

Filigrane petrarchesche nel Libro delle rime

di *Franco Sacchetti*

Premessa

La storia di quel singolare “anticanzoniere” che è il *Libro delle rime*, raccolta di testi in versi (ma non solo) consegnata al ms. Laurenziano Ashburnham 574, si colloca in quella particolarissima e complessa storia della ricezione tre-quattrocentesca di Petrarca che ha nella stessa attività di copia un gesto di valorizzazione del modello, di consacrazione dell’*auctoritas*. L’esegesi del Petrarca volgare, iniziata già dopo la morte dell’autore nel 1374-75 ad opera di Luigi Marsili (monaco agostiniano che all’erotologia preferisce la poesia politica di *Italia mia* e *O aspectata in ciel*)¹, quando dunque Sacchetti non aveva ancora iniziato a riversare i propri testi in quel curioso manufatto² a metà tra la «copia in bella» e l’«esemplare di servizio»³, è a quest’altezza cronologica un’esegesi prevalentemente “poetica”, fatta di biografie ma anche di omaggi in versi⁴, spesso estesi alle altre due “corone”.

¹ Su Marsili si veda G. BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale del Canzoniere*, Padova, Antenore, 1990, pp. 1-57.

² L’analisi ravvicinata del Laurenziano Ashburnham 574 ha permesso di rivedere la vecchia «ipotesi vulgata [risalente a Ettore Li Gotti] che vuole la raccolta essersi formata lentamente, per progressivi acquisti, a partire dal 1363, quando lo scrittore, già provetto, avrebbe deciso di raccogliere nelle prime carte del manoscritto la sua produzione giovanile riordinata secondo un prevalente criterio cronologico, per poi continuare a trascrivere in esso» la rimanente produzione lirica (L. BATTAGLIA RICCI, *Tempi e modi di composizione del ‘Libro delle rime’ di Franco Sacchetti*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno, 1984, poi in EAD., *Palazzo Vecchio e dintorni*, Roma, Salerno, 1990, pp. 109-37; citazione dalle pp. 109-10).

³ Si veda L. BATTAGLIA RICCI, *Comporre il libro, comporre il testo. Note sull’autografo di Franco Sacchetti*, in «Italianistica», XXI, 2-3, 1992, p. 598. La studiosa sostiene che la composizione di questo «libro-contenitore» dipende strettamente «dalla composizione del testo, così che la strategia compositiva del testo impone locali, calcolati incrementi del libro, mentre la conformazione del libro può talvolta addirittura impedire e/o frenare il progressivo articolarsi e svilupparsi del testo» (*ibidem*). Per una descrizione esaustiva del manoscritto cfr. EAD., *Tempi e modi di composizione del ‘Libro delle rime’ di Franco Sacchetti*, op. cit. La stessa Battaglia Ricci ha discusso i limiti dell’edizione Ageno del *Libro delle rime* (Firenze-Perth, Olschki-University of Western Australia Press, 1990) nel saggio *Autografi «antichi» ed edizioni moderne. Il caso Sacchetti*, in «Filologia e critica», XX, 1995, pp. 386-457.

⁴ Paola Vecchi Galli ricorda un capitolo in terzine di Zenone Zenoni, composto a Padova nel 1374 e intitolato *La Pietosa fonte*, «ad laudem domini Francischi Petrarcae» (*Petrarca fra Tre e Quattrocento*, in

Non va forse dimenticato il fatto che la sezione poetica del manoscritto sacchettiano era stata stampata, a dispetto della nota - non autografa - indicante il titolo (posto a c. 2r, prima dell'indice), da Salomone Morpurgo (nell'edizione diplomatica preparata per Zanichelli, poi sconfessata e ritirata dallo studioso dalmata) con il titolo *Il Canzoniere*⁵. Ciò potrebbe suggerire una filiazione dal modello dei *Rerum vulgarium fragmenta*, il cui autore, all'interno del *Libro delle rime*, costituisce una presenza esplicita, assieme a quella di Boccaccio e Dante. Tuttavia, il *pattern* stilistico-formale, e per certi versi strutturale, del *Canzoniere* petrarchesco agisce in modo profondo e sottilmente occultato nel *corpus* poetico sacchettiano. Ed è proprio alla ricerca dei "segnali" (strutturali, lessicali e semantici) petrarcheschi, disseminati nel *Libro delle rime* assieme a puntuali rievocazioni del profilo umano e intellettuale dell'aretino, che è volta l'indagine delle pagine seguenti.

Libro o canzoniere?

È stato sottolineato come la prima parte dell'autografo Laurenziano (fino alla c. 36), sia per la *mise en page* dei testi (caratterizzata da un'accurata decorazione) sia per la varietà metrica e tematica (sonetti, ballate, madrigali, cacce, sonetti di corrispondenza, poesie di argomento storico-politico) sia per la minore preoccupazione nella seriazione cronologica sia ancora per la ridotta presenza di quei corredi paratestuali che si infittiscono nella seconda parte (in cui si trovano non solo lettere intervallate ai versi, ma anche lunghe didascalie introduttive ai componimenti), presenti i caratteri di un libro di poesia che solo molto cautamente può configurarsi come «canzoniere» nel senso petrarchesco⁶.

Storia della letteratura italiana, dir. da E. Malato, vol. I., *La critica letteraria dal Due al Novecento*, a cura di P. Orvieto, Roma, Salerno, 2003, pp. 161-89; citazione a p. 164).

⁵ Sulla vicenda di questa edizione (*Il Canzoniere di Franco Sacchetti secondo il codice autografo*, Bologna, Zanichelli, 1895) si veda A. STUSSI, *Tormenti di un filologo*, in ID., *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 97-112.

⁶ L. BATTAGLIA RICCI, *Comporre il libro, comporre il testo*, op. cit., pp. 598-99 e 602.

La coesistenza, nelle prime settanta carte dell'ashburnhamiano, di testi in versi frammisti alle lettere, può per certi versi far pensare al "ritratto" di Guittone disegnato nel canzoniere Laurenziano Redi 9 (che si struttura, dopo la sezione epistolare, in un ordinamento chiastico o circolare: canzoni morali post-conversione; canzoni amoroze giovanili/ sonetti amorosi giovanili; sonetti morali post conversione),⁷ ma senza l'*intentio* esemplaristica sottesa (pur nell'attuale riserva sulla matrice autoriale originaria di un simile ordinamento) alla costruzione di quel grande collettore⁸. Anzi, il continuo intervento di Sacchetti sui testi trascritti, teso progressivamente a esplicitare nella seconda parte del suo *open book* (attraverso le didascalie e le lettere) l'occasione compositiva o le ragioni ideali della scrittura (valga per tutti la corona dei dodici sonetti sulla pace, vergati unitariamente sulla c. 62r e v, seguita a c. 63r dall'epistola di accompagnamento ad Astore da Faenza, cui succede nella stessa carta il sonetto *Pace non truovo et non ò da far guerra*), fa sì che si passi da una raccolta più "tradizionale" (se ci riferiamo ai numerosi testi per musica e alla complessiva predominanza del tema amoroso), consegnata alla prima sezione (dove sono concentrati peraltro tutti i testi dedicati a Petrarca), a quello che è stato definito (ma con una forzatura terminologica evidente) «un canzoniere più inclusivo e autobiografico»⁹.

Certo, la prassi compositiva sacchettiana, per il continuo ritorno su carte corrette o "saturate", per la presenza di spazi vuoti destinati ad altre poesie mai trascritte (di cui si conserva spesso il solo nome del mittente e/o del destinatario) e per interventi di revisione puntuale (molti dei quali richiesti da errori di copia o da un

⁷ Si rinvia agli studi di L. LEONARDI, tra cui il saggio *Guittone nel Laurenziano. Struttura del canzoniere e tradizione testuale*, in *La filologia romanza e i codici* (Atti del Convegno di Messina, 19-22 dicembre 1991), a cura di S. Guida e F. Latella, Messina, Sicania, 1993, pp. 443-80 (poi, in redazione ampliata, con il titolo *Il canzoniere laurenziano. Struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini. IV. Studi critici*, a cura di L. Leonardi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 155-214.

⁸ Ha opportunamente osservato Leonardi che quel *corpus* «viene a coincidere con il momento di massimo sviluppo del concetto di *Liederbuch*, e insieme con il momento di prima elaborazione di quella che sarà la forma 'canzoniere'» (*Il canzoniere laurenziano. Struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*, op. cit., pp. 158-59).

⁹ L. BATTAGLIA RICCI, *Tempi e modi di composizione del 'Libro delle rime' di Franco Sacchetti*, op. cit., p. 137.

riequilibrio dell'impaginazione metrica), può rammentare la complessa costruzione del "libro" petrarchesco, anche per una (forse implicita) volontà di bipartizione, che nel Laur. Ashburnham è affidata alla lunga serie dei capitoli, vergati in colonna su carte in origine non utilizzate e poi parzialmente riempite tra il 1396 e il 1399. Tuttavia, la sussistenza di carte bianche e di altre probabilmente incomplete (in cui viene riempita, ad esempio, una sola colonna) rivela l'intenzione di una vasta narrazione storica che l'autore non riuscì a ultimare, e fa quindi pensare a un progetto incompiuto.

In ogni caso, a differenza di Petrarca, che lascia volontariamente, fino alla fine del proprio canzoniere, dei fogli bianchi da destinare a un eventuale accrescimento della prima parte (sono i *bona spatia* di cui egli parla nella nota lettera a Pandolfo Malatesta, che accompagna l'invio della cosiddetta forma Laurenziana [Laur. XLI.17]), Sacchetti sembra preoccupato di riempire gli intervalli del proprio libro con una narrazione genealogica che sembra, al lettore odierno, un'estensione forse un po' forzata di quella proiezione di sé sulla storia pubblica che caratterizza la seconda parte del *Libro delle rime*.

Se si deve prestare fede al titolo di questa raccolta, e quindi al valore semantico di *libro*, va detto come esso sia inquadrabile in una volontà di organizzazione testuale solo per certi aspetti sovrapponibile all'idea di canzoniere, ossia «un ordinamento "di secondo grado", in cui sia palese cioè la riflessione del poeta e la volontà di ricomporla secondo un nuovo senso [...] e ottenuto attraverso una ricollocazione diegeticamente riorientata, non necessariamente rispettosa dell'ordine cronologico»¹⁰. Petrarca non chiama mai *libro*, neppure all'interno del testo (dove mancano anche sinonimi come *volume*), i *Rerum vulgarium fragmenta*, a differenza delle opere latine come i *Rerum familiarium libri*, i *Senilium rerum libri*, i *Rerum memorandarum libri* e il *Secretum* (definito *libellus*). Ma la denominazione di libro per le poesie volgari è nella forma Chigi (Chigiano L. V. 176), dove la sezione petrarchesca riporta nella

¹⁰ R. ANTONELLI, *Perché un Libro(-Canzoniere)*, in *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di G. Desideri, A. Landolfi, S. Marinetti, in «Critica del testo», VI, 1, 2003, pp. 49-65 (cit. da p. 50).

lunga rubrica il titolo di *Fragmentorum liber*, come pure in un altro manoscritto anteriore al 1383, il John Rylands Library I¹¹. Non è da escludere che Sacchetti fosse a conoscenza dell'autografo boccacciano; va, però, detto che in un caso egli definisce la propria raccolta «libro» in un sonetto inviato a Giovanni Colonna (CCXCIX), importante (come si vedrà più avanti) per la caratterizzazione del suo stile compositivo.

Presenze dei Fragmenta nel Libro delle rime

Prendendo in considerazione i testi sacchettiani forniti, come nel *Canzoniere*, di elementi di cronologia interna, si vede come essi non siano affatto disposti, nella successione delle carte, secondo un ordine diacronico¹², in un libro che pur inizia petrarchescamente con un omaggio alla «somma [...] biltà»¹³, il cui viso e «l'aureate chiome sciolte» (I, vv. 1 e 9) sono fonte di luce agli occhi dell'uomo. È interessante notare come il *topos* dei «capei [...] sparsi» ritorni in una prima redazione del sonetto XLI, avente a tema la (con)fusione donna-sole (qui identificato, come altrove in Sacchetti, con Fetonte), che recava alla fine quattro versi cancellati: «Con aureate chiome penetrava/ già nel mio cor, sì come stella in fonte,/ quando conobbi lei donna, che sciolta/ non ha mia vita poi che l'ebbe tolta». Questa la terzina che sostituisce il testo rifiutato: «Donna la scorsi, alor ch'io più mirava,/ e venti volte aver vòlto Fetonte,/ che ma' da lei mia vita non fu sciolta». All'eliminazione del sintagma «aureate chiome», già presente nella canzone d'apertura, si accompagna la *mise en relief* del tempo dell'innamoramento, con la paronomasia dantesca «volte...vòlto», ripresa anche nel sonetto CLXIV: «Apresso il sol, ch'è venti volte vòlto/ su per li

¹¹ La segnalazione si deve a N. CANNATA, *La percezione del Canzoniere come opera unitaria fino al Cinquecento*, in *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei Rerum vulgarium fragmenta*, op. cit., pp. 155-76 (cfr. p. 164).

¹² L. BATTAGLIA RICCI, *Comporre il libro, comporre il testo*, op. cit., p. 600 e nota 4.

¹³ Tutte le citazioni dal *Libro delle rime* sono tratte da F. SACCHETTI, *Il libro delle rime con le lettere. La Battaglia delle belle donne*, a cura di D. Puccini, Torino, UTET, 2007, alla cui nota al testo (pp. 37-46) si rinvia per la ricostruzione della tradizione editoriale. Il riferimento ai testi è dato dal numero romano progressivo dei componimenti, senza indicazione di pagina. Con il corsivo sono state contrassegnate le vocali che appaiono con un punto sottoscritto.

segni il suo veloce corso,/ [...],/ ch'Amor mi prese, ed ancor non m'ha sciolto» (vv. 1-4), e anche in un testo che appartiene alla “seconda” parte del libro: «Quando rimembro che il sole ha vòlto/ già volte sei con venti ne' suoi segni,/ ch'Amor vèr me dispuose i suoi ingegni/ nel duro nodo ch'ancor non m'ha sciolto» (CCIX, vv. 1-4)¹⁴. Il sonetto si chiude proprio nel nome dell'autore dei *Fragmenta*: «E quand'io penso al mio Signor Petrarca,/ quel ch'acquistò in Laura pe' suo' versi,/ misero, i' scrivo in ghiaccio, e 'l tempo varca» (vv. 12-14). Sacchetti, descrivendo il «duro nodo» che lo avvolge da ventisei anni, rimpiange il tempo perduto nel tessere le lodi dell'amata, che gli ha fruttato solo gli «alteri sdegni» di lei. Il paragone con le sofferenze provate da Petrarca, amante non ricambiato nonostante i suoi versi di lode¹⁵, lo fa sentire come uno che scrive «in ghiaccio», mentre il tempo trascorre inesorabilmente.

Il sonetto seguente (CCX), vergato nella stessa carta, è anch'esso un testo di commemorazione del «primo giorno» in cui il poeta “vide” «quella a cui sempre ritorna/ con tutti i sensi» (CCX, vv. 3-4). La memoria scaturisce dalla visione dell'«arco celeste», derivante da *Rvf CXLIV*, v. 3¹⁶: i colori della veste, ossia lo zaffiro, il rubino, gli smeraldi che attorniano gli «aurei cavelli» diventano allo sguardo retrospettivo («I' non m'accorsi di quel ch'or m'accorgo»: v. 9) rispettivamente il cielo («emispereo velo»), il fuoco d'amore («l'ardente foco»), l'erba e la paglia («la stipa») in cui si alimentano i pensieri del poeta¹⁷.

Inscritto anch'esso in un sistema di “segni” petrarcheschi è il madrigale XCVIII: «Passato ha 'l sol tutti i celesti segni/ già l'undecima volta,/ che nel tempo ov'i' son, voi, donna, amai;/ e qui mi trovo, amando più che mai» (vv. 1-4), con rimando ovviamente a *Rvf LXII*¹⁸: «Or volge Signor mio, l'undecimo anno/ Ch'i' fui

¹⁴ Cfr. anche il sonetto LXXXIX: «ma non mi lascia il nodo che m'avolve/ già è vent'anni, e mai non mi disciolse» (vv. 15-16) e (senza indizi temporali) la ballata CLXVII: «Poi ch'Amor vuole, tempo non è né fia/ né fu già mai, che io disciolto sia» (vv. 1-2).

¹⁵ Questa immagine dell'amante poeta non corrisposto si trova anche nella novella CXI: «Un altro, e io scrittori sono di quelli, che facendo prima mille madriali e ballate non acquisteremo un saluto» (F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, a cura di D. Puccini, Torino, UTET, 2004, p. 311).

¹⁶ ID., *Il Libro delle rime*, op. cit., nota p. 390.

¹⁷ I versi dell'ultima terzina: «smeraldi l'erba ov'io i pensier porgo,/ la stipa i be' cavelli; e 'n questo telo/ sempre arderò, ch'io viva assai o poco» sostituiscono i seguenti: «La stipa i bei cavelli dov'io scorgo/ ch'arder dovea sotto il primo celo/ infin ch'io viverò assai o poco».

¹⁸ Per i luoghi citati dal *Canzoniere* si farà riferimento a F. PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*.

sommesso al dispietato giogo»¹⁹. Debitore delle disseminazioni metonimiche del *Canzoniere* è anche il particolare dei «lucenti capelli [...] sparti» raccolti «su la vaga fronte» (vv. 5-6).

Il caso più eloquente di una volontà di scansione interna, o meglio di bipartizione di questo composito “contenitore” poetico, è quello di due sonetti, vergati entrambi sulla parte inferiore di c. 36r (CXCXV e CXCXVI), di cui il secondo cronologicamente posteriore e tuttavia collocato prima. La ragione, secondo la Battaglia Ricci, va ricercata nel fatto che il primo testo narra l’evento drammatico, mentre il secondo, collocato simbolicamente in aprile, «è concepito come un lamento funebre: e l’attenzione è spostata sugli effetti che quell’evento ha provocato in chi scrive»²⁰. Per l’unica volta è chiamato in causa il *nomen omen* della donna: «Felice fui quanto Felice in vita/ con meco fu» (vv. 1-2)²¹. La poesia si chiude su un’antitesi tipicamente petrarchesca: «il mal mi sprona, e ’l ben m’è interdetto» (v. 13).

A riprova dell’importanza di questi testi di “cesura” si può notare come essi siano presenti, seguiti dal sonetto *Arco celeste*, nel codice Laur. Plut. XLI.26, la cui esigua ma significativa sezione dedicata a Sacchetti contiene anche le canzoni-epitaffio dedicate a Boccaccio e Petrarca (CLXXIII e CLXXXI).

Quasi superfluo ricordare l’utilizzo di *Rvf LXI* nella canzone XLIV, dedicata alla moglie per la nascita del primo figlio, dove l’*incipit* petrarchesco costituisce il *refrain* di ogni strofa (ripetuto all’interno di essa per quattro volte a intervalli regolari) e nel congedo suggerisce la formula di benedizione rivolta alla canzone medesima, con una più accentuata ripresa anche ritmica dell’ipotesto, da cui sono mutate le parole-rima dei primi due versi²²:

Sia benedetto, mia canzon, quel anno,

Edizione critica di G. Savoca, Firenze, Olschki, 2008.

¹⁹ F. SACCHETTI, *Il Libro delle rime*, op. cit., nota p. 179.

²⁰ L. BATTAGLIA RICCI, *Comporre il libro, comporre il testo*, op. cit., p. 607.

²¹ Si veda anche l’ottava 53 del cantare I della *Battaglia delle belle donne*: «Ben è felice più ch’altra filice/ per ogn’altra virtù e per bellezza» (F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, op. cit., p. 627).

²² Come aveva già notato V. PERNICONE, *Fra rime e novelle del Sacchetti*, Firenze, Sansoni, 1940, p. 102.

mese, semana, dì, ora e punto
ch'a questa donna conterai tuo' versi,
ne' qual, io spero, s' tu arai ben detto,
forse tuo dir da lei fia benedetto.

Fortemente petrarchesca nella tensione retrospettiva è la «canzone distesa» LIV, già a partire dall'*incipit*: «Quanto più penso al tempo mio passato» (che può ricordare per analogia *Rvf* CCXCVIII, v. 1: «Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni») ma anche per alcuni attacchi di strofe: «Passata è già la mia giovine vita/ con tanto mal che, quando essa ricordo,/ d'ira tutto mi mordo»; «Adunque, Amor, se la mia giovinezza/ m'hai fatta con martir sempre nimica,/ qual fia stagion amica/ di me, per tempo ch'io già mai aspetti?» (vv. 14-16 e 27-30). Soprattutto nella quinta stanza si concentra una raffinata *contaminatio* di *RvfL*²³ e *LXXV*²⁴:

Tal è 'l mio viver, che ma' non vidde ora
di ben, né che a lui già lieta fosse.
Tu, da cui questo mosse,
il sai, ché, quanto il sai, tanto se' fero.
Perduto tempo, omè, chi mi ristora?
O chi mi rende le finite posse,
le qua' da te percosse
son state sì che mai sanar non spero?
Basso è venuto ogni mio senso altèro
e già risecca è la mia vita acerba,
tanto che virtù d'erba
né forza non mi può valer, né arte:
sì aspro bello sento in ogni parte.
(vv. 53-65)

Il ricordo del tempo dell'innamoramento occupa anche i sonetti di corrispondenza. Replicando a Bonuccio da Orbieto, che aveva lodato «gli onorati

²³ La canzone *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* è un archetipo particolarmente “produttivo” nella lirica sacchettiana: si pensi al madrigale CXVIII, dove il verso «e' buoi che tornan da' solcati colli» rimanda appunto a *RvfL*, vv. 58-59: «veggio la sera i buoi tornare sciolti/ da le campagne e da' solcati colli».

²⁴ C. ZAMPESE, *Una scheda per Sacchetti*, in *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, a cura di C. Berra e P. Vecchi Galli, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 373-74.

detti» nati dalla «fruttuosa spiga» del suo interlocutore, e pertanto «vaghi, nobili e perfetti» (CCXXXVa, vv. 6 e 8), Sacchetti parla dei propri «anni giovenetti», in cui «amor» lo prese «dove ancor l'intriga», e afferma che, in quanto si trova «presso a la vecchiezza pinto», la sua anima «da' versi si svia,/ pensando a l'uscire del laberinto» (CCXXXVb, vv. 5-6 e 9-11). Qui il «laberinto» è quello esistenziale, accezione “assoluta” che in Petrarca è presente in CCXXIV, 4: «Un lungo error, in cieco laberinto», mentre nel sonetto di anniversario CCXI, al v. 14, esso connota la prigionia senza uscita dell'amore terreno: «Nel laberinto intrai, né veggio ond'esca».

Minor attenzione sembra aver prestato il lettore Sacchetti al dispiegamento metaforico-metonimico del lauro. Si pensi al madrigale LXXXV, dove il poeta vede «risplender [...] una testa bionda» «tra verdi lauri» (vv. 2-3). A parte la ripresa di quest'ultimo sintagma, che ricorda l'*incipit* della sestina *Giovene donna sotto un verde lauro* e che il poeta ripete nelle canzoni composte in morte del Petrarca («che vide tanto sotto il verde lauro»; CLXXIII, v. 90) e del Boccaccio («Zanobi e 'l Petrarca, in quel tesauro/ ch'ebbon col verde lauro»; CLXXXI, vv. 40-41), spicca la celebrazione dell'immortalità della bellezza: «Dolce fu il giorno e vago fu il verde,/ ma più il viso, che stagion non perde» (LXXXV, vv. 7-8). Nella canzone delle metamorfosi Petrarca racconta il proprio essere divenuto un «lauro verde», «Che per fredda stagion foglia non perde» (XXIII, v. 40). E altra metamorfosi, sempre mutuata dalla canzone XXIII dei *Rvf*, è quella del madrigale LXXVI, nel cui finale si legge: «lasso, qual io rimasi! I' veggio l'orma/ che come Atteon muterò forma» (vv. 7-8). Qui il poeta si limita a preannunciare la propria probabile trasformazione in cervo, che in Petrarca è invece narrata nella sua manifestazione interiore ed esteriore (v. 141 e sgg.); tuttavia, sembra che la descrizione sacchettiana sia stata maggiormente influenzata dalla clausola del madrigale LII, *Non al suo amante più Diana piacque*: «Tal che mi fece or quand'egli arde 'l cielo/ Tutto tremar d'un amoroso gielo» (vv. 7-8). Peraltro Sacchetti non manca di riproporre nel madrigale XXIX il mito dafneo, legato a una «donna gentil» che gli induce «sospiri/ nel cor, che sempre in lei fermò

disiri» e che gli dona «dolcezza [...] con martiri»: «Sveglia'mi, e'n doglia tal mio cor salio,/ qual Febo drieto a Dampne alfin sentìo» (vv. 5-7 e 10-11).

Poco sfruttato strutturalmente, anche se lessicalmente presente, nel *Libro delle rime* è il sonetto proemiale dei *Rvf*. Nella ballata XCIII leggiamo: «I' son colui che mi conosco, lasso,/ ch'io pur vo con speranza a van disio» (vv. 3-4), dove alle «vane speranze» (sintagma che al singolare e come vocativo è esposto sia nell'*incipit* del madrigale XCVI, «Vana speranza, che mia vita festi/ sugetta a due amor», sia al v. 75 della canzone CLXIX: «Vana speranza, dove se' involta») sottentra un ancor più deciso «van disio». Il «veggio» petrarchesco sottolinea qui la consapevolezza che il «pensier folle» travalica la brevità e la caducità della vita: «seguendo te [ossia Amore], i' veggio ben ch'i' passo/ con pensier folle il corto viver mio». Il finale è nel segno (anch'esso petrarchesco) di una colpa della quale non ci si può liberare: «Così nel fallo sto, ma sento ch'io/ lasciar nol posso, e questo più mi dole» (vv. 7-8), versi che richiamano la clausola della prima strofe della «canzone distesa» IV: «ch'i' pur vo drieto al mal ch'io conosco,/ né morir posso, ed ognor piglio tòSCO» (vv. 12-13).

Più volte nel suo libro di versi Sacchetti allude metalinguisticamente al proprio *modus scribendi*, espressione di un uomo «discolo e grosso» (come egli si autodefinisce nel proemio al *Trecentonovelle*)²⁵. In uno dei sonetti di risposta a un Antonio piovano lettore di Dante il poeta contrappone i propri versi «grossi e rozzi» all'«alto stil» dell'esposizione del suo interlocutore (CCXVIIIb); e ancora, rivolgendosi a Giovanni Colonna (petrarchescamente nominato «Ferma colonna»), parla del «materiale ingegno/ de' grossi versi» e del proprio «rozzo dettato», paragonandosi a «un vil drappiero,/ che nuovi panni e grossi vender usa» (CCXCIX, vv. 5-6 e 10-11). Significativa è anche la lettera ad Astore da Faenza del 13 aprile 1397, che accompagna il ciclo dei sonetti per la pace, composti come «uomo grosso», per far sì che essi «apertamente siano intesi» e per evitare i fraintendimenti che potrebbero sorgere dagli «scritti sottili», «da molti chiosati e variamente contro a la

²⁵ Cfr. le osservazioni di Puccini sulle occorrenze di «grosso» e «discolo» nel *Libro delle rime* (*Introduzione* a F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, op. cit., pp. 9-10).

'ntenzione degli autori che li compuosono»²⁶. Altrove, in un sonetto scritto (come recita la didascalia) «contro a uno che voleva che sue rime, filosofiche e sottili, fossino intonate, e le sue noiava», Sacchetti contrappone la «cosa sottile», ossia l'«alta matera, a 'ntender cruda» della poesia “impegnata” alla leggerezza degli «amorosi versi», che sono sempre serviti dall'accompagnamento musicale (CLVIII, vv. 12-14).

È noto come uno degli elementi del prestigio storico-letterario e culturale dell'autografo sacchettiano sia l'indicazione di coloro che provvedevano a “intonare” i testi (in due casi è il poeta stesso l'esecutore musicale dei propri versi)²⁷. In un altro sonetto l'autore si riferisce esplicitamente al fatto che le sue rime d'amore venivano approntate per essere eseguite: «e altre rime, ove mia mente corre,/ d'amor, non son venute a quella via,/ là dove il canto ancor l'avrà a comporre» (CLXXXIIb, vv. 9-11). Con un voluto *understatement*, egli parla della propria poesia come di un insieme di «parole vane», sottolineando come esse siano «di vario sapore/ ed al ben ed al mal d'altrui tostane» (vv. 2 e 5-6). Sembra di scorgere un'eco, volutamente rimodulata nella semantica sacchettiana, del «vario stile» petrarchesco, riferito «sia alla molteplicità e varietà degli ipotesti, per di più latini e volgari, sia allo stile lirico»²⁸ (in Sacchetti l'aggettivo «vario» è *hapax*). Non si tratta di parole da sbandire ai quattro venti, tanto più che il poeta prega un certo Simone «che le tenesse piane,/ perché non tinga alcuno il loro colore» (vv. 7-8).

Anche Sacchetti, come Petrarca, era solito inviare sillogi di poesie ad amici per averne pareri e consigli. È il caso di un sonetto spedito ad Astore di Faenza nel novembre 1396, due anni prima di quello a Giovanni Colonna. È un testo che, secondo quanto recita la didascalia, era scritto «in capo d'uno quaderno di molte sue cose per rima che gli mandò». La dichiarazione di umiltà del proprio stile, attraverso l'analogia culinaria, non risponde a una mera *captatio benevolentiae*, bensì alla

²⁶ ID., *Il Libro delle rime*, op. cit., p. 524.

²⁷ Sui testi musicati nel Laur. Ashburnham 574 si veda da ultimo L. MCGUIRE JENNINGS, *Senza vestimenta. The literary tradition o Trecento song*, Farnham, Surrey, Ashgate, 2014.

²⁸ R. MERCURI, *Frammenti dell'anima e anima del frammento*, in *L'io lirico: Francesco Petrarca*, op. cit., pp. 67-92 (cit. a p. 70).

volontà di porsi nel solco di una poesia che riscatti la mente del lettore dall'eccesso delle scritture «sottili»:

I' ho veduto spesso, signor mio,
che l'usar molto vivande gentili,
vegnon talora sì al gusto vili,
che delle grosse gli vien gran disio.
Così nelle scritture aven, pens'io:
usando pur continuo le sottili,
alcuna volta di più grossi stili
cerca la mente, per aver ricio.
Però vi mando mie cose volgari,
non già per voi quanto per la famiglia,
ché son conforme a li lor calzari.
L'albero dà di que' frutti che figlia;
se son senza sapore o poco cari,
priego non facciate meraviglia:
con gran fidanza io gli mando a voi,
che' miei error correggerete poi.

Non sappiamo se le «cose volgari», destinate più che al dotto signore alla sua famiglia, siano una traduzione-rievocazione del titolo autografo petrarchesco (si tratta di un sintagma assente nella tradizione lirica fino a Sacchetti). Un'altra occorrenza di «volgare» che potrebbe avvalorare quest'ipotesi è nel sonetto di risposta a Giovanni Mentini, che si apre con la rivendicazione della fama di Dante tra tutti coloro che hanno scritto in «vilume/ volgare con alto stile e bel costume» (CCXCVb, vv. 2-3). Considerato l'uso sacchettiano di «grosso» e «rozzo», l'aggettivo «volgare» rientrerebbe in questo ambito semantico, anche se si potrebbe pensare a un'accezione più neutra, petrarchesca appunto, di poesie scritte in volgare.

Leggendo le corrispondenze poetiche, balza agli occhi del lettore la contraddizione fra l'esaltazione della sapienza e della raffinatezza dell'autore e la tendenza di quest'ultimo a ridurre a pratica occasionale, pretestuosa, le ragioni del proprio scrivere in versi. Sembra che l'esercizio più estemporaneo sia quello della poesia d'amore, in quanto Sacchetti dice di sé che «amando *ha* fatto asai sonetti» (CXb, v. 16). Ciò, tuttavia, non è in contraddizione con un atteggiamento di profondo

rispetto verso Petrarca e la tradizione poetica da lui rappresentata; egli è, infatti, compreso in quella corona di «fiorentin coltivatori» che con la loro morte hanno disertato il Parnaso, e che hanno scritto all'ombra del «lauro antico, verde e degno» (CCXVI, vv. 5 e 16). Tuttavia, scorrendo nella diacronia del libro gli “omaggi” petrarcheschi (superiori in quantità a quelli boccacceschi, mentre Dante è una presenza costante nell'ideologia e nel vocabolario poetico dell'autore), ci si accorge di come il moralista Sacchetti abbia guardato con *pathos* all'uomo che è stato «tenuto strano» dalla sua patria e che deve tornarvi perché essa ne abbia consolazione (CXIV). Egli deve essere ricordato per la sua «alta eloquenza» e le sue virtù (esercitate nella sua attività diplomatica), a lungo misconosciute dalla «lingua» di Firenze, la stessa patria che aveva ignorato Dante (CXLII). Il «dolce stile» e la «vaga eloquenza» sono espressione di un uomo «che sempre avea co' vizii guerra,/ cercando i modi santi e 'l regno eterno» e che aveva sempre «gli occhi verso 'l Ciel divino» (CLXXIII, vv. 4-6 e 10). Uno stile, pertanto, che esprime una forte tempra morale, e che è altro rispetto a quello contorto e involuto delle scritture «sottili».

Un ultimo riferimento al proprio *modus scribendi* Sacchetti lo fa in una sequenza di endecasillabi a rima baciata preceduti dal titolo (posto nello spazio di un verso) *Oratio auctoris pro se ipso*, che Chiari²⁹ intende come continuazione di un testo anch'esso in endecasillabi e dedicato all'origine miracolosa del movimento dei Bianchi. Da notare come in questo lungo componimento il poeta abbia apposto delle rubriche intitolate *Oratio ad deum* e *Oratio ad matrem*, scritte però in un carattere nettamente più ridotto e a margine della colonna che ospita i versi. Dopo aver invocato il Padre e la Vergine Maria, l'autore rivolge una preghiera a se stesso, chiedendo perdono per i propri peccati alla «Madre del ciel» e ricordando il proprio *comporre* (verbo cui accosta significativamente *scrivere*) «in grosso stil poetico»:

Come pensoso in su un prato standomi,
e nelle bianche procession specchiandomi,

²⁹ F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, a cura di A. Chiari, Bari, Laterza, 1936.

compuosi e scrissi in grosso stil poetico,
in picciol'ora, questo mio dir metrico,
così con tutti i sensi di concordia
chiamo, Madre del ciel, misericordia,
ché peccator son stato in ogni vizio,
mai non pensando all'eternale ospizio,
seguendo ogni peccato volontario
come uom d'intelligenza forte svario.
(CCCII, vv. 1-10)

Anche volendo trascurare l'*incipit* petrarchesco (da *Rvf* XXXV), per l'evidenza metrica di «pensoso», va osservato come Sacchetti chiami in questa sezione «autobiografica»³⁰ la Vergine «alta Regina d'ogni grazia» (v. 19), «Virgo santissima» (v. 65) e «Vergine sposa» (v. 29), quest'ultima apposizione memore forse del «Madre, figliuola e sposa» di *Rvf* CCCLXVI (v. 47).

Ma Petrarca è per Sacchetti soprattutto il propugnatore della pace, e come tale viene ricordato in uno dei dodici sonetti inviati ad Astore di Faenza. Se Livio «scrisse/ che gli era meglio la sicura pace/ che sperata vittoria», Petrarca «più oltre disse», in quanto «la sicura pace più li piace/ che sicura vittoria» (CCLXXIII, vv. 1-7). Si tratta di una citazione dalle *Familiare*s, XI, 8, 12³¹, presente anche in una lettera a Donato di Iacopo Acciaiuoli del luglio 1391, impegnato allora nella guerra contro Gian Galeazzo Visconti, al quale il poeta ricorda che «La pace è bene principale di tutte le virtù. Adunque, avendo questa, abbiamo ogni bene»³². E, se tanto petrarchesca è questa richiesta di pace dell'uomo Sacchetti, lo è altrettanto quella del suo interlocutore, che chiude un'epistola alludendo alla «morale» della canzone *Italia mia* («I' vo gridando: Pace, pace, pace-»), morale esplicitata in un sonetto di risposta in cui egli sottolinea quanto le guerre civili siano funeste e come si debba tornare alla «sentenzia» di Cristo, e conclude: «Però ciascun cittadin(o) che si tace,/ gridar(e) dovrebbe: - Pace, pace, pace!» (CCLXXXIVa, vv. 15-16). Forse non è casuale che nella stessa carta contenente la lettera di accompagnamento dei dodici sonetti segua

³⁰ Nei versi della sezione precedente aveva utilizzato, tra gli altri, gli epiteti e appellativi «pia Madre», «benigna, graziosa e soave», «Regina pia, santa e degna» (CCCI, vv. 330, 347 e 379).

³¹ F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, a cura di D. Puccini, op. cit., p. 473, nota 12.

³² Ivi, p. 473.

un sonetto «mandato a messer Filippo Villani», nel quale l'*incipit* petrarchesco relativo alla guerra d'amore (*Rvf* CXXXIV, v. 1) viene trasferito a una situazione di dolorosa difficoltà personale: «Pace non truovo, e non ho da far guerra» (CCLXXX, v. 1).

Questa lacerazione interiore dell'uomo pubblico è forse dello stesso segno di quella che Sacchetti consegna alla levità di certa poesia madrigalistica, come *Nel mezzo già del mar la navicella* (LXII), in cui si colgono echi lessicali e tematici di *Passa la nave mia colma d'oblio* (*Rvf* CLXXXIX) e della seconda strofe della canzone CCCXXIII³³. Il tema dell'esistenza come navigazione, seguita dalla stella che rende il poeta fedele d'amore ma al contempo, «affrettando sua giornata» (ossia il cammino che l'astro deve seguire), lo conduce verso la morte ritorna nel madrigale LIX, dove una «navicella» vicina al porto viene fatta naufragare dal vento, immagine già presente nel sonetto XIII (costruito in forma di apostrofe alla Fortuna ostile): «Omè, perché nel pelago m'hai rotto/ la nave a scogli tra villane genti?» (vv. 5-6). Questa stessa immagine, declinata positivamente nella figura della nave che giunge «al porto di salute» dopo essere stata «da l'onde combattuta» (con ricordo, anche attraverso Dante, di *Rvf* XXVI, vv. 1-2: «Più di me lieta non si vede a terra/ Nave da l'onde combattuta et vinta»), la ritroviamo nelle *Sposizioni di Vangeli*, dove essa è allegoria dell'«uomo spirituale» che «in questo mondo è combattuto, e a la fine viene a porto di salute»³⁴. Tuttavia, nella poesia prevale un petrarchesco senso della caducità e della labilità dell'esistenza, che dalla storia pubblica si riflette in quella intima, con accenti di una saggezza temprata dal dolore. Un dolore che permette al poeta di sentire come proprie le sofferenze degli altri, e che gli detta parole di consiglio e conforto a chi, come Antonio Pucci, è afflitto da una pena inconsolabile per la perdita del figlio. All'amico che gli scriveva «I' sono in alto mar con gran tempesta,/ l'albero è rotto e la vela è stracciata» (CCXIVa, vv. 1-2), Sacchetti

³³ Cfr. F. FACCHIN, *La recezione del Petrarca nella poesia musicale della sua epoca: alcuni esempi*, in «Quaderns d'Italia», 11, 2006, pp. 359-80.

³⁴ F. SACCHETTI, *La battaglia delle belle donne. Le lettere. Le sposizioni di Vangeli*, a cura di A. Chiari, Bari, Laterza, 1938, p. 125.

rispondeva con le stesse immagini del mare, del vento-fortuna e del porto, aprendosi però alla speranza di un approdo di quiete e armonia:

Antonio mio, non è d'umana gesta
chi con bonaccia segue sua giornata,
però che nostra vita al mondo è data
perché da quello sia percossa e pesta.

[...]

Guarda l'esempio e l'anno ultimo e corto
dove siamo, e se truovi alcun segno,
che non sia rimosso o svelto o torto.
Non può chi vive dire: - Questo ben tegno -,
ché 'l mare è salso, ed amaro è 'l porto,
nel qual tra falsi venti niuno è degno.
Sta' forte e pensa al regno
del Padre eterno, Spirito Santo e Figlio,
ch'altrove non si sta con fermo artiglio.
(CCXIVb, vv. 1-4 e 9-17)

Antonio Di Silvestro