

LA CANZONE XXIII, O IL NODO DELLA LINGUA NEL PETRARCA¹⁾

di Guglielmo Gorni

Nella canzone cosiddetta delle metamorfosi *Nel dolce tempo de la prima etade* (R. VF. 23), che si compone di otto stanze, una proemiale e sette narrative, più un congedo esemplato sugli ultimi nove versi della sirma, l'autore racconta («canzone narratoria» la definisce il Castelvetro) di varie trasformazioni patite a causa dell'amore per Laura. È una canzone precoce per data, o senz'altro giovanile, delle prime composte («est de primis inventionibus nostris»), copiata nel Vaticano lat. 3196 in tre momenti distinti²⁾.

Ha stanze massicce di venti versi, tutti endecasillabi tranne un settenario in decima sede, di schema *ABCBC ACDEDFGHHGFFII*; figura che sarà impiegata nella tradizione illustre, specializzandosi, come ho già avuto occasione di notare³⁾, nel genere del compianto funebre in volgare. Fa testo al riguardo il Bembo, *Alma cortese, che dal mondo errante* (Rime 142), per la morte del fratello Carlo (m. il 30 dicembre 1503, ma la canzone è più tarda, del 1507), a cui si associa (segno di una rapida fortuna) la parodia che ne fece il Firenzuola, *Gentile augello, che dal mondo errante* (Rime burlesche 7), in morte di una civetta; con le prove almeno del Molza, *O beato e dal ciel diletto Padre*, in morte di Raffaello Sanzio; del Sannazaro, *Spirto cortese, che sì bella spoglia* (Disperse 19) e di Celio Magno, *Pien di lagrime gli occhi e 'l cor di doglia* (Rime 99). Conosco, tra Quattro e Cinquecento, non meno di una ventina di canzoni esemplate su questo schema, usato ad esempio da Giusto de' Conti, Girolamo Britonio, Iacopo Marmitta, Giovan Battista Susio, Ludovico Martelli, Bernardo Segni, Chiara Matraini, Domenico Venier e soprattutto, in tre esemplari, da Torquato Tasso, *Da gran lode immortal del Re superno* (Rime 1505), in lode di papa Gregorio XIV (1590-1591), *Già spiegava l'insegne oscure ed adre* (Rime 1221), in morte di Barbara d'Austria, e *Questa fatica estrema al tardo ingegno* (Rime 1538), in lode di papa Clemente VIII (che regnò tra il 1592 e il 1605). In effetti, come mostra l'esempio di Torquato Tasso, il nostro schema si trova adibito anche allo stile parenetico, come presso Giovan Battista Refrigeria, *Invic-*

1) Il presente saggio, letto già a Padova presso l'Ente Nazionale Francesco Petrarca il 15 aprile 2004, per invito dei prof. Gino Belloni e Manlio Pastore Stocchi, e destinato agli Atti dell'Accademia patavina, è stato riproposto a Bellinzona presso il Liceo Cantonale il 30 settembre dello stesso anno, a celebrazione del settimo centenario dalla nascita del poeta. Questa la ragione per cui, con tenui modifiche formali, si stampa su «Cenobio».

2) Cfr. Francesco Petrarca, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196*, a cura di Laura Paolino, Milano-Napoli, Ricciardi, 2000, pp. 239-245.

3) Guglielmo Gorni, *Le forme primarie del testo poetico. La canzone* [1984], ora in *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 22-24.

tissimo duce, augusto e sacro (*Rimatori Bolognesi del '400*, 100) o Bernardo Tasso, *Gran Padre, a cui l'augusta e sacra chioma* (*Amori* II LXXVI).

Un grande impulso alla fortuna di questo schema venne da una pagina delle *Prose* del Bembo (II XIII), «La quale [R.VF. 23], quando io il leggo, mi suole parere fuori dell'altre, quasi donna tra molte fanciulle, o pure come reina tra molte donne, non solo d'onestà e di dignità abondevole, ma ancora di grandezza e di magnificenza e di maestà; la qual canzone, tutti i suoi versi, da uno per istanza in fuori, ha interi, e le stanze sono lunghe più che d'alcuna altra».

Di questa che è la canzone più lunga del *Canzoniere* (169 versi), ha trattato già Marco Santagata il 18 maggio 1981⁴⁾, professore di prima nomina, a quella data, all'Università di Cagliari. La sua *lectura* è stata edita, e ad essa rinvio, anche per la bibliografia. Vi si legge, tra l'altro, quel che è opportuno richiamare in breve qui, e cioè che *Nel dolce tempo de la prima etade* è un cominciamento fatale, scelto come quinto e ultimo capoverso a rappresentare il Petrarca nella serie di incipit illustri elencati in *Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi* (R.VF. 70)⁵⁾, insieme con il presunto Arnaut Daniel, il Cavalcanti di *Donna mi priegha, per ch'io voglio dire*, il Dante di *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, prima delle quindici canzoni 'distese' di lui (ed è questa la ragione dell'inclusione di *Così nel mio parlar* nella canzone del Petrarca, non già il contrario, come ipotizza De Robertis⁶⁾, per il quale sarebbe *Lasso me* a dar ragione del primo posto assegnato nella lista a *Così nel mio parlar*) e Cino da Pistoia, *La dolce vista e 'l bel guardo soave*: come dire gli esemplari più alti, o storicamente più decisivi, di canzone lirica nella nostra tradizione volgare.

Secondo tutti i commenti⁷⁾, le metamorfosi raccontate nella nostra canzone sarebbero sei, una per stanza, a partire dalla seconda con l'eccezione della quinta. Non si tien conto delle due metamorfosi adombrate nel congedo della canzone (fiamma e aquila, vv. 164 e 165, «ma fui ben fiamma ch'un bel sguardo accense», «et fui l'uccel che più per l'aere poggia»), dato che si nega la trasformazione in pioggia d'oro (pretermessa da Ovidio), allusiva a Giove che seduce Danae: «Canzon, i' non fu' mai quel nuvol d'oro / che poi discese in pretiosa pioggia, / sì che 'l foco di Giove in parte spense». Dunque si tratta:

1. LAURO, vv. 38-40 (seconda stanza): «ei duo mi trasformaro in quel ch'i' sono, / fa-

4) Marco Santagata, *Canzone XXIII*, in *Lectura Petrarce*, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, Padova, Firenze, Leo S. Olschki 1982, pp. 49-78.

5) Sulla varia fortuna di questo metro, si può vedere, di chi scrive, *Per una canzone del Tasso e altre riprese di Petrarca LXX*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a c. di F. Gavazzoni, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2003, pp. 229-242.

6) Dante Alighieri, *Rime*, a c. di D. De Robertis, Edizione Nazionale a c. della Società Dantesca Italiana, II. 1. *I documenti* (due tomi, 1* e 1**), 2. *Introduzione* (due tomi, 2* e 2**), 3. *Testi*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2002. Alludo a quanto si legge in 2**, p. 1148 (e a p. 1158).

7) Per tutti valga Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a c. di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996 (nuova edizione aggiornata 2004, da cui cito), pp. 96-123.

cendomi d'uom vivo un lauro verde / che per fredda stagion foglia non perde»;

2. CIGNO, vv. 58-60 (terza stanza): «et già mai poi la mia lingua non tacque / mentre poteo del suo [«mio sperar», v. 52] cader maligno: / ond'io presi col suon color d'un cigno»;

3. SASSO, vv. 78-80 (quarta stanza): «ed ella ne l'usata sua figura / tosto tornando, fecemi, oimè lasso, / d'un quasi vivo et sbigottito sasso»;

4. FONTE, vv. 115-119 (sesta stanza): «né già mai neve sotto al sol disparve / com'io senti' me tutto venir meno, / et farmi una fontana a pie' d'un faggio. / Gran tempo humido tenni quel viaggio. / Chi udi mai d'uom vero nascer fonte?»;

5. ECO, vv. 136-140 (settima stanza): «Ma nulla à 'l mondo in ch'uom saggio si fide: / ch'ancor poi ripregando, i nervi et l'ossa / mi volse in dura selce; et così scossa / voce rimasi de l'antiche some, / chiamando Morte, et lei sola per nome»;

6. CERVO, vv. 156-160 (ottava stanza): «Vero dirò (forse e' parrà menzogna) / ch'i' senti' trarmi de la propria imago, / et in un cervo solitario et vago / di selva in selva ratto mi trasformo: / et anchor de' miei can' fuggo lo stormo».

Solo la quinta stanza ne sarebbe esente. Si dà invece, a mio parere, una settima metamorfosi, intermedia nella serie (tre prima e tre dopo) nella quinta stanza, come era prevedibile a norma di simmetria:

3. *bis*, o senz'altro 4., vv. 98-100: «le vive voci m'erano interditte; / ond'io gridai con carta et con incostro: / Non son mio, no. S'io moro, il danno è vostro», che era, in prima redazione, «P(er)ò co(n) una carta (et) co(n) enchiostro / Dissi: accorrete, do(n)na, al fedel uostro!» (Paolino, p. 241).

Questa variante d'autore, come si ricava dal vecchio studio dello Scarano⁸⁾, le cui constatazioni sono state riprese tacitamente dai commentatori senza però dialettizzarle, è suggerita dalla riscrittura di un tema provenzale, di cui è prodotto un esempio da Folchetto, *Amors, merce: no mueira tan soven* (BdT 155,1) e un altro da Blacatz, *En chantan voill que-m digatz* (BdT 97,2), entrambi in chiusa di stanza. Si potrebbe aggiungere⁹⁾ almeno Bernart de Ventadorn, *Lancan vei per mei la landa*, vv. 19-20 «domna, so no-us es nuls enans, / que be cre qu'es vestres lo dans» (BdT 70,26), Guiraut de Bornelh, *Quan creis la fresca foill'e-l rams*, vv. 15-16 (BdT 242,58) e Qui chantar sol, vv. 36 e 38 (BdT 242,62), e soprattutto Gaucelm Faidit, *Com que mos chans sia bos*, vv. 9-10 «Amors, et er sieus lo dans / s'ieu muer e reman mos chans» (BdT 167,16), *Pel messatgier que fai tan lonc estatge*, vv. 27-28 «e si voletz que desturbiers m'en venha, / pus vostr'om sui, vestres sera lo dans!» (BdT 167,46). Del resto, già in

8) Cfr. Nicola Scarano, *Fonti provenzali e italiane della lirica petrarchesca*, in «Studj di Filologia Romanza», VIII (1901), pp. 250-360, a p. 308.

9) Mi fondo su uno spoglio della rima *ans* nel *Rimario trobadorico provenzale*, I (1988) e II (1994), a c. di P. G. Beltrami e S. Vatteroni, II, Pisa, Pacini, 1994, pp. 49-53.

Orazio si legge: «neque / si chartae sileant quod bene feceris, / mercedem tuleris» (Carm. IV VIII 19-21).

Questa metamorfosi di forzato silenzio si oppone a quella di Eco, la penultima, figura di duplicazione. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio, la trasformazione in uomo muto («le vive voci m'erano interditte», *interditte* è un *hapax* nel Canzoniere, anche se non nel Petrarca, cfr. *Quel ch'è nostra natura in sé più degno*, E 21, 60, *invitte: afflitte: interditte*) non si trova; mentre un passo del Vangelo di Luca corrisponde pienamente al caso nostro: è la storia di Zaccaria interdetto d'eloquio per non aver creduto al concepimento, inopinato e tardivo, del figlio Giovanni, che sarà il Battista e, alla nascita di questi, graziato. Si tratta di Luca, 1, 5-25 (*Annuntiatio nativitatis Iohannis*):

[5] Fuit in diebus Herodis, regis Iudaeae, sacerdos quidam nomine Zacharias de vice Abia, et uxor illius de filiabus Aaron, et nomen eius Elisabeth. [6] Erant autem iusti ambo ante Deum, incedentes in omnibus mandatis et iustificationibus Domini sine querela, [7] et non erat illis filius eo quod esset Elisabeth sterilis, et ambo processissent in diebus suis. [8] Factum est autem cum sacerdotio fungeretur in ordine vicis suae ante Deum, [9] secundum consuetudinem sacerdotii, sorte exiit ut incensum poneret, ingressus templum Domini; [10] et omnis multitudo populi erat orans foris hora incensi. [11] Apparuit autem illi angelus Domini stans a dextris altaris incensi. [12] Et Zacharias turbatus est videns, et timor irruit super eum. [13] Ait autem ad illum angelus: Ne timeas, Zacharia, quoniam exaudita est deprecatio tua, et uxor tua Elisabeth pariet tibi filium, et vocabis nomen eius Iohannem, [14] et erit gaudium tibi et exsultatio, et multi in nativitate eius gaudebunt. [15] Erit autem magnus coram Domino, et vinum et siceram non bibet, et Spiritu sancto replebitur adhuc ex utero matris suae, [16] et multos filiorum Israhel convertet ad Dominum Deum ipsorum, [17] et ipse praecedet ante illum in spiritu et virtute Heliae, ut convertat corda patrum in filios et incredulos ad prudentiam iustorum, parare Domino plebem perfectam. [18] Et dixit Zacharias ad angelum: Unde hoc sciam? ego enim sum senex, et uxor mea processit in diebus suis. [19] Et respondens angelus dixit ei: «Ego sum Gabriel, qui adsto ante Deum, et missus sum loqui ad te et haec tibi evangelizare. [20] *Et ecce eris tacens et non poteris loqui* usque in diem, quo haec fiant, pro eo quod non credidisti verbis meis, quae implebuntur in tempore suo. [21] Et erat plebs exspectans Zachariam, et mirabantur quod tardaret ipse in templo. [22] Egressus autem *non poterat loqui* ad illos, et cognoverunt quod visionem vidisset in templo. Et ipse erat innuens illis et *permansit mutus*. [23] Et factum est, ut impleti sunt dies officii eius, abiit in domum suam; [24] post hos autem dies concepit Elisabeth uxor eius et occultabat se mensibus quinque dicens: [25] Quia fecit mihi Dominus in diebus, quibus respexit auferre opprobrium meum inter homines,

che continua in Luca 1, 57-80 (*Nativitas et circumcisio Iohannis*):

[57] Elisabeth autem impletum est tempus pariendi, et peperit filium. [58] Et audierunt vicini et cognati eius quia magnificavit Dominus misericordiam suam cum illa, et congratulabantur ei. [59] Et factum est in die octavo venerunt circumcidere puerum et vocabant eum

nomine patris sui Zachariam. [60] Et respondens mater eius dixit: [61] Nequaquam, sed vocabitur Iohannes. Et dixerunt ad illum: Quia nemo est in cognatione tua qui vocetur hoc nomine. [62] Innuebant autem patri eius, quem vellet vocari eum. [63] *Et postulans pugillarem scripsit dicens: Iohannes est nomen eius. Et mirati sunt universi.* [64] *Apertum est autem illico os eius et lingua eius, et loquebatur benedicens Deum.* [65] Et factus est timor super omnes vicinos eorum, et super omnia montana Iudaeae divulgabantur verba haec; [66] et posuerunt omnes, qui audierant, in corde suo dicentes: Quis, putas, puer iste erit? Etenim manus Domini erat cum illo. [67] Et Zacharias pater eius repletus est Spiritu sancto, et prophetavit dicens: [68] Benedictus Dominus Deus Israel [...]¹⁰⁾

Affine a questo brano è il miracolo del sordomuto risanato, che racconta il Vangelo di Marco:

[...] Et apprehendens eum de turba seorsum misit digitos suos in auricolas eius et expuens tetigit linguam eius et suspiciens in caelum ingemuit et ait illi: Ephphetha, quod est adaperire. Et statim apertae sunt aures eius, et *solutum est vinculum linguae eius*, et loquebatur recte. Et praecepit illis ne cui dicerent. Quanto autem eis praecepiebat, tanto magis plus praedicabant et eo amplius admirabantur, dicentes: Bene omnia fecit, et surdos fecit audire et mutos loqui. (Marco 7, 33-37)

Il tema di un nodo che lega la lingua è ben presente nel Petrarca. Anzi, secondo Luciano Rossi¹¹⁾, che a sostegno cita, da *Una donna più bella assai che 'l sole*, «Ruppesi intanto di vergogna il nodo, / ch'a la mia lingua era distretto intorno» (R.V.F. 119, 76-77), e da *Se 'l pensier che mi strugge*, «Come fanciul ch'a pena / volge la lingua e snoda» (R.V.F. 125, 40-41)¹²⁾, si tratterebbe di un tema squisitamente petrarchesco. A questi luoghi si aggiunga:

Lasso, che disiendo
vo quel ch'esser non puote in alcun modo,
et vivo del desir fuor di speranza:
solamente *quel nodo*

10) Nel mio commento alla *Vita Nova* (Torino, Einaudi, 1996), a 11. 1, *divulgata tra le genti*, p. 106, scrivevo: «Il verbo [*divulgare*] è un *hapax* in Dante, calco di *Luca* 1, 65 'et super omnia montana Iudaeae divulgabantur omnia verba haec' nell'episodio della lingua sciolta di Zaccaria. *Donne ch'avete* aveva, senza suggestione evangelica, *quand'io t'avrò avanzata*, in 10. 24 [XIX 13], v. 58» e aggiungevo che «la storia della tradizione conforta questo giudizio 'democratico', se è vero che *Donne ch'avete* si legge già in un Memoriale bolognese del 1292 e al n. 306 del canzoniere Vaticano lat. 3793, unica canzone di Dante con tradizione ancora sicuramente duecentesca».

11) Cfr. Luciano Rossi, *Il nodo di Bonagiunta e le penne degli stilnovisti: ancora sul XXIV del Purgatorio, in Fictio poetica. Studi italiani e ispanici in onore di Georges Güntert*, a c. di K. Maier-Troxler e C. Maeder, Firenze, Cesati, 1998, pp. 27-52.

12) Rossi, *Il nodo* cit., p. 45 e nota 51. Con il che si replica anche ai dubbi di Lino Pertile, *Il nodo di Bonagiunta, le penne di Dante e il Dolce Stil Novo*, in LI, XLVI (1994), I, pp. 44-75 (a p. 50 «la lingua degli essere umani non si annoda»). Nel Petrarca la metafora è costante: si veda, ad esempio, «Et veggi' or ben che caritate accesa / lega la lingua altrui» (R.V.F. 70, 12-13), per cui si cita tra l'altro Bernart de Ventadorn, *En cossirer et en esmai*, 39-40 «per que-lh lenga m'entrelia / can eu denan leis me prezen» (BdT 70,17).

ch'Amor cerconda a la mia lingua quando
l'umana vista il troppo lume avanza,
fosse disciolto, i' prenderei baldanza
di dir parole in quel punto sì nove
che farian lagrimar chi le 'ntendesse.

(R. VF 73, 76-84)

Et veggi' or ben che caritate accesa
lega la lingua altrui, gli spirti invola;
che può dir com'egli arde, è 'n picciol fuoco.

(R. VF 170, 12-14)

Dai brani evangelici citati avevo tratto profitto a proposito di *Purg.* 24, 55-57, «'O frate, issa vegg'io', diss'elli, 'il nodo / che 'l Notaro e Guittone me ritenne / di qua dal dolce stil novo ch'i' odo». E su *nodo (della lingua)*, che ha dato il titolo a una mia raccolta di saggi (*Il nodo della lingua e il verbo d'Amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981), non ho cambiato parere, nonostante i pregevoli contributi di Lino Pertile¹³⁾ e di Lucia Lazzerini¹⁴⁾ (che dànno, con qualche dissenso tra loro, un'interpretazione venatoria del passo, con la quale concordano sia Claudio Giunta¹⁵⁾, sia, pur con alquante restrizioni, Luciano Rossi): il «nodo» che trattiene i poeti della vecchia scuola sarebbe quello che impedisce al falcone di spiccare il volo (chissà perché un 'nodo' dovrebbe trattenere il falcone, e non, poniamo, un anello, un cappio; ma si veda in proposito Pertile, *Bonagiunta* cit., p. 54). Non *nodo della lingua*, dunque, semmai *nodo della lunga*, «quaedam corrigia qua ligantur et retinentur falcones ad sedem suam quamcumque», come precisa Federico II nel *De arte venandi cum avibus*. Sennonché il sintagma **nodus lungae*, o uno simile, risulta irreperto, e l'esegesi che si è compendiata qui deriva da una petizione di principio (siamo *certamente* in un mondo venatorio, sicché l'impedimento, il *nodo*, deve essere un legaccio).

Più sfumato il parere di Anna Maria Chiavacci Leonardi nel suo commento al *Purgatorio* a proposito del nodo di XXIV 55: «Il Gorni ha proposto che si intenda qui 'il nodo della lingua', che la tiene impedita dal parlare sotto l'ispira-

13) Lino Pertile, *Il nodo di Bonagiunta*, cit. Un'adesione simpatetica alla mia lettura è in Adriano Sofri, *Il nodo e il chiodo. Libro per la mano sinistra*, Palermo, Sellerio, 1995. Comunque sia, Pertile mi scrive a ragione che «a seguito delle mie ultime ricerche, ho restituito la metafora falconaria al tema del volo dell'anima a norma del Cantico (*post te*, cioè dietro al Verbo)», talché «le nostre due letture non sono più, nei loro risultati, così lontane come potevano sembrare inizialmente, anche se diversa rimane la mia lettura specifica della metafora del nodo».

14) Lucia Lazzerini, *Bonagiunta, il nodo e la vista recuperata*, in **Operosa parva per Gianni Antonini*, Studi raccolti da D. De Robertis e F. Gavazzeni, Verona, Valdonega, 1996, pp. 47-54.

15) Claudio Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, il Mulino, 1998, p. 24 nota.

zione di amore, come nella Scrittura è detto della lingua di Zaccaria o di quella del sordomuto risanato [...]. L'ipotesi è suggestiva, ma sembra forzare in modo eccessivo il significato del passo (il richiamo scritturale farebbe non solo di Dante, ma anche dei suoi compagni i profeti di un nuovo verbo). Del resto Dante altrove usa *nodo* in senso traslato sempre per difficoltà della mente (*Inf.* X 95; *Par.* VII 53; XXVIII 58) e in questo caso il contesto (*issa vegg'io ... - ritenne / di qua*) sembra indicare piuttosto un impedimento mentale (la difficoltà che quei poeti ebbero a seguire il dettatore, come è chiarito nei versi subito seguenti)¹⁶.

Comunque sia, quel che Pertile ha intuito con finezza e sostenuto in base a fonti tecniche latine, la Lazzarini approva con sapere di provenzalista, sul presupposto «della passione tutta medievale e cortese per l'arte della falconeria». A suo parere, la metafora cosiddetta 'venatoria' è stimata credibile e conveniente perché l'identificazione di poeta e sparpiero è antica in lingua d'oc, fin da testi coevi a Guglielmo IX d'Aquitania, Bernart Marti e altri. Inoltre la Lazzarini insiste sul tema del *vedere* («di' s'i' veggio», v. 49, e «issa vegg'io», v. 55), «che dovrà essere reinterpreto alla luce della metafora aviaria», data per scontata: se di falco si tratta, si tratterà di un falco *ciliatus*, con le palpebre cucite. Ma, si diceva, l'intero sintagma, che in Dante è difettivo della specificazione (infatti nei versi del poema è *nodo* e basta), e che solo darebbe la certezza del riscontro, in ambito 'venatorio' non è stato trovato.

Viceversa, per quel che è del *nodo (della lingua)* si danno novità. E soprattutto, a parer mio, sarebbe assurdo che il Petrarca conoscesse il *nodo della lingua*, e Dante invece quello, presunto, *della lunga*: per entrambi, pare, deve valere la stessa metafora. Ora posso citare un 'nodo della lingua' in latino. E non da un testo peregrino della *Patrologia Latina*, ma dal primo libro delle *Confessioni* di Agostino:

Nam puer coepi rogare te, auxilium et refugium meum, et in tuam invocationem rumpebam *nodos linguae meae* et rogabam te parvus non parvo affectu, ne in schola vapularem.

(*Confessiones* I IX 14)

E questo sia suggel che ogni uomo sganni: il *nodo* di Dante è insomma il nodo consacrato dalla tradizione, è *nodo della lingua*.

Anche sulle *penne* (*Purg.* XXIV 58-59 «Io veggio ben come le vostre penne / di retro al dittator sen vanno strette»), che Pertile scredita nel significato di *calamus*, a prescindere dalle coincidenze (illusorie, anche secondo me) che si possono trovare tra *penne* (=ali) nella lirica delle origini e in aggiunta a quanto scrive Rossi (*Il 'nodo' di Bonagiunta* cit., pp. 46-47), è decisivo, a mio parere (e a quello di Rossi), quel passo del *Monarchia* che dice:

16) Dante Alighieri, *Purgatorio*, a c. di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994, p. 711.

quanquam scribae divini eloqui multi sint, unicus tamen *dictator* est Deus, qui beneplacitum suum nobis per multorum *calamos* explicare dignatus est, (Mon. III IV 11)

speculare appunto a «Io veggio ben come le vostre *penne* / di retro al *dittator* sen vanno strette». L'emblema dell'Alighieri, è stato detto più volte, sono le *ali*, non le *penne*; che qui hanno il senso che è in «Noi siàn le triste *penne* isbigotite, / le cesoiuzze e 'l coltellin dolente / ch'avemo scritte dolorosamente / quelle parole che vo' avete udite» (*Rime* di Guido Cavalcanti XVIII 1-4), e che, nella nostra canzone, è in «sì che mille *penne* / ne son già stanche» (vv. 11-12) o in «la *penna* al buon voler non pò gir presso» (v. 91).

È istruttivo, a questo punto, operare una rassegna delle voci dei contendenti. Per Lino Pertile: «la fortunata e affascinante spiegazione del Gorni non è riu-scita a dissipare del tutto, almeno in me, il disagio esegetico» (p. 51); per Lucia Lazzerini: «Quel nodo [...] non può essere il nodo della lingua (metafora dell'assenza d'ispirazione divina), secondo la pur suggestiva e fortunata ipotesi del Gorni, perché l'*handicap* del Notaro, di Guittone e dello stesso Bonagiunta non è il mutismo ma l'inerzia coatta» (*Bonagiunta* cit., p. 49). Con giusta cautela, Luciano Rossi scrive: «escluderei che, almeno in prima istanza [ma che vuol dire 'almeno in prima istanza'?], possa trattarsi del *nodo della lingua*, giusta la seducente proposta di Guglielmo Gorni, che mantiene, comunque, inalterato gran parte del suo fascino» (*Il 'nodo' di Bonagiunta*, cit., p. 45). Non ha esitazioni invece, ma forse è mosso da eccessiva baldanza, Claudio Giunta: «Accolgo l'interpretazione venatoria (il 'nodo' che trattiene i poeti della vecchia scuola è quello stesso che impedisce al falcone di spiccare il volo» (*La poesia italiana*, cit., p. 24 nota).

Ora io, pur consapevole che questi sono complimenti di pura cortesia, preferirei esser giudicato veritiero piuttosto che affascinante. Anche se, indubbiamente, a passare da Zaccaria e dalla lingua legata al mondo dei falconi, si perde qualcosa. Cosa? Si vedrà più oltre.

Prima di tutto bisogna che replichi alle obiezioni della Lazzerini (e in parte di Rossi) e della Chiavacci. Che semmai sarebbero da rivolgere all'autore, piuttosto che a me, dato che contestano la perfetta 'tenuta' della metafora, che è un'invenzione di Dante e non mia. 'Muti' del tutto il Notaro, Guittone e Bonagiunta effettivamente non furono, scrissero componimenti che Dante giudicò municipali e convenzionali; ma a norma del nuovo Verbo sì, si può ben dire che furono muti, perché non parlarono nei modi che si chiedono al poeta ispirato. Quanto all'obiezione che «il richiamo scritturale farebbe non solo di Dante, ma anche dei suoi compagni i profeti di un nuovo verbo», mi pare che muova da un'estensione abusiva: i compagni di strada di Dante nella ricerca del Dolce Stil Novo (Guido Cavalcanti e Cino?) poterono anche capire da vivi la novità di *Donne ch'avete* e imitarne lo stile, ma chi aprì la bocca al nuovo Verbo, chi insomma trasse fuori le nuove rime per forza di Scrittura, cioè riscrivendo e parodiando testi sacri (come ormai è da intendere «per forza di Scrittura», espres-

sione che si legge nel sonetto di Bonagiunta a Guido Guinizzelli), fu uno solo, Dante, appunto.

Che cosa si perde a lasciar cadere il riscontro scritturale? Si perde l'essenziale, cioè – come persisto a credere – che il Dolce Stil Novo operi quella sapiente parodia seria o riscrittura di temi sacri a uso cortese e mondano, che *solum* è sua. «Chi è questa che vèn, ch'ogn'uom la mira» (*Rime* di Guido Cavalcanti V), riscrittura di «Quae est ista quae progreditur» del *Cantico dei cantici*, è la versione del Dolce Stile data dal Cavalcanti, e «Ne le man vostre, gentil donna mia, / raccomando lo spirito che more» (*Rime* 50 [LXVI]), eco di «In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum» (escludo di proposito testi della *Vita Nova*) quella di Dante.

Tornando alla nostra canzone, si vede che *tout se tient*. Ci sono diastoli e sistoli, metamorfosi del silenzio, quella in lauro (1), sasso (3), novello Zaccaria (4), fonte (5) e cervo (7), e metamorfosi della parola, in cigno (2) e in Eco (6). Sulla base di un'agnizione petrarchesca nella quinta stanza di *R.VF* 23, nuova inopinata metamorfosi che non poteva sfuggirmi, dati i miei precedenti mentali, ho ripreso, dopo anni, il discorso sul *nodo*. Così la lettura di *Nel dolce tempo de la prima etade* è diventata un pretesto per parlare di una *crux* dantesca delle più spinose.

Ma i gentili uditori oggi sono venuti per sentir discorrere del Petrarca, non di un pretesto dantesco. D'altra parte, non potrei ricapitolare su *Nel dolce tempo* quanto è già noto o si ricava dai commenti. Per onorare il tema che mi sono proposto senza riassumere il già detto, mi porrò dunque una questione inedita o poco consueta; cioè come funziona, nella sua struttura, la canzone detta delle metamorfosi. Perché non tutte le metamorfosi del Petrarca si trovano in Ovidio, e alcune, già ovidiane, sono assunte qui in maniera eterodossa. Il che, sia detto *en passant*, giustifica anche e conferma la presenza, a prima vista sconcertante ed eterodossa, di uno Zaccaria redivivo nella quinta stanza.

Da Ovidio al Petrarca cambia anzitutto il significato delle trasformazioni. Se nel poeta latino la metamorfosi era un sottrarre il soggetto al suo destino, e spesso era una promozione, un compenso o un conforto escogitato dalla pietà degli dèi, nel Petrarca invece è sempre una pena inflitta al poeta, è la conseguenza dolorosa di una trasgressione. Non solo: in Ovidio a ognuno tocca in sorte una sola metamorfosi, quella tipica sua, mentre il personaggio che dice io subisce in *Nel dolce tempo* più trasformazioni, tutte reversibili, dato che variano nel tempo: madonna – dice il poeta – «benigna mi redusse al primo stato» (v. 135) e alla fine «ritornai ne le terrene membra» (v. 145). Si resta in dubbio – a parte il caso evidente del v. 145, in cui, prima di esser trasformato in cervo, il Petrarca assume di nuovo «terrene membra» – su cosa sia il «primo stato», dato che la metamorfosi in alloro è un acquisto per sempre, «né per nova figura il primo alloro / seppi lassar, ché pur la sua dolce ombra / ogni men bel piacer del cor mi sgombra» (vv. 167-169). È la chiusa della canzone, quasi un messaggio di inesorabilità.

La prima metamorfosi, in lauro, si lascia leggere come una condanna fatale del soggetto, che ha sì un corrispettivo nel mito di Dafne (*Metam.* I 452-567),

ma è trascritta come alienazione patita, «facendomi d'uomo vivo un lauro verde», e soprattutto si riferisce non a una donna inseguita e fatta oggetto di brama, ma a lui Petrarca. I commenti indicano nel Canzoniere solo un altro esempio di questa metamorfosi eterodossa nel sonetto *Poco era ad appressarsi agli occhi miei* (R.V.F. 51, vv. 5-6): «Et s'io non posso *transformarmi in lei* / più ch'i' mi sia», a cui segue l'apodosi «di qual pietra più rigida s'intaglia / pensoso ne la vista oggi sarei» (vv. 7-8), onomasticamente legata a Petrarca rietimologizzato in *pietra*. Indubbiamente, per questa loro singolarità, canzone e sonetto sono coevi, anteriori a ogni testo laurano che presenti la trasformazione in lauro di lei, così come è nel mito.

La seconda metamorfosi in cigno è in realtà la risultante di una doppia trasformazione, perché nei versi «allor che folminato et morto giacque / il mio sperar che tropp'alto montava» (vv. 52-53) e nel «cader maligno» (v. 59) traspare il mito di Fetonte fulminato da Giove, nipote, come ricorda Ovidio, di Cygnus, fratello di sua madre. Tant'è che nel poeta latino il mito di Cygnus (*Metam.* II 367-380) è inserito nella storia di Fetonte (*Metam.* II 1-400).

Quanto alla terza, che raffigura il Petrarca ridotto a «quasi vivo et sbigottito sasso» (v. 80), grande è l'imbarazzo dei commentatori. Sia perché questa metamorfosi dai commenti moderni non è identificata con altra di Ovidio. Sennonché si rammenti, ben pertinente, il mito di Niobe, *Metam.* VI 146-312, che al v. 305 contraddice alla lettera il Petrarca, «nihil est in imagine *vivum*» (e *vivo* invece del primitivo *freddo* è variante d'autore che si spiega, mi pare, per antifrasi a questo esametro); nonché la seconda metamorfosi di Scilla, «Ni prius in scopulum, qui nunc quoque saxeus extat, / Transformata foret; scopulum quoque nauita uitat» (*Metam.* XIV 73-74): e cfr. «Scilla indurarse in petra aspra ed alpestra, / che del mar cicilian infamia fosse» (*TC* II 179-180¹⁷); sia perché bisogna evitare il rischio di una ripetizione, dato che madonna «i nervi e l'ossa / mi volse in dura selce», ai vv. 137-138. Sembra insomma che si aprano due sole possibilità al poeta: o la trasformazione in alloro o l'impietramento, provocato dal volto di Medusa, come si dice esplicitamente altrove. Che significa dunque «quasi vivo et sbigottito sasso»? 'Statua', come traduce il Carducci-Ferrari, immagine plastica e parlante di lui, variante della «statua d'otono», o dell'uomo «fatto di rame o di pietra o di legno» di cavalcantiana memoria? Non è chiaro, né – una volta posto l'enigma – saprei risolverlo perentoriamente.

Resta il fatto che, a mio parere, si sviluppa qui una prima terna di metamorfosi che spettano rispettivamente al regno vegetale (lauro), animale (cigno) e minerale (sasso). Con l'intermezzo evangelico di Zaccaria, le altre tre metamorfosi sembrano invece da ascrivere alla natura degli elementi: acqua (fonte), aria (Eco) e terra (cervo), senza che si rispetti la consecuzione che quei miti

17) Si veda in proposito anche la seconda postilla del contributo di chi scrive, «Un dubbio, hiberno, instabile sereno» e altre note sui *Triumphs*, in *Studi sul canone letterario del Trecento. Per Michelangelo Picone*, a c. di J. Bartuschat e L. Rossi, Ravenna, Longo, 2003, pp. 123-134 (alle pp. 124-125).

hanno, quando siano presenti, nei quattordici libri del poema ovidiano.

Nella sesta stanza si pensa che sia riscritto il mito di Biblide (*Metam.* IX 418-666), o della ninfa Egeria sciolta in lacrime (*Metam.* XV 549-551), che Diana «gelidum de corpore fontem / Fecit». Eco, evocata nella settima stanza, deriva da *Metam.* III 339-510, e infine il mito di Atteone (trasgressione di sguardo, questa, non di parola) è nello stesso III libro delle *Metamorfosi*, ai vv. 138-252.

Inoltre, in questa sistematica allegorizzazione della propria vicenda, mi sembra che abbia gran peso la flora simbolica che l'autore indica via via. Se il lauro è la dominante – «e i capei vidi far di quella fronde / di che sperato avea già lor corona» (vv. 43-44), per cui vorrei che si citasse *Metam.* I 565, «Tu quoque perpetuos semper gere frondis honores» – uno scarto come quello del v. 117, «e farmi una fontana a pie' d'un faggio», non potrà imputarsi a un'innocente tematica di rustico *locus amoenus*. Il *faggio* qui è un tradimento del lauro, specialmente se la fonte latina, modificata a ragion veduta, dice «nigraque sub ilice» (*Metam.* IX 665). Il *faggio* rinvia, come è noto, alla poesia bucolica («Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi», *Egl.* I 1) e, nel sistema petrarchesco, individua la «pastorella alpestra e cruda» del madrigale 52, v. 4. Talché sarei propenso, con lo Zingarelli, a vedere qui un'infrazione al culto laurano (ma cfr. anche il commento di Pacca¹⁸) a «una riva / la qual ombrava un bel lauro ed un faggio», *TM* II 17-18).

Tutta la storia – tranne il *cervo*, si diceva – è sotto il segno di una reticenza imposta, a cui il Petrarca costantemente si sottrae: ma infrangere la consegna del silenzio significa incappare in una metamorfosi. La sequenza «m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano, / dicendo a me: Di ciò non far parola» (vv. 73-74) è l'emergenza di un conflitto tra silenzio ed espressione, inserito in un testo, quale è il presente, squisitamente narrativo, antenato del poemetto o di quello che, in età romantica, si dirà carne: basti citare «canterò com'io vissi in libertade» (v. 5), «Poi seguirò sì come a lui ne 'ncrebbe» (v. 7), «I' dico che dal dì che 'l primo assalto / mi diede Amor» (vv. 21-22), «il crudel di ch'io ragiono» (v. 32), e ancora, alla fine, «E parlo cose manifeste et conte» (v. 120), «ch'ancor poi ripregando» (v. 137), eccetera.

Il poeta è un locutore recidivo: «et già mai poi la mia lingua non tacque / mentre poteo del suo cader maligno» (vv. 58-59), «volendo parlar, cantava sempre» (v. 62). Il suo racconto continua imperterrito: «è bisogno ch'io dica, / benché sia tal ch'ogni parlare avanzi» (vv. 70-71), «anzi le dissi 'l ver pien di paura» (v. 77), «onde più cose ne la mente scritte / vo trapassando, et sol d'alcune parlo» (vv. 92-93). Parla anche madonna nella canzone, anzi, a suo giudizio, dovrebbe parlare lei sola e il poeta starsene zitto: «Ella parlava sì turbata in

18) Cfr. Francesco Petrarca, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a c. di V. Pacca e L. Paolino, Introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, pp. 312-314.

vista, / che tremar mi fea dentro a quella petra» (v. 81). Il Petrarca sa che la rinuncia al canto lo sottrarrebbe forse alle continue, alienanti metamorfosi, ma questa decisione non avrebbe la virtù di risanarlo: «Morte mi s'era intorno al cor avolta, / né tacendo potea di sua man trarlo, / o dar soccorso a le vertuti afflitte; / le vive voci m'erano interditte; / ond'io gridai con carta et con incostro» (vv. 95-99). Privo di voce, grida con gli strumenti dello scrivere, carta e inchiostro: fuor di metafora, il Petrarca sceglie di essere poeta, costi quel che costi. E se, a un certo punto dell'evoluzione, gli capita in sorte di non essere altro che Eco («scossa / voce [...] de l'antiche some», vv. 138-139), il finale rende giustizia, più che all'amante indiscreto («le dissi 'l ver pien di paura», v. 77, cioè le confessai la mia passione), al letterato impenitente: «[...] et fui l'uccel che più per l'aere poggia, / alzando lei che ne' miei detti honoro» (vv. 165-166). Alzando al cielo non già Ganimede in carne ed ossa, ma Laura per metafora. Laura che è il tema impreteribile del suo canto, ragione di dire che le metamorfosi minacciano, ma che non possono soffocare.