

MODULO 8 AUTORE

Francesco Petrarca

Focus sull'opera:
Il Canzoniere



La vita

Da Pietro di Parenzo, detto Petracco, notaio guelfo bianco e amico di Dante, esiliato da Firenze nel 1302 e rifugiato ad Arezzo, e da Eletta Canigiani, il 20 luglio del 1304 nacque Francesco Petrarca.

Da Arezzo la famiglia si trasferì a Pisa, mossa dalla speranza che la discesa di Arrigo VII potesse consentire il rientro in Firenze dei fuoriusciti bianchi. Nel 1312 Francesco si stabilì con i genitori e il fratello Gherardo, nato nel 1307, a Carpentras (a pochi chilometri da Avignone, dove il padre era impiegato presso la corte pontificia). Qui fu avviato agli studi grammaticali da Convevole da Prato. Nel 1320, per completare gli studi di legge, iniziati presso l'Università di Montpellier, si recò a Bologna e vi rimase fino alla morte del padre, avvenuta nel 1326. Tornato ad Avignone, incontrò, nella chiesa di Santa Chiara, il 6 aprile 1327, Laura, sulla cui identità storica non abbiamo nessuna certezza; tutte le notizie sulla donna amata dal Petrarca, infatti, ci sono giunte unicamente attraverso le testimonianze del poeta. Per problemi economici, il poeta abbracciò la carriera ecclesiastica, prendendo gli ordini minori che gli imponevano la tonsura e il celibato, mentre andava precisando i suoi interessi eminentemente letterari. Entrò quindi a servizio presso il cardinale Giovanni Colonna come cappellano di famiglia. Va precisato che Petrarca cercava di mantenere con i potenti un rapporto piuttosto elastico, che gli consentisse un largo margine di autonomia per i suoi studi e la sua attività letteraria. Dopo diversi viaggi che portarono il poeta a Parigi, Gand, Liegi, Colonia e Roma, egli acquistò una casetta in Valchiusa, sulla riva del Sorga, luogo di pace, riflessione e studio, lontano dai clamori e dalle insidie della corte papale avignonese. Nell'estate del 1337 gli nacque il primo figlio naturale, Giovanni, e iniziò la composizione del *De viris illustribus* (*Sugli uomini illustri*), seguito dall'*Africa* e dall'ideazione dei *Trionfi* (*Triumphs*). Il 1° settembre del 1340 ricevette contemporaneamente dall'università di Parigi e dal senato di Roma l'offerta della laurea poetica. Petrarca scelse Roma ma volle prima sottoporsi all'esame del re di Napoli Roberto d'Angiò. Il 16 febbraio 1341 partì da Avignone per Napoli, dove sostenne un esame che durò tre giorni, durante il quale lesse al re alcuni brani del poema *Africa*. L'8 aprile del 1341 venne, così, incoronato poeta a Roma, in Campidoglio, e ottenne il *privilegium lauree*, che gli conferì il diritto all'insegnamento. La scelta del fratello Gherardo di farsi monaco certosino a Montrieux (aprile 1343), la nascita della figlia naturale Francesca, nonché la morte di alcuni protettori, fra cui lo stesso re Roberto, aprirono un periodo di profonda crisi spirituale per il poeta, che sentì crescere in sé il sentimento della vanità della vita e il senso di colpa per la sua incapacità di staccarsi dalle cose terrene e di sopire il desiderio di gloria. Questo travaglio interiore si espresse nel primo abbozzo del *Secretum* (*Segreto*), nel *De otio religioso* (*La vita serena dei religiosi*) e nei *Psalmi penitentiales* (*Salmi penitenziali*). Tra il 1342 e il 1343 il poeta attese alla prima stesura del *Canzoniere* e del 1343 è anche l'avvio della stesura dei *Rerum memorandarum libri* (*Libri di cose memorabili*). Tra il 1346 e il 1347 compose il *De vita solitaria* (*Sulla vita solitaria*), alcune epistole metriche e il *Bucolicum carmen* (*Poema bucolico*). Contemporaneamente al risvegliarsi della coscienza morale e religiosa del poeta si ebbero i primi segnali di una partecipazione non solo letteraria agli eventi storico-politici. Si precisò, infatti, in Petrarca, il disegno utopico della restaurazione di un ordine universale con Roma al suo centro, del rinnovamento in senso evangelico della Chiesa e della pacificazione dell'Italia, finalmente libera dalle lotte intestine dovute a particolarismi e localismi. Tutto ciò spiega l'adesione del poeta ai progetti di Cola di Rienzo, incontrato ad Avignone nel 1343. Allorché nel 1347 Cola promosse un tentativo rivoluzionario a Roma, Petrarca lo appoggiò e stava per raggiungerlo allorché venne a sapere del fallimento dell'impresa dell'amico. Si recò, quindi, prima a Verona poi a Parma, dove ricevette la notizia della morte di Laura e di alcuni amici e protettori, tra cui il cardinale Colonna. Scrisse, allora, il *Trionfo della morte*. Sempre più inquieto, visse continuamente spostandosi tra Verona, Mantova, Padova, Firenze e Milano. Fu il soggiorno milanese presso Giovanni Visconti, considerato un tiran-

SEZIONE 1 Il Medioevo e l'età comunale

no, che gli procurò la riprovazione di amici e intellettuali italiani, tra cui Boccaccio. A Milano Petrarca completò il *Secretum*, il *De otio religioso*, corresse il *Bucolicum carmen* e iniziò a comporre il *De remediis utriusque fortune* (I rimedi all'una – la buona – e all'altra – la cattiva – sorte). Per incarico dei Visconti compì ambascerie presso Carlo di Boemia e presso il re di Francia. Il diffondersi della peste indusse Petrarca a fuggire da Milano e a stabilirsi a Venezia, laddove dallo scontro con alcuni giovani filosofi averroisti trasse lo spunto per la composizione del *De sui ipsius et multorum ignorantia* (Sull'ignoranza mia e di tanti altri). A Venezia rimase dal 1362 al 1368, anno in cui accettò l'ospitalità, a Padova, di Francesco Carrara e avviò la costruzione ad Arquà, sui Colli Euganei, di una casa in cui si trasferì nel 1370. Qui Petrarca trascorse in tranquillità gli ultimi anni della sua vita, dedicandosi alla revisione del suo capolavoro, il *Canzoniere*, la cui stesura aveva accompagnato l'intera esistenza del poeta. Morì nel 1374, colpito da un attacco di febbre, e venne sepolto, per sua volontà, nella chiesa parrocchiale di Arquà.

La poetica: tra medioevo e umanesimo

L'interpretazione critica, nel corso dei secoli, ci ha consegnato di Petrarca un'immagine contraddittoria, quasi sdoppiata: o il primo intellettuale moderno, fondatore dell'umanesimo, addirittura ribelle nei confronti della Chiesa, oppure il poeta tipicamente medievale, perfettamente inquadrato nella mentalità e nella dottrina cristiane, impegnato nel difficile percorso verso il raggiungimento di un ideale ascetico. In realtà questi due aspetti convivono perfettamente in una personalità complessa, in cui la salda religiosità, l'obbedienza ai dogmi, l'educazione patristica e i rapporti con le correnti mistiche medievali si affiancano a un dichiarato atteggiamento antiscolastico e all'amore, tipicamente umanistico, per i testi classici, nonché per l'*otium* letterario, per lo studio, concepito come impegno totale dell'animo. I due aspetti, il motivo cristiano e quello umanistico, si presentano perfettamente fusi in tutte le opere del Petrarca, in quelle erudite così come in quelle religiose, morali e di confessione (si pensi, ad esempio, al tema della fugacità della vita presente nel poema *Africa*).

Petrarca e i classici

Il motivo umanistico domina in quelle opere, come l'*Africa* o il *De viris illustribus*, in cui si riflette l'entusiasmo petrarchesco per il mondo classico. Gli antichi utilizzavano l'espressione *studia humanitatis* per indicare gli studi volti a penetrare, attraverso le opere filosofiche e artistiche, i problemi dell'uomo e a promuoverne il perfezionamento morale. Questo è il fondamento dell'*humanitas* petrarchesca, che concilia ideali letterari, politici e religiosi all'interno di quella figura di intellettuale nuovo che il poeta lasciò in eredità agli umanisti. Lo studio degli antichi – è stato ampiamente sottolineato dalla critica – fu inteso da Petrarca come un rivolgersi ai problemi dell'uomo e della vita morale, un mondo da cui trarre

ideali di vita in contrapposizione allo schematismo intellettuale un po' arido della Scolastica. Petrarca si accostò ai classici con la coscienza critica e storica dei valori culturali e linguistici del mondo antico, studiato e storicizzato e non, come avveniva nel Medioevo, decontestualizzato e piegato a prefigurare allegoricamente i valori del mondo cristiano. Rispetto ai cenacoli preumanistici (quello veronese o quello padovano, ad esempio) il classicismo petrarchesco è, dunque, frutto di una maggior consapevolezza della distanza esistente tra cultura classica e contemporaneità. Tra gli scrittori latini predilesse Virgilio, Seneca e Cicerone, di cui scoprì a Liegi due orazioni (1333) e a Verona le *Epistole ad Attico* (1345). La conoscenza di questi autori avvenne in forma diretta, attraverso la lettura dei numerosi codici che costituivano la biblioteca personale del poeta. Petrarca possedeva anche opere di Platone, Aristotele, l'*Iliade* e l'*Odisea*, ma in traduzione latina. L'amore e il profondo rispetto per le opere classiche lo portò a cercare di restituire loro la forma

originale, al di là della corruzione inevitabile della tradizione manoscritta, mediante il confronto tra vari testi per ovviare all'errore dei copisti, anticipando quell'attività filologica che verrà consacrata dagli Umanisti.

Ma l'amore per la letteratura classica non si può ridurre, in Petrarca, a mera erudizione, a gusto e piacere tipicamente da "grammatici". Nei libri che tanto apprezza, egli trova non solo modelli stilistici ma sentimenti e verità morali utili a spiegare e meglio comprendere la propria esperienza interiore così tormentata.

L'*otium* letterario e la nuova figura di intellettuale

Da Seneca e Cicerone Petrarca deriva il concetto della preminenza dell'*otium* letterario rispetto a tutte le altre forme di attività pratica. È un *otium* adattato al tipo di intellettuale cristiano che il poeta cercò di realizzare a Valchiusa negli anni successivi all'incoronazione poetica e che ritroviamo compiutamente espresso nel *Secretum* e nell'*Epistolario*. L'ideale di intellettuale nuovo che Petrarca intendeva realizzare è quello del poeta dotta, latino e cristiano, insignito della laurea e consacrato da fama europea, umanamente e culturalmente ricco, libero da tutte le preoccupazioni mondane e indipendente (da qui la scelta degli ordini minori, che gli consentirono, grazie alle rendite e ai benefici ecclesiastici, di dedicarsi agli studi senza svolgere altre attività, e il rifiuto di incarichi istituzionali, come quello di segretario papale, che lo avrebbero vincolato eccessivamente). Si tratta di un intellettuale non più dipendente dai monasteri o dalle corti signorili, come nell'alto Medioevo, o coinvolto attivamente nella vita politica e nell'amministrazione della propria città (si pensi a Dante), come nell'età comunale. La figura di intellettuale che lo stesso Petrarca incarna è sì legata a una corte, laica o ecclesiastica, da cui riceve protezione e sicurezza economica, ma a essa dà lustro con le sue opere, ottenendo in cambio "otium et silentium et serenitas et libertas", conservando, tuttavia, un carattere cosmopolita.

Lontano dalla possibilità di realizzare, come il fratello Gherardo, un ideale ascetico di solitudine, Petrarca trovò nell'*otium* letterario la condizione di isolamento dal mondo che gli consentì di indagare con chiarezza i propri sentimenti.

È la letteratura che gli offrì gli strumenti e la forza per indagare il proprio animo con le sue continue oscillazioni e per descriverlo, farlo oggetto di meditazione.

□ T3

L'*otium* letterario

Il passo riportato è tratto dal I libro del *De vita solitaria*. Rivolgendosi al vescovo di Cavaillon, Philippe de Cabassole, il poeta esalta la vita in solitudine, lontana da quella caotica e dispersiva della città. La solitudine e la tranquillità sono le condizioni per potersi dedicare indisturbati alla lettura, alla frequentazione assidua dei classici, da cui trarre insegnamenti di vita ed esempi letterari, e alla scrittura. È questo *otium* cui tende Petrarca.

Da
*De vita
solitaria*

Dimmi, o padre¹, quanto valuti tu questi beni che sono alla portata di tutti: vivere come vuoi, andare dove vuoi, stare ove vuoi, riposare di primavera sopra un giaciglio di fiori purpurei, d'autunno tra mucchi di foglie cadute; ingannare l'inverno con lo starsene al sole, l'estate con l'ombra e non sentire né l'una né l'altra stagione se non fin dove tu vuoi? Ma in ogni occasione essere padrone di te, e, dovunque ti trovi, vivere con te stesso, lontano dai mali, lontano dall'esempio dei cattivi, senza essere spinto, urtato, influenzato, in-

1. padre: con questo appellativo Petrarca si rivolge a Philippe de Cabassole, vescovo di Cavaillon.

SEZIONE 1 Il Medioevo e l'età comunale

calzato; senza essere trascinato a un banchetto mentre preferiresti aver fame, costretto a parlare mentre bramereesti star zitto, o salutato in un momento inopportuno, o afferrato e trattenuto agli angoli delle strade e, secondo i dettami di un'educazione grossolana e sciocca, messo tutto il giorno in berlina² a osservare chi ti passa dinanzi: chi ti guarda ammirandoti come una rarità, chi arresta il passo quando t'incontra, chi curvandosi si accosta al compagno e gli sussurra non so che all'orecchio sommessamente, oppure chiede di te a quelli in cui si imbatte; chi ti spinge tra la folla dandoti fastidio, o ti cede il passo dandoti ancor più fastidio; chi ti porge la mano, chi se la porta al capo; chi si appresta a farti un lungo discorso quando c'è poco tempo, chi ammicca senza parlare e passa avanti stringendo le labbra. Quanto valuti, infine, non invecchiare tra i fastidi, non premere sempre ed esser premuto fra uno stuolo di saluatori, non aver mozzo il respiro, né sudare in pieno inverno colpito da tristi esalazioni; non disimparare l'umanità in mezzo agli uomini e, infastidito, prendere in odio ogni cosa, gli uomini, gli affari, coloro che ami, te stesso? non dimenticare le cose che ti stanno a cuore per dedicarti a molte che non ti fanno piacere? Senza contravvenire, infine, alle parole dell'Apostolo rivolte ai Romani³ – “nessuno di noi vive per se stesso, nessuno muore per se stesso: perché se viviamo, viviamo per il Signore, se moriamo, moriamo per il Signore” –, per te stesso vivere o morire, in modo da vivere e morire non per altri che il Signore? Frattanto, stare come in un posto di vedetta, osservando ai tuoi piedi le vicende e gli affanni degli uomini, e vedere ogni cosa – e particolarmente te stesso – passare con tutto l'universo; e non dover sopportare le molestie di una vecchiaia furtivamente insinuatesi, prima di averne sospettato l'appressarsi (questo accade a tutte le persone indaffarate), ma vederla molto tempo prima, e prepararle un corpo sano e un animo sereno. Sapere che questa non è la vita, ma l'ombra della vita; un albergo, non una casa; una strada, non la patria; una palestra, non una stanza: Non amare ciò che è transitorio e desiderare ciò che rimane: ma finché quello ci è accanto, sopportarlo in pace. Ricordar sempre di essere mortali, cui tuttavia è stata assicurata l'immortalità. Far andare indietro la memoria, vagabondare con l'animo per tutti i tempi, per tutti i luoghi; fermarsi qua e là, e parlare con tutti quelli che furono uomini illustri⁴; dimenticare così gli autori di tutti i mali che ci sono accanto, talvolta anche noi stessi, e spinger l'animo tra le cose celesti innalzandolo al di sopra di sé; meditare su ciò che lì accade, accendere con la meditazione il desiderio, ed esortare per converso te stesso, accostando al tuo cuore già in fiamme le fiaccole, per così dire delle parole ardenti. È questo un frutto – e non è l'ultimo – della vita solitaria: chi non l'ha gustato non l'intende. Frattanto – non per tacere di occupazioni più comuni – dedicarsi alla lettura e alla scrittura, alternando l'una come riposo dell'altra, leggere ciò che scrissero gli antichi, scrivere ciò che leggeranno i posteri, a questi almeno, se a quelli non possiamo, mostrare la gratitudine dell'animo nostro per il dono delle lettere ricevuto dagli antichi; e verso gli antichi stessi non essere ingrati nei limiti che ci sono consentiti, ma render noti i loro nomi se sconosciuti, farli ritornare in onore se caduti in dimenticanza, trarli fuori dalle macerie del tempo⁵, tramandarli alle generazioni dei pronipoti come degni di rispetto, averli nel cuore, averli sulle labbra come una dolce cosa; in tutti i modi insomma, amandoli, ricordandoli, esaltandoli, render loro un tributo di riconoscenza, se non proporzionato, certo dovuto ai loro meriti.

F. Petrarca, *Prose*, trad. it. di A. Bufano, a cura di G. Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Ricciardi, Milano-Napoli 1955

2. messo tutto il giorno in berlina: esposto al ridicolo (berlina era un'antica pena che consisteva nell'esposizione del condannato in luogo pubblico).

3. parole ai Romani: l'apostolo cui si fa riferimento è san Paolo e la citazione è tratta dalla *Lettera ai Romani*, 14, 7-8.

4. uomini illustri: il riferimento è all'opera dello stesso Petrarca *De viris illustribus*, iniziata nel 1337.

5. ma render noti ... tempo:

non va dimenticato il prezioso lavoro di recupero, anche materiale, che Petrarca fece di testi classici andati perduti nella prima età medievale.

Guida alla comprensione e all'analisi

Comprensione complessiva

1. Qual è la tesi o idea centrale del testo?
2. Perché viene criticata la vita cittadina? Quale ideale di vita viene contrapposto a essa?
3. Quale rapporto viene istituito tra solitudine e vita intellettuale?

Guida all'analisi

4. Individua nel testo gli aspetti della vita che il poeta vorrebbe condurre improntati alla visione religiosa dell'esistenza e quelli invece legati alla letteratura. L'ideale di *otium* a cui Petrarca aspira è più vicino al modello di vita ascetica cristiano o a quello pagano? Motiva la tua risposta.
5. "Non amare ciò che è transitorio e desiderare ciò che rimane: ma finché quello ci è accanto sopportarlo in pace". Quale concezione della vita è sottesa a questa affermazione? L'eco di quali testi, di quali fonti è presente in queste parole?
6. Nella contrapposizione tra vita solitaria e vita cittadina quali figure retoriche vengono utilizzate (strutture anaforiche, antitesi, parallelismi)?
7. Quale struttura sintattica prevale? Domina la paratassi o l'ipotassi? Perché ricorre con frequenza l'ellissi del verbo reggente? Quale effetto provoca ciò?

Riflessioni conclusive

8. Definisci, partendo da questo passo, i caratteri dell'"umanesimo cristiano" di Petrarca.

PER SAPERNE DI PIÙ

LA BIBLIOTECA DI PETRARCA

L'*otium* letterario cui Petrarca aspira è caratterizzato dalla assidua frequentazione dei classici e dalla lettura degli autori cristiani medievali. Leggere e commentare le opere dei grandi del passato fu reso possibile e agevole dalla ricchissima biblioteca, una delle più fornite raccolte private del XIV secolo, che il poeta realizzò nel corso degli anni. La critica ha ricostruito l'elenco degli oltre duecento volumi posseduti dall'autore: classici greci, tra cui la *Politica* e l'*Etica* di Aristotele, il *Fedone* e il *Timeo* di Platone, l'*Iliade* e l'*Odissea* in traduzione latina, *Ab urbe condita* di Livio, diverse opere di Cicerone e Virgilio, di Orazio, di autori della tarda latinità, come Cassiodoro e Isidoro di Siviglia, diverse miscellanee di autori latini, il *De civitate Dei* e il *De vera religione* di Agostino, miscellanee di autori della Patristica e la *Commedia* di Dante Alighieri, manoscritto della metà del XIV secolo donato nel 1351 al poeta da Boccaccio. Questa biblioteca testimonia l'amore di Petrarca per i libri, amore probabilmente ereditato dal padre. "Non so saziarmi di libri", scriveva Francesco in una sua lettera, "i libri ci offrono un godimento profondo, ci parlano, ci danno consigli e ci si congiungono, vorrei dire, di una loro viva e penetrante familiarità" (*Familiari*, III, 18). Petrarca si curava personalmente della ricerca dei testi: li cercava nelle biblioteche delle abbazie e quelle capitolari, a cui poteva accedere avendo egli preso gli ordini minori. D'altro canto egli si trovava in una posizione privilegiata per coltivare i suoi interessi letterari:

La Curia avignonese, frequentata da una folla cosmopolita di alti prelati presso i quali egli era ben introdotto, costituiva un vero e proprio crocevia di cultura: per di più proprio in quel periodo, la biblioteca dei papi veniva ricostruita dalle fondamenta, ragion per cui vi affluiva attraverso gli innumerevoli canali delle gerarchie ecclesiastiche una gran quantità di materiale librario, del quale egli aveva spesso modo di prendere visione soprattutto grazie alla condiscendenza dei suoi illustri padroni, i Colonna. [...] Seguire questo intreccio di relazioni è importante per illuminare a fondo la vasta circolazione di testi che Petrarca promosse nella convinzione che la comunità dei letterati potesse beneficiare dei risultati delle sue ricerche. La sua biblioteca, pur essendo uno strumento privato di studio e attività creativa, era a disposizione di amici e discepoli, che volessero consultare o trarre copia delle opere ivi raccolte: e sappiamo dall'epistolario come si avvallesse di questa opportunità soprattutto Boccaccio.

C. Segre, C. Martignoni, *Testi nella Storia*,
Bruno Mondadori, Milano 1991

Il *corpus* greco e latino della biblioteca petrarchesca, dopo la morte dell'autore, passò ai Da Carrara, signori di Padova, e quindi ai Visconti, poi alla biblioteca regia del castello di Blois in Francia e infine agli Sforza di Milano.

La supremazia della letteratura

La supremazia della letteratura sulle altre scienze è affermata con forza nel *De remediis utriusque fortune*, nel *De sui ipsius et multorum ignorantia* e soprattutto nelle *Invective contra medicum*. Ma è l'intera opera del Petrarca, nel suo complesso, che si presenta come la prima grande rivendicazione del primato della professione letteraria sulle attività "meccaniche". Tale primato scaturisce da una visione filosofica che rifiuta ormai la salda fiducia nell'unione di fede e ragione tipica della Scolastica. La vita con il suo bagaglio di sofferenza e miseria non è per Petrarca ordinabile dal punto di vista logico; la filosofia e la dialettica nonché la morale scolastiche non possono offrire all'uomo una giustificazione al vivere e una regola di condotta. La vera sapienza, si dice nel I libro delle *Invective*, è la pietà, la scienza della felicità, quella scienza che i filosofi antichi, Aristotele compreso, hanno sempre trascurato e che si trova, invece in Platone, Cicerone, Seneca e Orazio, veri maestri di virtù.

La scoperta della liricità

La crisi ideologica trecentesca, crisi determinata dal crollo dell'ordine intellettuale e morale precedente, quello a cui va interamente ascritta l'opera di Dante, si traduce, all'interno della produzione petrarchesca e in particolare del *Canzoniere*, nella scoperta dell'individuo e della sua solitudine, cioè, in sede poetica, nella scoperta della liricità. E il soggetto lirico viene a coincidere con l'autore, il poeta. Ancora nella letteratura del primo Trecento era buona norma retorica non parlare mai di sé stessi se non per motivi eccezionali. Dante contravviene a questa regola giustificandosi continuamente. Con Petrarca,

PER SAPERNE DI PIÙ

LA CATTIVITÀ AVIGNONESE

A seguito della sconfitta di Bonifacio VIII nello scontro con Filippo il Bello, il Papato finì con l'essere assoggettato alla corona di Francia. L'elezione al soglio pontificio, nel 1305, di Bertrand de Got, cardinale di Bordeaux, con il nome di Clemente V, segnò l'inizio di una lunga serie di papi francesi (sette tra il 1305 e il 1378) che stabilirono la loro dimora (dal 1309) ad Avignone, appunto sotto la tutela del sovrano francese. Era il segno di una nuova fase della storia della Chiesa e del Papato, caratterizzata dal definitivo accantonamento di ogni disegno universalistico e teocratico, di fronte alla consacrazione delle monarchie nazionali, tanto potenti da poter condizionare lo stesso papa. A questa situazione la Curia pontificia rispose avviando un processo di centralizzazione del governo della Chiesa, sostenuto da un aumento consistente del peso fiscale sulla cristianità (tasse sulla concessione dei benefici e tributi imposti agli ecclesiastici di tutto il mondo). Ciò provocò il malcontento di gran parte dei fedeli. La Chiesa appariva lontanissima dagli ideali di purezza evangelica originari e la corte di Avignone, splendida per ricchezza e cultura, divenne il simbolo della corruzione, della simonia e della mondanità, mali che minavano la credibilità stessa del Papato. E i papi reagivano agli attacchi usando l'accusa di eresia come arma per colpire i nemici. Intellettuali come Petrarca e religiosi di ordini importanti come i Francescani chiedevano il rinnovamento

della Chiesa, rinnovamento che appariva impossibile senza il ritorno della sede pontificia a Roma. Scriveva santa Caterina da Siena (1347-1380) a papa Gregorio XI:

Venite sicuramente [da Avignone a Roma]: confidatevi in Cristo dolce Gesù, che, facendo quello che dovete, Dio sarà sopra di voi, e non sarà veruno che sarà contra voi. Su virilmente Padre! Che io vi dico che non vi bisogna temere. Se non faceste quello che doveste fare, avereste bisogno di temere. Voi dovete venire: venite dunque. Venite dolcemente senza verun timore. E se verun dimestico [qui S. Caterina allude ai cardinali contrari] vi vuole impedire, dite loro arditamente come disse Cristo a san Pietro, quando per tenerezza il voleva ritrare, che non andasse alla passione; Cristo si rivolse a lui, dicendo: "Và di po' me, Sathanas. Tu mi se' scandalo, cercando le cose che sono dagli uomini, e non quelle che sono da Dio. E non vuoi tu che io compia la volontà del padre mio?". Così fate voi, dolcissimo Padre.

Fu proprio Gregorio XI che pose fine alla cattività avignone, nel gennaio 1377, quando decise di riportare la Curia papale a Roma, primo passo verso l'avvio di quel processo di riforma della Chiesa cristiana che molti invocavano. Lo scisma del 1378 stroncò sul nascere le speranze appena rinate.

per la prima volta, l'io fa irruzione nella lirica al punto che diviene normale parlare di sé. L'io, sostiene il critico Santagata, "viene ad accamparsi al centro dello spazio testuale, nella duplice veste di oggetto e soggetto del discorso". Parlando di sé, Petrarca sancisce così la fine di quella funzione sociale della letteratura che era prevalente nella civiltà comunale, ma che non ha più ragion d'essere nella civiltà trecentesca delle corti.

L'epistolario

Non già un quadro della vita, dell'esperienza concreta del poeta ma piuttosto della sua cultura ci offre l'Epistolario del Petrarca, in latino, preso a modello dagli umanisti, per i quali il genere dell'epistolografia fu uno dei più frequentati. L'idea di riunire in una raccolta ordinata le lettere più significative venne a Petrarca a seguito della scoperta, avvenuta nel 1345, nella biblioteca capitolare di Verona, dei codici contenenti l'epistolario di Cicerone.

Raccolse così le epistole, spesso indirizzate a gruppi di amici, nei 24 libri delle *Familiari* (350 lettere scritte soprattutto tra il 1325 e il 1361), nei 17 delle *Senili* (125 lettere che vanno dal 1361 al 1374) e in un libro delle *Varie*. Vanno poi ricordate le *Mettriche*, più di 60 epistole in esametri latini, scritte in massima parte prima del 1350 e raccolte in 3 libri, e le *Sine nomine*, 19 lettere, scritte tra il 1342 e il 1358, prive del nome del destinatario per ragioni di prudenza, visto il contenuto scottante dal punto di vista politico delle epistole stesse.

Alle singole lettere il poeta lavorò intensamente per correggerle e rifinirle dal punto di vista stilistico, arricchendole di citazioni erudite, a dimostrazione della loro natura – secondo il dettato dei classici – di opere letterarie vere e proprie. Petrarca nelle epistole, infatti, parla di sé ma le sue confessioni sono vere e proprie ricostruzioni letterarie, prive dell'immediatezza e della schiettezza del documento autobiografico, in cui il poeta, come già sottolineato in precedenza, vuole tracciare il profilo del nuovo intellettuale, che egli stesso intende incarnare, e riaffermare il valore educativo della letteratura, della cultura. Si veda a questo proposito l'epistola *Posteritati* (*Lettera alla posterità*), del 1367, che doveva forse chiudere la raccolta delle *Senili*, in cui il poeta esprime il desiderio di vivere e conversare con i grandi uomini del passato, ispirandosi a essi per la propria esistenza quotidiana e per fuggire la miseria della contemporaneità. Valchiusa, con i suoi paesaggi idilliaci, diventa allora lo sfondo ideale per la vita dell'intellettuale dedita all'*otium* letterario. Ma oltre al tema letterario, anche quello morale attraversa tutto l'epistolario, segnato dalla sofferenza che scaturisce dal tentativo mai perfettamente realizzato di staccarsi dalle cose terrene. Si pensi, a questo proposito, all'epistola, indirizzata al padre Dionigi da Borgo San Sepolcro, sulla salita del monte Ventoso, compiuta con il fratello Gherardo.

□ T3

L'ascesa al monte Ventoso

La lettera, tratta dalle *Familiari*, è forse la più famosa dell'epistolario petrarchesco. Indirizzata a Dionigi da Borgo San Sepolcro, il frate agostiniano che gli aveva donato la copia delle *Confessioni* di Agostino, fondamentali nella formazione del poeta, narra la scalata al Monte Ventoso, presso Avignone, compiuta da Petrarca nel 1336 con il fratello Gherardo. La lettera, modellata sugli exempla medievali, reca come data il 26 aprile e dal testo si può dedurre l'anno: il 1336, a 10 anni di distanza dal momento in cui il poeta aveva lasciato Bologna. Petrarca afferma di aver scritto l'epistola subito dopo l'ascesa, ma la critica ha stabilito con sufficiente certezza una datazione più avanzata per la stesura o, comunque, la rielaborazione definitiva: gli anni 1352-1353. Evidente il valore allegorico del testo e l'eco dantesca (il colle illuminato dalla Grazia del canto I dell'*Inferno*).

SEZIONE 1 Il Medioevo e l'età comunale

Dalle
Familiari

Oggi, spinto dal solo desiderio di vedere un luogo celebre per la sua altezza, sono salito sul più alto monte di questa regione, chiamato giustamente Ventoso¹. Da molti anni mi ero proposto questa gita; come sai, infatti, per quel destino che regola le vicende degli uomini, ho abitato in questi luoghi sino dall'infanzia e questo monte, che a bell'agio si può ammirare da ogni parte, mi è stato quasi sempre negli occhi. Ebbi finalmente l'impulso di realizzare ciò che mi ripromettevo ogni giorno, soprattutto dopo essermi imbattuto, mentre giorni fa rileggevo la storia romana di Livio², nel passo in cui il re dei Macedoni Filippo – quello che fece guerra con Roma – salì sull'Emo, monte della Tessaglia, e di lassù credette di vedere, secondo si diceva, due mari, l'Adriatico e l'Eusino³. Se vero o falso non so, sia per – che quel monte è troppo lontano da noi, sia perché le discordanze tra gli scrittori rendono la cosa dubbia. [...] Senonché, quando dovetti pensare a un compagno di viaggio, nessuno dei miei amici, meravigliati pure, mi parve in tutto adatto: tanto rara, anche tra persone care, è una perfetta concordia di volontà e di indoli. Questi era troppo pigro, quello troppo vivace; questi troppo fiacco, quello troppo svelto; questi troppo sventato, quello troppo prudente rispetto a quanto desiderassi; di questo mi spaventava il silenzio, di quello la loquacità; di questo la pesantezza e la pinguedine, di quello la magrezza e la debolezza. di questo mi deprimeva la fredda indifferenza, di quello l'ardente attività: tutti difetti che, sebbene gravi, in casa si sopportano (tutto compatisce l'affetto e l'amicizia non rifiuta alcun peso), ma che in viaggio divengono troppo pesanti. E così, esigente com'ero e desideroso di un onesto svago, pur senza offendere in nulla l'amicizia, mi guardavo intorno soppesando il pro e il contro, silenziosamente rifiutando tutto quello che mi pareva potesse intralciare la gita progettata Finalmente – che pensavi? – mi rivolgo agli aiuti di casa e mi confidai con l'unico fratello⁴, di me più giovane e che tu ben conosci. Nulla avrebbe potuto ascoltare con maggiore letizia, felice di potersi considerare, verso di me, fratello ed amico.

Partimmo da casa il giorno stabilito e a sera eravamo giunti a Malaucena, alle falde del monte, verso settentrione. Qui ci fermammo un giorno ed oggi, finalmente, con un servo ciascuno, abbiamo cominciato la salita, e molto a stento. La mole del monte, infatti, tutta sassi, è assai scoscesa e quasi inaccessibile, ma ben disse il poeta che "l'ostinata fatica vince ogni cosa"⁵. Il giorno lungo, l'aria mite, l'entusiasmo, il vigore, l'agilità del corpo e tutto il resto ci favorivano nella salita; ci ostacolava soltanto la natura del luogo. In una valletta del monte incontrammo un vecchio pastore che tentò in mille modi di dissuaderci dal salire, raccontandoci che anche lui, cinquant'anni prima, preso dal nostro stesso entusiasmo giovanile, era salito fino sulla vetta, ma che non ne aveva riportato che delusione e fatica, il corpo e le vesti lacerati dai sassi e dai pruni, e che non aveva mai sentito dire che altri, prima o dopo di lui, avesse ripetuto il tentativo. Ma mentre ci gridava queste cose, a noi – così sono i giovani, restii ad ogni consiglio – il desiderio cresceva per il divieto. Allora il vecchio, accortosi dell'inutilità dei suoi sforzi, inoltrandosi un bel po' tra le rocce, ci mostrò col dito un sentiero tutto erto, dandoci molti avvertimenti e ripetendocene altri alle spalle, che già eravamo lontani. Lasciate presso di lui le vesti e gli oggetti che ci potevano essere d'impaccio, tutti soli ci accingiamo a salire e c'incamminiamo alacramente. Ma come spesso avviene, a un grosso sforzo segue rapidamente la stanchezza, ed eccoci a sostare su una rupe non lontana. Rimessici in marcia, avanziamo di nuovo, ma con più lentezza; io soprattutto, che mi arrampicavo per la montagna con passo più faticoso, mentre mio fratello, per una scorciatoia lungo il crinale del monte, saliva sempre più in alto. Io, più fiacco, scendevo giù, e a lui che mi

1. **monte ... Ventoso**: è il Mont Ventoux, che si erge nei pressi di Valchiusa.

2. **Livio**: Tito Livio (59 a.C. – 17 d.C.), storico romano che nell'o-

pera *Ab urbe condita libri* (142 libri, suddivisi in deche) racconta la storia di Roma dalla sua fondazione alla morte di Druso (9 a.C.).

3. **nel passo ... Eusino**: il pas-

so in questione è tratto dal Libro XL (cap. 21, 2) dell'opera *Ab urbe condita libri*.

4. **l'unico fratello**: Gherardo, nato nel 1307 e divenuto mo-

naco certosino dal 1342.

5. **"l'ostinata fatica vince ogni cosa"**: citazione tratta dalle *Georgiche* di Virgilio (l. vv. 145-146).

richiamava e mi indicava il cammino più diritto, rispondevo che speravo di trovare un sentiero più agevole dall'altra parte del monte e che non mi dispiaceva di fare una strada più lunga, ma più piana⁶. Pretendevo così di scusare la mia pigrizia e mentre i miei compagni erano già in alto, io vagavo tra le valli, senza scorgere da nessuna parte un sentiero più dolce; la via, invece, cresceva e l'inutile fatica mi stancava. Annoiatomi e pentito, oramai, di questo girovagare, decisi di puntare direttamente verso l'alto e quando, stanco e ansimante, riuscii a raggiungere mio fratello, che si era intanto rinfrancato con un lungo riposo, per un poco procedemmo insieme. Avevamo appena lasciato quel colle che già io, dimentico del primo errabondare, sono di nuovo trascinato verso il basso, e mentre attraverso la vallata vado di nuovo alla ricerca di un sentiero pianeggiante, ecco che ricado in gravi difficoltà. Volevo differire la fatica del salire, ma la natura non cede alla volontà umana, né può accadere che qualcosa di corporeo raggiunga l'altezza discendendo. Insomma, in poco tempo, tra le risa di mio fratello e nel mio avvillimento, ciò mi accadde tre volte o più. Deluso, sedevo spesso in qualche valletta e lì, trascorrendo rapidamente dalle cose corporee alle incorporee, mi imponevo riflessioni di questo genere. "Ciò⁷ che hai tante volte provato oggi salendo su questo monte, si ripeterà, per te e per tanti altri che vogliono accostarsi alla beatitudine; se gli uomini non se ne rendono conto tanto facilmente, ciò è dovuto al fatto che i moti del corpo sono visibili, mentre quelli dell'animo son invisibili e occulti. La vita che noi chiamiamo beata è posta in alto e stretta, come dicono⁸, è la strada che vi conduce. Inoltre vi si frappongono molti colli, e di virtù in virtù dobbiamo procedere per nobili gradi; sulla cima è la fine di tutto, è quel termine verso il quale si dirige il nostro pellegrinaggio. Tutti vogliono giungervi, ma come dice Ovidio, "volere è poco; occorre volere con ardore per raggiungere lo scopo"⁹. Tu certo, se non ti sbagli anche in questo come in tante altre cose, non solo vuoi, ma vuoi con ardore. Cosa dunque ti trattiene? nient'altro, evidentemente, se non la strada più pianeggiante che passa per i bassi piaceri della terra e che a prima vista sembra anche più agevole; ma quando avrai molto vagato, allora sarai finalmente costretto a salire sotto il peso di una fatica malamente differita verso la vetta della beatitudine, oppure a cadere spossato nelle valli dei tuoi peccati; e se mai – inorridisco al pensiero – le tenebre e l'ombra della morte lì dovessero coglierti, dovrai vivere una notte eterna in perpetui tormenti". Non so dirti quanto tale pensiero mi rinfrancasse anima e corpo per il resto del cammino. E potessi compiere con l'anima quel viaggio cui giorno e notte sospiro così come, superata finalmente ogni difficoltà, oggi l'ho compiuto col corpo! E io non so se quello che in un batter d'occhio e senza alcun movimento locale può realizzare l'anima di sua natura eterna e immortale, debba essere più facile di quello che si deve invece compiere in una successione di tempo, con il concorso di un corpo destinato a morire e sotto il peso grave delle membra. C'è una cima più alta di tutte, che i montanari chiamano il "Figliuolo"; perché non so dirti; se non forse per ironia, come talora si fa: sembra infatti il padre di tutti i monti vicini¹⁰. Sulla sua cima c'è un piccolo pianoro e qui, stanchi, riposammo. E dal momento che tu hai ascoltato gli affannosi pensieri che mi sono saliti nel cuore mentre salivo, ascolta, padre mio, anche il resto e spendi, ti prego, una sola delle tue ore a leggere la mia avventura di un solo giorno. Dapprima, colpito da quell'aria insolitamente leggera e da quello spettacolo grandioso, rimasi come istupidito. Mi volgo d'attorno: le nuvole mi erano sotto i piedi e già mi di-

6. io soprattutto ... ma più piana: nei differenti comportamenti dei due fratelli si riflette anche il diverso atteggiamento di Francesco e di Gherardo nei confronti dell'asceti, del cammino verso Dio.

7. Ciò ... tormenti: la narrazio-

ne lascia il posto al monologo interiore.

8. come dicono: il riferimento è al *Vangelo* di Matteo, VII, 14: "quanto stretta invece è la porta e angusta la via che conduce alla vita, e quanto pochi sono quelli che la trovano!"

9. volere ... lo scopo: la citazione è tratta dalle *Epistulae ex Ponto* (III, I, 35) di Publio Ovidio Nasone (43 a.C. - 18 d.C.), poeta, che, a seguito di uno scandalo, fu relegato da Augusto a Tomi, sul Mar Nero (8 d.C.). Durante l'esilio scrisse, tra le altre

opere, due raccolte di elegie, i *Tristia*, in cinque libri, e appunto le *Epistulae ex Ponto*.

10. il "Figliuolo" ... monti vicini: soprannome ironico costruito in modo antifrastico; si afferma una cosa per intendere l'esatto contrario.

SEZIONE 1 Il Medioevo e l'età comunale

vennero meno incredibili l'Athos e l'Olimpo¹¹ nel vedere coi miei occhi, su un monte meno celebrato, quanto avevo letto ed udito di essi. Volgo lo sguardo verso le regioni italiane, laddove più inclina il mio cuore; ed ecco che le Alpi gelide e nevose, per le quali un giorno passò quel feroce nemico del nome di Roma¹² rompendone, come dicono, le rocce con l'aceto, mi parvero, pur così lontane, vicine. Lo confesso: ho sospirato verso quel cielo d'Italia che scorgevo con l'anima più che con gli occhi e m'invase un desiderio bruciante di rivedere l'amico¹³ e la patria anche se, in quello stesso momento, provai un poco di vergogna per questo doppio desiderio non ancora virile; eppure non mi sarebbero mancate, per l'uno e per l'altro, giustificazioni confermate da grandi testimonianze. Ma ecco entrare in me un nuovo pensiero che dai luoghi mi portò ai tempi. "Oggi – mi dicevo – si compie il decimo anno da quando, lasciati gli studi giovanili, hai abbandonato Bologna¹⁴.

Dio immortale, eterna Sagghezza, quanti e quali sono stati nel frattempo i cambiamenti della tua vita! Così tanti che non ne parlo; del resto non sono ancora così sicuro in porto¹⁵ da rievocare le trascorse tempeste. Verrà forse un giorno in cui potrò enumerarle nell'ordine stesso in cui sono avvenute, premettendovi le parole di Agostino: "Voglio ricordare le mie passate turpitudini, le carnali corruzioni dell'anima mia, non perché le ami, ma per amare te, Dio mio"¹⁶. Troppi sono ancora gli interessi che mi producono incertezza ed impaccio. Ciò che ero solito amare, non amo più; mento. lo amo, ma meno; ecco, ho mentito di nuovo: lo amo, ma con più vergogna, con più tristezza; finalmente ho detto la verità. È proprio così: amo, ma ciò che amerei non amare, ciò che vorrei odiare; amo tuttavia, ma contro voglia, nella costrizione, nel pianto, nella sofferenza. In me faccio triste esperienza di quel verso di un famosissimo poeta¹⁷: "Ti odierò, se posso; se no, t'amerò contro voglia". Non sono ancora passati tre anni da quando quella volontà malvagia e perversa che tutto mi possedeva e che regnava incontrastata nel mio spirito cominciò a provarne un'altra, ribelle e contraria; e tra l'una e l'altra da un pezzo, nel campo dei miei pensieri, s'intreccia una battaglia ancor oggi durissima e incerta per il possesso di quel doppio uomo che è in me¹⁸". Così andavo col pensiero a quel passato decennio. Rivolgendomi all'avvenire, mi domandavo. "Se ti accadesse di prolungare per altri due lustri questa vita che fugge e di avvicinarti alla virtù nella stessa proporzione in cui, in questo biennio, per l'insorgere della nuova volontà contro la vecchia, ti sei allontanato dalla primitiva protervia, non potresti forse allora, se non con certezza almeno con speranza, andare incontro alla morte sui quarant'anni e questi residui anni di una vita che già declina verso la vecchiezza, trascurarli senza rimpianti?". Questi ed altri simili erano i pensieri, padre mio, che mi ricorrevano nella mente. Gioivo dei miei progressi, piangevo sulle mie imperfezioni, commiseravo la comune instabilità delle azioni umane; e già mi pareva d'aver dimenticato il luogo dove mi trovavo e il perché vi ero venuto, quando, la sciate queste riflessioni che altrove sarebbero state più opportune, mi volgo indietro, verso occidente, per guardare ed ammirare ciò che ero venuto a vedere: m'ero accorto infatti, stupito, che era ormai tempo di levarsi, che già il sole declinava e l'ombra del monte s'allungava. I Pirenei, che sono di confine tra la Francia e la Spagna, non si vedono di qui, e non credo per qualche ostacolo che vi si frapponga, ma per la sola debolezza della nostra vista; a destra, molto nitidamente, si scorgevano

11. l'Athos e l'Olimpo: due monti della Grecia; l'Olimpo nella mitologia greca era considerato la dimora degli Dèi, l'Athos in età cristiana divenne sede di numerosi monasteri.

12. nemico del nome di Roma: il riferimento è ad Annibale, il quale, come racconta Livio, passando le Alpi avrebbe

distrutto una rupe che gli era d'ostacolo con fuoco e aceto.

13. l'amico: Giacomo Colonna o forse il frate agostiniano Dionigi da Borgo San Sepolcro, che in quel periodo probabilmente risiedeva ad Avignone.

14. hai abbandonato Bologna: Petrarca aveva abbandonato Bologna nel 1326, dopo la morte del padre.

15. sicuro in porto: il porto è metafora di una condizione di serenità interiore, raggiunta attraverso il distacco dalle passioni terrene, e, più in generale, della vita beata.

16. Voglio ... Dio mio: Petrarca cita qui le *Confessioni* di Agostino (II, I), di cui Dionigi gli aveva regalato una copia.

17. un famosissimo poeta:

si tratta ancora di Ovidio, questa volta la citazione è tratta dagli *Amores*, (III, II, v. 55), una raccolta di elegie di contenuto amoroso e soggettivo.

18. doppio uomo che è in me: trova qui espressione quel dissidio petrarchesco che permea di sé l'intero Canzoniere.

invece i monti della provincia di Lione, a sinistra il mare di Marsiglia e quello che batte Acque Morte, lontani alcuni giorni di cammino; quanto al Rodano, era sotto i nostri occhi. Mentre ammiravo questo spettacolo in ogni suo aspetto ed ora pensavo a cose terrene ed ora, invece, come avevo fatto con il corpo, levavo più in alto l'anima, credetti giusto dare uno sguardo alle *Confessioni* di Agostino, dono del tuo affetto, libro che in memoria dell'autore e di chi me l'ha donato io porto sempre con me: libretto di piccola mole ma d'infinita dolcezza. Lo apro per leggere quello che mi cadesse sott'occhio: quale pagina poteva capitarci che non fosse pia e devota? Era il decimo libro. Mio fratello, che attendeva per mia bocca di udire una parola di Agostino, era attentissimo. Lo chiamo con Dio a testimonia che dove dapprima gettai lo sguardo, vi lessi: "E vanno gli uomini a contemplare le cime dei monti, i vasti flutti del mare, le ampie correnti dei fiumi, l'immensità dell'oceano, il corso degli astri e trascurano se stessi"¹⁹. Stupii, lo confesso; e pregato mio fratello che desiderava udire altro di non disturbarmi, chiusi il libro, sdegnato con me stesso dell'ammirazione che ancora provavo per cose terrene quando già da tempo, dagli stessi filosofi pagani²⁰, avrei dovuto imparare che niente è da ammirare tranne l'anima, di fronte alla cui grandezza non c'è nulla di grande. Soddisfatto oramai, e persino sazio della vista di quel monte, rivolsi gli occhi della mente in me stesso e da allora nessuno mi udì parlare per tutta la discesa: quelle parole tormentavano il mio silenzio. Non potevo certo pensare che tutto fosse accaduto casualmente; sapevo anzi che quanto avevo letto era stato scritto per me, non per altri; tanto più che ricordavo ciò che di se stesso aveva pensato Agostino quando, aprendo il libro dell'Apostolo²¹, come lui stesso racconta, lesse queste parole. "Non gozzoviglie ed ebbrezze, non lascivia e impudicizie, non risse e gelosia, ma rivestitevi del Signore Gesù Cristo, e non seguite la carne nelle sue concupiscenze". La stessa cosa era già accaduta ad Antonio quando, leggendo nel Vangelo "se vuoi essere perfetto va', vendi quello che possiedi e dallo ai poveri; vieni, seguimi e avrai un tesoro nei cieli"²², come se quelle parole fossero state scritte per lui (lo dice Atanasio²³ autore della sua vita), si guadagnò il regno celeste. E come Antonio, udite quelle parole, non chiese altro; e come Agostino, letto quel passo, non andò oltre, così anch'io raccolsi tutta la mia lettura in quelle parole che ho riferito, riflettendo in silenzio quanta fosse la stoltezza degli uomini i quali, trascurando la loro parte più nobile, si disperdono in mille strade e si perdono in vani spettacoli, cercando all'esterno quello che si potrebbe trovare all'interno; pensando a quanta sarebbe la nobiltà del nostro animo se, spontaneamente tralignando, non si allontanasse dalle sue origini e non convertisse in vergogna le doti che Dio gli diede in suo onore. Quante volte quel giorno – credilo – sulla via del ritorno ho volto indietro lo sguardo alla cima del monte! eppure mi parve ben piccola altezza rispetto a quella del pensiero umano, se non viene affondata nel fango delle turpitudini terrene. Ed anche questo pensiero mi venne quasi ad ogni passo; se non ho esitato a spendere tanta fatica e sudore per accostare solo di un poco il mio corpo al cielo, quale croce, quale carcere, quale tormento potrebbero atterrire un'anima nel suo cammino verso Dio, mentre calpesta le superbe vette della temerarietà e gli umani destini; e quest'altro: quanti non vengono distratti da questo sentiero per timore dei patimenti o per amore dei piaceri? Veramente felici, se pur ce ne sono, coloro dei quali credo volesse dire il poeta²⁴: "felice chi poté scoprire il perché delle cose e tiene sotto di sé calpestando ogni timore e il destino implacabile e lo strepito dell'esoso Acheronte"²⁵. Ma quanta fatica dovremo durare per tenere sotto i piedi non una terra più alta, ma le passio-

19. "E vanno gli uomini ... se stessi": il passo è tratto dalle *Confessioni* di Agostino (X, 8, 15).

20. filosofi pagani: Petrarca si riferisce in particolare a Seneca (lettera VIII, 5, indirizzata a Lucilio) ma interessante è la testi-

monianza anche qui dell'ap-proccio del poeta nei confronti dei classici, maestri di insegnamenti morali, la cui saggezza non è per nulla in contrasto con la sapienza cristiana.

21. il libro dell'Apostolo: L'apostolo è san Paolo e il passo

citato è tratto dall'*Epistola ai Romani* (XIII, 13-14).

22. se vuoi essere perfetto ... nei cieli: Matteo, XIX, 21.

23. Atanasio: Padre della Chiesa greca (295-373), combatté l'arianesimo e scrisse appunto la *Vita del Beato Antonio*

Abate, citato, in precedenza, da Petrarca.

24. MANCA IL TESTO DELLA NOTA

25. MANCA IL TESTO DELLA NOTA

SEZIONE 1 Il Medioevo e l'età comunale

ni che si levano da istinti terreni! Tra questi ondeggianti sentimenti del mio cuore, senza accorgermi del sassoso sentiero, nel profondo della notte tornai alla capanna da cui m'ero mosso all'alba, e il chiarore della luna piena ci era di dolce conforto, nel cammino. Mentre poi i servi erano affaccendati nel preparare la cena, mi sono ritirato tutto solo in un angolo della casa per scriverti, in fretta e quasi improvvisandole, queste pagine; non volevo infatti che, differendole, magari mutando con i luoghi i sentimenti, mi si spegnesse il desiderio di scriverti. Tu vedi dunque, amatissimo padre, come io non ti voglia nascondere nulla di me, io che con tanta cura ti svelo non solo tutta la mia vita, ma tutti i miei segreti pensieri, uno per uno; prega per essi, te ne supplico, perché erranti e incerti da tanto tempo, finalmente si arrestino, e dopo essere stati trascinati inutilmente per ogni dove, si rivolgano all'unico bene, veramente certo e duraturo. Addio.

Da Malaucena, 26 aprile

F. Petrarca, *Le familiari*, trad. it di U. Dotti, Argalia, Urbino 1974, vol. I

ANALISI DEL TESTO

Comprensione complessiva

Petrarca in questa lettera racconta l'ascesa compiuta con il fratello Gherardo al Monte Ventoso. Ciò che induce inizialmente il poeta all'impresa è solo la bellezza di un luogo celebre per le sue vette, ma, singolarmente, la molla che spinge Francesco all'impresa è la lettura di un episodio della storia romana tratto da Livio. In ogni caso il primo livello del percorso d'ascesa comporta che Petrarca metta alla prova le proprie forze, non solo fisiche ma anche mentali, per la conquista dello spazio esterno. Man mano che il poeta sale, però, e la stanchezza e lo scoraggiamento si manifestano, le meditazioni, i pensieri di Petrarca rivelano la vera e più profonda natura del percorso: si tratta di un'ascesi, di un percorso di innalzamento morale che conduce lontano dai vizi verso la virtù. "La vita che noi chiamiamo beata è posta in alto e stretta, come dicono, è la strada che vi conduce".

Ciò chiarisce anche l'importanza data alla scelta del compagno di viaggio. Petrarca passa in rassegna i limiti e i vizi che l'hanno portato a scartare questo o quell'amico e conoscente. Occorreva qualcuno in perfetta comunione di intenti, volontà e carattere con l'autore, una richiesta eccessiva per un semplice compagno di viaggio, di salita, ma giustificabile per un cammino di perfezionamento morale. Così la scelta cade sul fratello Gherardo, il quale, a differenza di Francesco, sale sicuro e spedito e sorride delle incertezze del poeta. Non per nulla Gherardo aveva scelto la vita monastica e aveva da tempo avviato un percorso di ricerca interiore. Francesco, salendo, incontra continue difficoltà e scopre i propri limiti, le zone più buie del proprio animo: "Ciò che ero solito amare, non amo più; mento. lo amo, ma meno; ecco, ho mentito di nuovo: lo amo, ma con più vergogna, con più tristezza; finalmente ho detto la verità. È proprio così: amo, ma ciò che amerei non amare, ciò che vorrei odiare". Arrivato in cima legge un brano tratto dalle *Confessioni* di S. Agostino e, finalmente consapevole di sé, torna alla capanna da cui era partito per la conquista della vetta e scrive la lettera.

Elementi di analisi

La forma testuale dell'epistola è qui espediente per una ricostruzione che deve servire come insegnamento morale. Dunque, al di là dell'indicazione del destinatario reale, il frate agostiniano Dionigi da Borgo San Sepolcro, il testo in questione va considerato un raffinato racconto esemplare, secondo il modello medioevale dell'*exemplum*. Il fatto che fu Dionigi a regalare a Francesco copia delle *Confessioni* di Agostino, il riferimento a Livio, la presenza continua di citazioni dirette dei classici e di stilemi tratti dagli autori più amati, tutto lascia intendere il carattere squisitamente letterario e meditato di questa epistola, nonostante Petrarca dichiarasse di averla scritta in fretta e di getto. Come rileva Romano Luperini, il testo tende a trasmettere la sensazione di un rapporto diretto con il destinatario dell'epistola e con tutti i potenziali lettori. Così toni elevati si alternano a toni più colloquiali, in un susseguirsi di narrazione, descrizione e riflessione. Brevi sequenze narrative sono intervallate da lunghi monologhi interiori, almeno tre, in cui Petrarca prima riflette sulle corrispondenze tra le fatiche e i tentennamenti del viaggio reale e quelli della vita reale di ogni uomo, poi riflette sul passato e confessa la propria incapacità a distaccarsi completamente dalle cose terrene (evidente l'affinità con le atmosfere e le meditazioni del *Secretum*). Infine scopre l'altezza del pensiero umano quando si libera dalle pastoie che lo trattengono a terra, altezza di fronte alla quale il monte stesso pare, alla fine, poca cosa.

Riflessioni conclusive: la simbologia del numero tre

Il cammino d'ascesa e di asceti di Francesco dura tre giorni. Evidente il rimando al significato simbolico del numero e alla sua valenza teologica: il tre è il numero della Trinità e tre sono i giorni intercorsi tra la morte e la resurrezione di Cristo. Tre, dunque, i giorni necessari perché, come la critica ha sottolineato, Francesco, novello Giona, inghiottito dalla balena dei limiti della sua umanità, esca rinato a nuova vita, uomo nuovo. Un uomo che è sceso in se stesso più a fondo ed è risalito, purificato e rinnovato dalla fatica dell'ascesa verso Dio. E la parte conclusiva della scalata al Monte Ventoso, così simile al monte della Grazia, che Dante vede nel primo canto dell'*Inferno*, avviene di venerdì ed è il venerdì santo, il 26 aprile del 1336. Dunque il cammino di Petrarca è fortemente allegorico: i tentennamenti, la stanchezza, la tentazione della pigrizia nella salita, i limiti fisici non sono altro che gli ostacoli posti dal mondo e dalla carne sulla strada verso la verità e la salvezza. Siamo di fronte allo sviluppo di un tema presente tanto nella letteratura classica quanto in quella medievale: il tema del viaggio. In particolare la simbologia dei numeri, il significato reale e al tempo stesso allegorico del cammino, la sua verticalità che è nel contempo profondità, discesa, avvicinano questo testo alla *Commedia* dantesca.

Scritti di erudizione

Gli scritti di erudizione riflettono soprattutto l'amore di Petrarca nei confronti del mondo classico, in tutti i suoi aspetti, storici e letterari. Tra di essi ricordiamo anzitutto il poema in esametri *Africa*, in nove libri, scritto tra il 1338 e il 1340. Ispirandosi a Livio per quanto concerne i riferimenti storici e a Virgilio per lo stile, Petrarca prende a oggetto della sua opera la Seconda guerra punica, dal momento in cui Scipione si appresta a raggiungere l'Africa, dopo aver combattuto e vinto i Cartaginesi in Spagna, fino al ritorno trionfale del condottiero a Roma, dopo la vittoria riportata a Zama. Accostabile per gusto all'*Africa* è il poemetto geografico *Itinerarium Syriacum*, scritto nel 1358, che raccoglie notizie erudite e di carattere storico-archeologico sulla Terra Santa.

Se l'*Africa*, come è stato più volte dalla critica sottolineato, rappresenta la celebrazione poetica di Roma, l'esaltazione scientifica della città eterna è contenuta nel *De viris illustribus*, opera in prosa, rimasta incompiuta, caratterizzata (primo manoscritto) dalle biografie di trentasette grandi uomini romani, da Romolo a Catone il Vecchio, testimonianza dell'ammirazione che Petrarca, a differenza di Dante, nutriva non per l'Impero ma per la Repubblica romana, cui si aggiungono, nel secondo manoscritto, quelle di personaggi biblici, come Adamo e Mosè. Incompiuti rimasero anche i *Rerum memorandarum libri*, iniziati nel 1343. Avendo come modello lo scrittore latino Valerio Massimo, Petrarca si proponeva di raccogliere aneddoti ed episodi storici, raggruppandoli per categorie in base alla virtù umana cui potevano essere riferiti. In quest'opera cominciano a prevalere quei toni lirici e riflessivi presenti, del resto, fin dall'*Africa*. Il poeta, senza trascurare la letteratura classica, dedica sempre più tempo alla lettura della patristica (Gerolamo, Ambrogio) e di sant'Agostino: diventa preponderante il bisogno di riflessione morale e religiosa. Petrarca abbandona, così, l'*Africa* e il progetto dei *Rerum memorandarum* per dedicarsi agli scritti religiosi, morali e di confessione.

All'amore per la letteratura latina e alla volontà di un continuo confronto tra cultura classica e cultura cristiana va ascritto, infine, il *Bucolicum carmen*, raccolta di dodici egloghe composte tra il 1346 e il 1348, ma completate nel 1357, che presenta il continuo intreccio di elementi autobiografici e culturali, con riferimenti precisi all'interiorità del poeta.

Il *secretum* e gli scritti di argomento morale e religioso

Un'analisi attenta, a tratti impietosa della propria interiorità, del proprio io lacerato da una profonda crisi morale è presente nel *Secretum meum*, composto tra il 1342 e il 1343 ma rielaborato in più riprese tra il 1353 e il 1358. L'opera, rimasta sconosciuta fino al 1378-79, quando Tedaldo della Casa la ricopiò per conto del Circolo umanistico fiorentino

SEZIONE 1 Il Medioevo e l'età comunale

no da un autografo padovano, rappresenta la confessione da parte del poeta della “guerra perenne dei suoi affetti”, effettuata in forma dialogica. Sono Petrarca e Agostino a conversare, in presenza della personificazione della Verità, silenziosa testimone del colloquio che dura tre giorni. E tre sono i libri di cui è composto il *Secretum meum* (e il numero tre rimanda evidentemente alla Trinità), preceduti da un Proemio dal quale è desunto il titolo stesso dello scritto: “Tu, dunque, o mio libretto, fuggendo i ritrovi degli uomini, sarai contento di restare con me, né vorrai smentire il tuo titolo. Giacché sei e resterai il *Mio Segreto*”. Il titolo *De Secretis Conflictu curarum mearum (Il segreto conflitto dei miei affanni)* rappresenta, invece, una didascalia aggiunta dal poeta per chiarire il contenuto dell'opera.

Se l'opera è sicuramente debitrice ai dialoghi ciceroniani per la forma, per il contenuto può essere accostata alle *Confessioni* di Agostino, autore letto e amato da Petrarca al punto che diviene personaggio all'interno del *Secretum*.

Agostino rappresenta, in realtà, l'alter ego del poeta, non un punto di vista esterno, “altro” rispetto a Francesco (come, invece, la Verità), ma una delle due anime petrarchesche, costantemente presente e agenti nel profondo dell'io. Tutto il *Secretum*, ma in particolare il terzo libro, mette in luce, in modo spietato, il dissidio interiore dell'animo del Petrarca, oscillante tra l'aspirazione a un'esistenza pura e virtuosa e le passioni terrene, l'eccessivo attaccamento ai beni materiali, che tengono il poeta schiacciato a terra. È proprio Agostino a mettere a nudo il carattere velleitario dell'aspirazione di Petrarca al rinnovamento. È l'accidia, cioè la debolezza della volontà, il male che impedisce al poeta di dominare i propri affetti. È ancora Agostino che mostra a Francesco come la sua infelicità non abbia cause esterne e come lo stesso amore per Laura non abbia avuto per lui quel valore salvifico, di innalzamento a Dio cantato dai poeti stilnovisti. L'apparizione di Laura, infatti, ha coinciso con l'inizio del traviamiento morale del poeta, acuito da un eccessivo amore per la gloria terrena. È, infine, sempre Agostino a invitare il poeta a rifugiarsi nei testi classici (Seneca, Cicerone, Orazio, Plauto) per trovare conforto e risposte ai suoi interrogativi morali.

L'opera, come sottolinea Romano Luperini, si conclude in modo aperto: il poeta si dichiara fiducioso nella possibilità di un ulteriore approfondimento della conoscenza del proprio animo, indispensabile per procedere nel cammino verso la conversione. Ma la soluzione della conflittualità interiore, del dissidio petrarchesco non è data, è solo prospettata come possibile. Di qui la straordinaria modernità dell'opera.

L'OPERA **Il secretum**

Il *Secretum* è strutturato in quattro parti: il Proemio, più tre libri, corrispondenti ai tre giorni in cui avviene l'immaginario dialogo tra Francesco e Agostino.

Nel Libro I Agostino individua nell'eccessivo attaccamento ai beni della terra e nella carenza di volontà l'infelicità di Petrarca e di tutti gli uomini. Solo una continua meditazione sulla morte può collocare nella giusta prospettiva le cose materiali, fugaci e destinate a perire, consentendo il distacco da esse e l'inizio del cammino verso la felicità autentica, cioè Dio. Il conflitto, il dissidio interno all'animo di Francesco tra Terra e Cielo è la causa dell'infelicità del poeta, e da lui solo dipende, non da cause esterne.

Nel Libro II al centro della meditazione e del dialogo sono i sette peccati capitali, la cui radice è nelle false apparenze mondane da cui gli uomini sono fatalmente attratti. Francesco si riconosce colpevole di alcuni di essi, ma Agostino gli dimostra, in modo implacabile e fermo, come in

realtà si sia macchiato di tutti peccati, in particolare della superbia, dell'eccessiva sicurezza di sé e del proprio valore. Ma il vero vizio di Petrarca, il più grave, è l'accidia, la malattia della volontà.

Nel Libro III vengono analizzati i due maggiori ostacoli al rinnovamento morale di Petrarca: l'amore per Laura e il desiderio di gloria. Francesco si giustifica sostenendo che la forza del sentimento amoroso, un sentimento puro e assoluto, lo ha in realtà innalzato a Dio, alla verità, riproponendo la visione stilnovistica dell'amore. Ma Agostino gli mostra come sia falso ciò, come non sia neppure vero che il poeta abbia amato di Laura la sua anima e non il corpo. La donna ha distolto Francesco da Dio. Petrarca mostra di essere divenuto consapevole del proprio dissidio anche in relazione alla donna amata e Agostino lo esorta a radunare gli sparsi frammenti del suo animo e di affidare in Dio per intraprendere un cammino di conversione.

□ T3

Laura: im ostacolo nel cammino di Francesco verso Dio

Dopo aver passato in rassegna i vizi capitali, nel III libro del *Secretum* Agostino affronta ed esamina i due mali più pericolosi per l'animo di Francesco: l'amore per Laura e il desiderio della gloria poetica. Nonostante le proteste di Petrarca, Agostino implacabilmente costringe il poeta a prendere coscienza del traviamiento morale cui la donna con la sua bellezza fisica l'ha condotto.

Dal
Secretum

AGOSTINO Non ho ancora toccato le tue ferite meno medicabili e che penetrano più addentro nelle tue viscere, e temo di toccarle, ricordando quante controversie e lamenti ha sollevato un pur lieve sfiorarle¹. Ma d'altra parte spero che il tuo animo, raccolte le sue forze, potrà poi sopportare più serenamente queste asprezze più gravi.

FRANCESCO Non temere: ormai mi sono abituato a sentir chiamare per nome le mie malattie, e a sopportare il soccorso della tua mano di medico².

AGOSTINO Su te gravano, da destra e da sinistra, due catene di diamante³, e non ti lasciano meditare né sulla morte né sulla vita. Queste ho sempre temuto che ti portassero a totale rovina; e, a dire il vero, non mi sento ancora sicuro, né lo sarò prima che ti veda completamente libero, quando esse siano spezzate e disperse [...].

FRANCESCO Quali sono mai le catene che ricordi?

AGOSTINO Amore e gloria.

FRANCESCO Per gli dei del cielo, che sento! Queste tu chiami catene, e, se io permettessi, le getteresti via?

AGOSTINO Questo io tento, ma incerto sull'esito, poiché tutti gli altri lacci da cui eri avvinto erano più deboli e meno attraenti; perciò mi hai aiutato a spezzarli; questi invece, mentre ti nuocciono, ti piacciono, e ti ingannano con una certa apparenza di bellezza⁴, e per questo la difficoltà è maggiore: rilutterai infatti, quasi ti volessi spogliare di beni grandissimi. Pure, tenterò.

FRANCESCO Quando io ho meritato tanto da te, che mi voglia strappare i miei pensieri più belli, e condannare a perpetue tenebre la parte più serena del mio animo?

AGOSTINO Oh infelice! Ti è forse caduta di mente quella massima filosofica, che il cumulo delle miserie è completo quando per false opinioni si afferma in noi la convinzione funesta che così doveva essere?

FRANCESCO Non mi è caduta affatto, ma è sentenza lontana dal nostro proposito. Perché infatti non credere che così debba essere? Eppure nulla mai ho ritenuto più giusto, e nulla mai riterrò più giusto dell'essere nobilissimi questi due affetti, che mi rinfacci.

AGOSTINO Distinguiamo un po' queste due cose, mentre m'impegno nel trovarne i rimedi, per non volgermi con minore impeto contro ciascuna delle due, mentre sono tratto in direzioni diverse. Dimmi dunque – poiché per primo ho fatto menzione dell'amore – non credi che questa sia la follia peggiore di tutte?

FRANCESCO Per non togliere nulla alla verità, credo che si possa definire, in rapporto alla diversità del suo oggetto, o la più fosca passione dell'animo o la sua attività più nobile.

AGOSTINO Perché l'asserzione⁵ non manchi di esempi, presentane qualcuno.

FRANCESCO Se ardo d'amore per una donna infame e turpe, la passione è quanto

1. ricordando ... sfiorarle: Ci si riferisce alle lamentele e alle proteste di Francesco di fronte alle accuse mossegli da Agostino nei due giorni precedenti.

2. ormai ... medico: Francesco ha ormai preso coscienza di

gran parte dei suoi vizi e ha imparato a sopportare la durezza di Agostino nel metterli a nudo, durezza apparente perché in realtà finalizzata al bene, alla salvezza di Petrarca.

3. due catene di diamante:

sono la passione amorosa per Laura e l'amore per la gloria poetica, catene perché inchiodano a terra Petrarca, impedendogli di innalzarsi a Dio, di diamante per l'apparente bellezza e nobiltà.

4. ti ingannano bellezza: queste passioni, questi lacci, a differenza degli altri, appaiono desiderabili e niente affatto vizi agli occhi del Petrarca.

5. l'asserzione: la tua affermazione.

SEZIONE 1 Il Medioevo e l'età comunale

mai insana; ma se mi attrae qualche raro esempio di virtù, e mi do tutto ad amarlo e a venerarlo, che pensi⁶? Tra cose tanto diverse non poni nessuna distinzione? Ogni senso di pudore si è così disperso? lo veramente, per dire un po' la mia ragione, come giudico il primo amore un peso grave e dannoso per l'animo, così credo che difficilmente vi sia qualcosa di più bello del secondo [...].

AGOSTINO [...] Iniziamo un discorso circa una donna mortale, nell'ammirare e venerare la quale mi dolgo che tu abbia perduto gran parte della tua vita. E mi meraviglio molto che in un ingegno tale come il tuo sia tanta e tanto duratura follia.

FRANCESCO Lascia gli insulti, ti prego: donne mortali erano anche Taide e Livia⁷. Del resto, sai d'aver alluso a una tale donna, la cui mente, ignara delle preoccupazioni terrene, arde di desideri celesti? nel cui aspetto, se esiste una verità, rifulge una traccia della bellezza divina? i cui costumi sono un modello di perfetta onestà? la cui voce e lo splendore del cui sguardo non hanno nulla di mortale, e il cui incedere nulla di umano⁸? A questo, ti prego, pensa e ripensa ancora; e credo che capirai quali parole devi usare.

AGOSTINO Ah folle! Così per sedici anni⁹ hai alimentato con false lusinghe le fiamme del tuo animo? [...].

AGOSTINO O cieco, non capisci ancora quale follia è il rendere l'animo così schiavo dei beni mortali, che lo accendono di fiamme di desiderio, e non sanno appagarlo, e non riescono a durare sino alla fine, e con frequenti agitazioni lo straziano mentre promettono di accarezzarlo?

FRANCESCO Se hai qualche argomentazione più convincente, esponila: non mi atterrirai mai con codesti discorsi; poiché io non ho rivolto il mio animo a cosa mortale, come tu credi, e tu sai che io non ho tanto amato il corpo di lei quanto la sua anima, diletto da quei costumi che superano ogni limite umano, il cui esempio mi fa conoscere come si viva tra gli abitatori del cielo [...].

AGOSTINO Non può mettersi in dubbio che spesso si amino turpemente anche le cose più belle.

FRANCESCO A questo ho già risposto prima. Infatti, se in me si potesse vedere l'aspetto dell'amore che in me regna, non parrebbe diverso dal volto di lei, che ho lodato, benché molto, tuttavia meno del debito. Costei¹⁰, alla cui presenza parliamo, mi è testimone che nel mio amore nulla di turpe, nulla di osceno fu mai, nulla infine di colpevole, tranne la sua grandezza. Ponigli un limite: nulla di più bello si potrebbe pensare [...].

AGOSTINO Ha distolto il tuo animo dall'amore dei beni celesti, ed ha volto il tuo desiderio dal Creatore alla creatura. E questa sola è stata sempre la via più facile verso la morte.

FRANCESCO Ti prego, non sentenziare con troppa fretta: il suo amore giovò senz'altro a farmi amare Dio.

AGOSTINO Ma ha invertito l'ordine.

FRANCESCO Come?

AGOSTINO Perché bisogna amare tutto il creato per amore del Creatore; e tu, invece preso dalle attrattive d'una creatura, non hai mai amato il Creatore come si doveva, ma lo hai ammirato come artefice di lei, quasi non avesse creato nulla di più bello, mentre la venustà corporea è l'ultima delle bellezze.

F. Petrarca, *De secreto conflictu curarum mearum*, III, in *Opere di Francesco Petrarca*, a cura di E. Bigi, commento di G. Ponte, Mursia, Milano 1975

6. ma se pensi?: dietro l'immagine della donna virtuosa è evidente l'ombra della donna-angelo stilnovista, colei che, grazie alla sua virtù, conduce a Dio.

7. Taide e Livia: Taide è la

prostituta della commedia di Terenzio *Eunuchus*, Livia è la moglie di Augusto e madre di Tiberio.

8. il cui ... umano?: Petrarca si riferisce ovviamente a Laura. Si legga a questo proposito il

sonetto XC: "Non era l'andar suo cosa mortale, / ma d'angel forma; e le parole / sonavan altro, che pur voce umana" (vv. 9-11).

9. per sedici anni: essendo l'incontro di Francesco con Lau-

ra avvenuto il 6 aprile 1327, siamo nel 1343.

10. Costei: La Verità personificata, testimone muta del dialogo tra Francesco e Agostino.

ANALISI DEL TESTO

Comprensione complessiva

Se nel II libro Agostino era riuscito a far confessare a Francesco i vizi che appesantivano il suo animo, ora è giunto il momento di affrontare il problema più serio, il vero male alla radice del dissidio petrarchesco: la passione per Laura e per la gloria poetica, il lauro più volte citato nel *Canzoniere*, con evidente gioco verbale. Sono le due catene, ma di diamante, poiché hanno apparenza di bellezza e onestà, che tengono avvinghiato a terra il poeta, che gli impediscono di percorrere fino in fondo il suo cammino di asceti verso Dio. Petrarca protesta la sua innocenza: l'amore per Laura è un sentimento puro, nobile, per una creatura perfetta, raro esempio di virtù, dunque non può essere un male da sradicare. L'autoinganno è evidente: "per sedici anni hai alimentato con false lusinghe le fiamme del tuo animo" dice Agostino a Francesco, il quale, anziché amare le creature per amore del creatore, Dio, ha amato e continua ad amare Dio in quanto creatore di Laura e della sua bellezza.

Elementi di analisi

Differente è il modo in cui Francesco e Agostino presentano nel dialogo la figura di Laura, le sue caratteristiche, la sua bellezza, il suo amore.

Catena, seppur di diamante, è per Agostino l'amore di Petrarca per la donna, dunque, per traslato, Laura stessa, laccio con una certa apparenza di bellezza. La passione per Laura è follia, perché è idolatria di una donna mortale, creatura e, dunque, non degna d'essere oggetto del desiderio, obiettivo cui indirizzare il proprio cammino, fine ultimo per un uomo.

Per Petrarca, invece, Laura è il pensiero più bello, ciò che rischiarla dalle tenebre e rasserena l'animo. È raro esempio di virtù, creatura ignara delle preoccupazioni terrene. Poiché ella stessa brucia di desideri celesti, puri, induce anche chi la ammira e la ama a rivolgersi a pensieri onesti. In un passo sempre tratto dal libro III del *Secretum* Petrarca afferma che Laura lo aiutò in gioventù a distogliere l'animo da "ogni lordura" e lo spinse a mirare in alto. Una donna angelicata, dai costumi perfettamente onesti, il cui concedere, il cui sguardo, la cui voce nulla hanno di umano.

Molte le immagini simboliche e le metafore di cui è intessuto il brano. Quelle utilizzate da Petrarca in relazione al sentimento amoroso e alla figura di Laura rimandano alla tradizione letteraria (la catena, i lacci d'amore, le fiamme), dalla poesia provenzale a quella dantesca. Interessante è anche la metafora del medico e della malattia per indicare la funzione di Agostino in relazione ai mali che attanagliano l'animo di Francesco. È del tutto assente qui il disprezzo per i medici e la loro arte, contrapposta alla poesia, presente invece nelle *In-nective contra medicum*.

Riflessioni conclusive: due diverse e inconciliabili concezioni dell'amore

Il dialogo tra Agostino e Francesco mette in luce il disinganno del poeta ma, come la critica ha giustamente sottolineato, è anche lo scontro fra due concezioni dell'amore: quella cortese e stilnovistica, difesa da Petrarca, secondo cui la donna è una sorta di angelo, un tramite fra l'uomo e Dio, e quella cristiana, incarnata nelle parole di Agostino, che condanna la prima in quanto falsamente spiritualizzata, in realtà sensuale e perciò moralmente condannabile. Tale contrasto, che in Dante appariva completamente superato nella figura di Beatrice (quella della *Vita Nuova* ma soprattutto della *Commedia*), si ripresenta profondamente radicato in Petrarca. In quanto cristiano, Francesco sa di dover rifiutare l'amore terreno, profano, con il suo bagaglio di passioni, di piaceri e di dolori. Sa che il cammino di perfezionamento interiore, di elevazione lungo il quale la sua *domina*, la sua signora, secondo i dettami dell'amor cortese, dovrebbe spingerlo non è la via che porta al cielo. Alla fine del percorso non vi può essere Dio. Il poeta si rende conto di aver sostituito, come oggetto del desiderio, il Creatore con una creatura mortale. Pure non sa decidersi a liberarsene, a rinunciare per sempre non solo a Laura ma soprattutto all'idea di quell'amore.

Il dialogo, dunque, si concluderà senza una vera soluzione. Ad Agostino Francesco risponderà: "Sarò presente a me stesso quanto potrò, raccoglierò gli sparsi frammenti della mia anima e diligentemente vigilerò su di me". Non si può non riconoscere negli "sparsi frammenti" dell'anima di Francesco un chiaro riferimento ai frammenti citati nel titolo del *Canzoniere*, *Rerum vulgarium fragmenta*, vale a dire frammenti di cose volgari, cioè versi in cui è sparso l'animo frantumato, dilacerato del poeta.

*La voce del critico***BISOGNO D'AMORE E DESIDERIO
DI FAMA IN PETRARCA**

Ernest H. Wilkins, italianista americano, acuto indagatore di aspetti e momenti importanti della tradizione letteraria italiana, si occupò in particolare di Dante e soprattutto di Petrarca. A lui si deve la ricostruzione della genesi del *Canzoniere* nelle diverse forme e raccolte e un'analisi attenta del percorso biografico e dell'interiorità del poeta. Interessante è quanto affermato a proposito delle due passioni che occuparono da sempre l'animo del Petrarca, e che Agostino denuncia nel *Secretum* come le due catene di diamante che non consentono a Francesco di meditare né sulla morte né sulla vita.

Il bisogno d'amore

Il tratto dominante del carattere del Petrarca fu il desiderio costante di amare ed essere amato, un desiderio che trovò espressione non solo nel suo amore per Laura, ma anche in quello per i membri della sua famiglia, e, in modo più tipico, in quello per gli amici.

Questo desiderio raggiunse il massimo di intensità nell'amore per Laura, un amore non ricambiato e che pur continuò, anche se man mano più debole, fino alla morte di lei, dopo di che esso rimase come un tenero ricordo e come parte dell'immagine che il poeta aveva del Paradiso.

Il Petrarca e sua madre furono legati da un affetto profondo; nella lettera di ricordi a Guido Sette, il poeta parla di lei come della "matre omnium illa optima quas quidem viderim, que carne mea, amore autem comunis michi tecum fuit" [la madre migliore di quante abbia mai conosciuto, madre a me nella carne e nell'amore a me e a te – Guido – madre comune (*Sen. X, 2*)]. L'amore che Francesco e suo fratello nutrono l'uno per l'altro superò in intensità il comune affetto fraterno. Negli ultimi anni della vita il poeta volle che sua figlia venisse con la sua famiglia a vivere con lui, prima a Venezia e poi ad Arquà. Nel testamento egli parla del genero non solo come del suo erede, ma come di un figlio amato teneramente. E l'elemento che meglio di ogni altro ci permette di cogliere l'intimo sentire del Petrarca è senza dubbio l'amore ch'egli nutrì per il nipotino e il dolore che provò quando la vita del piccolo Francesco fu troncata immaturamente.

Mai nessun altro uomo formò e coltivò una più ricca riserva di amicizie di quella che ebbe il Petrarca; mai nessun altro uomo godette di una così profonda devozione da parte degli amici, mai nessun altro riservò loro un così profondo attaccamento. Più e più volte egli propose all'uno o all'altro dei suoi amici di dividere con lui la sua casa e la sua vita. Sempre volle che i suoi amici fossero anche amici fra di loro. Due volte ricevette la notizia che l'amicizia fra due suoi amici si era rotta ed entrambe le volte intervenne, affinché l'amicizia rotta venisse ricostituita. Non c'era nulla, all'infuori di una comprovata indegnità, che potesse indurlo a venir meno a un'amicizia; non certo i colpi maligni della sventura, e nemmeno le ferite procurategli qualche volta in nome di un sentimento di sincera amicizia, nemmeno la necessità che gli si presentò qualche volta di ferire in nome di un sentimento di sincera amicizia. Il Petrarca era oltremodo lieto quando gli era possibile godere dell'effettiva compagnia degli amici; ma per mezzo della memoria e immaginazione anche gli amici lontani li sentì sempre accanto a sé, anche gli amici che non aveva mai incontrato. La morte di un amico causava in lui un profondo dolore – come è testimoniato dalle note che appose di volta in volta al suo Virgilio – ma quel dolore trovava consolazione e sollievo nella sua ferma speranza che perfino la morte non significava nient'altro che una separazione temporanea.

Il Petrarca non sarebbe potuto essere il Petrarca senza i legami di amicizia che ebbe con Guido Sette, con Giacomo Colonna, con il suo Socra-

te, con il suo Lelio, con Philippe de Cabasoles, con Azzo da Correggio, con Barbato da Sulmona, con il Nelli, con il Boccaccio, con Donato Albanzani, con Francesco da Carrara, con Lombardo della Seta, [...] e con molti altri ancora.

Il desiderio di fama

Un secondo desiderio che durante la giovinezza e la prima maturità del Petrarca fu quasi o altrettanto forte del primo, fu quello di conquistarsi la fama – un desiderio questo, intimamente collegato con l'impulso creativo che spinse il Petrarca a esercitare l'attività di scrittore. Riferendosi a questo desiderio egli disse, nella canzone *I' vo pensando*:

Questo d'allor ch'i' m'addormiva in fasce
venuto è di di in di crescendo meco,
e temo ch'un sepolcro ambeduo chiuda.

E tuttavia tale desiderio si fece meno intenso negli anni più avanzati della vita del Petrarca. Una volta ottenuta la fama che cercava, egli si accorse che gli procurava più invidia che soddisfazione. Nella lettera ai posteri il poeta parla con tristezza della sua incoronazione. Prima di morire, si sentì ormai pronto a descrivere il trionfo del Tempo sulla Fama.

L'amore per Laura e il desiderio di fama non furono mai in conflitto fra di loro: anzi essi si rafforzavano a vicenda, e la loro alleanza veniva ribadita e trovava una conferma nella somiglianza fra il nome di Laura e quello dell'alloro. Ma negli anni in cui il Petrarca stava scrivendo il *Secretum* e la canzone *I' vo pensando*, ebbe la sensazione che il suo amore per Laura e il suo desiderio di fama

fossero entrambi in conflitto con la speranza di ottenere la salvezza eterna – non perché essi fossero in sé peccaminosi, ma perché gli impedivano di condurre un tipo di vita che gli avrebbe assicurato la salvezza; e la consapevolezza di questo conflitto procurò al Petrarca uno

stato di tormento e profondo dolore, dal quale poté ottenere qualche sollievo, tentando, nel *Secretum* e nella canzone, un'analisi completa del suo stato tormentoso.

Questo particolare conflitto fu in realtà solamente un aspetto di un conflitto in lui più generale e

fondamentale: un conflitto fra le gioie molteplici che ricavava dalla vita terrena e il concetto che aveva della natura e funzione della religione.

E.H. Wilkins, *Vita del Petrarca e la formazione del "Canzoniere"*, trad. it. di R. Cesarani, Feltrinelli, Milano 1964, pp. 258-260

PERI OGGI

La scoperta dell'interiorità e il dialogo con se stessi

Fu Petrarca il primo poeta a scoprire e rendere oggetto "assoluto" di scrittura la propria interiorità, segnata da un carattere estremamente complesso e lacerata da un profondo conflitto. Il poeta conduce un'analisi impietosa e spietata del proprio io, soprattutto nel *Secretum* e nel *Canzoniere*. E nel *Secretum* la forma dialogica consente a Petrarca di mettere a confronto e in conflitto i due volti della sua personalità, rappresentati da Francesco e Agostino. L'opera è, perciò, in ultima analisi, un dialogo del poeta con se stesso, per illuminare ogni più nascosto risvolto, anche il più terribile e doloroso, della propria coscienza.

In pieno Romanticismo, nei primi decenni del XIX sec., è Leopardi a riproporre in un componimento poetico il dialogo dell'io con se stesso:

Or poserai per sempre,
Stanco mio cor. Perì l'inganno estremo,
Ch'eterno io mi credei. Perì. Ben sento,
In noi di cari inganni,
Non che la speme, il desiderio è spento.
Posa per sempre. Assai
Palpitasti. Non val cosa nessuna
I moti tuoi, né di sospiri è degna
La terra. Amaro e noia
La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.
T'acqueta omai. Dispera
L'ultima volta. Al gener nostro il fato
Non donò che il morire. Omai disprezza
Te, la natura, il brutto
Poter che, ascoso, a comun danno impera,
E l'infinita vanità del tutto.

In *A se stesso* (1835), il poeta di Recanati invita il proprio io a non illudersi: nessuna speranza può essere coltivata, neppure quella dell'amore. Il conflitto alla base di questa estrema disillusione, conflitto che in Petrarca si configura come oscillazione continua tra cielo e terra, passioni terrene e tensione a Dio, diviene in Leopardi tragica inconciliabilità tra io e mondo (concepito qui come fango) e genera dolore e noia. Tutto è vano, non resta che la morte.

Afferma Petrarca nel *Secretum* (libro II), parlando dell'accidia, "funesta malattia" che gli attanaglia l'animo: "in questa tristezza [...] tutto è aspro, doloroso e orrendo"; e c'è aperta sempre la via alla disperazione e a tutto ciò che spinge le anime infelici alla rovina. "Non ti piace nulla di nulla" dice Agostino a Petrarca, "Tutte le cose tue ti spiacciono". Il poeta, così, risulta quasi paralizzato, privo di volontà e di spinta ad agire. In Leopardi, invece, proprio la noia, la percezione della infinita vanità del tutto generano la volontà di resistenza eroica nei confronti del male.

Il male del vivere, i dolori di un'intera esistenza inseguono un poeta del Novecento, Mario Luzi, esponente della corrente ermetica almeno per una stagione della sua produzione, nella poesia *Nell'imminenza dei quarant'anni* (1954):

Il pensiero m'insegue in questo borgo
cupo ove corre un vento d'altipiano
e il tuffo del rondone taglia il filo
sottile in lontananza dei monti.
Sono tra poco quarant'anni d'ansia,
d'uggia, d'ilarità improvvise, rapide
com'è rapida a marzo la ventata
che sparge luce e pioggia, son gli indugi,
lo strappo a mani tese dai miei cari,
dai miei luoghi, abitudini di anni
rotte a un tratto che devo ora comprendere.
L'albero di dolore scuote i rami...
Si sollevano gli anni alle mie spalle
a sciami. Non fu vano, è questa l'opera
che si compie ciascuno e tutti insieme
i vivi i morti, penetrare il mondo
opaco lungo vie chiare e cunicoli
fitti d'incontri effimeri e di perdite
o d'amore in amore o in uno solo
di padre in figlio fino a che sia limpido.
E detto questo posso incamminarmi
spedito tra l'eterna compresenza
del tutto nella vita nella morte,
sparire nella polvere o nel fuoco
se il fuoco oltre la fiamma dura ancora.

M. Luzi, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1988

È un chiaro esempio di ripiegamento su se stessi e ripensamento della propria vita, di bilancio esistenziale che si chiude con l'affermazione di una sicura fiducia in Dio: la fede religiosa consente al poeta di dare un senso al proprio dolore. Ciò non avviene in Petrarca, che, invece, sembra inseguire il sogno di un sicuro approdo a Dio, porto tranquillo e definitivo che lo ponga al riparo dalle angosce e dalle passioni terrene, ma non riuscire a raggiungerlo mai definitivamente.

Il colloquio, centrale in Petrarca, dell'io con se stesso, risolto da Luzi e Leopardi sul piano poetico, ritorna in un grande scrittore del Novecento, Cesare Pavese, ne *Il Mestiere di vivere*. Si tratta di un diario scritto dal 1935 fino al 1950, anno in cui l'autore si suicidò. È un colloquio interiore, accostabile, ha sottolineato la critica, proprio alle *Confessioni* di Agostino e al *Secretum* di Petrarca. Ne *Il Mestiere di vivere* Pavese conduce un'autoanalisi spietata, straziante, che non si ferma di fronte a nulla, anche se il prezzo da pagare è la completa destabilizzazione.

10 novembre

La letteratura è una difesa contro le offese della vita. [...] A parte questo gioco, l'altra difesa contro le cose è il silenzio raccolto per lo scatto. Ma bisogna imporselo, non lasciarselo imporre. Nemmeno dalla morte. Scegliere noi magari un male è l'unica difesa contro questo male. Questo significa l'accettazione della sofferenza. Non rassegnazione ma scatto. [...]

La massima sventura è la solitudine, tant'è vero che il supremo conforto – la religione – consiste nel trovare una compagnia che non falla. Dio. La preghiera è lo sfogo con un amico. L'opera equivale alla preghiera, perché mette idealmente a contatto con chi ne usufruirà. Tutto il problema della vita è dunque questo: come rompere la propria solitudine, come comunicare con gli altri. Così si spiega la persistenza del matrimonio, della paternità, delle amicizie. Perché poi qui stia la felicità, mah! Perché si debba star meglio *comunicando con un altro* che non stando soli, è strano. Forse è solo un'illusione: si sta benissimo soli la maggior parte del tempo.

E ancora, poco prima di morire, Pavese scrive:

18 agosto

La cosa più segretamente temuta accade sempre.

Scrivo: o Tu, abbi pietà. E poi?

Basta un po' di coraggio.

Più il dolore è determinato e preciso, più l'istinto della vita si dibatte, e cade
l'idea del suicidio.

Sembrava facile, a pensarci. Eppure donnette l'hanno fatto. Ci vuole umiltà, non
orgoglio.

Tutto questo fa schifo.

Non parole. Un gesto. Non scriverò più.

C. Pavese, *Il mestiere di vivere. 1935-1950*,
a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Einaudi, Torino 1952

Se il male di fondo in Petrarca è l'accidia, un male da cui non si vuole guarire e pure è "come notte d'inferno e acerbissima morte", quello di Pavese è la solitudine, l'incapacità di rompere il cerchio del proprio io ed entrare in contatto con gli altri. La sofferenza e il male possono essere anche accettati, ma solo se scelti, se non subiti passivamente. Anche in Pavese, come in Petrarca, è la letteratura, l'atto dello scrivere ad avere, almeno in potenza, una funzione equilibratrice, a spingere lo scrittore fuori dalla trappola del proprio io. Ma nello scrittore piemontese neppure lo scrivere sarà sufficiente barriera nei confronti del male e dell'assenza di ogni comunicazione. Il Dio invocato, "o Tu, abbi pietà" non risponde al messaggio. La conclusione sarà il suicidio.

Dalla stessa esigenza di meditazione e di ripiegamento interiore che è al centro del *Secretum* nascono due trattati: *De vita solitaria* e *De otio religioso*.

Il primo fu composto a Valchiusa, durante la quaresima del 1346 e poi rivisto, a più riprese, tra il 1356 e 1371. È costituito da due libri, preceduti da un proemio. Il primo libro è un elogio della *vacatio*, cioè della libertà dalle occupazioni della vita di tutti i giorni e della possibilità di dedicarsi alla meditazione, allo studio, all'*otium* letterario. Il secondo libro raccoglie esempi di vita solitaria tratti sia dal mondo classico che da quello cristiano.

Il *De otio religioso* fu ideato nel 1347, a seguito di una visita al fratello Gherardo presso il monastero di Montrieux, e rivisto e rimaneggiato dieci anni più tardi, nel 1357. Petrarca contrappone alla quiete della vita monastica l'affaticarsi incessante degli uomini, presi e travolti dalle proprie occupazioni. La risposta all'eccessivo attaccamento ai beni terreni è la meditazione sulla morte, sia per la cultura cristiana che per quella classica (interessante è l'intrecciarsi degli influssi di Seneca e Cicerone con quelli di Agostino e dei Padri della Chiesa). Ma l'ideale di solitudine ascetica praticato dal fratello rimane estraneo alla sensibilità di Francesco, che lo sostituisce con quello dell'*otium* letterario, da lui praticato in Valchiusa.

□ T3

Lode della solitudine

Il seguente passo è tratto dal *De vita solitaria*, dedicato, come già sottolineato, all'amico Philippe de Cabassoles, vescovo di Cavaillon. La solitudine che Petrarca concepisce, teorizza e pratica "più che all'ascesi cristiana era vicina all'*otium literatum* degli antichi, un aristocratico appartarsi dal mondo per meditare e studiare; tuttavia in essa aveva trovato o creduto di trovare un punto d'incontro fra la saggezza pagana e la spiritualità cristiana" (Martellotti). La solitudine è dunque qui concepita come libertà di meditazione e studio per raggiungere quella pace dello spirito che affonda le sue radici nella possibilità di dare risposta ai grandi interrogativi morali dell'uomo.

SEZIONE 1 Il Medioevo e l'età comunale

Dal
*De vita
solitaria*

Per me che, a quanto mi risulta, non ho proprio nulla in comune col volgo¹, e a cui è toccato quel poco di cultura che non fa inorgoglire l'animo, ma lo diletta e lo rende amico della solitudine [...] per me, che non un'amante tiene legato in città, non una sposa, né una comparsa in tribunale, né un'usura, né un deposito o
5 un piccolo guadagno, e nemmeno la vita pubblica, o i bagni, o il commercio, o il teatro, o il portico, per me che, a dir vero, tali sentimenti ho concepito non tanto per mia volontà o ammonimento altrui, quanto per opera di persuasione della natura stessa; per me, dico, la vita appartata e solitaria non solo è più serena, ma è senza dubbio più nobile e più sicura. E dopo aver bene esaminato la mia situa-
10 zione (così come consiglio agli altri di esaminare la loro), abbraccio la solitudine e la pace di cui molto oggi ho parlato con te, e vi rimango fedele, come fossero scale per salire là dove l'anima nostra sospira: la folla e le preoccupazioni io pavento² come ostacoli e sbarre. Se però una qualche circostanza mi spinge nella città, io so crearmi la solitudine tra la folla, un porto nel pieno della tempesta, con
15 un sistema non a tutti noto: dominando i miei sensi, talché non sentano ciò che sentono. Abituatomi già a questo metodo che io avevo seguito da me solo affidandomi all'esperienza, venni a sapere, dopo molto tempo, che era stata la norma di un uomo quanto mai ingegnoso e dotto, e ne presi nota nella memoria con tanto maggior diligenza quanto più mi rallegravo che una cosa fatta da me pog-
20 giasse sull'autorità degli antichi. Mi riferisco a Quintiliano³, che in quell'opera in cui adornò con gran cura di borchie e falere l'oratore, che Cicerone aveva arma-
to⁴, scrisse a questo proposito: "Il lavoro notturno, ogni qual volta ci accostiamo ad esso freschi e riposati, è una magnifica specie di solitudine; ma il silenzio e lo starsene ritirati con l'animo completamente libero da preoccupazioni, se pur sono
25 sommamente desiderabili, non sempre si possono conseguire. Se dunque qualcosa ci fa strepito intorno, non dovremo metter subito da parte e considerare perduta la nostra giornata, ma lottare contro gli ostacoli, e fare in modo di vincere con la nostra attenzione tutto quanto ci dà fastidio. Se ci concentreremo esclusi-
vamente sul nostro lavoro, nulla di ciò che ci colpisce gli occhi o le orecchie arriverà fino all'animo. Non ci capita forse spesso, anche per un'idea che per caso ci si affaccia alla mente, di non vedere quelli che ci si fanno incontro? E, per non andar errando fuori di strada, non raggiungeremo forse lo stesso risultato se vorremo
30 anche raggiungerlo? Non dobbiamo indulgere a ciò che è causa d'inerzia. Se riterremo di non poterci applicare allo studio se non ristorati, allegri e liberi da ogni preoccupazione, avremo sempre di che compatire noi stessi: perciò tra la folla, in viaggio, durante un banchetto, la nostra fantasia si crei da se stessa un luogo ap-
35 partato"⁵ [...].

A tale rimedio ho ricorso già spesso e, poiché il futuro è sempre incerto, dovrò forse ricorrervi ancora. Ma certo, se mi sarà concessa una libera scelta, cercherò la
40 vera solitudine in un luogo adatto. Finché mi è stato possibile ho sempre seguito questo metodo, e tu vedi con quanto entusiasmo ora lo segua. La solitudine è sacra, è schietta, è incorrotta: è proprio la più pura di tutte le cose umane. Per chi, infatti, si metterebbe in mostra nei boschi? per chi si acconcerebbe tra i rovi? chi potrebbe ingannare se non i pesci con l'amo, chi se non fiere e uccelli con la pania⁶
45 o le reti? chi potrebbe blandire con il canto o col gesto? chi diletta con i colori?

1. non ho ... volgo: Petrarca ha un'alta considerazione di sé, della propria raffinatezza intellettuale.

2. io pavento: temo.

3. Quintiliano: Marco Fabio Quintiliano (35 ca. - 96 ca.

d.C.), retore latino. Autore, in particolare, dell'*Institutio oratoria*, trattato sull'eloquenza, cui Petrarca si riferisce subito dopo ("in quell'opera").

4. adornò ... aveva armato: borchie e falere sono deco-

razioni dei soldati romani. In altre parole, Quintiliano portò a compimento e perfezionò la tecnica e la preparazione dell'oratore, fondate da Cicerone.

5. Il lavoro ... appartato: ci-

tazione dalla *Institutio oratoria* (X, 3, 27-30).

6. pania: sostanza vischiosa, estratta dalle bacche del vischio, usata per catturare piccoli uccelli.

per chi spiegare la porpora, a chi vendere unguenti, per chi intrecciare corone di parole fiorite? a chi infine rendersi gradita? a chi sforzarsi di piacere se non a Quello per cui nulla è solitario, perché penetra nell'intimo delle solitudini? Nessuno essa vuole ingannare, niente simula o dissimula, niente abbellisce, niente nasconde, 50 niente inventa⁷. È completamente nuda e disadorna, non conosce spettacoli, né applausi che avvelenano l'anima. Ha Dio per unico testimone della vita e di ogni azione, e per ciò che la riguarda non si fida del volgo cieco e menzognero, ma della sua coscienza.

F. Petrarca, *De vita solitaria*, trad. it. di A. Bufano, in F. Petrarca, *Prose*, a cura di G. Martellotti, P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Ricciardi, Milano-Napoli 1955,

7. Nessuno ... inventa: evidente l'eco di un celebre passo di san Paolo tratto dalla *Prima Lettera ai Corinzi* (13,4-7), sul-

la Carità: "La carità è paziente, è benigna la carità; non è invidiosa la carità, non si vanta, non si gonfia, non manca di ri-

spetto, non cerca il suo interesse, non di adira, non tien conto del male ricevuto, non gode dell'ingiustizia, ma si compiace

della verità. Tutto compie, tutto crede, tutto spera, tutto sopporta".

Guida alla comprensione e all'analisi

Comprensione complessiva

- 1 A quali valori, a quali aspetti dell'esistenza viene contrapposta la solitudine?
- 2 Perché e in che modo vengono contrapposte città e campagna?
- 3 Quale rapporto vi è tra solitudine e senso del divino?
- 4 "Non ho proprio nulla in comune col volgo" e "Non si fida del volgo cieco e menzognero": il riferimento al volgo apre e chiude il brano riportato. La visione di sé e del mondo sottesa alla prima affermazione come può essere definita? Si può parlare di concezione aristocratica della vita e della solitudine in Petrarca?

Guida all'analisi

- 5 Analizza la sintassi del brano: prevale la paratassi o l'ipotassi? Quali sono i legami logici più frequenti? Come mai ricorre l'utilizzo dell'interrogativa?
- 6 Quale figura retorica viene usata per rappresentare la solitudine? Quali effetti determina?
- 7 "Io so crearmi la solitudine tra la folla, un porto nel pieno della tempesta": spiega quale figura retorica utilizza il poeta, a quale campo semantico va ascritta e qual è il tema cui rimanda.
- 8 Quale significato, quale valore hanno in questo passo i riferimenti a Cicerone e Quintiliano?
- 9 Quale legame vi è tra solitudine e attività letteraria?

Riflessioni conclusive

10 Ricostruisci, utilizzando il passo considerato e altri brani tratti dalle opere in prosa del Petrarca, l'ideale di *otium* letterario inseguito dal poeta.

Tra gli scritti di argomento morale e religioso vanno annoverati anche i *Psalmi penitentiales*, preghiere scritte probabilmente durante la peste del 1348, e il *De remediis utriusque fortune*. Il *De remediis utriusque fortune* (*Rimedi contro l'una e l'altra sorte*, cioè quella favorevole e quella avversa) venne ideato nel 1342 ma completato e rivisto nel 1366. Si tratta di un'opera di carattere morale, divisa in due parti, ciascuna delle quali comprende rispettivamente 122 e 131 dialoghi (ma quello dialogico è un puro espediente) tra personaggi che costituiscono le personificazioni di sentimenti umani. Nella prima parte il Gaudio e la Speranza indicano i pericoli determinati dalla sorte propizia, nella seconda Timore e Dolore propongono i rimedi ai danni causati dalla sorte avversa. È la Ragione a suggerire, in ogni circostanza, di non esaltarsi quando il destino è favorevole e non abbattersi quando è sfavorevole. Il *De remediis*, tra le opere del Petrarca, è sicuramente la più enciclopedica e medievale e questo spiega anche il successo che ebbe tra i contemporanei del poeta. Tuttavia, anche in essa, come la critica ha rilevato, sono presenti aspetti autobiografici e la visione della fede cristiana come strumento di perfezionamento morale.

La voce del critico

CLASSICITÀ E CRISTIANESIMO NELL'ITINERARIO POETICO PETRARCHESCO

Guido Martellotti, studioso di filologia medievale e umanistica, ha ricostruito il mondo spirituale e i riferimenti culturali della formazione petrarchesca. Nel passo riportato il critico sottolinea come il poeta, inizialmente, sia stato guidato da un quasi esclusivo amore per i classici e il mondo romano, un amore che ancora prevale sugli aspetti cristiani nel *Secretum* o, meglio, ancora è visto in contrapposizione per certi versi con i valori religiosi. Ma nel *De vita solitaria* tale antinomia pare del tutto superata, visto che anche i Padri della Chiesa si nutrono delle stesse opere di cui si cibò Petrarca.

Una linea di sviluppo si potrebbe indicare nella complessa opera del Petrarca, e tocca problemi più profondamente radicati nel suo animo, cioè i rapporti tra la cultura classica e la dottrina cristiana. Nell'entusiasmo degli studi a cui il Petrarca si era avviato con novità assoluta di intenti, egli appare spinto in un primo tempo da una specie di acerba intransigenza, da un amore quasi esclusivo per il mondo romano e per gli scrittori classici. È il momento questo in cui il Petrarca concepisce il disegno dell'*Africa* e del primo *De viris*, quello che cominciava da Romolo per giungere a Tito, e doveva essere quasi una preparazione e un'illustrazione storica del poema. Perché proprio a Tito dovesse fermarsi è spiegato in alcuni versi dell'*Africa* (II, 274-8), dove i successori di quel principe, non romani ma africani e spagnoli, sono trattati per ciò stesso come *sordes bominum*, vergognosi avanzi della spada romana. Livio, Lucano, Cicerone, Svetonio erano allora i numi incontrastati del suo Olimpo, dove piccolo posto era riservato agli scrittori cristiani: fatta eccezione per sant'Agostino, quello che nel *Secretum* appare a dirigere e districare le confessioni del Petrarca. Il tormento, che travaglia allora il Poeta e sul quale il Santo lo illumina, si riduceva a un contrasto tra la sincera fede religiosa e l'incapacità di adeguare perfettamente ad essa la propria vita per non saper rinunciare alle seduzioni terrene. Tale contrasto rimane fondamentale nella psicologia petrarchesca, dalle rime più antiche fino alla canzone alla Vergine, dal *Secretum* ai *Salmi penitenziali*, alla lettera a Gerardo [*Fam.*, X, 3], e

via via fino alle ultime *Senili*, ove esso appare placato soltanto – non superato, non vinto – nell'aspettazione filosoficamente consapevole della morte vicina. Di una crisi dunque non si può parlare né prima del *Secretum* né dopo; ma di un'evoluzione sì certo, soprattutto nel campo di cui è ora il discorso, ossia nel campo della cultura, nel quale il Petrarca giunge a superare le barriere d'una ammirazione esclusiva dell'antichità romana per accogliere insieme altre voci. Che al principio di quel moto evolutivo stia la monacazione del fratello Gerardo (avvenuta, sembra, nel 1342, in corrispondenza quindi con il *Secretum*), è possibile; ma l'evoluzione fu lenta e laboriosa e si estese da quell'anno fino al 1350. Cadono in questo periodo avvenimenti decisivi per la biografia petrarchesca: il tentativo di Cola di Rienzo che lo distacca dalla Curia avignonese, la peste del 1348 con la morte di tanti amici e di Laura, l'incontro e l'amicizia con il Boccaccio, e infine la visita a Roma per il giubileo del 1350, l'anno, che il Petrarca stesso designa come quello della rinuncia definitiva ai piaceri del senso. Nel *Secretum* il desiderio di conciliare la cultura classica con la cristiana è già evidente, ma l'amore per l'antico prevale. Basta considerare il gusto quasi polemico con cui il Petrarca fa che Agostino riconosca quanto deve agli scrittori antichi e soprattutto a Cicerone. E il Petrarca stesso, mentre dichiara di aver letto il *De vera religione*, dice di avervi trovato un diletto nuovo come quegli che, peregrinando “fuor dalla sua patria”, s'incontra in nuove città che l'attragono e l'interessano. Ancora

nella prima *Egloga*, diretta al fratello Gerardo, il Petrarca contrappone e confronta la poesia di Virgilio e di Omero con quella di Davide, non risparmiando a quest'ultimo lodi e riconoscimenti; ma lascia intendere alla fine che egli vuol seguire le orme degli altri due. Nel *De vita solitaria* l'antinomia tra letteratura cristiana e pagana appare superata completamente: numerosissimi sono gli autori cristiani che egli cita con perfetta conoscenza, di alcune opere discutendo filologicamente per accettarne o respingerne l'attribuzione tradizionale; in nessun modo potrebbe più dire di essere qui come un forestiero curioso fuori della sua patria. E, quel che più conta per noi, il Petrarca stesso è cosciente di aver tentato qualche cosa di nuovo in questo senso. Così dice infatti, alla fine del *De vita solitaria*: “Mi è stato dolce, a differenza degli antichi che di solito seguono in molte cose, inserire spesso in questa mia opericciola il nome sacro e glorioso di Cristo”.

La solitudine quale egli la concepiva e la praticava, più che all'ascesi cristiana era vicina all'*otium literatum* degli antichi, un aristocratico appartarsi dal mondo per meditare e studiare; tuttavia in essa aveva trovato o creduto di trovare un punto d'incontro fra la saggezza pagana e la spiritualità cristiana; e a ugual fiducia s'ispira il *De otio religioso*. Analogamente, poco tempo dopo la composizione del *De vita solitaria*, il disegno primitivo del *De viris si* allarga a comprendere non i soli Romani, ma tutti gli uomini illustri a cominciare da Adamo, attingendo materia ugualmente alla storia sacra e alle storie profane.

Il problema se e quando lo studio e l'ammirazione per gli antichi potesse conciliarsi con la fede era stato sentito profondamente dagli scrittori cristiani e risolto in complesso, non senza ondeggiamenti e timori ("ciceronianus es non christianus" suonava il rimprovero a san Girolamo che il Petrarca sembra talvolta rivolgere a sé), nel senso di un'accettazione e assimilazione della cultura pagana. E tale soluzione sembra compendiarsi alla fine del mondo antico nell'opera di Cassiodoro, distinguente con perfetto parallelismo, nelle sue *Institutiones*, le "lettere divine" e le "secolari"; e per suo mezzo trasmettersi al Medioevo come l'eredità di un bene stabilmente acquisito. Ma all'umanesimo il problema si poneva di nuovo come attuale, nel momento ch'esso pretendeva rivolgersi alla cultura classica attingendo alle fonti prime direttamente, quasi riscoprendole al di là delle compilazioni e raccolte del

Medioevo. Uguale era il problema e uguale si prospettava, almeno in apparenza, la soluzione: accoglimento di quanto nel paganesimo coincide o non contrasta con la fede cristiana; sicché il Petrarca avèva buon gioco a mostrare che Girolamo, Agostino, Lattanzio s'eran nutriti degli stessi autori ch'egli con tanto amore ricercava e leggeva. Interessanti sono a tal riguardo alcune pagine del *De vita solitaria*. Dopo aver narrato di Pier l'Eremita e della prima crociata, il Petrarca fa alcune amare considerazioni sullo stato presente del mondo cristiano: il cristianesimo ha perduto molto terreno in Africa e in Asia, perfino in Europa, in confronto all'espansione di cui si ha notizia da Agostino e Girolamo; il sepolcro di Cristo è in mano agl'infedeli e i principi cristiani di tutt'altro sono occupati che di lavare quell'onta. "Se oggi Giulio Cesare ritornasse dall'al di là" si domanda il Petrarca "e viven-

do in Roma sua patria conoscesse il nome di Cristo", non tornerebbe forse a combattere, non restituirebbe a Cristo ciò che gli appartiene, "egli che quelle terre donò a una concubina quale prezzo del suo adulterio?". Il discorso può sembrare anche strano; ma non mostra alcun segno della fatale missione imposta a Cesare "presso al tempo che tutto 'l ciel volle redur lo mondo a suo modo sereno": l'operato del dittatore non poteva essere più bruscamente ridotto entro i termini di un agire umano. E aggiunge il Petrarca: "Non mi domando con quanto diritto abbia egli agito così: ammiro quella forza d'animo e quella energia, che sarebbe necessaria ai nostri tempi".

G. Martellotti, *Introduzione a F. Petrarca, Prose*, a cura di G. Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara. E. Bianchi, Ricciardi, Milano-Napoli 1955, pp. XIII ss.

Scritti occasionali e polemici

L'atteggiamento antiscolastico, l'avversione per la dialettica sterile e inconcludente dei filosofi medievali, l'opposizione a una scienza che, sconfinando spesso nella curiosità vana, distrae dal problema più importante, cioè quello morale della felicità dell'uomo, sono al centro di una serie di opere polemiche, scritte in momenti diversi della vita di Petrarca. Delle *Invective contra medium quondam*, in quattro libri, si è già detto. Argomentazioni, temi e motivi presenti in esse si ritrovano anche nell'*Invectiva contra quondam magni status hominem* sed nullius scientiae aut virtutis (Invettiva contro un uomo potente ma senza alcuna cultura e virtù), scritta nel 1355 come risposta al cardinale Jean De Caraman, il quale aveva criticato Petrarca per la sua amicizia con i Visconti, signori di Milano, considerati tiranni. Il poeta respinge l'accusa: ciò che conta, per il saggio, è la libertà interiore, solo strumento di difesa nei confronti di ogni eventuale compromesso con il potere.

Ma l'opera più celebre e culturalmente interessante di questo gruppo è il *De suis ipsius et multorum ignorantia* (L'ignoranza propria e di tanti altri), scritto tra il 1367 e il 1371 in risposta a quattro giovani intellettuali averroisti veneziani che avevano accusato il poeta di essere ignorante. Nella replica di Petrarca è palese l'ostilità verso i metodi e la dialettica propri della Scolastica e verso la scienza contemporanea, atteggiamento che anticipa la nuova mentalità umanistica. Ciò che conta veramente è la scienza dell'anima che implica la conoscenza di sé e la meditazione sulla vita e sulla morte come condizioni per il raggiungimento della felicità.

Del 1373 è, infine, l'*Invectiva contra eum qui maledixit Italiae* (Invettiva contro colui che

SEZIONE 1 Il Medioevo e l'età comunale

parlò male dell'Italia), nata in risposta al frate francese Jean De Hesdin, il quale aveva difeso lo spostamento della sede pontificia ad Avignone sulla base di una presunta superiorità della Francia rispetto alla corruzione italiana. Petrarca replica contrapponendo la virtù romana alla barbarie gallica.

I Trionfi

Petrarca era convinto che la gloria poetica dovesse arrivarci dalle opere in lingua latina (non dimentichiamo che il latino era la lingua della comunicazione tra gli intellettuali europei del tempo) e che il volgare, come ben sottolinea Contini, non fosse passibile di uso pratico ma solo sede di esperienze assolute. Utilizzò, così, la lingua volgare per due opere poetiche, i *Trionfi* e il *Canzoniere*, in cui domina la liricità, mostrando così di considerare il volgare la lingua della coscienza, dell'interiorità per eccellenza.

I *Trionfi* (il titolo è, in latino, *Triumphus*) risalgono probabilmente al periodo del soggiorno milanese ma Petrarca vi lavorò per tutta la vita, come testimonia la data, 12 febbraio 1374, posta in calce al manoscritto dell'ultimo canto. Si tratta di un poema allegorico in terzine dantesche, in cui il modello della *Divina Commedia* agisce in maniera profonda, ben oltre l'aspetto metrico, permeando di sé suoni e immagini. Petrarca con i *Trionfi* tentò di ricollocare le tappe della propria vicenda autobiografica amorosa all'interno di un percorso simbolico di progresso, in chiave non più individuale ma universale. L'opera si articola in sei momenti, corrispondenti a sei visioni successive che si presentano al poeta addormentato in Valchiusa. Ciascuna delle visioni rappresenta lo scontro tra due aspetti antitetici e il trionfo di uno di essi. Abbiamo, così, il Trionfo di Amore (*Triumphus Cupidinis*), il Trionfo della Pudicizia sull'Amore (*Triumphus Pudicitiae*), il Trionfo della Morte sulla Pudicizia (*Triumphus Mortis*), della Fama sulla Morte (*Triumphus Famae*), del Tempo sulla Fama (*Triumphus Temporis*), dell'Eternità sul Tempo (*Triumphus Eternitatis*). Il discorso poetico e la stessa trama concettuale si disperdono, però, in mille particolari eruditi e in una serie di immagini astratte collegate tra loro in modo piuttosto forzato. Certo anche nei *Trionfi* troviamo quei temi e motivi che caratterizzano l'intera produzione petrarchesca: la malinconia per il rapido trascorrere delle cose e del tempo e il senso della vanità della sapienza umana, nonché la figura di Laura, che compare nel Trionfo della Pudicizia (è la donna amata dal poeta a sconfiggere Amore, con l'aiuto di nobili vergini) e nel Trionfo della Morte (in cui Laura, tornata ad Avignone dopo aver trionfato sull'Amore, soccombe).

T3

La morte di Laura

Laura, vittoriosa sull'Amore, sta tornando da Roma ad Avignone, insieme alle nobili vergini che l'hanno aiutata nello scontro. La Morte, però, "una donna involta in veste negra", si para innanzi al corteo e annuncia il proposito di portare via con sé l'amata di Petrarca. E Laura si piega alla volontà di Dio di buon grado. Viene quindi rievocata la morte della donna, con riferimenti cronologici precisi, costruiti su corrispondenze numeriche simboliche.

Dai
Trionfi

105

I' dico che giunta era l'ora estrema
di quella breve vita gloriosa,
e 'l dubbio passo di che 'l mondo trema,

103-105: Io dico che era ormai arrivata l'ultima ora di quella vita breve ma gloriosa, il momento del passo pericoloso (della morte) di cui tutti gli uomini hanno terrore,

ed a vederla un'altra¹ valorosa²
 schiera di donne non dal corpo sciolta³,
 108 per saper s'esser po Morte pietosa.

Quella bella compagna era ivi accolta
 pure a vedere e contemplare il fine
 111 che far convensi, e non più d'una volta:

tutte sue amiche e tutte eran vicine.
 Allor di quella bionda testa svelse
 114 Morte co la sua mano un aureo crine⁴:

così del mondo il più bel fiore scelse,
 non già per odio, ma per dimostrarsi
 117 più chiaramente ne le cose eccelse.

Quanti lamenti lagrimosi sparsi
 fur ivi, essendo que' belli occhi⁵ asciutti
 120 per ch'io lunga stagion cantai ed arsi⁶!

E fra tanti sospiri e tanti lutti
 tacita, e sola lieta si sedea,
 123 del suo ben viver già cogliendo i frutti.

"Vattene in pace, o vera mortal Dea⁷!"
 diceano; e tal fu ben, ma non le valse
 126 contra la Morte in sua ragion sì rea.

Che fia⁸ de l'altre, se questa arse et alse⁹
 in poche notti e sì cangiò più volte?
 129 O umane speranze cieche e false!

Se la terra bagnar¹⁰ lagrime molte
 per la pietà di quella alma gentile,
 132 chi 'l vide, il sa; tu 'l pensa che l'ascolte.

L'ora prima era¹¹, il dì sesto d'aprile,
 che già mi strinse, ed or, lasso, mi sciolse:
 135 come Fortuna va cangiando stile!

106-108: ed (era giunta) ad assisterla un altro gruppo di donne virtuose e vive, per verificare se la Morte può essere pietosa.

109-111: Quella bella compagna era raccolta lì a vedere e a contemplare la fine che è necessario affrontare e non più di una volta (cioè la morte):

112-114: erano tutte amiche di Laura e provenienti dalla sua stessa terra. Allora la Morte strappò da quella bionda testa con la sua mano un capello d'oro:

115-117: così colse il fiore più bello del mondo, non tanto per odio ma per dimostrare più chiaramente il suo potere sulle creature più nobili.

118-120: Quanti lamenti pieni di pianto furono sparsi lì, mentre restavano asciutti i begli occhi di Laura, per i quali io lungamente scrissi versi e bruciai d'amore!

121-123: E fra tanti sospiri e tanti dolori, (Laura) stava silenziosa e lei solo lieta, serena, cominciando già a raccogliere il premio per la sua esistenza onesta, virtuosa.

124-126: "Muori in pace, o vera Dea mortale" dicevano (le donne), e tale fu veramente, ma ciò non le servì contro la Morte, così crudele nell'esercitare i suoi diritti.

127-129: Che sarà delle altre donne se questa in poche notte bruciò e gelò e mutò più volte il suo aspetto? O speranze umane cieche e infondate!

130-132: Se molte lacrime bagnarono la terra per la pietà verso quell'anima gentile, lo sa chi lo vide; tu, che ne ascolti il racconto, immaginalo.

133-135: Era l'ora prima, il sei d'aprile, giorno che già in passato mi aveva legato con i vincoli d'amore e ora, misero, mi liberò: come la Fortuna cambia il suo modo d'agire!

1. altra: un'altra schiera rispetto a quella che aveva partecipato al trionfo di Laura.

2. valorosa: = virtuosa (ipallage), riferito grammaticalmente a schiera ma logicamente a donne.

3. non dal corpo sciolta: ancora viva, mentre le precedenti donne erano morte.

4. Allor ... crine: Petrarca riprende la credenza antica secondo cui gli uomini muoiono

allorché viene strappato loro il capello biondo sacro alla dea degli Inferi, Proserpina. Lo spunto è tratto dall'*Eneide* di Virgilio, precisamente dai versi in cui si racconta della morte di Didone suicida (*Eneide*, IV, 696-705). Poiché Proserpina non aveva ancora strappato il capello biondo dal capo della sfortunata regina, per evitare a quest'ultima ulteriori sofferenze, Giunone invia Iride a com-

piere questo atto e porre fine così all'agonia di Didone.

5. belli occhi: da begli a belli occhi, secondo quel processo di defiorinizzazione del linguaggio sottolineato da Contini.

6. arsi: metafora dell'amore come fiamma tipica della tradizione poetica duecentesca.

7. mortal Dea: espressione ossimorica, dal momento che ogni dea per sua natura è immortale.

8. fia: forma arcaica del futuro, terza persona singolare del verbo essere.

9. alse: gelò per la febbre, voce dotta dal latino *algere*, utilizzato solo alla prima e terza persona singolare del passato remoto.

10. bagnar: bagnarono.

11. ora prima: le sei del mattino. Si noti il ricorrere del numero sei, simbolicamente associato a Laura così come il nove a Beatrice.

SEZIONE 1 Il Medioevo e l'età comunale

Nessun di servitù giammai si dolse,
né di morte, quant'io di libertate¹²
138 e de la vita, ch'altri non mi tolse¹³.

Debito al mondo¹⁴ e debito a l'etate,
cacciar me innanzi, ch'ero giunto in prima,
141 né a lui torre ancor sua dignitate.

Or qual fusse 'l dolor qui non si stima,
ch'a pena oso pensarne, non ch'io sia
144 ardito di parlarne in versi o 'n rima.

"Virtù more, bellezza e leggiadria!"
le belle donne intorno al casto letto
147 triste diceano "Omai di noi che fia?

chi vedrà mai in donna atto perfetto?
chi udirà il parlar di saver pieno
150 e 'l canto pien d'angelico diletto?"

Lo spirto, per partir di quel bel seno,
con tutte sue virtuti, in sé romito,
153 fatto avea in quella parte il ciel sereno.

Nessun degli avversari¹⁵ fu sì ardito
ch'apparisse già mai con vista oscura
156 fin che Morte il suo assalto ebbe fornito.

Poi che deposto il pianto e la paura
pur al bel volto era ciascuna intenta,
159 per desperazion fatta sicura,

non come fiamma che per forza è spenta,
ma che per sé medesma si consume,
162 se n'andò in pace l'anima contenta,

a guisa d'un soave e chiaro lume
cui nutrimento¹⁶ a poco a poco manca,
165 tenendo al fine il suo caro costume.

Pallida no, ma più che neve bianca
che senza venti in un bel colle fiocchi,
168 pareva posar come persona stanca:

quasi un dolce dormir ne' suo' belli occhi,
sendo lo spirto già da lei diviso,
171 era quel che morir chiaman gli sciocchi:

Morte bella pareva nel suo bel viso.

136-138: Mai nessuno soffrì per la schiavitù e per la morte più di quanto io soffrì per la libertà e per la vita, che non mi era stata tolta.

139-141: Era dovuto al mondo e all'età che io, nato per primo, morissi per primo, e non che fosse tolto al mondo stesso il suo pregio, il suo ornamento.

142-144: Ora, quanto fosse grande il dolore qui non si può misurare, dato che oso appena pensare ad esso e tanto meno sarei capace di scriverne in versi o in rima.

145-147: "Muoiono la virtù, la bellezza e la leggiadria" dicevano tristemente le belle donne raccolte intorno al casto letto "Ormai che cosa sarà di noi?"

148-150: Chi vedrà più in una donna un atto perfetto? Chi udrà il parlare pieno di saggezza e il canto pieno di angelica piacevolezza?"

151-153: Essendo lo spirito sul punto di separarsi dal bel petto di Laura, racchiuso in sé con tutte le sue virtù, il cielo da quella parte (verso cui l'anima di Laura stava per innalzarsi) si era fatto sereno.

154-156: Nessuno dei demoni fu così ardito d'apparire giammai col suo aspetto spaventoso finché la Morte non ebbe ultimato il suo assalto.

157-159: Dopo che ciascuna delle donne ebbe cessato il pianto e la paura, rassegnata per la forza della disperazione, ed era concentrata solo sul volto di Laura.

160-162: se ne andò in pace l'anima contenta, non come una fiamma che è spenta a forza ma come una fiamma che si consuma da se stessa,

163-165: come un lume dolce e chiaro a cui manchi a poco a poco il nutrimento, conservando anche alla fine, in punto di morte, il proprio aspetto rasserenante.

166-168: Non pallida, ma più bianca della neve che fiocchi senza vento su un bel colle, Laura sembrava riposare come una persona stanca:

169-172: quello che gli sciocchi chiamano morire era quasi un dolce dormire nei suoi begli occhi, mentre l'anima si era già separata da lei: la Morte sembrava bella sul suo bel viso.

12. libertate: libertà dai lacci d'Amore, a seguito della morte di Laura.
13. ch'altri ... tolse: costruito

impersonale ma il riferimento implicito è a Dio.
14. mondo: le leggi di natura, secondo le quali sarebbe stato

più logico che morisse prima Petrarca, in quanto più anziano di Laura.
15. avversari: i demoni, nemi-

ci di Dio, del bene e quindi di Laura stessa.
16. nutrimento: il combustibile, l'olio che alimenta i lumi.

ANALISI DEL TESTO

Comprensione complessiva

Questa sequenza lirica chiude il *Trionfo della Morte* ed evoca il momento in cui Laura lascia questo mondo, attorniata da uno stuolo di belle donne in pianto. La Morte non mostra alcuna pietà nello svellere dal capo della donna il capello biondo, alcuna remora di fronte alla virtù e alla bellezza di Laura. E Laura muore serenamente e anche il cielo, laddove la sua anima si innalza, diviene sereno. Alla disperazione "controllata" delle donne si sovrappone quella del poeta, il quale ora rimpiange quelle catene amorose che prima lo tenevano legato e gli procuravano sofferenza e che ora la morte dell'amata ha spezzato. Avrebbe preferito morire prima lui, come, secondo logica, lasciavano supporre le leggi di natura e l'età più avanzata. Invece, in un'atmosfera sospesa, di sogno, è la donna a spegnersi, come un lume cui pian piano venga meno il nutrimento. Laura muore ma sembra dormire e anche la Morte appare bella e desiderabile in lei, sul suo viso.

Elementi di analisi formale

Il riferimento temporale alla giorno della morte (le 6 del 6 aprile), la descrizione di Laura morente, i toni e l'atmosfera rimandano chiaramente al *Canzoniere*, nonostante, nel complesso, le due opere rimangano evidentemente distanti. Afferma Luperini: "Due caratteristiche che distinguono i *Trionfi* dal *Canzoniere* sono la tendenza narrativa e l'impianto allegorico. La necessità di narrare implica la rinuncia alla centralità delle emozioni soggettive del poeta, che deve piuttosto presentare una storia in termini oggettivi e almeno in parte impersonali. Questa condizione si rivela non del tutto confacente al mondo artistico petrarchesco e determina uno dei limiti più evidenti dell'opera: lo svolgimento dell'azione è lento e faticoso (basta un confronto con la tecnica narrativa di Dante!). L'impianto allegorico è a sua volta gestito con difficoltà dal poeta. D'altra parte la natura dell'allegoria implica un impianto narrativo, cioè la capacità di rappresentare i significati attraverso una costruzione autosufficiente dal punto di vista dell'azione e del significato".

Un impianto narrativo che svanisce in quest'ultima sequenza del *Trionfo della Morte*, "scenica", piuttosto, per citare Raffaele Amatore, e lirica, tutta giocata su opposizioni e antitesi (fiamma spenta a forza/fiamma che si consuma da sé, vv. 160-161; non pallida ma più bianca della neve, v. 166; era quella che gli sciocchi chiamano morte ma pareva bella sul suo bel viso, vv. 171-172) che sottolineano in modo drammatico il tema della morte di Laura, rivissuta dal poeta come occasione per ritrovare quiete e pace.

Metafisico è lo spazio in cui è ambientata la scena del trapasso, privo di coordinate concrete e chiaramente allegorico il riferimento temporale (il numero sei associato a Laura così come il nove a Beatrice). L'impianto allegorico e la scelta metrica (terzine di endecasillabi a rima incatenata) rimandano evidentemente alla *Commedia* dantesca. In particolare in questo passo, afferma sempre Luperini, "è [...] possibile rilevare numerose contiguità stilistiche con il poema dantesco. Ecco un esempio [...]: "Lo spirito / con tutte sue virtù in sé romito" (vv. 151 sg:) ricorda il "tutta in sé romita" riferito da Dante a Sordello (*Purgatorio* VI, 72). Vi è inoltre un ricorso all'allitterazione (es: "Caro Costume", v. 165; "Parea Posar come Persona", v. 168; "Dolce Dormir", v. 169), "poco meno che assente nel *Canzoniere*" (Contini) e invece abituale in Dante".

Se le scelte metriche e alcuni stilemi rivelano il debito di Petrarca nei confronti del modello dantesco, va comunque sottolineata la distanza a livello sintattico e lessicale esistente tra i due poeti. Una sintassi, quella petrarchesca, senza inarcature, elegante ed equilibrata, lontana cioè dal vigore e dalla complessità di quella dantesca, punteggiata da esclamazioni (vv. 124, 129, 135, 145) e da interrogazioni (vv. 128, 147-150) ma quasi monotona nel suo procedere lineare e limpido. Anche a livello lessicale in Petrarca sono assenti quelle mescolanze di registro e stile, quelle costruzioni inusuali e anche violente che invece costituiscono il carattere distintivo del linguaggio della *Commedia* dantesca.

Riflessioni conclusive: la morte della donna amata in Petrarca e in Dante

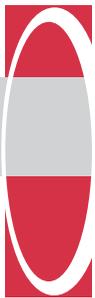
Al di là dei rimandi stilistici a Dante e degli stilemi ripresi dalla *Commedia*, appare inevitabile il confronto tra i versi che rievocano la morte di Laura e quelli che riguardano la morte di Beatrice, cantata da Dante Alighieri nel capitolo XXIII della *Vita nuova*. E il confronto ci porta a constatare la distanza che separa i due poeti nella rappresentazione della morte della donna amata. "La scena dantesca, sia nella prosa sia nella canzone, è come avvolta da un'atmosfera d'incubo, percorsa da segni arcani, sovrannaturali e paurosi, il sole che si oscura, le stelle che cambiano colore come se piangessero, gli uccelli che cadono morti, i "grandissimi terremoti". Nella scena petrarchesca invece tutto possiede un'eleganza e una compostezza classiche. Significativo è ad esempio il particolare dell'"aureo crine" strappato dalla morte al capo di Laura, che rimanda all'episodio della morte di Didone nell'*Eneide* [...]. Inoltre i segni che accompagnano la morte di Beatrice ricordano quelli della morte di Cristo nei Vangeli, e sottolineano il valore simboli-



SEZIONE 1 Il Medioevo e l'età comunale

co della figura femminile, vista come una creatura celeste, portatrice di una missione di salvezza tra gli uomini; nessun recondito senso teologico è invece legato alla figura di Laura, che è semplicemente una donna dotata di "virtù", "bellezza e leggiadria", "atto perfetto", dal parlare "di saver pieno" e dal canto "pien d'angelico diletto", come si esprime il coro di donne gentili che la circonda. La contemplazione della donna morta è in Dante tutta spiritualizzata, carica di sensi mistici: vi è una forte tensione verso la trascendenza, rivelata dalla visione della nuvoletta bianchissima (l'anima di Beatrice) che sale al cielo tra una moltitudine di angeli tripudianti. In Petrarca non si ha l'assunzione al cielo di una creatura soprannaturale, ma il morire di una "bella donna": la contemplazione ha un carattere tutto *estetico*, teso a cogliere la bellezza, la grazia estenuata, la gentilezza della morente, come indicano eloquentemente le similitudini della neve che fiocca sul "bel colle" e del "dolce dormire". Sintomatico è il verso conclusivo, "morte bella pareo nel suo bel viso": è la confessione più aperta del fatto che è l'aspetto estetico della morte che attira in definitiva il poeta".





I Canti

Il titolo e il sistema di lavoro

Il capolavoro del Petrarca è il *Canzoniere*, una raccolta selezionata e ordinata di componimenti in lingua volgare, scritti in momenti diversi, nell'arco di un lungo periodo (dal 1330 al 1365).

Il titolo dato dal poeta al *Canzoniere* è in realtà *Francisci Petrarche laureati poete rerum vulgarium fragmenta* (*Frammenti di cose in volgare di Francesco Petrarca, poeta laureato*). Il termine "frammenti" da un lato fa riferimento alla frammentazione della vicenda narrata in più testi poetici autonomi, dall'altro rimanda alla frantumazione, alla lacerazione dell'animo del poeta, spinto in direzioni contrastanti a causa del proprio dissidio interiore, delle proprie contraddizioni.

Pur definendo le sue poesie in volgare *nuge*, bazzecole, peccati giovanili, il poeta lavorò per tutta la vita alla correzione e alla sistemazione dei suoi versi, a testimonianza dell'amore per la "dolce lima" e della volontà di raggiungere quella perfezione, non solo tecnica, già raggiunta dai classici.

Il sistema di lavoro utilizzato da Petrarca, ricostruito nei particolari da Ernest Wilkins in *Vita del Petrarca e la formazione del Canzoniere* (Feltrinelli, Milano 1964, pp. 335-384) è il seguente: dopo aver scritto la composizione originale su fogli bianchi, l'autore cominciava un'intensa opera di correzione, riempiendo ogni spazio con cambiamenti e revisioni, che rendevano il testo difficile a leggersi. A questo punto, Petrarca trascriveva il componimento su altro foglio. Una volta finite le correzioni, il poeta ricopiava con chiarezza i singoli componimenti e li riuniva in una raccolta, senza però alcun ordine. Poi preparava o faceva preparare da copisti, sotto la sua direzione, alcune raccolte più ampie, in cui le poesie erano selezionate e ordinate in base a una certa concezione artistica.

La struttura del *Canzoniere*

La decisione di ordinare in un'unica raccolta i propri componimenti lirici secondo un criterio predeterminato dall'artista è indubbiamente una scelta innovativa operata dal Petrarca. Abbiamo, così, il *Canzoniere*, diviso in due parti, "In vita di Madonna Laura" e "In morte di Madonna Laura" (segnate rispettivamente dal primo sonetto e dalla canzone CCLXIV). Tale divisione compare a partire dalla seconda forma (1347-50) e rimane fino alla nona e ultima forma (1373-74), costituita da 366 componimenti, di cui 317 sonetti, 29 canzoni, 9 sestine, 7 ballate e 4 madrigali. Il numero dei componimenti rimanda a una struttura di tipo diaristico: 366, vale a dire un sonetto introduttivo e tante poesie quanti sono i giorni dell'anno. Contemporaneamente, vi è il bisogno di ricostruzione di un percorso che abbia valore ideale, emblematico. Nel suo complesso, dunque, il *Canzoniere* ha le caratteristiche dell'autobiografia. Non bisogna, però, dimenticare che la vicenda narrata va considerata, in linea con le caratteristiche della cultura medievale, non la trascrizione immediata della propria esperienza ma il tentativo di una costruzione ideale, emblematica. Per certi versi, dunque, il *Canzoniere* si colloca sulla stessa linea della *Vita Nuova* di Dante Alighieri.

La bipartizione delle poesie è segnata dalla morte di Laura, la donna amata dal poeta, incontrata per la prima volta il 6 aprile del 1327 nella chiesa di Santa Chiara ad Avignone e morta il 6 aprile del 1348 (si noti il ricorrere del numero 6, associabile allegoricamente a Laura così come il 9 a Beatrice). La dicitura "in vita di Madonna Laura" e "in morte di Madonna Laura" non va intesa, tuttavia, come: liriche scritte mentre Laura era viva e li-

riche scritte dopo la morte di Laura (non si spiegherebbero, come giustamente ha rilevato Mestica, i primi tre componimenti con cui inizia la seconda parte, in cui la donna è presentata come ancora vivente). Piuttosto i componimenti della prima sezione rimandano a una condizione psicologica del poeta il quale sente Laura presente e dominante nel suo animo, mentre le poesie della seconda parte rivelano un tentativo più convinto di distacco dall'amore terreno. La bipartizione è così segnata dalla canzone CCLXIV, poesia in cui evidente è il profondo conflitto morale, posta dal poeta all'inizio della seconda sezione prima di apprendere la notizia della morte di Laura.

Laura

Attorno a Laura ruota la poesia volgare di Petrarca. Laura è in tutto il *Canzoniere* oggetto interno all'io lirico più che un soggetto esterno. Laura incarna il genere femminile, pur essendo assolutamente individuale, donna che il poeta non capisce fino in fondo e che, a differenza delle figure femminili stilnovistiche, non porta a Dio, non è scala al Salvatore ma, anzi, ciò che fa deviare moralmente l'autore. È una realtà, questa, di cui Agostino nel *Secretum* costringe, come già sottolineato, Petrarca a prendere coscienza. Nel *Canzoniere* il poeta oscilla continuamente tra la visione della donna come fonte di gioia, di beatitudine e quella di Laura come causa di sofferenza e di rimorso. Laura è nodo di congiunzione tra sacro e profano. La prima volta che Petrarca la incontra è un venerdì santo, giorno della passione di Cristo, e il poeta e la donna sono in una chiesa. E un'immagine religiosa, quella del "vecchierel canuto et bianco", pellegrino a Roma, viene usata per esprimere il continuo e ansioso errare di Petrarca alla ricerca della "forma vera" di Laura. Ma l'amore per Laura ha radice solo ed esclusivamente nel cuore di un uomo, diversamente da quello per Beatrice, che è ispirato da Dio e perfettamente inquadrato nel cammino di asceti di Dante.

PER SAPERNE DI PIÙ

LE FORME DEL CANZONIERE

Novembre sono le forme del *Canzoniere* studiate da Wilkins che seguono la prima raccolta di riferimento risalente agli anni 1336-38.

La **prima forma** del *Canzoniere* è contenuta nel Codice Vat. Lat. 3196 e fu iniziata il 21 agosto 1342; alla sua preparazione il poeta fu indotto dalla volontà di riunire in un corpus artisticamente ordinato alcuni componimenti, da inviare, forse, ad amici e patroni. Il sonetto iniziale doveva essere il n. XXXIV.

La **seconda forma** (Codice Vat. Lat. 3196) è datata 1347-50 e comprende circa 150 poesie divise in due sezioni: la prima inizia con il sonetto I e la seconda con la canzone CCLXIV, scritta prima che il Petrarca avesse notizia della morte di Laura.

La **terza forma** (Vat. Lat. 3196) è detta anche Pre-Chigi (perché precede la quarta, contenuta nel manoscritto Chig. L.V. 176, ora nella Biblioteca Vaticana) e risale agli anni 1356-58. È divisa in due parti: la prima contiene 142 componimenti, identici a quelli corrispondenti della forma finale, la seconda 29 poesie. L'ordinamento, secondo Wilkins, risponde a tre criteri: quello grosso modo cronolo-

gico, la ricerca di varietà rispetto alle forme metriche e la varietà dei contenuti (sono presenti il tema amoroso, religioso, politico).

Dopo una seconda e terza raccolta di riferimento, risalenti al periodo 1359-60, abbiamo la **quarta forma**, la raccolta Chigi (1359-62), recante il titolo *Francisci Petrarche de Florentia Rome nuper laureati fragmentorum liber* e divisa in due parti, costituite rispettivamente da 174 e 41 liriche. I criteri ordinatori sono i medesimi di quelli della terza forma.

La quarta e ultima raccolta di riferimento (1366-68) precede la quinta forma (1366-67), la raccolta di Giovanni Malpighini, il copista preferito dal poeta (inizio del Vat. Lat. 3195 che contiene le forme dalla quinta alla nona), in cui compare il titolo *Francisci Petrarche laureati poete rerum vulgarium fragmenta*. Abbiamo, quindi, la **sesta forma** (1367-71 o 1372), la **settima**, che costituisce la parte principale della raccolta Malatesta (1371 o 1372/74, gennaio 1373), inviata a Pandolfo Malatesta con una lettera inserita nelle *Varie*, divisa in due parti, la seconda delle quali aveva inizio con il componimento CCLXIV, l'**ottava** (1373) e infine la **nona** e ultima forma (1373 – 18 luglio 1374)

L'amore

L'amore, nelle liriche del *Canzoniere*, nasce spesso dalla gioia che sorge nel poeta all'atto della pura contemplazione della bellezza della donna, veduta o fantasticata. È un amore che non può esaurirsi in un'esperienza esclusivamente spirituale: il poeta, infatti, riconosce la sua natura di passione terrena. È, dunque, qualcosa di complesso e destabilizzante che, come giustamente rileva il Bosco, si arricchisce di un'ampia gamma di sentimenti; è, infatti, il mezzo di cui il poeta si serve per concretizzare liricamente le sue sensazioni, il "centro fantastico" in cui convergono e precipitano le contraddizioni dell'animo petrarchesco (Bosco). All'amore è connesso, anzitutto, il senso della caducità della vita (si pensi al sonetto I o anche al XC), costitutivo della sensibilità del poeta, che Petrarca attinge dai classici letti in gioventù (Orazio, Ovidio, Virgilio, Giovenale, Seneca) e che in Laura trova, come già rilevato, il centro fantastico necessario alla sua espressione. Tutto è destinato a passare, il tempo fugge e incalza il poeta, le cose del mondo trascolorano rapidamente fino alla inevitabile conclusione: la morte. Anche la bellezza di Laura è soggetta a questa dura legge ma, appunto per questo, ciò che della donna domina, nel *Canzoniere*, è l'immagine impressa nella memoria del poeta, il ricordo. Labile è l'amore così come il desiderio di gloria, le due passioni che allontanano Petrarca da Dio, e che, quindi, come Agostino nel *Secretum* denuncia, sono desideri peccaminosi.

Gli altri temi del *Canzoniere*

Il senso di precarietà è accompagnato dalla stanchezza, che scorre sotterranea nelle liriche e attraversa il *Canzoniere*. A più riprese Petrarca denuncia la stanchezza di vivere e di pensare che attanaglia il suo animo, il bisogno di riposo, di quiete, di pace. E la morte viene vista a tratti come possibile soluzione, come fine del pianto, in Dio. In Dio solo, infatti, si può realizzare quel desiderio di stabilità che l'amore per Laura, amore del tutto terreno, non riesce a soddisfare. È l'immagine della Vergine, nella canzone che chiude la raccolta, a esprimere le caratteristiche di eterno e di superamento della caducità cercate invano dal poeta in Laura.

Ma quello di Petrarca verso il divino non è un percorso compiuto: come **Umberto Bosco** sottolinea, il poeta non sa respingere ciò che è umano, pur amando il divino. La religiosità petrarchesca è inquieta, caratterizzata dalla coscienza dolorosa del male, del proprio peccato, dalla tensione al divino, alla Grazia, e dalla consapevolezza della propria incapacità ad aderire pienamente all'ideale morale cristiano. Quella di Petrarca è una malattia della volontà che spiega anche la continua oscillazione tra ragione e sensi, ideale e reale, sogno e realtà. È solo scrivendo, è solo attraverso la poesia che il dissidio, il tormento di Petrarca trovano requie. Il motivo dello scrivere e del comporre versi, collegato a quello della gloria poetica, che si insinua nelle rime grazie al gioco fonico dei nomi Laura/laurea, compare soprattutto nella seconda parte del *Canzoniere*, mentre nella prima troviamo componimenti di argomento politico che rompono il monotono svilupparsi della tematica amorosa. Il tema politico può essere ricollegato al motivo della ricerca della pace e per certi versi anche a quello della gloria. Petrarca attacca la Curia avignonese (sonetti CXXXVI-CXXXVIII), si augura il ritorno della sede papale a Roma (componimenti XXVII-XXVIII), esalta l'Italia come culla della classicità e della romanità. Anche il tema politico, però, è trattato in modo da evitare un eccessivo ricorso ad aspetti realistici.

Lingua e stile

Nella poesia del *Canzoniere* emerge con chiarezza il tentativo di eliminare ogni elemento eccessivamente "quotidiano", concreto, "basso", a differenza di quanto avviene nella poesia dantesca. Ciò risponde al bisogno di attraversare, vincere il tempo che Pe-

SEZIONE 1 Il Medioevo e l'età comunale

trarca sente di poter realizzare solo con la sua poesia. È una poesia severamente controllata, in cui ogni singolo elemento fonico, ritmico, sintattico, lessicale e retorico concorre alla costruzione di una perfetta armonia, all'interno della quale possa pacificarsi e ricomporsi ogni dissidio. La ricerca di questa armonia viene attuata a partire dal livello fonologico-metrico. Il Petrarca predilige tra le forme metriche il sonetto e la canzone, ma ama anche la ballata e il madrigale. Quanto al sonetto, la grande novità petrarchesca rispetto alla poesia due-trecentesca consiste nel fatto che le stanze non sono separate le une dalle altre, né dal punto di vista sintattico (mediante punto fermo alla fine di ogni strofa) né dal punto di vista del significato, ma costituiscono un unico discorso lirico che si sviluppa per tutti i quattordici versi. La stessa cosa dicasi per le stanze della canzone, il cui ritmo e la cui costruzione erano tradizionalmente condizionati dalla separazione fronte/sirma, in Petrarca assente. Il ritmo è variato ma sempre fluido, armonioso, grazie all'uso sapiente degli *enjambement*, alla scelta di parole-rima dalla sonorità piana, tranquilla e allo scarso ricorso alle rime sdruciole, tronche o di suono aspro. Va sottolineato, inoltre, che per le parole-rima il poeta sceglie vocaboli con significato generico, privi di intensità sentimentale e realistica. Ricordiamo anche l'eliminazione quasi totale della rima siciliana* (voi-altrui) e la conservazione di quella per l'occhio*.

La ricerca di armonia, di equilibrio è espressa mirabilmente anche dalle scelte sintattiche e retoriche. Molto frequenti sono le endiadi, cioè coppie di aggettivi o sostantivi, raramente antitetici. All'origine vi è la tendenza all'analisi e alla separazione e la necessità di esprimere l'amore come fenomeno inquieto e contraddittorio. Petrarca, tuttavia, a differenza di Dante, evita contrasti violenti tra i termini che costituiscono l'endiadi, scelti piut-

 PER SAPERNE DI PIÙ
LE FONTI DEL *CANZONIERE*

La critica ha puntualmente rilevato le fonti letterarie, classiche ma anche medievali, da cui Petrarca trasse suggestioni, immagini, motivi e temi che costituiscono una fitta trama all'interno del *Canzoniere*. Era del resto naturale, lo rileva Sapegno, che il precursore degli umanisti accogliesse nei suoi versi echi della poesia e della prosa romane. Lo stesso poeta era consapevole del proprio debito nei confronti dei classici al punto di affermare, in una lettera al Boccaccio, che li divorava la mattina per digerirli la sera, "li inghiottì da giovane per ruminarli da vecchio" (*Familiari* XXII, 2). E ancora nella medesima epistola Petrarca confessa: "Essi [i classici] entrarono in me con tanta familiarità, e non solo nella memoria ma nel sangue siffattamente mi penetrarono e s'immedesimarono col mio ingegno, che se anche in avvenire più non li leggessi, resterebbero in me, avendo gettato le radici nella parte più intima dell'anima". Dunque non può meravigliare il continuo riemergere nei versi del Petrarca di quelle letture. Il tema della metamorfosi Laura-Dafne è mutuato da Ovidio, così come ovidiano è il motivo di Amore che colpisce gli occhi dell'amante con le sue frecce; il tema del tempo che fugge e quello dello scrivere sono desunti da Orazio, il lamento per la malattia dell'amata dalle *Georgiche* di Virgilio, quello

dell'amante che si rifugia nella solitudine da Cicerone. Molte anche le reminiscenze storiche e mitologiche legate alla frequentazione assidua della letteratura latina. Tuttavia, le reminiscenze classiche sono accolte in una situazione completamente nuova e originale, all'interno di un tessuto in cui si intrecciano a influssi della poesia medievale. Echi della lirica provenzale sono rintracciabili nel gusto delle assonanze e delle allitterazioni frequenti, nel ricorso all'enumerazione, all'esclamazione, alle antitesi continue presenti in molti componimenti del *Canzoniere*. Arnaut Daniel e il Dante delle petrose influenzano sicuramente la sestina petrarchesca così come la tradizione siciliana e toscana è alla base di molti versi di Petrarca. Immagini che riecheggiano Dante, Cavalcanti, Guinizzelli sono presenti nei componimenti che sviluppano il tema della lode (si pensi al sonetto XC), ma in generale sono le poesie più antiche a rivelare il debito nei confronti dello Stilnovo. Non va poi dimenticato il debito di Petrarca nei confronti delle Sacre Scritture (Profeti, Salmi, Nuovo Testamento), dei Padri della Chiesa, di Agostino, di Boezio. Infine nel *Canzoniere* troviamo echi di immagini e formule del Petrarca latino, vi è infatti un continuo scambio tra opere latine in prosa e poesia volgare.

tosto in base a una gradazione di significato, proprio al fine di creare nei versi un'atmosfera di calma, armonia.

Soprattutto nelle canzoni vi sono sequenze di aggettivi, coppie coordinate con *enjambement* tra epiteto e sostantivo che contribuiscono a sospendere la visione (vedi *Chiare, fresche et dolci acque*). Frequenti sono anche asindeti e polisindeti, legati a quel medesimo bisogno di analisi e distinzione a cui è ricollegabile l'utilizzo delle endiadi, così come di parallelismi e chiasmi, all'interno di una struttura sintattica che vede ricorrere incisi, interrogazioni, esclamazioni (e gli incisi hanno un preciso intento musicale, creando le pause ritmiche all'interno dei versi).

Quello del *Canzoniere* è un linguaggio selezionatissimo, che rifugge l'uso vivo per rispondere alla necessità di vincere il tempo. Se in Dante si poteva riscontrare un plurilinguismo che non è solo latino – volgare ma è poliglottia degli stili e dei generi letterari, legata alla continua ricerca di sperimentality del poeta, a quarant'anni di distanza in Petrarca domina l'unilinguismo, l'assenza di ogni esperimento, il rifiuto della tradizione realistica. I vocaboli sono generici. Preziosismo e dialetto sono considerati ugualmente violenza linguistica. Il volgare, infatti, come rileva Contini, non è più passibile di uso pratico, è solo sede di esperienze assolute. Così Petrarca alterna forme fiorentine a forme di ascendenza siciliana (fiero/fero; Dio/Deo), utilizza provenzalismi come *augello* e il condizionale in -ia, soprattutto procede a una progressiva deflorentinizzazione della lingua, segnalata dal passaggio da *pie' a pe'*, da *begli a belli occhi*, e sopprime i suffissi transalpini in -anza. Non c'è differenza tra l'uso di nomi comuni e propri e gli aggettivi vengono utilizzati in funzione di epiteto (X A) e non di predicato (X è A).

□ T3

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono

Per comprendere il senso complessivo del capolavoro di Petrarca è necessario partire dal sonetto *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, composto probabilmente nel 1350 ma collocato in apertura, con funzione proemiale, dal momento che costituisce una sorta di bilancio esistenziale e poetico e un giudizio complesso e, forse, definitivo sull'intera produzione e sulla vita stessa del poeta.

Metro: sonetto; schema delle rime: ABBA ABBA CDE CDE.

Dal
Canzoniere,
I

Voi¹ ch'ascoltate in rime sparse² il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovanile errore³

4 quand'era in parte⁴ altr'uom da quel ch'i' sono,

1-4: O voi, lettori, che ascoltate in queste rime sparse il suono di quei sospiri di cui io nutro il cuore al tempo della mia iniziale illusione giovanile, quando ero in parte un uomo diverso da quello che sono ora,

1. Voi: con il vocativo che apre il componimento Petrarca intende rivolgersi al pubblico dei lettori, ancora qui imprecisato. Al v. 7 viene indicata l'unica condizione per la comprensione della poesia petrarchesca: aver sperimentato la forza di-

rompente d'Amore. Il vocativo, dal punto di vista sintattico, rimane isolato, dal momento che il soggetto del verbo reggente diviene, per anacoluto, l'io lirico (v. 8, "spero trovar pietà").

2. rime sparse: il richiamo è

al titolo latino della raccolta: *Rerum vulgarium fragmenta* e allude al carattere non organico e non sistematico del *Canzoniere*.

3. errore: etimologicamente significa atto dell'errare, nel senso del vagabondare senza

meta, inseguendo, in questo caso, vanamente l'amore di Laura.

4. in parte: il cambiamento di Petrarca, dunque, non è totale; il dissidio non è ancora stato completamente superato.

SEZIONE 1 Il Medioevo e l'età comunale

del vario stile⁵ in ch'io piango e ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore⁶,
ove sia chi per prova intenda amore⁷,
8 spero trovar pietà, non che perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui⁸ gran tempo, onde sovente
11 di me medesmo meco mi vergogno;

e del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
14 che quanto piace al mondo è breve sogno⁹.

5-8: ovunque vi sia qualcuno che per averlo provato capisca l'amore, io spero di trovare pietà oltre che perdono per lo stile mutevole con cui io piango e ragiono, fra inutili speranze e dolore altrettanto inutile.

9-11: Ma io vedo con chiarezza come per tutta la gente io fui per molto tempo motivo di dicerie, per cui spesso di me stesso tra me e me mi vergogno;

12-14: e il frutto del mio vaneggiare, del mio illudermi, è la vergogna e il pentirsi, e il comprendere con chiarezza che ciò che piace al mondo è illusione fuggevole.

5. vario stile: la varietà, la diversità riguarda tanto le forme metriche presenti nel *Canzoniere* quanto lo stato d'animo sotteso ai versi, continuamente oscillante tra speranza e dolore, razionalità e passione.

6. piango ... dolore: si noti il chiasmo con corrispondenza tra **piango** e **dolore** e tra **ra-**

giono e **speranze**. Il chiasmo è costruito con due endiadi, la prima costituita da due verbi, la seconda da due sostantivi.

7. ove ... amore: evidente la ripresa del verso dantesco, tratto da *Tanto gentile e tanto onesta pare*, "che 'ntender no la può chi no la prova" (*Vita Nuova*, XXVI, v. 11)

8. favola fui: l'espressione è mutuata da Orazio: "Heu me, per urbem (non pudet tanti mali) Fabula quanta fui!" (*Epodi*, XI, 7-8) e si ritrova anche nel *Secretum* (libro III).

9. quanto ... sogno: la consapevolezza della caducità di tutte le cose, espressa in termini che richiamano la letteratura

biblico-sapienziale (*Ecclesiaste*: "Vanitas vanitatum, omnia vanitas"), è addolcita dal sostantivo *sogno* della chiusa epigrammatica. **Sogno** è infatti qualcosa di impalpabile e, tutto sommato, rasserenante.

ANALISI DEL TESTO

Comprensione complessiva

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono è il sonetto che apre il *Canzoniere* ma costituisce una sorta di bilancio esistenziale del Petrarca, la conclusione di quella esperienza amorosa e spirituale analizzata attraverso i componimenti della raccolta. Il poeta si rivolge, in apertura, al pubblico dei lettori, non un pubblico indifferenziato e neppure colto in senso stretto, ma caratterizzato da una particolare sensibilità alla tematica amorosa, avendo personalmente conosciuto le gioie ma anche i dolori che amore arreca. Ai lettori l'io lirico chiede pietà e perdono, in una prospettiva cristiana, per l'illusione amorosa giovanile, ma soprattutto per lo stile "vario" delle proprie rime, intessute di sospiri, continuamente oscillanti tra angoscia e felicità, per il loro carattere frammentario e disorganico ("rime sparse"), a cui il titolo stesso della raccolta, *Rerum vulgarium fragmenta*, allude. Il poeta, un tempo innamorato e illuso, ora è cambiato. L'io che scrive è, dunque, profondamente diverso dall'io oggetto della narrazione. Ora riesce a comprendere il perché del pettegolezzo e del dilleggio, di cui un tempo fu oggetto, da parte della gente (ora si gruppo indifferenziato di individui, che non si identifica con il pubblico cui il poeta si rivolge con il vocativo iniziale) e di ciò si vergogna, così come del proprio giovanile vaneggiamento, della propria illusione amorosa. Così Petrarca si pente, avendo ormai compreso (ma l'ha compreso veramente e definitivamente e fino in fondo?) che tutto ciò che piace al mondo (passioni terrene comprese) è fuggevole e precario.

Elementi di analisi formale

La continua oscillazione tra speranza e dolore, illusione e delusione si riflette sulla costruzione ritmica e sintattica del sonetto, caratterizzato da assonanza tra i vv. 1, 4, 5, 8 e 11, 14 (-ono / -ogno) per legare meglio la fronte e la sirma (cfr. G. La poesia, Qualcosa in più: Il sonetto) del sonetto stesso, per altro separate nettamente dalla pausa sintattica (punto fermo), e con rima chiusa che sottolinea la conclusione impietosa, senza compromessi del bilancio esistenziale dell'io lirico. Il ritmo è avvolgente, con frequenti *enjambement* (vv. 1-2; 9-10; 10-11) e allitterazioni (v e ri nella prima quartina, **f** nel v. 10 e **m** nel v. 11) e la sintassi complessa e tortuosa, con anacoluto iniziale ("Voi ch'ascoltate ... spero trovar"), posticipazioni, anticipazioni del complemento di specificazione (vv. 2 e 5), uso insistito dell'asindeto nell'ultima terzina, anche in posizione anaforica. Il ritmo avvolgente e la sintassi complessa riproducono e rimandano evidentemente al tortuoso percorso

interiore del poeta, continuamente oscillante tra passato, il tempo dell'errore, che non cessa di generare ansia, ansia e agitazione sottolineate anche dalla ripetizione di alcune parole-chiave (vergogno/vergogna, con figura etimologica, vane/van), e presente, il tempo del pentimento, della consapevolezza. E di un percorso tutto interiore si tratta, di un movimento senza riferimenti spaziali precisi, al centro del quale vi è l'io lirico. La parola-chiave "io" ricorre ai versi 2, 4 e 5, e al verso 11 troviamo il ripetersi del pronome di prima persona singolare che si frange e si moltiplica anche nell'allitterazione del fonema **m** ("di **m** e **m** edesimo **m** eco **m** i vergogno"). E "l'io che parla di sé" senza bisogno di giustificazioni è sicuramente una delle grandi novità della poesia del Petrarca, che rompe con la tradizione lirica duecentesca. L'io lirico oscilla tra emotività e ragione, speranza e dolore, come ben evidenzia il chiasmo ai versi 5 e 6, costruiti attraverso due endiadi: "piango et ragiono / vane speranze e van dolore", ove a "piango" corrisponde "dolore", a "speranze", "ragiono". E se nelle quartine prevale il passato, l'illusione amorosa, come sottolinea il lessico specifico della tematica erotica, tipico della lirica cortese ("sospiri" e "core" al v. 2, "piango" e "ragiono" al v. 4, "speranze" e "dolore" al v. 5, "amore" al v. 7), nelle terzine emerge il presente con il tentativo da parte del poeta di conformarsi allo spirito e alla morale cristiani, reso evidente dal ricorso a termini come "vaneggiar" al v. 12, "vergogno" e "vergogna" ai vv. 11 e 12, "mondo" e "sogno" al v. 14, "favola" al v. 10, che sottolineano il tema del riconoscimento del proprio errore e del pentimento.

Riflessioni conclusive: il pubblico del *Canzoniere*

Sul rapporto con il pubblico, con i lettori, pone l'accento Petrarca in apertura di questo primo sonetto, collocando quel "Voi" in posizione enfatica, all'inizio del primo verso dell'intera raccolta. Sul rapporto tra il Petrarca e il suo pubblico si sofferma il critico Mario Santagata nel suo saggio *Dal sonetto al Canzoniere* (Liviana, Padova 1979): "Nel rapporto col pubblico sta infatti una delle maggiori innovazioni della poesia petrarchesca, una di quelle che hanno segnato il corso della lirica europea. Il testo petrarchesco si rivolge a un uditorio privo di caratterizzazioni sociali o culturali o ideologiche: non è una cerchia aristocratica né un pubblico borghese, non un gruppo di "scuola", né un'udienza specializzata (le donne o i "fedeli d'amore"). L'unico requisito che il testo sembra richiedere al proprio lettore è quello di essere tale, di "ascoltare". È forse la prima volta nell'epoca moderna che la poesia lirica si rivolge a un pubblico non preselezionato. Sicuramente, rispetto alle condizioni duecentesche, anche le più "aperte", Petrarca ipotizza e richiede un'udienza molto più vasta, tendenzialmente universale. Mentre dunque la prassi poetica duecentesca appare strettamente legata a una specifica referenza sociale, la poesia di Petrarca sembra non volersi rapportare a nessun referente determinato. A questo pubblico indifferente Petrarca propone una storia d'amore, la sua personale storia d'amore. Una storia però che è anche un itinerario spirituale e in quanto tale un itinerario simbolico, suo e di tutti, individuale ed esemplare. È ovvio allora che un testo di morale cristiana si rivolga a un pubblico universale: una vicenda di salvezza (in senso agostiniano) non può rinchiudersi entro confini socialmente determinati. [...] Al *dire* d'Amore, che richiede un pubblico "intelligente", Petrarca sostituisce il *confessare* l'amore sollecitando la simpatia, la comprensione, oggi diremmo l'identificazione da parte dei suoi lettori. Se mettiamo in rapporto il "voi" che inaugura il *Canzoniere* con quell'"io" che lo affolla in ogni piega, misuriamo in un solo colpo d'occhio tutta la sproporzione tra la vastità del pubblico a cui il poeta si rivolge e la limitatezza dell'oggetto su cui la sua poesia si costruisce. Sembrerebbe quasi che il prezzo pagato dalla lirica per svincolarsi da una committenza sociale ristretta sia stato la rinuncia al vasto territorio extra soggettivo".

Tra il sacro e il profano: i sonetti III e XVI

L'oscillazione tra cielo e terra, la commistione continua tra sacro e profano attraversano come un filo rosso il *Canzoniere*. Petrarca, da uomo del Medioevo, è preoccupato di ogni sentimento e passione che lo possano allontanare dal cammino verso l'unico vero oggetto del desiderio: Dio. E in più sente profondamente il bisogno di un porto sicuro, un approdo che lo ponga al riparo dall'agitarsi delle passioni, un luogo di pace interiore, in cui l'assoluto e l'eterno vincano la precarietà e la labilità del "mondo". L'amore, il desiderio di gloria, i beni terreni sono concepiti, perciò, come ostacoli al processo di salvezza. Al tempo stesso, tuttavia, il poeta si rende conto di non potersene staccare completamente. Così soffre, si autoinganna, torna lucidamente a leggere in sé, combatte e viene sconfitto. E la poesia stessa segue questo percorso: la struttura del *Canzoniere*, nelle intenzioni, vorrebbe essere un cammino, pur faticoso, verso la purificazione e la salvezza in Dio. *La*

SEZIONE 1 Il Medioevo e l'età comunale

canzone alla Vergine, collocata in chiusura di raccolta, testimonia l'intento del Petrarca. Ma la carne, la terra sono sempre presenti e il poeta tenta di staccarsene o, meglio, di trovare una via di conciliazione tra cielo e terra che gli consenta la conquista di un solido equilibrio interiore. Il fallimento di questo tentativo è la radice del dissidio petrarchesco, la fonte di quella oscillazione presente in tutto il *Canzoniere* e, in particolare, nei due sonetti che seguono: *Era il giorno ch'al sol si scoloraro* e *Movesi il vecchierel canuto et biancho*, in cui sacro e profano, cielo e terra, fede e passioni terrene sono, più che conciliati, ambigualmente ma poeticamente sovrapposti e confusi.

T3

Era il giorno ch'al sol si scoloraro

Il sonetto che segue, composto tra la fine di novembre del 1348 e il 6 aprile del 1349, dunque dopo la morte di Laura, avvenuta il 6 aprile del 1348, ricorda l'istante in cui, nella chiesa di Santa Chiara in Avignone, il 6 aprile del 1327, un venerdì santo, avvenne il primo incontro tra il poeta e la donna. Nel giorno della Passione di Cristo, dunque del dolore di tutta la cristianità, in una chiesa, Petrarca viene colto di sorpresa e vinto dalla forza di Amore.

Metro: sonetto lo schema ABBA ABBA CDE DCE

Dal
Canzoniere,
III

Era 'l giorno ch'al sol si scoloraro
per la pietà del suo Fattore i rai¹,
quando i' fui preso², et non me ne guardai,
ché i be' vostr'occhi³, Donna, mi legaro.

Tempo⁴ non mi pareva da far riparo
Contr'a' colpi d'Amor⁵: però n'andai
secur, senza sospetto; onde i miei guai⁶
nel comune dolor s'incominciaro.

Trovommi Amor del tutto disarmato⁷
ed aperta la via per gli occhi al core,
che di lacrime son fatti uscio e varco⁸:

Però, al mio parer, non li fu onore
ferir me di saetta in quello stato,
ed a voi armata non mostrar pur l'arco⁹.

1-4: Era il giorno in cui al sole si scolorarono i raggi per la pietà nei confronti del suo Creatore, quando io fui catturato, e non mi difesi da ciò, perché i vostri begli occhi, o donna, mi legarono.

5-8: Non mi sembrava il momento di difendersi dai colpi d'Amore: perciò ero tranquillo, senza alcun sospetto; per cui i miei lamenti incominciarono tra il generale cordoglio.

9-11: Amore mi trovò del tutto disarmato e trovò aperta la via che attraverso gli occhi porta al cuore, occhi divenuti porta e passaggio per le lacrime:

12-14: perciò a mio parere non gli fece onore ferire me, che ero in quello stato, con una freccia e a voi, che eravate armata, non mostrare neppure l'arco.

1. Era ... rai: era il venerdì santo, giorno della morte di Cristo che causò il momentaneo oscurarsi della luce solare (Matteo, 27, 45: "Da mezzogiorno fino alle tre del pomeriggio si fece buio su tutta la terra").

2. preso: catturato dai lacci di Amore (vedi al v. 4 il verbo **legaro**).

3. occhi: secondo la tradizione cortese e stilnovistica sono

gli occhi della donna il veicolo di cui Amore si serve per arrivare al cuore dell'amante (vedi v. 10). Si ricordi *Voi che per li occhi mi passaste 'l core*, di Guido Cavalcanti. Il legame tra l'amore e il senso della vista è evidente fin da Andrea Cappellano, il quale scrive che l'amore è una passione istintiva che nasce dalla visione e dalla sovraccitazione immagi-

nativa per la bellezza dell'altro sesso.

4. Tempo: il venerdì santo.

5. Amor: è la consueta personificazione di Amore.

6. guai: lamenti.

7. disarmato: essendo in una chiesa e il venerdì santo, il poeta non si aspettava di doversi difendere da Amore.

8. uscio e varco: si noti l'endiadi, struttura binaria con-

sueta nel *Canzoniere*, costruita qui con due sostantivi quasi sinonimi. Sul significato dell'endiadi e delle strutture binarie in Petrarca vedi RIMANDO Analisi del sonetto XXXV, p. 00.

9. a voi ... arco: Laura era armata e difesa dalla sua virtù, eppure Amore non la aggredì e attaccò, invece, il poeta, completamente disarmato.

ANALISI DEL TESTO

Comprensione complessiva

È il giorno della passione di Cristo, giorno funesto, in cui la Luce sembra vinta dalle tenebre del male, in cui anche i raggi del sole sembrano meno luminosi come se la pietà per il dolore del loro stesso Creatore li avesse oscurati. Il poeta si trova in una chiesa, con gli altri cristiani, a celebrare i riti del venerdì santo. E proprio lì, in quel momento, quando il poeta è meno preparato a difendersi, Amore trafugge Francesco attraverso i begli occhi di Laura. È l'inizio della passione amorosa di Petrarca e, quindi, anche del suo travimento morale, oscuramento della tensione verso l'unico vero oggetto del desiderio, Dio, eventi simbolicamente raffigurati nella coincidenza tra giorno della morte di Cristo e giorno del primo incontro con Laura.

Nel giorno del "commune dolor" prendono avvio i personali tormenti di Petrarca, a creare un intreccio inestricabile tra io e collettività, individuo singolo e comunità cristiana. L'io si presenta, anche qui come nel sonetto proemiale, lacerato, scisso e oscillante fra travimento e salvezza, passioni terrene, vane e illusorie, e tentativo di superarle in prospettiva cristiana, anche se nel sonetto III paiono prevalere gli aspetti mondano-amorosi.

Elementi di analisi formale

Nella fronte del sonetto l'accento viene posto sul momento, il tempo della vicenda, mentre nella sirma si sottolinea la condizione dell'io lirico nonché della donna, entrambi inconsapevoli d'essere rispettivamente bersaglio e strumento d'Amore. Le parole-rima in A rimandano al campo semantico della negatività, del dolore ("scoloraro", "legaro", "riparo" e "incominciario" in quanto riferito a "guai"), dolore sottolineato anche dall'allitterazione dei fonemi **r** e **s** (suoni aspri) ai versi 1-3 e 12-14. Le allitterazioni, la presenza degli *enjambement* ai versi 1-2, 5-6, 6-7, 7-8, 12-13, l'iterazione di parole-chiave come "Amor" (vv. 6 e 9) e "occhi" (vv. 4 e 10) contribuiscono a creare un ritmo abbastanza avvolgente e insinuante, senza essere lento, così come insinuante ma rapido è il colpo che Amore assesta al poeta. Nulla a che vedere, certo, con il ritmo e la tortuosità sintattica del sonetto I. Qui prevale una sintassi piuttosto lineare, con tre periodi non molto complessi (uno per ogni quartina e il terzo che occupa l'intera sirma), senza nessi logici subordinanti forti. Se analizziamo i termini che si riferiscono al campo semantico del tempo, possiamo notare un'altra differenza rispetto alla poesia proemiale. Nel sonetto III prevale il passato, momento lontano nel tempo ma, a differenza di quanto compare in *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, l'esperienza cantata, la passione amorosa non paiono affatto superate. Come già nel sonetto I, anche in questo mancano precisi riferimenti spaziali. Abbiamo, però, la possibilità di ricostruire il luogo del primo incontro tra Laura e il poeta grazie ad altri scritti petrarcheschi. Siamo all'interno della chiesa di Santa Chiara ad Avignone e il poeta e la donna sono circondati da fedeli in preghiera, essendo il venerdì santo. Si tratta, comunque, di una cornice fittizia, dal punto di vista sia spaziale che temporale, creata con precisi riferimenti simbolici (si pensi al 6 di aprile, al venerdì, alla chiesa). Anche Dante nella *Vita Nuova* (V), racconta di un incontro (ma non il primo) con Beatrice avvenuto in una chiesa, mentre si innalzano le lodi in onore della Vergine. E la gloria di Maria è anticipazione di quella che attende in cielo Beatrice. Dunque la donna nella chiesa trova la sua cornice ideale, di richiami allegorici, in cui armoniosamente inserirsi. Nulla di tutto ciò in Petrarca, visto che Laura sarà piuttosto ostacolo al cammino verso Dio e la sua presenza nella chiesa contrasta con il momento e il rito religioso che si sta compiendo. L'io lirico ("io" al verso 3) e la donna, a cui il poeta si rivolge direttamente con un vocativo al v. 4 e con il "voi" al verso 14, vengono uniti da Amore, il motore del movimento, tutto interiore, del sonetto, cui sono collegabili i termini che rimandano appunto al campo semantico del movimento ("via", "uscio e varco", uniti in endiadi, "saetta", "ferir"). Ad Amore è connessa anche la tradizionale metafora di arco e frecce, tipica della tradizione della lirica amorosa, e ad Amore viene mossa l'accusa di viltà, dal momento che colpisce all'improvviso, secondo i modi consueti della poesia ovidiana e provenzale.

Riflessioni conclusive: Petrarca e il tema dell'amore

Evidente è, dunque, il debito di Petrarca nei confronti tanto della tradizione classica quanto di quella provenzale e cortese. Del riferimento a Ovidio (*Amores*, I, 2, v. 22) presente nella seconda terzina si è già detto. Le metafore, inoltre, di Amore come laccio (v. 4: "i be' vostr'occhi, donna, mi legaro", come lotta e battaglia (vv. 5-6: "far riparo / contra colpi d'Amor"), battaglia da condurre con frecce (v. 13, "saetta") e "arco" (v. 14), l'immagine della donna che, dall'alto della sua virtù, non viene attaccata da Amore, come invece il poeta, e neppure si accorge d'essere causa dell'innamoramento di Petrarca, sono tipiche della tradizione cortese. Anche la centralità del motivo degli occhi, via per il cuore, strada per l'amore che colpisce attraverso la bellezza e quindi la vista, e per le lacrime, ha precedenti illustri. Valgano tra tutti *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* di Guido Cavalcanti, in cui la donna con gli sguardi trafugge il cuore dell'uomo

SEZIONE 1 Il Medioevo e l'età comunale

che diviene teatro della guerra condotta da Amore, e *Tanto gentile e tanto onesta pare* di Dante Alighieri, in cui la donna trasmette attraverso gli occhi, grazie alla sua bellezza e alla sua virtù, una dolcezza al cuore che è incomprensibile a chi non la prova direttamente. Ma agli occhi di Laura nel sonetto III del *Canzoniere* si contrappongono i "rai" del sole (v. 2), all'amore profano quello sacro, alla terra il cielo. Dunque il tema amoroso si collega a quello religioso e morale, al problema tipicamente petrarchesco dell'oscillazione tra passione e pentimento, e ciò conferisce un carattere nuovo e inconsueto anche a temi e immagini del tutto convenzionali.

T3

Movesi il vecchierel canuto e bianco

Il continuo intreccio fra sacro e profano trovano mirabile espressione in uno dei sonetti più famosi del *Canzoniere*, *Movesi il vecchierel canuto e bianco*, in cui si sovrappongono e confondono poeticamente l'immagine di Cristo e quella di Laura e il sentimento della fede a quello amoroso. Il sonetto è stato forse scritto da Petrarca nel 1337, in occasione di un viaggio a Roma, la città centro del cristianesimo, cui si allude anche nel sonetto un questione.

Metro: sonetto secondo lo schema ABBA ABBA CDE CDE.

Dal
Canzoniere,
XVI

Movesi il vecchierel canuto e bianco¹
del dolce loco ov'ha sua età fornita²
e da la famigliuola sbigottita
4 che vede il caro padre venir manco³;

indi traendo poi l'antiquo fianco
per l'estreme giornate di sua vita,
quanto piú pò, col buon voler s'aita,
8 rotto dagli anni, e dal camino stanco⁴;

e viene a Roma, seguendo 'l desio,
per mirar la sembianza di colui
11 ch'ancor lassù nel ciel vedere spera⁵:

così, lasso!, talor vo cercand'io,
donna, quanto è possibile, in altrui
14 la disiata vostra forma vera.

1-4: Si allontana il vecchierello canuto e pallido dal dolce luogo ove ha trascorso la sua vita e dalla famigliola sbigottita che vede il caro padre venir meno;

5-8: da lì, trascinando il vecchio corpo per gli ultimi giorni della sua esistenza, quanto più può, si aiuta con la buona volontà, fiaccato dall'età e stanco per il cammino;

9-11: e giunge a Roma, seguendo il suo desiderio, per ammirare l'aspetto, il volto di Colui che spera di vedere di nuovo lassù in cielo:

12-14: allo stesso modo io, misero, talvolta vado cercando, o donna, per quanto è possibile, nelle altre la vostra vera immagine così amata.

1. canuto e bianco: l'endiadi è tra due aggettivi che appartengono allo stesso campo semantico e sono quasi sinonimi (dittologia sinonimica): **canuto** riguarda il colore dei capelli, **bianco** il pallore del volto.

2. ov'ha ... fornita: dove ha trascorso la sua vita. Ma **fornita** significa anche "finita", quin-

di si introduce il tema della malinconia per l'approssimarsi della morte.

3. venir manco: anche qui due le possibili interpretazioni, perfettamente conciliabili: venir meno perché il vecchierello si allontana dalla casa e dagli affetti o perché muore. La prima quartina sviluppa il motivo del-

l'addio dagli affetti. Nella seconda quartina e nella prima terzina domina il tema del viaggio.

4. rotto ... stanco: si noti la struttura a chiasmo che sottolinea, collocandoli all'inizio e alla fine del verso, i termini **rotto** e **stanco**, legati alla condizione fisica del vecchierello.

5. la sembianza ... spera: si tratta della Veronica, o vera icona di Cristo, l'immagine cioè stampata, secondo la tradizione, su di un panno con il quale, durante la Via Crucis, una donna deterse il volto del Signore.