, nelle quali la prima parola in assoluto è *Cynthia*, ma risulta in buona parte *sui generis*, poiché il poeta non si limita a renderne pubblico, per quanto in cifra, il nome, ma ne svela anche il cognome, e tanto più trattandosi di un casato poco illustre (si ricordi che l'unico documento giuntoci che faccia parola di una «Antonia filia Baldes(ar) de Chaprariis», battezzata a Reggio Emilia il 31 ottobre 1451, è appunto la registrazione in un *Libro battesimale* [cfr. BELLOCCHI IX]: ma sarà identificabile con la nostra?): a meno che B. non intendesse, proprio con tale esplicitazione onomastica, dare pubblicità a una donna non blasonata ma bellissima (come anche parrebbe dall'accento a I 11, 12-4). A livello diegetico e retorico, l'espedito di chiamare con nome e cognome obbedisce a un'esigenza di autenticazione, allo scopo di «mieux encore ancrer les faits rapportés dans le réel» (ALEXANDRE-GRAS 24), secondo un *cliché* seguito anche da altri lirici più o meno coevi, da Marco Piacentini (sonetto acrostico *Per mirar cosa excelsa*, ove si legge «PELEGRINA TESTA») a Giovanni Aloisio («CARINA MISALLIA» nel sonetto *Candida cerva*) a Giovan Francesco Suardi («LODOVICA SOCINA»: n. 69); inoltre, il disvelamento del nome dell'amata svolge fin da subito la funzione di *locus a persona* (con il *nomen*) che nei *Fragmenta* petrarcheschi è demandata al son. 5, pur nell'evidente diversa impostazione retorica. L'acrostrofe diluita nei primi 14 componenti si esaurirà nel quattordicesimo, ove sarà coronata dall'acrostico sullo stesso nome e cognome, con un perfetto incontro di espediti sintagma-

tici e paradigmatici. Tale meccanismo conosce un precedente (ammessane l'antiorità) nelle *Rime per Zucarina*, ove l'anonimo autore, certamente padano, drappeggia il primo sonetto sull'acrostico «AMBROSINA MUZAN» e continua poi con l'acrostrofe (nn. 1-14) dedicata alla medesima donna, dunque con procedimento invertito, prima verticale poi orizzontale, rispetto a quello boiardesco (per il confronto, si veda ZANATO 2001, 290-2). Resta il fatto che la prima lettera degli *AL* è una «A», prima lettera dell'alfabeto e iniziale comune sia di Amore sia di Antonia, con piena compenetrazione tra punto alfa, Antonia ed Eros.

METRO – Sonetto, schema: ABBA ABBA CDE CDE (il più diffuso negli *AL* [67 su 150], come già nei *RVF*); assonanti le rime A E, ricche e inclusive *invita*: *vita*, inclusive *inganni*: *anni*. Incomincia con l'iniziale di questo sonetto l'acrostrofe (o acrostico continuato per contiguità) «A·N·T·O·N·I·A·C·A·P·R·A·R·A».

Amor, che me scaldava al suo bel sole
nel dolce tempo de mia età fiorita,

1. Il rilievo tipografico della lettera iniziale avvisa dell'espedito (acrostrofe) per cui questa e ciascuna delle 13 iniziali delle 13 rime seguenti compongono, se lette di seguito, il nome dell'amata «ANTONIA CAPRARA». *Amor*: parola-manifesto, per essere la prima del canzoniere (come in Giusto de' Conti, seguito da Angelo Galli e da Cornazano [cfr. GORNI 197]). La subordinata dopo *Amor*, unita allo schema ritmico di 2^a (*A-mór*) e 6^a, agevola la *mise en relief* del soggetto (cfr. PRALORAN 1988, 98-9). *che me... sole*: metafora (qui dantesca) di Amore come calore, nella quale *sole*, rilevato in rima, potrebbe anche intendersi antonomasticamente (*Sole*), a indicare l'amata (come a I 24, 9; 37, 15; ecc.): si veda *Par.* III 1 «Quel sol che pria d'amor mi scaldò 'l petto», dove il *sol* è Beatrice (rinvio in DONNARUMMA 529). L'imperfetto *scaldava* sta a significare, da subito, l'appartenenza al passato dell'amore, come facilmente si evince dal contrasto con l'esperienza in atto di I 45, 12-4 «Scaldami il cor Amor [...] ché il suo bel Sole...» (in cui fra l'altro si reitera il petrarchesco *bel sole* [*RVF* 326, 10]). 2. *de mia età fiorita*: 'della mia giovinezza' (per antonomasia il fiore dell'età: cfr. anche v. 12); è espressione petrarchesca (*RVF* 278, 1; 315, 1; ecc.), oltre che di Giusto (22, 46-7), e ritornerà in II

a ripensar ancor oggi me invita
 quel che alora mi piacque, ora mi dole.
 Così raccolto ho ciò che il pensier fole

4

34, 6; III 31, 1; PE III 9; *Timone* II 279. ~ Esplicita memoria di RVF 23, 1 «Nel dolce tempo de la prima etade», la quale risulta (BALDASSARI 2007b, 173) «tutt'altro che ingenua o fortuita [...]: nel momento stesso in cui riscrive *Voi ch'ascollate*, B. sembra voler richiamare infatti un altro testo-cardine del *Canzoniere*, quell'autentico "manifesto ideologico-letterario" che è la prima canzone, delegata a narrare l'innamoramento del poeta in chiave allegorica». Il verso trova corrispondenza (REICHENBACH 1929, 144) nell'*IO* I xvii 3 («Nel dolce tempo di mia età fiorita / fo' io di quella dama possessore»: dove quest'ultima rima [B] «è in assonanza con la rima A del sonetto» [BENVENUTI 1999, 491], ma anche coincide con la rima E), e ha probabilmente ragione FUMAGALLI 1999, 929 a sottolineare l'«utilizzazione dapprima più passiva nell'*Innamorato*» del verso petrarchesco citato, «e in seguito più libera» negli *AL*: ciò che anche si accorderebbe con le nuove proposte di datazione del primo libro (e dei successivi) dell'*IO* (cfr. BENVENUTI 1999, XI-XXXIII). I vv. 1-2 del sonetto vengono citati espressamente come *incipit* di riconoscimento degli *AL* in PE v 25-6, secondo un costume virgiliano ripreso in epoca recente da Arzocchi (vero referente di B. nella bucolica volgare): «E' mi ramenta già che de' to' versi / alquanti ne sapea, ed or mi dole / che, eccetti questi dua, tuti l'ho persi! / - *Amor che me scaldava al suo bel sole / nel dolce tempo di mia età fiorita...* - / Più non ne scio, ché scorse ho le parole». Ancora BALDASSARI 2007b, 176, ricordando l'autocitazione petrarchesca dell'*incipit* della canzone 23 in clausola di RVF 70, sottolinea come il v. 2 degli *AL*, che si è detto calco proprio di RVF 23, 1, «conosca la stessa sorte che era stata riservata al verso dei *Fragmenta* a cui è ispirato». 3. *ripensar*: si tratta dunque di un ri-pensamento, un ritorno con il pensiero al passato. *ancor oggi*: 'anche oggi' (che non sono più giovane, che non mi scaldo più al sole dell'amore); sintagma reiterato a II 22, 17 e a III 53, 4. Da rilevare in *ancor* la presenza dell'apocope in cesura, «una delle costanti fonostilistiche costitutive» della «lirica musicalmente accentuata, cantante» di B. (MENGALDO 75). *me invita*: unito al soggetto, *Amor* (v. 1), recupera RVF 114, 5 («et come Amor m'invita», in rima), il cui seguito («seco parlando, et a tempi migliori / sempre pensando» [vv. 7-8]) si riverbera in *meco parlava* (v. 6) e in *a ripensar ancor oggi me invita / quel che alora mi piacque* (vv. 3-4). 4. *quel*: complemento oggetto, dato *ripensar* (v. 3) transitivo. ~ Antitesi *alora / ora*, tempo della giovinezza (passata) e tempo presente. L'asindeto marca «una scansione più risentita del verso in due emistichii» (MENGALDO 213), sottolineando con maggior forza il precedente dei RVF 290, 1-2 («or mi diletta et piace / quel che più mi dispiacque» [BENVENUTI 1972, 59]), del resto fatto pro-

meco parlava a l'amorosa vita,
 quando con voce or leta or sbigotita
 formava sospirando le parole.
 Ora de amara fede e dolci inganni

8

prio da B. anche a II 50, 12 (ALEXANDRE-GRAS 79), ma quell'*ora* è lo stesso avverbio del sonetto proemiale del canzoniere petrarchesco qui assunto a modello (v. 9). Inizio e fine del verso si presentano anche nell'*IO* I xii 46 «quando io promessi *quel che bor mi dole*», mentre *ora mi dole*, in secondo emistichio, coincide con Saviozzo LXXII 94. 5-7. *Così... quando*: «movenza di Giusto de' Conti» (DANZI 1998a), da 143, 103-5 «Raccolto insieme ho quanto, qui di sopra, / si possa [...] / quando vendetta contra Amor s'aduopra». *racolto ho*: nel senso, pregnante, della costituzione di un canzoniere (dove *racolto* non può andar disgiunto dal concetto, connaturato al tipo di operazione, di 'ordinato'). *ciò che... vita*: 'quello che i miei dissennati pensieri mi dettavano mentre fui innamorato'. Il *pensier fole* corrisponde al *vaneggiar* del primo sonetto dei *Fragmenta* (v. 12) ed è comunque sintagma petrarchesco (al plurale nei RVF 320, 5 [BENVENUTI 1972, 59]) in una situazione dantesca: tale è il «pensero che parlava» al poeta in *Vita nova* 9, 3; *fole*, per 'folle' («reso insano dall'amore»: DANZI 1998a), con la scempia anche per esigenze di rima, andrebbe piuttosto ricondotto, secondo MOLINARI 2000, 340, al «traviato e folle mi' desio» dei RVF 6, 1, ove quest'ultimo termine sarebbe un caratteristico «indicatore poetico della poesia di lode», la stessa qui attuata da B. *parlava*: il verbo è transitivo, come spesso in Dante e Petrarca (MENGALDO 169). *a l'amorosa vita*: ulteriore giuntura petrarchesca (pur sempre in rima: RVF 25, 9; 80, 8 [BENVENUTI 1972, 59]); *a l(a)*, 'nella', è impiego tipico della sintassi poetica (cfr. MENGALDO 155). 7. *leta*: forma che alterna con quella dittongata. *sbigotita*: qui contrapposto nel significato a *leta*, dunque 'sgomenta, dolorosa', sì che i due aggettivi riassumono le intonazioni fondamentali dei *libri Amorum*. *Voce sbigotita* è sintagma cavalcantiano (MENGALDO 313), come si vede in *Perch' i no spero* 37 «Tu, voce sbigottita e deboletta»; e cfr. le «parole adornate / di pianto, dolorose e sbigottite» dello stesso poeta (*Rime* VI 3-4). 8. 'Davo forma ai miei versi misti a sospiri': è, altrimenti detto, «il suono / di quei sospiri» trasformato «in rime sparse» da Petrarca, secondo l'*incipit* del sonetto proemiale dei *Fragmenta*. Cfr. anche RVF 352, 3 «et formavi i sospiri et le parole», magari incrociati (dati il gerundio e la sede in cui cade) con 156, 7 «et udi sospirando dir parole», a loro volta attivi in PE II 20-1 «mosse sospirando / queste parole». 9. *Ora*: ripetuto l'attualizzatore temporale del v. 4, nello stesso v. 9 in cui lo pone Petrarca nel sonetto proemiale. *de amara fede e*: 'da amara fedeltà e (da)'; *amara* perché non corrisposta. *Amara fede e dolci inganni* configurano una doppia antitesi, probabilmente nella forma di *commutatio* o *permutatio* (MALINVERNI 2000,

l'alma mia consumata, non che lassa,
fuge sdegnosa il puerile errore.
Ma certo chi nel fior de' soi primi anni

11

145), che oppone due aggettivi e due sostantivi caratteristicamente petrarcheschi: cfr., per i primi, *RVF* 57, 12; 157, 6; 164, 10; ecc.; per i secondi, 298, 5 «rotta la fe' degli amorosi inganni». *Dolci inganni*, in rima, si trova in Giusto 67, 5 (da cui *Nicolosa bella* xxxv 8). 10. *consumata... lassa*: 'non solo stanca, ma sfinita'. *Non che* è «modulo petrarchesco, presente anche nello stesso sonetto proemiale» dei *RVF* (v. 8 «spero trovar pietà, non che perdono»: BENVENUTI 1972, 59). 11. *sdegnosa*: predicativo con funzione avverbiale, 'con disprezzo'; riferito all'*alma*, è di chiara matrice dantesca (*Inf.* VIII 44), anche nel significato morale. *puerile errore*: 'sbaglio di gioventù'. Diretta variazione del «giovenile errore» dei *RVF* 1 (v. 3), ma in questa forma latineggiante trova piena e non casuale corrispondenza con «puerili errore» delle *Confessioni* agostiniane (VI 4), rivolto esso stesso al rifiuto dell'esperienza (peccaminosa) giovanile. *Puerile*, attestato in Dante (*Par.* III 26 e xxxii 47), riveste qui, probabilmente, un significato anche tecnico, in relazione alle quattro età dell'uomo, sì che alla puerizia-giovinezza, che si conclude ai trent'anni (cfr. nota a III 57, 5), può addirsi l'insania amorosa. Per «fuggire l'errore» cfr. Giusto 85, 6 «da l'un fugendo e poi da l'altro errore». 12. *Ma certo*: il *Ma* a inizio assoluto di terzina è stilema individuante del sonetto proemiale dei *Fragmenta* (dove peraltro interviene nella prima terzina: «Ma ben veggio or sì...»); il sintagma *ma certo*, ancora iniziale di sottounità strofica, è in Dante (*Inf.* XII 37) e nei *RVF* 77, 5; e cfr. *PE* IV 20. *nel fior... anni*: 'nel pieno rigoglio della giovinezza', con topica identificazione gioventù-amore, ribadita dai vv. 1-2. Persiste il lessico petrarchesco (entrato anche nel latino umanistico, come dimostra T. Strozzi, *Borsias* VIII 323 «primae insignis tunc flore iuventae»): «al fior degli anni suoi» (*RVF* 268, 39; e cfr. *Tr. Fame* I 96), che B. reitera a I 44, 10 (e vedi *PE* III 9 «da' suoi primi anni e da la età fiorita» [endecasillabo già adibito sopra, per il v. 2]); anche *primi anni*, in rima, era in Petrarca (*RVF* 207, 11). *Soi* è la forma padana del possessivo (cfr. MENGALDO 60). 13. *caldo*: l'ardore, il fuoco della passione amorosa. *Caldo de amore* è metafora, collegata a quella del v. 1, d'omaggio al testo che contribuisce a dare il nome al canzoniere, poiché è Ovidio, negli *Amores* III 5, 63, che parla di «aestus amoris». Fra i volgari, MENGALDO 319 indica Dante (*Par.* v 1 «S'io ti fiammeggio nel caldo d'amore»), e, forse meglio, dato il valore mistico che il sintagma assume nell'Alighieri, Giusto de' Conti (50, 13 «fugendo il caldo de altro amore»); e si vedano *IO* I ix 1 («de una dama lo amoroso caldo») e xxvii 45 («Quando la dama, mossa di quel

senza caldo de amore il tempo passa,
se in vista è vivo, vivo è senza core.

14

caldo / che agiazza l'intelletto et arde il core»), nonché *PE* III 112-3 «Cantando e' doi pastori in tal disire / de amor si caldi». 14. *in vista*: 'all'apparenza', 'per quel che mostra al di fuori'. *vivo è senza core*: evidente contraddizione in termini, essendo il cuore, secondo la concezione medievale, sede della vita: ma qui B. gioca sul fatto che il cuore è anche sede dell'amore. ~ BENVENUTI 1960, 567, su suggerimento di THOVEZ, rinvia a Bernart de Ventadorn 31, 9-10 «Ben es mortz qui d'amor no sen / al cor cal que dousa sabor». Interessante anche il parallelo, proposto da BALDASSARI 2007c, 446-7, con l'*explicit* di un sonetto attribuibile a Beccari e leggibile fra le *Disperse* di Petrarca: «che amore è vita, e ognun senz'esso è morto!» (CXIX); si aggiungano le anonime *Rime per Zucarina* (ricordate da DANZI 1998a) «Amor, chi senza te suo tempo mena / pò dir che vivo già non fusse mai» (9, 1-2, c. 3r: con qualche aggiustamento testuale), e Nuvoloni I 147-8 «ché gli è cosa nefaria / un giovane da Amore alontanarsi» (PANTANI 2002, 367). Nel verso scatta uno stilema tra i più caratteristici degli *AL*, l'anadiplosi in chiasmo nel centro di verso (cfr. MENGALDO 205), con effetti di «violenta, enfatica asseverazione» (BIGI 1981, 607), qui potenziati dal ripetersi della stessa sillaba tonica nelle sedi ritmiche-chiave di 2^a-4^a-6^a (*se in Vista è Vivo, Vivo*). Arcatura del verso e concetto dovettero piacere a B., dal momento che l'endecasillabo appare ripetuto, o anticipato, nell'*IO* I xviii 46 (pure in chiusura di stanza), in bocca ad Agricane, nelle more del mortale duello con Orlando, e riferito a «ogni cavalier» (cfr. SOLERTI XV).

Piano dell'opera

CANZONIERE
edizione commentata
a cura di Marco Santagata

TRIONFI, RIME ESTRAVAGANTI,
CODICE DEGLI ABBOZZI
a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino
Introduzione di Marco Santagata

FRANCESCO PETRARCA
CANZONIERE

edizione commentata
a cura di Marco Santagata



Arnoldo Mondadori
Editore

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
 di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
 in sul mio primo giovanile errore
 quand'era in parte altr'uom da quel ch'ï sono: 4

del vario stile in ch'io piango et ragiono,
 fra le vane speranze e 'l van dolore,
 ove sia chi per prova intenda amore,
 spero trovar pietà, nonché perdono. 8

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
 favola fù gran tempo, onde sovente
 di me medesmo meco mi vergogno; 11

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
 e 'l pentérsi, e 'l conoscer chiaramente
 che quanto piace al mondo è breve sogno. 14

Co. È particolarmente importante riuscire a datare questo testo perché esso si collega alla decisione petrarchesca di organizzare le "rime sparse" in un libro che disegni la parabola storica ed esemplare del suo amore. La composizione dell'attuale proemio segna, cioè, l'abbandono delle raccolte di impianto tematico-sincronico – sul tipo di quella sperimentata, secondo Wilkins 1951, pp. 146-50, a partire dal 1342 – per la nuova e rivoluzionaria soluzione "romanzesca" a cui P. seguirà ad attendere per il resto dei suoi giorni. Wilkins 1951, pp. 150-53, discostandosi dall'opinione prevalente che il sonetto sia posteriore alla morte di Laura (cf. in part. Chiòrboli 1928), ne anticipa la composizione al 1347, come testo di apertura di quella che egli ritiene la seconda redazione del Canzoniere (cf. anche l'introd. a 264). Convincono però gli argomenti di Rico 1976, che ne fissa la composizione nel 1349 o, più verosimilmente, nel 1350. Ancora Rico 1988 ha mostrato come il sonetto e i due successivi (che vengono così a formare una sorta di prologo entro il prologo) riflettano temi e tonalità di testi proemiali classici,

in particolare di Orazio, *Epist.* I 1 e *Carm.* IV 1, di Propertio, I 1 e di Ovidio, *Am.* I 1: Rico ne deduce che l'idea stessa di Canzoniere come *liber* molto deve a questi poeti latini e che almeno i primi tre sonetti sono stati ideati e scritti nel biennio 1349-50 congiuntamente al precisarsi del progetto di raccolta (sulla datazione cf. però le introd. a 2 e 3). Il sonetto si adegua per più aspetti ai canoni, classici e romanzeschi, dell'*exordium*: dalla *captatio benevolentiae* dei lettori-ascoltatori alle iniziali dichiarazioni sul 'genere' dell'opera ("rime sparse") sino al forte dualismo tra fronte e sirma che anticipa, secondo i dettami della *partitio materiae*, la bipartizione del libro (in vita e in morte); Goldin Folena, pp. 58-60 rileva nel sonetto procedure di tipo epistolare proprie della *salutatio* e le mette in relazione con le formule conclusive della *petitio* riscontrabili nella canzone alla Vergine (366). Accanto a quella proemiale sussiste anche, già rilevata dai commentatori cinquecenteschi, una funzione conclusiva, "per cui tutto il Canzoniere si presenta nella prospettiva ambigua del *flash back*: la 'storia' di un amore, detta come presente, ma vista come passato" (Noferi 1974¹, p. 166).

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE CDE; A (-ono) ed E (-ogno) sono legate da assonanza, ribadita da una consonanza imperfetta, e condividono la vocale tonica con B (-ore); tende all'equivocità la coppia: "suono": "sono" (1, 4) (una ambiguità che lambisce lo stesso "sogno" conclusivo).

BIBL.: Noferi 1974¹; Bruce Merry, *Il primo sonetto del Canzoniere come modello di lettura*, AFP, pp. 17-23 e "Paragone", 296 (1974), pp. 73-79; Germaine Warkentin, "Love's sweetest part, variety": Petrarch and the Curious Frame of the Renaissance Sonnet Sequence, "Renaissance and Reformation", IX (1975), pp. 14-23; Rico 1976; Angelo Jacomuzzi, *Il primo sonetto del "Canzoniere"*, in *Letteratura e Critica*. Studi in onore di Natalino Sapegno, Roma, Bulzoni 1977, IV, pp. 41-58; Charles Klopp, *Allitterazione e rima nel sonetto proemiale ai "Rerum Vulgarium Fragmenta"*, "Lingua e stile", XII (1977), pp. 331-42; Alfred Noyer-Weidner, *Il Sonetto I*, LP, IV, 1984, pp. 327-53, poi in Noyer-Weidner 1986, pp. 262-88; Mercuri, pp. 359-66; Rico 1988; Orelli 1990, pp. 23-29.

1. VOI CH'ASCOLTATE: l'apostrofe ai lettori, con l'invito a leggere o ad ascoltare, è topica, sia in ambito lirico, sia in ambito narrativo: cf., ad es., Dante, "O voi che per la via d'Amor passate, / attendete ... / ... / e prego sol ch'audir mi sofferiate" (vv. 1-4) [cf. *Lam* 1, 12 "o vos omnes qui transit per viam, adtendite et videte si est dolor

sicut dolor meus"]; "Voi che savete ragionar d'Amore, / udite la ballata mia pietosa" (vv. 1-2); "Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete, / udite il ragionar ..." (vv. 1-2); *Par.* II 1-2 "O voi che siete in piccioletta barca, / desiderosi d'ascoltar"; ma anche Boccaccio, *Filostr.* I 6, 1-5 "E voi, amanti, priego ch'ascoltiate / ciò che dirà 'l mio verso lagrimoso, / e se nel core avvien che voi sentiate / destarsi alcuno spirito pietoso, / per me vi priego che Amor preghiare"; particolarmente consonanti con il sonetto di P. sono gli attacchi di un sonetto di Guittone, "Voi che penate di saver lo core / di quei che servon l'amorosa fede" (vv. 1-2) (Leonardi 1994, p. 188), di una canzone di D. Frescobaldi, "Voi che piangete nello stato amaro, / dov'ogni ben v'è caro / come la luce nella parte oscura, / e che ponete nel dir vostro chiaro / ch'oltre di voi o paro / esser non può in sì crudel vita e dura, / leggete me, se ..." (vv. 1-7) e di un sonetto di Cino, "O voi che siete voce nel deserto, / ... core / ... / non è chi 'ntenda ciò, tant'è l'errore, / convertite la voce oma' in dolore / ... / che tutto 'l mondo conven star coverto" (vv. 1-9). P. si discosta dai precedenti facendo del "voi" un "vocativo assoluto che simula una costruzione nominale" (Noferi 1974¹, p. 167) [parzialmente analoghi i costrutti di 128, 17 e 242, 9]: il soggetto della principale si esplicita solo al v. 8 "spero". Cf. inoltre il congedo della canz. 207 "Servo d'Amor, che queste rime leggi" (v. 97). □ RIME SPARSE: composte e diffuse singolarmente (condizione a cui allude anche il titolo *Rerum vulgarium fragmenta*): cf. 61, 9-10 "le voci tante ch'io / ... ò sparte"; 239, 13-14 "quanti versi / ò già sparti" e *Sen.* V 3 a Boccaccio (p. 879) "sparsa illa et brevita, juvenilia atque vulgaria"; ma anche, come nota Daniello, "non continuate et insieme raccolte, come quelle di Dante, il cui Poema è opra continuata, come l'Eneide di Virgilio: e questo è sparso, perciò che ogni sonetto è un poema diverso, non altrimenti che ogni ode d'Horatio si sia". All'operazione di raccogliere in libro materiali preesistenti fanno riferimento i prologhi delle *Familiare*s ("opus] quod sparsim sub primum adolescentie tempus inceptum iam etate provecior recolligo et in libri formam redigo", I 1, 45) e delle *Epystole* ("institui exiguum sparsi tibi [Barbato da Sulmona] mittere partem / carminis", I 1, 30-31): alla formazione del Canzoniere sembra alludere 333, 7-8 "ma ricogliendo le sue sparte fronde, / dietro le vo pur così passo passo". L'aggettivo "sparse" sprigiona forti suggestioni ideologiche: in esso si riflette il motivo, stoico, della dispersione e della instabilità proprie del volgo contrapposte all'unità e all'autocontrollo del saggio, motivo che pervade il proposito finale del *Secretum* (III, p. 214): "Adero michi ipse quantum potero, et sparsa anime fragmenta recolligam" [ispirato a *Io* 6, 12 "colligite quae superaverunt fragmenta ne pereant"] e che riaffiora in più luoghi del

Canzoniere: per es., in 135, 26 "et me tenne un, ch'or son diviso et sparso" (cf. Rico 1974; 1976, pp. 132-37; Santagata 1992).

1-2. IL SUONO ... SOSPIRI: "la voce, l'espressione" (non in senso fisico) (*Contini*); tuttavia, passi come: "et quasi in ogni valle / rimbombi il suon de' miei gravi sospiri" (23, 12-13), "ch'al suon non d'altra squilla, / ma di sospir' mi fa destar sovente" (143, 7-8) sembrano avvalorare l'interpretazione contraria (condivisa da Noferi 1986, pp. 7, 14); un "suono" fisico era anche per Boccaccio, che così inizia un suo sonetto: "Le rime, le quai già fece sonore / la voce giovinil ne' vaghi orecchi" (vv. 1-2); cf. anche 252, 2 "... in sospiri e 'n rime"; 293, 2 "le voci de' sospir' miei in rima"; 332, 3-4 "e i soavi sospiri ... / che solea resonare in versi e 'n rime".

2. OND'IO: Bembo (*Prose* II 6) testimonia la successione di varianti, desunte da autografi perduti: "sospir', de' quai" > "sospir', di ch'io" [coincidente però con l'"in ch'io" del v. 5]; l'anonimo postillatore della copia del Canzoniere commentato dal Gesualdo (Venezia 1553) conservata alla Queriniiana di Brescia riporta, da un autografo conservato "appresso il s.^r torquato bembo figliuolo del famoso", la serie di varianti: "de' quai > di cui > di ch'io" (Martinelli 1977, p. 26). □ NUDRIVA 'L CORE: per questo motivo topico cf. 130, 5-6 e rimandi.

3. IN SUL ... ERRORE: "al tempo della mia prima giovinezza, quando mi sviai (innamorandomi)"; il significato di 'sviamento' (al quale ovviamente si connette quello di 'sbaglio, peccato') è confermato da 96, 9-10 "Allor errai quando l'antica strada / di libertà mi fu precisa et tolta" e 204, 10 "errar non dèsi in quel breve viaggio", mentre 364, 5-7 "Omai son stanco, et mia vita reprendo / di tanto error, che di virtute il seme / à quasi spento" ne precisa il senso, di ascendenza stoica, filosofico-morale; per "giovenile errore" cf. 289, 7 "et quelle voglie giovenili accese". La perifrasi temporale ha esatto riscontro nella nota obituaria del Virgilio Ambrosiano (cf. l'introd. a 3): "Laurea [...] primum oculis meis apparuit sub primum adolescentie mee tempus"; cf. anche il passo cit. sopra di *Fam.* I 1, 45.

4. QUAND'ERA ... SONO: lo scrivente è un uomo maturo e ravveduto, diverso dal giovane innamorato, ma la trasformazione non è completa perché nell'uomo nuovo sopravvivono ancora residui dell'errore passato. P. riprende il motivo topico della *mutatio animi*, espresso, a volte, proprio in sede proemiale (cf., ad es., Orazio, *Carm.* IV 1, 3 "Non sum qualis eram"; *Epist.* I 1, 4 "non eadem est aetas, non mens"), ma attenuandolo ("in parte") quasi a temperare il tono palinodico del sonetto: pertinenti sono i rimandi a testi, come *Epyst.* I 1, 47-50, che mettono in rilievo il mutamento fisico e morale del P. sviluppando la dialettica cambiamento / persistenza (cf. 252, 13 e rinvii); per la clausola cf. 23, 38 "... mi tra-

sformaro in quel ch'i' sono"; 112, 4 "... et son pur quel ch'i' m'era"; 119, 9 "... tornai da quel ch'i' era".

5. VARIO STILE è categoria insieme retorica e morale; la varietà stilistica dipende da quella tematica e tonale delle rime, oscillanti fra "speranza" e "dolore": cf. 332, 35-36 "Non à 'l regno d'Amor sì vario stile, / ch'è tanto or tristo quanto mai fu lieto". La valenza retorica della *varietas* è esplicita in *Fam.* I 1, 19 "diversa invicem et adversa, in quibus non idem stilus, non una scribentis intentio, quippe cum pro varietate rerum varie affectus animus illa dictaverit, raro quidem letus, mestus sepe"; quella morale in *Var.* 9, 58-61 a Pandolfo Malatesta [> *Sen.* XIII 11] "In primis opuscoli [= Canzoniere] varietatem instabilis furor amantium de quo statim in principio agitur [allusione al sonetto proemiale]; ruditatem stilii aetas excuset, nam quae leges magna ex parte adolescens scripsi". □ PIANGO ET RAGIONO: "contemporaneità di pianto e parola ... come nel più arguto e paradossale 'parlare e lacrimar' di Ugolino" [*Inf.* XXXIII 9] (*Contini*), ma cf. anche *Inf.* V 126 "dirò come colui che piange e dice"; inoltre: *TM* II 20 "risposi in guisa d'uom che parla e plora"; 239, 35 "lagrimando et cantando i nostri versi"; *Liber de passione Christi* dello ps.-Bernardo (PL CLXXXII, col. 1135) "sed flebam dicendo et dicebam plorando" (Bettarini 1983, pp. 11-12); per l'espressione "in ch'io ... ragiono" cf. 71, 63 e rimandi.

6. FRA ... DOLORE: cf. 184, 13-14 "ben veggio [cf. v. 9 "Ma ben veggio or"] in che stato son queste / vane speranze, ond'io viver solia"; *Secr.* II, p. 70 "inanes spes"; *Sen.* XII 1, 17 "errores iuvenum et spes vanas" e, nella nota obituaria cit. sopra, "spes inanes"; "spes inanes" e "spes inanes et/ac fallaces" sono comunque sintagmi che P. usa con molta frequenza: cf., ad es., *Fam.* II 1, 23; III 2, 2; VII 10, 7; IX 14, 6, e inoltre le "credenze vane" di 329, 6 e la n. a 21, 6; per il *topos* della "vana speranza" nella poesia italiana dei primi secoli cf. Avale 1989, pp. 8-9.

7. OVE ... AMORE: la varietà delle *Familiares* sarà compresa da "quisquis in se simile aliqui expertus est" (I 1, 27; Rico 1976, p. 113), ma cf. anche *TC* I 80 "ben sa chi 'l prova ...": indubbia però l'allusione a Dante, *Tanto gentile* 11 "che 'ntender no la può chi no la prova" (che riecheggerà in 193, 11; ma cf. anche Cavalcanti, *Donna me prega* 53 "imagnar nol pote om che nol prova"). Rico 1976, pp. 115-16 ritiene che il v. nasca da una rielaborazione del frammento *che le sùbite lagrime* (F2) 4, 6 "chi prova intende", "pur chi non piange non sa che sia amore" (la data della postilla che precede F2, 30 novembre 1349, è solo un termine *ante quem* per la composizione del frammento, e quindi non può essere assunta come *terminus a quo* per l'ideazione del sonetto). □ PER PROVA: 'per esperienza': cf. *TM* II 29 "che per prova il sai".

8. SPERO ... PERDONO "del vario stile" e di conseguenza dell'*instabilis furor* da cui nasce. Sulla richiesta di pietà e comprensione, che pure fa parte della topica dell'esordio, gravita una ricca serie di testi: in part. cf. Onesto da Bologna, *Vostro saggio parlar* 12 "spero trovar perdon del mio peccato"; Cavalcanti, *Gli occhi di quella* 29-30 "però che dice che non spera mai / trovar Pietà di tanta cortesia"; D. Frescobaldi, "No spero di trovar giammai pietate" (v. 1); Neri Moscoli, *De la vostra benigna* 8-9 "onde tanta dolcezza nel cor servo, / quanta chi spera di trovar pietate" (ed. Marti 1956, p. 583); Arnaut Daniel, *D'autra guiz'e d'autra razo* 8 "Merce dei trobar e perdo" [testo attivo forse anche al v. 13] (per il riscontro danielino cf. le osservazioni di Perugi 1985, p. 306); cf. tuttavia anche *Fam.* I 1, 41 "Qua in re [di essersi abbandonato a lamenti "que modo displicent"] excuset me forsitan amicorum pietas" (Rico 1976, p. 113).

9. MA ... SÌ: cf. 141, 9 "E veggio ben quant'elli ..."; 163, 9 "Ben veggio io ..."; 170, 12 "Et vegg' or ben che ..."; 214, 19 "Ma, lasso, or veggio che ..."; 361, 9 "et veggio ben che ..."; *TT* 55-57 "Segui già le speranze e 'l van desio; / or ò dinanzi agli occhi un chiaro specchio, / ov'io veggio me stesso e 'l fallir mio"; *TE* 6-7 "ma ben veggio che 'l mondo m'è schermito, / e sento quel ch'i' sono [cf. v. 4 "da quel ch'i' sono"] e quel ch'i' fui" (cf. 23, 30); si veda anche la variazione contenuta in 91, 12 "Ben vedi omai sì come a ...". La formula, pluriattestata nella *Commedia* (cf. *Inf.* IX 10; *Purg.* XXIV 58; *Par.* VII 52; XXI 45, 73, e si aggiunga l'"issa vegg'io" di *Purg.* XXIV 55, ma soprattutto *Par.* XVII 106 "Ben veggio, padre mio, sì come sprona"), ricorre più volte a cavallo tra fronte e sirma nei sonetti di Dante da Maiano: cf. *Primer ch'eo vidi* 9 "E bene veggio omai che ..." e la n. 13 (per altre occorrenze cf. Santagata 1985¹, p. 121).

9-10. AL POPOL ... TEMPO: 'per lungo tempo io sia stato oggetto di discorso per il popolo'; il sintagma in clausola non lascia dubbi sulla derivazione da *Lam* 3, 14 "factus sum in derisu omni populo meo, canticum eorum tota die" (Pozzi 1989, p. 151), tuttavia il motivo della *fabula vulgi* ha una imponente tradizione alle spalle. Di ascendenza biblica (oltre al passo cit., cf. *Di* 28, 37 "et eris perditus in proverbium ac fabulam omnibus populis"; *III Rg* 9, 7 "eritque Israhel in proverbium et in fabulam cunctis populis"; *Tb* 3, 4 "traditi sumus ... in fabulam et in inproperium omnibus nationibus in quibus dispersisti nos"; *Ps* 68, 12 "et factus sum illis in parabola") e classica (Ovidio, *Am.* III 1, 19-22 "Saepe aliquis digito vatem designat euntem / atque ait 'hic, hic est, quem ferus urit Amor'. / Fabula, nec sentis, tota iactaris in Urbe, / dum tua praeterito facta pudore refers" e, soprattutto, Orazio, *Epod.* 11, 7-10

"Heu me, per Urbem - nam pudet tanti mali - / fabula quanta fui! convivorum et paenitet, / in quis amantem languor et silentium / arguit et latere petitus imo spiritus" [il passo è accompagnato da un segno di richiamo sia sull'Orazio Morgan, c. 47r, sia sul Laurenziano, c.72r: cf. Billanovich 1985², p. 134]), è largamente diffuso nella letteratura mediolatina: si veda per es., in sede proemiale, Arrigo da Settimello, *Elegia* 5-8 "Gentibus obprobrium sum crebraque fabula vulgi; / dedecus agnoscit tota platea meum. / Me digito monstrant, subsannant dentibus omnes, / ut monstrum monstror dedecorosus ego" (si osservi che un'altra eco dell'*Elegia* è forse percepibile nel secondo congedo della canz. 268, datato 28 novembre 1349; cf. Bettarini 1987², p. 197). Il motivo ricorre più volte, insieme alla locuzione 'essere mostrato a dito', anche negli scritti di P.: cf. *Epyst.* III 27, 24 "fabula quod populo fuerim, digitoque notatus"; *Rem.* I 69 (*Prose*, p. 630) "Multos [innamorati] preterea curavit pudor; quod maxime generosis animis accidit, dum obversatur infamia irrisioque, dumque se digito signari vulgice fabulam fieri dolent", e inoltre *Fam.* III 9, 2; *SN* 1, p. 166; particolarmente vicino è *Secr.* III, p. 182 "Pudeat ergo senem amatorem dici; pudeat esse tam diu vulgi fabula". La *Fam.* X 3, 21, a Gherardo, inserisce nel circolo diffusione-vergogna la stessa attività poetica: "recondare etiam [...] quanta nobis fuerat cura quanteque vigilie ut furor noster late notus et nos multorum essemus populorum fabula. Quotiens sillabas contorsimus, quotiens verba transtulimus, denique quid non fecimus ut amor ille, quem si extinguere non erat, at saltem tegi verecundia iubebat, plausibiliter caneretur?".

10. ONDE: 'di che, della qual cosa'.

11. DI ME ... MI VERGOGNO: cf. 355, 8 "... onde vergogna et dolor prendo". La vergogna si applica sia alla sfera sentimentale: "iamque arsisse pudet" (*Epyst.* I 1, 64), sia a quella letteraria: "hinc illa vulgaria laborum meorum cantica, quorum hodie, fateor, pudet ac penitet" (*Fam.* VIII 3, 13, testo γ del maggio 1349; nel testo β del 1353-56 [cf. Rico 1978] P. aggiunge "iuveniliū laborum meorum"): cf. anche il precedente ovidiano (*Ex Ponto* I 5, 15) "cum re lego, scripsisse pudet" (Rico 1976, p. 114) e il sonetto proemiale della raccolta laurenziana di Guittone, *Amor m'è priso* 5 "Doglia, onta, danno à me condotto [soggetto Amore]" (ed. Leonardi 1994), per cui cf. la n. a 3, 14; per l'espressione cf. anche *Fam.* XVIII 16, 8 "pudebatque me mei" (Spinetti, p. 40). Il v. esibisce una delle più marcate allitterazioni ("ME MEdesmo MEco Mi") del sonetto (si osservi che "meco" è un termine molto attivo nel suscitare questa figura: cf. 127, 5 "Collui che del Mio Mal Meco ragiona"; 209, 5 "Meco di ME Mi MEraviglio spesso"), sonetto che è pure uno dei più ricchi di allitterazioni dell'intera raccolta: cf. le

catene: Sparse, Suono, Sospiri ai vv. 1-2 (che si prolunga in: Stile, Speranze, Spero, Sogno); Per Prova, Pietà, Perdono ai vv. 6-7 (in cui si coagulano gli sparsi: Primo, Parte, Piango, Popol, Pentérsi, Piace); Favola Fui al v. 10 (ripresa in Frutto); Conoscer Chiaramente al v. 13; e infine la catena estesa fra il v. 5 e il 12: VArio, VANE, VAN, Vergogno, VANEggiar, Vergogna (per una analisi delle figure del significante cf. Picchio Simonelli 1978).

12. VANEggiar "fra le vane speranze e 'l van dolore", non senza una connotazione di follia: "(i)l folle mi' desio" (6, 1); cf. anche 32, 10 e rimandi. □ FRUTTO: cf. Cino, *Si m'hai di forza* 4 "del mio gravoso affanno questo frutto" (Suitner 1977, p. 115).

13. CONOScer CHIARAMENTE: cf. A. Daniel, *D'otra guiz'e d'otra razo* 22 "Ar conosc ieu e sap mi bo" (allegabile con più fondamento a 56, 9-10) e, tenendo presente i vv. 8-9 di P., Dante da Maiano, *Amor mi fa* 8-9 "per ch'eo mi rendo a sol mercé chiamare. / E ben conosco omai veracemente".

14. CHE ... AL MONDO: 'durante la vita terrena': cf. 173, 6 "quant' al mondo si tessè, opra d'aragna"; 325, 58 "... quanto al mondo vedi"; E5, 2 "e quanto è di valore al mondo ..."; per il concetto *Purg.* XXXI 34-35 "Le presenti cose / col falso lor piacer volser miei passi" (ai vv. 43-44 "perché mo vergogna porte / del tuo errore"). □ BREVE SOGNO: cf. 248, 8 "cosa bella mortal passa, et non dura"; 311, 12-14 "Or cognosco io che mia fera ventura / vuol che vivendo et lagrimando impari / come nulla qua giù diletta et dura"; 323, 72 "Ahi, nulla, altro che pianto, al mondo dura!"; *TC* IV 65-66 "Ben è 'l viver mortal, che sì n'agrada, / sogno d'infermi, e fola di romanzi!"; *Fam.* II 9, 16 "totam michi vitam meam nichil videri aliud quam leve somnium fugacissimumque fantasma"; VII 17, 10 "Monstra ei vana esse vulgi somnia"; IX 15, 2 "multa versanti ineptissima fabula et prorsus inane somnium videtur fere quicquid in terris agitur"; cf. inoltre 156, 4 e rimandi.

2

Per fare una leggiadra sua vendetta,
et punire in un di ben mille offese,
celatamente Amor l'arco riprese,
come huom ch'a nocer luogo et tempo aspetta. 4

Era la mia virtute al cor ristretta
per far ivi et negli occhi sue difese,
quando 'l colpo mortal là giù discese
ove solea spuntarsi ogni saetta. 8

Però, turbata nel primiero assalto,
non ebbe tanto né vigor né spazio
che potesse al bisogno prender l'arme, 11

overo al poggio faticoso et alto
ritrarmi accortamente da lo strazio
del quale oggi vorrebbe, et non pò, aitarne. 14

Co [in Ma le posizioni di 2 e 3 sono invertite]. Se 1 risponde ai canoni dell'*exordium*, la serie 2-5 rispetta quelli dell'*initium narrationis*, con l'utilizzazione di *loci a re* (2 *causa*, 3 *tempus*) e a *persona* (4 *patria*, 5 *nomen*) (cf. Rico 1976 [p. 107] e 1989; ma anche Chiòrboli 1928, Santagata 1975, pp. 46-47, Martinelli 1977, pp. 68-71, Pastore Stocchi 1981, p. 16). Chiòrboli e Rico 1976 pensano che una così studiata orditura retorica presupponga una genesi contemporanea dell'intero gruppo di testi (nel biennio '48-49, Chiòrboli; in quello successivo, Rico, che però nel saggio del 1989 sembra restringere questa datazione ai soli tre sonetti iniziali); a mio parere, non è necessario ipotizzare che tutti e quattro i testi siano stati concepiti *ab origine* in vista di questa collocazione e quindi che essi siano coevi. Per quanto riguarda 2, concordo con quanti lo ritengono 'giovanile', dello stesso periodo, direi con Cochin, p. 41, della canz. 23; a meno di non pensare a un tardivo effetto di ricaduta della canzone, alla quale P. stava lavorando proprio nel 1350 e '51 (ma è più economico, se mai, ipotizzare interventi locali al momen-