


PAOLO CHERCHI

# Scampoli di ricerche critiche su Petrarca e la sua fortuna

UNICAp<sup>ress</sup>/ricerca



Studi filologici e letterari #2



PAOLO CHERCHI (laurea in lettere, Cagliari, 1962, PhD Berkeley, 1966) ha insegnato letteratura italiana e spagnola all'University of Chicago (1965-2002) e letteratura italiana all'Università di Ferrara (2003-2009). È socio straniero dell'Accademia dei Lincei.

Ha pubblicato numerosi saggi e libri su letteratura medievale e rinascimentale. Nel corso del 2023 sono apparsi i seguenti volumi, *Pagine sarde* (Sassari, EDES); *Le "concordanze delle storie"* (Roma, Viella), *Quantulacumque lucretiana. Nuove piste di ricerca per la fortuna di Lucrezio* (Generis Publishing), *Sfarfallate dantesche* (Ravenna, Longo), ed *Erranze libridinose. Ricerche su testi rari e dimenticati* pubblicato dalla UNICApres, nella stessa collana che ospita questo volume di ricerche petrarchesche.

UNICApres/ricerca  
Collana *Studi filologici e letterari*  
Università degli Studi di Cagliari

#2

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI  
*Studi filologici e letterari*

---

Collana diretta da Paolo Maninchedda

*Comitato scientifico*

*Roberto Antonelli* (Accademia dei Lincei)  
*Roberto Tagliani* (Università degli Studi di Milano)  
*Giuseppe Noto* (Università degli Studi di Torino)  
*Antonella Negri* (Università degli Studi di Urbino)  
*Arianna Punzi* (Università degli Studi di Roma-La Sapienza)  
*Patrizia Serra* (Università degli Studi di Cagliari)  
*Giulia Murgia* (Università degli Studi di Cagliari)

Ogni volume della collana è sottoposto a *peer reviewing* anonimo

PAOLO CHERCHI

Scampoli di ricerche critiche  
su Petrarca e la sua fortuna



Cagliari  
UNICApress  
2023

Paolo Cherchi

SCAMPOLI DI RICERCHE CRITICHE SU PETRARCA E LA SUA FORTUNA

*Studi filologici e letterari*

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

UNICApres/ricerca

In copertina: *Francesco Petrarca nel suo studio*. Museo: Palazzo Liviano, Sala dei Giganti, Padova. Autore: anonimo

© Paolo Cherchi

CC-BY-SA 4.0 license

(<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)

Cagliari, UNICApres, 2023 (<http://unicapres.unica.it>)

ISBN: 978-88-3312-104-8

e-ISBN: 978-88-3312-105-5

DOI: <https://doi.org/10.13125/unicapres.978-88-3312-105-5>

*Alla memoria di Sandro Maxia  
(Cagliari, 1932 - Cagliari, 2022)*





## Sommario

Prefazione .....	p. 11
1. Presentazione del <i>De vita solitaria</i> .....	17
2. Tre note al <i>De vita solitaria</i> .....	67
3. La simpatia della natura nel <i>Canzoniere</i> petrarchesco .....	83
4. La malattia di Laura .....	121
5. "Opra d'aragna" ( <i>Rvf</i> , CLXXIII) .....	135
6. I doni dell'amata: il guanto di Giraut de Borneil e di Petrarca .....	149
7. La casta onestade di Laura ( <i>Rvf</i> 260-265) .....	165
8. Il sonetto petrarchesco dello specchio: un carne figurato? .....	181
9. Ancora su Dante e Petrarca ( <i>Africa</i> , II, 532-556) .....	193
10. Petrarca nella biblioteca di Spinoza .....	199
11. Petrarca in barocco: il <i>De remediis</i> nella <i>Polyanthea</i> del '600 .....	229
12. Federico Mistral traduttore di Petrarca .....	251
13. Petrarca a 63 anni: una sfida alle stelle, ma... ..	275
Appendice: scritti su Petrarca di Paolo Cherchi .....	295
Indice dei nomi .....	299



## Prefazione

Petrarca non era uno dei miei autori preferiti e non ho sentito per lui quella congenialità immediata che nasce quando almeno qualche aspetto di una determinata scrittura ci lega ad essa e ci avvince. Anzi lo trovavo alquanto lontano dal tipo di scrittura che mi coinvolge maggiormente, che di solito è quella erudita. Ma doveri accademici mi hanno costretto a leggerlo, e senza rendermene pienamente conto oggi mi trovo a far parte del novero dei “petrarchisti”, avendo scritto due libri e molti saggi sul poeta di Laura. Come può essere accaduto? Credo che la frequentazione della sua opera impostami da obblighi didattici mi abbia portato lentamente a scoprire il modo in cui Petrarca compete, e da grandissimo, con gli autori che esibiscono letture dotte e rare. Egli non affastella dati, non esibisce conoscenze arcane e non fa sfoggio di letture come accade di regola negli scrittori eruditi — ad esempio certi umanisti o autori di ponderosi tomi secenteschi — ma è uno scrittore piano, misuratissimo, composto, elegantissimo e perfino affabile. Tuttavia dietro quel linguaggio terso dei suoi componimenti poetici e nelle lineari pagine della sua prosa esiste una conoscenza di autori e di opere che ai suoi giorni non aveva pari. Non esibiva il sapere, ma lo utilizzava con quel senso d’economia che fa apparire tutto semplice e necessario, combinando quindi due fattori che in campo estetico creano “il bello” di tipo classico, misurato e armonico. Era un sapere che gli serviva ad un uso personale e intimo, perché la storia e le storie gli consentivano di capire meglio se stesso. Petrarca non parlava *ex cathedra*, né aveva appreso da cattedratici a conoscere il mondo delle lettere: il suo immenso sapere letterario e storico era il frutto delle sue letture che indefessamente praticava per soddisfare un autentico bisogno di dialogo formativo con il passato: era, insomma, quell’ “umanista” che si imporrà come modello alla sua e alle generazioni dei posteri. Non

appena si percepisce quanta familiarità egli avesse con il sapere antico tanto da potervi ricorrere in modo spontaneo, si capisce subito che bisogna ascoltarlo e leggerlo con grande attenzione, e allora anche un lettore che privilegia testi eruditi, rimane stregato dalla maniera con in cui Petrarca riesce ad essere insieme eruditissimo e spontaneo. Il lettore sorvola facilmente su allusioni — supponiamo, all'*opra d'aragna* o all'arte venatoria presso i santi o alla *onestade* di Laura (sono casi trattati in queste pagine) — senza rendersi conto che dietro tali immagini e linguaggio operano molte letture. Petrarca riesce a trasformare il proprio sapere in una sua seconda natura, cioè sa usarlo in modo che sembri spontaneo: era la virtù della *discretio* o della *sprezzatura*, come direbbe il Castiglione, e il lettore che capisce quanto sia dotta quella scrittura spontanea ne rimane accattivato. Sarà stato questo il motivo inconscio che mi ha portato a frequentarlo con assiduità; forse allo stesso motivo è dovuta la mia attenzione al *De vita solitaria*, che in qualche misura immette nel segreto di quella biblioteca che Petrarca trasformò nel laboratorio in cui forgiava la propria personalità dialogando con gli autori antichi. Una lettura dell'opera di Petrarca promossa dalla suggestione di una tale personalità produce libri organici incentrati su alcuni suoi aspetti generali, ma giustifica anche raccolte di studi particolari, occasionali e frammentari come il libro che il lettore ha tra le mani. Gli interventi critici qui contenuti confermano quanto abbiamo appena detto, perché vertono quasi sempre su dati a prima vista piani e pertanto spesso rimasti inosservati. Anche la parte di questo libro dedicata alla fortuna di Petrarca, mostra che lettori lontanissimi da lui ne ammirarono la solarità espressiva (i Felibri, ad esempio), mentre altri (Spinoza) fruibano dei risultati profondi del suo meditare sulla natura del mondo e dell'uomo. La presente raccolta offre degli scandagli sul modo in cui Petrarca sapeva presentare situazioni complesse ed esprimere idee profonde con quella semplicità che attinge solo chi davvero sa: *signum sapientis docere posse*, come lui stesso disse in modo lapidario: il vero segno di chi davvero sa le cose è l'essere in grado di insegnarle.

Il primo nucleo dà il *la*, il tono generale del libro, che risulta in parte erudito e in parte espositivo, anche se prevale il secondo registro. Il saggio d'apertura sul *De vita solitaria* serve quasi da introduzione, ricordandoci il senso e la funzione che Petrarca ascriveva allo studio. È il testo di una conferenza letta a Ferrara per un convegno sull'idea di *hermitage*. Di quell'occasione conserva il tono un po' divulgativo, e lo conferma la lettura sullo stesso argomento sviluppato in un capitolo del mio *Petrarca maestro* ("Il sogno di un'operosa vita solitaria e di un intellettuale moderno", pp. 157-186), molto più stringato e puntuale. A rialzarlo al livello invalso fra gli studiosi petrarchisti, segue un estratto di note "erudite" o di ricerca su punti specifici del testo del *De vita solitaria*, rimasti misteriosi anche perché non ne erano state identificate le fonti o le allusioni ad esse. Questo è un versante molto frequentato dai petrarchisti, benché Petrarca venga ritenuto un autore limpido nella sua scrittura, ed è certamente reso tale da una secolare e sapientissima ricerca filologica.

Un secondo nucleo rappresenta il più umile e comune artigianato del petrarchismo, ossia lo studio di uno specifico sonetto o gruppo di essi, tenendo sempre presente il fatto che ogni componimento o ciclo di essi è uno dei *fragmenta* di un corpo organico. Li precede un saggio sulla "simpatia della natura" che serve da ponte tra il *De vita solitaria* — dove il tema della natura e dei paesaggi ha molto peso — e il *Canzoniere*, dove la presenza della natura come teatro della meditazione del poeta è fondamentale. Si può aggiungere che la selezione di queste *lecturae* è determinato non tanto dalla loro qualità o importanza, ma dalla difficile reperibilità delle sedi dove sono apparse.

Il terzo nucleo è dedicato alla fortuna di Petrarca nei secoli e nella vasta area dell'Europa. È un aspetto poco studiato dai petrarchisti, anche perché, se si esclude l'influenza sui poeti che si professavano seguaci del grande Aretino e costituirono dei veri "movimenti" o momenti del "petrarchismo", è chiaro che in gran parte gli studi sulla fortuna del Nostro riguardano più gli autori che ne hanno subito l'influenza che il modello da loro seguito o imitato. Nessuno program-

rebbe di studiare l'influsso di Petrarca su Spinoza o sulle *Polyantheae* del Seicento, perché solo un dato fortuito o una *trouvaille* mette su tali piste. Comunque, il nucleo finale è dedicato a *trouvailles* che hanno suscitato ricerche sulla fortuna di Petrarca.

Non ho potuto resistere alla tentazione di "fare tredici"! L'ultimo saggio, in tredicesimo, è anche il mio primo lavoro su Petrarca, e siccome è insolito per l'argomento e per il tipo di ricerca, mi fa piacere ristamparlo: avrà un valore scaramantico e apotropaico, ma mi pare che aggiunga una nota di stravaganza che giova anche ai più compassati petrarchisti. E per questo costituisce un quarto nucleo tutto suo.

La presente raccolta è una fra le possibili, giacché avrei potuto scegliere altri miei saggi di cui do una lista in appendice. Li ho scelti anche per offrire una più ampia varietà tematica e una lettura più movimentata. Questa silloge non intende proporre tesi robuste e nuove, ma, semmai, solleticare la curiosità di chi ama vedere che Petrarca si diletta di "carmi figurati", di chi si sorprende a vedere che anche Spinoza leggeva il *De vita solitaria*, e di chi vede rinascere Laura tra i Felibri della Provenza. Tutto qui. I libri privi di una struttura organica presentano un vantaggio: possono essere letti a partire dall'inizio alla fine o dalla fine all'inizio, come dal mezzo verso il capo o verso la coda. L'importante è che ogni frammento sia di lettura piacevole e istruttiva. L'autore ha dato una sequenza ai capitoli, e il lettore può sceglierne un'altra. In tali circostanze all'autore non rimane altro che augurare una buona lettura ai suoi eventuali lettori.

Si spera, naturalmente, che questi lettori siano indulgenti. Che lo siano almeno verso le "traduzioni di servizio"; verso la stessa scelta di alcuni saggi e l'omissione di altri magari più interessanti e comunque più facilmente reperibili; che lo siano verso le ripetizioni, pressoché inevitabili in raccolte di questo tipo; che lo siano per la disparità dei testi di riferimento, nonché per l'uso sistematico della numerazione araba per i testi di Petrarca e dei trovatori, mentre negli altri casi si utilizzano i numeri romani. Saranno certamente meno disposti all'indulgenza nel constatare che non c'è stato alcun tentativo di aggiorna-

mento. Sarebbe stato un libro diverso nei risultati e nelle intenzioni. Un aggiornamento avrebbe incluso rimandi a critici che magari hanno discusso alcuni dei problemi qui toccati — si ricorda, come esempio, il bel libro di Giulia Ravera, *Petrarca e la lirica trobadorica. Topoi e generi della tradizione nel Canzoniere* (Milano, Ledizioni, 2017) — ma già il fatto che ciò sia avvenuto e che effettivamente molti saggi siano entrati in circolazione spiega perché questo libro sia una “raccolta” e non un’opera organica. Le raccolte hanno una storia e sono una storia che è sostanzialmente quella dell’autore, della sua ricerca che non procede sempre in modo sistematico e continuativo, ma a volte viene sollecitata da pressioni occasionali, da scoperte o intuizioni frammentarie che non richiedono lavori a grandi arcate. Anche questa raccolta è una storia di occasioni simili, e non vuol essere altro che una testimonianza della lunga frequentazione con l’opera di un autore sommo. E l’occasione migliore per allestirla è stato l’invito del direttore della collana che la ospita, Paolo Maninchedda che qui ringrazio vivamente, anche perché mi dà l’opportunità e il piacere di tornare alla mia *alma mater*, l’università di Cagliari.

Chicago, Ferragosto, 2023

NOTA. La provenienza dei saggi è indicata in calce a ciascuno di essi. Nel ristamparli sono state apportate le modifiche imposte dalla nuova collana che li ospita. L’occasione ha permesso di correggere alcune sviste e perfino di modificare qualche frase, di aggiungere la traduzione di testi in latino e in provenzale quando le versioni originali non le contenevano, mentre da questo trattamento sono esclusi i testi in altre lingue, dando per scontato che non presentino difficoltà alcuna per i lettori.

Il libro è dedicato alla memoria di Sandro Maxia, vecchio compagno di corso all’Università di Cagliari, dove poi ha tenuto, e con grande dignità, la cattedra di Letteratura Italiana. In un mondo dove si dimentica presto, conforta ricordare una figura di studioso sardo per nazione ed universale per formazione.





## 1.

### Presentazione del *De vita solitaria*

Il *De vita solitaria* (= *DVS*) ha avuto una fortuna particolare negli studi petrarcheschi, anche presso quei lettori che non sono andati molto oltre il titolo e qualche estratto — magari il celebre squarcio sull'uomo *occupatus* contrapposto al *solitarius*, o qualche paragrafo relativo alla vita di uno dei numerosi eremiti o altri tipi di uomini solitari ai quali è dedicato il secondo libro. Il che si spiega agevolmente: il titolo sembra cifrare una caratteristica saliente del personaggio Francesco Petrarca — come sanno perfino i lettori che si limitano alla lettura del *Canzoniere* — ed è facile scambiare quel titolo per una formula critica valida nello studio di quasi tutti gli aspetti dell'opera petrarchesca, dal suo stile aristocratico, al suo distacco dalla cultura contemporanea, alla vena ascetica che irrorava molte sue scritture. Ma è una fortuna che ha esatto almeno due costi: il primo è che pochi si sono soffermati ad analizzare il concetto così sfuggente e controverso di “vita solitaria” di cui parla Petrarca; il secondo è che, leggendola come un'opera utile ad illuminare tutte le successive, si sacrifica l'importanza del ruolo che essa ebbe in quella cruciale transizione nota agli studiosi di Petrarca come il passaggio da una “fase romana” a una “fase cristiana”, e quindi all'intensificarsi della “ricerca di sé stesso”; pertanto il *DVS* rappresenterebbe uno snodo autobiografico-esistenziale ben degno di una ricerca autonoma.

Cominciato nel 1346 e licenziato dopo varie modifiche solo nel 1366, il *DVS* non dovrebbe essere diverso dalle altre opere rimaste a lungo sullo scrittoio dell'autore, sempre insoddisfatto del proprio lavoro ma sempre disposto a modificarlo in modo da inserirlo nella biografia ideale che egli andava scrivendo di sé stesso, secondo un progetto

ormai ben noto nelle sue linee generali. Ora, il *DVS* subì ritocchi, ma non di natura sostanziale, per cui rimane un documento abbastanza fedele di ciò che Petrarca cercava in un periodo drammatico della sua vita. Il *DVS* nasce a ridosso del *Secretum* ed è contemporaneo dei *Rerum memorandarum libri*. Sono tre opere molto diverse nella forma e nel contenuto; tuttavia condividono il progetto di mutar vita e di muovere i passi su sentieri non battuti, ed ebbero fortuna diversa. Della crisi di quegli anni il *Secretum* rappresenta la consapevolezza più acuta; ed è anche l'opera sulla quale Petrarca tornò a varie riprese perché doveva farne la base del suo ritratto ideale. I *Rerum memorandarum libri* sono il segno che i problemi morali sarebbero stati il nuovo centro d'attenzione per l'autore che fino ad allora aveva visto solo la dimensione "eroica" della storia, e ora trova un nuovo modo di tradurre la storia in retorica e di stabilire la continuità della *humanitas* fra gli antichi e i moderni, introducendo una ricerca che potremmo chiamare le "concordanze delle storie". Ma l'opera, che aveva una tassonomia di stampo enciclopedico e che coniugava filologia e morale, non fu portata a termine, e fu unica fra le opere petrarchesche a non essere mai ritoccata dall'autore, mai pubblicata e mai ricordata. Il motivo di tale abiura sarà che in nessuna delle sue pagine figurava un elemento autobiografico, nessun indizio della progettata ricerca di sé stesso, anche se l'esaltazione delle virtù poteva costituire un traguardo plausibile per quella ricerca. Il *DVS* vuole identificare la condizione migliore per realizzare la cosiddetta *mutatio vitae*, e la indica nella vita solitaria che, come si capisce subito, non è un fine in sé stessa ma un mezzo per procedere oltre. In questo primo grande trattato Petrarca combina l'inchiesta sul suo modo di essere già avviata col *Secretum* e la ricerca storica di matrice enciclopedica sperimentata nei *Rerum memorandarum libri*, anche se qui il senso della tassonomia sarà alquanto diverso. Un'opera, dunque, che tiene i piedi in due mondi, e forse questo è il motivo per cui riesce di interpretazione ardua, ma anche il motivo per cui va letta nel contesto che l'ha vista nascere, evitando di farne la base per spiegare altre opere. È una pratica molto diffusa negli studi petrarcheschi citare con

indifferenza un passo del *DVS* e porgliene a fianco uno del *De remedii* come se fossero opere scritte nello stesso periodo, oppure addurre un passo dei *Rerum memorandarum libri* a proposito di qualche tardo componimento del *Canzoniere*, come se fra le due opere non esistesse alcuno iato di tempo. In certi casi tale operazione è giustificata, ma non in tutti, e comunque non dovrebbe creare l'illusione che le opere petrarchesche costituiscano un *corpus* compatto nonostante le continue modifiche che l'autore apportava ad esse, trasformandole in una specie di *work in progress*. Una visione del genere ci impedisce di vedere, ad esempio, come nel quadro idealizzante che l'autore vuole fare di sé stesso ciascuna opera rappresenti una "tappa" in un lungo percorso, e l'idea di un *corpus* organico in cui tutto si spiega con l'insieme riduce al minimo o addirittura rischia di far scomparire la funzione di ciascuna tappa. La cosiddetta *mutatio vitae* non avvenne da un giorno all'altro, come ci è comodo immaginare, e del resto neanche la ricostruzione che l'autore stesso offre della sua vita autorizza a pensare un salto così brusco, un taglio così netto senza che una qualche vischiosità reclamasse al passato una parte di ciò che veniva professato come nuovo. Se il *Secretum* doveva rimanere segreto nel cuore dello stesso autore, e se i *Rerum memorandarum libri* risultarono inutilizzabili nella composizione dell'autoritratto, il *DVS* conservava per tutta la vita il segno più certo di quel passaggio, della ricerca in corso, e dei progressi che consentì.

\*\*\*

Abbiamo detto che il *DVS* è nel complesso opera poco letta, perché il titolo ha una trasparenza che inganna, facendo credere che tratti di un tipo di vita eremitica, di un ritiro di preghiera, di una pratica di ascetismo. È anche vero che chi ha letto l'opera ne rimane un po' sconcertato: contiene due parti-libri chiaramente distinte, include diverse digressioni senza una chiara giustificazione, ha pagine autobiografiche, ha toni da suasoria, ha slanci di misticismo, ha grandi entusiasmi per la natura e gli spettacoli naturali, ha molta storia, aneddoti, meditazioni sul tempo e sui luoghi, sulla patria terrena e sulla patria cele-

ste, sui doveri dei regnanti, e un sottofondo di sapere classico anche quando tratta di argomenti cristiani, e ha sezioni strutturate in modo classico. Insomma, un'opera di lettura non facile, anche se per lo più avvincente. Si direbbe un'opera un po' dispersiva e rapsodica, nata come un'epistola e poi espansa in un voluminoso trattato, non esente da ripetizioni. C'è da chiedersi se un autore calcolato e calibrato come Petrarca si sia trovato in difficoltà a sviluppare il tema principale in modo lineare, o se invece non abbia voluto affrontarlo in modo molto più ambizioso e complesso, cercando di risolvere vari problemi entro il cerchio o in funzione di un solo tema. Potremmo rispondere in parte studiando il modo in cui Petrarca costruisce l'argomento o come strutturi l'opera portando in essa le componenti classiche e cristiane e intrecciandole e dosandone l'importanza con sapienza artistica. Non è civetteria quella dell'autore che ripetutamente richiama l'attenzione del lettore sulle digressioni e sugli ampi giri del suo discorso.

Intanto l'opera ha una dedica diversa da quelle consuete perché il dedicatario non viene relegato a queste pagine prefative, ma è presente nel corso dell'opera in modi diversi, a volte quando Petrarca gli rivolge direttamente il discorso, a volte quando lo ricorda per le sue qualità morali e per i suoi impegni amministrativi, e la sua presenza silenziosa si avverte ovunque come un interlocutore ideale con il quale l'autore condivide le proprie considerazioni sulla vita solitaria per averne conferme e conforto. Se una presenza così assidua non è comunque sufficiente per inquadrare il *DVS* nel genere dell'epistola o del dialogo, essa spiega molto bene il tono dimesso e familiare del trattato (cosa che lo stesso autore farà notare verso la fine dell'opera), l'attenzione ai temi dell'amicizia, dell'occupazione delle lettere, del ruolo che la Chiesa dovrebbe avere nel ridare all'Italia l'eminanza di cui godette nel mondo antico, e, in tutto questo intreccio, al tema del sé stesso e della ricerca di una serenità spirituale e perfino della gloria letteraria.

Il dedicatario è la persona ideale per promuovere l'intreccio di temi così eterogenei. Questi è Filippo vescovo di Cavaillon che Petrarca ebbe modo di frequentare durante i suoi anni di Valchiusa e che nel

1346 (quando Petrarca iniziò a comporre il *DVS*) era vescovo di Ca-vaillon, e qualche anno prima era stato cancelliere del regno di Sicilia, quindi legato all'amministrazione della corte avignonese, e in seguito, nel 1361, sarebbe diventato Patriarca di Gerusalemme (si ricordi quale ruolo viene ascrivito alla "città santa" nella *peroratio* ai regnanti d'Europa contenuta nel secondo libro), quindi arcivescovo di Marsiglia e infine cardinale. Un uomo impegnatissimo, dunque, ma anche amante della vita solitaria e sempre disposto trovarvi conforto ogni volta che gli impegni glielo permettevano. Petrarca trascorse in ritiro solitario una quindicina di giorni in compagnia di questo indaffaratissimo pre-lato: «sepe olim solus, tum precipue nuper mecum brevi quidem nec nisi dierum quindecim spatio degustasti».<sup>1</sup> Il ricordo non è solo un pretesto per dire che entrambi gli amici amano e hanno conosciuto la dolcezza della vita solitaria, ma anticipa le considerazioni sui ricordi che possono popolare la vita dell'uomo solitario recandogli turbamento o felicità, a seconda di come si viva la solitudine. Non solo: anticipa anche un fatto importantissimo e in quanto tale ampiamente discusso, e cioè che vita solitaria non significa necessariamente isolamento totale dal momento che può ammettere, anzi, in una certa misura, desiderare la compagnia.

La dedica tocca altri temi molto importanti per capire quale sia l'i-deale di vita solitaria che Petrarca persegue. Il motivo dichiarato della

<sup>1</sup> *DVS*, "Ad Philippum Cavallicensem episcopum", Praefatio, 8: «Spesso, un tempo da solo, così or non è molto, tu hai provato insieme con me per un breve spazio di tempo: non più di quindici giorni». (p. 291 e 293). Si cita da *Petrarque, La vie solitaire (1346-1366), Préface de Nicholas Mann – Introduction, traduction et notes de Christophe Carraud*, Grenoble, Millon, 1999. Nella versione originale di questo saggio le uniche indicazioni bibliografiche erano date in parentesi secondo la paragrafatura dell'ed. Carraud. Nella versione attuale si mantengono quelle indicazioni, ma in nota si aggiunge la traduzione in italiano. Avremmo potuto usare l'edizione *Francesco Petrarca, Prose*, a c. di G. Martellotti, e di P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, in cui la cura del commento è di G. Martellotti ma la traduzione è di Antonietta Bufano; purtroppo l'edizione ricciardiana non numera i paragrafi, e ciò rende approssimativi i ri-mandi. Tuttavia riportiamo la traduzione della Bufano con l'indicazione della pagina, e questo perché rimane ancora la traduzione migliore, mentre una nostra traduzione avrebbe avuto il carattere che hanno le "traduzioni di servizio".

dedica è la profonda ammirazione che l'autore sente per quest'uomo di virtù e di grande dottrina letteraria. L'ammirazione è reciproca, e Petrarca si compiace di ricordare quanta gliene abbia ripetutamente dimostrata Filippo apprezzando le sue opere e il loro stile, un aspetto al quale qui si accenna soltanto, ma la cui importanza troverà la giusta luce quando l'autore vi ritorna nella conclusione dell'opera. A una persona di tale levatura Petrarca dedica il frutto di un ozio operoso, ma non per questo di poco valore, perché, come scrive Catone e come ripete Cicerone con grande ammirazione, un uomo deve tenere in gran conto tanto la propria attività quanto il proprio ozio. E, a seguito di questo ricordo classico sul quale Petrarca ritornerà alla fine del trattato (altro segno di una costruzione sapiente), gli rivela anche una motivazione ulteriore: il desiderio di gloria che all'opera può derivare dal nome illustre al quale l'autore l'associa. Letteralmente:

Id michi quoque si vel pro ingenii mediocritate, vel pro non mediocri glorie cupiditate — si tamen hanc nondum freno animi ac ratione perdomui — providendum est, quid primum prestare nitar, nisi ut sicut a negotiis, sic ab otio meo procul absit inertia? Et siquid forte mansurum scripsero, his potissimum inscribam, quorum glorie quadam velut participatione clarescere tenebrisque resistere valeam, quas michi temporum fusca profunditas et nominum consumptrix illustrium obliviosa posteritas intentant?<sup>2</sup> (*Ibid.*, 5)

Il passo è illuminante perché nel *DVS*, che si immaginerebbe un manifesto di ascetismo e di superamento delle tentazioni mondane, vediamo che persistono i sogni di gloria che erano presenti nella fase

<sup>2</sup> «Se anch'io debbo provvedere a questo, secondo la mediocrità del mio ingegno, o il non mediocre desiderio di gloria — se ancora ho domato tale desiderio col freno dell'animo e con la ragione —, che cos'altro dovrei sforzarmi di ottenere, se non questo: tenere lontana l'inerzia dal mio ozio come io mi tengo lontano dagli affari; e, se mi sia dato scrivere qualche cosa destinata a non morire, dedicarla a persone tali che, partecipando in qualche modo alla loro gloria, possa acquistarmi fama e resistere alle tenebre di cui mi minacciano l'oscura profondità dei tempi e l'obliosa posterità, distruggitrice dei nomi illustri?» (pp. 289 e 291).

“romana”. Ci dice anche che la vita in solitudine può consentire di vincere il tempo e di vivere nella memoria dei posteri. E con la gloria s'introduce il tema del tempo anch'esso fondamentale nella nozione di vita solitaria quale viene prospettata nel trattato.

Petrarca è consapevole che la sua opera verrà letta, essendo la sua fama di letterato ormai abbastanza diffusa. Ma egli non scrive per avere l'applauso dei molti, bensì per lettori che abbiano affinità con lui: la ricerca della vita solitaria è una manifestazione del suo tenersi lontano dal volgo profano. Quindi la sua opera sarà destinata ad un'aristocrazia intellettuale, in grado di apprezzare lo stile ma anche l'argomento. Dichiara di non soffrire di falsa modestia, ma di non essere neppure un vanaglorioso e semmai affida al suo lavoro di letterato una funzione esemplare, e quindi anche la vita solitaria non dovrebbe impedirgli di venir meno a tale nobile funzione. Ancora un anticipo, dunque, sulla combinazione di due amori: uno per le lettere e uno per la vita solitaria: due amori, come vedremo, non adiacenti ma complementari e mutuamente necessitanti.

Quale sarà, allora, l'argomento del trattato? Un elogio della vita solitaria e tranquilla («solitarie scilicet otioseque vite preconium»<sup>3</sup> [*ibid.*, 8]). E poiché i due amici hanno avuto modo di viverla insieme, benché per un tempo breve, non sarà difficile a Francesco persuadere Filippo dei benefici di quella, come invece sarebbe con persone incolte o persone colte ma nel modo sbagliato, cioè quei praticanti di una *stultitia literata*, individui che usano il sapere per farne mostra, per cui a loro è necessaria la folla, il pubblico. Comunque, che senso ha elogiare la vita solitaria con chi non ha bisogno di essere convinto da altri? Petrarca sa di non dover persuadere una persona già convinta di quello che gli vuol dire; tuttavia egli scrive quest'opera nel breve tempo che le occupazioni del mondo gli consentono non per rendere più certa una verità, ma per renderla più evidente. In ricambio chiede che l'amico legga quanto gli dedica quando avrà un po' di tempo libero: in tal modo due

<sup>3</sup> «Un elogio della vita solitaria e tranquilla», (p. 291).

“oziosi” troveranno un piacere in comune che consiste non solo nella serenità della vita solitaria, bensì nel celebrarla anche mentalmente.

Nello stendere l’opera, dunque, Petrarca avrà un ascoltatore ideale con il quale non dovrà usare grandi argomentazioni né ricorrere alle strategie tipiche che gli autori di trattati morali usano per conquistare accoliti: scrivendo a chi è già convinto si sentirà a proprio agio come se parlasse a sé stesso, e in queste circostanze farà ricorso a un tipo di retorica rivolta a sé stesso, a persuadere sé stesso sui benefici della vita solitaria. Questo cambio di direzione è segno che Petrarca si muove ormai in una sfera che non è più quella “romana” dei suoi studi filologici, bensì in una sfera che appartiene al mondo della coscienza. Il libro avrà dunque il tono pacato della conversazione con un amico, quasi di una lettera. È giusto che sia così: la solitudine ha bisogno di testimoni e di conforti e di dialogo, esplicito o mentale che sia. In questo caso la meditazione sul vivere in solitudine è fatta alla presenza di una persona che non distrae ma che invita ad approfondire l’argomento o col suo assenso o col suo silenzio; e pertanto è importante sapere con chi si dialoga: questi potrebbe essere anche la propria coscienza.

\*\*\*

La tradizione retorica vuole che la trattazione di un argomento morale riposi su premesse di carattere universale. Petrarca esordisce osservando quanto sia difficile, anzi impossibile, per un animo nobile (*generosus animus*) trovare requie in altre cose che non siano Dio, sé stesso e i propri pensieri (leggiamo: “coscienza”), o qualche amico che gli sia molto affine; e questo perché chi ha ali per volare in alto non può essere a lungo trattenuto dal vischio dei piaceri. Chi vuole raggiungere questi approdi “permanentì”, deve cercarli con gli “studi onesti” (leggiamo: “studi liberali”) che portano a trovare Dio e la propria coscienza. E per riuscire nell’intento si deve prima fuggire dai luoghi affollati, dalla gente che cerca quiete nei piaceri terreni. Nessuno potrebbe contestare che la quiete si raggiunga con la distanza dalla folla, a meno che non sia tanto ottenebrato dai piaceri da non cercare in modo alcuno la



verità. Predicare cose tanto ovvie a persone siffatte non è impresa utile, ma non lo è neanche farlo con persone capaci di vederle perché in queste il piacere impedisce alla volontà di volerle: il solo ascoltatore persuadibile è chi ha già raggiunto per conto proprio la verità che ascolta e non si occupa tanto di vedere gli argomenti e l'acume con cui gli viene presentata, ma la ritrova in sé stesso, tutta evidente, e vi assente senza riserva alcuna dicendo «ita est». Un ascoltatore di questo genere è senz'altro Filippo, il destinatario del libro, qui ricordato esplicitamente quasi a tenere vivo il dialogo aperto nella prefazione. In tal modo, l'autore ha indicato alcuni punti fermi su cui la ricerca s'impernia: prima di tutto il bisogno della solitudine, quindi il luogo in cui trovarla, poi le attività che devono riempirla e, fra queste primeggia il dialogo con spiriti magni, la cui presenza, reale o immaginaria che sia, conferisce un crisma di aristocraticità alla ricerca.

La tradizione retorica vuole che l'autore di un trattato dialoghi con quanti lo hanno preceduto nello studio del tema che lui tocca, e Petrarca la rispetta anche perché un dialogo di questo genere garantisce la serietà dell'argomento e consente all'autore di rendere distinta la propria voce. Petrarca sa di trattare un tema su cui molti hanno scritto, e ricorda in particolare i nomi di Basilio e di Pietro (o Pier) Damiani, ricordo forse non del tutto casuale perché associa due autori cristiani, uno antico e orientale, e l'altro recente e legato alla cultura occidentale: così, da lontano, si prepara l'apertura storico-spaziale e culturale tanto importante nelle storie illustrate nel secondo libro. La menzione di questi precursori offre il pretesto per affermare che il nostro autore non imiterà alcun autore ma scriverà della propria esperienza e in modo disinvolto perché sta dialogando con un amico. Il tono familiare non tradisce la verità, e di questa può essere testimone il dedicatario che conosce bene l'autore e che ha cercato anche lui la solitudine fuggendo dalla curia avignonese ogni volta che gli impegni di lavoro glielo hanno permesso: una ragione di più per ammirare e amare l'amico vescovo. Petrarca, dunque, è ben consapevole di avere nel *background* una vasta letteratura, un genere vero e proprio; ma questo non gli impe-

disce di scrivere un'opera che vuole essere originale perché legata ad un'esperienza personale, e proprio per questo avrà quel valore autobiografico-esistenziale cui abbiamo accennato. Aristocratico, dunque, il riconoscersi in una tradizione di studi, ma ancora più alta o singolarizzante è la consapevolezza di scrivere un'opera che nella tradizione non ha veri precedenti. Vedremo come ciò sarà vero: dopo tutto ricordiamo che l'opera appartiene a quell'alba che sta tra la fase "romana" e la fase "cristiana", la nuova fase in cui Petrarca avvia quella ricerca di sé stesso che lo impegnerà per il resto della vita. Per ora osserviamo anche come egli commenti la propria opera caratterizzandone il tono e separandola da una lunga tradizione dei trattati sulla vita solitaria.

Ancora una premessa. Prima di descrivere le bellezze e i benefici della vita solitaria, egli crede utile dire degli svantaggi legati alla vita opposta, e contrapporre quindi un ozio sereno (e "ozio" è termine che andrà chiarito) a una vita su cui incombe un "negozio", o un'attività senza vere gioie. Aggiunge che, se per qualche fortuito evento dovesse cambiare idea, accetterà una vita serena e comoda ma nel complesso infelice. Della vita solitaria, infatti, egli non loda le scomodità delle grotte e dei recessi impervi: egli ama la pace e la libertà che si associa a questi luoghi di ritiro solitario. Egli non odia gli uomini né il consorzio degli uomini, ma odia i loro peccati (inclusi i suoi propri). Infine ritiene che la trattazione del tema riesca più efficace se descrive i due tipi di vita mescolandoli piuttosto che distinguendoli in trattazioni separate, perché il muoversi fra i due diversi tipi rende facile il confronto ad ogni passo. E comincerà dalle cose più amare, per finire con quelle dolci, indicando così in conclusione il luogo o il porto dove potrà trovare la pace, la serenità e la libertà desiderata. Così, ancora una volta, Petrarca offre indicazioni di lettura che sono anche una spia della difficoltà in cui s'imbatta la ricerca di chi ha in mente due ideali di vita solitaria e stenta a marcarne i confini e soprattutto ad accettarli: in effetti l'andirivieni del trattato risente di un'ambiguità di fondo giustificabile dallo stadio aurorale del nuovo vivere tra due modi di esistenza.

\*\*\*

Fedele alla strategia di mescolare i due generi di vita per accentuarne le differenze, Petrarca avvia il trattato vero e proprio con un confronto tra l'*occupatus*, ossia l'uomo indaffarato, e il *solitarius*. È una sezione giustamente celebre per l'efficacia del confronto grazie al modo sistematico e drammatico con cui viene costruito, e che non ha pari negli altri confronti che sporadicamente figurano nell'opera. Potenti il ritmo e i *colores* nella descrizione di una giornata tipica dell'*occupatus* e del *solitarius*: gremita la prima di impegni e di ansietà, serena e libera quella del secondo. Sono otto quadretti che descrivono la giornata dalle prime ore del mattino a quelle della tarda notte con le occupazioni e rituali che i vari momenti comportano, dal levarsi, alla colazione, al pranzo alla cena e così via dicendo. Inutile dire quanto l'*occupatus* dedichi la propria vita alla volontà degli altri per ricavarne compensi e riconoscimenti, e quanto sia "spensierata" la vita di chi dipende soltanto da sé stesso. Ad ogni momento della giornata si possono mettere accanto i due modelli di vita, e si capisce con quante ansie si levi l'*occupatus* e quanti incubi lo tormentino nelle ore della notte, mentre la serenità accompagna il *solitarius* dalle prime ore del mattino alle ore del sonno. Sono pagine, dicevamo, studiatissime nella loro simmetria ed efficaci.

Ma non è solo un pezzo di bravura, degno da antologia, e senza uno stretto legame con il tema principale. Petrarca lo ricama sullo schema delle ore canoniche, cioè dei momenti delegati all'esercizio degli "uffici divini", ossia della preghiera, del canto degli inni e di altri aspetti della liturgia cristiana. Questi "uffici" vennero coordinati, a partire dal secolo ottavo, dal *Breviarium* che, oltre alle ore del giorno, conosce anche la divisione in stagioni. Le ore per i "doveri" (*officia*) verso la divinità sono tradizionalmente otto: i Mattutini e le Lodi, la Prima, la Terza, la Sesta, la Nona, i Vespri e la Compieta; ma poi nel corso della tradizione, le prime due vennero unite per cui si dice sempre che le ore canoniche siano sette; comunque gli otto quadretti che Petrarca disegna corrispondono alle otto ore originarie. La prova che

nella sinopia ci sia lo schema della giornata cristiana si ha nella frase: «Pulsisque torporibus quietis horis psallere incipiens ianitorem labiorum suorum, ut egressuris inde matutinis laudibus aperiat, devotus exposcit et cordis sui dominum in auditorium suum vocat»<sup>4</sup> (I, 2, 2), frase che echeggia i versetti «Domine, labia mea aperies» e «Deus, in auditorium meum intende» che aprono l'inno dei Mattini del *Breviario*. E siccome un analogo modo di corrispondenza tra le altre ore canoniche e le varie tappe della giornata si dà per la Prima, per la Terza, per la Sesta, per la Nona, per i Vespri e per la Compieta, non c'è dubbio che Petrarca ricalchi il modello del giorno cristiano.

Si può pensare che Petrarca intenda seguire modelli letterari cristiani, inaugurando il suo nuovo modo di intendere la letteratura, e si può precisare che fra quei modelli spicca Prudenzio, il quale nel *Cathermeron* esaltò gli *officia* delle varie ore. Potremmo forse ricordare, e con maggior coerenza, che Pier Damiani nel suo libro sulla vita solitaria tocca il tema delle *horae canonicae*. In tutti i casi è un tema letterario pieno di fascino, e oltre a ricordare autori medievali come Juan Ruiz nel suo *Libro de buen amor*, anche autori moderni come Baudelaire e Auden sono ritornati sul tema, stregati dal ritmo delle ore e della preghiera. Ma Petrarca intende dire molto di più, perché in quello squarcio descrittivo s'annida una concezione del tempo senza la quale non si può capire la ricchezza della vita solitaria.

Le ore canoniche segnano la sacralità del tempo quotidiano nel senso che in ogni ora si può vedere una manifestazione della presenza divina, e in ogni ora il cristiano può esprimere la propria gratitudine al Creatore; inoltre l'attenzione al tempo e agli atti o riti programmati per la giornata ricordano che anche Cristo ebbe una vita "quotidiana", e anche Lui visse da uomo nel tempo. La combinazione di umano e sacro santifica integralmente la giornata, e il segno più chiaro è la liturgia

<sup>4</sup> «Scosso il torpore, incomincia a cantare nelle ore di riposo, e prega il portiere delle sue labbra di aprirle devotamente alle lodi matutine che stanno per uscirne, invoca in aiuto il Signore del suo cuore». (p. 303)

del giorno, ossia la preghiera ritualizzata che segue i dettami del rito, con la ripetizione che riattualizza la sacralità del momento, con l'attenersi a un ritmo imposto dalla Chiesa — ed è un ritmo che dà coesione alla società cristiana — con preghiere e inni che tutti devono recitare o cantare nello stesso modo, sia pure con cuore diverso. Il ritmo delle ore nella giornata celebra l'essere del cristiano e diventa la dimensione della sua coscienza del vivere, della vita che gli viene dal Creatore e che egli consuma ora per ora ringraziandolo ed essendone benedetto. La ciclicità del giorno, il susseguirsi del giorno e della notte, sono segni dell'opera divina che nessun uomo può ripetere. Ogni volta che il sole spunta o che tramonta si ha un'epifania del divino, e questo non viene mai meno perché immancabilmente e con ritmo ineccepibile definisce il *cotidie*, il quotidiano. Il buon cristiano deve vivere questo correre delle ore assecondandone il ritmo, apprezzando il dono che esse portano inesauribilmente a chi capisce il significato profondo del tempo naturale. Il segreto della felicità cristiana riposa in questa omologazione del tempo al divino, nel saper vivere *con il* e *nel* ritmo della natura che è specchio della divinità. Quale condizione meglio della solitudine consente di apprezzare tale dono e tradurlo in una ricchezza di felicità?

L'uomo solitario vive *nel* e *con il* tempo; è una sua creatura e nello stesso tempo lo domina. L'uomo indaffarato invece vende il proprio tempo agli altri, corre contro il tempo, non gli sembra mai sufficiente o lo sente come una condanna. Per avere una base concreta del nostro discorso leggiamo la parte che corrisponde ai Mattutini:

Surgit occupatus, infelix habitator urbium, nocte media, somno vel suis curis vel clientium vocibus interrupto, sepe etiam lucis metu, sepe nocturnis visis exterritus; mox infelici scamno corpus applicat, animum mendaciis: in illis est totus, seu ille mercibus precium facere, seu sotium, seu pupillum fallere, seu vicini coniugem pudicitia armatam expugnare blanditiis, seu litigio iniusto iustitiae velum fando pretendere, seu denique publici privati que aliquid corrumpere meditatur. Nunc ira preceps, nunc ardens desiderio, nunc desperatione gelatus: ita pessimus

artifex ante lucem diurni telam negotii orditur, qua sese atque alios involvat.

Surgit solitarius atque otiosus, felix, modica quiete recreatus, somnoque brevi, non fracto, sed expleto, et interdum pernoctantis philomene cantibus experrectus, thoroque vixdum leniter excussus, pulsisque torporibus quietis horis psallere incipiens, ianitorem labiorum suorum, ut egressuris inde matutinis laudibus aperiat, devotus exposcit et cordis sui dominum in adiutorium suum vocat nichilque iam viribus suis fidens et imminentium conscius metuensque discriminum, ut festinet, obsecrat, nullis texendis fraudibus intentus, sed Dei gloriam et sanctorum laudes non in dies tantum, sed in horas, et indefesso lingue famulatu et pio mentis obsequio repetens, ne quando forsitan ingrato animo divinorum munerum memoria evanescat. Et sepe interea — mirum dictu — securi timoris ac trepide spei plenus memorque preteriti ac futuri providens, leto dolore et felicibus lacrimis abundat, quem statum nulla voluptas occupatorum, nulle unquam urbane delitie, nulli regnorum fastus equaverint.

Inde suspiciens celum ac stellas et illic habitantem Dominum Deum suum tota mente suspirans et patriam cogitans de exilii sui loco, protinus ad honeste cuiuspiam iocundeque lectionis studium convertitur: atque ita cibus pastus amenissimis, multa cum pace animi venturae lucis initium prestolatur.<sup>5</sup> (I, 2, 1-3)

<sup>5</sup> «Si alza nel cuore della notte l'indaffarato, infelice abitante della città, poiché il sonno gli è stato interrotto dalle sue preoccupazioni e dalle voci dei clienti; spesso anche per paura della luce, spesso atterrito da notturne visioni. Subito si lascia andare su di un tristo sgabello e l'anima volge agli inganni: si dà tutto a quelli, e pensa al prezzo da fissare alle merci, o al modo di ingannare il compagno o il pupillo, di espugnare con le lusinghe la moglie del vicino armata del suo pudore, di stendere con le parole un velo di giustizia su di un'ingiusta contestazione, di operare infine qualche corruzione in pubblico o in privato. Ora si fa trascinare dall'ira, ora arde di desiderio, ora è agghiacciato dalla disperazione: così quel tristo artefice ordisce prima dell'alba la tela delle occupazioni diurne, in cui avvolgere sé stesso e gli altri.

Si alza l'uomo solitario e tranquillo, sereno, ristorato da un conveniente riposo, dopo aver non interrotto, ma terminato il suo breve sonno, e destato talvolta dal canto del notturno usignolo. Appena sceso dolcemente dal letto e scosso il torpore, incomincia a cantare nelle ore di riposo, e prega il portiere delle sue labbra di aprirle devotamente alle lodi mattutine che stanno per uscirne; invoca in suo aiuto il Signore del suo cuore, e, non fidandosi affatto delle sue forze, conscio e timoroso dei pericoli che lo sovrastano, lo scongiura di affrettarsi. Non rivolge l'attenzione a meditare frode alcuna; rinnovella invece, non solo ogni giorno, ma ogni ora, la gloria di Dio e le lodi dei santi,

La contrapposizione è ad effetto, e per questo ha qualcosa di schematico che rasenta la caricatura: all'*occupatus* si attribuiscono tutti i cattivi pensieri, e al *solitarius* tutte le dolcezze dall'anima e tutto l'idillio di un contatto con la natura, dalla visione delle stelle al canto dell'usignolo notturno. Nel contrasto risalta la diversa fruizione del tempo. All'*occupatus* gli affari del giorno rubano le ore antelucane, e rappresentano solo un "prima" che prepara un "dopo" nella scansione del tempo. Il solitario, invece, vive in sintonia perfetta con il ritmo del giorno: lo spuntare del sole è salutato come un miracolo il cui evento quotidiano non ne diminuisce la meraviglia, e non può non destare in lui un senso di immensa gratitudine che rinnova, nel rito del Mattutino, il legame con il Signore, datore del tempo a chi sa assaporarne ogni ora. Il contrasto portato avanti per tutte le ore canoniche, finisce per creare un quadro irrealista: da una parte un dannato che sacrifica il presente per cercare di vincere il futuro, tutto teso alle conquiste di beni che pensa gli verranno; dall'altra un essere felice che non deve procurarsi da mangiare, non teme alcuna malattia fisica, prega e studia e non si preoccupa che di godere il proprio tempo celebrandone l'evento, e sentendosi in questo modo un privilegiato in continua armonia con il ritmo della natura. A lui non manca niente perché la sua disposizione a godere del ritmo naturale e a ringraziarne il motore primo gli offre cibo inesauribile, sempre nuovo pur essendo sempre uguale perché la ritualità del suo vivere riattualizza continuamente un evento dato per sempre.

con l'opera instancabile della lingua e la dedizione devota del cuore: che alle volte il ricordo dei doni divini non abbia a cancellarsi dall'animo ingrato. E spesso frattanto — mirabile a dirsi — preso da tranquillo timore e da trepida speranza, memore del passato e presago del futuro, è invaso da un lieto dolore e da lacrime di gioia. Non c'è godimento di uomini indaffarati, non delizia cittadina, non pompa regale, che possa uguagliare una tal condizione. Guardando poi il cielo e le stelle, e sospirando con tutta l'anima al signore Dio suo che ha lì la sua dimora, e dal luogo del suo esilio pensando alla patria, si dedica subito a qualche bella e piacevole lettura, e così, nutritosi di cibi deliziosi, attende con una gran pace nell'anima la prima luce che sta per venire». (pp. 301 e 303).

È un contrasto estremo e chiaramente insostenibile in quanto è impensabile una società in cui tutti vivano da solitari perché ciò sarebbe contrario all'idea stessa di società e anche della *civitas* cristiana, quale l'aveva teorizzata Agostino (*De civitate Dei*, XIX, 5). Ancora una volta ci aiuta la tradizione retorica, che vuole una base di tipo generale su cui poi costruire una dimostrazione. Petrarca non usa la tecnica della "collatio" tipica dei trattati medievali e anche delle *artes praedicandi* — che volevano un esordio con un *prothema* contenente affermazioni generali, e quindi una serie di divisioni e sottodivisioni, raffigurabili ad albero o a schema genealogico — ma ha in mente la tradizione antica che, pur non usando schemi alla maniera degli scolastici, conosceva l'efficacia delle premesse di ordine generale per andare deducendo da esse le tesi volute. E in effetti Petrarca si rende conto che il contrasto dell'indaffarato e del solitario non va oltre a delle generalità, che, però, se non lasciano capire l'esperienza dell'individuo, e quindi di una singola persona (punto cruciale nelle scritture di tipo etico), offrono la chiave per leggere e regolare le esperienze individuali. Questa chiave è il modo di avvertire e di vivere il tempo.

In effetti, dopo aver diviso gli uomini in due categorie, Petrarca deve subito riconoscere che l'essere indaffarati non è necessariamente un male, anzi è una necessità del consorzio umano, ed è nobile lavorare per gli altri, come insegna Cicerone, benché nessuno convinca Petrarca ad anteporre i piaceri della vita dedita al bene degli altri ai piaceri della vita solitaria. Comunque, bisogna distinguere occupazione da occupazione. E allora si vede che l'essere occupati per predicare la parola divina e conquistare accoliti al messaggio cristiano è molto diverso dal perseguire affari proficui, come il commercio o l'avvocatura.

Stabilita questa differenza, emerge subito un problema: l'uomo che si occupa di affari religiosi può essere felice nel suo lavoro? e se lo è, per quanto tempo può sostenere questo stato di felicità? Petrarca conosce persone dotte che sanno parlare bene e portare anime a Dio; ma quante di loro riescono a trovare serenità nel loro lavoro? E Petrarca non cerca parole, non parla di scuola di retorica, ma di



“scuola di vita”: «non inanem lingue gloriam, sed solidam quietem mentis intendimus»<sup>6</sup> (I, 3, 11). E ricorda ancora la sentenza di Seneca: «Omnia impedimenta dimitte, et vaca bone mentis»,<sup>7</sup> monito al quale aggiunge: «Nemo ad illam pervenit occupatus»<sup>8</sup> (I, 3, 12); tuttavia pensa che sia più giusto dire che la vita solitaria preserva la saggezza, ma non ne è la causa principale. Petrarca ricorda anche che Seneca consiglia di ritirarsi in luoghi appartati e salubri; e ammette che il luogo sia importante, ma, sottolinea, non è tutto («est multus, sed non totum», [I, 3, 12]). Questo tutto è nell’anima come dice lo stesso Seneca: «animus est qui sibi commendat omnia»<sup>9</sup> (*ibid.*). Seneca però non dice chi dia all’animo la luce della verità e l’equità di giudizio. Per Petrarca questo “tutto” è Dio che dà ai luoghi le condizioni favorevoli e all’anima la ragione; quindi tira le conclusioni di ciò che crede di aver dimostrato: chi ascolta la propria coscienza sa bene che la felicità consiste non nella risonanza delle parole, ma nel segreto delle azioni e nell’intimità del vero («quod conscientiam nudam ingenue confidentem audierit, felicitatem non verbis sonantibus sed rebus tacitis ac veritatem intima non externis plausibus aut fallacissima hominum opinione constare»<sup>10</sup> (I, 3, 13). In quell’intimità egli ascolterà parole che assorbiranno tutta la sua attenzione, e capirà quale differenza intercorra fra il mondo esterno e il mondo più intimo. Chi sarà disposto alla contemplazione odierà il rumore del mondo esterno, e chi invece ama il fracasso della folla avrà in odio il silenzio. Il che vuol dire che ci sono persone inclini a un tipo di vita e altre disposte ad altro tipo.

<sup>6</sup> «Non è alla gloria inconsistente delle parole che noi tendiamo, ma alla quiete effettiva dello spirito». (p. 325)

<sup>7</sup> «Metti da parte ogni ostacolo, e dedicati per intero alla saggezza». (p. 325)

<sup>8</sup> «Nessuna persona indaffarata poté mai giungere ad essa». (p. 325)

<sup>9</sup> «È l’animo che tutto a sé raccomanda». (p. 325)

<sup>10</sup> «[Credo], che chi ha ascoltato la coscienza con la massima sincerità ammetterà che la felicità consiste non nella risonanza delle parole, ma nel segreto delle azioni e nell’intimità del vero, ma nel segreto delle azioni e nell’intimità del vero non nel plauso che viene dall’esterno o nell’ingannevole stima degli uomini». (p. 327)

«Quenam vero tutior via est, hoc est, pater, quod hodierno colloquio vestigamus»<sup>11</sup> (I, 3, 14).

Le affermazioni riportate contengono spunti che Petrarca riprende nel corso dell'opera, riprendendoli ripetutamente per sfumare il discorso che fino ad ora si è tenuto su linee generali. Nondimeno, cominciamo a capire dove porterà, e forse è utile leggere subito le indicazioni forti. Petrarca sottolinea la singolarità della propria natura e della propria inclinazione, per cui la vita solitaria che lui cerca non è da tutti e non è neppure da scambiare con quella che altri uomini hanno scelto. Questa osservazione appena accennata in poche righe è fondamentale in quanto Petrarca non imita nessuno, ma segue la propria natura. In seguito egli svilupperà questo tema che gli consente di singolarizzare la propria esperienza e darle una dimensione personale senza la quale ci sfuggirebbe il significato "esistenziale" della sua ricerca. La vita solitaria che egli cerca non gli viene imposta da altri se non dalla sua stessa inclinazione personale. Questa si può chiamare "libertà" e un vivere secondo la propria natura.

Un altro punto fondamentale è che Petrarca non cerca la "saggezza", ma la serenità o la felicità. La "saggezza" della quale parla Seneca è quella degli Stoici, cioè, nel senso più corrente, la conoscenza del mondo e delle sue leggi naturali e la conseguente adeguazione della ragione a queste norme naturali. Ora, Petrarca ha indicato la singolarità della propria natura e non vede come questa possa essere sacrificata ad un principio generale. Ma a parte questo, conta un altro fatto: la saggezza dello stoico è la sua imperturbabilità e il superamento delle passioni. Petrarca, invece, cerca una gioia, una serenità che contempla il godimento estetico, anzi è essa stessa il godimento che egli cerca. L'idea è molto sottile e richiede molti "giri" perché risulti più chiara. Ma per il momento si capisce che questa felicità o serenità che egli cerca non è contraria alla saggezza ma è al di sopra della saggezza: è

<sup>11</sup> «Quale sia la strada più sicura, è questo, caro padre, che noi andiamo oggi ricercando nella nostra conversazione». (p. 327)

un godimento che viene con l'amore di quel Creatore che ci porta la luce e le ore del giorno per celebrarlo e ci dona la notte per riposare. Possiamo dire che dalla *scientia* dello stoico si passa alla *sapientia* del cristiano. La vita solitaria senza questa dimensione estetica non sarebbe desiderabile.

Un altro spunto fondamentale è costituito dalla scelta del luogo per condurvi la vita in solitudine. Abbiamo visto che Petrarca accetta la dichiarazione di Seneca solo in misura limitata, e nel *DVS* il tema del "luogo" della solitudine ritorna a varie riprese. E non è un caso poiché la vita solitaria ha per modello l'eremo, cioè per antonomasia "il luogo della vita solitaria" o della vita dei solitari. È importante soffermarsi su questo tema perché il *DVS* viene letto come opera che rientra nel filone della letteratura ascetica e più specificamente monastica. In effetti non mancano elementi di contatto, basti solo pensare allo spazio che si dedica alla storia dell'eremitismo nella seconda parte. Ma il *DVS* non è l'opera di un eremita e Petrarca si impegna in vari modi a far capire la differenza fra la vita solitaria di un eremita e la vita solitaria che egli vagheggia.

L'eremo è un luogo che possiamo immaginare come un perimetro rituale, ossia uno spazio entro il quale si officia il rito del vivere in preghiere seclusi dal mondo. Capiamo meglio il significato di questo spazio delimitato pensando al teatro: senza una scena non c'è teatro perché non è che manchi un luogo dove si svolge un'azione, ma la scena dice che l'azione che vi si svolge è di natura teatrale, cioè con attori che fingono di essere le persone che impersonano e con spettatori che convengono davanti alla scena per assistere a quel rito della rappresentazione. Nel momento in cui l'azione si svolge sulla scena, gli spettatori capiscono che fanno parte di un patto: gli attori recitano una parte e gli spettatori applaudono se la rappresentazione è stata eseguita a loro gusto: insomma quando si va a teatro si va ad assistere a un gioco che si prende però molto sul serio. Ora l'eremo è il luogo nel quale un individuo si chiude per vivere un tipo di vita di preghiera, e lo spazio che iscrive quella ritualità fa parte del rito stesso: la sua austerità diventa parte del vivere austero degli eremiti privi di altre gioie

eccetto quella spirituale della continua conversazione con Dio. La loro è una vita dedicata a un altro al quale dobbiamo tutto. In questa vita priva di eventi, il tempo si ferma, assorbito nell'ufficio della preghiera e proiettato con la speranza nel futuro. Senza la presenza fisica dell'eremo, insomma, non esiste quella ritualità. Petrarca invece non ha un luogo fisso nel quale fissare la propria situazione di uomo solitario. A volte è una cameretta, ma più spesso è la campagna aperta o i boschi col loro silenzio, e questo perché la natura è spettacolo di bellezza ed epifania del divino. La natura ha le sue leggi (si pensi al ciclo del giorno) in cui il suo operato coincide perfettamente con il tempo che esso richiede. La natura è il modello di come il volere e il potere si realizzano in perfetta integrazione, il tempo vissuto è il tempo programmato: questa unità è nel fondo il traguardo della felicità, della perfetta omologazione del tempo e dell'azione, e dello spazio e del tempo. L'eremita non si porta lo spazio nell'anima, perché è un eremita solo quando sta nell'eremo; Petrarca invece può trovare la propria vita solitaria in qualsiasi spazio fisico perché la vita solitaria ha uno spazio spirituale, ha un luogo nell'anima.

Tracciati questi percorsi, dobbiamo seguirli e non dobbiamo credere di avere imparato dove ci portano senza sapere come lo facciano. Intanto, per spiegare cosa sia questa vita solitaria, è veramente necessario pensarla in funzione di qualche traguardo o meta e come dedicata a qualche attività? Per il momento la serenità sembra il fine più importante e la preghiera sembra costituirne solo una parte, certamente non paragonabile a quella che gli eremiti le conferiscono. La differenza ce la deve chiarire il resto del trattato.

E Petrarca tocca subito il problema ricordando un'attività o meglio una delle attività che riempie i suoi giorni di vita solitaria: la scrittura sull'esperienza di quella vita. Egli non promette di scrivere grandi cose per convertire gli altri ad apprezzarla, ma scrive all'amico per esporgli la legge che lo governa («legem tibi mee mentis expono»<sup>12</sup> [I, 3, 16]), e se così facendo arriva ad altri lettori e a convincerli dei benefici di

<sup>12</sup> «Vado esponendo a te la legge che mi governa». (p. 329)

una vita lontana dalla folla, non gli risulterà un insegnamento sgradito. Egli sa bene che molti possono avere in mente una stessa meta, ma ognuno, avendo una sua natura particolare, ha il proprio modo di perseguirla. Ci sono persone alle quali la solitudine riesce insopportabile, persone che, non avendo interlocutori, non sanno parlare con i libri, e non sanno che le lettere sono «*patria, libertas, delectatio*» (*ibid*). Certo bisogna ricordare il detto di Cicerone che l'ozio più dolce è quello dedicato alle lettere, e lo diceva anche Seneca per il quale «*Otium sine literis mors est, et homini vivi sepultura*»<sup>13</sup> (I, 3, 19). È vero che la solitudine può riuscire molesta anche ai dotti, ma questi sono quelli che fanno mercimonio del sapere, che sanno per guadagnare, e per poterlo fare devono vivere fra la gente. Per loro «*littere non animi lux atque oblectatio vite sunt, sed instrumenta divitiarum*»<sup>14</sup> (I, 3, 19). La vita solitaria è una scelta, e come tutte le scelte deve essere fatta con grande oculatezza, tenendo conto delle proprie inclinazioni, dei rischi che si corrono (ad esempio, scegliere una via che consenta la possibilità di mutamento o di ritorno indietro), e delle fatiche che richiedono e che forse presuppongono l'estirpazione di abitudini ben radicate. Così nella solitudine di Petrarca si inseriscono gli amici e i libri. Si tratta di vedere di che amici e di che libri sta parlando. Intanto è importante notare, ed è ovvio, che l'interesse per la scrittura in solitudine avvicina Petrarca alla tradizione monastica. Petrarca sapeva dai lodatori della vita solitaria, dai Seneca ai Pier Damiani, che la solitudine è paradossalmente il mondo privilegiato della "comunicazione", della parola scritta o articolata, e questo perché la solitudine s'associa alla meditazione e questa ha bisogno della testimonianza della scrittura. Nella solitudine il verbo della mente e dell'anima si esprime senza infingimenti e senza orpelli retorici, e la comunicazione è limpida e veridica in massimo grado perché il pensiero o il sentimento si trasferiscono alla parola senza interferenze di alcun tipo. Dalla solitudine arrivano

<sup>13</sup> «Un ozio senza le lettere è la morte e il funerale di un vivo». (p. 331)

<sup>14</sup> «La cultura non è luce dell'animo e gioia della vita, ma mezzo per arricchirsi». (p. 331)

al mondo “le verità” della ricerca. C’è però una differenza che andrà chiarita: le ricerche fatte nella cella del chiostro riguarderanno Dio e il mondo del peccato, ma quali saranno le letture e le ricerche e le scritture di Petrarca nella sua solitudine da laico? Per il momento la risposta rimane poco chiara, anche se il rimando alle *literae*, a Cicerone e a Seneca lascia pensare che non si tratta di scritti di tipo monastico-eremitico, che è come dire ascetico e misticheggiante.

\*\*\*

Prendendo a scrivere del suo stato — quanto detto prima riguarda prevalentemente gli aspetti generali del tema della vita solitaria — Petrarca sente di non avere niente in comune «cum populo», ed ha una modesta cultura acquisita nella solitudine e senza maestri e che, pur essendo così modesta, lo rende felice. Nessun impegno pratico o sentimentale lo tiene in città; pertanto, dopo aver esaminato bene la propria natura e il tipo di felicità a lui più confacente, ha deciso di abbracciare la solitudine. Questa è una sua scelta, e non una condanna, anzi ne è così compiaciuto che riesce a rimanere solo anche se per caso viene a trovarsi fra la gente. Infatti, come gli insegnavano Cicerone e Quintiliano, egli riesce ad appartarsi in cuor suo, ad “astrarsi” dai rumori e dalle cose che lo circondano per essere ‘solo tra la gente’; e fino a quando gli sarà possibile seguirà questo metodo. È molto importante che la condizione dell’uomo solitario sia dovuta ad una scelta e non ad una costrizione. «Solitudo quidem sancta, simplex, incorrupta vereque purissima rerum est omnium humanarum». <sup>15</sup> (I, 4, 9) Non ha bisogno di mettersi in mostra, né offre blandizie che possano giustificarla: «Nuda prorsus et incompta est: spectaculis enim caret et plausoribus veneficis animarum» (I, 4, 9). <sup>16</sup> Essa ha Dio per testimone, il Dio paterno, colui che ci ha creato, indulgente, che sostiene chi lo cerca, il Dio misericor-

<sup>15</sup> «La solitudine è sacra, è schietta, è incorrotta: è proprio la più pura delle cose umane». (p. 339)

<sup>16</sup> «È completamente nuda e disadorna, non conosce spettacoli, né applausi che avvelenano l’anima». (p. 339)

dioso verso le nostre cadute per la fragilità della nostra natura. Sotto la sua vigilanza l'anima nostra «sic se demonum vigil insidias inque id solum occupata circumspicit et divino presidio fulta contemnit»<sup>17</sup> (I, 4, 11). La solitudine è come un porto nel quale possiamo trovar pace.

E siccome la vita solitaria è una scelta, Petrarca si guarda bene dall'imporla ad altri. Egli rispetta la libertà di pensiero e presuppone che ognuno faccia la propria scelta con purezza d'intenzioni:

Nulla maior quam iudicii libertas, hanc ita michi vindico,  
ut aliis negem. Sit sane, potest enim esse, sit honesta, sit sancta  
omnium intentio: esse autem occultissime profundissimeque rei  
humane conscientie iudex nolim.<sup>18</sup> (I, 4, 12)

La scelta presuppone una ricerca di uno scavo nella propria coscienza per capire in primo luogo la propria natura e poi convincersi ad assecondarla. Alla scelta della vita solitaria si perviene per gradi, come insegna la filosofia, ed il viaggio ha radici nella coscienza, nella natura o inclinazione, nella ricerca di felicità. È un punto importante che richiede una piccola digressione sulla differenza tra virtù politiche e virtù contemplative: tutte sono virtù, ma le più alte sono quelle che contemplano il bene supremo e fanno dimenticare le passioni dell'animo. Questa digressione (e Petrarca se ne scusa) è in realtà una parentesi necessaria per spiegare che la solitudine ha una lunga gestazione e in essa partecipano sia l'anima, con l'insieme delle sue passioni o volizioni, sia la ragione con la sua deontologia. In altre parole, la vita solitaria deve essere una scelta libera e che una volta realizzata sembra frutto di spontaneità perché anima e ragione s'incontrano in ciò che la natura individuale vuole. In questo senso la vita solitaria è un bene acquisito

<sup>17</sup> «Così vigilando, solo in questo occupata, osserva sé stessa e le insidie dei demoni e, forte dell'aiuto divino, le disprezza». (p. 341)

<sup>18</sup> «Nessuna libertà è più grande della libertà di pensiero: come la rivendico per me, così non la nego ad altri. Sia pur retta — ché può esserlo — sia pur santa l'intenzione di ognuno: essere giudice della coscienza umana, che è la cosa più occulta e profonda, io non vorrei». (p. 341)

come la virtù in cui l'uomo attinge la perfezione della propria natura. L'insistenza sulla libertà di scelta sottolinea la natura aristocratica della stessa: scegliere la vita solitaria significa non conformarsi al modo di vivere degli altri e trovare così le risorse per vivere in modo autonomo, il che equivale a dire celebrando continuamente la propria libertà.

Petrarca si scusa della digressione («verborum ambitu»), ma poi aggiunge che la dolcezza della vita solitaria è difficilissima da spiegare, e si può meglio intuire. Chi ha ingegno profano ha ritengo a parlare di una cosa santissima, e chi ha sperimentato tante volte la dolcezza della vita solitaria non per questo riesce meglio a descriverla. Non sono gli antri o i boschi a fare la vita solitaria: questi sono aperti a tutti; ma a che servono se chi vi entra si porta dietro l'animo che ha in città o altrove? Egli sta parlando di sé stesso, come di qualcuno che sospira una vita solitaria che però non ha mai potuto conoscere appieno. Per poterlo fare avrebbe dovuto abbandonare la vecchia anima prima di entrare nei boschi, pregare Dio di avere un animo puro per poter capire la vita solitaria. Infatti questa non è la solitudine, anche se le due si rassomigliano: ma la solitudine non è necessariamente libera dalle passioni. Nella vita solitaria si sente la dolcezza delle anime sante di quelli che ricordano le passioni come cosa del passato e pregustano la gloria futura, e di quelli che hanno vinto il nemico e devono vincerlo ancora in compagnia di angeli e del Creatore. Avrebbe conosciuto la quiete dei sospiri che si levano verso l'alto dall'anima stanca, la dolcezza delle lacrime, la gioia dei combattenti per la fede i quali aspettano i nemici fiduciosi nella vittoria perché il loro alleato è Cristo. Quale gioia godere dei beni presenti e sperarne di nuovi ma eterni... pensando, insomma, a quello che si è perso e a quello che si guadagna. Che gioia avere sempre pensieri altissimi, e sapere che chi li ascolta li conosce ancora prima che noi li formuliamo! Egli è sempre presente. Avendo un testimone del genere non si sente bisogno del testimone fittizio ricordato da Epicuro o da altri filosofi. E davanti a un testimone come Cristo non si possono sentire le tentazioni della lussuria. E senza distrazioni ci si abitua al dialogo con le cose celesti e avere con loro tanta



familiarità come non è possibile averla con persone di questo mondo, e in quei dialoghi provare addirittura l'estasi.

Ma, appunto, *avrebbe potuto* provare queste dolcezze se avesse vissuto una vita solitaria in modo continuo e non saltuario e sporadico. In effetti come potrebbe conoscerle, lui, peccatore, carico delle catene del peccato? Oh poter essere padroni del proprio tempo senza il fastidio che gli altri causano con i loro ossequi, con i loro inviti! Poter vivere e morire per il signore! *Inter haec* dedicarsi alla lettura e alla scrittura, essere grati agli antichi per il loro dono delle lettere, e farli tornare vivi nel tempo! Ora capiamo che Petrarca non parla dal punto di vista di chi vive una vita solitaria, ma di chi la desidera, di chi fa di essa un ideale, un traguardo. Ora si capisce perché l'opera si muove tra la suasoria e la trattazione di un tema alla maniera tradizionale. E dalla bellezza di questo ideale trapela un vecchio tema, ossia l'amore per la lettura e il dialogo con gli autori classici, gli autori che hanno vinto il tempo e si sono assicurati una gloria imperitura. La solitudine non deve rinunciare a questo amore, anzi deve favorirlo. E poiché l'affiorare di un elemento profano nel quadro di una vita dominata dalla preghiera e dalla celebrazione del divino nella natura desta qualche perplessità, Petrarca apre una digressione sul valore delle lettere.

Molti onori sono riservati agli inventori di alcune arti, come la medicina. Ma quali onori andrebbero riservati agli inventori delle lettere! Queste nascono dalla libertà dal mondo degli affari. E le lettere vivono nel tempo! Si obietta che la solitudine sia nemica delle lettere. Quintiliano dice che per scrivere bisogna stare in contatto con la natura e ascoltarla; Demostene, invece, afferma che si scrive meglio in una camera appartata e di notte. Chi ha ragione? Evidentemente entrambi, e Petrarca si astiene dal dare regole valide per tutti; egli sa per esperienza che scrive meglio di cose alte e con stile elevato vivendo a contatto della natura. Pertanto ognuno dovrebbe seguire la propria esperienza, e in ogni modo è sempre vero che la solitudine è necessaria per la concentrazione della scrittura. La vita solitaria di cui parla Petrarca si differenzia sempre di più da quella dell'eremita: cambia la simbologia e la funzione

del luogo in cui la si realizza, e lo spazio all'aperto diventa il luogo per dialogare anche con gli antichi oltre che con il divino. La solitudine di cui parla Petrarca rassomiglia sempre più all'*otium* degli antichi.

La rassomiglianza è rafforzata da quanto segue: la solitudine non è nemica delle virtù, come sostengono alcuni che travisano una testimonianza di Seneca, il quale dice semplicemente che non bisogna consigliare la solitudine ai malinconici e ai timidi perché sono affetti da forme di anomalia psichica, e per loro anche la città è poco raccomandabile. Se fosse altrimenti, Seneca non consiglierebbe a Lucilio la vita solitaria. In ogni modo, Petrarca, coerente ai suoi principi di aristocraticità e di libertà di scelta, associa l'idea di vita solitaria agli amanti degli studi e della virtù.

Le similitudini con l'*otium* sono vere anche sotto l'aspetto dell'amicizia. Vivere da solitari non significa allontanarsi dagli amici. Si deve cercare la solitudine ma non la scontroosità. Petrarca vorrebbe che gli amici venissero a visitarlo uno alla volta e non in gruppo: la visita di un amico porta aiuto e conforto al suo riposo, mentre un gruppo di amici porta confusione e un po' di fastidio. L'amicizia è cosa preziosa (lo sa benissimo un lettore di Cicerone), e non si può essere felici se non si ha qualcuno con cui condividere le gioie. Per amore della solitudine, insomma, non si deve perdere l'umanità («ne amore solitudinis humanitas fugiatur»,<sup>19</sup> [I, 7, 23]). Un amico col quale si possa parlare come con noi stessi, non interrompe la solitudine ma l'adorna. E per questo bisogna tenere lontani dalla nostra solitudine i malvagi e i pigri. Odiosa fu la solitudine di Tiberio, che macchiò delle sue nefandezze Capri, e odiosa fu anche la solitudine di Vacca la cui pigrizia divenne proverbiale. Nello sfondo delle considerazioni petrarchesche si avverte la continuità del dialogo mentale con Filippo, il dedicatario dell'opera: non dobbiamo dimenticarlo, perché quel dialogo offre una giustificazione retorica delle digressioni che diventano più frequenti col procedere del trattato.

<sup>19</sup> «Per amore della solitudine non si deve perdere l'umanità». (p. 375)

Ma a che parlare delle gioie del passato? È dolce riandare con la mente alle tentazioni respinte. E questo è soprattutto piacevole quando chi racconta sia veramente uscito dal mondo delle tentazioni. È bello uscire dal tedio del quotidiano cui soccombe l'uomo della città, il quale a stento si libera dalla noia. La causa del tedio è l'ignoranza e la stoltezza. Sempre indecisi, mai sicuri di quello che vogliono fare, questi uomini non conoscono lo scopo della loro esistenza. Come possono amare ciò che non sanno di volere? Gli uomini credono di essere nati per soddisfare la loro gola e la carne, quindi non distinguendosi per niente dai bruti. Da queste incertezze e insoddisfazioni nasce il tedio, l'incostanza, la stoltezza; e spesso questi difetti nascono per imitazione.

Ecco, allora, una digressione o *excursus* sulla prassi dell'imitazione, che non riguarda solo l'arte della scrittura o dell'eloquenza, ma si applica anche alla vita pratica, a cominciare dalla moda del vestire. Chi vive fra la folla è quasi inevitabilmente vittima dell'*habitus* di conformarsi al modo di agire dei più, e questa tendenza è causa di grandi vizi, ed è soprattutto causa della perdita del proprio sé stesso. Questo difetto è arrivato a livelli catastrofici, e Petrarca lo commiserò specialmente per l'Italia la quale ha preso a imitare le genti che una volta dominava e dalle quali era solita prendere le spoglie, mentre ora ne imita solo le mode. Gli italiani odiano le proprie cose e imitano quelle degli altri. In questa catena di considerazioni, ad una digressione se ne incastra un'altra, ora dedicata ai mali dell'Italia. I nostri antenati quando conquistavano popoli ne riprendevano il meglio, e noi oggi crediamo di aver conquistato grandi cose se ci mettiamo addosso un mantello che segue una moda forestiera. Petrarca trova toni indignati per questa dimenticanza del nostro grande retaggio e per l'accettazione indiscriminata di ciò che è straniero. Tutti i nostri mali derivano dal non conoscere la meta. E per questo sentiamo dire spesso «cerchiamo di passare questa giornata», e affrettiamo con l'immaginazione il correre del tempo. Quasi vogliamo che il tempo fugga!

Isti autem puto mortem, quam pre omnibus timent, iam adesse, vitamque, quam pre omnibus optant, abiisse iam vellent, tanto nisu fugam tempris impellunt, quam exitii causam multis fuisse certissimum est, qui futurorum anxii et presentia semper exosi, vivendi tedio manu mortem arcessere sunt coacti.<sup>20</sup> (I, 9, 29)

La digressione è tutt'altro che una divagazione dispersiva, visto che serve a illustrare un nuovo aspetto della vita solitaria e illumina un fattore importante nella costruzione dell'opera. Senza le considerazioni sui mali dell'Italia avremmo difficoltà a capire lo squarcio polemico (un'altra digressione) sui mali del mondo cristiano nel quale ci imbatiamo nella seconda parte. Dalla digressione appena vista si deduce che l'uomo solitario non è indifferente ai grandi temi della civiltà, e la solitudine, intesa anche come rifiuto del conformismo culturale e sociale, intende porsi come modello di morale nella dimensione essenziale del vivere secondo la propria natura e in armonia con il mondo. Il senso della scrittura dall'eremo e dalla solitudine dei campi e dei boschi è sempre quello "esemplare" e didattico voluto dalla mentalità medievale. Ma nella digressione appena vista c'è di più: c'è una ripresa del tema del tempo visto ora non dal punto di vista della coscienza bensì dalla visione molto più ampia della storia. Noi siamo la nostra natura, come fino ad ora abbiamo visto, ma siamo anche la nostra storia e la nostra cultura. Ed è quello che vedremo meglio nella seconda parte del *DVS*, dedicata quasi per intero ad argomenti storico-culturali. Per ora basta avanzare l'idea e stabilire dei principi che verranno sviluppati in seguito. Nella sua solitudine, Petrarca non abbandona i doveri dell'intellettuale che trasmette ai suoi lettori le proprie considerazioni sulla storia della nostra civiltà, considerazioni ricavate dalla

<sup>20</sup> «Ma questi, credo, vorrebbero che la morte, di cui soprattutto hanno paura, fosse già venuta, e la vita, che desiderano più di ogni cosa, fosse già trascorsa: tanto si sforzano ad affrettare la fuga del tempo, causa di rovina a molti che, preoccupandosi del futuro e odiando sempre il presente, sono costretti dal tedio della vita a procurarsi la morte con le loro stesse mani». (p. 397)

lettura dei classici. Il che conferma da un'altra prospettiva che l'ozio non è evasione totale dalla realtà, ma è piuttosto un appartarsi da essa per capirsi come una esistenza individuale calata nella storia.

E con la storia riappare il problema del tempo, al quale Petrarca ora dedica nuove considerazioni. Che cosa è il tempo se non il presente? La vita solitaria insegna che bisogna imparare a vivere nel tempo e nel suo presente, senza le ansie per il domani:

[30] Quid autem hec tam multa ad id unum, de quo agimus, forsán interrogés. Nempe ab his malis et ab huiusmodi tedio preservat solitarie vite iocunditas: lete presentibus utitur, futura equanimiter expectat, non pendet in crastinum, nichil in posterum diem differt, quod hodie fieri possit aut debeat. [31] Nec immerito. Quid enim stultius, quam futuri desiderio aut spe, quod alienum est et mille casibus subiacet, presens quod unum tuum est certumque, negligere? Nunquam pendere desinet, qui in crastinum pendebit; nullus enim dies preter ultimum crastino carebit, nullus preter primum non alicuius diei crastinus fuit. Que res vite nostre malum, quo vix ullum maius, intulit: vivendi spe nunquam vivere et — more canis ociosem se leporem insequentis — semper inanes auras morsibus captare, nunquam apprehendere, quod intendas. Siquidem dies crastinus, ubi advenerit, iam crastinus esse desierit; ecce iam vel crastinus alter apparet vel idem ille clam progressus, etsi enim dies alter est, uterque tamen est crastinus. Illum sequimur, ille semper iuxta, semper tamen ante est, et vicinitate nos fallit et, cum ad eum venerimus, improvisus elabatur; sic iterum atque iterum e faucibus nostris ereptus, et semper ante nos fugiens, nunquam consecuturos ad sequendum incitat. Ita interim nichil fit eorum, que hodie fieri possent. [32] Solitario, cui, quid agere velit, iam provisum est, cui non modo de partibus, sed de tota etate semel est constitutum, non dies aut nox longior, sepe vero brevior est quam vellet, dum honestis in rebus occupatum deserit et ante suscepti finem operis lux finitur. Novit tamen et diei noctem et nocti diem addere et, ubi res exegerit utranque miscere, alioquin utriusque partitus officia, et id omnibus modis agens — ne datum tempus — cui neque stimulos addere vult neque frenum potest — inu-

tiliter effluat. In hoc omne consilium omne studium ponit; hic se totis animi viribus excitat; demum hec illi curarum omnium summa est. [33] Omnem molestiam, omnem tedii sensum demens, hodiernum diem hodie vivit, crastinum, si dabitur, cras victurus. Illius interea spe suam rem agere non omittit, sciens illum multos fallere solitum et multa mentiri; huic potius fidem habet. Quod enim ille pollicetur hic prestat — et tanta est cecitas mortalium, ut spem quam rem ipsam cupidius amplectantur! [34] Novit preterea quis habitus, quis sermo, qui mores iuventam, qui senectam deceant. His animum coaptat: nulla mutatio est, nisi quam etas ipsa suaserit; quippe non adsunt quos imitari velit, quibusve ducibus insaniat: ad naturam respicit, hanc ut ducem ut parentem sequitur, “a qua non verisimile est” ut ait Cicero “cum cetera partes etatis bene descripte sint, extremum actum tanquam ab inerti poeta esse neglectum”. [35] Scio hominem, non dicam ut Paulus, sed “hominem in corpore” verum et in solitudine constitutum, agresti victu et studiis contentum suis, cui etsi multa desint ad felicem vitam, hoc non exiguum solitudinis munus adest; quod sine concursu hominum et sine tedio, sine ullis angoribus, totus illi annus lete ac tranquille quasi unus dies agitur, cum isti interim delicati urbani, inter vina et epulas, inter rosas et unguenta, inter cantus et spectacula, Bacho madidi, somno marcidi, rerum fessi, undique tedio simul et voluptatibus defluentes, diem unum anno iudicent longiorem, et vix paucas horas possint sine murmure fastidioque traducere.<sup>21</sup> (I, 9, 30-35)

<sup>21</sup> «Tu mi domanderai forse a che servano tanti ragionamenti per quella sola questione di cui ci stiamo occupando. Proprio così, il piacere della vita solitaria ci preserva da questi mali, e da una tal noia. Essa gode tranquilla il presente, attende serena il futuro, non s'affida al domani, non differisce al giorno seguente ciò che si può e si deve fare oggi. E non a torto, poiché non c'è cosa più sciocca che trascurare il presente, che solo ti appartiene ed è sicuro, per il desiderio o la speranza del futuro, che appartiene agli altri e dipende da mille accidenti. Non cesserà mai di essere in sospenso chi si affiderà sempre al domani: nessun giorno, tranne l'ultimo, mancherà di un domani, e tutti, tranne il primo, furono il domani di un giorno. Ne viene alla nostra vita un danno, di cui si potrebbe appena immaginare il maggiore: per la speranza di vivere non vivere mai, e a mo' del cane che insegue una lepre più veloce di lui, mordere sempre il vuoto senza mai afferrare ciò a cui si aspira. Un domani è appena arrivato, che già cessa di essere domani: ecco, già compare un altro domani, oppure quello stesso si è inavvertitamente spostato in avanti, e, per quanto sia un giorno diverso, sono tuttavia entrambi domani. Quello inseguiamo, quello ci è sempre vicino e tuttavia sempre davanti, e c'inganna con la sua vicinanza, e appena lo avremo raggiunto inaspettatamente ci sfuggirà: così

La vita solitaria in ultima analisi significa avere la padronanza del proprio tempo, non nel senso che essa crea i giorni o le stagioni o gli anni, ma nel senso che ne vive ogni istante, senza un “prima” e senza un “dopo”, in perfetta omologazione con il ritmo del nostro divenire che è in ultima analisi il nostro essere. Nella vita solitaria un anno viene sentito come un giorno. Con queste considerazioni Petrarca ritorna al problema intravvisto nella descrizione iniziale delle ore canoniche e della sacralità del tempo, e al contrasto tra *l’occupatus* e *il solitarius*. Rimane da stabilire quanto della nozione stoica del tempo sia presente in questa visione petrarchesca.

più e più volte ci scappa dalle mani, e fuggendo avanti a noi ci aizza all’inseguimento, mentre noi non potremo mai raggiungerlo. Frattanto, nulla si fa di ciò che si potrebbe fare oggi. Per il solitario, che ha già stabilito ciò che vuol fare, che ha già preso una volta le sue decisioni non solo su di una parte, ma su tutto il suo tempo, non il giorno, non la notte è troppo lunga, anzi spesso è più breve di quanto vorrebbe, giacché lo abbandona quando è ancora preso dalle sue nobili occupazioni, e la luce si spegne prima che finisca l’opera intrapresa. Tuttavia ha imparato ad aggiungere notte al giorno e giorno alla notte e all’occorrenza a confonderle entrambe; d’altra parte dividendo le incombenze dell’uno e dell’altra, fa di tutto perché non scorra inutilmente il tempo che gli è concesso, giacché spronarlo non vuole, trattenerlo non può. In questo mette tutto il suo ardore, tutta la sua attenzione, a questo si incita con tutte le forze del suo animo, questa, in una parola, è la più grande delle sue cure; eliminando così ogni fastidio, ogni sensazione di noia, vive oggi l’oggi per vivere domani, se gli sarà concesso, il domani. Intanto, nella speranza del domani, non trascura di fare le sue cose, sapendo che molti quello suole ingannare e molte falsità affermare; ha fiducia nell’oggi piuttosto, perché quello promette, questo mantiene, mentre gli uomini sono talmente ciechi da cercare con maggiore entusiasmo la speranza di un bene che il reale possesso. Sa inoltre quale sia l’atteggiamento, quale il modo di parlare, quali le abitudini che convengono ai giovani, quali ai vecchi. A queste adatta il suo animo, né fa mutamenti all’infuori di quelli che l’età stessa gli consiglia; e infatti non ha nessuno da imitare, nessuno sotto la cui guida comportarsi come uno stolto; alla natura guarda, questa segue come sua guida, come un padre. “Non è verosimile” come dice Cicerone “che mentre gli altri atti della vita sono stati scritti così bene, l’ultimo sia stato dalla natura trascurato, come da un poeta stanco”. Conosco un uomo, non dirò come Paolo, ma un uomo vero, con il suo corpo che si è ritirato in solitudine, contento di un vitto modesto e delle sue occupazioni; benché molte cose gli manchino per raggiungere la felicità, ha questo vantaggio non trascurabile della solitudine, lontano dalla folla, lontano dalla noia e dagli affanni, l’anno intero scorre per lui lieto e tranquillo come un giorno solo. Invece questi viziosi cittadini, tra vini e banchetti, tra fiori e profumi, tra canti e spettacoli, gocciolanti di vino, infiacchiti dal sonno, stanchi delle loro occupazioni, da ogni parte traboccanti di piaceri e di noia al tempo stesso, hanno l’impressione che un giorno solo sia più lungo di un anno, e possono trascorrere a stento qualche ora senza brontolare e senza farsi prendere dal tedio». (pp. 397 e 399)

Ma è ora di arrivare ad una conclusione. Petrarca ha parlato di cose sperimentate e di cose che ha congetturato sulla base di ciò che ha sentito dire e letto: egli può permetterselo grazie alla sua familiarità (*conversatio*) con chi l'ascolta e grazie all'amore che egli sente per la libertà. E a proposito di questa ritorna sui mali dell'Italia, e ricorda come una volta, quando c'erano governatori migliori, succedeva che questi, giunti al potere, cercavano di sopprimere le cause della corruzione per poter governare meglio. Questo fece Scipione Emiliano quando volle conquistare Numanzia. Valga l'esempio come modello per Francesco e Filippo, i due sodali che devono comportarsi come governatori di una provincia speciale che è il loro spirito. E come Scipione Emiliano cacciò dall'accampamento romano tutte le cause di corruzione e quindi procedette ad espugnare Numanzia, così i due sodali devono seguire l'esempio del duce vittorioso, e si guadagneranno la gloria eterna. Come riuscire a vincere? Abbracciando la vita solitaria quale Petrarca fino ad ora ha descritto:

Ad meum illud familiare consilium recurro, ut pestes, quas fugare non possumus, fugiamus; in quam rem unicum solitarie vite portum ac profugium scio. De quo tam multa disserui, ut iam verear, ne fastidio tibi sim, neve ipsis urbibus solitudo tibi loquacior videatur".<sup>22</sup> (I, 10, 9)

Se non si possono vincere i mali, bisogna almeno evitarli. Si chiude così il primo libro del *DVS*, la parte "teorica" del trattato.

\*\*\*

Si passa al libro secondo. Rivolgendosi sempre a Filippo, Petrarca dice di essersi reso conto che al discorso fino ad ora tenuto mancano gli "esempi" di filosofi e poeti che per elevarsi («quo se se altius atolle-

<sup>22</sup> «Faccio ricorso a quel principio che mi è familiare: fuggire da quel malanno che non ci è possibile mettere in fuga. Per far questo, non conosco che quell'ultimo porto e rifugio della vita solitaria. Ne ho parlato tanto a lungo da temere di darti fastidio, e di farti sembrare la solitudine più ciarlieria delle città stesse». (p. 405)



rent»,<sup>23</sup> [II, 1, 1]) si ritirarono in solitudine. Perché il bisogno di questi esempi? La domanda nasce spontanea se vediamo che il secondo libro è dedicato quasi per intero a esempi di persone che hanno scelto la vita solitaria o almeno la solitudine temporanea. Anziché ricorrere alla consueta tecnica di intessere *exempla* in una narrativa del mondo pratico, Petrarca preferisce allestire una vera galleria di vite solitarie, legata al primo libro da legami veramente tenui, tanto che per certi aspetti potrebbe considerarsi un'opera separata. Ma ancora una volta la struttura deve dirci qualcosa del messaggio del libro e della sua organicità. In effetti vedendo come la galleria divide in riquadri di ampiezza diversa tipi di solitudine diversi e distribuiti in culture diverse e in tempi diversi, capiamo che questo secondo libro viene a complementare il primo illustrando alcune tesi accennate in esso. Una prima riguarda la "natura" particolare dei vari individui che scelgono la vita solitaria, per cui accanto all'eremita troveremo il filosofo greco e il poeta romano; e vedremo inoltre che l'autore Petrarca non si associa facilmente con alcuni di questi tipi, pur condividendone la tendenza a preferire la solitudine: egli, insomma, non "imita" strettamente alcun modello. Una seconda tesi riguarda la nozione di storia intesa come deposito o stratificazione di valori che dovrebbero guidare la nostra attività, e qui l'accento cade in particolare sugli "occupati" in affari religiosi e civili e addirittura di governo. Un'altra tesi riguarda la letteratura in quanto testimonianza di vita e di civiltà, letteratura che vince il tempo e che trasmette il valore degli *exempla* nel corso dei tempi e di generazioni di lettori. Una tesi riguarda il tempo, tema fondamentale nel primo libro: qui il tempo non è inteso tanto come "coscienza" quanto come "cronologia" che serve a legare insieme mondi lontani e mettere in rilievo modi analoghi del vivere l'umano. Notevole attenzione continua ad avere in questo libro il tema dello "spazio" nel quale si vive la solitudine. Infine gli elogi della vita solitaria comunque la si viva sono un altro legame con il libro precedente. Si aggiunga che il secondo libro come il primo con-

<sup>23</sup> «Per elevarsi». (p. 407)

tiene delle digressioni, e il dialogo col dedicatario non viene interrotto. Insomma, se il primo libro indaga primariamente i benefici della vita solitaria e la “provincia dell’anima” da governare, il secondo libro offre uno spaccato storico-geografico e culturale in cui contestualizzare la ricerca svolta nella fase personale e per certi aspetti teorica sulla vita solitaria. Leggendo il secondo libro s’impara che la solitudine “istituzionalizzata” tipica dell’eremitismo non è la sola possibile, e benché l’immagine diffusa nell’opinione comune identifichi la vita solitaria con gli eremiti, di fatto dovrebbe essere chiaro che si può vivere una vita solitaria in uno spazio diverso e fuori da ogni regola istituzionale.

Iniziando la rassegna Petrarca si libera in poche pagine dei molti esempi di vita solitaria raccolti da Palladio nella *Historia lausiaca*: sono per lo più esempi della primitiva forma di monachesimo orientale per i quali «sola heremus celum fuit in terris»<sup>24</sup> (II, 1, 12). La forma sbrigativa con cui Petrarca si libera di tanto materiale sarà dovuta in parte all’autore da cui lo riprende, autore di tipo “popolare”, e al fatto che Petrarca è ancora il filologo della “fase romana” che ama la ricerca erudita e non vuole ripetere «exempla trita», ma vuole sceglierli per proprio conto ricavandoli «per secretiore scripturarum recessus sparsa»<sup>25</sup> (*ibid.*): aristocratico e non imitatore anche in questo!

La rassegna si apre con Adamo (che fu felice finché fu solo) e continua con i Patriarchi (Abramo, Isacco, Giacobbe, Mosè, Elia, Geremia) e si chiude con un elogio della vita solitaria (II, 3, 5-6) facendo una sorta di esaltazione lirica della dolcezza di chi vive in solitudine, ma non aggiungendo niente di nuovo a quanto ha detto in precedenza. Da notare, invece, è la scelta dei personaggi, nessuno dei quali immagineremo come “solitari”, anche se è vero che le loro attività più memorabili avvennero in solitudine: è un indice che la vita solitaria favorisce il dialogo col Creatore e crea la disposizione a ricevere illuminazioni e comandamenti.

<sup>24</sup> «Soltanto l’eremo fu paradiso in terra». (p. 419)

<sup>25</sup> «sparsi per i segreti recessi delle scritture». (*Ibid.*)

Dopo i Patriarchi la galleria presenta la sezione dei santi del primo cristianesimo: Silvestro, Ambrogio – nuova digressione sul celibato in cui non può mancare il consiglio di stare lontani dalle donne – Martino, Agostino, Girolamo, Paola e altre donne pietose, Gregorio, Benedetto, Florenzio, Francesco – nuova digressione sulla triplice solitudine: del luogo, dell’ora (la notte) e dell’anima che riesce ad astrarsi: Francesco fu tra quelli che riuscì a combinarle simultaneamente – Biagio, Remigio, Bernardo, Arnolfo, Carlomanno, zio dell’imperatore omonimo, Romualdo, Pier Damiani e infine Celestino. Di tutti questi personaggi si esaltano le virtù e si descrivono i luoghi in cui si ritirarono, normalmente luoghi disagiati fino all’incredibile. Di Celestino si difende la sua rinuncia al papato (“il gran rifiuto”) per amore della vita solitaria. Di questo papa deriso da molti si esalta il disprezzo per le ricchezze, fatto veramente singolare di fronte allo sfarzo della Chiesa, che qui Petrarca biasima con toni particolarmente aspri.

Ma il rifiuto della vita attiva non è necessariamente una virtù. Lo dimostra la sezione successiva che costituisce la digressione più lunga e omogenea del secondo libro. Con il pretesto di ricordare la vita di Pier l’Eremita che predicò la prima crociata, Petrarca coglie lo spunto per una disamina della situazione generale dell’Europa, delle continue guerre fra i suoi regnanti, e del vergognoso abbandono dei luoghi santi lasciati in mano agli infedeli, senza che i cristiani ne sentano vergogna e ne tentino il riscatto. L’autore nota come il messaggio universale di Cristo sia dimenticato: una volta, stando alla testimonianza di Gerolamo, questo messaggio arrivava in Africa, in Oriente, nella Persia e in India, e perfino il mondo barbaro adorava Cristo, e poteva farlo anche perché la lingua in cui il suo messaggio veniva diffuso era accessibile a tutti. E questo non è più vero da quando la religione di Maometto ha sottratto all’Occidente gran parte dei suoi territori. La colpa non va solo ai regnanti, ma anche ai prelati della Chiesa. Una volta i vescovi convenivano da varie parti del mondo a coordinare la diffusione della religione di Cristo, ma ora non esiste più alcuna strategia in comune perché è venuto meno l’interesse nel diffondere il messaggio di Cristo.

Gerusalemme è abbandonata. Ah, noi che abbiamo una ricca eredità e la buttiamo via! Tornasse Giulio Cesare o altri eroi romani a ridarci dignità! Maometto maledice Roma e proclama come sue Antiochia e Gerusalemme. E a Roma antepone la Mecca! Ma «Hactenus gratum michi et lectori non ingratum puto diverticulum prebuerim»<sup>26</sup> (II, 9, 17).

Quale sarà il significato di questa digressione (*diverticulum*) così accesa, e che ricorda quella sui mali dell'Italia nel primo libro? La capiremmo meglio se la nomina di Filippo di Cavaillon a Patriarca di Gerusalemme fosse avvenuta in una data anteriore alla stesura di queste pagine, ma questo non fu il caso. Si deve pensare allora che la "verità" viene dal chiostro — Pierre l'Hermite vide nella solitudine del suo eremo il male della cristianità e promosse una crociata — e una tesi del genere non sarebbe incongrua con la linea generale del *DVS* perché, come abbiamo visto nel primo libro, la solitudine non è incompatibile con l'attività civile se questa ha per fine la conquista del Paradiso. Pertanto l'esortazione a riconquistare Gerusalemme non è fuori luogo, specialmente se vista nel contesto appena presentato: la sezione della galleria di santi che hanno fondato la Chiesa di Cristo giustifica l'indignazione petrarchesca che vede l'indifferenza per la perdita di un patrimonio culturale-religioso costato molto sangue. Certo, egli è consapevole che l'attività politica deve avere obiettivi che la giustifichino: «non pro patria qualibet audenda sunt omnia»<sup>27</sup> (II, 9, 18) benché quanti osarono farlo sono esaltati alle stelle con grandi lodi: Bruto, Muzio, Curio, i Deci, i Fabi e i Corneli che versarono il loro sangue per la patria. Ma Petrarca dice che lodi altissime vanno solo a chi combatte per la patria celeste che non conosce rovesci e guerre. Tuttavia, egli non per questo pensa che «temporalem hanc terrenamque patriam deserendam»<sup>28</sup> (II, 9, 20) purché la si governi con pace e con giustizia. E

<sup>26</sup> «Questa divagazione è stata piacevole per me, e credo non ingrata per il lettore». (p. 499)

<sup>27</sup> «Non per una patria qualsiasi bisogna osare qualunque cosa». (*Ibid.*)

<sup>28</sup> «Non pertanto io penso che si debba trascurare questa patria temporale e terrena». (p. 501)

qui vale l'esempio dei Romani, anche se questi poi furono ingiusti con i Cristiani. Combattere per una patria ingiusta è una grande ingiustizia. Petrarca dice di essere stato mosso dall'esempio di Pier l'Eremita a fare questa digressione contro i principi del suo tempo, e sa purtroppo che le sue parole non avranno successo. Comunque «*Ut cumque res accepta erit, ego his verbis et digressione hac levatus gravi et molesto fasce querelarum, ad susceptae narrationis iter alacrior redeo*»<sup>29</sup> (II, 9, 23). Evidentemente la digressione è il tributo che Petrarca come "intellettuale" deve pagare prima di poter aspirare alla "libertà" della vita solitaria. La sua coscienza civile non sarebbe "netta" senza un'apertura del genere. Anche questa digressione, dunque, fa parte della struttura/tesi dell'opera. Non si deve trascurare un particolare: il difensore di Gerusalemme è anche l'ammiratore dell'antica Roma e dei suoi grandi eroi, e questo è ben comprensibile in un intellettuale che sta uscendo dalla fase "romana" e abbraccia quella "cristiana", ed è comprensibile anche in un lettore di Agostino che vide nell'Impero romano un disegno divino perché l'unificazione del mondo che esso portò fornì le basi per la rapida propagazione del Cristianesimo. I mali che affliggono il mondo cristiano sono una grande perdita anche per l'eredità romana.

Riprende la rassegna con i fondatori del Cristianesimo: Giovanni Battista e Maddalena, Cristo, Davide e altri Patriarchi. Parlando degli episodi che videro Cristo rifugiarsi sulla montagna per fuggire i pericoli, Petrarca ricorda ancora i benefici della vita solitaria, insistendo sul punto che a spiriti diversi si addicono atteggiamenti e residenze appropriate. Dobbiamo amare la solitudine e ammetterla nella nostra intimità, non solo per la nostra dignità, ma per la nostra quiete.

Seguono gli esempi di uomini di altre culture. Petrarca parla dei Bramini, di cui apprezza la vita solitaria, ma non approva il loro vivere senza altro fine che quello di godere la solitudine e le bellezze della

<sup>29</sup> «Comunque le mie parole vengano accolte, io mi sono liberato con questa digressione dal pesante e gravoso fardello dei miei lamenti, e riprendo con più entusiasmo il racconto iniziato». (p. 503)

natura. E non approva il loro disprezzo per gli abiti, né il loro apprezzamento della vita “inculta” ad un tale estremo che li assimila agli animali. Vengono infine i solitari del Nord, gli iperborei; poi gli abitanti delle Isole Fortunate.

Si passa ai filosofi antichi, e quindi ai poeti. In una sezione successiva (l’ottava), si parla della solitudine di Seneca, di Cicerone, di Demostene e di Anassagora (due romani e due greci). E si ribadisce l’idea che il luogo stimola l’ingegno, per cui chi si dedica a studi profondi deve scegliersi un luogo aperto e libero, perché mescolandosi con le persone si viene in contatto con innumerevoli forme di vanità che deprimono lo spirito e lo riducono in frammenti, e la morte spirituale trova mille vie per entrare nella nostra anima.

Quindi si parla dei grandi condottieri: Giulio Cesare, Augusto, Diocleziano, Antonino Pio, Numa Pompilio, Romolo, Achille, Ercole, i due Scipioni. E a proposito di Scipione l’Africano cita la frase che Cicerone gli attribuisce su testimonianza di Catone: «numquam se minus otiosum quam cum otiosus, nec minus solum quam cum solus esset» (II, 13, 15). Ora, l’aforismo di Catone viene attribuito a Mosè da S. Ambrogio. Petrarca, pur rispettando l’autorità del Santo, dubita che l’attribuzione sia corretta, intanto perché Mosè non fu mai ozioso. Comunque stiano le cose — e certamente l’Africano non imitò il Profeta — la frase si addice perfettamente al modo come Petrarca vive la sua solitudine. E in effetti ritroviamo, ormai alla fine dell’opera, la frase catoniana adattata a sé stesso («ego quoque non modo nunquam minus otiosus, quam cum otiosus, minusve solus, quam cum solus, sed semper otiosus, nisi dum otiosus, semper solus, nisi dum solus fui»<sup>30</sup> [II, 15, 10]), quindi assumendola ad emblema del proprio modo di vita, quasi a dimostrare di aver appreso bene la lezione dei classici.

<sup>30</sup> «Io non solo non fui mai meno ozioso di quando fui ozioso, o meno solo di quando non fui solo, ma anzi fui sempre ozioso se non quando fui ozioso, e sempre solo se non quando fui solo». (pp. 587-589)

Egli, dunque, ammette occupazioni nell'ozio purché queste non siano quelle effimere e lucrative, bensì quelle che tendono al diletto, alla virtù e alla gloria («delectatio et virtus et gloria» (II, 14, 1); inoltre stabilisce un periodo di vacanza per il corpo perché possa riprendere energia e diventare più operoso. In quell'ozio egli va cercando libri che siano compagni graditi per conversare con loro in tutti i modi; libri che ti accompagnano ovunque tu voglia portarli; che ti danno bei consigli, memorie di imprese e belle maniere, e stanno a casa tua senza occupare spazio o consumare le tue ricchezze. In questa solitudine egli ammette anche gli amici, un commensale gradito capitato lì perché la pioggia ve lo ha portato, magari un amico che non vedeva da anni. In questi casi si può dire di aver trovato un altro sé stesso, e allora da uno si diventa due. «Nulla igitur solitudo tam profunda, nulla tam parva domus, nullum tam obstrusum limen, ut non pateat amico».<sup>31</sup> (II, 14, 3)

Ora si rivolge direttamente al dedicatario. «Tu», gli dice, «hai tutte le virtù e i beni per rendere grata la solitudine e dolce l'ozio» («gratam solitudinem et dulce otium», [II, 14, 4]). Conosci persone illustri, con le quali hai rapporti spirituali, e con alcune di loro hai anche rapporti di natura materiale; hai molti amici», e Petrarca ne ricorda alcuni. «Hai il piacere della lettura, salute buona, e una sede episcopale in una cittadina antica ma senza i problemi della grande città. Se poi non ti piace la tua casa, puoi trasferirti presso la fonte del Sorga».

L'esortazione all'amico si estende allo stesso autore, rivelando quel filone di retorica rivolta al proprio intimo che abbiamo già notato. Essa mette a nudo la dimensione "suasoria" dell'opera, nonché la complessità della nozione di vita solitaria perseguita da Petrarca: sia che vogliamo servire Dio, sia che vogliamo coltivare il nostro ingegno con nobili occupazioni, sia che meditiamo di scrivere un'opera che duri fra i posteri e arresti così la fuga del tempo, sia che intendiamo fare tutte queste cose, cerchiamo la vita solitaria, ritiriamoci in solitudine.

<sup>31</sup> «Nessuna solitudine dunque è tanto profonda, nessuna casa tanto angusta, nessuna porta tanto serrata, da non potersi aprire a un amico». (p. 559)

Facciamo che il nostro modo di parlare non discordi dal nostro modo di fare. I modelli e i fini della vita solitaria sono vari, dalla vita nella solitudine dell'eremo a quella del cenobio a quella della villa secondo il modello dell'*otium* classico. La perlustrazione della galleria sulle grandi esperienze di vita solitaria consente di pervenire a queste conclusioni, e dimostra che la vita solitaria è un'esigenza presente in tutte le culture e in tutte le latitudini, con una tipologia vastissima, dalla solitudine disumana dei bramini a quella austera dei romiti orientali e degli eremiti occidentali a quella dei pensatori antichi. In tutte le sue forme la vita solitaria è una condizione indispensabile per meditare su temi universali, non esclusi quelli del regnare e della propagazione della fede, e meditare anche per creare il bello (arte) e il buono (filosofia).

Ma la vita solitaria ha anche una motivazione ascetica che affiora con chiarezza nei paragrafi conclusivi. Per ritirarsi in solitudine non sono necessarie grandi ricchezze, anzi queste sono spesso un impedimento a ciò che il *solitarius* si prefigge. Le ricchezze sono un peso che impedisce di salire sulle cime della meditazione. Per vivere con pienezza bisogna rinunciare alle ambizioni, e vivere con pienezza significa essere padroni del proprio tempo. La vita protesa al futuro non è vita, e per questo bisogna vivere nell'oggi. Questo potrebbe sembrare un principio di ascendenza stoica, ed è probabile che sia vero; comunque esso ci riporta all'idea della "sacralità" del tempo quale si ricava dalla sezione sulle ore canoniche. Finché il pensiero è intralciato dal desiderio di raggiungere fini terreni e materiali, non mancheranno mai tristezze e mali infiniti: «Horum omnium una est regula: liquide his implendis cogitatio impeditur, numquam deerunt mestitie immortales sed malorum cause»<sup>32</sup> (II, 14, 24). Non è facile vincere passioni e tentazioni, e per questo è meglio evitare le battaglie anziché cercare il modo di vincerle. Il senso di questo principio (già sostenuto a chiusura del primo

<sup>32</sup> «Di tutte queste cose una è la norma: finché il pensiero è intralciato dal desiderio di raggiungere questi fini, non mancheranno mai tristezze innumeri e cause di mali». (p. 575)



libro) sembra chiaro: non si cerchi di vincere il mondo, ma piuttosto di allontanarsene, perché si vince anche rinunciando a combattere. Dietro questo principio s'intravede una delle radici propulsive più forti del *DVS*, ossia quella tendenza ascetica di protesta sulla quale dobbiamo tornare. Da questa norma si capisce anche che la strategia migliore per vincere è quella di "conquistarsi" la vita solitaria come si conquista un *habitus*, una virtù, quindi con un esercizio ripetuto e graduale fino a quando la vita solitaria diventi una vera *forma mentis*, tanto da poter vivere in solitudine in condizioni di spontaneità. Filippo può darsi alla solitudine se vuole, e può farlo sempre che non voglia recidere i nodi col mondo tutti in una volta. Francesco ha già intrapreso la strada, e lo aiuterà se lo desidera. E insieme potranno essere veramente soli: tu sarai «nec tantum solitudo solamen, sed ipse quodammodo solitudo mea eris; tunc vere pleneque solitarius videbor, dum tecum ero»<sup>33</sup> (II, 14, 25). Riaffiora il tema dell'amicizia: amici entrambi della solitudine e amici insieme nella solitudine: questo è il primo passo per avviarsi alla conquista della vita solitaria. Se i due amici non si sentono ancora preparati per abbracciarla, possono almeno ritirarsi in "solitudine amica" («at saltem amicam nobis solitudinem faciamus», II, 14, 26),<sup>34</sup> e vivere in libertà. La vita solitaria si prospetta come una meta più o meno ideale, e comunque bisogna conquistarla percorrendo varie tappe nel modo migliore consentito dalle circostanze in cui ciascuno si trova.

Rimane un'obiezione inevitabile e riservata alla fine del trattato per ragioni che si cercherà di spiegare. La maggiore non vien da alcuni moniti delle Scritture, come «Ve soli, quia cum ceciderit non habebit sublevantem se» (*Ecclesiastes*, IV, 10),<sup>35</sup> ma da chi segue Aristotele, secondo il quale l'uomo è per sua natura un animale sociale, per cui la vita solitaria sarebbe contraria alla natura. Petrarca risponde che la gente non abbandonerà in massa le città per seguire il principio che lui

<sup>33</sup> «Non soltanto il conforto della mia solitudine, ma in un certo qual modo la mia solitudine, e allora mi sembrerà di essere veramente solo quando sarò con te». (p. 577)

<sup>34</sup> «Creiamoci almeno una solitudine amica». (*Ibid.*)

<sup>35</sup> «Guai a chi è solo, perché, se cade, non ha chi lo rialzi». (p. 579)

predica, e comunque non è giusto consigliare a tutti uno stesso tipo di vita. L'autore segue la sua propria natura («Nobis certe, si non vulgi voces sed naturam nostram sequimur, nichil aptius est», II, 15, 2),<sup>36</sup> principio che ha sostenuto per tutto il trattato. Per questo non crede di opporsi alla natura dell'uomo se cerca di convincere l'amico a lasciare la città, e lo esorta a non tornarvi più. «Lasciamo per conto loro gli uomini d'affari», dice a Filippo; e «se vogliamo avere un'attività pratica dedichiamoci all'agricoltura e alla caccia, anche se questa va fatta senza il chiasso che l'accompagna».

A questo proposito ritorna il contrasto iniziale fra gli *occupati* e i *solitari*: «Postremo illi mundum fugientem amplexentur teneantque si possunt; nos Dominum et queramus dum inveniri potest et invocemus dum prope est, quin et, dum corpora nostra peregrinantur ab urbibus, peregrinentur a corporibus animi, premittamus illos ad celum, cum tempus advenerit (quod philosophi non sperarunt) et corporibus secuturi» (II, 15, 8).<sup>37</sup>

Ora ricorda con piacere (come aveva già fatto nella lettera dedicatoria) di essere stato felice nei periodi passati in solitudine e ricorda di avere vissuto soltanto nel periodo in cui era solo e ozioso: riprende a questo proposito la frase di Scipione Emiliano che non era mai stato tanto occupato come quando era in ozio. Quella frase già ricordata nella lettera dedicatoria, ritorna qui a indicare che l'opera è venuta a compiersi in un circolo, quindi l'opera è apparentemente rapsodica e digressiva, ma in realtà è ben calcolata nella circolarità del suo argomento.

La chiusa offre un giudizio sull'opera, giudizio che, ripulito dalle convenzionali formule, è interessantissimo perché viene da chi co-

<sup>36</sup> «Per noi certo, nulla è più adatto, se vogliamo seguire non il parere del volgo, ma la nostra natura». (p. 583)

<sup>37</sup> «Da ultimo, quelli abbraccino il mondo che fugge e lo trattengano, se ci riescono; noi andiamo in cerca di Dio, quando è possibile trovarlo, e invociamolo quando ci è vicino; e anzi, mentre i nostri corpi sono lontani dalle città, lontani siano dai corpi gli animi; facciamoci da essi precedere verso il cielo, pronti a seguirli quando l'ora sarà venuta (cosa che i filosofi non poterono sperare)». (p. 587)

nosce *per causas* il proprio lavoro singolare. Petrarca dice di non aver voluto definire la vita solitaria (le “definizioni” sono cose da filosofi), ma ha voluto esprimere solo “opinioni probabili”, facendo sue le parole di Cicerone, «magnus sum opinator»<sup>38</sup> (II, 15, 10). La sua opera, in altre parole, non è un trattato filosofico che studia i principi del vivere umano e della natura vedendoli come degli universali astratti, ma parla in prima persona di esperienze personali, vere o virtuali che siano; il *DVS* sarà quindi un’opera di retorica anziché di filosofia, più una meditazione che una trattazione sistematica, e le sue tesi non sono da prendere come “vere” nel senso dei filosofi, bensì come “probabili” secondo la tradizione delle credenze o dei valori comuni che in retorica si chiamano *endoxa*. In ogni modo, se qualcuno vorrà valutare questo discorso terrà presente che esso intendeva essere un consiglio di pace. L’*orator* che vi sta dietro, potremmo dire, era un *vir bonus* che ha usato con buone intenzioni l’arte del discorso. Petrarca pensava di scrivere una lettera e invece ha scritto un libro. E lo ha diviso in due libri per non tediare il lettore; e in questa espressione di opinioni probabili ha inserito il nome di Cristo: magari avessero fatto lo stesso gli antichi che guidano le nostre menti, «prisci illi nostrorum ingeniorum duces»,<sup>39</sup> che li avrebbe ammirati molto di più! E con questo accenno al grande insegnamento degli antichi e alla loro mancanza di luce divina — quindi con l’implicito paragone fra cultura pagana e cultura cristiana — il *DVS* si chiude.

\*\*\*

Ripartiamo da queste considerazioni di chiusura per vedere nell’insieme l’opera che abbiamo letto. Siamo d’accordo con l’autore: il *DVS* non è un’opera filosofica. Da essa non ricaviamo una “definizione” di vita solitaria, né vi troviamo alcuna sua giustificazione “ontologica”; vi troviamo semmai un bisogno umano di abbracciare la solitudine, e

<sup>38</sup> «Non faccio che esprimere opinioni probabili». (p. 589)

<sup>39</sup> «Se l’avessero fatto quegli antichi condottieri dei nostri ingegni». (p. 591)

di farlo per motivi e in modi diversi da persona a persona, da cultura a cultura. Che sia un “discorso” costruito in parte come una grande suatoria, anzi come “autosuatoria” sembra evidente dalla presenza continua, se non proprio costante, dell’amico e del dialogo che i due amici intrattengono su esperienze e desideri comuni. La partizione in due libri non ha certamente la motivazione che l’autore ne dà. A veder bene, infatti, la grande rassegna di *solitarii* contenuta nel secondo libro costituisce una tipologia vastissima dei modi di intendere e di abbracciare la vita solitaria, una tipologia che rappresenta la parte *exemplorum positiva* del discorso petrarchesco: da una parte sta a significare l’universalità di un tipo di vita e delle sue diverse modalità a seconda delle inclinazioni diverse degli uomini, e dall’altra serve a stabilire per contrasto la singolarità dell’esperienza petrarchesca quale risulta dal primo libro, cioè nella parte più propriamente discorsiva dell’opera. In effetti, se ripensiamo a tutti i modelli di vita solitaria catalogati nel secondo libro, dove collocheremo l’esperienza di Petrarca, il tipo di vita che dice di aver vissuto e che continua a desiderare? Egli non si identifica con gli eremiti né con i cenobiti— dei primi non condivide la solitudine estrema priva di amici e del minimo indispensabile per vivere da essere umano e senza sofferenze, e dei secondi non sembra accettare la sottomissione alle regole e la convivenza istituzionalizzata. Certo non si identifica con i gimnosofisti né con gli iperborei. Il modello che più gli è congeniale è quello del saggio antico, dei Cicerone e dei Seneca, ossia il modello dell’*otium* antico, di una vita appartata e vissuta in compagnia delle lettere. A questi ultimi si avvicina anche per l’esperienza di aver vissuto una vita solitaria in modo saltuario, con interruzioni dovute a viaggi o ad altri impegni. Naturalmente la conoscenza di Cristo distingue la solitudine di Petrarca da quella dei modelli antichi, dai quali ha appreso la grande arte della parola, ma ad essi può aggiungere la parola “Cristo”. Questi è la compagnia sempre presente nella solitudine, questi ne è il testimonia perpetuo e verace.

Eppure se cerchiamo la parola “Cristo” nel *DVS*, troviamo che essa non abbia quella frequenza e importanza che la chiusa farebbe imma-

ginare, anzi essa sembra avere un ruolo secondario, o comunque figura come un presupposto necessario proprio per questo non insistito e dato quasi per scontato, e in ogni caso la presenza di Cristo non ha niente di simile a ciò che si può trovare nelle opere degli autori sulla vita solitaria e monastica in cui i richiami a Cristo sono espliciti e costanti. E questo perché la solitudine che Petrarca desidera non è quella del monaco o del mistico o dell'eremita, tutte intensamente impegnate nella preghiera e nel dialogo con Cristo; quella di Petrarca è una solitudine singolare, come abbiamo detto. Il che ci obbliga a definire o a cercare di definire la vita solitaria che egli vorrebbe vivere o che ha vissuto. E poiché egli non l'ha fatto (si è limitato a dare "opinioni" sul tema), ci troviamo in difficoltà a farlo noi per lui. E possiamo intenderlo provando a sintetizzare le sue "opinioni" a riguardo, tenendo presente anche la loro *dispositio*, l'ordine retorico del discorso.

La vita solitaria è in primo luogo "vivere in sintonia con il tempo". Lo asserisce la parte iniziale dedicata alle ore canoniche. Su tale nozione Petrarca distingue l'*occupatus* dal *solitarius*. Tale sintonia dà pienezza di vita con la conseguente serenità, uno dei primi benefici e bellezze della vita solitaria. In secondo luogo la vita solitaria è un "tenersi lontano dalla folla", dal rumore delle città e dei luoghi di commercio. Il contatto con le folle distrae e ruba il tempo a chi vuole utilizzarne e assaporarne ogni momento in perfetta autonomia. Viene quindi il problema del "luogo della solitudine". A questo proposito Petrarca si distingue da quanti identificano la solitudine con il luogo in cui la si vive, sia questo il chiostro o la cella o la grotta; se mai dovesse scegliersene uno, le sue preferenze andrebbero per i luoghi all'aperto dove è possibile contemplare la bellezza della natura da cui si possono trarre leggi di armonia fra pianificazione e realizzazione e ritualità, insomma quella armonia di volere e potere in identità assoluta col tempo che dovrebbero essere il segreto della serenità ricercata. Ma la differenza di temperamenti è il giudice supremo in questi casi. Se Petrarca preferisce la campagna o i boschi è perché a questo paesaggio della solitudine lo hanno educato gli antichi con le loro ville in cui amavano ritirarsi

dagli affari pubblici. E questo insieme costituisce uno degli aspetti più singolari della cronotopia petrarchesca: il ruolo del tempo e del luogo sono fondamentali nel *DVS*, ma poi il loro racconto è praticamente inesistente o per lo meno labilissimo. Questo per vari motivi. Che il luogo si presti a preferenze si deve al fatto che per Petrarca il vero luogo della vita solitaria è l'anima: la vita solitaria è, sì, un fatto fisico, ma è primariamente una condizione dell'anima, una specie di *forma mentis* che consente all'amante della solitudine di trovarla anche in mezzo alla gente, benché questa non sia la condizione ideale per vivere da solitari. Quanto al tempo, la vita solitaria tende a cancellarlo, a far apparire la durata di un anno uguale a quello di un giorno. Una specie di sospensione del tempo, potremmo dire, dovuta ad un effetto psicologico di chi vive il tempo con pienezza, in perfetta sintonia, sempre in un presente sereno, quando, insomma, il tempo diventa la sostanza del divenire che è un altro modo di dire dell'essere. Insomma, nella vita solitaria l'essere e il tempo coincidono. In questi termini si capisce che né il luogo né il tempo siano realtà facilmente riducibili a fatto narrativo: essi sono ineffabili come ineffabile è l'essere.

Il problema maggiore è come "riempire la solitudine", dal momento che questa non può essere occasione di pigrizia ma piuttosto di una laboriosità particolare. Senza un'attività la vita solitaria è vuota, il tempo non conosce la *plenitudo* che abbiamo detto, e il luogo della solitudine diventa un carcere di disperazione. Ma laboriosità di che genere? Abbiamo visto che Petrarca non intende riempire il suo giorno di preghiera, anche se capisce che la contemplazione di Dio sia un modo di vivere con *plenitudo*. Da quel che possiamo capire, le sue inclinazioni naturali lo spingono verso la lettura degli autori antichi, alla ricerca di una saggezza sempre maggiore e che ha in sé stessa il beneficio maggiore. Sa che una vita solitaria dedicata allo studio degli antichi e della loro lingua e storia non rappresenta la perfezione della vita solitaria che si trova nel *De otio religiosorum*. Lo sa benissimo, ma sa che se trova questo *suo modo* di vita solitaria ha raggiunto un livello di serenità che immagina sia perfetto solo nella solitudine della contemplazione divi-

na. In questa considerazione si legge una specie di rinuncia a superare quella soglia della felicità nello studio, giustificandosi col richiamo alla natura in virtù della quale ciascuno sceglie una sua particolare forma di vita solitaria. D'altra parte Petrarca ha anche fatto capire che questa sia una conquista alla quale si accede *per gradus*, per cui la sua vita preferita potrebbe essere di un gradino inferiore a quello della perfetta vita solitaria contemplativa, ma non è detto che un giorno non possa arrivarvi. Sta di fatto, però, che una vita solitaria del genere rimane un ideale vissuto con intermittenza, e la libertà desiderata rimane anch'essa un miraggio più che una realizzazione.

Molti aspetti dell'opera, infatti, dicono che il desiderio di vita solitaria nasce dalla reazione ad uno stato di cose che turba Petrarca. I toni accesi con cui si condannano le ricchezze, le preoccupazioni mondane e politiche della curia avignonese, l'inermità dei regnanti europei e l'abbandono dei luoghi santi della cristianità, la polemica contro i professori petulanti e inutilmente eruditi, l'attenzione all'amicizia sono tutti temi che hanno uno spessore particolare nel *DVS*, e fanno pensare che la vita solitaria desiderata da Petrarca sia una necessità pratica oltre che una vocazione. In effetti chi arriva alla lettura del *DVS* partendo da opere come quelle di un Pier Damiani rimane sorpreso dalla lettura di pagine accese contro la nuova Babilonia, di digressioni sulle crociate, dall'esaltazione della povertà fatta con toni politici e religiosi insieme: più che l'opera di meditazione che ci aspetteremmo troviamo un discorso complesso in cui considerazioni politiche si mescolano a propositi religiosi e a un'esaltazione del conforto delle lettere antiche. Certo, se ricordiamo che Petrarca compose, o cominciò a comporre, il *DVS* appena tornato dall'Italia dove l'esperienza della vita a Parma gli fece vedere le conseguenze delle guerre civili motivate da interessi politici, e Valchiusa gli dava una dimora felice che però non sopprimeva il senso d'esilio dall'Italia (l'epistola *Exul ab Italia* lo conferma), il fatto che a questo periodo risalga l'entusiastico appoggio alla politica di Cola di Rienzo, possono gettare luce sulla vena pauperistica che si rileva nel *DVS*, vena che non è il semplice *cliché* dell'elogio della pover-

tà, ma quasi un manifesto politico che sembra echeggiare posizioni del francescanesimo rigorista, non amato dalle gerarchie ecclesiastiche.

Alla luce di tali componenti siamo costretti a rivedere il modo tradizionale di considerare il *DVS* come un trattato venato di ascetismo che costruisce il ritratto di un autore alla ricerca di solitudine per dedicarsi alla meditazione religiosa e alla lettura dei classici. Il *DVS* è qualcosa di più, e solo capendo cosa sia questo di più si può rendere ragione del modo apparentemente discontinuo del discorso petrarchesco, quel suo procedere «ambitu verborum» o con numerosi *diverticula*.

E senza troppe perifrasi, possiamo partire dal fatto che Petrarca, uscendo dalla sua “fase romana”, ma portandosi dietro una grandissima reputazione di dotto, si disegna un percorso, un modo di vivere e di essere e anche di apparire, non certo per vanità ma per valore esemplare e di automodello. È il periodo in cui scrive il *Secretum* in cui si sprona con la voce di Agostino a lasciare gli studi antichi e a cercare sé stesso, raccogliendo i “frammenti della propria anima”. Scrive il *De otio religiosorum* in cui la “vita solitaria” è spiegata nella sua “ontologia” di vita dedicata alla preghiera e di fuga dal mondo; e offre un modello di vita che Petrarca elogia, ma che non ritiene confacente alla sua natura. Scrive il *DVS* in cui disegna il modello adatto alla sua natura che vorrebbe realizzare in aristocratica solitudine, ma senza per questo sottrarsi al mondo rifugiandosi in un eremo, e ritiene, anzi, che il suo impegno nelle cose della *civitas* cristiana sia più efficace se espletato a distanza, ossia lontano dal mondo ma per capirlo meglio e indicargli le vie della *beatitudo* di una giusta società. Il progetto è nuovo, certamente molto complesso e in gran parte ambiguo.

La novità è che un maestro singolare di testi antichi si occupi di temi pauperistici e mistici. La complessità nasce dalla molteplicità di fini che il discorso si propone. L’ambiguità nasce dalla posizione in cui l’osservatore si colloca che è a un tempo ascetica e militante. Come combinare questi atteggiamenti che normalmente si contraddicono? La vita di Petrarca spiega in parte questo fenomeno: egli visse in contatto stretto con personaggi potenti nel mondo politico e religioso, ma



non accettò mai un incarico ufficiale, anche se fu consigliere in più d'una circostanza. Egli dispreggiò le ricchezze, ma non fu mai povero, credette in Cola di Rienzo ma non fu mai un populista o un democratico; fu amante della vita ritirata ma dovette viaggiare spesso e vivere in "società", sebbene non amasse la mondanità, ma molto la conversazione con pochi amici. Non c'è dubbio che egli vide la corruzione e vide il mercimonio delle cose sacre. Ma come poteva esprimere il suo disgusto? Non era possibile farlo in modo aperto perché i tempi non lo consentivano. Ma la scelta di farlo da una posizione ascetica, come di un giudice che parla da principi universali e per ispirazione e per sapienza antica, offre la condizione migliore per portare avanti una campagna senza compromettersi. Il suo ruolo di intellettuale-guida viene così salvato, e la sua funzione nella *civitas* è chiara; nello stesso tempo è salva la sua indipendenza, il suo piacere della vita solitaria, il suo aristocraticismo e la sua grandissima autorevolezza che mette ad uso del mondo la sua sapienza.

La complessità del *DVS*, la sua costruzione non lineare come quella delle altre opere di Petrarca, ha la matrice nella diversità di motivazioni e di fini che si intersecano, ora assecondando i motivi della suasoria petrarchesca, ora la polemica politica, ora la meditazione sul tempo e sulla storia, ora spingendo l'animo a Dio, ora agli antichi autori. Non si vuol dire che sia un'opera fallita; è semmai un'opera che risponde ad un complesso di sollecitazioni di un autore e di un intellettuale che mutava stile di vita e orientava la propria vita in direzione della ricerca di sé stesso. In un certo senso gli squilibri del *DVS* furono utili in quanto presentarono a Petrarca una serie di direzioni in cui poteva spingere i propri passi. In effetti i motivi polemici contro la corruzione e contro le scienze non umanistiche troveranno sfogo nelle *Invectivae*; i motivi della solitudine troveranno ripetuti interventi nelle *Epistolae* e nel *Canzoniere*, ma non più in un trattamento sistematico, quasi a dire che la nostalgia per l'ideale della vita solitaria accompagna Petrarca per tutta la vita; nelle *Epistole* troveremo messi in pratica i motivi dell'amicizia e del dialogo con amici eletti; il motivo dell'umiltà e del rifiuto di tutto

ciò che può essere superfluo tornerà nel maturo e ultimo *De ignorantia*. Insomma, il *DVS* delinea varie linee di ricerche su cui procederà Petrarca col suo metodo di affinamento, di sviluppo di temi che vivono con lui perché dal *DVS* hanno mostrato la propria vitalità: e se lì erano esuberanti, in seguito l'approfondimento al quale verranno sottoposti individualmente contribuirà a formare quel ritratto ideale che Petrarca andava disegnandosi per tutta la vita, l'ideale del saggio che è tale e diventa tale solo perseguendo la ricerca di sé stesso e dei valori nei quali sente di doversi realizzare.

[*Le tentazioni dell'Ermitage. Ideali ascetici e invenzioni architettoniche dal Medioevo all'Illuminismo*, a cura di F. Cappelletti e P. Zanardi, Milano, Skira, 2011, pp. 31-51].

## 2.

### Tre note al *De vita solitaria*

Petrarca di solito è accurato nel citare autori, opere e testi, forse perché lo condiziona un certo *habitus* filologico, ossia un'attenzione sempre vigile agli aspetti linguistici e storici dei testi nonché una forte sensibilità alla proprietà letteraria. Per apprezzare questo rigore sarebbe utile conoscere molto meglio la storia dei vari modi di citare tenuti nei secoli, una storia di cui abbiamo scarsa consapevolezza perché il mondo moderno ha risolto in gran parte il problema con le virgolette e con le note a piè di pagina. La citazione è stata sempre una parte integrante delle scritture filosofiche e morali o sapienziali e altre opere dello stesso tenore perché i loro argomenti traggono grande beneficio dalla presenza di una voce diversa (spesso evidenziata come tale dal nome della persona o dell'opera alla quale "originariamente" appartiene) che diventa autorevole nel momento stesso in cui viene citata; e, oltre ad avallare le tesi che incorpora, offre la testimonianza di un contesto culturale con il quale quelle scritture intendono dialogare. Uno studio sulla storia di questo diffuso ricorso retorico e stilistico probabilmente assegnerebbe a Petrarca un posto particolare sia per la varietà degli autori citati, sia per la fedeltà con cui ne riporta i testi, una virtù quest'ultima piuttosto rara fra i suoi contemporanei, abituati a citare spesso in modo approssimativo non tanto per incuria quanto invece per ravvicinare o addirittura omologare il testo citato al proprio. Petrarca allarga di molto la cerchia degli autori che cita, e non ricorre mai a repertori, a raccolte di massime, a *excerpta* o strumenti simili, come facevano autori della sua generazione o di quelle precedenti, e forse per questo evita i modi perifrastici di indicare un autore come "il saggio", "il filosofo", "un sapiente", e simili. Questi ricorsi, per quanto di

poco rilievo, testimoniano un nuovo senso che Petrarca dava alla *auctoritas*, rappresentata dalla persona e dalla sua opera. Comunque stiano le cose, è vero in linea generale che identificare le citazioni dirette nelle opere di Petrarca è un'operazione relativamente facile.

Ciò non toglie che anche i testi di Petrarca presentino delle difficoltà per i commentatori. Egli cita con precisione insolita testi brevi, per lo più frasi aventi la qualità della sentenza; ma quando si riferisce a testi difficilmente riducibili a tale misura anche lui parafrasa o si limita ad alludere. Del resto uno scrittore della sua qualità si caratterizza per alcune tendenze, ma non si lascia racchiudere entro alcuni schemi fissi: ragioni di stile intervengono di volta in volta a dettare il modo più appropriato di incorporare testi altrui nel suo proprio discorso, e nello stesso tempo di informare il lettore dell'operazione che compie, ora dandogli tutti gli estremi per verificarla ora limitandosi a dirgli che riferisce opinioni altrui per confermare le proprie. Sono questi ultimi casi a presentare qualche difficoltà per chi ritiene opportuno appurare non solo le citazioni dirette, ma anche quelle che possiamo considerare indirette perché aventi una direzione trasversale. In questa nota ci soffermiamo su tre passi del *De vita solitaria* che hanno lasciato perplessi, quando non del tutto silenti, i commentatori.

Il primo caso indica un autore come illustre, ma nessuno fino ad ora ha potuto identificarlo. Alludiamo ad un passo nel secondo libro del *De vita solitaria*, precisamente al capitolo IV e al paragrafo 5 che si apre con la seguente citazione:

I

SCITUM EST ET ILLUD CLARI ORATORIS DICTUM:

«QUI NON LITIGAT CELEBS EST».<sup>1</sup>

La citazione è preceduta da altre due che chiudono il paragrafo anteriore, e sono entrambe ricavate da due illustri autori, rispettivamente Sant' Ambrogio e Giovenale, quest'ultimo ricordato non per nome ma semplicemente come il «Satyricus» ossia con l'epiteto che lo identifica per antonomasia. Ma del «clarus orator», al quale attribuisce il detto riportato, Petrarca non riferisce il nome. Egli sembra darlo per risaputo (*scitum*); ma siccome non ci risulta affatto noto, ci chiediamo se Petrarca non abbia fatto un'affermazione di tono antifrastico o se addirittura lui stesso ignorasse l'identità di questo «clarus orator».

Gli editori moderni del *De vita solitaria* non lo identificano e non avanzano proposte al riguardo. Guido Martellotti, il primo in quest'ultimo mezzo secolo a darne un'edizione commentata,<sup>2</sup> non gli dedica una sola parola quasi a dire che l'autore in questione sia veramente tanto «clarus» che il lettore dovrebbe identificarlo senza l'aiuto del commentatore. Antonietta Bufano osserva che «Non è possibile identificare l' 'oratore-autore' di questo detto che riecheggia i versi di Giovenale appena citati».<sup>3</sup> Più generoso è Marco Noce: «A quale 'famoso oratore' Petrarca intendesse attribuire la presente sentenza non è dato sapere: non di una frase d'autore classico comunque si tratta, bensì di un proverbio medievale (citato in H. Walter, *Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevi*, Goettingen, 1966, IV, p. 225 [24405]; Binder, *Novus*

<sup>1</sup> Si riporta il testo dall'ed. Carraud, citata *infra*, n. 5 (p. 208), preferita alle altre perché presenta una paragrafatura moderna, con chiara suddivisione in capitoli e paragrafi a cui facciamo riferimento.

<sup>2</sup> In F. Petrarca, *Prose*, a cura di G. Martellotti e di P. G. Ricci - E. Carrara - E. Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955; il passo in questione si trova a p. 434.

<sup>3</sup> F. Petrarca, *Opere latine*, a cura di A. Bufano, 2 voll., Torino, UTET, 1975, vol. I, p. 410, n. 68.

*Thesaurus adagiorum latinorum*, 310; L. De Mauri, *Cinquemila proverbi e motti latini*, Milano 1977<sup>2</sup>, pag. 354; si veda anche K. F. W. Wander, *Deutsches Sprichwoerter Lexicon*, s.v., Weib, Wohl, Zanken)»,<sup>4</sup> dove la lunga lista di grandi repertori conferma il fatto che la frase sia realmente entrata nel dominio della paremiologia, ma non serve a indicarne la paternità, anzi quanto più si insiste sulla dimensione proverbiale tanto più questa si rarefà o diventa irrilevante. L'editore che meglio riassume questa situazione con un tocco di ironia è Christophe Carraud: «Tout célèbre qu'il est, il n'est pas connu».<sup>5</sup>

Ora, questo «chiaro oratore» ha un nome, e si chiama Varius Geminus, e chi cita il suo detto è San Girolamo nel primo libro dell'*Adversus Iovinianum* o anche *Epistola ad Iovinianum*:

Si autem asseveraveris hoc de malis coniugibus dictum esse, et ego tibi breviter respondebo: Quae enim mihi incumbit necessitas venire in dubium utrum bona an mala futura sit quam duxero? *Melius est, inquit, habitare in terra desertus, quam cum uxore litigiosa et iracunda (prov. xxi, 9). Quam rarum sit uxorem sine hiis vitiis invenire, novit ille qui duxit uxorem. Unde pulchre Varius Geminus sublimis orator:*

*Qui non litigat caelebs est.*<sup>6</sup>

L'*Epistola ad Iovinianum* era notissima nel Medioevo, e Petrarca ne fa uso varie volte anche nel *De vita solitaria* (ad esempio: II, 5, 1-2; xi, 2; xii, 3; xii, 20). Rimane però il fatto che, un autore citato come «sublime» da Girolamo, sia in effetti un illustre ignoto per i lettori di Petrarca, e forse anche per quelli dell'*Epistola ad Iovinianum* coevi di Girolamo. Chi era infatti questo sublime oratore? Varius Geminus figura tra gli oratori che Seneca il Vecchio presenta come partecipanti nelle sue *Con-*

<sup>4</sup> F. Petrarca, *De vita solitaria*, a cura di M. Noce, con introduzione di G. Ficara, Milano, Mondadori, 1992, p. 374.

<sup>5</sup> Pétrarque, *La vie solitaire*, 1346-1366. Préface de N. Mann, Introduction, traduction et notes de C. Carraud, Grenoble, Jérôme Millon, 1999, p. 417, n. 465. Il passo commentato si trova a p. 208.

<sup>6</sup> Hieronymus, *Epistola ad Iovinianum*, I, 28 (in *PL XXIII*, 261).

*troversiae* (note a Petrarca, come risulta anche dal *De vita solitaria*, II, xii, 13), precisamente in vari capitoli del libro VII (I, 18, 23, 26; II, 9, 13; III, 2, 4; IV, 2, 5; VI, 6, 9, 10, 15, ecc.). Un suo intervento è registrato anche nelle *Suasoriae* (VI, 11 e 12)<sup>7</sup> dello stesso Seneca il Vecchio. Ma il nome di Varius Geminus non è mai accompagnato da attributi come «clarus» o simili, e in questo non è diverso dagli altri oratori ricordati in quegli esercizi di scuola: erano quasi tutti «pedagoghi» senza grande nomea, e il tempo ne ha oscurato la memoria. L'epiteto di «clarus» sarà dovuto a Girolamo, e Petrarca, fedele alla sua fonte, lo riprende, permettendosi, però, di alterarlo in senso diminutivo, ribassandolo da *sublimis* a *clarus*. Forse un intervento così modesto rivela la sua perplessità davanti ad una fama per la quale non trovava altri riscontri; però in questo modo tradiva anche la sua fonte che magari non intendeva riferirsi alle doti eccelse dell'oratore né alla sua fama, quanto piuttosto all'acutezza o profondità del detto.

## II

### I CHIERICI E LA CACCIA

La citazione appena identificata offriva alcuni elementi che consentivano di rintracciarne la paternità, o quanto meno di avviarne la ricerca. In effetti Petrarca, pur alludendo solo genericamente all'autore del detto, ce ne offre due coordinate essenziali. Il detto è citato alla lettera, come ci fa capire la combinazione di *brevitas, sententia et figura*, cioè quella brevità concettosa che traduce una verità morale in una figura o metafora tipica degli *adagia* o anche dei proverbi. La differenza tra questi due generi o "forme semplici" ha varie sfumature, e una di queste, l'adagio, di solito ha un autore e necessita a volte un contesto perché

<sup>7</sup> I testi si possono vedere in: Sénèque le rétheur, *Controverses et Suasoriae*, ed. H. Bornecque, 2 voll., Paris, Garnier, 1932. Bornecque offre alcuni dati biografici degli oratori presenti nelle controversie e nelle suasorie senecane (vol. I, pp. XVI-XIX), ma nessuno sul nostro Vario Gemino. Su di lui si vedano gli sparuti dati nell'art. «Varius Geminus», in Pauly-Wissowa-Kroll, *Realencyklopädie der klassischen Altertumwissenschaft*, VIII, A, 1, Stoccarda, 1955, pp. 413-414.

sia trasparente, mentre il proverbio è anonimo e la sua trasparenza è universale perché usa elementi notissimi per costruire la “figura”; comunque entrambi presentano un’essenzialità linguistica che li rende memorabili, come il detto di Vario Gemino. La sua qualità asseverativa è garanzia di una coniazione linguistica destinata all’inalterabilità e, per giunta, l’indicazione di un suo autore è stata sufficiente a metterci sulla pista di una fonte “misogina”, quindi “morale e sentenziosa”, presumibilmente usata da Petrarca: grazie a queste indicazioni siamo arrivati a identificare l’illustre e misterioso oratore.

Ma come procedere ad identificare una citazione non diretta, priva di indicazioni più precise che ci mettano su una pista? Ci riferiamo al seguente passo, che figura verso la fine del *De vita solitaria*:

Et siquid mechanicum miscere iuvat, sit agricultura venatioque. Cui quamvis inesse clamosum aliquid et nostro proposito dissonum videatur, vetusque sit verbum in venando multam verborum esse iacturam, venationem tamen et meditationi et studiis oportunam magnis quibusdam ingeniis visam scio, propter solitudinem scilicet et nemorum latebras silentiumque retia ipsa servantium. Quod tum maxime verum fiet, dum preter numerum, hoc est non venator sed spectator, in silvam eas, abiturus ex commodo sine ullo venantium commeatu. Ea forte vel clericis, precipue inter silvas agentibus, permissa licentia est nec huius generis interdicta venatio, rara quidem et modesta et exercitio corporis indulta non luxui, queque illi cognate sunt piscatio aucupiumque. He sunt ruris artes.<sup>8</sup> (II, 15, 7)

<sup>8</sup> Riportiamo la traduzione di A. Bufano, citata alla n. 3: «Se poi torna gradito unire (allo studio) qualche attività pratica, sia questa l’agricoltura e la caccia. È vero che alla caccia sembra connesso un certo che di chiassoso e discordante dal nostro proposito (secondo il vecchio proverbio, che nella caccia si sprecano molte parole): ma so che la caccia è apparsa ad alcuni grandi ingegni adatta alla meditazione e agli studi, a causa della solitudine, s’intende, e dell’isolamento dei boschi e del silenzio di chi sorveglia le reti. Questo si verificherà particolarmente quando tu vada nelle selve in soprannumero, cioè non come cacciatore, ma come spettatore, per andartene quando tu voglia, senza commiato da parte loro. Questa libertà è concessa anche ai chierici, specialmente se vivono tra le selve, né è vietato un tal genere di caccia — purché si tenga nei limiti e non sia troppo frequente e serva all’esercizio fisico, non al lusso — né la pesca o l’uccellazione, a quella affini. Tali sono le occupazioni proprie della campagna». (p. 587)



Che in questo passo si richiamino “voci” estranee per dare vigore all’argomento si ricava dalla menzione del «vetus verbum», ossia un proverbio che, a differenza dell’adagio, come abbiamo visto, non ha un autore preciso per cui sarebbe inutile cercarlo. Ma non basta. Il passo allude almeno ad altre due indicazioni che sembrano ricavate da letture sul tema dell’ozio o sul tema della caccia, e probabilmente da una lettura che li combina entrambi: se manca l’indicazione di uno specifico autore, sembra chiaro che l’argomento sia sufficientemente circoscritto da far pensare ad una fonte. Purtroppo non deve trattarsi di una fonte alla quale conducono i consueti sentieri, che indicano, almeno per approssimazione, il tipo di letteratura in cui possiamo fare qualche indagine, come è stato, ad esempio, il campo della letteratura misogina. Qui solo il caso ci può aiutare. E in effetti il caso vuole che ci imbattiamo in una lettera di Plinio il Giovane a Cornelio Tacito che offre un riscontro cogente all’indicazione petrarchesca:

Ridebis, et licet rideas. Ego, ille quem nosti, apros tres et quidem pulcherrimos cepi. ‘Ipse?’ inquis. Ipse; non tamen ut omnino ab inertia mea et quiete discederem. Ad retia sedebam; erat in proximo non venabulum aut lancea, sed stilus et pugillares; meditabar aliquid enotabamque, ut si manus vacuas, plenas tamen ceras reportarem. Non est quod contemnas hoc studendi genus; mirum est ut animus agitatione motuque corporis excitetur; iam undique silvae et solitudo ipsumque illud silentium quod venationi datur, magna cogitationis incitamenta sunt. Proinde cum venabere, licebit auctore me ut panarium et lagunculam sic etiam pugillares feras: experieris non Dianam magis montibus quam Minervam inerrare. Vale.<sup>9</sup> (*Epistolae*, I, 6)

<sup>9</sup> «Ti faccio ridere? Ed è lecito che tu re rida. Io, quello che hai incontrato, ho catturato tre cinghiali e tutti e tre davvero bellissimi. “Proprio tu?”, dici. Proprio io; però non per allontanarmi del tutto dalla mia inattività e tranquillità. Sedevo vicino alle reti: vicino a me non c’era uno spiedo da caccia ma una lancia, uno stilo e una tavoletta per scrivere; pensavo a qualcosa e l’annotavo tanto che se avessi avuto le mani vuote le avrei riempite di cera. Non c’è da disprezzare questo modo di studiare; è straordinario come l’animo si ecciti in conseguenza dell’agitazione e il movimento del corpo, per i boschi che ormai sono tutt’intorno, per la solitudine e per quello stesso silenzio che viene con la caccia: sono un grande incitamento alla riflessione. Quindi quando andrai a caccia,

Qui la presenza del «*silentium*» della «*solitudo*» e dei «*cogitationis incitamenta*» sembra dovuta ad una lettura addirittura recente (quell'inaspettato «scio» ha una notevole carica deittica e asseverativa) e non ad una pura coincidenza. Abbiamo attribuito questo riscontro al caso, ma a dire il vero qui si tratta di un caso condizionato. Infatti in un'altra occasione abbiamo indicato la possibilità che le *Epistolae* di Plinio il Giovane offrano il modello della prima lettera-proemio delle *Familiares*, e abbiamo suggerito che Petrarca sia venuto a conoscenza del *corpus* epistolare pliniano durante la sua visita a Verona nella stessa occasione in cui scoprì le epistole di Cicerone.<sup>10</sup> Il riscontro che ora adduciamo potrebbe confermare quell'ipotesi. Il che pone un nuovo problema del silenzio che Petrarca avrebbe mantenuto a proposito di una scoperta certamente importante; ma per il momento è un problema che non ci riguarda.

Nel testo riportato vediamo un altro riferimento che riguarda il divieto di caccia per i chierici. Dove orientarci? I termini «*licentia*» e «*interdictio*» fanno pensare a prescrizioni di natura legale. E in effetti, il *Corpus iuris canonici* lo conferma perché, a più riprese riporta decreti conciliari e opinioni dei Padri indicanti che gli Apostoli erano pescatori ma non cacciatori.

Nel *Decretum* di Graziano alla *Distinctio* xxxiv, al canone «*Episcopum, presbyterum*» la «*palea*» (cioè un'integrazione al testo di Graziano forse dovuta a un suo allievo, Paucapalea) riferisce il decreto 55 del Concilio di Agathea in Francia (*Concilium Agathense* del 506):

sarà possibile che tu porti dietro il mio suggerimento un paniere, una bottiglietta e anche tavolette per scrivere: scoprirai che Diana non vaga molto sui monti più di Minerva. Stammi bene».

<sup>10</sup> Che Petrarca possa aver letto le *Epistolae* di Plinio il Giovane durante una sua visita alla Biblioteca Capitolare di Verona nel 1345, e che la loro scoperta abbia offerto qualche spunto alla lettera di prefazione che Petrarca pone alle proprie *Familiares*, la cui raccolta si fa risalire proprio a quell'anno, è la tesi che ho presentato nella mia nota «*Plinio il Giovane (Epistolae, I, I) e Petrarca (Fam. I, 1)*, in «*Rassegna Europea di Letteratura Italiana*», 24 (2004), pp. 101-105. Il presente riscontro potrebbe offrirne una conferma. Alla nostra proposta sembra consentire, sia pure cautamente, R. Antognini, *Il progetto autobiografico delle Familiares di Petrarca*, Milano, LED, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2008, pp. 69-70.

Episcopis, presbiteris, diaconibus canes ad venandum, aut accipitres habere non liceat, quod si quis talium personarum in hac voluntate detectus fuerit; si episcopus, tribus mensibus se a communione suspendat: presbiter, duobus mensibus se abstineat: diaconus uno ab omni officio vel communione cesset.<sup>11</sup>

E una seconda «palea» ricavata dal c. 2 del *Synodus Francicus*, tenutosi in Germania sotto il Papa Zaccaria nell'anno 742, dice:

Omnibus servis Dei venationes et silvaticas vagationes cum canibus, et accipitres aut falcones interdiximus.<sup>12</sup>

Più interessanti sono i canoni VIII-XIII della *Distinctio LXXXVI*, che riportano testi di Ambrogio, di Girolamo e di Agostino, tutti e tre grandi santi letterati amati da Petrarca. Viene in primo luogo il passo agostiniano (canone VIII), ricavato dal commento al Salmo 102, «Facies misericordias»:

Qui venatoribus donant, quare donant? dicant mihi, quare donant venatori? Hoc in illo amant in quo nequissimus est, hoc in illo padescunt, hoc in illo vestiunt, ipsam nequitiam publicam spectaculis omnium. Qui donant histrionibus, qui donant auribus, qui donant meretricibus, quare donant? Numquid non et ipsi hominibus donant? Non tamen ibi attendunt naturam operis Dei, sed nequitiam operis humani.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> «Ai vescovi, ai preti, ai diaconi non è permesso avere cani da caccia o falchi. Se si venisse a scoprire che una di tali persone ha questa intenzione, se è un vescovo si sospenda dalla comunione per tre mesi, se è un prete si astenga per due mesi, se è un diacono cessi gli uffici o la comunione».

<sup>12</sup> «Proibiamo a tutti i servi di Dio la caccia e le perlustrazioni nei boschi con cani, sparvieri o falchi».

<sup>13</sup> «Quelli che donano ai cacciatori, perché donano? Mi dicano, perché fanno doni al cacciatore? Perché in questi amano ciò che è pessimo, ciò che in essi soffrono, ciò che è la stessa malvagità dello spettacolo di tutti. Quelli che donano agli istrioni, ai cocchieri, alle prostitute perché donano? Forse che questi donano agli uomini? Tuttavia non seguono la natura dell'opera di Dio, ma la malvagità dell'operare degli uomini».

Segue *Girolamo* (canone XI) con un commento al Salmo XC, al versetto «sperabo in Domino»:

Et si venator erat, quoniam peccator erat. Et penitus non invenimus in Scripturis sanctis sanctum aliquem venatorem: piscatores invenimus sanctos.<sup>14</sup>

E chiude con Ambrogio, con due canoni (XII-XIII) ricavati dall'*homilia* XXXIII:

Quid prodest ieiunare visceribus, et luxuriari venatibus? abstinere cibis, errare peccatis? An putatis illum ieiunare, fratres, qui primo diluculo non ad ecclesiam vigilat, non beatorum martirum sancta loca perquirat, sed surgens congregat servulos, disponit retia, canes producit, saltus silvasque perlustrat? Servulos, inquam, secum pertrahit, fortasse magis ad ecclesiam festinantes, et voluptatibus suis peccata accumulata aliena, nesciens reum se futurum tam de suo delicto quam de perditione servorum.<sup>15</sup>

Si potrebbe riportare una testimonianza più tarda ricavata dalle *Decretales* promulgate da Gregorio IX. Qui nel libro V troviamo il *Titulus* XXIV, «De clerico venatore», che dedica i suoi due capitoletti alla caccia, ricavandoli dal *Concilium Aurelianense* (Orleans):

Episcopum, presbyteris diaconibus canes aut accipitres aut huiusmodi res ad venandum habere non licet. Quodsi quis talium personarum in hac voluptate saepius detentus fuerit, si

<sup>14</sup> «E se era cacciatore, (lo era) perché era peccatore. A stento troviamo nelle Sacre Scritture qualche santo cacciatore, mentre troviamo santi pescatori».

<sup>15</sup> «Che giova allo stomaco digiunare e godere nelle cacce? Astenersi dai cibi e vagare nei peccati? Forse, fratelli, credete che digiuni quello che di primo mattino non fa una visita alla chiesa, non visita i luoghi santi dei beati martiri, ma appena si alza convoca i servi, dispone le reti, tira fuori i cani, e visita campi e selve. Direi piuttosto che si porta dietro i servi più veloci di quanto non vadano a messa, e ai suoi piaceri aggiunge i peccati degli altri, inconsapevole di essere reo tanto del suo futuro delitto, come della dannazione dei suoi servi».

episcopus est, tribus mensibus a communione suspendatur: si presbyter, duobus: si diaconus, ab omni officio suspendatur.

2. Omnibus servis Dei venationes et silvaticas vagationes cum canibus, et accipitres aut falcones interdicimus.<sup>16</sup>

Sicuramente non mancano altri *auctores* che condannano la pratica della caccia. Del resto la Chiesa fin dai suoi primi tempi, inseguendo ideali ascetici, aveva condannato i giochi da circo, la caccia e le danze. Petrarca sicuramente conosceva questa tradizione e probabilmente anche i testi da noi riportati, nonostante la sua nota avversione per i professionisti del diritto. E forse egli aveva conoscenze anche più ampie che gli consentivano di ricordare come i divieti contro la caccia per gli uomini di chiesa fossero temperati dal permesso di partecipare alle battute solo come spettatori. Se queste fonti esistono, rimangono ancora da rintracciare, e il fatto di averne identificato alcune fa sospettare che una ricerca più raffinata potrebbe portarne alla luce delle altre.

### III

#### L'ANTIDOTO MACABRO

La possibilità di individuare fonti citate in modo poco preciso e in modo obliquo induce a sospettare che esistano fonti dappertutto, anche quando Petrarca non allude alla loro esistenza. In tali casi si corre il rischio di inventare *auctoritates* e di trovare coincidenze alle quali si finisce per attribuire un valore superiore a quello che in circostanze normali non avrebbero.

Prendiamo il passo in cui *l'occupatus*, arrivato all'ora del pranzo e sedutosi a mensa, attende che un *pregustator* lo rassicuri che i cibi imbanditi non contengano veleno. A questo rituale della "credenza", di

<sup>16</sup> «Non è permesso al vescovo, ai preti, ai diaconi di avere cani e sparvieri o cose simili per cacciare. Se una di tali persone fosse colto frequentemente in questo piacere, se è un vescovo, venga sospeso dalla comunione per tre mesi, se è prete per due, se è un diacono sia sospeso dagli uffici per sempre. Proibiamo ai servi di Dio le cacciagioni e le perlustazioni nelle selve con cani, sparvieri o falchi».

solito officiato da un *credentiarius* o *pregustator*, quando non da un cane, Petrarca aggiunge un particolare che è rimasto a tutt'oggi misterioso:

Sub hac tanta colluvie diversarum simul et adversarum rerum, sub tot croceis atque atris liventibusque pulmentis, suspectum non immerito venenum sedulus pregustator explorat. Quin et adversus cecas insidias aliud remedii genus inventum est: inter vina dapesque livida serpentum cornua prominent, aureis insita solerter arbusculis, et quasi voluptaria ex arte contra mortem miseri, mira res, ipsa mors excubat.<sup>17</sup> (I, 2, 1)

A che alludono quei «corni di serpente» ingegnosamente inseriti su ramoscelli d'argento messi fra anfore e piatti? Essi hanno chiaramente una funzione di antidoto, ma cosa sono materialmente? Martellotti non si dilunga a commentare, e glossa asciuttamente «*serpentum cornua*: si tratta probabilmente del 'cerasta': serpente cornuto». <sup>18</sup> L'identificazione col *cerastes* ha una conferma nell'etimologia; ma il resto dell'allusione non ne riceve luce. Martellotti sa benissimo che Plinio e vari bestiari di altri naturalisti parlano del cerasta come di un serpente velenosissimo, ma non ritiene opportuno tirare in ballo tanti autori che in questo caso avrebbero un peso troppo generico. Invece è proprio quello che fa K. A. E. Enenkel nel suo dotto commento all'edizione critica del primo libro del *De vita solitaria*. Egli ricorda che a Petrarca non doveva essere estranea la nozione di serpenti cornuti perché Plinio e Solino descrivono il *cerastes cerastes*, notando che questa vipera del Nord Africa ha sopra gli occhi delle marcate squame rassomiglianti a piccoli corni. Ma lo studioso non sa spiegare il rapporto di questa

<sup>17</sup> «Sotto un tale miscuglio di cibi diversi ed avversi, sotto tante vivande gialle, e nere, e livide, uno zelante assaggiatore va cercando un veleno non a torto sospettato. Che anzi contro le occulte insidie è stato trovato un rimedio di altro genere: tra i vini e le vivande sporgono corna di lividi serpenti ingegnosamente inseriti tra ramoscelli d'oro, e, con un artificio quasi voluttuoso, contro la morte del misero veglia — cosa straordinaria, la morte stessa», trad. Bufano, cit. p. 307.

<sup>18</sup> Francesco Petrarca, *Prose*, a cura di G. Martellotti e di P. G. Ricci – E. Carrara – E. Bianchi, Milano – Napoli, Ricciardi, 1955, p. 306.

vipera con gli "arbuscoli" del nostro testo. Tutti i serpenti cornuti strisciano sul terreno e non salgono sulle piante, quindi quest'immagine che associa il cerasta a una pianta è «Unzoologisch». Però Plinio dice che il cerasta nasconde il corpo nella sabbia e lascia vedere soltanto le corna che prendono l'immagine di una pianta per attirare gli uccelli, e forse per questo Petrarca associa il cerasta alle piante. Ma quando poi indica il colore di questi corni, si capisce che egli ricorre ad altri autori per creare un cerasta non reale:

Dafür, daß Petrarca kein realistisches, sondern ein literarisches Bild vom *cerastes cerastes* hatte, spricht auch der Umstand, daß er die hornartigen Fortsätze mit *livida*, («bleifarbig, bleiblaue»), bezeichnete. Die *cornua* des *cerastes cerastes* besitzen nicht diese Farbe, sondern sind in der tarnenden, gelb-braunen Sandfarbe gehalten. *lividus* als Augenfarbe der Schlange stammt ebenfalls aus der Literatur; und zwar aus Statius' Beschreibung einer monströsen Schlange in *Theb.* 5, 508: *livida fax oculis*; Petrarca hatte sehr wahrscheinlich diese Stelle vor Augen, könnte jedoch *livida* auch selbst mit den Hörnern der Schlange kombiniert haben, da die Farbe in bezug auf Gift oder Krankheit evozierenden Wert besitzt (s. Th LL 7, 2, Sp. 1545, 54 ff. vgl. insbsd. Iuv., Sat. 6, 631 (*liuida materno fervent adipata veneno*) und den «Giftzahn» der Hexe Canidia in Hor., *Epod.* 5, 47-48 *saeva dente livido / Canidia rodens pollicem*).<sup>19</sup>

È il caso di dire: "una fonte a tutti i costi"! Ed è un costo che un altro dotto commentatore, Marco Noce, non intende pagare, non essendo propenso ad attribuire a Petrarca difetti o confusioni quando il suo testo non gli risulti chiaro. Comunque, davanti alla difficoltà di capire a che cosa si alluda in questo passo, si pone anche lui alcune domande:

I serpenti cui si fa qui riferimento sono probabilmente dei cerasti o vipere cornute. Si tratta di un serpente velenoso che

<sup>19</sup> E. K. Enenkel, *Francesco Petrarca. De vita solitaria. Buch I. Kritische Textausgabe und ideengeschichtlicher Kommentar*, Leyde, Brill, 1990, p. 283.

porta sopra ogni occhio una scaglia robusta simile a un corno: il suo morso è spesso mortale. Cfr. Plinio (...) Tutt'altro che facile interpretare il passo: sfugge, in particolare, la funzione precisa dei *cornua serpentum*, sistemati tra le vivande. Si tratta delle *cornua* soltanto (come sembra interpretare T. V. Strozzi) o degli interi animali (Bufano-Martellotti)? Comunque sia, disporre sulla mensa le spoglie di un animale dal morso velenoso doveva avere un significato simbolico-superstizioso. Le parole di Petrarca e il buon senso, infatti, sembrerebbero escludere che si tratti di serpenti vivi (12).<sup>20</sup>

Christophe Carraud, il più recente commentatore del *De vita solitaria*, è cauto quanto Martellotti, ma intuisce almeno che l'immagine alluda ad un «usage apotropaïque de l'animal mort — et l'un des plus dangereux de tous, le céraste de Plin». <sup>21</sup> Egli ritiene poco persuasiva la spiegazione di Enenkel.

Tutto diventa chiaro se abbandoniamo la suggestione delle «fonti», e vediamo nel passo petrarchesco l'allusione ad un oggetto presente sulla mensa dei papi avignonesi e di molti signori dell'Europa dal quattordicesimo al diciassettesimo secolo. Era un amuleto che nella corte papale avignonese prendeva il nome di *proba*, in Francia si chiamava *languier*, nel mondo germanico divenne noto come *Natternzugenbaum*, e in varie corti italiane come *prova* o *assaz* o *credenza*. Era un pezzo di oreficeria fatto per lo più di un ramoscello di corallo o di argento, normalmente montato su una base a forma di piede, ed era impreziosito da filamenti d'oro. Nei suoi rami si incastonavano pietre chiamate «corni» o più spesso «lingue di serpente» (onde i nomi francese e tedesco), che si potevano appendere anche ai filamenti d'oro. Non erano pietre qualsiasi, perché avevano effettivamente la forma di una lingua di serpente o di un cornetto, e nel corso dei secoli fiorirono

<sup>20</sup> Francesco Petrarca, *De vita solitaria*, a c. di M. Noce, con introduzione di G. Ficara, Milano, Mondadori, 1992, p. 357, nota 10.

<sup>21</sup> Pétrarque, *La vie solitaire, 1346-1366*. Préface de Nicholas Mann. Introduction, traduction et notes de Christophe Carraud, Grenoble, Millon, 1999, p. 402, nota 86.



attorno ad esse varie leggende. Già Plinio le conosceva e le chiamava *glossopetrae* per la loro forma particolare simile ad una lingua, e riteneva che cadessero dal cielo durante le eclissi lunari, e per questo erano adatte a leggere i segni della luna. Nel Medioevo se ne indicò un'origine diversa che poi produsse le *probe*. Si ritenne che lingue e corni di serpente venissero realmente da serpenti pietrificati; e siccome molte di queste pietre si trovavano nell'isola di Malta, se ne trovò la spiegazione nel fatto che San Paolo (*Atti degli Apostoli*, XXVIII, 3-5), durante un naufragio nell'isola, fu morso da una vipera, ma rimase immune al suo veleno. Il santo allora maledì i serpenti, e tutti i rettili dell'isola furono pietrificati o persero il potere venefico. La leggenda ebbe una diffusione vasta e duratura, e originò un prospero commercio di lingue e corni di serpente. Solo nel Seicento si capì che quei fossili erano denti di squalo, e il loro studio costituì la base della paleontologia. Ma fino a quando la loro natura non ebbe una spiegazione scientifica, queste pietre venivano incastonate su ramoscelli di corallo o su altri oggetti (ad esempio, saliere e posate) e servivano a rivelare se i cibi erano contaminati: se quelle pietre cambiavano colore o essudavano, questo era il segno che le vivande imbandite contenevano veleno.

Petrarca, dunque, allude all'uso delle *probe*, gli amuleti magici usati per il rito della «credenza». Lo conferma la menzione del «*sedulus praegustator*»; sappiamo però che in molte case nobiliari l'assaggio veniva fatto da un cane. La *proba* offriva un controllo ulteriore: in cucina la si avvicinava alle pentole contenenti i cibi già cotti, oppure a mensa la si poneva vicino ai piatti o sulla mensa «*inter vina dapesque*». La diffusione di questi oggetti (spesso preziosi pezzi di oreficeria) è ampiamente documentata,<sup>22</sup> e i lettori contemporanei di Petrarca poteva-

<sup>22</sup> Si veda il lavoro fondamentale — e ormai di oltre un secolo fa! — di H. Pogatscher, *Von Schlangenhörnern und Schlangenzungen vornehmlich in 14. Jahrhundert (mit Urkunden und Akten aus den Vatikanischen Archive)*, in «*Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte*», 12 (1898), pp. 162-215. Altri materiali in R. Lentsch, *La proba. L'épreuve des poisons à la cour des papes d'Avignon*, in *Les prélats, l'Église et la société, XIe-XVe siècles. Mélanges B. Guillemain*, CROCEMS: Université Michel de Montaigne, Bordeaux, III, 1994, p. 155-162. Lentsch, studiando l'inventario avignone-

no facilmente capire l'allusione contenuta nel passo ricordato: per loro non si poneva il problema di una possibile «fonte» per chiarire il passo, come accade invece a noi moderni che alle fonti chiediamo spiegazioni quando i testi non ci sono chiari. L'indizio che i *serpentis cornua* si riferissero al serpente cerasta e che fosse un dato da confermare sulla letteratura dei bestiari si è rivelato del tutto fallace, e ha messo i commentatori su una pista sbagliata. Se poi troviamo deludente il fatto che il letteratissimo Petrarca in questo caso non attinga al suo impareggiabile deposito di letture, possiamo consolarci osservando quanto egli riesca letteratissimo nel ricavare dall'osservazione del quotidiano quel "concetto" di sapore barocco della "morte che vigila sulla vita", una sorta di "antidoto macabro".

[*Tre note al De vita solitaria*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 187 (2010), pp. 39-49.] Ma il testo è stato ampiamente rimaneggiato.

se, osserva che inizialmente quest'oggetto veniva indicato come *arbor*, ma, a partire dal papato di Clemente VI, prevalse il nome *proba*.

### 3.

## La simpatia della natura nel *Canzoniere* petrarchesco

S'è prestata molta attenzione al sonetto terzo del *Canzoniere* petrarchesco, ed è facile capirne il motivo. Leggiamolo:

Era il giorno ch'al sol si scoloraro  
per la pietà del suo fattore i rai,  
quand'io fui preso, et non me ne guardai,  
ché i bei vostr'occhi, donna, mi legaro.

Tempo non mi pareva da far riparo  
contra' colpi d'Amor: però m'andai  
secur, senza sospetto; onde i miei guai  
nel comune dolor s'incominciaro.

Trovommi Amor del tutto disarmato,  
et aperta la via per gli occhi al core,  
che di lacrime son fatti uscio e varco:  
però, al mio parer, non li fu honore  
ferir me di saetta in quello stato,  
a voi armata non mostrar pur l'arco.<sup>1</sup>

È l'inizio della storia dell'amore per Laura, pertanto è degno d'esser segnato con un'indicazione temporale precisa coincidente addirittura con l'evento che ha mutato la storia dell'umanità. Non altrettanto precisa è l'indicazione del luogo dell'incontro; tuttavia è sufficiente a fondare la singolarità di quella storia d'amore/pianto, trasgressiva e tormentosa. Sono argomenti troppo noti per doverci tornare sopra: da secoli si discute sulla datazione precisa di quel venerdì santo e su come avvii un tema ricorrente nel *Canzoniere*; e abbastanza s'è scritto sulla

<sup>1</sup> Si cita sempre dall'ed. Petrarca, *Canzoniere*, a c. di M. Santagata, Milano, Mondadori, "I Millenni", 2004<sup>2</sup>.

*defectio solis* che avrà echi nel resto dell'opera.<sup>2</sup> C'è però un punto sul quale la critica ha sorvolato lasciando cadere un'indicazione preziosa per capire un altro tema portante del *Canzoniere*, ed è l'allusione in quegli stessi versi iniziali alla "pietà" che il sole, e per metonimia tutto l'universo, sente per la morte del suo fattore.

Cos'è la pietà di cui parla Petrarca? L'interpretazione di "dolore" o "strazio" è certamente la più semplice ed è quasi certamente la più corretta rispetto ad altre che si potrebbero suggerire partendo dal concetto antico di *pietas* con le connotazioni religiose di *justitia erga deos* o anche di compassione o *eusebeia*.<sup>3</sup> Sorge però un problema in quanto quella glossa, tanto semplice da venire spontanea, implica un'antropomorfizzazione della natura di cui non v'è cenno nelle fonti. Il poeta non inventava l'evento del sole che si oscura; anzi era nozione diffusissima e fra le più note dei Vangeli, tanto che ogni lettore di Petrarca sapeva indicarne la fonte in *Matteo*, 27, 45: «A sexta autem hora tenebrae factae sunt super universam terram usque ad horam nonam»;<sup>4</sup> oppure in *Marco*, 15, 33: «Et facta hora sexta, tenebrae factae sunt per totam terram usque in horam nonam»;<sup>5</sup> o anche in *Luca*, 23, 44-45: «Erat autem fere hora sexta et tenebrae factae sunt in universa terra usque in nonam horam et obscuratus est sol»;<sup>6</sup> mentre *Giovanni* ricorda l'ora sesta (19, 14) ma non fa cenno dell'oscurarsi del sole. Però i tre evangelisti non parlano di "pietà", e l'aggiunta petrarchesca sembrerebbe piuttosto un'interpretazione, un modo di intendere quell'evento tremendo: si di-

<sup>2</sup> F. Chiappelli, *Le thème de la "defectio solis" dans le "Canzoniere": "variatio intus"*, nei *Mélanges d'études romanes du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Monsieur Jean Rychner*, Centre de Philologie Romane de l'Université de Strasbourg, 1978, pp. 75-84; ristampato ne *Il legame musaico*, a c. di P. M. Forni, con la collaborazione di G. Cavallini, Roma, Storia e Letteratura, 1984, pp. 165-179.

<sup>3</sup> Per questa storia mi permetto di rimandare al mio *Un dovere della pietas regia: l'uccisione del nemico*, in «Modern Philology», 73 (1976), pp. 244-56, poi in *Andrea, i trovatori e altri temi romanzi*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 126-143.

<sup>4</sup> «Dall'ora sesta alla nona si fece buio su tutta la terra».

<sup>5</sup> «E, arrivata l'ora sesta, si fece buio su tutta la terra fino all'ora nona».

<sup>6</sup> «Era all'incirca l'ora sesta quando si fece buio su tutta la terra fino all'ora nona, e il sole si oscurò». *L'ora sexta* è il nostro "mezzogiorno", e *l'ora nona* corrisponde alle nostre tre pomeridiane.

rebbe che Petrarca attribuisca alla natura un atteggiamento “creaturale”, ossia quel *Kreaturgefühl*, come direbbe Rudolph Otto, quella reverenza-amore che la creatura sente per il suo Creatore la cui divinità in questo caso si manifesterebbe come un’epifania nell’evento dell’eclisse e del terremoto — elemento quest’ultimo che Petrarca non menziona perché difficilmente semantizzabile nel contesto del sonetto.<sup>7</sup> Si tratta ora di stabilire fino a che punto l’interpretazione petrarchesca sia un tropo o un modo di dire figurato, o se effettivamente egli dia un’anima alla natura. Il buon senso fa propendere per la versione poetica, tanto più che la tradizione poetica antica con le sue frequenti metonimie o catacresi di onde che piangono, di fiumi che mormorano, di rupi che fremono e simili sembra autorizzare questa propensione; così, quando Petrarca dirà che «la natura piange» (41, 7), noi siamo pronti a sostenere che egli parli per figura, come si conviene ai poeti. Sennonché — si può obiettare — per i poeti antichi, fossero Ovidio o Virgilio o Lucano, era anche normale credere che il mondo avesse davvero un’anima, per cui le loro metafore avevano radici in una mentalità, in una religiosità che non sarà più quella di un cristiano del quattordicesimo secolo; di conseguenza le metafore dei poeti antichi erano modi figurati di esprimere una realtà ritenuta onticamente vera e accettata al livello concettuale e religioso. L’immaginario, anche al livello di linguaggio metaforico, fonda sempre i suoi sistemi su basi reali; e quando si perde il senso del legame fra i due significati ciò è dovuto al fatto che il modo di vedere il reale è operante nell’inconscio, e siamo quindi al livello della *mentalité*, oppure l’immagine è diventata un residuo inerte, destinata a

<sup>7</sup> Lo troviamo invece nella *Vita nova* nel passo in cui la morte di Beatrice crea (o così sembra a Dante) fenomeni astrali e sismici simili a quelli verificatisi alla morte di Cristo: «Così cominciando ad errare la mia fantasia, venni a quello ch’io non sapea ove io mi fosse; e vedere mi pareva donne andare scapigliate piangendo per via, maravigliosamente triste; e pareami vedere lo sole oscurare, sì che le stelle si mostravano di colore ch’elle mi faceano giudicare che piangessero; e pareami che gli uccelli volando per l’aria cadessero morti, e che fossero grandissimi tremuoti». (cap. XXIII). Dante non parla di “pietate”, e comunque le situazioni sono molto diverse: Dante parla della morte di Beatrice, mentre Petrarca parla di quella di Cristo e si attiene alla verità della Scrittura senza preoccuparsi affatto di rapporti figurati.

scompare quando muta la mentalità da cui trae origine. Nella “pietà” di cui parla Petrarca potrebbe esserci un residuo di quel modo di dire dei poeti antichi, così come oggi diciamo “disastro” senza pensare alle connotazioni astrologiche che pure sono chiare nell’etimologia; ma allo stesso tempo è scontato che nel mondo antico sia del tutto ignoto quel senso di amore (connotato dalla “compassione”) della natura per la divinità, perché questo può essere solo un fatto concepibile entro la religione cristiana secondo la quale Dio è il “fattore” della natura.

Forse stiamo complicando le cose, e ci siamo messi su una strada i cui sbocchi sono praticamente tutti chiusi perché pensiamo di rispondere ad una domanda così complessa sulla base di un’affermazione che, oltre ad essere unica, è anche di segno ambiguo. Tuttavia si concederà che non ci saremmo mai posti il problema se non avessimo una precognizione di un Petrarca le cui immagini naturalistiche e le personificazioni di boschi e di fiumi e di sassi e di erbe non hanno paralleli, né in intensità né in qualità, in altri poeti antichi o romanzi. Ci si chiede allora se l’allusione contenuta nel terzo sonetto non sia un modo di anticipare la maniera di vedere la natura prevalente nel *Canzoniere*: l’ipotesi è plausibile perché nel “prologo” al suo libro Petrarca stende le prime fila su cui ordirà la storia del suo amore. Il che ci porta a sottolineare ancora una volta quanto valore venga conferito alla *dispositio* in un’opera che, con tutta probabilità, è la prima raccolta organica, ovvero “costruita”, di soli componimenti lirici, tanto che un’immagine della pietà per la morte del Redentore non avrebbe lo stesso significato in una posizione diversa.

Anche noi vorremmo anticipare qualcosa sulla ricerca che stiamo per intraprendere, anticipare addirittura le conclusioni alle quali perverremo, in modo che il lettore possa seguire meglio il filo del discorso. La conclusione più importante sarà che in Petrarca esista una nozione della “simpatia della natura” o di “natura partecipe” che si manifesta sia nel rapporto del poeta/amante con la natura, sia nel rapporto di Laura con la stessa. È un rapporto di reciprocità, soggetto alla mutabilità delle situazioni. Questa simpatia è presente nel *Canzoniere* ed è

alla base di una forte innovazione rispetto alla poesia romanza antecedente. La ricerca stabilirà se sia una finzione pura o se abbia basi storico-culturali, e se in queste Petrarca non trovi elementi per giustificare o fondare una nozione di “natura simpatica”, perché, se quest’ultimo fosse il caso, l’immaginario avrebbe una maggior credibilità retorica e poetica.

\*\*\*

L’idea di una natura animata è già presente negli Stoici — i quali parlavano letteralmente di “simpatia” e “antipatia” della natura; era già dei Neoplatonici ed era stata rilanciata dalla scuola di Chartres: quindi non dovrebbe sorprendere che rispunti in Petrarca, il quale era ammiratore e seguace degli Stoici, dei Neoplatonici e degli Chartriani.<sup>8</sup> La certezza che Petrarca accettasse o almeno conoscesse tali principi si ricava dalla prefazione al secondo libro del *De remediis utriusque fortunae* che esordisce nel modo seguente:

Ex omnibus quae mihi lecta placuerint vel audita, nihil pene, vel insedit altius, vel tenacius inhaesit, vel crebrius ad memoriam rediit, quam illud Heracliti «Omnia secundum litem fieri». Sic est enim, et sic esse propemodum universa testantur.<sup>9</sup>

E, prendendo lo spunto dal principio eracliteo, Petrarca sviluppa un lungo elenco delle liti che si incontrano in natura: i pianeti si muovono in direzione opposta a quella del firmamento, gli elementi si combat-

<sup>8</sup> Lo studio sulla natura in relazione alla letteratura ha una sua tradizione, ma non pare che i risultati siano di grande utilità per il nostro lavoro. Si tengano presenti almeno W. Ganzmüller, *Das Naturgefühl im Mittelalter*, Lipsia, Teubner, 1914; E. U. Grosse, *Sympathie der Natur. Geschichte eines Topos*, München, Fink, 1968; e la raccolta di saggi *L’idea di natura nella storia della letteratura*, a c. di E. V. Ferrario, Milano, Unicopli, 1989.

<sup>9</sup> Si cita da Pétrarque, *Les remèdes aux deux fortunes*, a c. di C. Carraud, Grenoble, Milon, 2 voll., 2002, vol. I, p. 530. L’ed. di Carraud contiene nel vol. I “texte et traduction”, e nel II “notes et commentaire”. Traduciamo: «Di tutto ciò che mi è piaciuto leggere o sentire nella mia vita, niente mi ha fatto un’impressione più profonda e più duratura, niente mi è rimasto più impresso nella memoria di quella frase di Eraclito: “Tutte le cose sono frutto di una lotta”».

tono l'un l'altro — la terra trema, il mare si gonfia, l'aria trema, il fuoco scoppia, i venti si scontrano, il leone litiga col lupo ... . La lista è lunghissima e prende in considerazione animali terrestri, acquatici e volatili, piante, erbe, pietre, e infine l'uomo, il quale ha la lite maggiore con sé stesso. Ci sono dei fenomeni meravigliosi, nei quali «causa litis occultior»: <sup>10</sup> tali sono la calamita che attira il ferro (ma respinge i diamanti), il pesciolino *echinis* che blocca le navi, e il pesce *rocho* che fa lo stesso. Dei tre casi citati quello della calamita sembra indicare una forma di simpatia o di amore — così pensa anche il volgo ricordato da Vico <sup>11</sup> — più che di lite, ma senza dubbio in questa rassegna Petrarca intende parlare esclusivamente di antipatia. Gli stiamo prestando un termine, ma sicuramente egli lo conosceva perché lo leggeva in Plinio, XX, 1:

Maximum hinc opus naturae ordiemur et cibos suos homini narrabimus faterique cogemus ignota esse per quae vivat. Nemo id parvum ac modicum existimaverit, nominum vilitate deceptus, pax secum in his aut bellum naturae dicetur, odia amicitiaeque rerum surdarum ac sensu carentium et, quo magis miremur, omnia ea hominum causa quod Graeci sympathiam et antipathiam appellavere, quibus cuncta constant, ignes aquis restinguentibus, aquas sole devorante, luna pariente, altero alterius iniuria deficiente sidere atque, ut a sublimioribus recedamus, ferrum ad se trahente magnete lapide et alio rursus abigente a sese, adamanta, rarum opum gaudium, infragilem omni cetera vi et invictum, sanguine hircino rumpente, quaeque alia in suis locis dicemus paria vel maiora miracula. <sup>12</sup>

<sup>10</sup> Ibid., I, liv. II, Praefatio, 19, p. 542: «la causa delle lite è più nascosta».

<sup>11</sup> *Scienza nuova*, lib. I, "Degli elementi", XXXII: «Gli uomini ignoranti delle naturali cagioni che producon le cose, ove non le possono spiegare nemmeno per cose simili, essi danno alle cose la loro propria natura, come il volgo, per esempio, dice la calamita esser innamorata del ferro», ed. a c. di A. Battistini, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1990, p. 508. Del resto il rapporto del ferro con la calamita è inteso come un analogo del rapporto amoroso anche da Pier delle Vigne nel sonetto in tenzone con Iacopo Mostacci e Giacomo da Lentini, e vi allude anche Guido Guinizzelli nella sua canzone manifesto, «Al cor gentile rempaira sempre amore»: era, insomma, immagine topica, senza che ciò implicasse una filosofia della natura animata.

<sup>12</sup> «D'ora in avanti descriveremo l'opera grandissima della natura e presenteremo all'uomo i suoi cibi e lo costringeremo ad ammettere che gli sono ignote le cose di cui



Non pochi sono i dati che Petrarca ricava da Plinio per il suo discorso sull'antipatia della natura, anzi dalla *Naturalis historia* sembra derivare l'idea dell'intero *excursus* perché lì trovava alcuni capitoli sulle simpatie e sulle antipatie in natura, precisamente i capitoli prossimi alla conclusione rispettiva dei libri nono e decimo.

Ora Petrarca parla soltanto dell'antipatia o delle liti tra le cose naturali, e ciò presenta un ostacolo serio per la nostra ricerca sulla "simpatia"; anzi l'assenza risulta sorprendente perché, data la struttura del *De remediis*, ci aspetteremmo anche per la prima parte una prefazione sulla "simpatia" delle cose naturali; però, a ben vedere, la buona fortuna non conosce leggi e non tocca tutti, mentre la cattiva fortuna (se questa s'intende nel modo petrarchesco per cui in essa rientrano anche eventi come la perdita dei genitori o la vecchiaia) prima o poi visita tutti, per cui è possibile vedervi delle costanti.

E oltre a Plinio, indagatore massimo della storia naturale fra gli antichi, Petrarca poteva porgere ascolto a Cicerone, il quale, con prospettiva non da naturalista ma da filosofo e teologo, parlava di un'anima del mondo:

Quodsi ea quae a terra stirpibus continentur arte naturae vivunt et vigent, profecto ipsa terra eadem vi continentur arte naturae, quippe quae gravidata seminibus omnia pariat et fundat ex sese, stirpes amplexa alat et augeat ipsaque alatur vicissim a superis externisque naturis; eiusdemque expirationibus et aer alitur et aether et omnia supera. Ita si terra natura tenetur et viget, eadem ratio in reliquo mundo est; stirpes enim terrae inhaerent, animantes autem adspiratione aeris sustententur; ipseque aer nobiscum videt nobiscum audit nobiscum sonat, nihil

vive. Non si pensi che questo sia compito da poco e modesto, ingannato dalla semplicità delle parole. Si parlerà della pace e della guerra che la natura fa con sé stessa nei suoi elementi; si dirà degli odi e delle affinità tra cose considerate sorde e prive di sensi, e, cosa ancor più stupefacente per noi, è che tutte siano utilizzate dall'uomo. I Greci chiamarono questo "simpatia e antipatia", e che consiste in questo: le acque che estinguono i fuochi, il sole che elimina le acque, la luna che le produce, un astro che sparisce perché insidiato da un altro, e per allontanarci da questi fenomeni più alti, prendiamo la calamita che attrae a sé il ferro mentre respinge il diamante, il quale si rompe con il sangue del caprone; riporteremo al luogo dovuto altri prodigi pari o maggiori».

enim eorum sine eo fieri potest; quin etiam movetur nobiscum, quacumque enim imus qua movemur videtur quasi locum dare et cedere. quaeque in medium locum mundi, qui est infimus, et quae a medio in superum quaeque conversione rotunda circum medium feruntur, ea continentem mundi efficiunt unamque naturam. Et cum quattuor genera sint corporum, vicissitudine eorum mundi continuata natura est. Nam ex terra aqua ex aqua oritur aër ex aëre aether, deinde retrorsum vicissim ex aethere aër inde aqua ex aqua terra infima. sic naturis is ex quibus omnia constant sursus deorsus ultro citro commeantibus mundi partium coniunctio continetur. Quae aut sempiterna sit necesse est hoc eodem ornatu quem videmus, aut certe perdiuturna, permanens ad longinquum et immensum paene tempus. Quae enim classium navigatio aut quae instructio exercitus aut, rursus ut ea quae natura efficit conferamus, quae procreatio vitis aut arboris, quae porro animantis figura conformatioque membrorum tantam naturae sollertiam significat quantam ipse mundus? Aut igitur nihil ut est quod sentiente natura regatur, aut mundum regi confitendum est. Etenim qui reliquas naturas omnes earumque semina contineat, qui potest ipse non natura administrari; ut, si qui dentes et pubertatem natura dicat existere, ipsum autem hominem cui ea existant non constare natura, non intellegat ea quae eferant aliquid ex sese perfectiores habere naturas quam ea quae ex his eferantur.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Cicerone, *De natura deorum*, II, 83-86: «Ora, se è vero che le piante, con le loro radici affondate nel terreno, debbono la loro vita ed il loro vigore all'arte della natura, bisogna riconoscere che anche la terra sia dotata della stessa energia: fecondata dai vari semi, procrea e genera dal suo seno gli tutti esseri, nutre e fa crescere le radici profondate nel suo grembo e riceve a sua volta nutrimento dagli elementi esterni e posti al di sopra della sua superficie; inoltre dalle sue esalazioni traggono alimento l'aria, l'etere e i corpi celesti. La terra dunque riceve dalla natura vita e vigore. Ma se questo è vero, si dovrebbe dire lo stesso anche del resto del mondo. In tal modo le radici si abbarbicano al terreno, gli animali si sostengono in vita aspirando l'aria; e l'aria, a sua volta, ci è indispensabile per vedere, per udire, per parlare, cioè per compiere tutta una serie di funzioni impossibili senza il suo ausilio. E ancora: l'aria segue anche i nostri movimenti. Dovunque andiamo, qualunque itinerario seguiamo, sembra quasi che si faccia da parte e ci ceda il passo. Inoltre, tutti i corpi che cadono verso la parte centrale del mondo, che è anche la più bassa, quelli che da essa si sollevano verso l'alto e quelli che si muovono con moto circolare attorno ad essa costituiscono un'unica natura abbracciante l'intero universo. E poiché gli elementi naturali sono quattro, sulle loro vicendevoli trasformazioni si fonda la struttura unitaria dell'universo, la quale si articola

E sul *De natura deorum* Petrarca sostò a lungo, secondo quanto risulta dai continui riferimenti e prelievi che ne fece nel *De sui ipsius et multorum ignorantia*.

Il fatto che nella natura esista una “simpatia” non significa automaticamente che Petrarca ne venga coinvolto e che senta la natura come partecipe dei suoi sentimenti; comunque è un’acquisizione che facilita il passo verso la finzione poetica di dare alla natura un ruolo di confidente e di spettatrice partecipe. E in effetti un passo ulteriore verso l’invenzione di un rapporto simpatico con la natura lo facciamo tenendo presente un brano del *De vita solitaria* (I, 7) in cui Petrarca esalta il conforto e l’ispirazione che possono venire da un bel paesaggio, raccolto e silenzioso:

in un tutto continuo senza una pur minima soluzione di continuità. Dalla terra infatti deriva l’acqua, dall’acqua l’aria e dall’aria l’etere; invertendo il processo dall’etere avremo l’aria, dall’aria l’acqua e dall’acqua la terra che occupa l’ultimo posto. Proprio da questo trapassare degli elementi costitutivi dell’universo dagli uni negli altri con fasi alterne, il mondo trae l’elemento unificatore di tutte le sue parti. È fuori di dubbio e non potrebbe essere diversamente che tale struttura unitaria del mondo sia destinata a conservarsi in eterno nel suo attuale splendore o almeno per un tempo molto esteso e quasi immenso. Ad ogni modo, qualunque delle due tesi si voglia accettare, la conseguenza resta una sola: il mondo è governato dalla natura. Consideriamo per un momento la navigazione di una flotta o l’allestimento di un esercito o, per ritornare all’esempio di processi naturali, la nascita di una vite o di un albero o l’aspetto e la struttura fisica di un animale: in nessun caso è ravvisabile un’attività tanto intensa quanto quella che caratterizza il mondo nel suo insieme. A questo punto restano aperte solo due possibilità: o che non esista nulla su cui la natura, benché dotata di sensibilità, eserciti la sua azione di guida, o che sia il mondo ad esser governato da lei. Ma come potrebbe non esserlo visto che esso contiene in sé tutte le altre nature e i loro germi? Sarebbe lo stesso che affermare che i denti e la loro crescita siano dovuti alla natura e poi non riconoscere che l’uomo, cui essi appartengono, sia un prodotto naturale, mostrando con ciò di non comprendere che ogni essere si procrea dal suo essere. È appropriato, dunque, dare al mondo il titolo di seminatore, di piantatore e, per così dire, di padre di tutte le creature sottomesse al governo della natura: a lui spetta il compito di educarle e di nutrirle e a tutte egli fornisce cibo e sostentamento come a sue parti e membra. Ora, se le singole parti del mondo hanno come guida la natura, si dovrà dire lo stesso della totalità del mondo in cui l’azione regolatrice della natura è tale da escludere ogni critica: lo dimostra l’effetto prodotto da quelli che erano in origine dei semplici elementi, effetto che non potrebbe essere migliore di quanto effettivamente è stato».

Nempe supra humanum modum rapiantur oportet si supra hominem loqui volunt: id sane locis apertissimis expeditius fieri interdum et alacrius animadverti. Unde sepe montanum carmen quasi hedum e toto grege letissimum atque lectissimum vidi et, nitore insito admonitus originis, dixi mecum: "Gramen alpinum sapis, ex alto venis". Equidem ut huic tandem articulo finem faciam, et Marcus Tullius et Virgilius Maro, quos eloquentie principes latine nemo eloquens negabit, huic consilio herebant: dum alter cum sepe alias tum presertim ad tractatum legum civilium accessurus, frondosas quercus et delectabiles secessus, quodque ibi scriptum memini «ripam et umbram», et procerissimas populos, et concentum avium, et strepitum fluviorum, atque equas in partes scissi amnis in medio insulam parvam et huic nostre simillimam quereret; alter autem suum Alexim, quisquis is est, pastorio carmine laudaturus, "inter densas umbrosa cacumina fagos" assidue veniens, solus in montibus et silvis id faceret: Platonem secuti ambo, qui inter otiosa cupresseta et spatia silvestria de institutis rerum publicarum deque optimis legibus disputarat. Nota nimirum et vulgata commemoro. Multum tempore posterior Cyprianus, fide autem prior et martyrio clarus nec obscurus eloquio, tale quidam et sensisse videtur et scripsisse; quod unum ex multis ingens mirator eius Augustinus in libris suis quasi illius ingenii experimentum et eloquentie gustum ponit, que in eo quanta esse potuerit, nisi gravitati rerum deditus verborum neglexisset ornatum, loci illius commemoratione notum nobis esse voluit. Ubi ingenium exercens non ait hunc thalamum loco abditum, cinctum muris, communitum seris, marmorea opacum celatumque testudine, aut tale aliquid, sed quid? «Petamus» inquit «hanc sedem. Dant secessum vicina secreta, ubi dum erratici palmitum lapsus pendulis nexibus per arundines baiulas repunt, vitam porticum frondea tecta fecerunt». Ecce quam porticum et quam sedem vir sanctus et eloquens appetebat: vites, palmites, frondes, arundines, et inter hec studiosis semper amabile secretum, quod utique non optaret, si preter muros ac tectum nullis bene secessibus ingenium crederetur.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Francesco Petrarca, *Opere latine*, a cura di A. Bufano, con la collaborazione di B. Aracri e C. Kraus Reggiani; introduzione di M. Pastore Stocchi, Torino, UTET, 1975, 2 voll.; vol. I, pp. 340 e 342. Ma in questa nostra ristampa, torniamo alla traduzione di

Il passo non dice che la natura senta simpatia per chi l'osserva; d'altra parte Petrarca non parla dei suoi sentimenti e della risonanza che avrebbero nella natura. Tuttavia il passo è notevole perché fa della natura una causa indiretta dell'ispirazione poetica e del pensiero filosofico, creando un ambiente che favorisce una concentrazione assoluta e quindi il massimo della creatività di cui un poeta o un filosofo è capace. La contemplazione non indugia sui particolari perché ciò causerebbe distrazione, ma coglie l'insieme come una composizione armonica, come un sottofondo di bellezza indefinita che permea l'anima. Se non si può parlare ancora di simpatia, si può certamente parlare di sintonia. È importante notare che Petrarca sottolinei l'ascendenza

A. Bofano alla quale ci siamo rifatti nei saggi precedenti: «Naturalmente occorre che si lascino rapire sopra il limite umano, se vogliono parlare un linguaggio sovrumano: ho notato che questo avviene talvolta con maggiore facilità e prontezza nei luoghi più aperti. Così spesso ho visto una poesia composta in montagna, quasi fosse il capretto più prosperoso e più scelto di tutto il gregge; e, avvertito della provenienza dal suo naturale splendore, ho detto fra me: "Hai sapore di erba alpina, vieni dall'alto". E in verità — per chiudere finalmente questa parte della mia esposizione — Marco Tullio e Virgilio Marone, che nessun uomo eloquente negherà essere stati i principi dell'eloquenza latina, si tenevano fedeli a questo principio, l'uno in ogni circostanza, ma particolarmente quando si accingeva a lavorare al trattato delle leggi civili, cercava querce frondose e piacevoli recessi e "rive ed ombra" — ricordo che c'è scritto proprio così —, e pioppi altissimi, e musica di uccelli, e gorgogliare di acque correnti, e un'isoletta posta proprio in mezzo a un fiume in modo da dividerlo in due parti uguali, assai somiglianti a questa nostra; l'altro invece, apprestandosi a cantare in un carme bucolico il suo Alessi, chiunque egli fosse si aggirava solo fra i monti e le selve, recandosi spesso "tra i folti faggi, ombrose vette". Seguivano entrambi Platone che, nei boschi tranquilli di cipressi e negli spazi Silvestri, aveva discusso sull'ordinamento delle repubbliche e sulle leggi migliori. Son fatti noti questi e assai divulgati. Pare che Cipriano, di molto posteriore nel tempo ma più avanti nella fede, illustre per il martirio e non senza gloria per l'eloquenza, abbia pensato e scritto qualcosa di simile. Questo solo fatto tra i molti il suo grande ammiratore Agostino riporta nei suoi libri, quale prova del suo ingegno e saggio della sua eloquenza; volendo farci conoscere, con la citazione di quel passo, fino a che punto avrebbe potuto arrivare questa sua elequenza se, tutto preoccupato della serietà degli argomenti, non avesse trascurato lo splendore dell'eloquio. Ivi, parlando di come esercitare l'ingegno, non si descrive una stanza appartata cinta di mura, rafforzata da serrature, buia e nascosta da una corazza di marmo, o qualcosa di simile; ma che cosa? "Rechiamoci" egli dice "in questa sede. Ci accolgono i vicini recessi, dove i tralci vagabondi con penduli intrecci correndo sui sostegni di canne hanno fatto un portico di vite, tetti di fronde". Ecco il portico, ed ecco la sede che l'uomo santo ed eloquente desiderava, viti, tralci, fronde, e fra queste la solitudine sempre gradita agli studiosi, certo non avrebbe desiderato così se l'ingegno non avesse altro luogo ove appartarsi con profitto, oltre i muri e i tetti». (pp. 367 e 369)

letteraria di questa idea, da Virgilio a Quintiliano e a Cipriano, come se l'esperienza trovasse conferma in autori da lui ammirati. Ancora più importante è notare il richiamo alla poesia bucolica, perché la maggior parte dei modelli classici aventi fra i loro temi la simpatia della natura sono i poeti bucolici. Ne troviamo esempi in Virgilio:

Daphni, tuum Poenos etiam ingemuisse leones  
interitum montesque feri siluaeque loquuntur.  
Daphnis et Armenias curru subiungere tigris  
instituit, Daphnis thiasos inducere Bacchi  
et foliis lentas intexere mollibus hastas.<sup>15</sup>

Oppure:

Pastorum Musam Damonis et Alphisiboei,  
immemor herbarum quos est mirata iuuenca  
certantis, quorum stupefactae carmine lynces,  
et mutata suos requierunt flumina cursus,  
Damonis Musam dicemus et Alphisiboei.<sup>16</sup>

E non mancano altri casi come quello di Calpurnio Siculo, in cui la simpatia della natura presenta echi del mito di Orfeo:

Magna petis, Corydon, si Tityrus esse laboras.  
ille fuit vates sacer et qui posset avena  
praesonuisse chelyn, blandae cui saepe canenti  
adlusere ferae, cui substitit advena quercus.  
Quem modo cantantem rutilo spargebat acantho  
Nais et implicitos comebat pectine crines.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Virgilio, *Ecl.* V, 27-31: «Si dice che anche i leoni fenici abbiano pianto la tua morte, Dafne, e così anche i monti e le selve impervie. Dafne insegnò ad aggiungere le tigris armene al cocchio, e insegnò ad introdurre i cortei di Bacco e ad intrecciare di tenere foglie le flessibili aste».

<sup>16</sup> Virgilio, *Ecl.* VIII, 1-5: «La Musa dei pastori di Damone e Alfesibeo, delle cui gare rimase stupita la giovenca tanto da dimenticarsi dell'erba, e del cui canto rimasero stupite le linci, e il fiume, mutato il corso, sostò davanti a lei, noi canteremo, dunque, la Musa di Damone e Alfesibeo».

<sup>17</sup> Calpurnio Siculo, *Ecl.*, IV, 64-69: «Tu punti in alto, Coridone, se cerchi di essere Titiro.

Ma non è detto che manchino campioni in altri poeti. Per esempio ne troviamo un caso in Propertio:

vos eritis testes, si quos habet arbor amores,  
fagus et Arcadio pinus amica deo;<sup>18</sup>

comunque è facile capire che la natura sia più presente nella vita dei pastori e quindi nella poesia che canta di loro.

Petrarca non è un poeta bucolico, o non lo è almeno nel *Canzoniere*. Eppure quel personaggio innamorato che cerca la solitudine per fuggire alla curiosità “delle genti” ha qualcosa di bucolico per l’ambiente fisico in cui ama vivere nonché per la vocazione al canto. La sua, però, è una bucolica senza interlocutori, senza dialogo, eccetto quello che intrattiene con i boschi e con la natura in genere, visto che ad alberi ed erbe egli presta occhi e orecchie, vale a dire i sensi indispensabili per poter fungere da testimoni. Per questo la natura viene ad assurgere al ruolo di terzo protagonista nel *Canzoniere* insieme al poeta e a Laura, un ruolo vario come si conviene a tutti i protagonisti aventi una vera vita. Personificazioni simili non sarebbero possibili senza il *background* che abbiamo ricostruito, perché la nozione filosofica secondo cui la natura avrebbe un’anima agevola al livello lirico la trasformazione di tale vitalità in una persona che è vera, e in quanto tale non ha bisogno di assumere vesti allegoriche (i boschi di Petrarca, insomma, non sono la selva oscura di Dante) né di cercare giustificazione come una semplice finzione poetica che a Petrarca sarebbe sembrata puerile. Era una trasformazione fortemente innovatrice e anche rischiosa perché, se evitava le *sartie* dell’allegoria e l’incongruità di dar figuratamente

Lui era un poeta ispirato, uno che con la cornamusa superava la lira. Spesso, mentre cantava, le fiere gli si sottomettevano, le querce gli si avvicinavano e rimanevano ferme lì vicino a lui; bastava che cantasse e le Naiadi lo adornavano di acanto e scioglievano con un pettine i suoi boccoli nodosi».

<sup>18</sup> Propertio, *Eleg.*, I, 18, 19-20: «Tu faggio e tu pino, caro al dio dell’Arcadia, sarete testimoni, se mai un albero sente qualche amore».

sensi e parola alle erbe e alle piante, creava un protagonista il quale era chiamato a svolgere un ruolo entro la trama della storia del *Canzoniere*, e doveva avere una sua necessità lirico-narrativa. Ed è proprio questo ruolo necessario che cercheremo di studiare.

\*\*\*

Il ruolo del personaggio Natura appare già nella preistoria del *Canzoniere* facendo nascere Laura in un luogo umile, come si dice nel quarto sonetto:

Ed or un picciol borgo un sol n'è dato,  
tal che natura e 'l luogo si ringratia  
onde sì bella donna al mondo nacque. (4, 12-14)

Il dono di una Laura nuovo sole, nata in un luogo umile, inaugura un discorso su due piani: sul piano analogico ripete quello di Cristo il quale venne sulla terra in un luogo umile per dischiudere agli uomini le porte del paradiso così come Laura le dischiuderà, indicandogliele, a Petrarca; sul piano storico-morale si ripete quel luogo retorico, già presente in Valerio Massimo («De his qui humili loco nati clari evaserunt», III, 4) e poi ripreso da Petrarca nel *De remediis* («De ignobili patria», II, 4), che sviluppa il discorso sulla nobiltà basandolo non su natali illustri ma sulla virtù della persona. In tal modo Laura è già presentata come «umile e alta più che creatura», quindi molto diversa dalle donne dei trovatori, sempre nobili per grandi natali, e diversa anche dalla “donna angelo” di cui si tacciono sempre le origini. Natura ha voluto che Laura fosse una *summa simplicitas*, donna da amare ma anche da seguire sulla via di quella *summa simplicitas* che è Dio: il dilemma di Petrarca sarà quale delle due indicazioni seguire. Natura, insomma, ha operato provvidenzialmente, quindi con un’intelligenza che la autorizza a seguire e, fino ad un certo punto, ad intervenire nella storia d’amore che nascerà. Si ha l’impressione che Petrarca sia qui vicinissimo agli Chartisti che avevano fatto della natura una vera figura di dea e parlavano di lei col nome proprio di Natura.



Il primo sonetto in cui il tema della simpatia appare evidente è il nono:

Quando 'l pianeta che distingue l'ore  
ad albergar col Tauro si ritorna,  
cade virtù da l'infiammate corna  
che veste il mondo di novel colore;  
et non pur quel che s'apre a noi di fore,  
le rive e i colli, di fioretti adorna,  
ma dentro dove già mai non s'aggiorna  
gravido fa di sé il terrestre humore,  
onde tal fructo et simile si colga:  
così costei, ch'è tra le donne un sole,  
in me movendo de' begli occhi i rai  
cria d'amor pensieri, atti e parole;  
ma come ch'ella gli governi o volga,  
primavera per me pur non è mai. (9, 1-14)

Il sonetto conferma che la natura ha un'anima la quale si manifesta grazie alla luce del sole che la feconda e la fa creare. Conferma pure che Laura ha una funzione analoga a quella del sole; purtroppo la luce dei suoi occhi non crea la primavera nel cuore dell'amante. Tale conclusione rivela in filigrana quell'insegnamento trovatorico di stabilire analogie tra lo spettacolo esterno e il mondo dei sentimenti del poeta, o anche di contrapporre nature primaverili in fiore al gelo invernale del cuore di un amante non riamato, o nature invernali al cuore caldo di un amante che spera di realizzare il suo desiderio amoroso. Ma quanta differenza al di là di tali generiche somiglianze! Nella poesia dei trovatori era un *topos* esordire con un accenno alla natura (*Natureingang*) per lo più primaverile (*la strophe printanière*) per stabilire un termine di confronto con lo stato d'animo del poeta/amante.<sup>19</sup> Alcuni esordi sono celebri, come quello di Guilhem de Peitieu, il primo trovatore:

<sup>19</sup> Il lavoro classico su questa tecnica è quello di D. Scheludko, *Zur Geschichte des Natureinganges bei den Trobadors*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 60 (1935-1937), pp. 256-334; si aggiungano: W. Ross, *Über den sogenannten Natureingang*

Ab la dolchor del temps novel  
 foillo li bosc, e li aucel  
 chanton, chascus en lor lati,  
 segon lo vers del novel chan;  
 adonc esta ben c'om s'aisi  
 d'acho dont hom a plus talan.

De lai don plus m'es bon e bel  
 non vei mesager ni sagel,  
 per que mos cors non dorm ni ri.<sup>20</sup>  
 (ed. Pasero, 10, 1-9);

Altri sono preziosi, come quello di Raimbaut d'Aurenga:

Ar resplan la flors enversa  
 Pels trencans rancx e pels tertres,  
 Cals flors? Neus, gels e conglapis  
 Que cotz e destrenh e trenca;  
 Don vey morz quil, critz, brays, siscles  
 En fuelhs, en rams e en giscles.  
 Mas mi te vert e jauzen Joys  
 Er quan vey secx los dolens croys<sup>21</sup> (ed. Pattison, 39);

der Trobadors, in «Romanische Forschungen», 65 (1954), pp. 49-68; M. Picarel, *Le début printanier dans les chansons des troubadours: Marcabru et Bernard de Ventadour*, in *Présence des Troubadours*, a c. di P. Bec, Toulouse, Annales de l'Institut d'études occitanes, 1970, pp. 169-197; A. R. Press, *La Strophe printanière chez les troubadours et chez les poètes latins du Moyen Age*, in *Actes et memoires du III<sup>e</sup> Congrès International de Langue et littérature d'Oc*, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1961, vol. II, pp. 70-8; D. Rieger, *Kalter Wind und Pferdegewieher. Zwei Sonderfälle des trobadoresken Natureingangs*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 93 (1983), pp. 2-13; E. M. Ghil, *The Seasonal Topos in the Old Provençal "canzo": A Reassessment*, in *Studia Occitanica in Memoriam Paul Remy*, a cura di H. E. Keller, Kalamazoo, Michigan, Western Michigan University Press, 1986, vol. I, pp. 87-99.

<sup>20</sup> «Nel dolce tempo della nuova stagione fioriscono i boschi, e gli uccelli cantano ciascuno nel suo latino, secondo i modi del nuovo canto: è quindi bene che ognuno si adatti a ciò che sente più congeniale. Da là da dove mi viene gioia e bellezza, non vedo messaggero né (sento) messaggio per cui non ne dormo e non ne rido». Si cita da: Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, ed. a c. di N. Pasero, Modena, Mucchi, 1973.

<sup>21</sup> «Ora risplende il fiore rovesciato per le scoscese rupi e per i monti. Quale fiore? Neve, gelo e brina, che brucia, stringe e taglia, per cui vedo spenti i lamenti, i gridi, i gorgheggi e i fischi nelle foglie, nei rami e nei germogli; ma il giubilo mi tiene verde e

altri sono fiacchi e *undistinguished*, come questo di Sordello:

Er, quan renovella e gensa  
estius ab fuelh'et ab flor  
pus mi fai precx, ni l'agensa  
qu'ieu chant em lais de dolor<sup>22</sup> (ed. Boni, 1, 1-4)

La funzione di tali esordi è stabilire un termine di paragone il più fisso e insieme il più vario possibile (la natura è l'uno e l'altro), e in genere prevale il paragone che instaura un contrasto. Petrarca riprende quella funzione, sempre però con grande originalità: magari costruendo il contrasto in modo da estenderlo per tutto un componimento, come accade nella sestina 22 («A qualunque animale alberga in terra») dove, tra l'altro, il contrasto non ha elementi stagionali, ma solo quelli della notte e del giorno. Comunque la differenza sostanziale dipende da una diversa concezione della natura. Per i trovatori la natura non ha una *anima mundi*, una vitalità autonoma, una *vis generativa* che causa i continui suoi mutamenti. Nella loro poesia permane un'idea di Natura che era quella prechartriana, cioè di una natura che trova la sua *causa essendi* in Dio,<sup>23</sup> tanto che indagare sulla natura significa in ultima istanza risalire a Dio, il quale crea continuamente il mondo e si rivela in esso come una continua epifania. Nel complesso la natura dei trovatori ha qualcosa di ineffabile e di estraneo: da una parte non se ne indagano le leggi, perché son quelle stabilite da Dio, e i trovatori non includono mai elementi di teologia nella loro poesia laica; dall'altra è lì, fuori, come evidenza di una realtà sulla quale non è possibile agire,

felice ora che vedo rinsecchiti i malvaggi in pena». Si cita da W. Pattison, *The Life and Work of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1952. Sul significato della "flors enversa" come "giglio", si veda la mia nota *Il Mare amoroso e la flors enversa di Raimbaut d'Aurenga*, in «Romania», 93 (1972), pp. 76-84.

<sup>22</sup> «Ora quando si rinnova e ringentilisce l'estate con le foglie e con i fiori, e (la mia donna) mi prega e mi esorta a cantare e a smettere di dolermi». Testo in: Sordello, *Le poesie*, ed. a c. di M. Boni, Bologna, Palmaverde, 1954.

<sup>23</sup> Si veda ad esempio Lattanzio, *Divinae institutiones*, II, 6 ("Quod nec mundus totus, nec elementa sint Deus, nec animata" (PL, 6, 281-284), cioè "Né il mondo nella sua interezza né gli elementi sono Dio né sono dotati d'anima").



Questa è la Natura che conosce un Guillaume de Lorris, di cultura universitaria, quando nella prima parte del *Roman de la Rose* descrive il giardino di Deduit. Questa è la natura che conosce Petrarca, il quale certamente sapeva che la scuola di Chartres aveva mosso i suoi primi passi studiando il *Timeo* di Platone, quella straordinaria cosmologia che Petrarca ricorda spesso.<sup>26</sup> Ce lo dice il sonetto 9 appena trascritto con il suo indugiare sulla forza creatrice del sole che interviene sulle *rationes seminales* di cui parlava Agostino e di cui erano tornati a parlare gli chartriani: in quel sonetto il linguaggio sollecito di un lessico tecnico offre una testimonianza decisiva della nozione di natura animata e intelligente. È una nozione che distingue Petrarca da altri poeti d'amore nei quali la natura talvolta poteva avere un ruolo spiccatissimo, come nel caso — unico, a dire il vero — del *Mare amoroso*, in cui i paragoni col mondo degli animali, delle piante e delle pietre rimangono delle pure e semplici analogie, incorniciate in un sistema di tipo enciclopedico entro il quale i due termini di paragone si pongono su linee parallele senza alcuna possibilità di convergenza o di "simpatia". È soprattutto una nozione che distingue Petrarca dai trovatori, e gli consente di assumere la natura come confidente, come testimone, come fonte di ispirazione, di farne, insomma, una protagonista che partecipa della sua vita interiore soffrendo con lui.

Il preludeo al discorso sulla natura partecipe compare nel sonetto 10, ossia nel componimento che chiuderebbe il "prologo" del *Canzoniere*, dove l'idea che abbiamo visto nella pagina del *De vita solitaria* poco sopra ricordata trova una bella conferma:

qui non palazzi, non theatro o loggia,  
ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino  
tra l'erba verde e 'l bel monte vicino,  
onde si scende poetando et poggia  
levan di terra al ciel nostr' intellecto;  
e 'l rosignol che dolcemente all'ombra

<sup>26</sup> Si vedano *Opere latine*, cit., *ad indices*.

tutte le notti si lamenta e piagne,  
d'amorosi pensieri il cor ne 'ngombra . (10, 5-12)

Il paesaggio coopera all'ispirazione poetica, e il lamento dell'usignolo trova risonanza nell'animo del poeta.

Il primo canto in cui la simpatia della natura nei riguardi del poeta è chiara si ha nel celebratissimo sonetto 35:

Solo e pensoso i più deserti campi  
vo misurando a passi tardi et lenti  
(...)  
sì ch'io mi credo omai che monti et piagge,  
et fiumi et selve sappian di che tempre  
sia la mia vita, ch'è celata altrui. (35, 1-2, 9-11)

Al sonetto 42 appare la simpatia di Laura con la natura:

Del lito occidental si muove un fiato  
che fa sicuro il navigar senz'arte  
et desta i fior tra l'erba in ciascun prato.  
Stelle noiose fuggon d'ogni parte,  
disperse dal bel viso innamorato,  
per cui lagrime molte son già sparte. (42, 9-14)

Una forte presenza della natura si ha nella sestina 66 dove riappare nella prima parte il motivo dell'analogia tra il rigore degli elementi e lo stato d'animo del poeta; ma nella seconda parte l'analogia si dissolve perché la tempesta cessa e il tempo si ricompone, mentre non accade lo stesso per il poeta. In questo modo Petrarca combina i due *topoi* trobadorici, certo con ben altra lingua e con ben altra forza, forse con la sola eccezione di Arnaut Daniel: chi legge «L'aere gravato, e l'importuna nebbia / compressa intorno da rabbiosi venti / tosto conven che si converta in pioggia» percepisce quanta *vis*, quanta violenza abbiano quegli elementi, e capisce anche quanto debba al linguaggio ugualmente violento e terso di Arnaut Daniel.

Prima di fare una pausa, dobbiamo ricordare che non sempre la natura è in sintonia col poeta, e si ripete così più da vicino la situazione tipica dei trovatori. Il primo drammatico caso è la sestina 22, «A qualunque animale alberga in terra», in cui Petrarca ha modi di variare con grande originalità il *topos* della natura indifferente al dolore del poeta: in realtà Petrarca è il solo animale che non viva in sintonia con la natura, mentre tutti gli altri animali vivono in un rapporto simpatico con essa. Nuova è anche la dimensione che la notte e il giorno, altri aspetti del ciclo naturale, acquistano in tale contesto. Un caso simile di dissonanza si ha nella canzone 50 dove la simpatia della natura figura in una serie di blasoni descrittivi esseri umani che vivono in armonia con la natura seguendone l'alternarsi del giorno e della notte: la dolcezza dei tramonti, la vaghezza di paesaggi remoti fanno capire intuitivamente quella "interiorizzazione" della natura di cui hanno parlato i lettori di Petrarca, e rendono più evidente e drammatica la solitudine del poeta ora che anche la natura vive con un ritmo marcato da un tempo diverso dal suo.

Prima di ritrovare il motivo della simpatia della natura dobbiamo saltare ai sonetti 108 e 109: un salto lunghissimo, tanto lungo da farci ricredere sull'affermazione che la natura sia il terzo protagonista nel *Canzoniere*, dal momento che un'assenza protratta fino a tal punto mal si conviene ad un personaggio importante. Sino ad ora abbiamo visto due casi chiari in cui si stabilisce un rapporto con la natura sia da parte del poeta sia da parte di Laura: il poeta ama il silenzio dei boschi, e i boschi silenti lo osservano e sanno; Laura è venerata dalla natura, la quale indica questo suo sentimento con il sorridere dei fiori e con un intensificarsi della luce solare.

Ora, la paucità di occorrenze viene compensata abbondantemente a partire dai sonetti 108-109; e se la tipologia vista fino ad ora resisterà, importanti modifiche rinnoveranno il ruolo della nostra terza protagonista, e vedremo una decisa prevalenza della simpatia della natura su quello della sua indifferenza. Cosa è successo? È risaputo che all'interno della bipartizione fondamentale "in vita" / "in morte" di Laura

esistono nel *Canzoniere* altre ripartizioni o altri raggruppamenti o microtesti ai quali è affidata la dinamica basilare del viaggio petrarchesco che si muove da un amore intensamente erotico, una fase veramente “petrosa”,<sup>27</sup> ad un amore stilnovista per culminare poi in un amore “charitas”. La parte che abbiamo visto fino ad ora è solo quella “petrosa” che canta un amore intenso, ossessivo e frustrante per una Laura tutt’altro che dolce: è la sezione iniziale del *Canzoniere* che si protrae fino alla canzone 70. Lo stato mentale “petroso” e il tono poetico ad esso adeguato non è certo il più adatto alle confidenze, al dialogo sommerso, al conforto della compassione. Sarà questa una delle ragioni principali per cui il motivo della simpatia faccia soltanto un’apparizione timida in questa parte, dove per altro abbondano notazioni paesaggistiche spesso di grande icasticità.

Le cose cambiano, come dicevamo, a partire dai sonetti 108, dove leggiamo:

Avventuroso più d’altro terreno,  
ov’ Amor vidi già fermar le piante  
ver me volgendo quelle luci sante  
che fanno intorno a sé l’aere sereno, (108, 1-4);

e 109, dove leggiamo:

L’aura soave che dal chiaro viso  
move col suon de le parole accorte  
per far dolce sereno ovunque spira (109, 9-11),

e nei quali si mette in evidenza la consonanza di Laura con la natura. L’immagine di Laura che fa respirare o vivere la natura è una delle più frequenti del *Canzoniere*, e ha il suo vertice nella canzone 126, la celeberrima «Chiare fresche e dolci acque», dove la sacralità della natura attinge una trasparenza e una potenza mitica, dove riesce difficile

<sup>27</sup> La definizione è di M. Santagata, *I frammenti dell’anima*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 217 sgg.



distinguere il divino dal naturale perché si rimane incerti se assistiamo ad un'epifania del divino o a una divinizzazione della natura, con una Laura che ha qualcosa della Matelda dantesca e dell'Afrodite antica, e crea una panicità che è il tripudio della natura. La grandezza di questo quadro si capisce meglio se lo paragoniamo ad altri quadri ben noti, come quello della Venere addormentata creato da Claudiano all'inizio dell'*Epithalamium Palladio et Celerinae*:

Forte Venus blando quaesitum frigore somnum  
Vitibus intexti gremio suscepit antri,  
Densaque sidereos per gramina fuderat artus,  
acclinis florum cumulo. Crispatur opaca  
Pampinus, et mites undatim ventilat uvas.  
Ora decet neglecta sopor, fastidit amictum  
Aestus, et exuto translucent pectore fronds. (vv. 1-6)<sup>28</sup>

Claudiano con splendida lentezza ed *enàrgeia* ricostruisce una natura che accoglie Venere e la fascia delle sue creature più belle; eppure non è una natura che vibra, che crea quel magnetismo della "simpatia" che troviamo in Petrarca, in cui i fiori e le piante e le erbe sono dei veri amorini che corteggiano, che accarezzano, che possiedono Laura.

Per lo più nelle descrizioni di Laura calata nella natura hanno un ruolo prediletto i capelli che danno respiro all'aria: sembra un paradossoso, ma l'elemento che ci fa respirare respira esso stesso, acquistando vita — si veda soltanto la prima quartina del sonetto 227:

Aura che quelle chiome bionde et crespie  
circondi et movi, et se' mossa da loro,

<sup>28</sup> «Accadde che un giorno Venere si ritirò in una grotta coperta di pampini per dormire all'allettante fresco, e posò le sue membra sulla folta erba e la testa su un cumulo di fiori. I rami delle viti carichi di uva ondeggiavano dolcemente alla brezza. Il sopore autorizzava il disordine della fronte, il calore del mezzogiorno le allargava le vesti e contro il candore delle sue nude mammelle si vedevano le foglie». Si adotta il testo di Claudius Claudianus, *Carminum minorum corpusculum*, ed. M. Plataneur, per la Loeb Classics, Harvard, 1922.

soavemente, et spargi quel dolce oro,  
et poi 'l raccogli, e 'n bei nodi il rinrespe. (227, 1-4)

Un'altra parte privilegiata del suo corpo sono i piedi scalzi che toccano l'erba, e l'erba desidera d'essere calpestata da essi:

Lieti fiori et felici, et ben nate herbe  
che madonna pensando premer sòle;  
piaggia ch'ascolti sue dolci parole,  
et del bel piede alcun vestigio serbe;  
schietti arboscelli et verdi frondi acerbe,  
amorosette et pallide viole;  
ombrose selve, ove percote il sole  
che vi fa coi suoi raggi alte e superbe;  
o soave contrada, o puro fiume  
che bagni il suo bel viso et gli occhi chiari  
et prendi qualità dal vivo lume; (162, 1-11)

come si legge nel sonetto 162, al quale si potrebbe affiancare il sonetto 165.

Affine a questa è l'immagine di Laura seduta su un prato in una natura che vibra alla sua presenza. Pastorella, Matelda e angelo insieme, Laura ha i caratteri di una creatura ctonia pur con tratti paradisiaci. In lei Natura ha posto il suo meglio:

Le stelle, il cielo, et gli elementi a prova  
tutte lor arti, et ogni estrema cura  
poser nel vivo lume, in cui Natura  
si specchia (154, 1-4);

oppure

In qual parte del ciel, in quale ydea  
era l'exempio, onde Natura tolse  
quel bel viso leggiadro (159, 1-3),

e la terra la reclama dopo la morte accogliendone, anzi "abbracciandone", il corpo nel suo grembo:

Quanta invidia ti porto, avara terra,  
ch'abbracci quella cui veder m'è tolto (300, 1-2).

I moltissimi esempi che potremmo addurre confermano unanimemente che la simpatia tra Laura e la natura ha sempre questo felice risultato. La Laura calata in un paesaggio primaverile ha certamente precorrimenti tra gli stilnovisti, specialmente in Guinizelli e ancor più in Cavalcanti, per i quali la donna crea la primavera irradiando sul paesaggio la luce della sua bellezza e virtù.<sup>29</sup> Petrarca compie un passo ulteriore umanizzando la natura, dandole, per così dire, una personalità autonoma anziché assorbirla o ridurla alla donna come facevano gli stilnovisti. E la differenza dipende soprattutto dal pensiero filosofico che ciascuno segue. Gli stilnovisti avevano come *background* filosofico l'avicennismo, in particolare dall'anonimo *Liber de causis*, e da quel filone di pensiero riprendevano la nozione di emanatismo che rendeva possibile l'idea di una forza creatrice che la donna esercita sulla natura. Petrarca, invece, si attiene alla nozione classica e chartriana secondo cui la natura avrebbe un'anima e sarebbe capace di sentire simpatie e antipatie, e Petrarca sfrutta questo sentimento naturalistico per onorare Laura, dal momento che una "natura animata" è in grado di tributare per proprio conto omaggio e lode alla sua amata, accrescendone la gloria.

La simpatia fra il poeta e la natura è più complessa, e dopo la sporadica presenza nella sezione "petrosa" riappare quasi allo stesso punto in cui si manifesta quella tra Laura e Natura, cioè a partire dal sonetto 116:

In una valle chiusa d'ogn'intorno  
ch'è refrigerio de' sospir miei lassi  
giunsi sol cum Amor pensoso e tardo; (116, 9-11)

<sup>29</sup> Su questo punto si veda M. Picone, il capitolo "I due Guidi: una tenzone virtuale", in *Percorsi della lirica duecentesca*, Fiesole, Cadmo, 2003, pp. 185-203.

e rispunta immediatamente prima di «Chiare fresche e dolci acque», quasi ad anticiparne il motivo della simpatia: la canzone 125, «Se 1 pensier che mi strugge», si chiude con questi versi:

Qualunque herba o fior colgo  
 credo che nel terreno  
 aggia radice ov'ella ebbe in costume  
 gir fra le piagge e 'l fiume,  
 e talor farsi un seggio  
 fresco, fiorito et verde. (125, 69-75)

Subito dopo «Chiare fresche e dolci acque» viene «Di pensier in pensier, di monte in monte», forse la dichiarazione più alta del conforto che il poeta sente stando solo vicino alla natura. Da questo punto fino alla conclusione della prima parte del *Canzoniere* il tema ritorna con notevole frequenza: nei componimenti 142, 144, 176, 177, 188, 192, 194 («L'aura gentil che rasserena i poggi»), 196, 208, 219, 237 dove riaffiora in parte il tema della sestina 22, e si legge, con maggior dolcezza:

Le città son nemiche, amici i boschi,  
 a' miei pensier, che per quest'alta spiaggia  
 sfogando vo col mormorar dell'onde (237, 25-27);

e ritorna nella sestina 239; nel sonetto 243, dove la personificazione arriva addirittura a dar parola alla natura quando le erbe calpestate dal piede di Laura pregano che il poeta possa essere al loro posto:

Deh fusse or qui, quel miser, pur un poco,  
 ch'è già di pianger et di viver lasso (243, 10-11);

e appare anche in 245 e 246, i due sonetti delle "rose". Nel sonetto 255 troviamo il contrasto "serena" / "alba".<sup>30</sup> E prossimi ormai alla conclu-

<sup>30</sup> «La sera desiar, odiar l'aurora/ Soglion questi tranquilli e lieti amanti». Il desiderio che la sera arrivi offre un solo esempio nella lirica dei trovatori (è la "serena" di Giraut de Riquer), ma ha qualche caso nel mondo antico e mediolatino, e poi, grazie all'uso

sione della prima parte, nel sonetto 259 leggiamo ai versi iniziali:

Cercato ho sempre solitaria vita  
(le rive il sanno, et le campagne et i boschi). (259, 1-2)

Non mancano, però, i momenti di dissonanza in cui la natura vive obliosa del tormento del poeta. Ad esempio il sonetto 164:

Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace  
et le fere e gli augelli il sonno affrena,  
Notte il carro stellato in giro mena  
et nel suo letto il mar senz'onda giace,

veggio, penso, ardo, piango, (164, 1-5)

o nel sonetto 223. Ritorna in queste situazioni la tipica antitesi trobadorica che abbiamo già visto nella sezione "petrosa". Sennonché ciò che lì era stridente trova ora la dolcezza che sembra aver radice in un sentimento di nostalgia per un'amica amata e perduta, un'amica ora lontana ma che rimane sempre un modello di pace e di armonia.

Sostiamo ora un poco per raccogliere il senso di quanto abbiamo visto nella lettura della sezione non "petrosa" della parte "in vita" del *Canzoniere*. Non c'è dubbio che il tema della natura partecipa si presenti qui con un'insistenza tutt'altro che disprezzabile, per cui parlare di una natura protagonista non sembra un'esagerazione. Il problema, semmai, è stabilire se sia realmente una protagonista, vale a dire se abbia un ruolo attivo e non semplicemente decorativo o con la sola funzione di stabilire un termine di paragone, e sia quindi una protagonista "altra" la cui realtà è solo parallela e non converge mai con

che ne fece Boccaccio nella *Fiammetta*, ebbe una diffusione che arriva fino a Shakespeare, a Marino e a Cervantes (si veda il mio *Il carro di Febo e il tempo degli amanti*, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Maria Simonelli*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 51-61; poi sempre nel mio *L'alambicco in biblioteca: distillati rari*, Ravenna, Longo, 2000, pp. 143-152).

quella alla quale viene paragonata. Ora, i testi riportati non lasciano dubbio sul fatto che la natura venga presentata come un ente animato, come una vera persona, e in quanto tale le vien data anima, un corpo e persino la parola. E se rimanessero dubbi, si ricordi che al centro di quella natura esiste una pianta che si chiama lauro o alloro nel quale si cifrano i valori e i miti e gli amori centrali del *Canzoniere*. Fino ad ora non se ne è fatto cenno perché sembra un documento così ovvio e capitale nel nostro argomento che ogni lettore di Petrarca sarebbe in grado di addurlo. L'alloro che è Laura e la fama o la gloria, l'alloro che Petrarca vorrebbe poter abbracciare, e non solo metaforicamente,<sup>31</sup> l'alloro nel quale si rapprende il mito dafneo in cui eros ed eterno si danno la mano in modo incongruo e drammatico, l'alloro è decisamente una pianta con un'anima, anzi con due anime, quella di Petrarca e quella di Laura, per cui in essa coesistono le forze della simpatia e dell'antipatia che simbolizzano la storia amorosa del *Canzoniere*. L'alloro petrarchesco è un essere anfibio, per così dire, perché vive come una pianta ma incarna nello stesso tempo un essere umano: la metamorfosi da un essere all'altro è una potenzialità permanente che non si attualizza mai appieno in modo che l'ambiguità permanga aperta ad accogliere perennemente quella simbiosi, quella pluralità di segni e di significati: è forse un caso unico in cui denotazione e connotazione si sovrappongono con tanta coerenza che segno e simbolo tendano ad identificarsi e diventino almeno intercambiabili. La riluttanza a farne un documento centrale nel nostro discorso si spiega ricordando che se l'alloro è segno di natura animata è anche una pianta i cui attributi e qualità ne fanno un caso unico, e l'unicità, si sa, indebolisce l'argomento in quanto implica l'eccezione, l'atipico, e in ogni modo costituisce un tema per conto proprio, sia pure legato a quello più generale nel modo indicato.

Il problema, quindi, non è più vedere se la natura abbia un'anima, bensì capirne il ruolo, che risulta così nuovo nella tradizione lirica. E

<sup>31</sup> Si veda in particolare il sonetto 67 e il commento che ne ho dato in *Lettura del sonetto LXVII*, in «Lecturae Petrarce», 11 (1991); pp. 237-258.

abbiamo visto che il suo ruolo è diversificato e molteplice: con Laura ha una funzione e con il poeta ne ha un'altra, e ne ha anche una terza come intermediaria tra i protagonisti maggiori. Con Laura la simpatia ha una sola direzione, con vettore dalla natura verso Laura, o così almeno sembra. La natura celebra Laura, l'accoglie con il meglio della sua luce, dei suoi fiori, dei suoi paesaggi, delle sue aure e dei suoi colori: essa gode a vedere la perfezione della sua creatura. Eppure si avverte che Laura ricambia questa gioia perché trovandosi nel suo elemento lo rivitalizza con l'effluvio della sua naturalità e bellezza. Non è propriamente una forza magnetica che fa "tremare l'âre", ma una bellezza che suscita meraviglia, ammirazione, amore. È la bellezza *compos sui*, che ha la sua naturale beatitudine in ambienti anch'essi belli perché la bellezza non ama i contrasti, come le perfezioni non possono esserlo se non nel grado assoluto; una bellezza che niente turba perché vive nel bello. Per questo la natura mette sempre la sua veste più bella e idealizzata quando compare Laura. La reciprocità crea una simbiosi stupenda. È difficile immaginare Laura nei boschi, come un'amazzone o come una tigre ircana (anche se ciò è fino ad un certo punto possibile leggendo la sezione "petrosa"), mentre è normale pensarla seduta o danzante in un prato, sdraiata vicino ad un fiume o ad una fontana, all'ombra di un albero nobile... Il suo corpo è avvolto dall'aria che vuole imbevversarsi del suo profumo; è coperto dai fiori che come sopraffatti riconoscono la sua superiorità; gli alberi vorrebbero incorporare i suoi capelli non certo per fare come fecero con Absalon, ma per acquistarne la bellezza e l'aerosità; le erbe, quasi masochiste, vogliono essere calpestate e sono le uniche ad avere in quest'amore il ruolo del tatto vero, l'unico dei sensi che dia la certezza carnale dell'esistenza, e sono quasi ansiose di crescere con lei e di innalzarsi al cielo; i fondali di fiumi e di ruscelli hanno la chiave di tutti quegli spettacoli perché correndo rendono perenne la presenza di quel miracolo. Laura da parte sua si concede a questi elementi che la corteggiano e che in qualche modo la possiedono; e questo suo darsi non la disonora perché quegli elementi vogliono che lei rimanga qual è, creatura con i piedi sulle erbe e con

i capelli che si continuano nei rami e nell'aura. Tutto questo, si dirà, è molto erotico, ed effettivamente una delle funzioni della natura è di sottolineare la femminilità di Laura, mentre le sue parole e i suoi gesti la fanno donna. La femminilità di Laura costruita in quel modo l'avvicina ad una dea della natura.

Diverso è il ruolo della natura nei riguardi del poeta, ed è in ogni caso molto più diversificato. La natura è il rifugio contro i curiosi, è la confidente, è la scena ed è la spettatrice coinvolta nel dramma dell'amante. Fin dal primo sonetto Petrarca dichiara di preferire il vivere solitario a contatto con la natura, lontano "dalle genti"; ora capiamo il perché: i boschi e le valli e le piagge gli offrono simpatia, mentre gli uomini lo spiano con curiosità malevola. Il motivo è ripetuto con tanta insistenza che non occorre documentarlo. La natura non è curiosa e non interpreta. Ma è indispensabile nella storia d'amore di Petrarca. Egli la eleva a testimone perché la sua storia deve essere comunicata e nel modo più verace perché è vera e può avere un valore esemplare, e poi, soprattutto, perché è una storia/confessione raccontata con intenti penitenziali. La natura è il grande palcoscenico dove il poeta viene costruendo la propria storia di meditazione e di tormento, di ricerca d'amore e di sé stesso. L'attore — così vorrebbe lo statuto della sua professione — è più credibile quanto più mente (lo diceva Agostino prima di Diderot),<sup>32</sup> ma Petrarca è attore e spettatore, che non vuole e non può

<sup>32</sup> "Le paradoxe sur le comedien" al quale Diderot dedicò un celebre libro, intitolato, appunto, *Le paradoxe sur le comedien*, e che ha un antecedente in S. Agostino il quale in una pagina dei *Soliloquia* (II, 10) scriveva: «Quia scilicet aliud est falsum esse velle, aliud verum esse non posse. Itaque ipsa opera hominum, velut comoedias aut tragoe-dias aut mimos, et id genus alia, possumus operibus pictorum fictorumque coniungere. Tam enim verus esse pictus homo non potest, quamvis in speciem hominis tendat, quam illa quae scripta sunt in libris comicorum. Neque enim falsa esse volunt, aut ullo appetitu suo falsa sunt, sed quadam necessitate quantum fingentis arbitrium sequi potuerunt. At vero in scena Roscius voluntate falsa Hecuba erat, natura vera homo; sed illa voluntate etiam verus tragoedus, eo videlicet quo implebat institutum: falsus autem Priamum assimilabat, sed ipse non erat. Ex quo iam nascitur quiddam mirabile, quod tamen ita se habere nemo ambigit». Cioè: «Perché, naturalmente, una cosa è voler essere falsi, e un'altra è il non poter essere veraci. Pertanto, possiamo collegare alle opere dei pittori e degli scultori anche opere umane come le commedie, le tragedie, i mimi e simili altre. Un uomo dipinto, infatti, per quanto tenda a riprodurre le sembian-



mentire a sé stesso come farebbe davanti a spettatori curiosi. La verifica della sua sincerità viene da testimoni che non interferiscono ma sostengono la ricerca. Intanto essi offrono al poeta la condizione più adatta perché egli possa concentrarsi su sé stesso, sul proprio modo di vivere l'amore per Laura. In secondo luogo, seguendolo senza interferire ma con orecchie aperte, essi fanno sì che il poeta "reciti" o esponga i suoi sentimenti; e questa finzione di sentire il loro trepido e solidale silenzio obbliga il poeta ad "esternare" il suo discorso, a capirlo, a costruirlo, a renderlo intellegibile a sé stesso, insomma a creare poesia, a creare un dialogo che lo guidi a trovare sé stesso. La natura deve essere presente per garantire che il poeta cerchi, che dialoghi, che gridi, che viva insomma l'amore in un modo che cerca chiarezza e soluzioni e che non riesce mai a trovare. La natura partecipa crea una meravigliosa cassa di risonanza che restituisce al poeta ciò che lui proferisce senza alterazioni, e in tal modo il dialogo diventa una forma di insolita *sermocinatio*, un uso retorico mirato all'interiorità perché la persona da persuadere è il poeta stesso. Da questo deriva il tono che fugge le asprezze delle ossessioni e delle antitesi, e la natura che partecipa a quel dialogo è più dolce.

La simpatia della natura spiega tanti altri motivi minori del *Canzoniere*. Fra questi rientra l'invio dei saluti e degli effati amorosi dell'amante a Laura, motivo già trobadorico, ma in Petrarca facente parte del "sistema" di cui parliamo. Il fatto che molte volte alberi e pietre ricreino, grazie a coraggiosissime etopee, il volto di Laura sono segno di una natura "passibile" di raccogliere in sé la storia degli amanti, di partecipare ad essa. Anche la celebre canzone delle metamorfosi acquista luce nuova se vista nel contesto della simpatia della natura. In effetti la

ze di un uomo, non può essere vero, tanto quanto non possono essere vere le cose che si trovano scritte nei libri degli autori teatrali. Queste cose, infatti, non vogliono essere false, né lo sono intenzionalmente, ma per una certa necessità, nella misura in cui hanno potuto seguire l'arbitrio dell'autore. Ora, però, Roscio, sulla scena, voleva essere una falsa Ecuba e per natura rimaneva un uomo vero; ma per quella stessa volontà era anche un vero attore tragico, in quanto, evidentemente, eseguiva la parte stabilita, e un falso Priamo, invece, per la ragione che si fingeva Priamo ma in realtà non lo era».

metamorfosi, quella del tipo ovidiano (contro quella di tipo apuleiano o magico in cui l'essere metamorfizzato conserva la coscienza dell'individuo anteriore al mutamento di forma) può darsi solo entro una natura in cui esistano affinità di forme tra un essere e un altro, affinità in cui poi sta l'origine della simpatia. Basti per tutti la parte conclusiva delle *Metamorfosi* di Ovidio in cui Pitagora spiega i principi cosmologici che rendono possibili le metamorfosi. Ora, quando Petrarca nella canzone 23 parla delle trasformazioni che ha subito, diventando ora lauro ora cigno ora sasso ora fonte ora selce ora cervo, sta certo parlando alla maniera dei poeti, cioè figurativamente. Eppure in questa canzone giovanile sono già presenti i principi per capire la simpatia della natura nella sua forma estrema che porta alla riduzione di due esseri ad uno soltanto. Lo manifesta la lingua che il poeta usa: non dice che egli diventò *come* un sasso, ma egli diventò *il* sasso: cioè supera il processo analogico al quale ricorrevano gli altri poeti (si pensi di nuovo al *Mare amoroso*) e si attiene ad una forma di linguaggio a grado connotativo zero, e a livello denotativo estremo: è la lingua con la quale vivono i miti, e nella fattispecie il mito del poeta che si identifica con le cose che egli crea perché sono frutto della sua parola. La metamorfosi perpetua la vita facendole attraversare e incorporare tutto l'universo.

\*\*\*

Cosa succede con la morte di Laura? Rimane ancora viva questa simpatia della natura? Non solo rimane, ma si intensifica, perché il poeta, ora solo, sente ancora più urgente il bisogno del dialogo con quei boschi e con quei fiumi che son stati testimoni della sua storia. L'intimo legame del poeta con la natura, con i suoi cicli di stagioni e di ore, viene garantito fin dal sonetto 265:

ché quando nasce et mor fior, herba et foglia  
 quando è 'l dì chiaro, et quando è notte oscura,  
 piango ad ognor (265, 5-8).

Il ritorno alla terra del corpo di Laura è annunciato nella canzone 268:

Oimè, terra è fatto il suo bel viso,  
che solea far del cielo  
et del ben di lassù fede fra noi (268, 34-36)

e quindi nella canzone 270:

Fammi sentir di quell'aura gentile  
di for, sì come dentro ancor si sente,  
la qual era possente,  
cantando, d'acquetar li sdegni et l'ire (270, 31-34).

Il motivo della terra che s'è presa Laura ritorna spesso: ad esempio nella canzone 270 appena ricordata («[Amore] Il mio amato tesoro in terra trova» (v. 6); ed è la continuazione o il risultato della ctonia di cui s'è parlato: Laura che nasce dalla natura e che ad essa ora torna.

Il tema della simpatia della natura viene ripreso con nuova vena nei sonetti 278-281 dai quali conviene citare:

Se lamentar augelli, o verdi fronde  
mover soavemente a l'aura estiva,  
o roco mormorar di lucide onde  
s'ode d'una fiorita e fresca riva,

là 'v'io seggia d'amor pensoso e scriva,  
lei che 'l ciel ne mostrò, terra n'asconde,  
veggio, et odo, et intendo ch'ancor viva  
di sì lontano a' sospir miei risponde: (279, 1-8),

Qui la natura, che nasconde Laura sotto terra, è mesta, e i suoi suoni sono quasi un epicedio che prelude alle pietose o compassionevoli parole di Laura, la quale esorta il poeta a non piangerla perché lei è passata alla vita eterna. Il sonetto seguente contiene alcuni tra i più chiari esempi di simpatia della natura:

Mai non fui in parte ove sì chiar vedessi  
 quel che veder vorrei poi ch'io nol vidi,  
 né dove in tanta libertà mi stessi,  
 né 'mpiessi il ciel de sì amorosi stridi;  
 né già mai vidi valle aver sì spessi  
 luoghi da sospirar riposti e fidi;  
 né credo ch'Amore in Cipro avessi,  
 o in altra riva sì soavi nidi.

L'acque parlan d'amore, e l'ora, e i rami  
 et gli augelletti, e i pesci, e i fiori, et l'erba,  
 tutti insieme pregando ch'i' sempre ami.

Ma tu, ben nata che dal ciel mi chiami,  
 per la memoria di tua morte acerba  
 preghi ch'i' sprezzi 'l mondo e i suoi dolci ami. (280)

La simpatia consigliera qui è chiara; e l'enumerazione dei consiglieri uniti e distinti da una catena paratattica moltiplica l'effetto della loro presenza ora che Laura ha lasciato un vuoto. Ed è interessante vedere che siano ora gli alleati del poeta il quale persiste nell'amore per Laura, contrariamente al consiglio della stessa Laura la quale esorta il poeta a rinunciare ormai al suo amore terreno e volgere il cuore e la mente ad amori ben più alti e veraci. La presenza di tali alleati si dichiara anche nel sonetto successive:

Quante fiate al mio dolce ricetta  
 fuggendo altrui, et s'esser pò, me stesso  
 vo con gli occhi bagnando l'erba e 'l petto,  
 rompendo co' sospir l'aere da presso.

Quante fiate sol, pien di sospetto  
 per luoghi ombrosi et foschi mi son messo,  
 cercando col penser l'alto diletto  
 che Morte ha tolto, ond'io la chiamo spesso. (281, 1-8)

Il motivo ritorna ancora nel sonetto 288 con un'intensità che sembra *in crescendo*. Osservando i colli dove Laura è nata, il poeta sente uno struggente dolore per la sua dipartita da questa terra. Solo la natura sa quanto egli ne soffra:

Non è sterpo né sasso in questi monti,  
non ramo o fronda verde in queste piagge,  
non fiore in queste valli o foglia d'erba,  
stilla d'acqua non vèn di queste fonti,  
né fiere àn questi boschi sì selvagge,  
che non sappian quanto è mia pena acerba. (288, 9-14)

Un altro nucleo in cui il tema riappare sono i tre sonetti 309-311, fra i quali il celebre «Zefiro torna». I sonetti 320, «Sento l'aura mia antica», e 321, «È questo il nido della mia fenice», ripetono la situazione del sonetto 288. Nella canzone 325 riappare il motivo delle stelle e del sole che sono partecipi alla nascita di Laura. Nel sonetto 327 appare in forma discreta, attraverso il pervasivo tema del lauro, un accenno alla simpatia. Il sonetto 353, quindi ormai vicino alla conclusione di tutta l'opera, riprende il tema:

Vago augelletto che cantando vai,  
over piangendo, il tuo tempo passato,  
vedendoti la notte e 'l verno a lato  
e 'l dì dopo le spalle, e i mesi gai,  
se come i tuoi gravosi affanni sai,  
così sapessi il mio simile stato,  
verresti in grembo a questo sconcolato  
a partir seco i dolorosi guai. (354, 1-8)

Sembra un congedo da un tema con una dichiarazione di fallimento: la simpatia della natura forse è stata un'illusione; forse, davvero, il poeta deve morire con il proprio dolore. Però, anche se così fosse, l'appello a questa simpatia rimane l'espressione di una reale necessità di comunicare con la natura. Sembra il testamento che chiude questo tema, e il poeta vorrebbe morire insieme con un amante «vago augelletto» in un abbraccio di consofferenza, di simpatia. Anche gli accenni ai suoi vaggi per monti e fiumi e valli della canzone 360 non rientrano più nel tema della simpatia della natura. Ormai il poeta si prepara a morire e a ricongiungersi in paradiso a Laura. Così vuole natura:

Dicemi spesso il mio fidato specchio,  
 l'animo stanco, e la cangiata scorza,  
 e la scemata mia destrezza e forza:  
 — Non ti nasconder più; tu sei pur veglio:  
 obedir a Natura in tutto è meglio (361, 1-5).

Del resto nel sonetto 357 ritorna l'immagine della passione di Cristo: «Né minacce debbo temer di morte, / che 'l Re sofferse con più grave pena» (9-10); quindi con l'ultima sofferenza si viene a chiudere il ciclo del soffrire. Se prima il poeta moriva in modo metaforico ora, come Cristo, muore in modo reale. Ma non ci sarà l'eclisse, e non è detto che i boschi, i fiumi, e i luoghi e tutti gli altri testimoni solidali delle sue sofferenze d'amore piangeranno la sua dipartita: dopo tutto chi stimolava le loro lacrime era il poeta stesso che piangeva con loro perché li aveva interiorizzati.

La natura conserva dunque il suo ruolo di protagonista anche nella parte "in morte" di Laura, con la differenza, però, che l'unico a goderne la simpatia è il poeta il quale ha ormai l'esclusiva; ma ciò muta il ruolo della natura dandogli una funzione nuova e potenzialmente negativa. Il suo intervento ormai non celebra più Laura — i pochissimi casi in cui ciò accade vivono solo nel ricordo — ma serve a farla ricordare come un bene mai avuto e ora definitivamente perduto. La seconda parte del *Canzoniere* narra il pentimento del poeta, e la natura ne rallenta il processo perché gli ricorda i momenti felici, i momenti di estasi e di speranza che gli impedirono allora e continuano ad impedirgli ora il distacco dagli amori terreni. Vengono a mente le pagine del *Secretum* (III, 164-173) in cui Agostino esorta Francesco ad abbandonare quei luoghi che gli riaprono le ferite nel momento stesso in cui alimentano i ricordi:

A. Si hoc potes salvus eris. Quid ergo aliud dicam, nisi virgilianum versiculum paucis immutatis:  
 Heu fuge dilectas terras, fuge litus amatum?  
 Quomodo enim unquam his in locis tutus esse poteris, ubi

tam multa vulnerum tuorum extant vestigia, ubi et presentium conspectu et preteritorum recordatione fatigaris? Ut igitur idem ait Cicero: “loci mutatione, tanquam egroti non convalescentes, curandus eris”.<sup>33</sup>

Sappiamo però che Petrarca è consapevole che in qualunque luogo vada porta sé stesso con sé.<sup>34</sup> Del resto che pentimento sarebbe se davvero fosse così facile la guarigione? La dolcezza dei paesaggi, la simpatia premurosa di salvare Laura e la sua bellezza naturale nel ricordo del poeta, ottiene la meglio su un animo sempre ondeggiante fra il bello e il bene che in questa terra non si uniscono mai come invece accadrà solo in paradiso. E perché la natura è stata parte integrante di questo suo amore del bello, è cara al poeta il quale ancora vive su questa terra.

\*\*\*

Arrivati alla fine della ricerca, avviata dal bisogno di capire l'allusione alla “pietà” che la natura sentì per la morte di Cristo, abbiamo identificato il tema della “simpatia della natura” nel *Canzoniere*, e abbiamo visto ancora una volta come Petrarca imposti, svolga e vari i suoi temi in modo che vengano a corroborare il disegno portante del libro: anche il tema della simpatia della natura, insomma, ci fa capire che il libro narra una storia unitaria, e i suoi temi devono assecondarne lo sviluppo. La simpatia è certamente uno di questi temi, anzi uno dei più importanti.

La storia che abbiamo ricostruito mette in luce l'originalità con cui Petrarca innova un tema tradizionale. La conferma della sua forza potrebbe venire dalla storia che avviò. Dopo il *Canzoniere* non era più

<sup>33</sup> Ed. a c. di E. Fenzi, Milano, Mursia, 1992, p. 232. Fenzi traduce: «A[gostino]. Se ci riesci, sarai salvo. Non ho altro da dirti se non quel verso di Virgilio appena mutato: “Oh, fuggi le terre dilette, fuggi il lido amato”. In che modo potresti mai essere al sicuro in questi luoghi, dove restano tanti ricordi delle tue ferite, e dove sei assalito dalla vista delle cose presenti e dal ricordo delle passate? Come dice ancora Cicerone “dovrai essere curato con il mutare di luogo, come i malati che non riescono a guarire”» (p. 233).

<sup>34</sup> Su questo problema ha scritto pagine eccellenti G. Ficara nella sua introduzione al *De vita solitaria* a c. di M. Noce, Milano, Mondadori “Oscar”, 1992.

possibile ritornare al tema della natura alla maniera dei poeti lirici anteriori a Petrarca. Senza di lui sarebbe difficile capire le primavere di un Botticelli o di un Poliziano, o alcuni aspetti del linguaggio arcadico di un Sannazaro, o l'*imagery* della natura che lussureggia tra i petrarchisti. Tanto più se si pensa che per allora il tema, anzi il problema della simpatia della natura era diventato di moda grazie all'interesse per la magia: numerosissimi sono gli autori che lo trattano, da Agrippa a Campanella, tanto che un libro come quello di Gerolamo Fracastoro *De sympathia et antipathia rerum* (1546) poteva distinguersi per il modo di trattare il problema ma non già per il fatto che lo trattasse.

[*La simpatia della natura nel Canzoniere petrarchesco*, in «Cultura Neolatina», 63 (2003), pp. 83-113.]



## 4.

### La malattia di Laura

I sonetti 31-34 dei *Rerum vulgarium fragmenta* costituiscono un ciclo o nucleo di componimenti legati da un'unità tematica. Il legame è più ovvio fra i primi tre, perché — secondo l'opinione comune, dai commentatori antichi a quelli moderni — hanno per tema la malattia che colpì Laura nel 1334; e lo sviluppano in tre momenti: infermità grave che porta l'amata in punto di morte, meditazione sulla fragilità della vita e dell'amore, convalescenza. Meno chiare, invece, sono, le relazioni col son. 34 che potrebbe chiudere il ciclo, ma potrebbe anche esserne completamente staccato; e quest'ambiguità (accresciuta anche dal fatto che il sonetto era designato ad aprire la più antica versione del *Canzoniere*) ha suggerito interpretazioni diverse. Tuttavia il problema più interessante non è tanto la coesione del ciclo quanto il tema che lo tiene insieme, perché si tratta di un tema rarissimo e non studiato, per cui non sappiamo se avesse antecedenti, né perché il poeta gli dia la collocazione attuale nel *Canzoniere*. Vale la pena studiare entrambe le cose perché si illuminano a vicenda. Ma prima di avviare la ricerca, riproduciamo i testi per convenienza del lettore:<sup>1</sup>

31

Quest'anima gentil che si diparte,  
Anzi tempo chiamata a l'altra vita,  
Se lassuso è, quanto esser dê, gradita,  
Terrà del ciel la più beata parte.  
S'ella riman fra 'l terzo lume e Marte,  
Fia la vista del sole scolorita,

<sup>1</sup> Si cita da Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a c. di G. Contini, Torino, Einaudi, 1982.

Poi ch'a mirar sua bellezza infinita  
L'anime degne intorno a lei fian sparte.  
Se si posasse sotto al quarto nido  
Ciascuna delle tre seria men bella,  
Et essa sola avria la fama e 'l grido;  
Nel quinto giro non abiterebb'ella;  
Ma, se vola più alto, assai mi fido  
Che con Giove sia vinta ogni altra stella.

32

Quanto più m'avicino al giorno estremo  
Che l'umana miseria suol far breve,  
Più veggio 'l tempo andar veloce e leve  
E 'l mio di lui sperar fallace e scemo.  
I' dico a' miei pensier: Non molto andremo  
D'amor parlando omai, chè 'l duro e greve  
Terreno incarco, come fresca neve,  
Si va struggendo: onde noi pace avremo:  
Perché con lui cadrà quella speranza  
Che ne fa vaneggiar sì lungamente,  
E 'l riso e 'l pianto e la paura e l'ira.  
Si vedrem chiaro poi come sovente  
per le cose dubbiose altri s'avanza  
E come spesso indarno si sospira.

33

Già fiammeggiava l'amorosa stella  
Per l'oriente, e l'altra, che Giunone  
Suol far gelosa, nel settentrione  
Rotava i raggi suoi lucente e bella:  
Levata era a filar la vecchiarella,  
Discinta e scalza, e desto avea 'l carbone,  
E gli amanti pungea quella stagione  
Che per usanza a lagrimar li appella:  
Quando mia speme già condotta al verde  
Giunse nel cor, non per l'usata via,  
Che 'l sonno tenea chiusa e 'l dolor molle,  
Quanto cangiata, oimé, da quel da pria!

E pareo dir: Perché tuo valor perde?  
Veder questi occhi ancor non ti si tolle.

34

Apollo, s'ancor vive il bel desio  
Che t'infiammava a le tesaliche onde  
E se non hai l'amate chiome bionde,  
Volgendo gli anni, già poste in oblio,  
Dal pigro gelo e dal tempo aspro e rio,  
Che dura quanto 'l tuo viso s'asconde  
Difendi or l'onorata e sacra fronde,  
Ove tu prima e poi fu' invescat'io;  
E, per virtù de l'amorosa speme  
Che ti sostiene ne la vita acerba,  
Di queste impression l'aere disgombrà:  
Sì vedrem poi per meraviglia insieme  
Seder la donna nostra sopra l'erba  
E far de le sue braccia a sé stessa ombra.

Il son. 31 dice che «l'alma gentile» dell'amata è sul punto di lasciare la vita terrena; e il poeta si chiede quale cielo l'ospiterà. Il sonetto successivo presenta delle considerazioni sulla brevità della vita, la fragilità del «terreno incarco», la possibilità che l'amore muoia con il corpo dell'amata. Il son. 33 annuncia in sogno la guarigione e quindi la continuità dell'amore. Nell'ultimo sonetto il poeta chiede ad Apollo che l'aiuti a trasformare l'amata in lauro, nel sempre verde alloro, simbolo, anche, di perennità, opposto alla transitorietà del corpo. Siffatto riassunto schematico consente già di vedere un raccordo fra i primi tre sonetti e il quarto; comunque, per il momento, è utile avvertire che anche questo ciclo, come tutti gli altri del *Canzoniere*, si chiude in modo che la sua storia d'amore possa continuare: evidentemente la malattia, che minaccia di por fine ad ogni storia terrena, dà invece una vita nuova alla donna amata e potrebbe orientare in modo nuovo l'amore.

La funzione più ovvia del ciclo sarebbe quella di precludere alla morte di Laura: avremmo, quindi, uno dei tanti parallelismi con l'intertesto della *Vita nuova* la cui importanza fondamentale nella forma-

zione del *Canzoniere* è stata messa in luce da studi recenti.<sup>2</sup> Tuttavia bisogna diffidare delle trasparenze petrarchesche: spesso ciò che sembra ovvio risulta ambiguo, e l'imitazione dei modelli in Petrarca è sempre riscrittura carica di quella *anxiety of influence* che produce risultati simili/molto diversi dai testi imitati. Se, nella fattispecie, cerchiamo di vedere più da vicino il parallelismo indicato, ci sorprende subito una differenza non avvertita alla prima lettura, anche se è una differenza importante: nella *Vita nuova* il presagio della morte di Beatrice viene ripetuto in forme diverse, ossia con la morte di un'amica, quindi con la morte del padre e infine con quella della stessa Beatrice annunciata in un sogno (cap. XXIII); ma nella *Vita nuova* non esiste alcun cenno alla 'malattia' di Beatrice o di nessun altro morto. Non solo: nella *Vita nuova* il sogno annuncia la morte di Beatrice mentre nel *Canzoniere* annuncia la convalescenza di Laura. Sorprende anche un altro fatto: il sogno-presagio della morte di Beatrice è vicinissimo al momento del trapasso (cap. XXVIII), mentre nel *Canzoniere* tale presagio ha luogo con tanto anticipo rispetto all'evento reale che il lettore stenta a vedere il legame tra l'uno e l'altro, e tende, semmai, a porre l'episodio in relazione al contesto più immediato. Forse il rapporto con la *Vita nuova* è più sottile e non consiste tanto nel tema quanto nel significato che acquisisce nella trama del "romanzo d'amore".

La similarità non può essere tematica, perché, come s'è già accennato, il tema è tanto raro da non trovare riscontri nel mondo romanzo. Le donne amate dai trovatori o dai trovieri o da tutti gli imitatori, siciliani e stilnovisti, non potevano non essere sane, perché la salute è uno degli attributi fondamentali della bellezza; e se si parla di malattia è sempre *a parte subiecti*, cioè da parte del poeta amante affetto dal male dell'amore *hereos*. Per giunta nel mondo dell'amore cortese il senso del tempo si presenta come continuità perpetua di una situazione sempre identica,

<sup>2</sup> Soprattutto da M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto del Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 204 sgg.

senza mutamenti,<sup>3</sup> per cui è inconcepibile il tema della morte fisica in quanto sarebbe un evento decisivo, un punto di svolta in una storia dove non si danno cambiamenti; solo Dante, concependo l'amore come un «accidente in sostanza», ossia come esperienza reale, e quindi con una sua "storia" scandita sulla linea di Chronos, può introdurre il tema della morte dell'amata. Ma Dante, come si diceva, non parla di malattia forse perché Beatrice muore quando già l'amore di Dante è purificato dalle scorie dell'eros, e il corpo dell'amata non è più desiderato: «lo signore de la giustizia chiamoe questa gentilissima a gloriare sotto la insegna di quella regina benedetta virgo Maria, lo cui nome fu in grandissima reverenzia ne le parole di questa Beatrice beata» (cap. XXVIII).

Petrarca è, salvo errore, il primo poeta romanzo in cui appaia il tema della malattia dell'amata; e ciò deporrebbe a favore della finzione del "vero": se Laura realmente s'ammalò, non si vede perché il fatto non venga registrato nella "storia vera" dell'amore del poeta. Ma per Petrarca, forse più che per qualsiasi altro poeta, la letteratura nasce prima di tutto dalla letteratura, almeno nel senso che la realtà viene vista attraverso lenti letterarie, che, oltre a dare dignità al reale, determinano la scelta dei punti focali su cui fissarsi; Petrarca, insomma, come tutti i poeti, era disposto a vedere nella realtà ciò che già gli era noto attraverso la letteratura.

E in effetti è possibile trovare nei classici latini il tema della malattia dell'amata. È un tema raro, e pertanto prezioso. La preoccupazione per il benessere fisico dell'amante si sente in Virgilio, nella decima ecloga, quando Gallo canta la perdita della sua Licori che, fuggita con un soldato, egli immagina sottoposta ai rigori del ghiaccio:

Nunc insanus amor duri te Martis in armis  
tela inter media atque adversos detinet hostes:  
tu procul a patria (nec sit mihi credere tantum!)

<sup>3</sup> Per questo tema mi permetto di rimandare al mio *Il carro di Febo e il tempo degli amanti*, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Maria Picchio Simonelli*, a c. di P. Frascica, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 51-61.

Alpinas, ah, dura, nives et frigora laedant!  
 ah, tibi ne teneras glacies secet aspera plantas.<sup>4</sup> (*Ecl.*, X, 44-49).

È presente in Ovidio negli *Amores*, quando Corinna per un aborto giace in punto di morte:

Dum labefactat onus gravidi temeraria ventris,  
 In dubio vitae lassa Corinna iacet.  
 Illa quidem clam me tantum molita pericli  
 Ira digna mea, sed cadit ira metu.<sup>5</sup> (*Amores*, II, 13, 1-4)

e il poeta prega Iside e Diana, protettrici delle donne incinte, che tengano l'amata in vita e le ridiano la salute. A parte l'occasione della malattia, inconcepibile per un poeta cortese, il tema è la paura di perdere l'amata a causa di un male fisico. Ovidio, inoltre, ricorda agli amanti come debbano comportarsi quando l'amata non stia bene:

Illa quidem valeat, sed si male firma cubarit  
 et vitium caeli senserit aegra sui,  
 tunc amor et pietas tua sit manifesta puellae:  
 tum sere, quod plena postmodo falce metas.  
 Nec tibi morosi veniant fastidia morbi,  
 perque tuas fiant, quae sinet ipsa, manus:  
 et videat flentem, nec taedeat oscula ferre,  
 et sicco lacrimas conbibat ore tuas.  
 Multa vove, sed cuncta palam, quotiensque libebit,  
 quae referas illi, somnia laeta vide;  
 et veniat, quae lustret anus lectumque locumque,  
 praeferat et tremula sulphur et ova manu:  
 omnibus his inerunt gratae vestigia curae;  
 in tabulas multis haec via fecit iter.

<sup>4</sup> «Ora mi incatena un amore insano tra le armi del duro Marte, in mezzo ai dardi e davanti ai nemici. Tu lontana dalla patria (possa io non crederci), sola, senza me, ahi, crudele, vedi le nevi alpine e il freddo clima del Reno. Oh, che il ghiaccio tagliente non ti screpoli le delicate piante dei tuoi piedi!».

<sup>5</sup> «Corinna giace, stremata e in pericolo di vita, perché ha cercato di scaricare il suo ventre gravido. Merita tutta la mia ira perché si è esposta a tale rischio mortale; ma la mia rabbia cade per il timore (di perderla)».

Nec tamen officiis odium quaeratur ab aegra:  
sit suus in blanda sedulitate modus.<sup>6</sup> (*Ars am.*, II, 319-334)

Il tema è presente in Propertio, che usa il tema in un'elegia:

Iuppiter, affectae tandem miserere puellae:  
tam formosa tuum mortua crimen erit.  
Venit enim tempus, quo torridus aestuat aer,  
incipit et sicco fervere terra Cane.<sup>7</sup> (*Elegiae*, II, 28, 1-4)

Dall'elegia apprendiamo che la malattia di Cinzia è dovuta al suo aver disprezzato gli dei. Il poeta la immagina morta, e pensa all'accoglienza che avrà fra le divinità:

Quod si forte tibi properarint fata quietem,  
illa sepulturae fata beata tuae,  
narrabis Semelae, quo sit formosa periclo,  
credet et illa, suo docta puella malo;  
et tibi Maeonias omnes heroida inter  
primus erit nulla non tribuente locus  
(...)  
ignoscere Iuno:  
frangitur et Iuno, si qua puella perit.<sup>8</sup> (*Ibid.*, II, 28, 25-30,  
33-34).

<sup>6</sup> «E lei sia sana, ma se giacerà debole e ammalata, avrà subito l'effetto del cielo guasto. In tale circostanza manifestale il tuo amore: semina per poi mietere a falce piena. E non avere ripugnanza per la malattia che persiste, e le tue mani facciano ciò che lei stessa permetterà. Devi mostrare di piangere, e non le darà noia ricevere dei baci, e bere le tue lacrime con la bocca secca. Fai molti voti, e tutti apertamente, e tutte le volte che le faccia piacere, abbi dei sogni lieti da raccontarle. E venga una vecchia a pulirle il letto e il luogo, e prima porti zolfo e uova con le sue mani tremolanti. In tutti questi servizi, si mostrino tracce di una gradita premura».

<sup>7</sup> «Infine, Giove, abbi pietà della mia amata che è ammalata: la morte di una bellezza simile sarà un tuo crimine. È arrivata la stagione in cui l'aria torrida ferve di calore e la terra comincia a brulicare sotto l'essicante Cane».

<sup>8</sup> «Eppure, se per caso il Fato si affretta verso l'eterno riposo, quel Fato della tua beata sepoltura, tu dirai a Semele dei danni che causa la bellezza; e quella, edotta dalla sua propria sventura, ti crederà. E tu, fra tutte le eroine della Meonia, avrai, per il consenso di tutti, il primo posto (...) Lo riconoscerà anche Giunone: anche lei soffrirà se una giovane donna muore».

E Tibullo nelle *Elegie* dice di Delia:

Ille ego, cum tristi morbo defessa iaceres,  
 te dicor votis eripuisse meis;  
 ipseque te circum lustravi sulphure puro,  
 carmine cum magico praecinuisset anus  
 (...)  
 At mihi felicem vitam, si salva fuisses,  
 fingebam demens, sed renuente deo.<sup>9</sup> (*Elegiae*, I, 5, 9-12,  
 19-20)

Sono pochi spunti, ma sufficienti, data anche la statura dei poeti, a garantire al tema una dignità letteraria. Inoltre il testo di Propertio mostra più d'un'affinità generica col sonetto 31 quando immagina Cinzia sedere al primo posto fra le eroine omeriche e commuovere con la sua bellezza anche le divinità.

Non sorprende, certamente, trovare il tema fra i poeti ricordati perché il loro amore non era spirituale, non era fonte di virtù, come voleva la tradizione cortese; tutt'altro: il loro erotismo non conosceva remore, e il corpo dell'amata non era "inconsuntile" come invece voleva la tradizione dell'amore senza tempo. Petrarca non poteva essere altrettanto esplicito, ma per la costruzione sia del romanzo sia della figura del saggio protagonista la passione era un ingrediente insopprimibile. La trama di tale "romanzo" richiedeva l'ostacolo della *fol'amor* che il protagonista doveva superare: c'era stato nella *Vita nuova*, e non poteva mancare nel *Canzoniere*. Il tema della malattia ancor più di quello della morte accentuava gli aspetti "carnali" di quell'amore. La morte, infatti, implica il senso del tempo, ma lo coglie nel momento in cui si passa da una vita all'altra, dal tempo all'eterno; e il senso di passaggio o di liberazione può esser anche considerato con una certa

<sup>9</sup> «Io sono quello che, quando tu giacevi stremata per una grave malattia, ti strappai alla morte, come suol dirsi; io stesso purificai con zolfo ogni cosa circostante quando la vecchia ti diede il presagio con le sue formule magiche (...) Ed io, folle, mi immaginavo una vita felice con te se tu fossi scampata dalla morte; ma gli dei si rifiutarono di esaudirmi».



serenità. La malattia, invece, è una “fase” di vita — quindi tutta calata nel tempo — con due possibili esiti: o la morte o la guarigione. La malattia, insomma, considera insieme i problemi del corpo e della bellezza, del tempo e della morte, vedendoli come coppie antagonistiche. La preoccupazione per la malattia indica un amore del corpo più intenso di quanto il tema della morte non riesca a dire. Basta rileggere le pagine di Huizinga sull’autunno del Medioevo per vedere quanto amore al corpo contengano le visioni di carni putride, di corpi sfasciati, di corpi corrosi dai vermi, visioni che rivelano una nostalgia del corpo, un amore per la parte “terrena” del nostro essere, e che preludono all’amore umanistico del corpo sano. Petrarca, in questo senso, anticipa il tema, anche se lo sorveglia col decoro del registro cortese che gli impedisce di scendere a dettagli (ciò non succede nel *Decameron*, l’opera che più frequentemente, a ragione o a torto, legghiamo all’idea di una “rinascita” della sensualità, e che si apre, appunto, col tema della malattia).

Una conferma viene dalla *dispositio* del ciclo, cioè dal posto che occupa nell’opera. In linea generale vediamo che i sonetti della malattia fanno parte della sezione che va dalla canzone 23 alla canzone 70, cioè quella zona che costituisce la fase “petrosa”<sup>10</sup> del *Canzoniere*, quella del più acceso erotismo, dell’estenuante tensione fra desiderio e diniego. All’interno di questa sezione esistono dei blocchi e nuclei abbastanza omogenei che sono come tessere di un mosaico complesso, entro il quale acquistano pieno significato “narrative” se son collocate al posto giusto nella storia d’amore.

I sonetti che ci interessano stanno fra la sestina «Giovane donna sotto verde lauro» (n. 30) e il sonetto «Solo e pensoso» (34). La sestina ha per tema l’immutabile freddezza di Laura contrapposta al desiderio altrettanto immutabile del poeta di averne ricambiato l’amore. La «giovane donna» che sta «sotto un verde lauro», non è ancora l’alloro stesso (ciò avverrà nel son. 34) ma ne ha gli attributi principali, ossia la giovinezza e la perpetuità perché l’alloro è l’albero che non sfiorisce

<sup>10</sup> Cfr. M. Santagata, *I frammenti*, cit.

mai; tuttavia nel corso del componimento si prospetta l'identificazione fra i due nell'etopea che vuole «L'idolo mio scolpito in vivo lauro» (30, 27). Il dramma fra la donna «bianca e più fredda che neve / non percossa dal sol molti e molt'anni» e l'amante che si strugge «come al sol la neve» porta ad una storia senza trama, ad una situazione statica in cui forze uguali e contrastanti si bilanciano; ed è questa la situazione tipica in cui pullulano effati adynatici: tutta la sestina, infatti, è farcita di *adynata* che sono il segno della volontà realizzata con azioni impossibili, quindi paralizzata. Con una serie di *adynata* il poeta dice che il suo tormento sarà senza fine, o lo sarà fino a quando la morte gli chiuderà gli occhi. Intanto sente che il tempo passa e gli occhi e i capelli di Laura lo portano a morte immatura:

L'auro e i topaci al sol sopra la neve  
 Vincon le bionde chiome presso a gli occhi  
 Che menan gli anni miei sì tosto a riva (37, 37-39).

Ma a modificare la tesa immobilità della situazione, addirittura a capovolgerla, sopravviene la malattia dell'amata, il segno più chiaro del suo essere umano, e come tutti i corpi umani passibile di morte. Laura perde l'attributo di perennità legato al "verde dell'alloro", anzi ora esiste la possibilità che la sua morte ponga fine alla vicenda amorosa del poeta, a quell'intenso e tenace desiderare che solo la propria morte (così egli diceva nella sestina) poteva spegnere. La minaccia al suo amore non è la durezza di Laura (ciò semmai lo tiene vivo), ma la caducità del corpo che egli ama. Il sonetto 31 giunge come un *memento* della fugacità del tutto, col messaggio implicito che l'amore del poeta è sensuale in quanto è riposto su un corpo caduco. Lo conferma il fatto che l'immaginato passaggio alla vita eterna porti Laura non in Cielo fra i beati, ma nei cieli dove sarà un corpo bellissimo fra i corpi celesti: anche nelle "petrose" dantesche il mondo degli astri e dei corpi celesti ha un peso notevole. La bellezza di Laura non è ancora una bellezza spirituale, e l'amore del poeta è decisamente sensuale. Tale rivelazione

ispira sentimenti di pentimento. Segue, infatti, un sonetto “penitenziale”, in cui la consapevolezza di un amore “temporale” suggerisce meditazioni sul senso del tempo e sul peccato. La “fresca neve” che nella sestina era immagine di perenne giovinezza, qui si presenta come un fragile elemento che presto si scioglie, come il «terreno incarco»: al senso dell’impossibile cantato nella sestina succede quello della fragilità.

Ma ecco che un sogno — verace perché viene all’alba — annuncia che Laura recupera la salute. I riferimenti a Venere e all’Orsa riprendono il tema dei corpi celesti; e non a caso il primo riferimento si fa a Venere, non solo perché dea dell’amore, ma anche perché riallaccia il discorso col primo sonetto del ciclo, «il terzo lume» nominato per primo fra i cieli che potrebbero accogliere Laura. Il corpo di Laura è ancora in terra, ma la malattia l’ha cambiato profondamente. È importante questo mutamento perché implica la possibilità di una metamorfosi. E questa infatti viene auspicata nel sonetto successivo.

Come s’è detto, il legame fra i tre sonetti 31-33 e il 34 non è ovvio. Quest’ultimo componimento doveva aprire il *Canzoniere* nella versione che Petrarca cominciò ad allestire nel 1342, e doveva porre tutta l’opera sotto l’emblema dafneo. Nella nuova collocazione si allaccia agli altri elementi del ciclo con la preghiera a «disgombrare l’aura» dalle «impressioni» nefaste che possono aver causato la malattia di Laura — Apollo è anche il dio della medicina oltre ad essere il dio della poesia ed è anche il Sole. Ma il legame più forte lo ha con la sestina che precede il ciclo della malattia come prova il richiamo all’alloro. Ne risulta che il ciclo venga iscritto fra due figurazioni dell’alloro. C’è però una differenza forse fondamentale: nella sestina il rapporto Laura/alloro è di tipo metaforico o analogico, mentre nel sonetto 34 diventa un rapporto di identità ottenuto con una metamorfosi: Laura diventa l’alloro, acquista gli attributi della pianta perenne e sempre verde, quasi nuova Fenice rinata dalle sue ceneri.<sup>11</sup> Il sonetto ha una nota apotropaica,

<sup>11</sup> Il mutamento non può non ricordare la metamorfosi avvenuta nella canzone 23 (la

suona come augurio contro ogni male, contro la fragilità della donna amata. In realtà ha soprattutto un elemento metapoetico in quanto la “contemplazione” di quella “meraviglia” è la poesia stessa che garantisce la perpetuità del mito con tutto ciò che implica: l’alloro, figura della sublimazione del desiderio, simbolo della poesia che lo canta e della gloria che ne deriva al poeta. La malattia è un’insidia a questa mitologia, è un momento che *può* essere; ma la poesia *può* e *deve* superarlo, “sublimando”, appunto, la passione in simbolo che sfida il tempo e non teme la morte. Infatti il mito rivive con una forza nuova: lo dice la chiusa di «solo e pensoso»:

Ma per sì aspre vie né sì selvagge  
Cercar non so, ch’Amor non venga sempre  
Ragionando con meco, et io con lui. (35, 12-14)

Il tema della malattia di Laura ritorna nel *Canzoniere* in un momento in cui l’erotismo è più sottile, quando il corpo di Laura non è più l’oggetto principale del desiderio amoroso:

Amor, natura e la bell’alma umile  
Ov’ogn’alta vertute alberga e regna,  
Contra me son giurati, Amor s’ingegna  
Ch’i’ mora a fatto, e ’n ciò segue suo stile:  
Natura tèn costei d’un sì gentile  
Laccio, che nullo sforzo è che sostenga  
Ella è sì schiva, ch’abitar non degna  
Più ne la vita faticosa e vile.  
Così lo spirto d’ór in ór vèn meno  
A quelle care membra oneste

canzone delle “metamorfosi”), quando l’innamoramento trasforma il poeta in alloro: «e i duo mi trasformaro in quel ch’i’ sono, / facendomi d’uom vivo un lauro verde, / che per fredda stagion foglia non perde. // Qual mi fec’io quando primer m’accorsi / de la trasfigurata mia persona, / e i capei vidi far di quella fronde / di che sperato avea già lor corona, / e i piedi in ch’io mi stetti, et mossi, et corsi, / com’ogni membro a l’anima risponde, / diventar due radici sovra l’onde / non di Peneo, ma d’un piú altero fiume, / e n’ duo rami mutarsi ambe le braccia!» (23, 38-49).

Che specchio eran di vera leggiadria:  
E, s'a morte pietà non stringe 'l freno,  
Lasso! ben veggio in che stato son queste  
Vane speranze ond'io viver solia. (84, 1-14)

Non sapremmo iscrivere questo sonetto in un ciclo perché gli mancano similarità tematiche con i sonetti adiacenti; tuttavia insieme a questi costruisce un discorso alquanto vicino a quello già esaminato. I due sonetti che lo precedono, «Amor, che 'ncende il cor d'ardente zelo» e «Se 'l dolce sguardo di costei m'ancide», hanno per argomento la gelosia, mentre il sonetto che lo segue, «Questa Fenice de l'aurata chioma», è costruito su un'analogia/identità con la Fenice. Risalta subito il parallelismo con il ciclo dei sonetti 31-34 per la sequenza: amore - malattia - (convalescenza) - segni di perennità. Ma sono le somiglianze a render chiare le diversità.

La gelosia corrisponde alla "durezza" di Laura nel ciclo ricordato. Entrambe costituiscono un ostacolo all'amore; ma son di tipo diverso perché la gelosia indica non un rifiuto ma una preferenza o un abbandono: Laura potrebbe rivolgere ad altri «le soavi parolette accorte» e guardare l'amato non più con occhi pieni di «mercé» ma di sdegno. Evidentemente Laura è cambiata: non più insensibile alle richieste d'amore ma frivola. Ma questa leggerezza è semplicemente un'ipotesi («che fia se forse ella divide, / O per mia colpa o per malvagia sorte, / Gli occhi suoi da mercé, sì che di morte / Là dove or m'assecura allor mi sfide?») suggerita dalla credenza diffusa che in cuore di donna «amoro-so stato ... picciol tempo dura». Laura non è una donna qualsiasi, e solo la morte può sottrarla all'amore del poeta. Tuttavia basta il pensiero per capire che il dolore provocato dalla gelosia sarebbe mortale. L'idea della morte desta per associazione quella della malattia che minaccia non la vita del poeta ma quella dell'amata: anche nel ciclo dei sonetti 31-34 il pensiero della morte del poeta («Ma, perché il tempo vola e fuggon gli anni / Sì ch'a la morte in un punto si arriva / O con le brune o con le bianche chiome, / Seguirò l'ombra di quel dolce lauro / Per lo

più ardente sole o per la neve, / Fin che l'ultimo dì chiuda quest'occhi») anticipa quello della malattia di Laura. La malattia impone con forza l'idea che Laura sia fragile. Il suo corpo non è più quello di una «giovane donna sotto un verde lauro», non sono più «le belle membra», ma sono ora «le belle care membra oneste», che nel passato «specchio eran di vera leggiadria»; ora sono il velo terreno di una «bell'alma». La sensualità ardente degli anni "petrosi" s'è placata in uno "stilnovistico" amore per una donna gentile. Per questo la vittoria sulla morte non è rappresentata dalla trasformazione in alloro, sublimazione simbolica del desiderio, ma dal mito della Fenice, presagio di una vera rinascita, di una nuova vita

[In *Studi filologici e letterari in memoria di Danilo Aguzzi-Barbagli*. «Forum Italicum Supplement: Filibrary», 13, 1997, pp. 1-11.]

## 5.

“Opra d’aragna” (*Rvf*, CLXXIII)

Il sonetto 173 dei *Rerum vulgarium fragmenta* cade in quel gruppo di componimenti che ricevono dai commentatori un’attenzione d’ufficio, poche rapide glosse con qualche *cross-reference* ad altri sonetti. La colpa è del sonetto stesso: si presenta così piano che nessuno vede in esso problemi o particolari pregi artistici da suscitare un minimo d’attenzione. Si direbbe che venga conservato nel *Canzoniere* solo per non alterarne il numero dei componimenti; o, detto in altre parole, nessuno lo includerebbe mai in un’antologia petrarchesca. Ma Petrarca talvolta è insidioso e cela sotto moduli discreti difficoltà di cui ci si avvede soltanto al momento di “riassumere” un sonetto o di parafrasare versi che sembrano trasparenti o di trovare un significato preciso e univoco per vocaboli d’uso corrente ma semantizzati in modo affatto singolare e sottile; tuttavia, come si intuisce facilmente, un’insidiosità di tale genere può sollecitare elucubrazioni e letture spericolate intese a trovare significati arcani in versi piani. Tale preambolo non serve ad anticipare una grande scoperta né a mussare il valore del presente contributo, quanto invece a prevenire eventuali accuse di aver scoperto una difficoltà che non esiste, di aver inventato un problema per arrivare a soluzioni di scarso interesse, visto che si tratta di sfumature. Mi discolperà la grande “sottiglianza” e decettiva di Petrarca se incorro in simili pecche.

Trascriviamo questo *undistinguished* sonetto:

Mirando ’l sol de’ begli occhi sereno,  
ov’è chi spesso i miei depinge et bagna,  
dal cor l’anima stanca si scompagna

per gir nel paradiso suo terreno.

Poi trovandol di dolce e d'amar pieno,  
quanto al mondo si tesse, opra d'aragna  
vede: onde seco et con Amor si lagna  
ch'à sì caldi gli spron', sì duro il freno.

Per questi estremi duo contrari e misti,  
or con voglie gelate or con accese,  
stassi così fra misera e felice.

Ma pochi lieti e molti penser' tristi,  
e l' più si pente de l'ardite imprese:  
tal frutto nasce da cotal radice.<sup>1</sup>

Ora lo parafrasiamo sulla scorta dei commenti più accreditati:

Mentre guardo il sole sereno degli occhi nei quali si trova spesso quella che dipinge (arrossa di pianto; o 'fa brillare') e fa lacrimare i miei occhi, la mia anima stanca si separa dal cuore per andare (in un processo estatico) verso il suo paradiso terreno.

Ma poi, trovandolo pieno di dolce e di amaro, vede o si rende conto, che ciò che si tesse o si crea od opera in terra è fragile come un'"opra d'aragna", per cui l'anima si lamenta con sé stessa e con Amore, il quale ha gli sproni caldi (che incitano) e il freno duro.

[L'anima] sta, insieme misera e felice, tra questi due poli contrari e misti (confusi?) con desideri che sono ora gelati ora accesi.

Ma [essa] ha pochi pensieri lieti e molti invece tristi, e per lo più si pente delle sue imprese ardite: questo frutto nasce da una simile radice.

Il punto meno chiaro di questo sonetto è il riferimento alla "opra d'aragna" nel quale i commentatori vedono "la ragnatela", quindi un'analogia per significare un'"opera debole", una "costruzione fragile" quale si ritiene sia la tela di ragno. A riprova i commentatori addu-

<sup>1</sup> Francesco Petrarca, *Il Canzoniere*, ed. M. Santagata, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1996. Si cita sempre da quest'edizione, indicando semplicemente il numero d'ordine nel *Canzoniere*.



cono molti e autorevoli riscontri ricavati quasi tutti dalla Bibbia: (*Job*, VIII, 14: «sicut tela aranearum fiducia eius»;<sup>2</sup> *Ps.*, XXXVIII, 12: «tabescere fecisti sicut aranearum anima eius»;<sup>3</sup> *Is.*, LXIX, 5: «et telas araneae texuerunt»);<sup>4</sup> ma se ne potrebbero aggiungere altri da fonti svariate. Ricorderei, ad esempio, il detto di Solone il quale alla domanda: «Quid est lex?» risponde: «Aranee tela, quia si in eam inciderit quod debile est, retinetur, grave vero pertransit tela recisa»;<sup>5</sup> comunque la conferma più autorevole verrebbe da un riscontro delle *Familiares*, XV, 5, 8: «simillimum est telis aranearum quicquid sub sole textitur»;<sup>6</sup> e di Petrarca si cita ancora un passo dei *Trionfi* sul quale, però dovremmo tornare. Non c'è dubbio, pertanto, che esista un'espressione la cui frequenza consente di ascriverla alla categoria del proverbio, di frase fatta i cui contesti ne chiariscono anche il significato, appunto, di "cosa fragile". Il consenso dei commentatori è unanime; e a loro si unisce Andrea Poli, il quale, unico ad occuparsi specificamente dell'"opra d'aragna" in un lavoro sui trovatori e Petrarca,<sup>7</sup> raccoglie di nuovo le attestazioni bibliche e provenzali (Peire Vidal e Jausbert de Puycebot), e ne aggiunge varie altre ricavandole dalla tradizione latina. Eppure, l'idea di "fragilità" non sembra molto congrua nel contesto del sonetto. Perché mai tutto ciò che si crea, "si tesse" in questo mondo sarebbe cosa fragile o da poco? Dove mai in Petrarca si trova una conclusione scettica e ascetica così radicale? E cosa altro nel sonetto suggerirebbe il senso di fragilità: il paradiso di Laura, l'interesse dell'amante, il viaggio? Né pare che "fragili" siano "l'ardite imprese" - cariche, semmai, di connotazioni tragiche - alle quali si converrebbe meglio l'attributo di "inutile" perché sembrerebbe oximoronico un ardimento debole, men-

<sup>2</sup> «La sua fiducia è come una tela di ragno».

<sup>3</sup> «Facesti imputridire la sua anima come quella dei ragni».

<sup>4</sup> «Hanno tessuto tele di ragno».

<sup>5</sup> «La legge è come una ragnatela: se vi cade dentro una cosa leggera la trattiene; se è pesante, invece, la rompe e passa oltre»

<sup>6</sup> «Tutto ciò che si tesse sotto il sole, è molto simile alle tele di ragno».

<sup>7</sup> Andrea Poli, *Bernart de Ventadorn in Petrarca*, in «Filologia e Critica», 18 (1993), pp. 20-44.

tre lo è un ardimento inutile che indica piuttosto un nobile fallimento anziché una debolezza. D'altra parte, come aggirare il problema senza tener conto che "opra d'aragna" è espressione proverbializzata col significato unanimemente accolto dai commentatori del sonetto? Credo che la via d'uscita sia quella di trovare un significato diverso dell'espressione; ed è ciò che con "ardita impresa" cercheremo di provare.

Esiste, infatti, un'espressione, e in alcuni casi un'immagine o motivo, affine a "tela di ragna", ma col significato prevalente di "opera inutile". Quest'espressione è proprio "opera di Aracne" o "opra d'aragna" come appare nel nostro, ed è diversa da "tela d'aragna". L'affinità è innegabile e storicamente ha agevolato la contaminazione o l'intercambiabilità tra le due espressioni, benché abbiano un significato diverso ma semanticamente contiguo. La differenza maggiore è che in "opra d'aragna" emerge - in modo consapevole o calcificato - il ricordo di Ovidio e del mito di Aracne da lui raccontato nel libro VI delle *Metamorfosi*, dove si usa "opus" col significato di "lavoro artistico", e "tela" col significato di "materia" su cui le filatrici intessono le storie. Fin dai primi versi troviamo che le ninfe di Tmolo abbandonano le loro selve per andare a vedere l'«opus admirabile» di Aracne:

huius ut adspicerent opus admirabile, saepe  
deseruere sui nymphae dumeta Timoli;<sup>8</sup> (VI, 14-15)

e all'inizio della gara tra Minerva e Aracne leggiamo:

Haud mora, constituunt diversis partibus ambae  
et gracili geminas intendunt stamine telas:  
tela iugo vincta est.<sup>9</sup> (VI, 53-55)

<sup>8</sup> «Spesso, per poterne ammirare le splendide opere, le ninfe del Tmolo, avevano lasciato le macchie della loro montagna».

<sup>9</sup> «Presto ambedue si appartano e preparano le tele, ordendo fili sottili. Ogni tela è legata al subbio».

È una differenza che potrebbe esserci utile. Intanto non è certo che le attestazioni che costituiscono la storia dell'espressione proverbiale abbiano univocamente il significato di "opera fragile". Poli segnala due passi in cui a me pare chiaro il senso di "inutilità". Il primo è di Sant' Ambrogio: «quid ergo vane araneam texit, quae inane et sine fructu est?»<sup>10</sup> dove la ragnatela viene associata all'idea di vanità. La seconda è ricavata da San Girolamo: «Quomodo enim loquentis sermo praetervolat: ita et opus aranae incassum texunt»<sup>11</sup> ed è un po' più problematica della precedente; comunque il contesto lascia capire che si parla dell'inutile («incassum») tessere del ragno.

La presenza di Ovidio è sicura in altre attestazioni mediolatine in cui "opus" è associato con Aracne. Nel *Mitografo Vaticano II*, alla favola 70 leggiamo:

Arachne, quae et Lybia dicitur, quaedam puella sacerdos Minervae, in lanificio doctissima fuit: quae dum improbe opus suum Minervae praetulisset, et eam lanificio provocasset, a Minerva in vermen sui nominis id est araneam conversa, laqueo vitam finivit. Unde semet opere quo gaudebat fatigando, casses in alto semper inutiliter suspendit.<sup>12</sup>

L'espressione emerge in provenzale in passi ricordati dai commentatori del nostro sonetto; e anche in questi casi la "opra d'aranha" non ha il significato esclusivo di "opera fragile". Si ricordano i versi di Peire Vidal:

<sup>10</sup> «A che tessi inutilmente una tela di ragno, che è inutile e senza frutto?». La frase si trova nel *De officiis ministrorum*, III, cap. 45, in *PL*, 16, p. 95.

<sup>11</sup> «In tal modo il discorso di chi parla più del dovuto va tessendo inutile tele di ragno». Da Hieronymus, *Epistolae*, IV, 140, in *PL*, 22, p. 1175.

<sup>12</sup> «Aracne, detta anche Libia, una certa ragazza sacerdotessa di Minerva, fu espertissima nell'arte della lana. Questa, avendo stupidamente considerato il proprio lavoro superiore a quello di Minerva, e avendo sfidato la dea in quell'arte, fu da lei trasformata in verme con il suo nome, cioè in ragno, e terminò la sua vita con un laccio. Per cui, i ricami di cui gioiva nel crearli, furono appesi inutilmente in alto negli stipeti». Testo di riferimento: *Mythographi Vaticani I et II*, a c. di P. Kulcsar (nel vol. 91 del *Corpus Christianorum. Series Latina*, pp. 92-295), Turnhout, 1987.

quar plus qu'obra d'aranha  
 non pot aver durada  
 amors;<sup>13</sup> (ed. Avalor, 25, 49-51)

dove chiaramente "obra d'aranha" significa "effimero". Ma non è questo il significato che troviamo nei versi di un'altra canzone:

Erguels non es si non obra d'aranha<sup>14</sup> (ed. Avalor, 25, 49)

perché non è molto probabile che l'orgoglio sia da considerare cosa fragile. Né questo è il significato che si ricava da un'altra attestazione da Peire Vidal:

Fach ai l'obra de l'aranha  
 e la muza del Breto,<sup>15</sup> (ed. Avalor, 10, 17-18)

cioè "ho fatto 'l'obra de l'aragna' e la vana attesa dei Bretoni". Il contesto dell'intera canzone di Peire Vidal porta a vedere nelle due espressioni formulari una similarità di significato; e poiché "l'attesa dei Bretoni" è proverbiale e si riferisce al vano attendere del ritorno del re Arturo da parte dei Bretoni, è plausibile pensare che questo sia il significato anche di "obra de l'aranha" che precede: il contesto, come si diceva, non giustificherebbe l'unione di "fatica effimera" e "attesa vana", mentre fatica e attesa vanno perfettamente insieme con l'attributo della "inutilità".

Una conferma parziale e indiretta viene da altre due attestazioni in provenzale che si trovano in contesti non lirici ma da sirventese. La prima è di Jausbert de Puicibot:

Dels maestres t'acompaña,  
 Gasc, que d'elhs te jauziras,

<sup>13</sup> «Perché l'amore non può avere più durata dell'opera del ragno». Si cita da: Peire Vidal, *Poesie*, ed. a c. di D. S. Avalor, Milano-Napoli, Ricciardi, "Documenti di Filologia", 1960, 2 voll.

<sup>14</sup> «L'orgoglio non è se non un'opera di ragno».

<sup>15</sup> «Ho fatto l'opera del ragno e l'attesa dei Bretoni».

E si'l sirventes retras  
A lor nebotz, ben sabras  
Que non er' obra d'araigna.<sup>16</sup> (ed. Shepard, 6, 46-50)

L'altra — mai riportata dai commentatori — è di Luchetto Gattilusio:

A 'n Rizart man que per obra d'aragna  
ha hom tenguda aquela captenenza  
qual n'a facha, e qan(?) no's gazangna  
pretz ni valor; mas qui so qu'el comensa  
sap gen finir, n'aven lau entre'l pros;  
e si d'aver lo 'mperi es voluntos  
no-n lais s[a]lisir aiquesta jen de Fransa,  
qui'l sap .... dal bal ....s tera ....[ansa].<sup>17</sup> (ed. Boni, 5, 9-16 )

In entrambi i casi l'espressione indica "inutilità", "cosa di poco conto", e non "fragilità". Semmai l'idea di debolezza è attestata in provenzale con la metafora del "fil d'aranha".<sup>18</sup> Le attestazioni occitaniche appena ricordate non mostrano tracce ovidiane — a meno che non si pensi che un nome proprio sia diventato per antonomasia simbolo di fallimento, di opera inutile come fu quella di Aracne — ma indicano almeno che l'espressione non ha il significato univoco e universalmente attribuitole di "fragilità".

Una traccia sicura del mito è presente, invece, in francese antico, nel *Roman d'Eneas*, in un'attestazione che è forse unica:

<sup>16</sup> «Unisciti ai maestri Gasco, ché te ne rallegrerai, e se reciti il sirventese ai loro nipoti, ben saprai che non è un'opera di ragno». Si cita da: *Les poésies de Jausbert de Puycibot*, ed. W. P. Shepard, Paris, Champion, 1924.

<sup>17</sup> «A Don Riccardo mando a dire che altri pensano che il suo comportamento sia come l'opera del ragno perché non gli frutta alcun pregio o valore. Ma chi sa finire bene quel che comincia, ne ricava pregio fra i valenti: se ha il desiderio di avere l'impero, non lo lasci prendere a questa gente di Francia». Si cita da Luchetto Gattilusio, *Liriche*, ed. a c. di M. Boni, Bologna, Palmaverde, 1957.

<sup>18</sup> Sempre in Peire Vidal, ed. Avalor, 31, 70.

Par envie la fist Pallas:  
 Ele l'ovra par grant mestrie,  
 quant Arannes l'ot aatie;  
 els ovrerent a entençon,  
 dont fist Pallas cest confanon,<sup>19</sup> (ed. Salverda de Grave,  
 4530-4534)

dove sono interessanti il verbo "ouvrer", nonché il rilievo dato all'invidia di Pallade e alla sfida di Aracne, il tutto in accordo col racconto ovidiano.

In italiano il mito di Aracne entra con Dante, nel dodicesimo canto del *Purgatorio*:

O folle Aragne, sì vedea io te  
 Già mezza aragna, trista in su gli stracci  
 dell'opera che mal per te si fe', (*Purg.*, 12, 43-45)

dove importa sottolineare l'associazione di "Aragne" con "opera", e, sempre di ascendenza ovidiana, il motivo della follia o della superbia temeraria che caratterizza la tessitrice meonia.

Petrarca riprende l'espressione "opra d'aragna", che, da quanto risulta, ha nel complesso poche attestazioni, e comunque meno numerose della concorrenziale "tela di ragna": segno di preziosità, accresciuta anche dal fatto che ricorra quasi esclusivamente in poesia. Ora, che senso le dà Petrarca? Ritornando alle precedenti riserve sul significato di "fragilità", dovremmo propendere per l'altra spiegazione di "inutilità" che troviamo nella tradizione risalente a Ovidio. E come possiamo fare il nome di Ovidio senza pensare che Petrarca sia consapevole del legame tra l'espressione "obra d'aragna" e il mito ovidiano? Se riuscissimo a provarlo, il senso apparentemente piano del sonetto si arricchirebbe almeno di un'allusione dotta e forse grazie ad essa acquisterebbe una

<sup>19</sup> «Per dispetto la fece Pallade; lei l'elaborò con grande maestria quando Arianna la sfidò, e lavoravano in concorrenza, e Pallade fece questo gonfalone». Si cita da *Eneas: roman du XIIIe siècle*, ed. par J. J. Salverda de Grave, Paris, Champion, 1925.

maggiore complessità. Ma come si può provare che Petrarca intenda parlare di "inutilità? L'esclusione del senso di "fragilità" è un buon passo, un indizio, ma non è ancora una prova. E dove sarebbero le tracce di una presenza ovidiana? Su queste due domande s'impenna la soluzione del problema che abbiamo sollevato, e se rispondiamo in modo positivo e persuasivo, la lettura del sonetto potrebbe esserne rinnovata.

In primo luogo bisogna scartare come semplicemente ingombrante l'obiezione che Petrarca usi un'espressione proverbiale, priva di connotazioni culte: era nel suo stile riprendere dati anche popolari e riportarli in un contesto culto, magari risalendone all'origine storica o etimologica che fosse; nella fattispecie era facile risalire da "aragna" ad "Aracne". Comunque stiano le cose, per il momento importa tenere ferma l'idea che l'espressione non indichi fragilità. Facciamo l'ipotesi ormai plausibile che indichi inutilità e/o vana speranza. La plausibilità viene rafforzata da un passo del *Triumphus Eternitatis* (vv.103-108):

Credo io che s'avicini, e de' guadagni  
veri e de' falsi si farà ragione,  
che tutti fien allor opre d'aragni;  
vedrassi quanto in van cura si pone,  
e quanto indarno s'affaticha e suda,  
come sono ingannate le persone.<sup>20</sup>

Il plurale "aragni" esclude che si alluda ad Aracne, ma ciò non vieta che l'espressione indichi un'opera vana, come risulta dalla catena semantica di "falsi", "in van" e "ingannate"; e se non bastasse, ci si chieda: che senso avrebbe parlare di valori "fragili" rispetto all'eternità? Non è più appropriato, e molto più consono all'insegnamento cristiano, parlare di "vanità"?

La differenza tra le due nozioni contendenti è più rilevante di quanto non si creda in quanto la fragilità è intrinseca ad un oggetto, *a parte obiecti* diremmo, mentre l'inutilità è nozione relativa ad un contesto,

<sup>20</sup> Petrarca, *Triumphus*, ed. a c. di V. Pacca, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1996.

dunque *a parte subiecti*. Non solo: parlando di “tela di ragno” si pone l’accento sul prodotto, mentre parlando di “opra d’aragna” l’attenzione si sposta sul produttore, sul tessitore, e si avvicina così alla sfera lirica: il poeta parla di ciò che “tesse”, e lo fa appoggiandosi ad un’espressione proverbiale, seguendo in questo la consuetudine trobadorica di esprimere un modo della follia amorosa con proverbi indicanti *inanes operae*.

Torniamo dunque al sonetto e vediamo se l’espressione *opra d’aragna* come sinonimo di vanità riesca più congrua nel suo contesto e se ne chiarisca la lettura. Intanto osserviamo ancora che l’andare verso un paradiso e trovarlo «di dolce e d’amar pieno» non sembra un evento da giudicare fragile o effimero; né tale sembra che sia quel paradiso, evidentemente fermo e robusto; ed è poco verosimile che un evento di portata personale susciti meditazioni sulla fragilità dell’operato umano in generale. La serie di opposizioni di «caldi sproni» e «duro freno», di «extremi contrari e misti», di «gelate» e «accese», di «misera» e «felice», di «pochi» e «molti» suggeriscono una situazione ben altrimenti drammatica («le ardite imprese»), fatta di tensioni nella quale ogni nota di debolezza risulterebbe stonata. Il senso di questo dramma diventa più chiaro se leggiamo “aragna” nel modo determinato dal racconto ovidiano. Rivediamo dunque questo racconto per avere un’idea più chiara degli elementi che contiene e che serviranno a capire altri aspetti del sonetto.

Il VI libro delle *Metamorfosi* esordisce presentando Pallade, o Minerva, che esprime il desiderio di essere lodata e dice di non tollerare chi disprezza la sua divinità. E la dea si concentra quindi sul progetto di mandare in rovina Aracne di cui sente dire che pretendeva di uguagliarla nell’arte di tessere la lana. Comincia così la storia (5-145). Aracne è una giovane tessitrice della Meonia, ammirata da tutti quelli che vedono il suo lavoro («opus admirabile», v. 14) e la sua fama si diffonde per tutte le città della Lidia. Le persone che la vedono filare e tessere con tanta abilità ritengono che abbia appreso l’arte dalla stessa Pallade; ma la superba tessitrice nega di dover alcunché al magistero di Pallade, anzi vorrebbe sfidare la dea ad una gara: «certet, ait, me-



cum! nihil est, quod victa recusem»<sup>21</sup> (v. 25). La dea accetta la sfida e si presenta alla giovane sotto vesti di vecchia e le consiglia di smettere di vantarsi e di chiedere perdono alla dea per le sue temerarie parole («cede deae veniamque tuis, temeraria, dictis / supplice voce roga» (v. 32 sg.).<sup>22</sup> Aracne invece insulta la dea e esprime nuovamente il desiderio di gareggiare con lei. La quale allora si sveste dell'abito finto e rivela la propria identità. Ma Aracne non desiste dalla sfida («perstat in incepto stolidaeque cupidine palmae / in sua fata ruit», v. 50-51)<sup>23</sup> e si viene alla gara. Pallade tesse storie di divinità che vincono gli uomini ribelli o desiderosi di uguagliare gli dei; Aracne invece descrive storie di divinità che fanno dei soprusi su uomini e donne. L'opera di Aracne è tale che né Pallade né l'Invidia stessa potrebbero criticarla e l'invidia spinge la dea a distruggere il lavoro della rivale:

Non illud Pallas, non illud carpere Livor  
possit opus: doluit successu flava virago  
et rupit pictas, caelestia crimina, vestes,  
utque Cytoriaco radium de monte tenebat,  
ter quater Idmoniae frontem percussit Arachnes,<sup>24</sup> (129- 133)

e quindi la dea metamorfizza Aracne in ragno, e in ragnatela l'opera da lei tessuta.

Riassunta in modo ancora più essenziale questa storia narra di due forze opposte: l'invidia della dea e l'arroganza temeraria di Aracne. Il confronto avviene nel campo dell'arte, e in questa Aracne, un essere umano, è superiore alla dea Pallade. Morale della storia è che competere con una divinità e sperarne vittoria è un ardimento destinato a falli-

<sup>21</sup> «Venga pure a gareggiare con me. Non c'è niente che io rifiuti se sono vinta».

<sup>22</sup> «Arrenditi davanti alla dea, e pregala che perdoni le tue parole temerarie».

<sup>23</sup> «Persiste nella sua impresa per la brama di una stolta vittoria, e va velocemente incontro al suo fato».

<sup>24</sup> «Né Pallade né l'Invidia stessa avrebbero niente da ridire di quell'opera. Ma la bionda dea della guerra s'infuria per il successo della sua rivale e straccia la tela intessuta con eventi che illustrano dei che sbagliano. Poi, siccome ha in mano la spola fatta di legno del Citoro, colpisce con quella per due o tre volte la fronte di Aracne, figlia del dio Idmone».

re: è una speranza vana. Anche l'arte è inutile contro una dea invidiosa, anzi l'arte diventa causa dell'invidia.

Nel son. 173, «Mirando il sol de' begli occhi sereno», troviamo che l'atteggiamento iniziale del poeta è di rapita contemplazione con la conseguente speranza di raggiungere il paradiso: gli occhi sembrano dolci e sereni tanto da far sperare felicità. Ma ecco la delusione: la possibile e desiderata accoglienza nel suo paradiso viene delusa e ne nasce dolore o meglio confusione; e a ciò si accompagna il pentimento di aver osato troppo («ardite imprese»). Come entrerebbe a far parte di questa semplice storia il mito di Aracne? Si risponde immediatamente che anche Aracne osa troppo nello sfidare una divinità convinta di superarla. Tuttavia la somiglianza è troppo vaga per attingere la cogenza che desidereremmo; e per di più non c'è allusione ad alcuna "sfida". Ma ci viene in soccorso il sonetto precedente che a questo si lega — si tratta infatti di "sonetti legati", e il nesso che più ovviamente li unisce è la parola "radice". Leggiamo, dunque questo sonetto, che ha il n. 172:

O Invidia nimica di vertute,  
 ch'a' bei principii volentier contrasti,  
 per qual sentier così tacita intrasti  
 in quel bel petto, et con qual'arti il mute?  
 Da radice n'ài svelta mia salute:  
 troppo felice amante mi mostrasti  
 a quella che' miei preghi umili et casti  
 gradì alcun tempo, or par ch'odi et refute.  
 Né però che con atti acerbi et rei  
 del mio ben pianga, et del mio pianger rida,  
 poria cangiar sol un de' pensier' mei;  
 non, perché mille volte il dì m'ancida,  
 fia ch'io non l'ami, et ch'ì non speri in lei:  
 che s'ella mi spaventa, Amor m'affida.

L'esordio mette in primo piano Invidia che instilla nel petto di Laura un sentimento ostile nei riguardi dell'amante presentandoglielo in uno stato di felicità. Ora Laura disprezza le preghiere d'amore che una volta le riuscivano gradite. Di conseguenza nasce nell'animo del poeta

amante la sfida: i suoi versi e i suoi pensieri non desisteranno dal lodarla e dal pregarla anche se lei lo deride e lo uccide cento volte al giorno; non cesserà d'amarla e di sperare in lei, perché, se lei lo spaventa, lui chiederà aiuto ad Amore. La forza asseverativa degli *adynata* presenti nelle terzine dice quanto l'amante sia fermo nel proposito di lodare la sua donna e di richiederle amore, quanto sia forte la sua costanza in amore e nessuna forza ostile potrà infrangerla. Sappiamo, però, che le figure dell'impossibile nella lirica cortese predicano un desiderio destinato alla sconfitta, ma servono a trasformarla in una nobile tragedia in quanto l'amante rimarrà fedele all'oggetto del suo desiderio benché gliene venga negata la conquista. In effetti il sonetto successivo narra dell'insuccesso. Forte delle asseverazioni fatte — convinto, per così dire, dall'intensità della propria devozione — l'amante si volge verso il suo paradiso, ma con i risultati che abbiamo visto, e se ne lamenta con Amore che l'ha spronato a tanto ma poi lo trattiene, non diversamente da Laura che lo attrae e insieme lo respinge.

Adesso, ricostruita nella sequenza dei due sonetti, la vicenda petrarchesca ha forti elementi in comune con la storia di Aracne. Importante è il ruolo che in entrambe giocano l'invidia e il sentimento opposto della superbia. Nella mitologia antica Pallade non viene mai presentata come invidiosa, eccetto che nell'episodio di Aracne: Ovidio lo sottolinea nei versi ricordati parlando di Livor; anche Virgilio nelle *Georgiche* (IV, 246-147) facendo riferimento all'episodio di Aracne dice: «invisa Minervae/ laxos in foribus suspendit aranea cassis»;<sup>25</sup> ed è una nozione testimoniata anche da Manilio (*Astronomica*, IV, 134-139):

[ ... ] tantum est opus, ipsa suismet  
asseruit Pallas manibus dignumque putavit,  
seque in Arachnaeo magnam putat esse triumpho.  
Haec studia et similis dicet nascentibus artes,  
et dubia in trepido praecordia pectore finget  
seque sua semper cupientia vendere laude.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> «E appese alle porte le stracciate tele di colei che ebbe in dispetto Minerva».

<sup>26</sup> «Così grande è l'opera che Pallade rivendicò come degna delle sue mani, e si ritenne

All'invidia di Pallade si contrappone la superbia di Aracne la quale si ritiene superiore alla dea nell'arte del tessere: è la superbia dell'artista (non a caso Dante la ricorda nel girone dei superbi dove è presente anche una serie di artisti e di poeti). Sennonché la conclamata superiorità della giovane non può vincere la potenza della dea, pertanto il suo desiderio di vittoria risulta vano: da una parte, dunque, una vittoria magnifica, perché riportata su una dea, e dall'altra una sconfitta ingiusta e fatale. L'invidia di Laura è di natura diversa perché non riguarda l'arte ma è semplicemente il sentimento più elementare dell'invidioso, sentimento che trasforma il bene altrui nel proprio male; nella fattispecie la felicità dell'amante è motivo di dolore per l'amata in quanto il suo ruolo è quello di far soffrire l'amante non riamandolo. Eppure non è stato sempre così: il poeta è stato davvero felice quando Laura gradiva le preghiere umili e caste tessute nei suoi versi; ora però sembra non gradirle più, e tutto è cambiato, per cui il poeta entra in quello stato di ciclotimia tipico degli amanti cortesi che alternano stati di felicità a stati di disperazione. L'arte ha conquistato l'attenzione di Laura e ha reso felice il poeta; ma questa felicità torna in doglia perché Laura lo invidia. È il destino del poeta che tesse versi con la speranza di conquista, e la vittoria crea in lui una fiducia che collima con la superbia dell'artista il quale pensa di poter vincere il cuore della donna più fine e più bella con versi altrettanto fini e belli perché sono ispirati dall'amata. Ma la speranza viene delusa.

[“Opra d’aragna” (*Rvf*, CLXXIII), In *Studi sul canone letterario del Trecento per Michelangelo Picone*, a c. di J. Bartuschat e L. Rossi, Ravenna, Longo, 2003, pp. 23-41.]

grande per il trionfo riportato su Aracne. Queste passioni e simili capacità prescriverà a chi nasce con vocazione alle arti, e renderà insicuri i cuori nei trepidi petti». Testo di riferimento: *Manilio, Il poema degli astri (Astronomica)*, a c. di S. Feraboli, E. Flores, R. Scarcia, Milano, Mondadori, “Fondazione Valla”, 1996, 2 voll.

6.

I doni dell'amata:  
il guanto di Giraut de Borneil e di Petrarca

Il legame fra amore e dono materiale esiste probabilmente in tutte le civiltà, e non sembra necessario fare delle grandi ricerche per provarlo. Tuttavia non è difficile immaginare che il rituale e i simboli del dono siano diversi da civiltà a civiltà, e la ricerca, semmai, va fatta su tali aspetti. La civiltà romana, per esempio, che pur celebrò gli *xenia* e gli *apophoreta*, conobbe il rapporto regalo/amore ma ne limitò la funzione al momento della seduzione. Ovidio esortava i suoi acoliti a far regali di cose che a noi, eredi della civiltà cortese, sembrano privi non solo di valore simbolico ma anche di potere seduttivo:

Nec dominam iubeo pretioso munere dones:  
parva, sed e parvis callidus apta dato.  
Dum bene dives ager, dum rami pondere nutant,  
adferat in calatho rustica dona puer.<sup>1</sup>  
(*Ars amandi*, II, 261-264)

Ma anche Ovidio sembra sorridere a questa idea quando Polifemo offre a Galatea ciò che la sua terra e i suoi armenti producono:

(...) sunt poma gravantia ramos,  
sunt auro similes longis in vitibus uvae,  
sunt et purpureae: tibi et has servamus et illas.<sup>2</sup>  
(*Metam.*, XIII, 812-814)

<sup>1</sup> «E non ti impongo che faccia un dono prezioso all'amata, ma di dargliene dei piccolo, e piccoli ma scelti con intelligenza e fin tanto che la campagna è ricca e i rami dondolano sotto il peso, un garzone le porti un cesto di doni della campagna».

<sup>2</sup> Ci sono pomi che fa fanno piegare i rami, ci sono filari d'uva dorata e porporina, e per te conserviamo quelli e questi.

offerta che costituì il modello della letteratura nenciale. Ovidio, per altro, sapeva anche che qualche volta i versi sono un regalo efficace:

Quid tibi praecipiam teneros quoque mittere versus?

Ei mihi, non multum carmen honoris habet!

Carmina laudantur, sed munera magna petuntur:  
dummodo sit dives, barbarus ille placet.

(...)

Sunt tamen et doctae, rarissima turba, puellae,  
altera non doctee turba, sed esse volunt;

utraque laudetur per carmina: carmina lector  
conmendet dulci qualiacumque sono!

His ergo aut illis vigilatum carmen in ipsas  
forsitan exigui muneris instar erit.<sup>3</sup>

(*Ars amandi*, II, 274-276, 281-286)

Nel mondo cortese prevalse il precetto che Ovidio riteneva il meno efficace: l'invio di versi, vero o finto, diventò parte integrante della poetica dei trovatori anche perché (o proprio perché) la loro efficacia sui sentimenti delle destinatarie (non sempre "doctae") era tutt'altro che garantita. Ma il mondo cortese non ignorò il potere del dono materiale, anche se dimenticò di legarlo alla frutta di stagione. Andrea Capellano, esperto e polemico precettore di cortesia, offre anche lui una lista di oggetti che gli amanti possono regalare alle loro amanti. La lista si trova nell'ultima delle questioni d'amore poste alla contessa di Champagne:

Quaesitum quoque fuit a Campaniae comitissa quas res deceat amantes a coamantibus oblatas accipere. Cui taliter inquisitioni comitissa respondit: «Amans quidem a coamante haec

<sup>3</sup> «E dovrei mai suggerirti di mandarle dei versi teneri? Purtroppo le poesie non sono molto apprezzate. I componimenti poetici vengono lodati, ma si cercano grandi doni: anche un rozzo piace se è ricco (...) Tuttavia ci sono anche giovani istruite (ed è un gruppo sparuto); quelle di un gruppo diverso non sono colte ma vorrebbero esserlo; si devono lodare con poesie sia le une che le altre, e qualunque sia il pregio dei versi, li si deve raccomandare con una voce dolce. Pertanto, sia per queste che per quelle, una poesia composta vegliando proprio per loro, forse potrà avere il valore di un modesto regalo».

licenter potest accipere, scilicet orarium, capillorum ligamina, auri argentique coronam, pectoris fibulam, speculum, cingulum, marsupium, lateris cordulam, pectinem, manicas, chirothecas, anulum, pyxidem, species, lavamenta, vascula, repositoria vexillum causa memoriae, et, ut generali sermone loquamur, quodlibet datum modicum, quod ad corporis potest valere culturam vel aspectus amoenitatem, vel quod potest coamantis afferre memoriam, amans poterit a coamante percipere, si tamen dati acceptio omni videatur avaritiae suspicione carere. Hoc tamen singulos volumus amoris milites edoceri, quod, si amans a coamante anulum amoris causa susceperit, ipsum in sinistra manu et in minuto digito collocare et anuli gemmam ab interiori manus parte semper portare absconsam, et hoc ideo quia sinistra manus a cunctis magis consuevit tactibus inhonestis et turpibus abstinere, et in minuto digito prae cunctis digitis mors fertur hominis et vita manere, et quia singuli tenentur amantes suum amore retinere secretum. Similiter si visitationis inter se amantes utuntur epistulis, propriorum nominum etiam scriptionem abstineant. Praeterea, si ob aliquam causam ad dominarum devenerint amantes iudicia, amantium personae nunquam debent iudicantibus indicari sed sub indefinita eis prolatione proponi. Sed et mutuas sibi invicem missas epistulas proprio non debent insignire sigillo, nisi forte habuerint secreta sigilla quae nulli nisi sibi et sui sint secretariis manifesta, et sic semper illaesus conservabitur amor".<sup>4</sup> (*De Amore*, II, vii, 21, ed. P. G. Walsh, pp. 268 e 270).

<sup>4</sup> «Alla contessa di Champagne fu chiesto anche quali doni convenga che gli amanti accettino quando sono offerti da un amante. A questa domanda la Contessa rispose: "Ad un'amante è concesso di ricevere questi doni dall'amato: un fazzoletto, un nastro per i capelli, una corona d'oro o d'argento, un fermaglio per il petto, uno specchio, una cintura, una borsa, un cordone per l'abito, un pettine, delle maniche, guanti, un anello, una boccetta di profumo, lavande, vasetti, bande, cinte che le ricordino l'amato, e in generale un'amante può ricevere dal suo amante ogni piccolo regalo che sia utile per adornare il corpo o per abbellire l'apparenza fisica o che serva come ricordo dell'amante, sempre che, l'accettazione di questo dono non desti alcun sospetto di avarizia. Ma vorrei che i cavalieri d'amore sappiano che se l'amante accetta un anello dalla sua amante come simbolo d'amore, essi devono metterlo al mignolo della mano sinistra, e mantenere sempre nascosto all'interno della mano la pietra preziosa. Il motivo di ciò è il fatto che la mano sinistra normalmente si trattiene dal compiere azioni disonorevoli e dai palpeggi volgari: si dice che, fra tutte le dita, la vita e la morte di un uomo

Il passo, oltre alla lista di doni possibili, contiene indicazioni importanti sulla diversità di significato che il regalo aveva assunto nel mondo cortese rispetto a quello antico. Intanto sembra chiaro che il dono non ha più come fine la seduzione, bensì la conservazione dell'amore, e il dono sancisce un patto in questo senso. Inoltre il dono è legato ad un codice che ha un suo rituale e i suoi simboli. Infine il passo di Andrea indica che la destinataria del regalo è per lo più la donna: sarebbe difficile, infatti, pensare che una donna faccia doni di pettini e di profumi ad un uomo.

I precetti e/o la codificazione di Andrea hanno riscontro nella letteratura cortese (qui ci limitiamo a quella trobadorica) con la sola grande differenza che riguarda il destinatario del dono. Nel mondo dei trovatori è quasi esclusivamente l'uomo a ricevere un dono dall'amata; e ciò riduce di molto la lista dei possibili oggetti da regalare. Di solito si tratta dell'anello, del guanto, del cordone e di un fermaglio; solo raramente di un velo da portare in testa o di una benda per i capelli.<sup>5</sup> L'anello e il guanto hanno un valore simbolico ampiamente documentato in vari aspetti della civiltà feudale, anche di quella amorosa (chi non ricorda

risiedano principalmente nel mignolo, e pertanto gli amanti devono tenere segreto il loro amore. Nello stesso modo, se gli amanti si tengono in contatto con delle lettere, devono astenersi da usare i loro nomi. E se mai per caso gli amanti vadano a finire davanti ad un giudice, non devono mai rivelare la loro identità, e il caso deve essere trattato in modo anonimo. Né devono mai scambiarsi lettere aventi il loro sigillo, a meno che non ne abbiano uno privato, noto solo a loro stessi e ai segretari. Con queste azioni il loro amore verrà sempre protetto e senza incidenti». Testo di riferimento: *Andreas Capellanus On Love*, edited with English Translation by P. G. Walsh, London, Duckworth, 1982.

<sup>5</sup> Cfr. Matfre Ermengau, il quale, nella sua canzone *Dreg de natura comanda*, ricorda che per chi vuol amare la dama più bella è necessario: "Que a son col portes cordo / Ni en son cap velh ni benda", datigli dalla donna (cfr. P. Mayer, "Explication de la piece de Peire Vidal *Dragoman*", in *Romania*, 11(1973), p. 427, nota 2, dove si citano versi di Daude de Pradas, Uc Brunenc e Peire Vidal contenenti indicazioni di doni. Per la diffusione del tema in area romanza si possono ricordare i versi 119-126 della misteriosa *Razon de Amor* (ora accessibile sia nell'ed. di S. Orlando, Torino-Firenze, Pluriverso, 1993, e di E. Franchini, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993), dove, contrariamente alla tradizione di cui parliamo, l'amante uomo fa doni all'amata. Per la durata di questa tradizione si ricordi anche il cordone che Melibea manda a Calisto nella *Celestina*.



l'episodio del re Marco che sorprende Isotta e Tristano addormentati?); il cordone potrebbe avere un valore magico-religioso, mentre il velo potrebbe avere un qualche legame con la liturgia religiosa.<sup>6</sup>

Al dono dell'anello allude già Guglielmo IX:

Et que'm donet un don tan gran  
Sa drudaria e son anel;<sup>7</sup> (Ed. Pasero, 10, 21-22)

dove, come nota René Nelli,<sup>8</sup> il significato tradizionale di sottomissione della donna all'uomo viene invertito. L'anello, però, sembra avere anche valore di talismano in Raimbaut d'Aurenga:

can bai ni mir son anel.<sup>9</sup> (Ed. Pattison, 21, 59)

Peire Vidal parla di doni d'anelli e di cordoni:

Que sovendet m'en venon messatgier  
Ab anels d'aur, ab cordon blanc e nier;<sup>10</sup> (Ed. Avalle, 29, 16-17)

e tali cordoni ricorda anche altrove (3, 24; 5, 37; 30, 11-12), mentre di anelli parla in 23, 26.

Il regalo più interessante è quello del guanto, perché è il solo fra tutti i possibili doni ad avere una funzione vicaria della persona che lo dona in quanto ha la forma della mano che copre. Per questo ha uno

<sup>6</sup> In realtà tutti gli oggetti ricordati avevano anche un valore simbolico nei paramenti ecclesiastici, secondo quanto si legge in Guglielmo Durando, *Rationale divinatorum officiorum*, lib. III ("De indumentis"), opera della fine del Duecento che può fungere da *summa* di tutta la letteratura anteriore (Ugo di San Vittore, Sicardo da Cremona, Innocenzo III, ecc.).

<sup>7</sup> «Chi mi desse un dono così grande, un amore e un anello». Testo di riferimento: *Guglielmo IX d'Aquitania, Poesie*, ed. a c. di N. Pasero, Modena, Mucchi, 1973.

<sup>8</sup> *L'erotique des troubadours*, Tolosa, Privat, 1963, p. 96 sg.

<sup>9</sup> «Quando bacio e guardo il suo anello». Testo di riferimento: W. Pattison, *The Life and Work of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1952.

<sup>10</sup> «Spesso m'arrivano dei messaggi con anelli d'oro e cordoni bianchi e neri». Testo di riferimento: Peire Vidal, *Poesie*, ed. a c. di D. S. Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, "Documenti di Filologia", 1960, 2 voll.

spiccato valore simbolico di vassallaggio e di potere; ma è anche un simbolo di pudore (una mano non sa cosa fa l'altra) e di purezza (copre la mano), e come tale consente un risvolto erotico (la mano nuda). L'importanza di questo dono nella tematica amorosa crebbe grandemente quando un trovatore della statura di Giraut de Borneil vi imbastì attorno una vicenda fatta di un solo episodio, ma spesso ricordato nelle sue poesie, tanto che parrebbe formare un 'ciclo'. Questo episodio è la perdita di un guanto datogli dall'amata. Le conseguenze di tale perdita sono gravi, benché (o proprio perché) il poeta non le indichi specificamente:

Car no puesc de lai re  
 Mon fat cor estraire,  
 Ni blan  
 La perda qe pris per lo gan.<sup>11</sup> (Ed. Sharman, 29, 73-76)

Questa perdita è associata spesso al periodo di un anno,<sup>12</sup> come si legge:

E pero l'autr'an,  
 Qan perdei mon gan,  
 Anava chantan  
 Plan e plus ades,

<sup>11</sup> «Ché non posso separare da lei il mio stupido cuore, e mi lamento della sofferta perdita del guanto». Si cita dall'ed. di R. V. Sharman, *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil: A Critical Edition*, Cambridge, 1989. Tutte le citazioni che seguono sono ricavate da quest'edizione, per cui si indicheranno soltanto il numero dei componimenti e dei versi. Un elenco dei passi in cui Giraut tocca il motivo del guanto si può vedere in A. Kolsen, *Guiraut von Bornelh, der Meister der Trobadors*, Berlino, 1894, p. 31, nonché l'indice della sua ed., *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle, 1935.

<sup>12</sup> B. Panvini, *Girardo di Bornelh, trovatore del sec. XII*, Catania, 1949, p. 13, data la perdita del guanto al 1171. Non mi risulta che ci si sia mai chiesti se le allusioni all' "anno" siano legate ad un rito secondo il quale il dono stabiliva un patto di un anno fra gli amanti: lo fanno pensare non solo la frequenza con cui Giraut associa "gan" e "an", ma anche i versi di Uc Brunenc ricavati dalla canzone "Pois l'adretiz tems", citati da P. Meyer, loc. cit.: «Qu'ieu vi d'amor quel gaug el ris el sen, / Coblas e motz, cordo, anel e gan, / Solian pagar los amadors .j. an». Uc si riferiva ad una tradizione o aveva in mente le allusioni di Giraut de Borneil?

E si m'en tarzes,  
En for'encolpatz;<sup>13</sup> (28, 46-51)

oppure:

Deus lor deinh maldire!  
Q'antan  
Per un gan,  
De quem sove  
- Pero si's fara iase!  
Mogron m'ist no-fezat fals  
Tal ghera, pois fo mortals;<sup>14</sup> (30, 82-88)

oppure:

Totz lo mons es marritz  
E plus li iovencel  
Que nuill conort non fan;  
Q'ieu vi que per un gan,  
Si lor fos enviatz,  
Si mesclav'us barnatz  
Que durava tot l'an.<sup>15</sup> (56, 66-72).

La perdita del guanto donato diventa un punto di riferimento nella storia d'amore, quasi una perdita del paradiso terrestre, fonte di racconto e di leggenda esemplare:

Em fez loinar,  
Tan mi promes,  
De clams e d'iras e de plainz,

<sup>13</sup> «E però l'altr'anno, quando persi il mio guanto, andavo cantando pianamente e più spedito, e se mi fossi attardato ne sarei stato incolpato».

<sup>14</sup> «Che Dio li maledica, perché l'altr'anno, a causa di un guanto — e così sarà per sempre — questi falsi e infedeli amanti suscitarono contro di me un tale scompiglio che poi risultò fatale!»

<sup>15</sup> «Tutto il mondo è confuso e i giovani non offrono conforto; vidi, infatti, una volta che per un guanto mandato ad essi, si ingolfarono in una disputa cavalleresca di armi che durò per tutto un anno».

Si com avetz auzit comtar.  
Qu'ie'm solia d'un gan clamar  
Qe'm fon de gran damnatge guitz.  
E pueis la mal'abetairitz  
Camiet me datz  
- C'aissi com m'en er'alegratz,  
Me fo pueis irables savais -  
Qui ab sa mal'amor m'atrais.<sup>16</sup> (51, 45-55)

Al guanto è assegnato un valore simbolico che si perde se la donatrice è una persona indegna.<sup>17</sup>

Vai t'en, que bon'anaras,  
Al meu semblan,  
E pero membre't del gan  
Don Mos Segurs  
Fetz avol bargajna;<sup>18</sup> (31, 21-25);

o ancora:

Per qe no's taing  
Que s'acompaing  
Domn'ab cui vai valors  
Ab tal qan l'aura sors  
Que ia mais non valgues.  
Ben volgra conogues,  
Anz que trop s'agazaill  
Ni don ganz ni fermaill,

<sup>16</sup> «E con molte promesse fece scomparire le ragioni delle mie lamentele e dolori e rimpianti dei quali avete sentito le storie. Solevo lamentarmi per un guanto che mi causò molti guai. Ma quando il diavolo traditore mi cambiò i dadi attirandomi con il suo amore falso, io, che proprio prima mi ero diletato in lei; così soffrì tremendi dolori che con la sua malvagità mi conquistò».

<sup>17</sup> A questo proposito bisogna ricordare anche l'espressione "non valere un guanto": «Amichs Bertrans, qui es conoissens tan, / Paucs en conosc c'ab vos vaillon un gan» (68, 49-50); e un'espressione simile appare anche in Peire Vidal: «Non ai castel serrat de mur / Ni ma terra no val dos gans» (16, 25-26); ma l'espressione è diffusa anche in area oitanica (cfr. i prelievi nel Tobler-Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, alla voce "gan").

<sup>18</sup> «Vattene pure, e la buona fortuna vada con te; ma ricordati del guanto con cui tu, Miasicurezza, hai fatto un affare doloso».

Si n'er iens lo resos;  
Que bel mazan  
Sol hom far de belz dos.  
(...)  
Mas er n'an gran mal pres  
Joias e demoraill,  
Car si fez d'autre taill  
Domneis, e fon sazoz  
Qe per un gan  
Er'hom bautz e ioios.<sup>19</sup> (46, 66-76 e 90-95)

Se i guanti sono un pegno prezioso è pur vero che sono anche uno schermo delle mani desiderate; per questo non manca il motivo di quella che è la funzione propria dei guanti, cioè quella di nascondere le mani, oggetto di desiderio. Quindi la mancanza dei guanti implica erotismo.<sup>20</sup>

Mais a l'issent d'uns ortz  
Me mostret una sortz  
Q'ieu fos a lieis comanz  
Qe'm det sas mas ses ganz,  
Don s'onret mos manteus  
E mos aneus;<sup>21</sup> (47, 67-72);

<sup>19</sup> Non credo che convenga ad una donna di classe che s'accompagni con un uomo che, benché allevato da lei, non migliori il suo stato. Vorrei davvero sapere se migliorerebbe la sua reputazione prima di farle molti doni di fermagli e guanti, perché un tempo era consuetudine apprezzare e applaudire tali (...) Ma ora vengono prese male gioielli e passatempi, ora che i favori hanno mutato stile, e c'era un tempo in cui per un guanto si era gioiosi e fiduciosi».

<sup>20</sup> Il potenziale erotico della mano senza guanto viene echeggiato nel *partimen* o *joc partit* di Gaucelm Faidit con Uc de Bacalaria e con Saveric de Meulon. La questione del dibattito è la seguente: a quale di tre amanti che le stanno vicino la donna ha mostrato maggior amore, a quello che guardò amorosamente, o a quello al quale strinse fortemente la mano o a quello al quale toccò il piede? Uc crede di averla vinta perché è a lui che la dama ha stretto la mano, e per giunta era una mano senza guanto: «Mas qand la blancha mas ses gan / estreing son amic dousamen / l'amors mou del cor e del sen» (vv. 34-35). [«Ma quando la sua mano bianca stringe l'amico dolcemente, l'amore muove dal cuore e dalla mente»]. Si cita dall'ed. di J. Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit. Troubadour du XIIIe siècle*, Paris, Nizet, 1965, n. 51.

<sup>21</sup> «Ma uscendo da un giardino, la Fortuna mi mostrò che avrei servito una signora che

oppure:

E ja no'm for'enpays  
 D'eix region tornar,  
 S'ieu cuges encontrar  
 Bellas mas non per guans;<sup>22</sup> (66, 14-17);

o ancora:

Ha! Con fon petitz lo reclams,  
 Qui tan prim no o conogues,  
 Quant li plac c'ab si'm retengues  
 E'm soferc qu'eu li fos comanz  
 E'm det ces ganz  
 Sas mas, per que meils m'enrequis,  
 Mas pois m'aucis,  
 Quant me fon vegaire'l desmanz.<sup>23</sup> (27, 56-63)

La molteplicità di queste citazioni rendeva quasi inevitabile il recupero del tema “il guanto perduto” in una *razo*, che, come accade, ne fa oggetto di un breve racconto:

Giraut de Borneil si amava una dompna de Gascoina qe avia nom N'Alamanda d'Estanc. Mout era presiada dompna de sen e de valor e de beutat et ella si sofria los p[recs] e l'entendimen d'En Giraut per lo gran enansamen q'el li fazia de preç e d'onor e per las bonas chansos q'el li fazia de preç e d'onor, e per las bonas chansos q'el fazia d'ella, ond ella s'en deleita[va] mout, per q'ella las entendia ben. Lonc temps la preget; et ella com bels ditz e com bels honramenz e com bellas promissions se defendet d[e] lui corteizamen, qe anc no'il fetz d'amor ni'l det nuilla joia, mas un son gan, dont el visqet lonc temps gais e joios, e pueis n'ac

mise la sua mano senza guanto nella mia, così che la mia mano e il mio mantello e il mio anello furono onorati dal suo contatto».

<sup>22</sup> «E non avrei dubbio alcuno a tornare a casa da questo paese se credessi che fosse possibile tornare a toccare la sua bella mano senza guanto».

<sup>23</sup> «Ah, che piccola cosa era il motivo di lamentarmi — che non appena la conobbi, le piacque tenermi a suo servizio, e come ricco dono mise la sua mano senza guanto nella mia, e mi arricchì, ma poi subito mi distrusse quando mi lasciò».

mantas tristessas, qant l'ac perdut; que ma domna N'Alamanda — qan vi q'el la preissava fort q'ella li feses plaser d'amor, e saub q'el avia perdut lo gan — ella [l']encuset del gan digan qe mal l'avia gardat e q'ella no'il daria mais nulla joia, ni plaser no'il faria mais d'amor, e qe so q'ella li avia promes li desmandava, q'ela vesia ben q'el era fort loing eissitz de sua comanda. Qant Girautz ausi la novella [o]caison e'l comjat qe la domna li dava, mout fo dolens e tris[tz], e ven[c] s'en ad una donzella q'ell'avia, que avia nom Alamanda, si com la domna. La doncella si era mout savia e cortesa, e sabia trovar ben et entendre. E Girautz si'l dis so qe la domna li avia dit e demandet li conseil a la doncella qe el devia far, e dis: Si us quier conseil, bell'amiga Alamanda".<sup>24</sup> (*Razo B*, Ed. Sharman, p. 488-489).

La vicenda di Giraut doveva esser nota a Petrarca come, del resto, a qualsiasi frequentatore della poesia trobadorica, data la reputazione del trovatore. Il tema del possesso e della susseguente perdita del guanto cifrava un dramma che non era del tutto estraneo a Petrarca, e per questo egli lo presentò in un piccolo ciclo dei tre sonetti che trascriviamo:<sup>25</sup>

<sup>24</sup> «Giraut de Borneil amava una donna di Guascogna che si chiamava Donna Alamanda d'Estanc. Era una donna molto apprezzata per il senno, le virtù e la bellezza; ed ella accettava le lodi e la comprensione di Don Giraut per la grande manifestazione di pregio e d'onore, e per le belle canzoni che componeva su di lei, e di cui lei si diletta molto perché le capiva bene. La pregò per lungo tempo, e lei, con bei detti e con begli onori e con belle promesse si schermiva con lui cortesemente che non gli diede nessuna gioia d'amore né di nient'altro, eccetto che di un guanto, di cui lui visse felice e contento, ma poi gli causò grande tristezza quando lo perse. Donna Amanda, quando vide che lui insisteva nel chiederle d'amarlo, e seppe che aveva perso il guanto, lo accusò del guanto, dicendo che l'aveva conservato male e che non gli avrebbe concesso mai alcuna gioia né alcun piacere d'amore, e che lei gli aveva promesso quel che lui domandava, e che lui si era sottratto molto ai suoi ordini. Quando Giraut sentì le ragioni nuove del licenziamento impostogli dalla signora, ne fu molto addolorato e triste; andò da una damigella di lei che si chiamava Alamanda come la sua signora. La donzella era molto saggia e cortese, e sapeva poetare bene e capire. E Giraut le disse quello che la donna gli aveva detto, e chiese consiglio alla donzella su che cosa doveva fare, e disse: "Se vi domando consiglio, bell'amica Alamanda"».

<sup>25</sup> Si adotta il testo dell'edizione Carducci-Ferrari, ora accessibile con "nuova presentazione di Gianfranco Contini", Firenze, Sansoni, 1965.

199

O bella man che mi destrigni 'l core  
 E 'n poco spazio la mia vita chiudi,  
 Man ov'ogni arte e tutti loro studi  
 Poser natura e 'l ciel per farsi onore;  
 Di cinque perle oriental colore,  
 E sol ne le mie piaghe acerbi e crudi,  
 Diti schietti soavi, a tempo ignudi  
 Consente or voi, per arricchirmi, Amore.  
 Candido, leggiadretto e caro guanto,  
 Che copria netto avorio e fresche rose;  
 Chi vide al mondo mai sí dolci spoglie?  
 Così avess'io del bel velo altrettanto!  
 O inconstanza de l'umane cose!  
 Pur questo è furto, e vien ch'í' me ne spoglie.

200

Non pur quell'una bella ignuda mano  
 Che con grave mio danno si riveste,  
 Ma l'altra, e le duo braccia, accorte e preste  
 Son a stringer il cor timido e piano.  
 Lacci Amor mille, e nessun tende invano,  
 Fra quelle vaghe nove forme oneste,  
 Ch'adornan sì l'alto abito celeste  
 Ch'aggiunger nol po stil né 'ngegno umano;  
 Li occhi sereni e le stellanti ciglia,  
 La bella bocca angelica, di perle  
 Piena e di rose e di dolci parole,  
 Che fanno altrui tremar di meraviglia:  
 E la fronte e le chiome, ch'a vederle  
 Di state a mezzo dí vincono il Sole.

201

Mia ventura et Amor m'avean sí adorno  
 D'un bello aurato e serico trapunto,  
 Ch'al sommo del mio ben quasi era aggiunto  
 Pensando meco a chi fu quest'intorno.  
 Né mi riede alla mente mai quel giorno



Che mi fe' ricco e povero in un punto,  
Ch'i' non sia d'ira e di dolor compunto,  
Pien di vergogna e d'amoroso scorno:

Ché la mia nobil preda non più stretta  
Tenni al bisogno, e non fui più costante  
Contra lo sforzo sol d'un'angioletta;

O, fuggendo, ale non giunsi a le piante,  
Per far al men di quella man vendetta  
Che de li occhi mi trae lagrime tante. (201)

I commentatori fanno qualche rimando generico al mondo provenzale, indicando la presenza del tema soprattutto in Giraut de Borneil. In effetti, oltre al richiamo generico del tema, c'è forse un primo indizio dell'ispirazione provenzale nel «destrigni» (da “destrenher”), e quindi una conferma in un dato più sicuro, cioè in quell'«arricchirmi» del primo sonetto (v. 8) e nel «ricco» del terzo (v. 6) che sembrano echeggiare il «m'enrequis» di Giraut de Borneil (33, 61). Tuttavia la presenza di Giraut non offre che uno spunto, perché a Petrarca basta soltanto questo per procedere *Marte suo* a creare un tema che è, o almeno sembra, affatto nuovo. E la novità maggiore è che il guanto di cui egli parla non sia più un dono, ma un “furto”: basterebbe questa differenza a privarlo completamente del valore simbolico attribuitogli sia dai trovatori che da tutta la civiltà feudale-cortese, e a trasformarlo in un pretesto erotico-galante. Ma la perdita del valore simbolico è più apparente che reale, e dà luogo ad una meditazione che porta l'episodio oltre la sfera della semplice galanteria.

I tre sonetti costruiscono una piccola storia che ha le seguenti tappe: *a*) descrizione della mano nuda; *b*) descrizione del guanto che «copia» la mano, e consapevolezza di doverlo restituire; *c*) la mano è solo una parte del corpo di cui si esaltano varie parti; *d*) ricordo del rinvenimento del guanto; *e*) rimpianto di non averlo saputo conservare per «far al men di quella man vendetta». La parte centrale, ossia *c*) è quasi avvolta dagli altri due sonetti che formerebbero una specie di guanto. Il ciclo è in un certo qual modo un poema figurato; e il sonetto

centrale sviluppa particolarmente il gioco metonimico che lo presuppone: come il guanto sta alla mano così il corpo («forme oneste») sta allo spirito («abito celeste»); come il contenuto sta al contenitore, così «gli occhi sereni» stanno entro le «stellanti ciglia», e di «perle e rose e dolci parole» è «piena» la «bella bocca angelica». Il sonetto centrale è un'eccezione nel *Canzoniere* perché descrive Laura cominciando dalla mano e terminando con i capelli, rovesciando così il modo consueto della descrizione della bellezza muliebre.<sup>26</sup> L'inversione non è del tutto estranea al gioco del rapporto guanto/mano come di cosa meno nobile (la mano) rispetto alla più nobile parte del corpo (la testa), ma tutte ugualmente capaci di stringere il poeta nei "lacci" d'amore.

Nel complesso è una storia che sembra frivola, e i sonetti che la raccontano non sono particolarmente belli. Tuttavia la frivola galanteria del poeta di Laura è sempre e solo apparente.<sup>27</sup> Intanto, si tratta davvero di una storia, di uno di quei "cicli" nati insieme da una stessa occasione? La cronologia<sup>28</sup> della composizione lo nega, perché il primo sonetto, se crediamo alla testimonianza dell'autore, fu scritto nel 1342-1343, e gli altri due furono probabilmente composti nel momento stesso in cui entrarono nel *Canzoniere*, cioè attorno al 1373. Ovviamente Petrarca li mise nella sequenza in cui li troviamo e ciò non può esser senza significato. Non solo: i sonetti sono uniti da isotopie — per esempio: la presenza del verbo "stringere" in tutti e tre i sonetti; i verbi e sostantivi semanticamente affini, come "coprire", "rivestire", "abito", "intorno", e persino la *traductio* di "spoglie" dove non si esclude un possibile ricordo dello *spolium Herculis* — che provano il disegno di

<sup>26</sup> Su quest'inversione, cfr. G. Poole, *Il topos dell'effictio e un sonetto del Petrarca*, in «Lettere italiane», 32 (1980), pp. 3-20, particolarmente p. 14. Per i modi e la storia del ritratto femminile basato sul modello di Petrarca nei petrarchisti, si veda G. Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio del Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «Lettere italiane», 31 (1979), pp. 3-30.

<sup>27</sup> Cfr. la mia *Lettura del sonetto LXVII*, in «Lectura Petrarce», 9 (1991), Padova, presso Olschki 1991; pp. 237-258.

<sup>28</sup> Cfr. per questi dati le tavole di E. H. Wilkins, *The Making of the Canzoniere and other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951, p. 366; e M. Santagata, *I frammenti dell'anima*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 347-8.

presentarli come unità. Ma rimane il fatto singolare che Petrarca ritorni su un sonetto e vi costruisca attorno una storia: se ciò accadde è perché in quell'evento egli vide, a posteriori, una possibilità di conferirgli un significato profondo, di dargli un valore più pregnante di quello comune. E quale sarebbe questo significato? A me pare che lo si trovi proprio in quella differenza indicata come novità rispetto alla vicenda di Giraut de Borneil. Il guanto per il trovatore era un dono, quindi un segno duraturo d'amore; Petrarca, invece, ottiene il guanto di Laura con un "furto", e quindi non ha più il valore simbolico di pegno d'amore, ma di bene fugace che deve restituire. Non è esagerato, allora, dire che nella vicenda apparentemente così banale si cifra il senso più profondo del *Canzoniere*, la storia di un amore mai ricambiato, di un continuo tentativo di suscitare sentimenti mai sentiti, di un frequente "rubare" visioni, incontri, parole. Gli effetti sul tempo e sulla fugacità dei beni terreni suonerebbero esagerati se fossero riflessioni su un episodio in sé irrilevante; non lo sono più qualora l'episodio venga innalzato a cifrare il senso di una vita.<sup>29</sup>

Una volta strappati dal loro contesto, i sonetti rimasero un pretesto erotico-galante, e furono imitatissimi dai petrarchisti che sfruttarono il tema della descrizione della mano<sup>30</sup> e dimenticarono quello del guanto. A ciò contribuì il fatto che Petrarca aveva dato al guanto la funzione in parte negativa di coprire la mano, l'oggetto vero del suo desiderio. In realtà Petrarca non aveva dimenticato che il guanto valeva più della mano perché indicava l'intera persona di Laura, il suo consenso in

<sup>29</sup> Cfr. M. Pastore Stocchi, *I sonetti del guanto (CXCIX, CC, CCI)*, in «Lectura Petrarce», XIV, 1994, Padova, presso L. Olschki, Firenze, 1995, pp. 251-262. Mi rammarico che questa bellissima *lectura* sia giunta a mia conoscenza solo quando il presente saggio era già pronto per la consegna all'editore: le osservazioni che Pastore Stocchi fa sulla cronologia, sulla composizione del ciclo e sulla collocazione nel *Canzoniere*, nonché sul significato dei sonetti, sono acute e mi sarebbero state utilissime, anche se la mia intenzione non era quella di fare una *lectura* dei sonetti. Conforta il fatto che in alcuni punti le nostre vedute coincidano.

<sup>30</sup> Cfr. J. Mirollo, *In praise of La bella mano: Aspects of late Renaissance Lyricism*, in «Comparative Literature Studies», 9 (1972), pp. 31-43; e B. Bartolomeo, *La Mano, la Fenice, la Navigatio. Temi petrarcheschi nella rielaborazione di Giusto dei Conti*, in «Rivista di letteratura italiana», 9 (1993), pp. 103-142.

amore; e il doverlo restituire dava, sì, alla mano di Laura uno schermo, ma soprattutto causava in lui quella vergogna — sentimento fondamentale nel *Canzoniere* — per aver voluto ciò che gli era negato.

[*I doni dell'amata: il guanto di Giraut de Borneil e di Petrarca*, In *Literatur: Geschichte und Verstehen - Festschrift für Ulrich Mölk zum 60. Geburtstag*, Heidelberg: C. Winter, 1997, pp. 143-153].

7.

La casta onestade di Laura  
(*Rvf* 260-265)

Il sonetto 262 è l'ultimo dei cinque sonetti dialogati del *Canzoniere* petrarchesco. A differenza degli altri che hanno per dialoganti personificazioni di occhi, cuore e donne in genere, questo ha come interlocutori Laura e una «madre», probabilmente una donna anziana non meglio identificata. Poiché Laura fa qui l'ultima sua comparsa da viva — il sonetto successivo è piuttosto l'inno finale alla sua vita terrena e al suo significato — si potrebbe dire che il son. 262 contenga il suo "testamento morale", l'etopea di quello che è stata e della virtù che ha retto la sua vita:

— Cara la vita, et dopo lei mi pare  
vera *honestà*, che 'n bella donna sia.  
— L'ordine volgi: e' non fur, madre mia,  
senza *honestà* mai cose belle o care;  
et qual si lascia di suo *honor* privare,  
né donna è più né viva; et se qual pria  
appare in vista, è tal vita aspra e ria  
via più che morte, et di più pene amare.  
Né di Lucrezia mi meravigliai,  
se non come a morir le bisognasse  
ferro, et non le bastasse il dolor solo. —  
Vengan quanti philosophi fur mai,  
a dir di ciò: tutte lor vie fien basse;  
et quest'una vedremo alzarsi a volo.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Si cita, qui e in tutti gli altri casi di questo saggio, da *Il Canzoniere*, a c. di M. Santagata, Milano, Mondadori "I Meridiani", 1996; i corsivi sono nostri.

Al poeta/amante è riservata l'ultima parola che è decisamente di assenso: egli non solo s'allinea con quanto dice Laura, ma trova nel dialogo tra le due donne una verità che neppure i filosofi riescono ad attingere. È una verità che riesce quasi ostica. L'interlocutrice di Laura afferma che la vita sia l'unico valore che stia al disopra dell'onestà. L'affermazione non è da poco, considerando che nell'assiologia etica dei tempi di Petrarca c'erano altri valori — la patria, la giustizia, la *pietas* familiare, la religione, per citarne solo alcuni — che stavano certamente al livello dell'onestà se non proprio a qualche gradino più alto; ma è anche vero che la "madre" precisa il suo discorso dicendo che l'onestà di cui parla va riferita alla «bella donna», e non certo al soldato o un cittadino. Ma Laura va oltre e sostiene che l'onestà sia superiore alla vita stessa, e lo prova con l'esempio di Lucrezia, la quale sarebbe potuta morire per il solo dolore di aver perso l'onestà senza dover ricorrere al pugnale. L'inversione nella gerarchia stabilita dalla "madre" crea una specie di intensificazione semantica dell'onestà, perché, mentre la donna anziana parla dell'onestà come castità (così almeno sembra a prima vista), Laura ne estende e ne innalza il concetto a tutto ciò che è caro e bello, a tutto ciò che porta onore. Il caso di Lucrezia sembra darle ragione. Infatti, cosa perse Lucrezia quando fu violentata? Non la verginità, e neppure la castità se questa s'intende nel senso di astinenza volontaria dall'atto sessuale — Lucrezia è casta come può esserlo una donna fedele al proprio marito —, ma perde l'onestà perché un altro uomo l'ha avuta con ingiuria, e il suicidio prova che la vita vale meno dell'onestà o che la vita senza onestà non merita d'essere vissuta.

Per noi è difficile capire perché Lucrezia, essendo innocente, punisca sé stessa col suicidio; ed è una difficoltà simile a quella che incontrava Dante davanti a Piccarda la cui manchevolezza era stata solo quella di non aver offerto tutta la resistenza di cui sarebbe stata capace contro chi la forzava ad infrangere il voto di castità. Il che dipende dal fatto che non ci sia chiaro cosa s'intenda per onestà e perché la sua perdita porti ad una decisione così estrema. Non ci riesce di molto aiuto parlare di essa come di *pudicitia* seguendo l'*auctoritas* di Valerio Mas-

simo, il quale apre il capitolo sulla *pudicitia* proprio con l'esempio di Lucrezia; semmai sarebbe più illuminante la nozione di *injuriam*<sup>2</sup> che egli applica al caso, nozione giuridica che implica un far male con violenza alla persona tutta, a quell'unità integrale di corpo e d'anima. Né ci aiuta molto la narrazione molto dettagliata dell'evento fatta da Tito Livio (*Ab Urbe condita*, I 57-8), il quale parla della pudicizia di Lucrezia, e le mette in bocca parole che sembrano poi echeggiate da Laura: al marito che la vede piangere e le chiede si stia bene, («satin salve?»), Lucrezia: «minime inquit; quid enim salvi est mulieri amissa pudicitia? vestigia viri alieni, Collatine, in lecto sunt tuo; ceterum corpus est tantum violatum, animus insons; mors testis erit»<sup>3</sup> (I, 58, 7); solo che dove Lucrezia parla di pudicizia Laura parla di onestade. Comunque, è un problema difficile e per il momento conviene sospendere il discorso, e notare invece che Laura ritiene possibile, quasi doveroso, fare addirittura meglio di Lucrezia, e morire per il dolore che si sente nell'animo per la perdita dell'onestà. Il fatto non sorprende perché Laura supera Lucrezia, stando a quanto si legge nel son. 260:

In tale stella duo belli occhi vidi,  
tutti pien d'onestate et di dolcezza,  
che presso a quei d'Amor leggiadri nidi  
il mio cor lasso ogni altra vista sprezza.

<sup>2</sup> *Factorum ac dictorum memorabilium libri novem*, VI, 1, 1-2: «Dux Romanae pudicitiae Lucretia, cuius virilis animus maligno errore fortunae muliebri corpus sortitus est, a Sex. Tarquinio regis Superbi filio per vim stuprum pati coacta, cum gravissimis verbis iniuriam suam in concilio necessariorum deplorasset, ferro se, quod veste tectum adtulerat, interemit causamque tam animoso interitu imperium consulare pro regio permutandi populo Romano praebuit. Atque haec inlatam iniuriam non tulit». Ossia: «Duce della pudicizia romana fu Lucrezia, al cui animo virile per un errore maligno toccò in sorte un corpo di donna. E costretta a subire uno stupro da parte di Sesto Tarquinio figlio del Superbo, dopo che si lamentò con gravissime parole davanti al concilio dei familiari, con un pugnale che nascondeva sotto le vesti, si uccise, e con una morte così coraggiosa offrì il pretesto al popolo romano di passare da un regime regio ad un regime consolare. E non sopportò l'ingiuria fattagli».

<sup>3</sup> «Sei salva?». «A stento», disse. «Cosa può esserci di salvo e di donna una volta che ha perso il pudore? Nel tuo letto, Collatino, ci sono le tracce di un uomo estraneo. Ma se il corpo è stato tanto violato, l'animo è innocente, e la morte ne sarà testimonia».

Non si pareggi a lei qual più s'apprezza,  
 in qual ch'etade, in quai che strani lidi:  
 non chi recò con sua vaga bellezza  
 in Grecia affanni, in Troia ultimi stridi;  
 no la bella romana che col ferro  
 apre il suo casto et disdegnoso petto;  
 non Polixena, Ysiphile et Argia.

Questa excellentia è gloria, s'ì non erro,  
 grande a Natura, a me sommo diletto,  
 ma' che vèn tardo et sùbito va via.

Lucrezia qui, «la bella romana» col suo petto «casto e disdegnoso», non è la sola ad essere comparata a Laura e ad essere da lei superata: questa supera anche Elena in bellezza; e Lucrezia ha rivali in Polissena, la quale, al momento di essere sacrificata sulla tomba di Achille, si copre il corpo per pudicizia (Ovidio: «Tunc quoque cura fuit partes velare tegendas, /cum caderet, castique decus servare pudoris»,<sup>4</sup> *Met.*, XIII, 479-480); in Ipsifile che si mantiene fedele a Giasone nonostante questi l'abbia tradita (Ovidio, *Her.*, VI); e infine Argia che si offre in sacrificio per amore del marito Polinice (Stazio, *Theb.*, XII, 456-463). Laura le supera tutte benché non abbia dovuto affrontare circostanze così drammatiche come le altre donne nominate; ma non c'è motivo di dubitare che in circostanze di quel genere avrebbe vissuto all'altezza di quelle donne. La superiorità le viene dalla sua "onestate" unita a "dolcezza" e a bellezza, ed è un'eccellenza che torna a gloria della Natura e che porta all'amante "sommo diletto" insieme alla consapevolezza o rammarico d'averlo capito solo tardi, quando già l'amata sta per lasciare questo mondo.

Che cos'è, dunque, questa straordinaria onestade che può esser scambiata con la castità, ma di fatto la supera, e supera perfino la fedeltà? La domanda acquista un'autentica urgenza se si pensa che i componimenti 260-265, cioè proprio quelli che chiudono la prima parte "in

<sup>4</sup> «Allora mentre cadeva, si volle coprire per rimanere composta e salvare la dignità del suo pudore».



vita" e aprono quella "in morte" di madonna Laura, hanno in comune una parola procedente da un unico ceppo semico: "onestà" o "onestade" e "onore".

Abbiamo già visto due casi nei sonetti riportati. Ora nel son. 261 leggiamo:

Qual donna attende a gloriosa fama  
di senno, di valor, di cortesia,  
miri fiso nelli occhi a quella mia  
nemica, che mia donna il mondo chiama.  
<Come s'acquista *honor*, come dio s'ama,  
come è giunta *onestà* con leggiadria,  
ivi s'impara, et qual è dritta via  
di gire al ciel, che lei aspetta et brama, (261, 1-8)

dove troviamo di nuovo onestade e bellezza congiunte, e nuovamente al sommo di un *climax* che colloca quella combinazione al gradino supremo, al valore sommo, prima di passare all'ultimo che è «gir al cielo».

Nel son. 263, l'ultimo della prima parte, leggiamo

Arbor victoriosa et triumphale,  
*honor* d'imperadori et di poeti  
(...)  
vera donna, a cui di nulla cale,  
se non d'*onor*, che sovr'ogni altra mieti, (263, 1-2, 5-6)

in cui Laura, significata dall'alloro, viene associata all'"honore". Nella canzone che apre la seconda parte (264) si parla di «disonore» (v. 22) e di «strada d'onore» (v. 93). Infine nel son. 265 si parla di «onorata spoglia» (v. 4). Non esiste in tutto il *Canzoniere* una sequenza simile, per cui non sarà priva di significato. Per ora notiamo che le occorrenze della seconda parte riguardano il poeta, mentre quelle della prima riguardano Laura. Ritourneremo su questi testi al momento di contestualizzarli e di capire meglio cosa sia l'onestade e l'onore, visto che Petrarca insiste

su questi concetti, e non sembra che le accezioni moderne di “onesto”, ossia di “conforme alle leggi”, “di buoni costumi” o di “casto” (specialmente applicato alle donne) o di “corretto negli affari” e simili siano sufficienti a glossare i termini petrarcheschi. Ciò non vuol dire che il raggio semantico rinvenibile in Petrarca non contenga anche i significati moderni, ma si vuol dire che contiene alcune nozioni che sono ormai scomparse nel nostro linguaggio. Ad esempio, come potremmo glossare «i dolci passi *honestamente* move» (165, 2), o «dodici donne *honestamente* lasse» (225, 1) basandoci sulle accezioni moderne?

La questione spinge ad una ricerca, e possiamo avviarla con un prelievo generale che abbracci i lemmi legati al ceppo semico dell'onore in tutto il *Canzoniere*: in tal modo avremo anche un'idea della loro frequenza.

Stando alle concordanze compilate da Kenneth McKenzie le ricorrenze nel *Canzoniere*, escludendo quindi i *Trionfi*, sono le seguenti:

- a) “onestà”: 3 casi di cui 1 nella prima parte (261: quindi nei componimenti che ci interessano) e 2 nella seconda;
- b) “onestade”: 2 volte, una volta in ciascuna delle due parti;
- c) “onestamente”: 2 volte nella prima parte e 1 nella seconda;
- d) “onestate”: 12 volte, 7 nella prima e 5 nella seconda;
- e) “onesto” (“onesta” “onesti” e “oneste”): 38 volte, 18 nella prima parte, e 20 nella seconda;
- f) “onorare”: 28 volte, 22 nella prima parte e 6 nella seconda;
- g) “onore”: 37 volte, 29 nella prima parte e 8 nella seconda.

La frequenza, tutt'altro che trascurabile, prova l'importanza del concetto o dei concetti. Dalla nostra tavola si può stabilire che il termine “onesto” prevale solo nella seconda parte, mentre tutte le altre forme prevalgono nella prima; “onestate” e “onestade” sono quasi equamente ripartite, e sono senz'altro pari se mettiamo nel conto “onestà” che deve considerarsi la forma tronca di “onestade”, usata per ragioni metriche; la parità è tanto più notevole se si tien conto che i componi-

menti della prima parte sono 263 contro i 103 della seconda. Nel caso di "onore" la predominanza appartiene decisamente alla prima parte, ed essa appare netta anche tenendo conto delle proporzioni ricordate.

Di tutte queste parole quella meno problematica è il verbo "onorare" in molte forme (specialmente al participio passato) il cui significato è identico all'attuale "tributare onore" a chi è ritenuto "degnò di onori". Lo stesso si può dire di "onore", anche se in alcune occorrenze s'accoppia a "dolce" e altri aggettivi come "sommo", "vero" che sembrano indicare una gradazione che non si dà per le altre parole. Le difficoltà sorgono con "onestade" e con "onesto" perché le accezioni moderne non sono adeguate a spiegarle.

Notiamo che "onestade" si associa ora con "cortesia" ora con "bellezza" ora con "dolcezza". Qualche esempio: «Novo fior d'honestate e di bellezze» (186,11); «tutti pien d'honestate e di dolcezza» (260, 2); «li occhi pien di letitia et d'onestate» (325, 95); «ov'alberga honestate e cortesia» (37, 11); «con somma cortesia somma honestate» (351, 6); «cortesia in bando e honestate in fondo» (338, 5). L'aggettivo "onesto" s'accoppia con frequenza con "dolce", con "cortese" e "bello", e da solo s'unisce a sostantivi come "fuoco", "parole", "membra" e altri, comunque tutti appartenenti al mondo dell'amore, dei sentimenti e del corpo, tutti, possiamo dire, di ascendenza cortese. Non sappiamo se "honestate" in coppia con "cortesia" o "dolcezza" o "leggiadria" sia una delle tante dittologie sinonimiche tipiche di Petrarca, o se siano concetti chiaramente distinguibili; in ogni caso anche se lo fossero avremmo indicazioni vaghe e riusciremmo a capire tutt'al più che l'onestade è cortese, è lieta, è bella, vale a dire tutta una serie di aggettivi difficilissimi da tradurre in concetti. Se consideriamo "honestade" come sinonimo di "cortesia" le difficoltà raddoppiano perché se è problematico definire l'onestà non lo è di meno definire la "cortesia".

Ora non è necessario ritornare su quanto abbiamo cercato di dimostrare in altri lavori<sup>5</sup> e chiarire ancora una volta cosa sia l'onestade e

<sup>5</sup> Ricorderò soltanto due lavori, entrambi posteriori alla stesura di questo saggio, ma

come venga ad essere sinonimo di cortesia nel corso dei secoli XII-XIV. Per il momento ci basta ritenere il senso fondamentale di onesto come il bello che si cerca per sé, senza aspettarsi alcuna utilità o frutto voluto con egoismo; e per cortesia intendiamo il vivere attenendosi a quel principio, come un *habitus* di vivere celebrando il bello e l'interesse per tutti; oppure, detto in altro modo, la cortesia, sia nella versione occitanica o oitanica o comunale, è la cultura del bello disinteressato, di un bello che celebra sé stesso e che si manifesta nel culto della misura, della lingua, dell'eleganza in generale.

Petrarca vive in quella tradizione, in quella cultura, e nessuno come lui era in grado di cogliere quanto dell'antico *honestum* ciceroniano sopravviveva nelle nozioni della cortesia. Probabilmente egli sapeva che la diade «*honestatz es e cortesia*» stava proprio in apertura del *Romanz* sulle virtù di Daude de Pradas (ed. Stickney). Sicuramente egli sapeva che Dante aveva scritto di Beatrice «tanto gentile e tanto onesta» e capiva benissimo il significato di quell' «onesta» che invece a noi sfugge, ma ci risulta invece chiaro se ricostruiamo la storia dell'*honestum*: capiamo che Beatrice è da amare per sé, per la sua bellezza, e non da desiderare eroticamente: in questo ha radice la poetica della "loda" dantesca.

L'onestade di cui Petrarca parla nei componimenti che fanno da ponte tra le due parti è proprio quella "del bello che si cerca per sé e non come fine ad altro". Laura è la bellezza stessa, insieme fisica e morale, quindi è onesta in grado sommo e certamente superiore ad Elena che era bella ma non pudica, a Lucrezia che era casta ma non particolarmente bella, e alle altre donne ricordate la cui virtù non si legava necessariamente alla bellezza fisica. Laura ha quindi ha tutte le virtù, perché l'*honestum* esige che dove c'è una virtù ci siano tutte le altre; si noti però che Petrarca non esalta la *fortitudo* o la *sapientia* o la *justitia* di

preannunciati da altri contributi pregressi: il primo è *L'onestade e l'onesto raccontare del Decameron*, Fiesole, Cadmo, 2004, e il secondo, *Il tramonto dell'onestade*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.

Laura, ma la sua castità, che appartiene al campo generale della *temperantia*, come voleva Macrobio e la tradizione cristiana.

Torniamo dunque sui sonetti che abbiamo trascritto. La loro sequenza costruisce un discorso che dobbiamo rendere esplicito. Il poeta vede l'onestà negli occhi di Laura, e ne ricava «sommo diletto». Ora capisce qualcosa che non aveva capito prima: capisce d'aver davanti una bellezza da amare per sé stessa, senza desiderio erotico; ora capisce d'aver un amore puro, affatto immune dai tormenti dell'erotismo. L'amante rinnovato da questa intellezione sente un grande rammarico per aver capito soltanto tardi questo diletto, «ven tardo e subito va via». Non più dunque un'ulteriore richiesta d'amore o una serie di effetti di erotismo frustrato, ma il sommo diletto di aver percepito la gioia del bello e del buono in sé, e di esser capace di fruirlo. Siamo giunti alla poetica della "loda", proprio in un punto strategico del *Canzoniere*, quando la storia "in vita" sta per chiudersi. Il sonetto successivo continua la glorificazione dell'onestade di Laura, della sua bellezza e della sua eleganza nel parlare. Laura è bella di natura, perché non ha appreso l'onestade ma l'incarna per un miracolo di natura; per questo è unica e superiore a tutte le altre grandi donne. Nel sonetto seguente Laura stessa elogia l'onestà come il bene che rende la donna quello che è, e ora, grazie all'esempio di Lucrezia, capiamo che nella donna questo sommo bene si realizza sotto forma di castità. Non dunque la castità nel senso comune di illibatezza e di astinenza, ma nel senso più nobile — per giunta attestato in latino — di purezza d'animo e di integrità morale, insomma, dell'insieme delle virtù, di quell'insieme che costituisce la persona morale. Il suicidio di Lucrezia è allora perfettamente comprensibile perché lo stupro subito ha distrutto la sua persona morale: come Catone, il quale, privato della libertà da un dittatore che vuole conculcare la sua volontà, la recupera con il gesto perfettamente razionale del suicidio, il *katorthoma* degli Stoici, così Lucrezia posseduta contro la propria volontà, non ha più ragione di esistere dal momento che la sua integrità morale, la sua persona etica, è stata contaminata. La castità così intesa non è una forma di crudele diniego

verso l'amante, quanto invece la conservazione della persona etica, del bello morale, e l'amante che capisca questa differenza deve apprezzarla come il bene più alto della sua amata, e quindi non solo rispettarlo, ma fare di tutto per conservarlo. È un paradosso che l'amante voglia la castità della donna che ama; ma è il paradosso dell'amore cortese in virtù del quale l'amante cortese si distingue da tutti gli altri. Petrarca sembra scoprire solo ora questo principio, e nell'ultimo sonetto della prima parte (n. 263), già parzialmente citato, prorompe in una specie di inno all'onore di Laura/alloro, inno che si chiude ricordando il «bel thesoro di castità»:

Arbore victoriosa triumphale,  
honor d'imperadori e di poeti  
quanti m'ài fatto di dogliosi e lieti  
in questa breve mia vita mortale!  
vera donna, et a cui di nulla cale,  
se non d'onor, che sovr'ogni altra mieti,  
né d'Amor visco temi, o lacci o reti,  
né 'nganno altrui contr'al tuo senno vale.  
Gentilezza di sangue, et l'altre care  
cose tra noi, perle et robini et oro,  
quasi vil soma egualmente dispregi.  
L'alta beltà ch'al mondo non à pare  
noia t'è, se non quanto il bel thesoro  
di castità par ch'ella adorni et fregi.

È un momento cruciale perché qui ha luogo il superamento dell'amore erotico e la scoperta dell'amore onesto. Siamo al momento della "lauda", quello stesso momento che conosciamo dalla *Vita nova* nel «Donne ch'avete intelletto d'amore». È la prima volta che il poeta usa il "tu" rivolgendosi a Laura, quasi ad indicare che l'amore si è sublimato in amicizia, quasi a dire che la *filesis* è diventata *filia*. L'amore "petroso" e l'amore stilnovistico della prima parte del *Canzoniere* s'invera a questo punto, proprio al limite estremo della parte "in vita", nell'amore onesto, nell'amore del bello desiderato per sé stesso, senza volerne

ricavare benefici materiali o erotici. Quel bello da ammirare in sé ha la qualità di ciò che è casto, puro, incontaminato. E la parola “casta” entra a far parte di questa poesia, prevalentemente nella seconda parte: 4 volte nella prima parte, e solo una di queste si riferisce a Laura; 6 volte nella seconda parte, e cinque di queste riferite a Laura, e una alla Vergine.

Non c'è dubbio che la castità di cui parla Petrarca ha *nuances* semantiche che ci sfuggono. Si pensi al fatto che nella tradizione lirica siano rarissime le menzioni di castità, anzi la sola ad avere una certa rilevanza e problematicità la troviamo in Guillaume de Montanhagol ed è pressoché unica.<sup>6</sup> Quando questo trovatore afferma che «d'amor mou castitatz» (ed. Ricketts, 12, 18: «Dall'amore nasce la castità») sostiene che l'amore causi o porti con sé la castità; ma poiché si riferisce alla castità dell'uomo innamorato (il trovatore), rimane da stabilire se la castità di cui parla non sia piuttosto la fedeltà verso l'amata che frena, anzi distrugge il desiderio di altri amori. Comunque può sembrare strano che nel mondo della lirica cortese, addirittura nel mondo cortese in generale, la nozione di castità non riscuota alcun successo di stampa; ma la spiegazione sarà semplicissima: come potrebbe esser pensabile che si parli di una donna amata senza presupporre la castità che è come dire la verginità? Del resto anche il mondo latino aveva parlato preferibilmente di *pudicitia* e aveva dato a *castitas* la connotazione di purezza d'animo, d'integrità morale, di purezza religiosa come abbiamo già visto. Anche il mondo cristiano parlò esplicitamente di *virginitas* accanto a *pudicitia*, come fece Sant'Ambrogio e dopo di lui una lunga serie di lodatori della verginità. Per questo sorprende ancora di più vedere che Petrarca insista sulla castità di Laura con una frequenza insolita; ma si capisce che sia così perché egli l'intende come sinonimo di onestade, per cui la castità di Laura appartiene non alla sfera sessuale ma alla sfera morale, e al posto più alto in essa.

<sup>6</sup> Altre due attestazioni sono nel *Boecis*, v. 223: «contra luxuria sunt fait de castitat»; e nella *Santa Fides d'Agen*, v. 53: «e fo nuirid ab castitad»: nel contesto rispettivamente didattico e agiografico la castità è la virtù il cui fine ultimo è quello di conservare la verginità; pertanto è una virtù che dovrebbe scomparire con la verginità stessa.

È fondamentale osservare che la castità diventi onestà solo in questi ultimi sonetti della parte “in vita”, cioè ad una svolta decisiva nella storia dell’amore petrarchesco, quando, rievoca il poeta, «Amor si scontra [intendasi: “si incontra”] con Castitate» (son. 315). Come abbiamo rilevato, i cenni alla castità in questa prima parte non riguardano Laura, con la sola eccezione del son. 228:

Fama, Honor, et Vertute et Leggiadria,  
 casta bellezza in habito celeste  
 son le radici de la nobil pianta.  
 Tal la mi trovo al petto, ove ch’i’ sia,  
 felice incarco; et con preghiere honeste  
 l’adoro e ’nchino come santa.

Le altre occorrenze riguardano una volta Lucrezia (son. 260), e una sola volta il poeta stesso il quale parla dei suoi «preghi umili et casti» (son. 172), dove l’accento alla “castità” andrà visto come il tipico ricorso cortese della seduzione. Nella parte “in morte” cinque delle sei occorrenze riguardano tutte Laura, la cui onesta castità è ora capita nel suo vero valore. Così, mentre nel linguaggio dell’amore erotico la castità è l’ostacolo maggiore del piacere amoroso, nel linguaggio dell’amore onesto o cortese la castità diventa la virtù maggiore che lo tiene in vita.

Per capire tale ragionamento si può ricordare il modo in cui Sordello imposta il paradosso dell’amore cortese. L’amante — egli dice — deve rispettare l’onore della donna che ama e deve fare di tutto per conservarlo. Può sembrare una rinuncia, ma al contrario, è l’unico modo di continuare ad averla. Nel suo *Ensenhamen d’onor* leggiamo:

Qar la plus neta res del mon  
 es amors, qui be ve preon,  
 adreicha; mas non vai adreig  
 pos que mesura i pert son dreig,  
 e son dreig i per pos neteza  
 n’es menz ni-n cor deslialeza  
 qu’om no ama be lialmen,



si tot autretan coralmen  
non ama, ses cor camjador,  
de sa dopna-l prez e l'onor  
quom son cors ni s'amor a prendre.  
(...)  
Per so-s deu dopna car tener,  
qu'il non pot amor ni plazer  
far ni dir, si tot s'a beleza,  
mas aitan quan a de careza.<sup>7</sup>  
(ed. Boni, vv. 1093-1103, 1117-20)

L'amante non deve mai insidiare o desiderare di vincere l'amata e deprivarla dell'onore e della castità perché, togliendole queste virtù, egli elimina le ragioni per le quali in primo luogo è stato portato ad amarla. Una donna senza più onore non costituisce certo un onore per l'uomo che la conquista. La castità preserva l'amore e non consente che si svilisca. Essa non va interpretata come segno di crudeltà verso l'amante; al contrario, è proprio un incitamento affinché questi onori sé stesso.

Alla luce di questa intellezione — che si traduce nella consapevolezza che il desiderio erotico deve cedere al desiderio di lode — acquistano senso pieno le allusioni all'onore presenti nella canzone 264, «Io vo pensando, e nel pensier m'assale» che apre la seconda parte, e nel sonetto che la segue. La canzone inaugura la fase del "pentimento" il cui processo si estende per tutta la parte "in morte" del *Canzoniere*.<sup>8</sup> È importante capire che Petrarca indica la causa del pentimento nell'intellezione di cui parliamo anziché nella morte di Laura, evento al quale

<sup>7</sup> «Perché l'amore, se si guarda in fondo, è la cosa più pura, ma non procede sulla retta via se la misura non ha più il potere di governarlo; e quando non ha più forza si perde la purezza e subentra la slealtà: infatti l'uomo non ama lealmente se non desidera con tutto il cuore, o con un cuore mutevole, il pregio e l'onore della donna nella stessa misura in cui ama il suo corpo e il suo amore. (...) Per questo una donna deve essere molto sostenuta perché non può fare amorevolezze e piaceri pari alla sua bellezza, che pure è grande». Testo di riferimento: Sordello, *Le poesie*, ed. a c. di M. Boni, Bologna, Palmaverde, 1954.

<sup>8</sup> Cfr. M. Santagata, *I frammenti dell'anima*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 157-158.

addirittura non accenna, probabilmente perché un evento esterno, per quanto sconvolgente, non avrebbe la stessa credibilità di una crisi interiore i cui risultati sono prevedibilmente più duraturi, e comunque più atti a fare del poeta amante quel personaggio che Petrarca intendeva creare. La presenza nella stessa canzone della “vergogna”, non una ma due volte (vv. 87 e 123), ci assicura che siamo in vena penitenziale, e si ripete così, secondo una scoperta simmetria, l’istanza del sonetto proemiale. La morte s’avvicina e il poeta ne prende coscienza — glielo dice un pensier:

L’un pensier parla con la mente, et dice:  
 Che pur agogni? onde tanto attendi?  
 Misera, non intendi  
 con quanto disnore il tempo passa? (vv. 19-22)

Il poeta capisce che deve percorrere altra strada, deve trovare un nuovo modo d’amare:

Quel ch’io fo’ veggio, et non m’inganna il vero  
 mal conosciuto, anzi mi sforza Amore,  
 che la strada d’onore  
 mai nol lassa seguir, chi troppo il crede;  
 et sento ad ora ad or venirmi al core  
 un leggiadro disdegno aspro et severo  
 ch’ogni occulto pensiero  
 tira in mezzo la fronte, ov’altri ’l vede:  
 ché mortal cosa amar con tanta fede  
 quanta Dio sol per debito convensi,  
 più si disdice a chi più pregio brama.  
 Et a questo ad alta voce ancho richiama  
 la ragione sviata dietro ai sensi;  
 ma perch’ell’oda et pensi  
 tornare, il mal costume oltra la spinge,  
 et agli occhi depigne  
 quella che sol per farmi morir nacque,  
 perch’a me troppo, et a se stessa, piacque. (vv. 91-108)

Il nodo di temi e di problemi contenuti in questa stanza sono noti ad ogni lettore del *Canzoniere*, per cui sarebbe superfluo rivederli. Notiamo soltanto che il poeta incolpa Amore di avergli fatto perdere «la strada d'onore», avendolo sforzato ad amare così intensamente una creatura mortale. Questo tipo di amore non si conviene ad uomo che desidera «pregio», vale a dire quel "pretz" provenzale sinonimo di onore e onorabilità. L'onore viene a chi vive con l'*honestum*, cioè con la virtù. Il pentimento dovrà rimettere il poeta sulla strada dell'onore che lo condurrà all'amore onesto, all'amore disinteressato, ad un amore che sia pura fruizione intellettuale.

Nel sonetto 265 il poeta teme che la morte lo trovi impreparato, senza aver raggiunto quell'onore che dovrebbe redimerlo:

Aspro core et selvaggio, et cruda voglia  
in dolce, humile, angelica figura,  
se l'impreso rigor gran tempo dura,  
avran di me poco onorata spoglia. (265, 1-4)

Il sonetto successivo annuncia la morte di Laura. Da questo momento comincia il processo di recupero dell'onore da parte del poeta il quale dovrà pentirsi di aver desiderato carnalmente Laura; egli dovrà tenere sempre presenti le ultime sue parole sull'onestà come un valore ancora più alto della vita. Egli dovrà ripetersi che Laura era "onesta" e pertanto doveva essere amata come il bene e il bello in sé. Il pentimento porterà all'assoluzione quando l'intellezione dell'amore per il bello in sé dissolverà per sempre l'*eros* in *agapé*; e il processo non sarà facile perché lo strascico del vecchio eros rimane almeno come un dolce ricordo fino alla fine.

Il linguaggio dell'onore è presente in tutto il *Canzoniere*, dal terzo sonetto — in cui il poeta dice che non tornò «ad honore» di Laura l'averlo colpito proditoriamente con una freccia — fino all'ultima canzone in cui il poeta chiede alla Vergine di por fine al suo dolore, perché questo sarebbe per lei onore e per lui salvezza (v. 104). Un'analisi puntuale delle occorrenze dimostrerebbe che nella parte "in vita" prevale

la situazione in cui il poeta onora Laura, mentre nella parte “in morte” prevale la forma “onorata” come aggettivo per Laura, e ciò significa che Petrarca la vede ormai oggettivamente degna d’onore, senza più interferenze del suo desiderio erotico. Si aggiungano le occorrenze di “onestà”, “onestade” ed “onesta” che abbiamo visto, e diventa chiaro ormai che il poeta ha capito tutto il valore del bello morale della sua donna che egli deve amare senza altro utile che il diletto di celebrarla, come si celebra il bene che si possiede solo comprendendolo. Senza quel traguardo dell’amore puro il processo di pentimento sarebbe certamente più faticoso e ingrato.

La storia del *Canzoniere* ha come punto di partenza un amore intenso di forte tendenza erotica, e si conclude con un amore del bello, dell’onesto, che porta all’ultimo passo, all’amore divino. In questa parabola riconosciamo lo stesso *pattern* della *Vita nova*, così diverso dal *pattern* trobadorico la cui dinamica era piuttosto una forma di irrequieta immobilità, senza quella vera storia che Dante scopriva quando nella *Vita nuova* diceva che amore non è sostanza, ma un accidente in sostanza, vale a dire esperienza vera sulla quale nasceva una lirica nuova perché cantava un amore vero per una donna reale. Per cantare questa nuova maniera di vivere l’amore è necessaria la storia, la trama, la ricostruzione di un percorso psicologico, che magari parta da una fase di erotismo esagitato, anche se molto raffinato, e che progressivamente si purifichi passando attraverso il pentimento.

[*La casta onestade di Laura*. In «Rassegna europea di letteratura italiana», 21 (2003), pp. 25-38.]

## Il sonetto petrarchesco dello specchio: un carne figurato?

Il sonetto 361 dei *Rerum vulgarium fragmenta* o *Canzoniere* non ha riscosso l'attenzione che avrebbe dovuto meritare almeno in considerazione del tema che presenta e della posizione che occupa: il suo tema principale è quello dello "specchio", che dovrebbe richiamare quasi automaticamente la figura problematica di Narciso; e la sua posizione nell'ordine del *Canzoniere* avrebbe dovuto anch'essa destare qualche attenzione. A proposito di quest'ultimo aspetto o della *dispositio*, ricordiamo soltanto che il sonetto inaugura il "ciclo del pentimento" che conclude l'opera, e quindi il suo significato è già reso evidente solo da questa funzione. Meno evidente è invece il significato del tema, se escludiamo ogni riferimento al mito di Narciso, e non sembra che tale esclusione necessiti ulteriori giustificazioni, tanto remota è, infatti, ogni allusione ai fenomeni del narcisismo comunque lo si voglia intendere. Semmai il tema interessa per la funzione che lo specchio acquista nella volontà di Petrarca di portare a termine il progetto annunciato nel primo sonetto, cioè di riconoscere la propria vita peccaminosa, di ritornare in sé stesso e di pentirsi: lo specchio porta, almeno figurativamente, al compimento di quel progetto, essendo lo strumento che permette di "vedersi" e quindi di "conoscersi" e di pentirsi. Sempre figurativamente quello specchio riporta alla "coscienza", come consigliava Agostino al poeta con il monito: «Noli foras te ire». E lo specchio, anche se non consente una vera introspezione, pone in primo piano la "scorza" che copre l'anima, e in quella visione l'autore finalmente vede/sente tutto il peso degli anni spesi a cercare fuori di sé la fonte della felicità. In quel momento e allo specchio vede la sua vecchiaia, e come in una folgorazione capisce il senso della sua vita spesa ad inseguire «vane speranze».

Ma prima di procedere oltre, leggiamo il sonetto n. 361, che riproduciamo dividendolo in due parti adottando due caratteri tipografici distinti per introdurre già in questo modo la tesi che proporremo:

Dicemi spesso il mio fidato spoglio,  
 l'animo stanco, et la cangiata scorza,  
 e la scemata mia destrezza et forza:  
 — Non ti nasconder più, tu sei pur veglio.  
 Obedir a Natura in tutto è meglio,  
 ch'a contender con lei il tempo ne sforza.  
 — Subito allor, com'aqua 'l foco amorza,  
*d'un lungo e grave sonno mi risveglio:*  
*et veggio ben che 'l nostro viver vola*  
*et ch'esser non si pò più d'una volta;*  
*e 'n mezzo 'l cor mi sona una parola*  
*di lei ch'è del suo bel nodo sciolta,*  
*ma ne' suoi giorni al mondo fu sì sola,*  
*ch'a tutte, s'i' non erro fama à tolta.<sup>1</sup>*

Lo specchio è uno strumento insieme diabolico e divino che produce una grande ambiguità. Esso duplica l'individuo o l'oggetto che gli si pone davanti; ma uno di questi è reale e materiale mentre l'altro, il duplicato, è illusorio e immateriale; uno è "concreto" e l'altro è "in figura". Fra questi due esseri si dà una forma di comunicazione circolare nel corso della quale i ruoli vengono a scambiarsi. Nel nostro sonetto l'emittente del messaggio è lo specchio, mentre chi lo riceve è la persona che lo interroga; il messaggio sono le cose riflesse dallo specchio, e ad interpretarlo sarà il destinatario. In questo circolo lo specchio è anche il canale attraverso cui il messaggio viene trasmesso in modo neutro ma scrupolosamente fedele. Chi interroga lo specchio ottiene una risposta "vera", ma non è quella che sperava; lo specchio non altera quella verità, tuttavia non la "sente" come sua; le cose che

<sup>1</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. M. Santagata, Milano, Mondadori, "I Millenni", 2004<sup>2</sup>, p. 1397.

parlano sono quelle che sono, ma non ci sarebbero se non ci fosse chi le ha convocate per interrogarle...insomma, la girandola di ruoli e di funzioni crea certamente una grande ambiguità. La quale è nella natura e funzione dello specchio, perché in esso si sovrappongono due dimensioni: quella del reale o del concreto, che appartiene alla persona o oggetto che vi si riflette, e quella irreal e incorporea dell'illusione ottica che appartiene all'immagine riflessa. La natura irreal e immateriale o "scorporata" dell'immagine riflessa offre però grandi vantaggi. In quell'immagine tutta in superficie e priva di reazioni proprie e di finzioni è possibile vedere in forma analitica e fredda gli accidenti o attributi che, nella dimensione del reale o della persona che si proietta nello specchio, non si possono vedere nello stesso modo: intanto perché è difficile vedersi; poi perché il modo di sentire altera le impressioni; quindi perché la familiarità con il proprio corpo nasconde molti dei suoi difetti e pregi. Quello strumento è veramente il peggior carnefice dell'individuo, come diceva Nietzsche.<sup>2</sup> Lo specchio, insomma, "dice" alla persona che gli si pone davanti ciò che essa gli mostra; tuttavia la freddezza e la disponibilità analitica con cui restituisce quanto ha avuto finisce per sottolinearne i tratti, sollecitando così un'impressione o un giudizio da parte dell'osservatore. La vecchiaia che la persona di Petrarca scopre davanti allo specchio è oggettivamente la sua vecchiaia, ma gli sembra accentuata perché è come se la vedesse in un'altra persona. È il momento in cui crolla un'illusione; è l'ora della verità, anche se paradossalmente è la verità appresa da un'immagine immateriale e illusoria. La sua forza persuasiva non muta, e il ravvedimento che ne risulta prende voce in una *sermocinatio* o dialogo dell'autore con sé stesso: una situazione retorica che continua *cum variatio* l'immagine dello specchio.

Nel processo del rispecchiamento i segni di demarcazione formale fra "soggetto" e "oggetto" si confondono, e si crea un circolo di comu-

<sup>2</sup> Citato da A. Tagliapietra, *La metafora dello specchio. Lineamenti di una storia simbolica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 23.

nicazione chiuso in cui ha luogo un fenomeno di tautologia, ossia una ripetizione del già esistente per ricavare una verità attraverso il processo di identità; e i segni si sovrappongono o addirittura si identificano con le cose. Diventa inevitabile tornare con la mente a quel «di me medesimo meco mi vergogno» del sonetto iniziale, verso che annuncia il pentimento scaturito dal più profondo dell'anima, dalla coscienza, appunto, dove il soggetto viene fronte a fronte col suo vero essere, cancellando ogni possibile divario fra l'immagine che egli possa avere di sé stesso e la realtà del sé stesso visto senza veli. Lo specchio separa la sostanza dalla forma, i segni dalle cose, e per questo consente alla sostanza di rivedersi in uno stato mutato, o quanto meno di prendere coscienza di ogni suo eventuale mutamento. È questo il punto in cui Petrarca percepisce di essere sulla via di diventare un «altro uom» da quello che era.

Come in una illuminazione, Petrarca da osservatore vede nello specchio la somma o un condensato della sua vita. Si può dire che egli riveda tutto il *Canzoniere*, l'insieme di tutte le attestazioni di stanchezza, di fatica, di perpetuo alternarsi di illusioni e frustrazione, di miraggi sempre perseguiti e mai realizzati, del senso della fugacità del tempo... insomma tutta quella storia d'amore che ha marcato il tempo e che ora si rivela essenzializzata in quelle rughe del volto, in tutti quei segni di vecchiaia. Ora sono tutti lì presenti nell'immagine riflessa nello specchio. La vecchiaia normalmente era sinonimo o simbolo di saggezza, di maturità, ma nel *Canzoniere* essa cifra la consapevolezza del fallimento, e avvia il momento del possibile rinsavimento.

Ora, tutto questo è interessante per i lettori di Petrarca che vogliono vedere nel *Canzoniere* una "storia" e come essa finalmente "si chiuda". Ma avendo trattato il tema in altra sede,<sup>3</sup> non sembra opportuno tornarvi. Vogliamo, invece, vedere il sonetto sotto un altro punto di

<sup>3</sup> Sul fatto che il *Canzoniere* "si chiuda", cioè che narri una storia di cui alla fine si capisce il senso e l'insegnamento che l'autore ne deduce, rimando al mio *Verso la chiusura del Canzoniere petrarchesco*, Bologna, il Mulino, 2008.



vista, anche questo senz'altro contestualizzabile nella scrittura petrarchesca che sembra sollecita di figurazioni emblematiche nelle quali si realizza il grande sogno di combinare, addirittura fondere, parole e immagini.<sup>4</sup>

\*\*\*

Il sonetto è perfettamente bipartito, ma non lungo le tradizionali linee divisorie di quartine *vs* terzine, bensì secondo il computo dei versi: proprio al settimo verso il sonetto prende un avvio nuovo e sembra modificare il tema che lo aveva aperto, ma in realtà lo espande. Nella prima parte domina la figura della persona che si guarda allo specchio. Domina con la sua materialità fisica, le sue rughe, l'aria affaticata, la sua mancanza di forze e di agilità. Lo specchio gli restituisce l'immagine traducendola nei termini di un imperativo morale basato sulle inflessibili leggi della natura. Con «subito allor (...) mi risveglio» giunge il momento dell'intellezione, il momento in cui la visione di sé stesso nello specchio dischiude una verità di livello intellettuale e di dimensioni che sono insieme universali e individuali: all'ordine delle prime appartengono le considerazioni universali sul tempo, e nell'ordine delle seconde rientra la percezione che la vita vissuta sia stata consumata nel "sonno", considerazione quest'ultima che non può non richiamare la chiusa del primo sonetto: «che quanto piace al mondo è breve sogno». Portando avanti questa linea di osservazioni, possiamo dire che la bipartizione del sonetto duplica la magia dello specchio, ripetendone la combinazione di vero e di illusione, di cose e segno. La parte "illusoria" presenta verità "scorporate", per così dire, verità astratte e concettuali: sono il tempo e la sua fugacità, sono l'amore, e sono Laura la cui realtà materiale esiste solo nei sogni perché ormai la sua persona è in paradiso. Sono verità che stimolano alla meditazione,

<sup>4</sup> Anche su quest'aspetto rimando ad un mio recente lavoro, *Petrarca maestro. Il linguaggio dei simboli e delle storie*, Roma, Viella, 2018, particolarmente al primo capitolo, "Le visioni emblematiche nel *Canzoniere*", pp. 13-69, capitolo stampato anche, ma con modifiche, in «Storie e Linguaggi», 4 (2018), pp. 33-79.

alla considerazione di quanto è passato (il tempo), di quanto è fugace (i sogni e l'amore), di quanto rimanga della verità del corpo una volta che si passi alla vita eterna (Laura). Sono fantasmi illusori che hanno dato vita al *Canzoniere*, che lo hanno popolato fin dai primi momenti. La parte fisica e concreta è quella dello spettatore che nel riflettersi capisce le conseguenze di quelle illusioni. In quel momento e in quello spazio e in quella intellesione del rapporto tra persona fisica e immagine riflessa in quella superficie piana si condensa tutta una vita e il suo senso, quella stessa vita e senso che hanno animato il *Canzoniere*.

A ribadire la suddivisione vediamo che nel sonetto esistono due linee di deissi temporali contraddittorie o per lo meno prive di coordinazione: la prima con «spesso» (v. 1) indica un'azione iterativa, mentre la seconda con «subito» (v. 7) indica un'azione istantanea. Attorno alla prima si coordinano le isotopie del "venire meno" o del "mancamento" («scemata», «cangiata», «stanca»), mentre attorno alla seconda si coordinano i programmi e gli imperativi («obedir», «non ti celar») nonché i primi effetti di questi ordini («mi risveglio», «e veggio»). La seconda parte dice l'insorgere subitaneo e irresistibile della coscienza; la prima parte, invece, indica ciò che prepara quell'evento, e lo dice riposando su una semantica fondata su immagini visive e su sentimenti: una semantica che dice il senso sia fisico che psicologico della vecchiaia.

Nella quartina iniziale ci imbattiamo in un'ambiguità: «dicemi» è singolare, ma qual è il soggetto? Sono «lo specchio» e anche «l'animo stanco» e quanto segue fino al verso 3, oppure tutti questi soggetti sono da intendere come complementi diretti, e ciò renderebbe ragione della voce singolare del verbo? Il fatto che commentatori autorevoli e a noi vicini nel tempo risolvano l'ambiguità nel primo senso (Santagata e Bettarini) e altri invece propendano per il secondo (Dotti),<sup>5</sup> conferma che esiste un'ambiguità sintattica di cui bisognerebbe dare una giustificazione; e siccome è sempre impossibile risolvere nettamente un'anfi-

<sup>5</sup> I riferimenti rimandano ai commenti di M. Santagata, cit., di R. Bettarini (Torino, Einaudi, 2005, 2 voll.) e di U. Dotti (Roma, Donzelli, 1996, 2 voll.).

bologia, capiamo che l'ambiguità che ne deriva sia frutto di un calcolo. E forse questo calcolo vuole che le parole si adeguino all'oggetto che descrivono, ripetendone addirittura la funzione: l'ambiguità che apre il sonetto duplica l'ambiguità generata dallo specchio ossia dall'oggetto del componimento. Avremmo quindi un caso di analogia fra parole e cose, o, detto in termini più piani, della "littera" che al senso "figurato" aggiunge quello "concreto". Se questo è il caso, come crediamo che sia, riusciamo ad entrare nella causa prima di quell'ambiguità e riusciamo anche ad apprezzarne la ricchezza e il potenziale poetico. L'analogia di cui parliamo ripropone lo stesso tipo di ambiguità creata dallo specchio che abbiamo illustrato. Questo strumento duplica l'individuo o l'oggetto che gli si pone davanti, ma uno di questi è reale e materiale, mentre l'altro, il duplicato, è illusorio e immateriale, uno è "concreto" e l'altro è "figurato".

Se questa era l'intenzione di Petrarca il sonetto dello specchio è un "carne figurato" che fonde e combina due linguaggi in uno.

\*\*\*

Coglie nel vero questa nostra lettura? Non abbiamo altre prove se non quelle offerte dalla nostra lettura, quindi la domanda-risposta crea un circolo che rimane inconclusivo. Ma possiamo addurre una serie di pezzi che se non sono di vero appoggio sono almeno ricche di elementi indiziari.

La prima è l'esistenza di una tradizione di *carmina figurata* che era viva e produttiva ai giorni di Petrarca: ricordiamo soltanto i carmi di Smaraldo e di Alcuino e di Rabano Mauro per vedere come la tradizione rappresentata nell'antichità dei *Technopaegnia* di Porfirio Optaziano si sia continuata nei poeti dell'età carolingia e abbia avuto poi un'illustre continuazione nella letteratura barocca e perfino nei "calligrammi" moderni.<sup>6</sup> E non è detto che tali figurazioni, fatte materialmente

<sup>6</sup> Per la tradizione dei *carmina figurata*, si rimanda al grande libro di G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.

dal “corpo materiale delle lettere” (si ricordi la concezione di Giovan Battista Marino, secondo la quale le parole sono la materia, e il contenuto è la forma della poesia!), siano sempre visibili in modo perspicuo: esse magari lo diventano una volta che qualche lettore lo metta in evidenza. Ad esempio: sarebbe possibile vedere “la forma della croce” nella processione del Paradiso Terrestre descritto da Dante? Non credo che sia mai stato notato; ma una volta che qualcuno volesse “dipingere” quella processione vedrebbe lentamente emergere una croce che poi sarebbe in perfetta congruità con il motivo della “umiltà” propria del regno del Purgatorio, e la Croce, si sa, è il simbolo dell’umiliarsi di Cristo nel prendere figura umana e quindi sacrificarla con la morte in croce.<sup>7</sup>

Un’altra pezza d’appoggio viene dal fatto che Petrarca si diletta di acrostici e di anagrammi che mostrano come le parole e gruppi di lettere possano essere intessute nel testo ma disposte in maniera non consecutiva o lineare. Sono specie di “soprasensi” aggiunti al testo che li ospita in modo non convenzionale. I loro segni vanno colti con strategie che non sono quelle consuete della lettura normale: il non scoprirli può voler dire o che sono veramente occulti, anzi volutamente occultati, oppure che il lettore non li vede anche perché non li sente, in quanto una delle caratteristiche degli acrostici e altri segni simili è, appunto, l’essere figurati e non “sonorizzati”, quindi pensati nella sfera della vista. Può anche darsi il caso opposto, cioè che il lettore veda giochi fonico-figurativi del tipo indicato dove l’autore non ha inteso porli, e questo perché le figurazioni possono essere il risultato di un caso più che di un’operazione consapevole da parte dell’artista. Tuttavia, nel sonetto dello specchio potremmo sospettare che il caso abbia un ruolo minimo, tanto controllata è la scrittura dell’autore. E, proprio per questa consapevolezza, acquistano valore probante gli indizi dei numerosi suoi giochi fonici con il quale Petrarca costruisce il nome di LAURA;

<sup>7</sup> Ho poi sviluppato questo tema nel mio *Sull’umiltà di Dante nella Commedia*, in «Forum Italicum», 55 (2021), pp. 316-335.

anzi il fatto che i lettori continuino a presentarne nuove prove conferma tanto la consapevolezza con cui Petrarca se ne compiaceva quanto la sottigliezza con cui sapeva renderli ricercati e del tutto degni della “singolarità” della persona che indicavano. Quando ciò accade, anche il lettore apprezza il modo con cui l’autore riesce a aggiungere un “più di significato” alle sue parole, quasi un secondo linguaggio che si legge con ciò che le lettere riescono a “figurare”.<sup>8</sup>

Bisogna ricordare, inoltre, che le lettere, con la loro disposizione “altra” da quella che produce il testo, non costituiscono la sola maniera di creare figure significanti all’interno del tessuto del testo. Di solito l’uso di lettere o *grammata* singole veniva messo in risalto da colori diversi o dal tipo di fonte adottata, e questo era il metodo preferito dalla cultura manoscritta. A volte, però, era la forma stessa del componimento a costituire una “figura” che per via “grafica” o pittorica svolge il tema sviluppato nel testo. A modo di esempio potremmo ricordare un sonetto di Giovan Battista Marino avente il titolo “Seno”, e dal testo si ricava una partizione fra gli emistichi dei versi, partizione che crea il “solco” del seno. Questo tipo di “carne figurato” fu quello preferito dalla cultura barocca, anche perché le creazioni a volte stupefacenti che ne risultavano erano fonte di autentica “meraviglia”. I calligrammi delle avanguardie moderne privilegiano questo tipo di “figurazione poetica”.<sup>9</sup> Il nostro sonetto dello specchio potrebbe essere un “discreto” antesignano di quel tipo di carne figurato.

Una pezza d’appoggio, ma questa veramente vaga, potrebbe essere un’“epistola figurata” costruita in forma speculare. È un’epistola il cui *incipit* è «iocundissima ipsa», ed è la numero 23 del libro XII del-

<sup>8</sup> Su questi giochi si vedano: C. Segre, *Les isotopies de Laure*, in *Exigences et perspectives de la Sémiotique. Recueil d’hommage pour A. J. Greimas*, a c. di H. Parret e H. G. Ruprecht, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1985, pp. 811-826, e in versione italiana, *Le isotopie di Laura*, in Id., *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 66-80, da cui si cita, p. 69. Sul tema cfr. anche IDEM, *I sonetti dell’aura*, in «Lectura Petrarce», 3 (1983), pp. 57-78; P. Canettieri, *Francesco Petrarca e l’aura dei sospiri. Sul nome di Laura*, in «Critica del Testo», 6 (2004), pp. 541-558. Si veda anche M. Simonelli, *Figure foniche dal Petrarca ai petrarchisti*, Firenze, Licosa, 1978.

<sup>9</sup> Per una ricchissima esemplificazione si rimanda a G. Pozzi, *La parola dipinta*, cit.

le *Variae*.<sup>10</sup> È una lettera che si può leggere al rovescio, cominciando dall'ultima parola e risalendo alla prima, e con la sorpresa che questa versione retrogradante muta radicalmente il messaggio laudatorio facendone una missiva di *vituperatio*. È una lettera apocrifa e quindi non dice molto su Petrarca se non il fatto che chi la incluse nel *corpus* delle epistole petrarchesche pensava di poterlo fare data la propensione di Petrarca a dare figure ai suoi scritti.

Le pezze d'appoggio, ovviamente, pur con il loro diverso grado di credibilità, non sono altro che sostegni che si limitano a rafforzare la plausibilità della nostra proposta, e in quanto tali possono essere semplicemente delle fallaci suggestioni. Eppure il fatto che un carne figurato inauguri il ciclo del pentimento finale è veramente molto suggestivo, perché avvertiamo che il creatore del *Canzoniere* è vicino a trovare finalmente la realizzazione delle speranze e delle promesse, quando, cioè, le parole veramente coincidono con le cose che intendono dire, quando finalmente si realizzerà in lui la combinazione del *posse* e del *velle*. Ma con questa impressione ci muoviamo dal mondo delle ipotesi delle "pezze d'appoggio" al campo dell'ermeneutica, cioè al campo della verità dell'interpretazione. Avvertiamo che nella storia del *Canzoniere* le parole stanno per prendere la concretezza delle cose, o, fuori metafora, le parole tendono a farsi carne come accadde con il Verbum divino in cui si dà perfetta coincidenza tra i due atti dell'effato e della creazione. Lo specchio contiene simultaneamente la persona che realmente è il personaggio quale egli si è costruito con la sua poesia, con le sue parole; e nello specchio quelle due immagini appaiono sovrapposte per rivelare la verità di chi guarda e la verità fittizia di chi appare. A quell'altezza della sua vita tutto il *Canzoniere* ormai sembra il risultato di un *flatus vocis*, di una voce che ha esaltato simultaneamente l'amore terreno e ha invocato la felicità spirituale, pur capendo che

<sup>10</sup> Franciscus Petrarcae, *Epistulae de rebus familiaribus et variae*, XII, 23, ed. G. Fracassetti, Firenze, Le Monnier, 1864, vol. III, pp. 360-362. In quanto apocrifa, la lettera è stata esclusa dall'edizione più recente, Francesco Petrarca, *Lettere disperse: varie e miscellanee*, a cura di A. Pancheri, Parma, Fondazione Bembo, 1994.

sono incompatibili e non riuscendo mai arrivare a rinunciare all'uno per l'altra o all'una per l'altro. Da questo l'esistere coartato tra il *posse* e il *velle*. Ora lo specchio crea il miracolo di un "terzo uomo", per così dire, di una persona che oggettivamente può vedere il dissidio fra l'uomo che dice parole d'amore sperando di ottenere la felicità terrena, e l'uomo che sa di avere in sé il potere di ottenere questa felicità che però non è quella terrena. E sono le immagini, con il loro potere comunicativo superiore a quello della parola, che "mettono sotto gli occhi" del poeta il suo dramma. A questo punto la decisione si impone, e il *posse* e il *velle* devono coincidere: le parole diventano cose o fatti, e le parole dicono l'amore della felicità eterna, ovvero la fede vive veramente come "sostanza di cose sperate". Anche il lettore vede ormai chiaramente, ossia in termini di immagine concreta, il dramma del poeta prossimo alla fine della sua storia, della sua *quête* del bene supremo. E questo è possibile grazie allo specchio che dice la sua natura e virtù non solo con il nome che lo indica, ma con l'immagine di ciò esso veramente è e opera. Ed è questa la magia del carne figurato che nel caso specifico del nostro sonetto rimane sommessata, discreta, celata, perché la magia crea il suo incanto quanto più nasconde le tracce della sua operazione.

[Il sonetto petrarchesco dello specchio: un carne figurato?, ne «Il lettore di provincia», 151 (2018), pp. 3-9.]





Ancora su Dante e Petrarca (*Africa*, II, 532-556)

Il tema dell'influenza di Dante su Petrarca riaffiora di tanto in tanto per cercare conferme.<sup>1</sup> Si sa che ci furono, ma nessuno sa esattamente dove, come l'Araba Fenice: «Che vi sia ciascun lo dice, dove sia, nessun lo sa», come diceva Metastasio (*Demetrio*, II, 3) e come poi ripeteva Da Ponte nel libretto di *Così fan tutte*. E tutto dipende dal fatto che sia impensabile che Petrarca non sentisse “the anxiety of influence” nei riguardi del suo grandissimo vicino, e che siano abbastanza note le “mistificazioni” dell'altrettanto grande Aretino per credere a quanto dice nella famosa epistola delle *Familiars* xxi 15 indirizzata a Boccaccio (*Ad Johannem de Certaldo, purgatio ad invidis objecte calumnie*) in cui si difende dalle accuse di non aver mai menzionato Dante perché glielo

<sup>1</sup> Le ricerche sull'argomento privilegiano le opere minori di Dante, ma alcune vertono sulla *Commedia*. Ricordiamo le più pertinenti in ordine cronologico: G. A. Cesareo, *Dante e il Petrarca*, in «Giornale Dantesco», I, (1894), pp. 473-508; N. Scarano, *L'invidia di Petrarca*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 29 (1897), pp. 1-55; F. Neri, *Il Petrarca e le rime dantesche della pietra*, in «La Cultura», 8 (1929), pp. 389-404; A. S. Bernardo, *Petrarch's attitude toward Dante*, in PMLA, 79 (1955), pp. 488-517; P. Trovato, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei "Rerum vulgarium fragmenta"*, Firenze, Olschki, 1979; N. Tonelli, “*Piangea madonna*” (da «*Vita nova*» xii a «*Rerum vulgarium fragmenta*» clv-clviii), in «Studi Danteschi», 57 (1985), pp. 43-48; M. Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1980, cap. “Presenze di Dante “comico” nel *Canzoniere*», pp. 25-78; Th. J. Cachey Jr., *Between Petrarch and Dante. Prolegomenon to a Critical Discourse*, in *Petrarch and Dante. – Anti-Dantism, Metaphysics, Tradition*, ed. by Z. G. Barański and Th. J. Cachey Jr., Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2009, pp. 3-49; E. Santangelo, *Petrarch reading Dante: The Ascent of Mount Ventoux*, in *Petrarch in Britain: Interpreters, Imitators and Translators*, Eds. M. MacLaughlin, L. Panizza and P. Hainworth, London, British Academy Scholarship Online, January 2012, senza num. di pagine; A. Malzacher, «*Il nodo che ... me ritenne*». *Riflessi ipertestuali della 'Vita Nuova' di Dante nei 'Rerum vulgarium fragmenta' di Petrarca*, Firenze, Cesati, 2013; S. Carrai, *Petrarca lettore della 'Vita nova' dantesca*, in «*Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti varie*», 125 (2012-2013), pp. 204-11.

impediva la profonda invidia che sentiva per la sua grandezza. Petrarca si schermisce facendo un elogio altissimo di Dante: la sua grandezza è tale che egli ha sempre esitato o addirittura rifiutato di leggerlo per timore di rimanerne influenzato, e tale riluttanza risale agli anni giovanili quando si è più soggetti a tali influenze («aetas illa flexibilis et miratrix omnium»).

In questa nota vorrei offrire un dato che prende nuovamente in considerazione la presenza di Dante nell'opera petrarchesca. Non è un dato inoppugnabile, ma la sua coerenza è tale che la nostra proposta non può essere del tutto frutto di una suggestione.

Si tratta di un passo che chiude il secondo libro dell'*Africa* e pone fine al "sogno" in cui Scipione il Vecchio parla al nipote Scipione l'Africano, protagonista del poema petrarchesco che lo raffigura impegnato nell'ultima guerra punica che vedrà la distruzione di Cartagine. Nel lunghissimo sogno si parla della storia di Roma — è un capitolo fondamentale che serve a proiettare sull'argomento del poema la forza di un destino, e a vederlo quindi come il risultato di una missione religiosa — e Petrarca la ricostruisce ricorrendo a varie opere antiche fra cui anche il *Somnium Scipionis*, che, com'è risaputo, costituisce il sesto libro del *De Republica* di Cicerone e nel Medioevo era conosciuto grazie al *Comentarium* di Macrobio. Per una buona parte del secondo libro dell'*Africa* il *Somnium Scipionis* diventa la fonte principale e pressoché esclusiva, e i vv. 289-531 seguono in modo compatto e continuativo l'opera di Cicerone. Ma ad un certo punto questa fonte viene dimenticata per passare ad un argomento più intimo e personale. Il sogno, infatti, si chiude con i versi seguenti:

Dixerat. Ille autem: "Tua per vestigia quamquam  
Ingressus, nunquam patrio memor ipse decori  
Defuerim. Tamen admonitus vigilantior ibo  
Quo me, sancte, vocas, genitor. Sed multa monentem  
Te fatum tacuisse meum, pater optime, miror".  
Mestior ille: "Equidem! tua te, dulcissime, virtus  
Aspera cuncta pati doceat. Quid Fata reservent

Ultima preclaro malis nescire labori.  
Ingratam patriam – piget heu narrare pudetque –  
Experiare licet, facili contentus abito  
Vindicta. Non arma tibi, non castra movenda,  
Etsi forte queas. Prestat quamcumque subire  
Fortunam: patriam servatam perdere noli  
Et meritum vastare tuum. Fugat illa? recede.  
Non revocat? persta. Sed preclarissimus exul  
Viventi illatum moriens ulciscere verbo  
Dedecus, et patrie cineres atque ossa negato,  
Ingratamque voca, memorique inscribe sepulcro.  
Hoc liceat tantum; tibi nil permiseris ultra.  
Iamque vetor traxisse moras. Memor ergo parentis,  
Nate, vale, et mitis surgentem dirige fratrem;  
Isque viam post te tua per vestigia servet”.  
Dixit et equavit fugientia sidera cursu.  
Interea lux orta super tentoria fulsit  
Irrupitque ducis durum rubicunda cubile.  
Bucina castrorum cecinit, sonituque tremendo  
Attonitum subito somnusque paterque relinquit (II, 533-57).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Si cita da Pétrarque, *L’Afrique*, Introduction, traduction et notes de R. Lenoir, Grenoble, Millon, 2002, p. 108. «Così aveva detto. Scipione gli rispose: “Benché mi sia messo sulle tue tracce, io stesso non sono mai venuto meno alla dignità della mia patria. Tuttavia, sollecitato da te, procederò con maggior prudenza dove tu, santo padre, mi chiami. Ma io mi stupisco molto che tu, padre carissimo, mentre mi ammonisci su molte cose, non dica niente sul mio futuro”. E quello con maggior mestizia: “Ahimé! possa la tua virtù, carissimo, insegnarti a sopportare tutte le cose difficili. Dovresti piuttosto preferire di ignorare ciò che il destino riserva alle tue illustri imprese. Mi duole e mi vergogno di dirti dell’ingrata patria, anche se lo esperimenterai tu stesso, e accontentarti di una vendetta lieve partendotene via. E anche se ti è possibile, non devi prendere le armi o fare accampamenti. Molto meglio accettare la fortuna, e non voler mai perdere la patria che hai conquistato né macchiare i tuoi meriti. La patria ti caccia via? Ritirati. Non ti richiama? Rimani fermo dove sei. Ma in un esilio illustre vendica con una parola in punto di morte l’obbrobrio che ti è stato fatto mentre eri in vita, e rifiuta alla patria le tue ossa e le tue ceneri; chiamala ingrata e scrivi questa parola sulla tomba che non si dimentica mai. E ciò ti basti, ché non ti sarà permesso nient’altro. Ora non m’è permesso di fermarmi più a lungo. Addio, figlio. Ricordati di tuo padre; alleva con dolcezza tuo fratello che cresce e segue le tue orme senza deviare.” Egli scomparve più rapidamente di una stella cadente. Nello stesso momento il sole sorgendo illuminò le tende, e i suoi raggi d’oro colpirono il duro letto del duce. Il vibrante suono del corno del trombettiere del campo squillò svegliando Scipione di colpo, e il padre scomparve».]

In questo passo emergono come fonti principali Tito Livio — per l'esilio al quale Scipione l'Africano fu condannato — e Valerio Massimo — per quanto riguarda la scritta sulla tomba.<sup>3</sup> Ma in nessuno di questi testi si fa cenno alla preghiera che Scipione rivolge al suo antenato perché gli riveli il futuro. Invenzione di Petrarca? È possibile. Ma non è da escludere che qui operi il modello di Dante e dell'episodio di Cacciaguida. Tutti ricordano che in quell'episodio il pellegrino Dante, dopo aver sentito dall'avo Cacciaguida la storia della Firenze antica, rompe l'indugio e gli chiede di rivelargli il destino che lo attende, e che l'antenato può leggere direttamente nella mente di Dio e sarà pertanto un "destino certo" e una predizione verace. Sono versi celebri:

O cara piota mia che s'insusi,  
 che, come veggion le terrene menti  
 non capere in triangolo due ottusi,  
 così vedi le cose contingenti  
 anzi che siano in sé, mirando il punto  
 a cui tutti gli esempi son presenti;  
 mentre ch'io era a Virgilio congiunto  
 su per lo monte che l'anima cura  
 e discendendo nel mondo defunto,  
 dette mi fuor di mia vita futura  
 parole gravi, avvegna ch'io mi senta  
 ben tetragono ai colpi di ventura:  
 per che la voglia mia seria contenta  
 d'intender qual fortuna mi s'appressa  
 ché saetta prevista vien più lenta. (*Par.* 17, 13-27)

Sono versi capitali nella *Commedia* perché riguardano il destino del protagonista-autore, creando una situazione di destino rivelato, e pertanto non passano inosservati. Per questo è probabile che Petrarca li abbia tenuti presenti quando chiudeva l'episodio dell'incontro di un avo con un nipote e in un mondo fuori di questa terra, in un sogno. La

<sup>3</sup> Rebecca Lenoir, commentando questi punti, ricorda che qui Petrarca allude a passi di Tito Livio e di Valerio Massimo (si veda la nota 190 a p. 470).

similarità della situazione e della domanda di fondamentale importanza sembra confermarlo. E se così fosse, dovremmo dare poca credibilità all'affermazione di Petrarca relativa al suo astenersi dal leggere Dante. Non solo lo lesse, ma dovette leggerlo in anni ancora giovanili, se ricordiamo che i primi libri dell'*Africa* risalgono al 1338 quando Petrarca aveva poco più di trent'anni.

Ma rispunta la domanda: il caso specifico illustrato in questa nota lo prova in modo definitivo? Sembra chiaro che se Petrarca lesse Dante rimase suggestionato dalla perfetta sovrapposibilità dei destini di Dante e di Scipione l'Africano entrambi morti esiliati da una patria "ingrata". Sono entrambi destini annunciati e poi confermati dalla storia, e quindi annunciati in modo verace e con grande pena, perché un avo non può ingannare un nipote che dà gloria al nome della sua casata. E la suggestione dell'episodio dell'incontro di Dante con Cacciaguida riemerse con tutto il suo potere nel momento in cui componeva l'episodio del sogno di Scipione e il dialogo con il suo avo, e acquistò un'intensità particolare nel punto in cui si predice il destino di chi ha la visione. La differenza, però, è che Dante fa questa previsione all'interno del poema del quale è simultaneamente autore e personaggio e da quell'annuncio ricava precetti di poetica che, retrospettivamente, lo hanno guidato nella composizione del poema; nell'*Africa*, invece, il destino di Scipione non risponde ad alcun criterio estetico, e tuttavia contribuisce grandemente a capire il senso del poema. Il destino del protagonista dell'*Africa* si realizzerà dopo che la storia narrata nel poema avrà garantito la "gloria" del protagonista, e alla luce di questa illustre storia l'episodio dell'esilio dimostrerà che la gloria terrena non ha potere alcuno contro i capricci della Fortuna, e che il suo valore verrà riconosciuto per *omnia saecula saeculorum* nell'alto dei cieli. In altre parole: Petrarca aggiunse questa "coda" al racconto del *Somnium Scipionis* per rispettare la storia che leggeva in Tito Livio, ma soprattutto perché nel contesto del "sogno" poteva vedere la vita del suo eroe dopo il successo sul campo di battaglia, e da questo trarre la conclusione generale del poema che in questo mondo la sola cosa non passeggera è la virtù

la quale contiene in sé il premio per chi la pratica. Quindi non contano tanto i risultati quanto i punti di partenza che nei due poeti coincidono con grande sorprendente similarità. Se poi originano considerazioni diverse è un fatto che non è più sorprendente. Dopo tutto la letteratura nasce dalla letteratura. Ma è altrettanto vero che la magia della autentica creazione artistica fa apparire come nuovo tutto ciò che in realtà viene ripreso dal lavoro altrui. E questa magia fa credere che Petrarca avrebbe inventato l'episodio della predizione del destino di Scipione anche se non ne avesse trovato il modello nei canti di Cacciaguida. L'aver indicato questo possibile modello non toglie niente al merito, anzi ne mette in risalto l'aspetto creativo.

[*Ancora su Dante e Petrarca*, In «La parola del testo», 25 (2021), pp. 77-80].

## Petrarca nella biblioteca di Spinoza

I beni personali di Baruch Spinoza furono messi all'asta il 4 novembre del 1677 a L'Aia dove il filosofo era morto il 21 febbraio del 1672. Fra quei beni era la sua biblioteca personale di cui si conserva un inventario stilato da un libraio di Amsterdam, il quale dettò i titoli dei libri ad uno scrivano non molto accurato. Questo elenco, ora conservato negli archivi notarili di L'Aia, fu pubblicato nel 1888 da A. J. Servaas ed è stato ripetutamente studiato. Nella prima metà del Novecento questa biblioteca è stata ricostruita nella casa di Spinoza a Rijnsburg, oggi aperta al pubblico. Non si tratta di una grande biblioteca, ma non è neppure una bibliotechina irrilevante, specialmente se si tiene conto dei tempi e dei mezzi finanziari di cui Spinoza disponeva.<sup>1</sup> Una biblioteca di 160 volumi, fra cui diversi *in folio* e in varie lingue (latino, spagnolo, ebraico e portoghese nonché nederlandese), è tutt'altro che disprezzabile. Si deve pensare che fosse in parte una biblioteca di consultazione poiché contiene anche repertori come gli *Adagia* di Erasmo

<sup>1</sup> Per le vicende di questa biblioteca sono fondamentali e aggiornatissimi gli studi di A. K. Offenbergh. *Spinoza's library: The story of a reconstruction*, in «Querendo», 3 (1973), pp. 309-321; e A. K. Offenbergh, *Spinoza's Library: The History of a Reconstruction*, Bristol, Theatrum Orbis Terrarum, 1973. Comunque, risultano sempre utili i classici A. J. Servaas van Rooijen, *Inventaire des livres formant la bibliothèque de Benedict Spinoza*, La Haye, W. C. Tengelers-Paris, P. Monnerat, 1888, — dove il riferimento al *De vita solitaria*, si trova a p. 195 —, e il catalogo curato sotto la direzione di J. M. Aler, *Catalogus van de bibliotheek der Vereniging "Het Spinozahuis" te Rijnsburg*, Leiden, Brill, 1965, dove il titolo petrarchesco si trova a p. 28 con il num. 109. È importante ricordare che la ricostruzione della biblioteca spinoziana, patrocinata primariamente dal barone G. Rosenthal, non contiene i libri che appartennero materialmente a Spinoza, ma solo esemplari degli stessi; per cui non è possibile vedere gli eventuali segni da parte del lettore. Per quanto riguarda il *De vita solitaria* l'edizione ora presente nella biblioteca ricostruita è quella del 1605, ma il catalogo originario del notaio che lo allestì per l'asta non indica la data dell'edizione, per cui potrebbe essere stata quella del 1600 di cui diremo.

e qualche dizionario. Tuttavia l'importanza di questa biblioteca è determinata dal lettore che la raccolse, probabilmente pezzo per pezzo e motivato in ciascun caso da necessità o da curiosità e mai da propositi di puro collezionismo.

Ora, le biblioteche personali sono sempre oggetto di notevole interesse quando chi le raccoglie è un autore di grande statura, perché allora esse possono offrire preziose indicazioni sulle sue letture e sulle sue opere, essendo vero il principio "dimmi cosa leggi e ti dirò chi sei". Naturalmente in moltissimi casi, specialmente del mondo antico, non possediamo dati su tali biblioteche (Orazio aveva una biblioteca personale?), ma, nel caso in cui esse esistano, il lavoro di scavo è stato quasi sempre fecondo e ha portato alla luce letture e modi di lettura da parte di un determinato autore, grazie, magari, alle glosse di sua mano in margine ai testi letti (chi non ricorda la "biblioteca di Petrarca"<sup>2</sup> o quella di Bembo<sup>3</sup>), e magari è servita a confermare la presenza di fonti a volte incerte. Talvolta, però, la presenza di una biblioteca crea anche una serie di problemi dal momento che non tutti i libri che essa contiene hanno dei riscontri nell'opera di chi li possiede, senza dire che il modo di leggere e di ricavare succo dai libri varia grandemente da autore ad autore. Un lettore di intelligenza sovrana come Spinoza poteva ricavare da pochi libri idee profonde che un altro studioso di formazione e di intelligenza diversa non arriverebbe ad estrarre da una biblioteca fornitissima. In altre parole, la biblioteca è, come tanti altri sussidi, un dato da usare con giudizio e cautela perché la presenza di un testo può creare fantasmi e spingere la ricerca in direzioni non necessariamente percorse o comunque non provate dalla semplice presenza di un testo. Le opere che vi compaiono, a volte, ispirano riflessioni, ma non lasciano tracce visibili; a volte chi le legge ne ricava alcuni dati, ma ne respinge tacitamente tanti altri; a volte una lettura

<sup>2</sup> Fondamentale la ricostruzione di P. de Nolhac, *Petrarque et l'Humanisme*, Paris, Champion, 1907.

<sup>3</sup> Si veda M. Danzi, *La Biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Ginevra, Droz, 2005.



sollecita una risposta senza lasciar capire chi sia l'interlocutore; a volte un autore possiede un libro che non legge, o lo legge quando non offre più materiali utilizzabili per i suoi propositi... insomma la casistica è aperta a infinite variabili, e se la "biblioteca" di un autore risolve spesso vari problemi, può anche suscitare tanti altri che rimangono irrisolti o che non hanno alcuna reale sussistenza.

Venendo al caso concreto — perché solo così si puntualizza un problema e si tenta di risolverlo —, vediamo che nella biblioteca di Spinoza c'era una copia del *De vita solitaria* di Petrarca. Il che sorprende non poco, perché non risulta che Spinoza avesse una predilezione particolare per autori umanistici, ma soprattutto perché si tratta di un'opera di scarsa diffusione rispetto ad altre opere petrarchesche quale, poniamo, il *De remediis* che ebbe svariate edizioni nel Cinque e nel Seicento. In genere le opere petrarchesche, a parte il *Canzoniere* e il *De remediis*, circolavano nella raccolta completa dell'*Opera omnia* nell'edizione di Basilea del 1554 e del 1581, mentre altre opere sciolte circolavano per lo più in traduzione. Qualche testo, come il *De otio religioso* e i *Psalmi penitentiales* ebbero anch'essi una circolazione indipendente, ma quasi certamente limitata a circoli monastici. Il *De vita solitaria* costituì un'eccezione perché, pur non essendo classificabile come opera di devozione, nondimeno ebbe una certa diffusione. Dopo l'edizione Milanese del 1498 (Caymus) si dovette attendere più di un secolo perché l'editore Joannes Le Preux di Berna ne pubblicasse un'edizione nel 1600 e la ristampasse nel 1605 in edizione *longe emendatior*.<sup>4</sup> Forse questo evento editoriale rispondeva alle sollecitazioni spiritualiste molto diffuse soprattutto nei paesi protestanti. Comunque questa è l'edizione che Spinoza si procurò o che ricevette in dono. Ora, il problema non è tanto accertare come arrivò nella sua biblioteca, né se l'edizione che egli possedeva era quella del 1600 o del 1605, quanto invece sapere quando

<sup>4</sup> Entrambe le edizioni sono in 16°, mentre il catalogo che riporta A. K. Offenbergh, «Spinoza's Library», cit., p. 321, num. 145, lo include fra i volumi in 12°.

si interessò a quest'opera e soprattutto capire come egli la lesse, se mai la lesse. In tutti i casi il semplice fatto che un'opera così singolare figurì nella biblioteca spinoziana non poteva passare inosservato, e in effetti recentemente è stato preso in esame da una nota spinozista, Patrizia Pozzi,<sup>5</sup> dal cui studio a nostra volta dobbiamo partire.

Premettiamo che Pozzi ha avuto le difficoltà che tutti avrebbero nell'affrontare questo tema. Sono difficoltà inerenti all'argomento, visto in partenza che ci mancano troppi elementi per approdare a conclusioni certe: non abbiamo accesso all'esemplare posseduto da Spinoza dove forse erano presenti chiose ai margini o sottolineatura di sua mano; non abbiamo alcun riscontro preciso fra il *De vita solitaria* e le opere spinoziane, dove, tra l'altro, non si cita mai Petrarca. Essendo la presenza del *De vita solitaria* l'unico dato certo di cui disponiamo, siamo tentati o dobbiamo cercare di spiegarcelo a partire da quest'unico dato sicuro, e per questo qualsiasi proposta è destinata a rimanere sempre congetturale. E perché le congetture siano plausibili — così, ad esempio, parrebbe a prima vista l'ipotesi che Spinoza vi cercasse una cura contro la *melancholia*—,<sup>6</sup> devono essere come minimo verosimili e basate su dati ragionevolmente ipotizzabili. Pozzi ha puntato immediatamente su un argomento che pare imposto dal titolo dell'opera, ossia il tema della solitudine, e quindi ha proceduto a fare un'analisi dettagliata di tale nozione in Petrarca e in Spinoza, e a vedere se e quanto i due autori convengano nel definirla e quindi nel raccomandarla. Nessuno avrebbe qualcosa da eccepire ad un simile progetto, e noi, infatti, faremmo lo stesso. Senonché, ciò che è ovvio è spesso ingannevole e non è detto che "vita solitaria" sia necessaria-

<sup>5</sup> P. Pozzi, «De vita solitaria»: Petrarca e Spinoza, Milano, Mimesi, 2017.

<sup>6</sup> È un'ipotesi avanzata, ma non sviluppata, da P. Cristofolini, *La scienza intuitiva di Spinoza – Nuova edizione interamente riveduta*, Pisa, ETS, 2009, p. 66, n. 25; l'ipotesi era già presente nell'edizione anteriore, Napoli, Morano, 1987, p. 83, n. 18. Anche R. Bodei apre la sua intervista immaginaria con Spinoza notando nella sua biblioteca la presenza dell'opera petrarchesca (*Remo Bodei incontra Spinoza*, in «Corriere della Sera», 22/11/2010): ed è una menzione che, se non ne spiega la ragione, dimostra che il dato non può non destare interesse.

mente “vita in solitudine”, e infatti non è detto che per Petrarca lo sia. E qui comincia il nostro dissenso dalla Pozzi. Intanto, come lei stessa nota, in Spinoza non si parla quasi mai di solitudine,<sup>7</sup> e l’accezione che essa ha nei pochissimi casi in cui compare è quello della solitudine dei selvaggi o degli uomini primitivi lontani da ogni consorzio umano. L’obiezione ha un suo peso, ma non sarebbe schiacciante perché poi quel tipo di solitudine si descrive nel suo contrario, cioè con la *civitas* o consorzio umano; tuttavia in tal caso, il paragone risulta fortemente asimmetrico perché si parlerebbe di solitudine descrivendone quasi esclusivamente il rimedio. Si aggiunga che la solitudine di cui parla Petrarca non è forzata ma ricercata, non è un’afflizione bensì una causa di gioia. Sembra, insomma, che il paragone non sia fruttuoso, anzi che non sia plausibile; perciò sarà meglio modificare — e farlo radicalmente, se necessario — l’impostazione del problema.

Possiamo subito dire che la vita solitaria di cui parla Petrarca sia da intendere come “la vita vissuta in compagnia di sé stessi e in ac-

<sup>7</sup> «Solitudo è un termine che compare pochissime volte nei testi di Spinoza: una volta nell’*Etica*, tre nel *Trattato Politico*, mentre il lemma è un *apax* [sic] e si trova in uno scolio della Proposizione XXXV della Quarta parte dell’*Ethica*», p. 80. Sono parole con cui si apre il cap. «‘Solitudo’ e ‘civitas’ nel pensiero di Spinoza», pp. 80-105. E, avendo inteso la solitudine di Petrarca *grosso modo* come sinonimo di ‘contemplazione’, conclude il capitolo con queste parole: «Tuttavia, se riguardo al senso della vita solitaria come dimensione di ricerca e di meditazione, si possono ravvisare affinità tra l’ideale classico di Petrarca e la vita e l’opera di Spinoza, non va dimenticata una radicale diversità tra questi due pensatori, riguardo all’oggetto di tale meditazione, frutto di due prospettive ontologiche vive distanti», p. 105. In nota viene citato P. Cristofolini, «La paura della solitudine», in *Spinoza edonista*, ETS, Pisa, 2002, pp. 17-23. Che Spinoza usi raramente il termine *solitudo* è confermato da E. Giancotti Boscherini, *Lexicon Spinozianum*, La Haye, Martin Nijhoff, 1970, vol. II, p. 1016, *ad vocem* “Solitudo”, dove si riporta quanto Spinoza dice nel *Tractatus Politicus*, cap. VI, § 1, «Cum autem solitudinis metus omnibus hominibus insit, quia nemo in solitudine vires habet, ut sese defendere, et quae ad vitam necessaria sunt, comparare possit, sequitur statum civilem homines natura appetere, nec fieri posse, ut homines eundem unquam penitus dissolvant» [“Poiché in tutti gli uomini è innata la paura della solitudine, dal momento che nessuno in solitudine ha forze sufficienti per difendersi e di procurarsi quelle cose che sono necessarie alla vita, ne consegue che gli uomini per natura cerchino di vivere in società”]. Non c’è dubbio che una solitudine del genere incutesse timore a Spinoza e non è da credere in modo alcuno che fosse quella desiderata da Petrarca: essa è da considerare piuttosto come l’equivalente della “ferinità” hobbesiana.

cordo con la natura e con la propria natura"; e già questa definizione ci lascia intravedere un tipo di vicinanza inaspettata con Spinoza, il quale, da quanto ne sappiamo, non cercò mai la solitudine nei boschi o comunque lontano dal consorzio delle genti, né Petrarca la cercò sempre o solo in questi spazi remoti dalla città o dalla corte. Pozzi ha cercato di reperire sia in Petrarca che in Spinoza i passi che indicano un tipo di solitudine intesa come isolamento fisico o privazione di contatti con altri esseri umani, uno stato che comporta una forte dose di ascetismo e di possibilità contemplative nonché di tristezza; ma tale impostazione è in gran parte deludente perché promette un incontro fra i due "solitari", che poi non si realizza mai. Si ha sempre l'impressione che si parli, sì, di solitudine, ma che poi i discorsi corrano paralleli senza che uno aiuti a capire l'altro, e si finisce per concludere che Spinoza non aprì neppure il libro di Petrarca o, peggio, che se l'aprì gli sembrò subito inutile ed affatto estraneo ai suoi interessi.

E poiché ci troviamo nella necessità di congetturare, vediamo di capire perché mai Spinoza avesse il *De vita solitaria* nella sua biblioteca e quindi cosa potesse dirgli o ispirargli. E, prima di tutto, quando Spinoza avrebbe sentito il bisogno di leggere il *De vita solitaria*? L'ipotesi più plausibile è che si sia avvicinato all'opera attorno agli anni in cui l'ancora giovanissimo Spinoza attraversava una crisi che avrebbe poi causato la scomunica. Sicuramente questa sarebbe stata un evento di entità tale da mettere in crisi qualunque persona, ma probabilmente Spinoza faceva eccezione a questa regola tanto che non parla mai di quell'evento che ebbe luogo nel 1656 e che comunque lo costrinse all'isolamento e alla perdita della professione dalla quale dipendeva per la propria sussistenza. Il segno di una crisi è presente in un'opera che comincia con questa dichiarazione:

«Postquam me Experientia docuit, omnia, quae in communi vita frequenter occurrunt, vana, et futilia esse cum viderem omnia, a quibus, et quae timebam, nihil neque boni, neque mali in se habere, nisi quatenus ab iis animus movebatur, constitui tandem inquirere, an

aliquid daretur, quod verum bonum, et sui communicabile esset, et a quo solo, rejectis caeteris omnibus, animus afficeretur»<sup>8</sup>.

testimonianza che sembra alludere ad una crisi di natura filosofico-morale, esistenziale, che impone una qualche azione e una conversione ad altro tipo di sapere e di valori. Sono le parole con cui si apre il *Tractatus de intellectus emendatione*, la cui composizione è quasi certamente anteriore al 1662,<sup>9</sup> quindi vicinissima agli anni della scomunica, ma non necessariamente determinata da essa; anzi è probabile che la conversione fosse in corso e sia stata essa a causare la scomunica. La crisi, come Spinoza dirà nel *Tractatus* sulla purificazione dell'intelletto, nasceva dall'aver capito la futilità di tanto affannarsi per le ricchezze e per la fama e per i piaceri sensuali perché nessuna di queste cose si può considerare un bene che renda felici. Evidentemente già allora si allontanava dalle credenze religiose e morali con le quali era cresciuto.

Sarà stata questa "conversione filosofica" e la crisi che comportava

<sup>8</sup> «Dopo che l'esperienza mi ha insegnato che tutte quelle cose che frequentemente accadono sono vane e futili; e avendo visto che tutte le cose che e da cui temevo che niente di buono né di male avessero in sé, se non fino a quando l'animo fosse scosso da esse, decisi alla fine di cercare se in esse si desse alcuna cosa che fosse veramente buona e comunicabile, e dalla quale soltanto, escluse tutte le altre cose, l'animo fosse affetto». È la frase d'apertura del *Tractatus de intellectus emendatione*, di cui vedi alla nota 10.

<sup>9</sup> Questa data *ante quem* è ricavata da un'epistola dello stesso Spinoza a H. Oldenburg, segretario della Royal Academy (la n. 6 dell'aprile del 1662) in cui fa cenno ad un «De emendatione intellectus integrum opusculum composui» (*Opera*, ed. Gebhardt, IV, p. 36, 12-13) che ha destato qualche problema: si riferisce al *Tractatus de intellectus emendatione* quale noi oggi possediamo e che non è completo, o si riferisce all'opera pubblicata solo in nederlandese come *Korte Verhandling*, e poi nota come *Breve trattato su Dio, sull'uomo e il suo bene*, probabilmente dello stesso periodo della lettera? Su questi problemi e sulla "conversione filosofica", si vedano in generale le pagine di W. N. A. Klever, «Spinoza's Life and Works», in *The Cambridge Companion to Spinoza*, Ed. D. Garrett, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 13-62, e particolarmente le pp. 24-26. Fondamentali, inoltre, sono i lavori di F. Mignini, «Le texte du *Tractatus de intellectus emendatione* et sa transmission», in *Spinoza to the Letter. Studies in Words, Texts and Books*, Eds. F. Akkerman and P. Steenbakkers, Leiden, Brill, 2005, pp. 189-207; e già prima, «Nuovi contributi per la datazione del *Tractatus de intellectus emendatione*», in *Spinoza nel 350° anniversario della nascita. Atti del convegno (Urbino 4-8 ottobre 1982)*, a cura di E. Giancotti Boscherini, Napoli, Bibliopolis, 1985, pp. 515-526; e prima ancora in *Per la datazione e l'interpretazione del Tractatus de Intellectus emendatione di B. Spinoza*, in «La Cultura», 17 (1979), pp. 87-160.

a spingere l'appena ventiquattrenne Spinoza ad avvicinarsi all'opera di Petrarca, e magari a ciò contribuì anche l'aggravante della scomunica che sicuramente gli creava un forzato isolamento sociale. Il titolo del libro gli avrà suggerito l'idea di cercarvi conforto, pensando magari di trovarvi descritta una situazione umana di solitudine spirituale simile alla sua, qualche consiglio sul come "prendere cura" del sé stesso, e, da quel che possiamo dedurre, finì per trovarvi una nozione di "intelligenza e convivenza con la natura" che non vi cercava, ma che poi gli fece sentire un'affinità imprevista con il "solitarius" petrarchesco. Il nome di Petrarca, sicuramente noto al Nostro come ad ogni persona mediamente colta del tempo, doveva essere una garanzia di serietà per un primo contatto.

Se così davvero stavano le cose, la scoperta del testo petrarchesco sarebbe avvenuta nel periodo di questa crisi, e nello stesso torno di tempo ebbe luogo anche la composizione del *De intellectus emendatione*, che però non fu mai portata a termine forse perché i nuclei di pensiero che lì si annunciavano vennero presto sviluppati nelle opere di più ampio respiro che costituiranno il sistema del pensiero spinoziano. Credo che proprio l'opera giovanile e inconclusa sia quella in cui potremmo vedere più chiaramente il frutto della lettura del *De vita solitaria*, e Patrizia Pozzi non le ha prestato attenzione alcuna. Il titolo del trattato è chiaramente programmatico, sia che *emendatio* si intenda come "purificazione" sia come "correzione": nel primo caso presuppone infatti uno stato d'animo o di mente "annebbiata" o sconvolta, nel secondo una concentrazione su valori o credenze fallaci; comunque, in entrambi i casi si parla di uno stato di crisi intellettuale dalla quale bisogna uscire. È importante leggere le prime pagine del trattato per cogliere lo stato d'animo di cui parliamo, per avvertire l'urgenza di trovare una cura e di indicarne già gli elementi fondamentali. In quelle pagine iniziali è chiara la natura del dramma che Spinoza attraversava, ed è anche chiaro che egli capisce cosa potrà dissiparlo per vivere felice. Le riportiamo integralmente fino al punto in cui l'autore riesce ad indentificare ciò che può curarlo, e questo sarà semplicemente il capire che gli esseri

umani sono “natura”, e che il loro bene più alto sta nel rendersi conto di questa “consanguineità”, se così possiamo dire figurativamente, e nel sapersi omologare ad essa Natura.

Postquam me Experientia docuit, omnia, quae in communi vita frequenter occurrunt, vana, et futilia esse: cum viderem omnia, a quibus, et quae timebam, nihil neque boni, neque mali in se habere, nisi quatenus ab iis animus movebatur, constitui tandem inquirere, an aliquid daretur, quod verum bonum, et sui communicabile esset, et a quo solo, rejectis caeteris omnibus, animus afficeretur; imo an aliquid daretur, quo invento, et acquisito, continua, ac summa in aeternum fruerer laetitia. Dico, *me tandem constituisse*: primo enim intuitu inconsultum videbatur, propter rem tunc incertam certa amittere velle: videbam nimirum comoda, quae ex honore, ac divitiis acquiruntur, et quod ab iis quaerendis cogebam abstinere, si seriam rei alii et novae operam dare vellem: et si forte summa felicitas in iis esset sita, perscipiebam, me ea debere carere; si vero in iis non esset sita, eisque tantum darem operam, tum etiam summa carerem felicitate. Volvebam igitur animo, an forte esset possibile ad novum institutum, aut saltem ad ipsius certitudinem pervenire, licet ordo, et commune vitae meae institutum non mutaretur; quod saepe frustra tentavi. Nam quae plerumque in vita occurrunt, et apud homines, ut ex eorum operibus colligere licet, tanquam summum bonum aestimantur, ad haec tria rediguntur: divitias scilicet, honorem, atque libidinem. His tribus adeo distrahitur mens, ut minime possit de alio aliquo bono cogitare. Nam quod ad libidinem attinet, ea adeo suspenditur animus, ac si in aliquo bono quiesceret; quo maxime impeditur, ne de alio cogitet; sed post illius fruitionem summa sequitur tristitia, quae, si non suspendit mentem, tamen perturbat et hebetat.

Honores, ac divitias persequendo non parum etiam distrahitur mens, praesertim, ubi hae non nisi propter se quaeruntur, quia tum supponuntur summum esse bonum; honore vero multo adhuc magis mens distrahitur: supponitur enim semper bonum esse per se, et tanquam finis ultimus, ad quem omnia diriguntur. Deinde in his non datur, sicut in libidine, poenitentia; sed quo plus utriusque possidetur, eo magis augetur laetitia, et conse-

quenter magis ac magis incitatur ad utrumque augendum: si autem spe in aliquo casu frustremur, tum summa oritur tristitia.

Est denique honor magno impedimento, eo quod, ut ipsum assequamur, vita necessario ad captum hominum est dirigenda, fugiendo scilicet, quod vulgo fugiunt, et quaerendo, quod vulgo quaerunt homines.

Cum itaque viderem, haec omnia adeo obstare, quominus operam novo alicui instituto darem, imo adeo esse opposita, ut ab uno aut altero necessario esset abstinendum, cogebar inquirere, quid mihi esset utilius; nempe, ut dixi, videbar bonum certum pro incerto amittere velle. Sed postquam aliquantulum huic rei incubueram, inveni primo, si, hisce omissis, ad novum institutum accingerer, me bonum sua natura incertum, ut clare ex dictis possumus colligere, omissurum pro incerto, non quidem sua natura (fixum enim bonum quaerebam), sed tantum quoad ipsius consecutionem: Assidua autem meditatione eo perveni, ut viderem, quod tum, modo possem penitus deliberare, mala certa pro bono certo omitterem. Videbam enim me in summo versari periculo, et me cogi, remedium, quamvis incertum, summis viribus quaerere; veluti aeger lethali morbo laborans, qui ubi mortem certam praevidet, ni adhibeatur remedium, illud ipsum, quamvis incertum, summis viribus cogitur quaerere, nempe in eo tota ejus spes est sita: illa autem omnia, quae vulgus sequitur, non tantum nullum conferunt remedium ad nostrum esse conservandum, sed etiam id impediunt, et frequenter sunt causa interitus eorum, qui ea possident, et semper causa interitus eorum, qui ab iis possidentur. Permulta enim extant exempla eorum, qui persecutionem ad necem usque passi sunt propter ipsorum divitias, et etiam eorum, qui, ut opes compararent, tot periculis sese exposuerunt, ut tandem vita poenam luerent suae stultitiae. Neque eorum pauciora sunt exempla, qui, ut honorem assequerentur, aut defenderent, miserrime passi sunt. Innumeranda denique extant exempla eorum, qui prae nimia libidine mortem sibi acceleraverunt. Videbantur porro ex eo haec orta esse mala, quod tota felicitas, aut infelicitas, in hoc solo sita est; videlicet in qualitate objecti, cui adhaeremus amore. Nam, propter illud, quod non amatur, nunquam orientur lites, nulla erit tristitia, si pereat, nulla invidia, si ab alio possideatur, nullus timor, nul-



lum odium, et, ut verbo dicam, nullae commotiones animi; quae quidem omnia contingunt in amore eorum, quae perire possunt, uti haec omnia, de quibus modo locuti sumus. Sed amor erga rem aeternam, et infinitam sola laetitia pascit animum, ipsaque omnis tristitiae est expers; quod valde est desiderandum, totisque viribus quaerendum. Verum non absque ratione usus sum his verbis: *modo possim serio deliberare*. Nam quamvis haec mente adeo clare preciperem, non poteram tamen ideo omnem avaritiam, libidinem, atque gloriam deponere.

Hoc unum videbam, quod, quamdiu mens circa has cogitationes versabatur, tamdiu illa aversabatur, et serio de novo cogitabat instituto; quod magno mihi fuit solatio. Nam videbam illa mala non esse talis conditionis, ut remediis nollent cedere. Et quamvis in initio haec intervalla essent rara, et per admodum exiguum temporis spatium durarent, postquam tamen verum bonum magis ac magis mihi innotuit, intervalla ista frequentiora, et longiora fuerunt; praesertim postquam vidi nummorum acquisitionem, aut libidinem, et gloriam tamdiu obesse, quamdiu propter se, et non, tanquam media ad alia, quaeruntur; si vero tanquam media quaeruntur, modum tunc habebunt, et minime oberunt, sed contra ad finem, propter quem quaeruntur, multum conducent, ut suo loco ostendemus.

Hic tantum breviter dicam, quid per verum bonum intelligam, et simul quid sit summum bonum. Quod ut recte intelligatur, notandum est, quod bonum, et malum non, nisi respective, dicantur; adeo ut una eademque res possit dici bona et mala secundum diversos respectus, eodem modo ac perfectum, et imperfectum. Nihil enim, in sua natura spectatum, perfectum dicitur, vel imperfectum; praesertim postquam noverimus, omnia, quae fiunt, secundum aeternum ordinem, et secundum certas Naturae leges fieri. Cum autem humana imbecillitas illum ordinem cogitatione sua non assequatur, et interim homo concipiat naturam aliquam humanam sua multo firmiorem, et simul nihil obstare videat, quominus talem naturam acquirat, incitatur ad media quaerendum, quae ipsum ad talem ducant perfectionem: et omne illud, quod potest esse medium, ut eo perveniat, vocatur verum bonum; summum autem bonum est eo pervenire, ut ille cum aliis individuis, si fieri potest, tali natura fruatur. Qua-

enam autem illa sit natura, ostendemus suo loco, nimirum esse cognitionem unionis, quam mens cum tota Natura habet. Hic est itaque finis, ad quem tendo, talem scilicet naturam acquirere, et, ut multi mecum eam acquirant, conari, hoc est, de mea felicitate etiam est operam dare, ut alii multi idem, atque ego intelligant, ut eorum intellectus et cupiditas prorsus cum meo intellectu, et cupiditate conveniant; utque hoc fiat, necesse est tantum de Natura intelligere, quantum sufficit, ad talem naturam acquirendam; deinde formare talem societatem, qualis est desideranda, ut quamplurimi quam facillime et secure eo perveniant. Porro danda est opera Morali Philosophiae, [ ... ].<sup>10</sup>

[«Dopo che l'esperienza mi ha insegnato che tutte le cose che frequentemente accadono nella vita comune sono vuote e futili, e vedendo che quanto era oggetto delle mie paure non aveva in sé niente di buono o di cattivo se non per il fatto che il mio animo ne veniva toccato, alla fine mi son deciso di cercare se ci fosse qualcosa che fosse il vero bene, capace di comunicarsi e che esso soltanto mi prendesse l'animo rigettando tutto il resto, cioè [vedere] se ci fosse qualcosa che, una volta trovata e acquistata, mi desse una perpetua e più grande gioia. Dico "alla fine mi sono deciso" — infatti a prima vista sembrava una pessima decisione lasciare il certo per l'incerto. Vedevo, certamente, i vantaggi che l'onore e la ricchezza comportavano, e che sarei costretto a smettere di cercarli se mi fossi dedicato seriamente a qualcosa di nuovo e diverso; e vedevo anche che se per caso la somma felicità fosse posta in quei beni, avrei dovuto farne a meno; ma se non era posta in essi e dedicassi le mie energie a conseguirla, ne sarei rimasto privo. Pensavo, se mai fosse possibile, trovare un nuovo proposito nella mia vita, o almeno la certezza di raggiungerlo senza mutare la condotta e il modo normale della mia vita; ma l'ho tentato spesso e invano. E questo perché molte delle cose che accadono nella vita e che, a giudicare dalle azioni degli uomini, si crede che siano il sommo bene, si riducono a queste

<sup>10</sup> Spinoza, *Opera*, ed. K. Gebhardt, Heidelberg, Winters Universität Verlag, IV voll.; la citaz. è dal vol. II, 1925, pp. 5-9. Abbiamo riprodotto il testo ma eliminando gli apici o accenti, ed eliminando due brevissimi e parentetici rimandi/appunti dello stesso autore in nederlandese e poi in latino in nota.

tre: ricchezza, onore e piacere sessuale. L'animo viene preso tanto da queste tre che non può dedicare alcun pensiero a nessun altro bene. Infatti per quel che riguarda il piacere sensuale, l'animo viene preso tanto da esso che gli sembra di vivere in pace nel piacere, e viene prevenuto dal pensare ad altro. Sennonché a quel godimento segue una grande tristezza che turba la mente, quando addirittura non la paralizza.

E la mente è distratta anche dal perseguimento di ricchezze ed onori come fini a sé stessi, convinti che essi siano il bene supremo. Questo è tanto più vero per la ricerca degli onori, come se con essi si identificasse il bene verso il quale si dirige ogni nostro sforzo. E le ricchezze e gli onori non hanno per conseguenza naturale il pentimento, come accade per la libidine. E quanto più di questi beni si possiede tanto più cresce il piacere di possederli; per cui si viene spinti a cercarli; ma se per caso le nostre speranze vengono deluse, allora siamo presi da grandissima tristezza.

Infine la ricerca degli onori è di grande impedimento, in quanto per conseguirli bisogna pianificare la nostra vita secondo l'opinione degli altri, evitando ciò che gli altri fuggono e cercando ciò che gli altri normalmente cercano.

Vedendo, dunque, che queste tre cose intralciavano il mio procedere verso quel nuovo proposito perché erano tanto opposte ad esso che dovevo rinunciare all'uno o alle altre, fui obbligato a chiedermi quale fra questi fosse più utile per me. Mi sembrava che stessi per lasciare un bene certo per un bene incerto. Ma dopo averci riflettuto alquanto, trovai da prima che, se mi fossi dedicato al nuovo piano incerto e lasciato il vecchio, avrei lasciato un bene incerto per la sua natura (come si può desumere da quanto detto) per un bene anch'esso incerto, ma non per la sua natura, quanto invece per la mia possibilità di raggiungerlo. Meditando costantemente giunsi alla conclusione che, datami la possibilità di meditare a fondo, avrei deciso di abbandonare i mali certi per sforzarmi a tutti i costi di cercare un bene certo. Vedevo, infatti, che ero in grande pericolo ed ero costretto a cercare un rimedio con tutte le mie forze per quanto incerto poteva essere — come fa un uomo che soffre di un male mortale e, presentando una morte certa a meno che non usi un rimedio che egli cerca con tutte le sue forze, perché è un rimedio nonostante

la sua dubbia efficacia, e in esso egli ripone tutte le sue speranze. Ma tali beni ai quali tutti aspirano, non solo non arrecano alcun rimedio utile a conservare il nostro bene, ma lo impediscono, e spesso sono la causa della distruzione di chi li possiede, e sono sempre la causa della distruzione di quanti ne sono posseduti. Infatti ci sono moltissimi esempi di persone che a causa delle ricchezze hanno patito persecuzioni fino a morire, o che si sono esposte a tanti pericoli per acquistare ricchezze che alla fine hanno pagato con la vita per la loro follia. Né mancano gli esempi e in misura pari di quelli che, per ottenere o difendere l'onore, hanno sofferto i mali più penosi. E sono innumerevoli gli esempi delle persone che hanno affrettato la loro morte a causa degli eccessi in piaceri sessuali. Invero mi sembrava che tutti questi mali e beni dipendessero dalle cose alle quali ci attacchiamo con amore. E questo perché i mali non nascono mai dalle cose che non amiamo, e non ci rattristiamo se esse muoiono o se esse periscono, né siamo invidiosi se esse cadono in mano di altri, né sentiamo paura né odio — in altre parole, nessun turbamento dell'anima. Tutte queste sono passioni che sorgono con l'amore dei beni che possono perire, come sono tutti quelli abbiamo menzionato. Ma l'amore per qualcosa di eterno e di infinito nutre completamente il nostro animo di una gioia del tutto esente da tristezza. È questo ciò che si deve desiderare intensamente e che deve essere ricercato con tutte le forze. Ma non senza ragione ho usato queste parole "*purché potessi riflettere seriamente*". Infatti, benché capissi certamente bene tali cose, non potevo spogliarmi di ogni desiderio di ricchezze, di piaceri sensuali dell'amore per una bella reputazione.

Comunque mi rendevo conto che la mia mente, in tutto il tempo che inseguiva questi pensieri, era distolta da quelle cose e pensava seriamente ai nuovi fini. Ciò mi dava un grande conforto perché vedevo che quei falsi beni non avrebbero resistito ai rimedi. E sebbene all'inizio queste pause fossero rare e di breve durata, tuttavia, dopo che il vero bene mi si profilava sempre più chiaro, le pause divennero sempre più frequenti e più lunghe, specialmente dopo che vidi che il danaro, il piacere sensuale e la stima sono degli ostacoli nella misura in cui si cercano per sé stessi, e non come mezzo ad altre cose. Invece se sono ricercati

come mezzi, allora essi presentano un limite e non saranno affatto degli ostacoli, anzi saranno di grande uso per ottenere il fine per il quale sono desiderati, come vedremo a suo luogo.

Qui mi limiterò a dire brevemente ciò che intendo per vero bene, e anche cos'è il sommo bene. Per capire ciò propriamente, si deve notare che buono e cattivo si dice solo in un determinato rispetto, per cui una stessa cosa può essere detta buona o cattiva a seconda dei diversi aspetti. Lo stesso si può di ciò che riguarda la perfezione e l'imperfezione, specialmente dopo che abbiamo riconosciuto che tutto quel che accade, accade secondo un ordine eterno e secondo le leggi della natura.

Sennonché l'uomo non riesce a capire quell'ordine per la debolezza del suo intelletto, per cui concepisce la natura come qualcosa di più forte e più resistente di lui, e nello stesso tempo niente gli impedisce di conquistare questa natura, ed è spinto a cercare mezzi che lo porteranno a quella perfezione. Qualunque mezzo lo porti a conseguire questo scopo si chiama "vero bene"; ma il "sommo bene" è quello di arrivare a godere di questa natura, e farlo insieme ad altri individui, se gli è possibile. Mostreremo a suo tempo quale sia questa natura: essa è l'unione che la mente sa di avere con l'intera natura. Questo allora è il fine al quale io tendo: acquistare questa natura e fare in modo che molti l'attingano insieme a me. Cioè, è parte della mia felicità fare in modo che molti la capiscano così come io la capisco, così che il loro intelletto e desiderio siano d'accordo con il mio intelletto e il mio desiderio. Per fare ciò è necessario in primo luogo capire la Natura quanto basta per acquistarla. Secondo, formare una società del genere che è desiderabile, così che molti quanto più è possibile lo conseguano facilmente e sicuramente nella misura del possibile. Terzo, devono prestare attenzione alla Filosofia Morale».]

Ci fermiamo a questo punto, ma non perché il resto del trattato sia privo di interesse — anzi è interessantissimo almeno in quanto, oltre ad indicare le discipline con le quali perfezionare l'intelletto, anticipa alcune linee fondamentali del pensiero spinoziano — bensì perché ci dice abbastanza bene che questo abbia una forte matrice esistenziale

da cui non sembra possibile prescindere, e perché presenta gli estremi sufficienti per procedere a cercarvi in controtela quella presenza petrarchesca che qui cerchiamo. L'esordio, infatti, si presenta come una sorta di confessione non di specifiche cadute morali o peccaminose, ma piuttosto di uno stato morale di disagio provocato da una nuova e urgente consapevolezza che la felicità non si raggiunge con il conseguimento di beni materiali o civili o fisici. E, se questa è una verità resa trita da un'infinità di trattati sui vizi e sulle virtù, di fatto non lo è perché la risposta va in tutt'altra direzione che non è la ricerca della virtù nel senso aristotelico della *mesotes*, ma della ricerca della propria natura che non sopprime le passioni, ma privilegia solo quelle che ci rendono felici realizzando il meglio della nostra natura. Vedremo che la solitudine di Petrarca avrà una funzione terapeutica analoga. Intanto ricordiamo che la consapevolezza annunciata da Spinoza nel passo riportato nasce in lui non tanto dai libri quanto da un'esperienza personale, benché il termine *experientia* con cui si apre il trattato non implica necessariamente che l'autore parli di sé stesso. Comunque è immediatamente chiaro fin dalle prime battute che si annuncia un argomento di morale, e che il trattato prenderà un'impostazione in cui l'autore rivolge la propria retorica a sé stesso, cioè con una mira a "curare sé stesso": un *tratactus*, dunque, anche di "cultura dell'anima" o "esercizio spirituale", almeno nel senso che mette la persona sulla via della ricerca della propria felicità o di un bene non materiale ma intellettuale e spirituale.<sup>11</sup> E vediamo subito che le promesse del bene materiale vengono in forma fallace, e sono tre passioni che spingono a possedere ricchezze, onori e amori libidinosi. È un trio di passioni già presente in Aristotele, ma, per quel che ci interessa, queste sono anche centrali nel discorso del *De vita solitaria*.

Però prima di vedere da vicino gli accenni fatti all'opera di Petrarca e soprattutto all'ultimo punto, premettiamo alcune considerazioni

<sup>11</sup> Sul tema, è d'obbligo il rimando a P. Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, nouvelle éd. Paris, Albin Michel, 2002; la I<sup>a</sup> ed. è del 1981.

generali sul *De vita solitaria* di Petrarca. Ricordiamo innanzi tutto che il trattato è dedicato ad un amico (il prelado Philippe de Cabassole) con cui Petrarca dialoga di tanto in tanto nel corso dell'opera, oltre che nella lettera dedicatoria; e ricordiamo questo fatto per dire che la vita solitaria di cui parlerà ha una specie di co-protagonista, quindi non si tratta di vita in assoluta solitudine. È importante rilevare questo dato perché dà un tono all'opera: non un trattato asciutto — come sarà quello di Spinoza una volta che il *De intellectus emendatione* prende il modo del discorso filosofico — ma un'opera che ha spesso presente la figura di un interlocutore amico al quale espone i piaceri e i modi della vita solitaria. Un altro fatto utile da ricordare è che Petrarca assicura al lettore che parlerà della propria *experientia* e non riferirà cose apprese da libri altrui: è un modo di garantire la veracità della propria parola, e contestualizza il discorso entro una matrice esistenziale. Ricordiamo inoltre che il trattato si divide in due libri, il secondo dei quali ha una forte componente storica in quanto è dedicato quasi per intero alla vita degli eremiti, i "solitari per antonomasia" del mondo antico, ma non vi mancano esempi di uomini impegnatissimi negli affari del mondo (Cicerone, Seneca e Scipione l'Africano) che, però, seppero trovare la loro solitudine. In genere Petrarca ammira gli eremiti e gli anacoreti, ma non ne segue l'esempio, perché non è questa la sua "natura". A sé stesso e alla propria maniera di solitudine è invece dedicato il primo libro che è quello "personale", cioè della sua propria *experientia*, ed anche quello nel quale Spinoza potrebbe avere trovato materia di interesse.

Fatte queste premesse, ricordiamo che Petrarca avvia il discorso dando un quadro della vita solitaria servendosi di un paragone fra l'uomo che è preso dagli affanni mondani e l'uomo solitario, fra l'*occupatus* e il *solitarius* per usare i suoi termini. È un paragone celebre per l'efficacia retorica con cui contrappone i due stati, nonché per la sostenezza che lo protrae per varie pagine. Ci limitiamo a riportarne le prime tappe, già sufficienti per farci capire quanto ci interessa rilevare.

Visus autem sum michi facillime felicitatem solitudinis ostensurus, si simul frequentie dolores miseriasque monstravero, percurrens actus hominum quos vel hec vita pacificos atque tranquillos, vel illa turbidos atque sollicitos et anhelantes habet. Unum enim est his omnibus fundamentum: hanc vitam leto otio, illam tristi negotio incumbere. Quod siquando forte convulsum casus aliquis aut nature fortuneque vis ostenderit, quamvis id perrarum et velut inter portenta numerandum sit, tamen, si accidat, mutare sententiam non pudebit et iocundam otiosamque frequentiam solitudini meste ac solícite preferre non metuam. Neque enim solitudinis solum nomen, sed que in solitudine bona sunt laudo. Nec me tam vacui recessus et silentium delectant, quam que in his habitant otium et libertas: neque adeo inhumanus sum ut homines oderim, quos edicto celesti diligere iubeor ut me ipsum, sed peccata hominum, et in primis mea, atque in populis habitantes curas et sollicitudines mestas odi. De quibus omnibus, ni fallor, significantius agetur, si non quicquid ad hanc aut ad illam partem dici posse videbitur seorsum explicuero, sed utrunque miscuero, nunc hoc nunc illud attingens, ut vicissim huc illuc flectatur animus et alterno velut oculorum flexu ad levam dextramque respiciens, facile iudicet quid inter res diversissimas iuxta se positas intersit. Consulto autem amariora premisi, quo dulciora subnecterem et suavior gustus extremus ubinam desinendum esset ipsum animum admoneret. Sed quid opus est multis? Agamus ipsam rem, et quod promittimus persolvamus: duos homines contrariis moribus, quos tibi describam, ante tue mentis oculos pone et quod in illis vides in cunctis existima.

**II.** Surgit occupatus infelix habitator urbium nocte media, somno vel suis curis vel clientium vocibus interrupto; sepe etiam lucis metu, sepe nocturnis visis exterritus. Mox infelici scamno corpus applicat, animum mendaciis: in illis est totus, seu ille mercibus precium facere, seu sotium, seu pupillum fallere, seu vicini coniugem pudicitia armatam expugnare blanditiis, seu litigio iniusto iustitie velum fando pretendere, seu denique publici privatique aliquid corrumpere meditatur. Nunc ira preceps, nunc ardens desiderio, nunc desperatione gelatus: ita pessimus artifex ante lucem diurni telam negotii orditur, qua se se atque alios involvat.



Surgit solitarius atque otiosus, felix, modica quiete recreatus, somnoque brevi non fracto sed expleto, et interdum pernoctantis philomene cantibus experrectus, thoroque vixdum leniter excussus, pulsisque torporibus quietis horis psallere incipiens, ianitorem labiorum suorum ut egressuris inde matutinis laudibus aperiat devotus exposcit, et cordis sui dominum in adiutorium suum vocat, nichilque iam viribus suis fidens et imminetium conscius metuensque discriminum ut festinet obsecrat: nullis texendis fraudibus intentus, sed Dei gloriam et sanctorum laudes non in dies tantum, sed in horas, et indefesso lingue famulatu et pio mentis obsequio repetens, nequando forsitan ingrato animo divinorum munerum memoria evanescat. Et sepe interea (mirum dictu) securi timoris ac trepide spei plenus memorque preteriti ac futuri providens, leto dolore et felicibus lacrimis abundat. Quem statum nulla voluptas occupatorum, nulle unquam urbane delitie, nulli regnorum fastus equaverint. Inde suspiciens celum ac stellas, et illic habitantem Dominum Deum suum tota mente suspirans, et patriam cogitans, de exilii sui loco, protinus ad honeste cuiuspiam iocundeque lectionis studium convertitur: atque ita cibus pastus amenissimis, multa cum pace animi venturae lucis initium prestolatur.

Diversis votis expectata lux adest. Ille hostibus amicis limen obsessum habet, salutatur, poscitur, attrahitur, truditur, arguitur, laceratur. Huic vacuum limen et libertas in limine manendi scilicet eundique quocunque fert animus. Vadit ille mestus in forum, plenus querelarum plenusque negotiorum, et imminetis diei primordium alitibus auspicatur. Vadit iste alacer in vicinam silvam, plenus otii plenusque silentii, et cum gaudio faustum limen serene lucis ingreditur.

Venit prandii tempus. Ille sub ingenti et ruinam minitante aula componitur pulvinaribus obrutus sepultusque. Reboant variis tecta clamoribus; circumstant canes aulici muresque domestici, certatim adulatorum circumfusa acies obsequitur et corrasorum turba familiarium confuso strepitu mensam instruit. [...] Iste vero vel paucis vel uno vel nullo famulo contentus, hesterno sobrius vegetusque ieiunio, modesto sub lare mundam mensam nulla re magis quam sua presentia exornat, pro tumultu requiem, pro strepitu silentium habet, pro multitudine seipsum;

ipse sibi comes, ipse sibi fabulator ac conviva est, nec metuit solus esse, dum secum est. [...]

Labitur sensim dies et fugiunt hore, ac iam prandio finis est. Turbant illum familiaris exercitus, hostesque collaterales et ruina mensarum, et hominum vasorumque collisio; et ebriorum iocis tecta mugiunt, et querimoniis famescentum. [...] At huic nostro diversa omnia, angelorum aula convivii quam hominum aptior, odor colorque optimus, index morum testisque modestie, mensa pacifica luxus ac tumultus nescia, gule domitrix, expers immunditie. Ubi gaudia inhabitent, unde voluptas feda exulet, ubi sit regina sobrietas, cubile castum et quietum conscientia paradisus.<sup>12</sup>

[«Mi sembra che potrò facilmente dimostrare la felicità dell'essere solo, se insieme additerò gli svantaggi e gli inconvenienti del trovarsi in molti, passando in rassegna le azioni degli uomini che questa vita (la solitaria) rende amanti della pace e tranquilli, quella violenti, preoccupati, affannosi. Uno è infatti il fondamento di tutto ciò: questa vita si basa su di un ozio sereno, quella su di una triste attività. Supponi che un qualche evento o la forza della natura o del caso mi mostri il contrario: sebbene sia questo un fatto assai raro e quasi da annoverarsi fra i miracoli, tuttavia, se mai accadrà, non avrò ritegno a mutar parere, e non esiterò ad anteporre una vita in comune piacevole e serena a una vita solitaria triste e preoccupata. Della solitudine infatti lodo non soltanto il nome, ma i vantaggi ch'essa presenta. Non amo tanto i recessi solitari e il silenzio, quanto la pace e la libertà che vi si trovano; e non sono tanto inumano da odiare gli uomini — un comando divino m'impone di amarli come me stesso —, ma i peccati degli uomini odio, e anzitutto i miei, e le preoccupazioni e gli affanni molesti fra gli uomini che hanno dimora. Se non erro, tutti questi argomenti saranno trattati con maggior efficacia se, invece di illustrare separatamente tutto ciò che mi sembrerà di poter dire intorno a questa o a quella vita, mischierò tutto insieme, toccando ora di questo ora di quello: così l'attenzione si

<sup>12</sup> *De vita solitaria*, I, I-2, ed. Martellotti e traduzione a fronte di A. Bufano, in Francesco Petrarca, *Prose*, a cura di G. Martellotti, e di P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, pp. 298-311.

volgerà vicendevolmente di qua e di là, guardando a destra e a sinistra, come per un alterno muoversi degli occhi, ci si renderà facilmente conto della differenza che passa fra due cose diversissime poste l'una accanto all'altra. Di proposito ho promesso le cose più amare per far seguire poi le cose più dolci, e far sì che un più grato sapore indichi per ultimo all'animo il luogo dove posarsi. Ma che bisogno c'è di molte parole? Affrontiamo senz'altro l'argomento e manteniamo le promesse: mettiti innanzi agli occhi della mente due persone di abitudini opposte, che io descriverò, e quello che vedi in loro fa' conto di vederlo in tutti.

II. Si alza nel cuore della notte l'indaffarato, infelice abitante della città, poiché il sonno gli è stato interrotto dalle sue preoccupazioni e dalle voci dei clienti; spesso anche per paura della luce, spesso atterrito da notturne visioni. Subito si lascia andare su di un tristo sgabello e l'anima volge agli inganni: si dà tutto a quelli, e pensa al prezzo di fissare alle merci, o al modo di ingannare il compagno o il pupillo, di espugnare con le lusinghe la moglie del vicino armata del suo pudore, di stendere con le parole un velo di giustizia su di un'ingiusta contestazione, di operare infine qualche corruzione in pubblico o in privato. Ora si fa trascinare dall'ira, ora arde di desiderio, ora è agghiacciato dalla disperazione: così quel tristo artefice ordisce prima dell'alba la tela delle occupazioni diurne, in cui avvolgere sé stesso e gli altri.

Si alza l'uomo solitario e tranquillo, sereno, ristorato da un conveniente riposo, dopo aver non interrotto, ma terminato il suo breve sonno, e destato talvolta dal canto del notturno usignolo. Appena sceso dolcemente dal letto e scosso il torpore, incomincia a cantare nelle ore di riposo, e prega il portiere delle sue labbra di aprirle devotamente alle lodi mattutine che stanno per uscirne; invoca in suo aiuto il Signore del suo cuore, e, non fidandosi affatto delle sue forze, conscio e timoroso dei pericoli che lo sovrastano, lo scongiura di affrettarsi. Non rivolge l'attenzione a meditare frode alcuna; rinnova invece, non solo ogni giorno, ma ogni ora, la gloria di Dio e le lodi dei santi, con l'opera instancabile della lingua e la dedizione devota del cuore: che alle volte il ricordo dei doni divini non abbia a cancellarsi dall'animo ingrato. E spesso frattanto — mirabile a dirsi — preso da tranquillo timore e da trepida speranza, memore del passato

e presago del futuro, è invaso da un lieto dolore e da lacrime di gioia. Non c'è godimento di uomini indaffarati, non delizia cittadina, non pompa regale, che possa uguagliare una tal condizione. Guardando poi il cielo e le stelle, e sospirando con tutta l'anima al signore Dio suo che ha lì la sua dimora, e dal luogo del suo esilio pensando alla patria, si dedica subito a qualche bella e piacevole lettura, e così, nutritosi di cibi deliziosi, attende con una gran pace nell'anima la prima luce che sta per venire.

Il giorno è arrivato con differenti speranze atteso. Quegli ha l'abitazione invasa da amici nemici, viene salutato, chiamato, trascinato, sospinto, biasimato, diffamato. Questi ha sgombrato l'ingresso, e, s'intende, ha libertà di rimanersene in casa o di andare dove vuole. Quegli si avvia verso il Foro, pieno di noie e di affanni, e trae dagli uccelli gli auspici per l'inizio del giorno imminente. Questi se ne va di buon passo nel boschetto vicino, tutto calmo e tranquillo, e inizia con gioia e con buoni auspici una giornata serena (...)

Viene il momento del pranzo. Quegli, soffocato e sepolto tra i cuscini, si accomoda sotto un gran baldacchino che minaccia di rovinare. La casa rimbomba di rumori vari; cani cortigiani gli stanno intorno e topi domestici, uno stuolo di adulatori lo circonda e fa a gara per servirlo, mentre una schiera di servi radunati da ogni parte apparecchia la tavola in mezzo alle grida e alla confusione (...)

Questi invece, contento di pochi servi, o di uno, o di nessuno, sobrio e vegeeto per l'astinenza del giorno innanzi, prepara la sua nitida mensa sotto il lare modesto, di null'altro adornandola che della sua presenza: invece della confusione ha la pace, invece dello strepito il silenzio, invece della folla sé stesso: egli ha a sé stesso compagno, egli interlocutore, egli commensale». (...)

A poco a poco il giorno se ne va, le ore passano: il pranzo è ormai sul finire. Un esercito di familiari e di parenti nemici turba l'uomo occupato, e il rovesciarsi della tavola, e l'urto di uomini e di stoviglie: nelle stanze risuonano scherzi di ubriachi e lamenti di affamati (...)

Per il nostro solitario invece tutto è diverso. La sua casa sembra più adatta ai conviti degli angeli che a quelli degli uomini: ottimo è l'odore, ottimo il colore, indice di buoni costumi e testimo-

nio di moderazione; tranquilla, ignara di sfarzo e di confusione è la mensa, che tiene a freno la gola, e non conosce sozzure. Dove abita la gioia, donde è assente la turpe voluttà, dove la sobrietà è regina, ivi il letto è casto e tranquillo, e la buona coscienza è il paradiso (...).<sup>13</sup>

Cosa può avervi trovato Spinoza se mai lesse questi paragrafi e l'opera integrale? Vi trovò una prima nozione quasi paradossale che stabiliva un rapporto causale o meglio un'equivalenza di solitudine-gioia, per cui la solitudine non significa punizione o rinuncia ascetica al mondo e ai suoi piaceri, bensì gioia, autentico *gaudium*, e libertà. E se lesse tutto il libro, il secondo libro gli confermava l'idea che solitudine non significa vita nell'eremo in estrema povertà. Petrarca non identifica la vita solitaria desiderabile con la vita nella caverna o nella grotta, insomma una vita da animali, anzi vuole una vita comoda ma sobria, senza il lusso delle cose superflue ma senza le privazioni del necessario, e la sola privazione che desidera è di quelle cose che costano preoccupazione e fatica per procurarsele. La solitudine è in primo luogo liberazione dagli obblighi a procurarci le cose che ci illudiamo ci rendano liberi, mentre in realtà sono cose che richiedono molte delle nostre energie e affanni per procuracele, e quindi le trasformiamo in un fine quando di fatto dovrebbero essere un mezzo per fini molto più alti. La vita infelice è insomma quella dell'*occupatus* che pur nel mezzo della ricchezza e della servitù è asservito a quei beni e che si illude lo rendano libero. Petrarca, insomma, conosce il dramma di chi crede di procacciarsi la felicità perseguendo beni che, invece, lo rendono infelice perché sono sempre incerti, perché richiedono sacrifici e una vita di privazioni di tale natura da avvicinare la vita umana a quella degli animali. È un dramma simile a quello di Spinoza, solo che Petrarca lo rappresenta "per figuras", cioè con un paragone molto letterario e per questo molto efficace.

<sup>13</sup> Riprendiamo la traduzione di A. Bufano, cit.

Ma quel paragone dice solo in parte quello che Petrarca intende per solitudine.<sup>14</sup> La libertà dagli impegni che assillano l'uomo indaffarato è solo uno dei benefici della libertà, e non è ancora la gioia di trovare la compagnia giusta nella solitudine. Ci spieghiamo meglio. Petrarca ricorda in vari punti quanto gli riesca gioioso stare da solo in un bel paesaggio che lo ispira alla contemplazione e soprattutto ad immaginare e a creare bella letteratura, come apprendeva da Quintiliano, e come sperimentava ogni volta che ne aveva l'opportunità. In quelle occasioni egli trovava il proprio "ingenium" o la propria inclinazione naturale più genuina e poteva celebrarla. Ma godeva la sua solitudine anche quando si trovava in compagnia di altri sempre che riuscisse a concentrarsi e a trovare sé stesso. Ecco, trovare sé stessi: questo è il vero segreto della solitudine, questo potersi sentire in armonia con sé stesso, ossia, con la propria natura. E questa è la lezione fondamentale che apprendiamo dal *dragmaticon* fra l'uomo indaffarato e l'uomo solitario. Ed è una lezione geniale che si annida nel modo di strutturare quel famoso paragone fra i due modi di vita.

A nessuno sfugge che il paragone fra l'*occupatus* e il *solitarius* si prolunga per tutta una giornata che viene scandita secondo le ore canoniche, quindi toccandone tutti i momenti dall'alba al mezzogiorno al pomeriggio alla sera e alla notte: è una sezione corposa per la protratta sostenutezza retorica che non sfugge neppure al lettore più distratto. Il filo che guida la costruzione del paragone è la liturgia cristiana del giorno. Noi siamo ormai lontani da quella liturgia, ma non c'era cristiano fino ai giorni di Baudelaire e di Auden che non riconoscesse il corre del giorno dal tocco delle campane che annunciavano le lodi, i matutini, la prima, la terza, la sesta, le none, i vesperi e la compieta, ognuna delle quali era legata ad un episodio della vita di Cristo.<sup>15</sup> La liturgia

<sup>14</sup> Per l'interpretazione che qui si dà del *De vita solitaria*, rimando al mio *Petrarca maestro. Il linguaggio dei simboli e delle storie*, Roma, Viella, 2018, in particolare al quarto capitolo "Il sogno di un'operosa vita solitaria e di un intellettuale moderno", pp. 157-186, con i rimandi alla bibliografia pertinente che qui si tralasciano.

<sup>15</sup> Sul tema delle ore canoniche si vedano J. Starobinski, *Le jour sacré e le jour profane*, «Diogenè», n. 146 (1989), pp. 3-20, e B. Baroffio, *Liturgia delle ore*, in *Dizionario Teologico*

ricordava ai cristiani che il giorno è un dono del Signore ed anche la Sua epifania, sempre presente, dunque, ad ogni creatura la quale deve ricordarsi del Creatore e ringraziarlo del questo miracolo della luce e della notte che si perpetua uguale e quindi sul quale si può sempre contare perché la presenza divina è eterna. Ma anche per chi non crede nella presenza divina nel nostro quotidiano, è chiaro che la liturgia delle ore canoniche struttura il tempo, assicurandone insieme la linearità e il ritorno che, se non è eterno, è almeno pensabile come esteso per un tempo indefinito. In questo senso il giorno è la prova della vitalità della natura che tutti sperimentano quotidianamente, quella che ci dà il senso del correre del tempo in cui il nostro vivere accade. È un ritmo che ci è imposto ed è sempre presente, e per questo ogni nostra infrazione dovuta ad un'anticipazione o a rallentamento crea un'asincronia turbatrice: dietro tali operazioni c'è spesso una passione o di speranza (anticipazione di un premio o di un successo) o di timore (voler fermare il tempo per paura di incorrere in eventi dolorosi). Il *solitarius* è colui che domina il tempo perché sa vivere in perfetta armonia con esso, e chi si assoggetta ad una legge accettandola è libero; *l'occupatus*, invece, non è padrone del suo tempo perché vive nel passato o nel futuro, quindi è uno schiavo riottoso di quel ritmo naturale al quale non sa conformarsi: egli è pieno di timori e di ansie e di aspettative, sempre in discordia con la natura che gli prescrive il tempo. Qui sta la chiave della vita solitaria di cui parla Petrarca. Non si tratta di una solitudine "fisica", ma di una libertà dalle passioni che vogliono vincere il tempo. Il solitario sa vivere con la natura che lo ospita e nella quale è immerso e che dà il ritmo alla sua vita.

Non c'è dubbio che questo sia il senso che nel trattato di Petrarca acquista la figura del "solitario". Sono molti i passi in cui Petrarca dice di sentirsi "solitario" anche quando non è solo ed è in compagnia di numerose persone. Perché la solitudine di cui parla è quella capacità

*Interdisciplinare*, Torino, Marietti, 1977, vol. II, pp. 408-422. Si veda anche il nostro *Il tempo nel De vita solitaria di Petrarca*, in «Esperienze letterarie», 34/3 (2009), pp. 25-37.

di raccoglimento o di “assaporamento”, possiamo addirittura dire, di una situazione in cui egli si sente in armonia con la natura, con la sua natura, con il suo modo interiore di essere che è sempre “gaudioso” o felice quando capisce che il suo vero bene consiste nell’aver presente questa pienezza dell’eterno e di godere del suo proprio parteciparvi. Insomma, è un fatto di “armonia” con la natura, che, ovviamente è retta dalla divinità. E non è una solitudine d’ozio o di contemplazione: non è una solitudine oziosa perché è tutta impegnata nel dialogo con i grandi del passato o in colloqui con amici e comunque sempre consapevole di vivere in uno stato di beatitudine in terra perché si pensa al bene dell’umanità (lo studio degli antichi produce intelligenza della storia che serve a vincere le cattive passioni e ad acquistare così saggezza, nonché a dare consigli di ben agire a chi regge il governo), e si vive ringraziando il creatore del tutto e che ci dà i giorni e le opere. Ovviamente, la vita appartata favorisce questa situazione di “ozio laborioso”, quella situazione da «in otio negotiosus et in solitudine comitatus», come amava dire, riprendendo la frase dal suo Scipione l’Africano (*De vita solitaria*, II, 13, 5). Vivere in ritirata solitudine favorisce la scoperta del proprio *ingenium* particolare, della propria disposizione naturale e di armonizzarla con il ritmo della natura. Tuttavia si può essere solitari anche quando si sta in compagnia, perché la vera solitudine consiste nel con-vivere felicemente con la propria natura. Questo è il bene più alto che l’uomo può avere in questa terra, ed è un bene che diventa addirittura più alto se esso produce la gioia di altri, se lo studioso degli antichi illumina dal suo studiolo le menti di quanti lo leggono. Petrarca sente che questo è il ruolo al quale è destinato, quindi assegnatogli dalla sua stessa natura. Per Spinoza quel “sommo bene” si raggiunge nella politica quando questa riesce a dare ai cittadini questa capacità di vivere in armonia con sé stessi e con la natura.

Ora si capisce cosa Spinoza poteva trovare di interessante nell’opera di Petrarca. E possiamo capirlo anche se teniamo conto del fatto che all’altezza della lettura del trattato Spinoza non aveva ancora prodotto un “sistema” filosofico che verrà elaborando nei grandi trattati. Ma già



nel *De intellectus emendatione* sono presenti le basi sulle quali poi questo sistema si svilupperà.

È chiaro, però, che Petrarca e Spinoza si muovono su presupposti affatto diversi: Petrarca è dichiaratamente cristiano e devoto, quindi con la ferma certezza che l'universo abbia un creatore e che l'uomo sia stato da lui creato a sua immagine e somiglianza e che il moto della creatura verso il suo fattore sia quello di gratitudine e di vivere secondo la regola che questi gli detta. Per Spinoza, almeno per quello che scrive il *De intellectus emendatione*, non vi è alcuna idea di un dio creatore e soprattutto un dio "personale" come quello presentato nelle Sacre Scritture. Sono presupposti che rendono incompatibili i due pensieri e i due pensatori. Eppure, ci pare che esista un punto di convergenza, se non nelle premesse, almeno nell'idea che la cura di sé stessi secondo le leggi della natura porti gioia, perché è una cura che crea la "libertà" che è in fondo la liberazione dalle passioni cattive che rendono infelice l'uomo indaffarato. È chiaro che i due pensatori non condividono il modo di intendere "la natura", perché per Petrarca essa è una creazione di Dio e un riflesso della sua perfetta grandezza, mentre per Spinoza la natura è dio stesso e l'uomo è un suo "modo", natura egli stesso e quindi dio nella sua individuale partecipazione al tutto o alla totalità della divinità. Entrambi, però, parlano di "omologazione" dell'uomo alla natura, anche se lo fanno in modo diverso. Differiscono i due pensatori sul concetto di tempo: per Petrarca esiste il tempo ciclico delle ore canoniche, che rassicura sulla perpetuità della presenza divina fino a quando si conteranno i giorni e le notti, ed esiste il tempo *Chronos* che è quello della storia; per Spinoza il tempo si può intendere come "durata" che prova l'esistenza dei "modi" della sostanza.<sup>16</sup> Tuttavia in entrambi tempo e durata sono sinonimi del vivere. E, procedendo su questa strada, è anche chiaro che Spinoza poteva vedere in Petrarca un

<sup>16</sup> P. Grassi, *L'interpretazione dell'immaginario. Uno studio in Spinoza*, Pisa, ETS, 2012, p. 87. Sulla nozione spinoziana del tempo in generale, si veda G. Petrella, *La nozione di tempo in Spinoza. Fra accidentalità e Notiones Communes*, in «Dialegethai. Rivista telematica di filosofia» [online], anno 16 (2014) [inserito il 30 dicembre 2014].

pensatore vicino nel modo di capire la passione come un modo perverso di non vivere in modo armonioso con la natura. Petrarca aveva avuto la genialità di porre la nozione del tempo come parametro del vivere secondo natura, e far vedere come la passione o il vizio costituiscono un allontanamento da quel parametro facendone un uso improprio egoistico asservendolo ai propri piaceri anziché viverlo come dono che dà l'opportunità per capire quello che realmente siamo e non quello che vorremo essere o che ci sforziamo di essere, mettendoci in disarmonia con il mondo che ci circonda. La solitudine della quale parla Petrarca è questo dono di poter essere quello che siamo, nel raccoglimento e nella compagnia di noi stessi in stato di gioia, o anche nella compagnia di altri che, come noi, sanno apprezzare che essere quello che siamo è la condizione fondamentale della nostra libertà.

Spinoza poteva cogliere questa lezione in Petrarca fin dalle prime pagine del *De vita solitaria*, e ne aveva una conferma man mano che procedeva nella lettura. Quel *solitarius* che si omologa con la natura era molto più persuasivo di quanto non potessero essere gli Stoici con la loro nozione di *oikeiosis*,<sup>17</sup> che riponeva la vita virtuosa in questa omologazione con la natura, ma era un'adeguazione che non aveva quella gioia che invece Petrarca mostra e che Spinoza ricerca come effetto del "vero bene". E Petrarca era anche un autore che non conculcava o sopprimeva le passioni negative castigandole, ma le vinceva mostrandone la futilità e gli svantaggi. E in questo era autore che agli occhi di Spinoza poteva valere più dei moralisti come Seneca o Agostino che parlavano di sé stessi e della cura dell'anima, ma non erano autori che trascinavano i lettori con quella gioia che invece si avverte in Petrarca e che Spinoza pone come traguardo del bene al quale si deve tendere e che si ottiene quando uniamo la nostra mente a quella della natura. Quella che per Petrarca era la "sincronia" con la Natura, per Spinoza

<sup>17</sup> Per lo "stoicismo" di Spinoza, si vedano: M. Spanneut, *Permanence du Stoïcisme. De Zénon à Malraux*, Gimbloux, Duclot, 1973, pp. 293-295; A. A. Long, *Stoicism in the Philosophical Tradition: Spinoza, Lipsius, Butler*, in *The Cambridge Companion to the Stoics*, ed. B. Inwood, Cambridge UP, 2003, pp. 365-392.

era "l'unione dell'intelletto alla Natura di cui esso è un modo". Le differenze sono grandissime, ma al livello pratico e formale fortissime sono anche le affinità, e comunque sono entrambe causa di gaudio. Ma l'analogia può estendersi ad un altro aspetto: come la solitudine di Petrarca era "laboriosa" perché era vissuta in una compagnia che profondeva una saggezza utile a "moltitudini" di lettori, così l'intelligenza/consustanziazione di Spinoza con la Natura era il vero bene personale che aveva il potenziale di diventare sommo bene se veniva insegnato e che, come la carità cristiana, cresceva quanto più veniva ripartito e distribuito. Per entrambi gli autori il sommo Bene poteva realizzarsi tramite una politica sana che dà a tutti la possibilità di esser in armonia con sé stessi e con la natura.

[*Petrarca nella biblioteca di Spinoza*. «Storie e linguaggi», 5 (2019), pp. 71-95.]



## 11.

### Petrarca in barocco: il *De remediis* nella *Polyanthea* del '600

Le celebrazioni petrarchesche del 2004 hanno confermato le previsioni: non quelle relative al numero di convegni, alle pubblicazioni di studi e di volumi miscelanei, alle tavole rotonde, alla partecipazione internazionale di molte istituzioni — semmai le cifre hanno superato ogni aspettativa — quanto invece quelle relative al silenzio quasi totale sulle opere latine di Petrarca. Queste ultime erano le previsioni più facili perché il fenomeno si ripete da secoli; e forse proprio per questo si desiderava sbagliare sperando che il settimo centenario avrebbe posto fine ad un torto annoso. Purtroppo bisogna rassegnarsi al fatto che il *Canzoniere* continui ad essere l'opera sulla quale si concentra, in modo pressoché esclusivo, l'attenzione dei critici; e non consola molto vederne le cause perché, a parte le evidenti difficoltà linguistiche, la maggior responsabilità ricade sulla ferratissima filologia dei petrarchisti che ancora non è riuscita a darci il *corpus* delle opere latine promessoci da decenni. Il ritardo sarà imputabile all'eccellenza dei traguardi che si propone — edizioni critiche impeccabili, con la recensione di tutti gli infiniti testimoni, con la registrazione di un numero vertiginoso di varianti, con alberi intricatissimi, con commenti perfetti che consumano un tempo infinito (in compenso si risparmia tempo lasciando perdere le traduzioni, che, oltre tutto, svilirebbero il pregio delle edizioni!), con tavole e indici inappuntabili — traguardi che trasformano il progetto di un'edizione nazionale in un miraggio. Contro questa fortuna avversa ci arriva un rimedio dalla Francia, dal benemerito editore Millon di Grenoble il quale senza troppe fanfare sta producendo edizioni attendibilissime e “democra-

tiche” (cioè, con traduzione e commenti generosi) del Petrarca latino.

Lo squilibrio critico a favore del *Canzoniere*, imputabile in gran parte alla decisione bembiana di privilegiare il Petrarca volgare, acquista anche un valore retroattivo e falsa alquanto la valutazione del ruolo che Petrarca ebbe nella cultura europea almeno fino all’aurora dell’età moderna. Valga ad esempio il nutrito volume *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici*, curato da Amedeo Quondam (Roma, Bulzoni, 2004) dove fra tanti saggi eccellenti e fra tante stimolanti proposte di lavoro non si tocca una sola volta il tema del Petrarca latino. Ma è credibile che nel secolo in cui rinasce lo stoicismo, in cui si intensificano le opere di meditazione e di introspezione, le opere latine di Petrarca fossero del tutto dimenticate? Eppure un’esperienza intellettuale come il *De vita solitaria* o una svolta culturale della portata del *Rerum memorandarum libri* continua a riscuotere minor attenzione di una rima o di un’immagine o di un sistema strofico che poeti modesti come uno Wyatt potrebbero aver ripreso da Petrarca. Comunque ci si può consolare ricordando che anche Petrarca nacque e morì; ma, essendo lui qualcosa di più di un comune mortale, quelle due date saranno ricordate fino a quando durerà il suo nome, ed è previsione certa che in quelle ricorrenze ci saranno congressi e seminari ancora più numerosi e più grandiosi di quelli del 2004; forse in una di queste occasioni le opere del Petrarca latino non faranno più la parte della cenerentola: dopo tutto la formazione dell’Europa che conosciamo deve ad esse tanto quanto alle rime del *Canzoniere*, anzi forse molto di più.

In questa direzione vorrei presentare una testimonianza della vitalità del Petrarca latino ancora nel Seicento, quando il *De remediis utriusque fortunae* conobbe un rilancio affatto particolare che lo portò in moltissime biblioteche e sullo scrittoio di un numero incalcolabile di studiosi. Il mezzo che lo portava ovunque era la *Polyanthea*, per lungo tempo un visibilissimo strumento di consultazione, un grande repertorio euristico per l’*inventio* letteraria e oratoria in generale, compulsato da scrittori e predicatori, da trattatisti e insegnanti. Il viaggio in comune aveva precedenti lontani, risalenti addirittura alla prima edizione

della *Polyanthea*, ma l'episodio al quale ci riferiamo vide Petrarca elevato dall'ultima classe alla prima; e ciò avvenne quando la *Polyanthea*, ormai vecchia di cent'anni, entrava nella fase autunnale della sua storia, per cui non è detto che sia stato il popolarissimo repertorio a trascinarsi dietro il *De remediis* o se non sia stata piuttosto l'opera petrarchesca a dargli nuovo alimento per mantenerne viva quell'attualità sulla quale riposava il suo successo. Forse non sarà mai possibile rispondere, e del resto non è il punto che più conta per il momento; comunque sembra indispensabile fare una storia della *Polyanthea* per mettere nella giusta prospettiva l'accorpamento del *De remediis*, inserendolo in una storia di adattamenti, rifondizioni e rassettature attraverso le quali la *Polyanthea* passò durante la sua secolare presenza nel mercato librario. Sarà una storia succinta e lacunosa perché l'opera ebbe tante edizioni di cui ci è stato possibile vedere solo una minima parte, ma forse tutte quelle che ne modificarono la tradizione in modo sostanziale.

La *Polyanthea* fu ideata e composta da Domenico Nani Mirabelli, letterato di Alba e arciprete di Savona.<sup>1</sup> La prima edizione uscì a Savona nel 1503 col titolo *Polyanthea opus suavissimis floribus exornatum*, e se ne ebbe una nuova edizione nel 1507 a Venezia. L'immediato successo dell'opera si spiega con la sua utilità. Nel momento in cui si intensificava l'imitazione degli antichi e la retorica andava allargando il numero di *loci*, un repertorio come quello concepito da Nani Mirabelli veniva

<sup>1</sup> Secondo quanto si legge in G. Bonino, *Biografia medica piemontese* (Torino, Tipografia Bianco, 1824, in 2 voll.) Nano Domenico de' Signori di Mirabello, nacque ad Alba e fu «uomo di vastissima letteratura, oltre alla poesia, alla teologia, ed alla giurisprudenza possedeva pure, a dire del Rossotto, la Medicina. Insegnò le umane lettere in Alba, in Aquì, ed in Savona, della qual città, vestito l'abito chiericale, fu eletto ad arciprete col titolo di "protonotaro apostolico" (vol. I, p. 134). Fra le sue opere, Bonino ricorda la *Polyanthea* e di essa elenca gli articoli di interesse medico. Quanto al periodo in cui visse, Bonino lo colloca semplicemente nell'anno 1500. Lelio Gregorio Giraldis menziona, ma in modo generico, altri suoi scritti, e lo ritrae mentre discorre di Gerolamo Faletto: «habuit quoque avum maternum qui perbelle eruditus fuit, Dominic. Nanum Mirabellium, qui elego carmine nonnulla scripsit, elegias scilicet et epigrammata, stilo pene omni Ovidiano, reliquit et opus illud laboriosum ex omni suorum genere ex scriptoribus concinnatum, quod a re Polyantheam appellavit», *De poetis suorum temporum*, dialogus II, in L. G. Gyraldis, *Opera omnia*, Leida, 1696, vol. II, p. 567.

incontro ad una domanda crescente. Lo componevano numerose voci/loci ordinate alfabeticamente, e sotto ognuna di esse si riportavano le definizioni ricavate da classici, poeti e filosofi e Padri della Chiesa. Se, ad esempio, l'esponente era AMOR, se ne citavano le definizioni ricavate dalla Sacra Scrittura e dai Padri, quindi dai filosofi antichi e dai classici in generale, e infine dai poeti. Nei casi di maggior complessità semantica il materiale veniva suddiviso in varie sezioni (per esempio, AMOR CUPIDINEUS, AMOR PATRIAE, ecc.). L'ordine e la natura del materiale rendevano quel repertorio molto simile a qualcosa che oggi sarebbe in parte un dizionario di idee e in parte un dizionario storico della lingua; e combinava le aspirazioni presenti in varie opere di quei giorni, ossia le esigenze lessicografiche del *Cornucopia* di Niccolò Perotti (1499) e del *Calepinus* (1502), con la necessità di fornire loci, come il *Viridarium illustrium poetarum* di Ottavio Mirandolano (1507). Era la prima opera di questa natura, e la sua utilità risultava evidente: la si poteva usare per infiorescere un luogo comune o per confezionare un grappolo di citazioni affini, o per trovare una definizione, così come per vedere le accezioni in cui un termine veniva usato. Inoltre si portava dentro una grande chiave di successo perché la struttura repertoriale la rendeva altamente duttile ed espandibile: vi si potevano aggiungere o togliere voci, e per ognuna di esse si poteva allargare o ridurre il numero delle testimonianze o citazioni; vi si potevano includere nuovi *auctores* e farne cadere altri; si potevano inventare nuove sezioni (proverbi, emblemi, favole)... era, insomma, un'opera a struttura "aperta" che tollerava, anzi incoraggiava, adattamenti, interpolazioni e rassetture. Grazie a tale apertura fu continuamente aggiornata e poté vivere per oltre un secolo senza perdere freschezza e attualità.

I prelievi riguardano solo testi greci e latini; fra questi ultimi figurano prevalentemente *auctores* classici e cristiani; ma non sono rari i testi umanistici. Gli *auctores* in volgare sono assenti, con la sola eccezione di Dante e Petrarca, la cui presenza non è timida o fugace, anzi è frequente ed evidenziata dal fatto che i loro testi vengano sempre in coda agli autori antichi, e dal fatto che vengano citati quasi sempre



insieme. Di Dante si cita solo la *Commedia*,<sup>2</sup> e di Petrarca il *Canzoniere* e i *Trionfi*, e in casi sporadici qualche frammento dal *De remediis*<sup>3</sup> e dal *De vita solitaria*,<sup>4</sup> e quando ciò accada i prelievi fanno corpo con le altre citazioni latine. Come per gli antichi, anche le citazioni di Dante e Petrarca possono essere multiple sotto un solo lemma: del primo si trovano spesso vari passi e di una certa estensione, e del secondo può capitare di trovare interi sonetti o intere stanze di canzoni.

Le eccezioni in lingua sono significative come indicazione del canone per un umanista quale Nani Mirabelli ai primissimi del Cinquecento, ma non sono sufficienti a provare che la *Polyanthea* fosse indirizzata anche ad autori in volgare: tutt'al più questi potevano trovare nel repertorio latino una conferma che la letteratura nasca dalla letteratura e che debba muoversi per *loci* noti, secondo quanto proponeva la poetica della *imitatio* e secondo quanto avrebbe insegnato entro poco il classicismo di Bembo. Comunque le eccezioni di Dante e Petrarca determinarono il primo adattamento della *Polyanthea* nel momento in cui essa varcò le Alpi. E in effetti nella prima edizione straniera uscita nel 1517 a Strasburgo (Nova Argentina) per i tipi di Mattia Schürer, ai passi di Dante e di Petrarca si affiancava la traduzione latina (lo annuncia il frontespizio: «addicta nunc primum latina interpretatio versuum Dantis & Petrarcae quos ipsi italico idiomate conscripserunt»), dovuta forse ad un redattore, essendo improbabile che sia stato Nani Mirabelli a farla. Ne riportiamo un solo esempio, scelto fra i più brevi e sotto il lemma VOLUNTAS:

<sup>2</sup> Esiste una sola eccezione (ma non è da escludere che ve ne siano delle altre, sfuggite alla nostra ricerca) sotto la voce BAPTISMUS in cui figura «Dante in parvo tractatu de sacramentis» con i seguenti versi: «Io dico che 'l batesmo ciascun fresa / della divina grazia, e mondal tutto / d'ogni peccato; e d'ogni virtù il presa / qual è sol d'acqua, e di parole tutto / et non si dà a niun più d'una volta / quantunque torni di peccato brutto. / Et senza questo ogni possanza è tolta / a ciaschedun d'andare a vita eterna / benché in sé abbia assai virtù raccolta». In realtà sono versi ricavati dall'apocrifo *Credo di Dante* che si è consultato nell'ed. di F. S. Quadrio, *I sette salmi penitenziali trasportati alla volgar poesia da Dante Alighieri, ed altre sue rime spirituali*, Milano, Marelli, 1752, dove i versi citati si trovano a pp. 131 e 133.

<sup>3</sup> Si vedano, ad esempio, i due passi citati sotto la voce GLORIA.

<sup>4</sup> Cfr. le voci ERROR e SOLITUDO

Dante, *Inferno* 31[vv. 55-57]:

E dove l'argomento de la mente  
s'aggiunge al mal voler e alla possa  
nessun reparo vi può far la gente

At postquam argumentum mentis  
additur male voluntati, cum potens fuerit  
nullum obicem adhibere non potest;

e a questo passo ne segue uno di 11 versi ricavati dal *Purgatorio* (XVI, 67-78). A continuazione vengono dei versi di Petrarca sullo stesso soggetto, precisamente dalla «Cantio XLII, stantia VIII» [ma CCCLX, 41-2]

Che vo cangiando il pelo  
né cangiar posso l'ostinata voglia

Eo mutans pilum  
nec mutare possum obstinatum velle

L'utilità delle traduzioni si spiega con la scarsa conoscenza dell'italiano fuori della penisola ai primi del Cinquecento, ma non si può escludere che le detti il piano di omologare i poeti italiani a quelli greci, sistematicamente tradotti in latino, e di sottolinearne l'importanza trasportandoli in latino, cioè nella "lingua universale".

Fino a quando i due autori volgari furono mantenuti nella *Polyanthea*? Salvo errore l'ultima edizione in cui figurano i versi italiani e le rispettive traduzioni è quella del 1604, apparsa a S. Gervaise presso l'editore Vignon. Per allora la *Polyanthea* aveva subito — in date che non mi è possibile controllare — notevoli modifiche fra cui le maggiori erano state un arricchimento dei lemmi e soprattutto l'incorporazione di 231 passi ricavati dai *Flores* di Bartolomeo Amanzio (Amantius) del 1556,<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Il titolo spiega quanta compatibilità potesse esistere fra le due opere: *Flores celeberrimum sententiarum græcarum ac latinarum, definitionum, item virtutum et vitiorum, omnium*

e dalla *Gnomologia* o dall'*Enchiridion scholasticorum*<sup>6</sup> di François Le Tort (Tortius), entrambi autori sistematicamente indicati in margine, ed entrambi autori erano francesi, quasi a dire che la *Polyanthea* potesse, anzi dovesse avere autori plurimi, data la natura universale dei suoi utenti. Dante e Petrarca sono ancora presenti, ma il numero delle loro citazioni sembra sensibilmente ridotto. Era una presenza moribonda, quasi un residuo dei tempi di Nani Mirabelli, ormai privo di attualità vista l'affermazione del volgare in quei cento anni e la presenza di numerosi e importanti autori, italiani e non, ugualmente meritevoli di entrare in quel grande repertorio. L'atetesi venne effettuata qualche anno dopo quando la *Polyanthea* conobbe la rassettatura maggiore ad opera di Joseph Lang (Langius),<sup>7</sup> il quale arrivò a condividere la paternità dell'opera essendo riuscito a darle "nuova vita". In effetti nel frontespizio si legge:

*Polyanthea nova, hoc est, opus suavissimis floribus celebriorum sententiarum tam graecarum quam latinarum refertum: quod (...) summa fide olim collegere (...) eruditissimi viri, Dominicus Nanus Mirabellius, Bartholomaeus Amantius, & Franciscus Tortius. Nunc vero, sublata omni titolorum et materiarum confusione, ordine bono digestum, et innumeris prope cum sacris tum profanis sententiis, apophthegmatis, similitudinibus, adagiis, exemplis, emblematis, hieroglyphicis & fabulis auctum, locupletatum, exornatum: studio & opera Josephi Langii.*

In questa veste rinnovata la *Polyantea* apparve a Venezia nel 1607 presso Giuseppe Guerigli e nello stesso anno a Francoforte per l'edito-

*exemplorum, prouerbiorum, apophthegmatum, apologorum (...) tam ueteri, quam nouo Testamento, eorum[ue] interpretibus (...) selecti in ordinem alphabeticum (...) redacti*

<sup>6</sup> La prima edizione (Paris, Poupy, 1581) ha per titolo *Gnomologia seu repertorium sententiarum*, ma nella terza edizione (Paris, Bichonius, 1586) venne cambiato in *Enchiridion scholasticorum, seu Flores omnium sententiarum exprobatissimis scriptoribus utriusque linguae excerptum* (...) titolo che indica l'affinità con la *Polyanthea*.

<sup>7</sup> Di J. Lang (1570-1615) si ricorda una raccolta di *Loci communes*, commenti a Marziale e altri lavori umanistici.

re Zetzner, e nuovamente a Venezia nel 1608 (presso Guerigli), e ancora a Francoforte (presso Zetzner) nel 1617, con ulteriori ritocchi. Un'innovazione fondamentale è la riduzione delle voci. Per fare un esempio: l'edizione del 1604 apriva il repertorio con le seguenti voci: «abbas», «abdicatio», «abnegatio», «absolutio», «abstemij», «abstinentia», mentre l'edizione del 1607 ha «abstinentia» come prima voce. La selezione viene compensata restituendo alle citazioni l'integralità che avevano perso in edizioni precedenti, aggiungendo sezioni riguardanti l'emblematica, e i proverbi (alcuni perfino in volgare),<sup>8</sup> le "analogie" e le favole e mettendo in testa a molti lemmi articoli introduttivi aventi proporzioni da saggio. Evidentemente è una *Polyanthea* che punta quasi esclusivamente sull'aspetto ideografico a sfavore di quello lessicologico.

Una delle maggiori e più autentiche novità della versione allestita da Lang è l'incorporazione del *De remediis utriusque fortune* di Petrarca. Per avere un'idea dell'entità di tale operazione riportiamo l'indice dei due libri dell'opera petrarchesca, evidenziando, tra parentesi quadre e in maiuscolo, le voci o lemmi sotto cui la *Polyanthea* li incorpora; e il raffronto evidenzierà anche quali capitoli del *De remediis* furono trascritti. Ecco, dunque, l'indice:

## LIBRO I

- 1) De etate florida [AETAS]
- 2) de forma eximia corporis [FORMA]
- 3) de valetudine corporis [VALETUDO]
- 4) de egritudine corporis
- 5) de viribus corporis [VIRES]
- 6) de velocitate corporis [VELOCITAS]
- 7) de ingenio [INGENIUM]
- 8) de memoria [MEMORIA]

<sup>8</sup> Questi proverbi in volgare tedesco son evidenziati dalla *Fraktur* ossia dai caratteri gotici. Nelle edizioni veneziane risultano poco visibili perché sono omologate con il resto della stampa.

- 9) de elloquentia [ELOQUENTIA]
- 10) de virtute [VIRTUS]
- 11) de virtutis opinione
- 12) de sapientia [SAPIENTIA]
- 13) de religione [RELIGIONE]
- 14) de libertate [LIBERTAS]
- 15) de patria gloriosa [PATRIA]
- 16) de origine generosa [ORIGO]
- 17) de origine fortunata
- 18) de lauto victu [VICTUS]
- 19) de convivii [CONVIVIUM]
- 20) de vestitu cultuque corporis [VESTIS]
- 21) de ocio et quiete [OTIUM]
- 22) de suavi odore [ODOR]
- 23) de dulcedine musica [MUSICA]
- 24) de choreis [CHOREAE]
- 25) de pilae ludo [LUDUS]
- 26) de ludo aleae et calculorum [ALEA]
- 27) de ludo taxillorum prospero [ALEA]
- 28) de histrionibus [HISTRIO]
- 29) de ludo palestrarum [LUDUS]
- 30) de variis spectaculis [SPECTACULUM]
- 31) de equo agili [EQUUS]
- 32) de canibus [VENATOR]
- 33) de numeroso famulatu
- 34) de magnificentia edium
- 35) de arcium munitione
- 36) de supellectili preciosa [SUPELLEX]
- 37) de gemmis [GEMMA]
- 38) de gemmarum poculis [GEMMA]
- 39) de gemmarum signis [GEMMA]
- 40) de tabulis pictis [TABULA]
- 41) de statuis [STATUAE]
- 42) de vasis Corinthiis [VASA]
- 43) de librorum copia [LIBRI]
- 44) de scriptorum fama [SCRIBA, SCRIPTIO]
- 45) de magisterio [MAGISTER]
- 46) de variis titulis studiorum [TITULUS]

- 47) de titulis negociorum
- 48) de militari dignitate [MILES]
- 49) de amicici[i]s regum [AMICITIA]
- 50) de amicorum abundantia [AMICITIA]
- 51) de amicis incognitis nisi per famam [AMICITIA]
- 52) de amico unico fideli [AMICITIA]
- 53) de divitiarum copia [DIVITIAE]
- 54) de inventione auri
- 55) de inventione thesauri
- 56) de foenore [FOENUS]
- 57) de fertilitate terrae [FERTILITAS]
- 58) de viridariis [VIRIDARIUM]
- 59) de gregibus et armentis [GREX]
- 60) de elephantibus
- 61) de delectatione simiae [DELECTATIO]
- 62) de pavonibus
- 63) de piscinis
- 64) de aviariis avibus loquacibus
- 65) de coniugii claritate [CONJUGIUM]
- 66) de uxore formosa [UXOR]
- 67) de uxore faecunda et facunda [UXOR]
- 68) de optima dote [DOS]
- 69) de gratis amoribus [AMOR CUPIDINEUS SEU VENEREUS]
- 70) de ortu filiorum [FILIUS, FILIA]
- 71) de filio infante festivo [FILIUS, FILIA]
- 72) de insigni natorum forma
- 73) de filii fortitudine [FILIUS, FILIA]
- 74) de filiae castitate [FILIUS, FILIA]
- 75) de optimo genero
- 76) de secundis nuptiis [NUPTIAE]
- 77) de natorum coniugio
- 78) de nepotibus
- 79) de adoptione filii [ADOPTIO]
- 80) de excellenti praeceptore [PRAECEPTOR]
- 81) de insigni discipulo [DISCIPULUS]
- 82) de patre bono [PARENTES]
- 83) de matre amantissima
- 84) de piis fratribus bonisque sororibus [FRATER]

- 85) de bono domino [DOMINUS]
- 86) de serenitate aeris
- 87) de prospera navigatione
- 88) de votiva portus apprehensione
- 89) de carceris exitu [CARCER]
- 90) de tranquillo statu
- 91) de potentia [POTENTIA, POTESTAS]
- 92) de gloria [GLORIA]
- 93) de beneficiis in multis colatis [BENEFICENTIA ET BENEFICIUM]
- 94) de amore populi
- 95) de occupata tyrannide [TYRANNIS, TYRANNUS]
- 96) de regno et imperio [REGNUM]
- 97) de exercitu armato
- 98) de classe instructa
- 99) de machinis et balistis
- 100) de thesauro reposito
- 101) de vindicta [VINDICTA]
- 102) de spe vincendi [SPES]
- 103) de victoria [VICTORIA]
- 104) de inimici morte
- 105) de spe pacis [PAX]
- 106) de pace et induciis [PAX]
- 107) de pontificatu [PONTIFEX]
- 108) de foelicitate [FELICITAS]
- 109) de spe bona [SPES]
- 110) de hereditatis expectatione [EXPECTATIO]
- 111) de alchimia
- 112) de promissiis aruspicum [ARUSPEX]
- 113) de laeto rumore
- 114) de filii vel amici expectatione [EXPECTATIO]
- 115) de expectatione meliorum temporum [EXPECTATIO]
- 116) de adventu principis [ADVENTUS PRINCIPIS]
- 117) de fame spe [FAMA]
- 118) de gloria ex aedificiis sper[a]ta [GLORIA]
- 119) de sper[a]ta gloria ex convictu [GLORIA]
- 120) de multiplici spe [SPES]
- 121) de pace animi sperata [ANIMUS]
- 122) de spe vitae aeternae [VITA AETERNA].

## LIBRO II

- 1) de deformitate corporis [DEFORMITAS]
- 2) de imbecillitate [IMBECILLITAS]
- 3) de adversa valetudine [VALETUDO]
- 4) de ignobili patria [PATRIA]
- 5) de originis obscuritate
- 6) de obscura origine [ORIGO]
- 7) de servitute [SERVITUS]
- 8) de paupertate [PAUPERTAS]
- 9) de damno passo [DAMNUS]
- 10) de tenui victo [VICTUS]
- 11) de originali inopia
- 12) de numerosa prolis gravis sarcina [PROLES]
- 13) de amissa pecunia [PECUNIA]
- 14) de vadimonio [VADIMONIUM]
- 15) de temporis amissione [TEMPUS]
- 16) de adverso ludo taxillorum
- 17) de sponsa alteri adiudicata [SPONSA]
- 18) de uxoris amissione [UXOR]
- 19) de importuna uxore [UXOR]
- 20) de raptu coniugis [CONJUGIUM]
- 21) de uxore impudica [UXOR]
- 22) de uxore sterili [UXOR]
- 23) de filia impudica [FILIIUS, FILIA]
- 24) de adventio dedecore [DEDECUS]
- 25) de infamia [INFAMIA]
- 26) de quaesito ex indignis laudibus pudore [PUDOR]
- 27) de amicis infidelibus [AMICITIA]
- 28) de ingratis [INGRATITUDO]
- 29) de servis malis [SERVITUS]
- 30) de servis fugitivis
- 31) de vicinis importunis [VICINITAS]
- 32) de inimiciis [INIMICITIA]
- 33) de praerepta facultate vindictae
- 34) de odio populari [ODIUM]
- 35) de invidia [INVIDIA]
- 36) de contemptu [CONTEMPTUS]



- 37) de promissi muneris tarditate
- 38) de repulsis [REPULSA, riportato parzialmente]
- 39) de iniusto dominio [DOMINUS]
- 40) de indocto preceptore [PRAECEPTOR]
- 41) de discipulo indocili ac superbo [DISCIPULUS]
- 42) de noverca [NOVERCA]
- 43) de duricie paterna [DURITIES]
- 44) de filio contumace [FILIUS, FILIA]
- 45) de discordi fratre [FRATER]
- 46) de amisso patre [PARENTES]
- 47) de amissa matre
- 48) de amisso filio [FILIUS, FILIA]
- 49) de infantis filii casu misero [INFANS]
- 50) de filio qui alienus inventus est [SPURIUS]
- 51) de amisso fratre [FRATER]
- 52) de morte amici
- 53) de absentia amicorum [AMICITIA]
- 54) de gravi naufragio [NAUFRAGIUM]
- 55) de incendio [INCENDIUM]
- 56) de gravi negocio
- 57) de duro itinere [ITER]
- 58) de sterilitate annua [STERILITAS]
- 59) de villico malo ac superbo
- 60) de furtis [FURTUM]
- 61) de rapinis [RAPINA]
- 62) de dolo malo [DOLUS]
- 63) de habitatione angusta [HABITATIO]
- 64) de carcere [CARCER]
- 65) de tormentis [TORMENTUM]
- 66) de iniusto iudicio [IUDEX, JUDICIUM]
- 67) de exilio [EXILIUM]
- 68) de patria obsessa
- 69) de patria eversa
- 70) de metu perdendi in bello [METUS]
- 71) de stulto et temerario collega [COLLEGA]
- 72) de inconsulto et precipiti magistro militiae
- 73) de infausto proelio [BELLUM]
- 74) de bello civili [BELLUM]

- 75) de discordia animi fluctuantis
- 76) de ambiguo statu [STATUS]
- 77) de vulneribus acceptis [VULNUS]
- 78) de rege sine filio [REX]
- 79) de amisso regno [REGNUM]
- 80) de proditione [PRODITIO]
- 81) de amissa tyrannide
- 82) de perditis arcibus [ARX]
- 83) de senectute [SENECTUS]
- 84) de podagra [PODAGRA]
- 85) de scabie [SCABIES]
- 86) de vigilia [VIGILIA]
- 87) de inquietudine somniorum [SOMNIUM, SOMNUS]
- 88) de celebritate nominis importuna
- 89) de dolore malis ex hominum moribus concepto
- 90) de minutis taediis rerum variarum
- 91) de terremotu [TERRAEMOTUS]
- 92) de peste latissime seviente [PESTIS]
- 93) de tristitia et miseria [TRISTITIA]
- 94) de aegritudine dentium [AEGRITUDO]
- 95) de aegritudine tiliarum [AEGRITUDO]
- 96) de caecitate [CAECITAS]
- 97) de audito perduto [AUDITOR, AUDITUS]
- 98) de tedio vite [VITA]
- 99) de gravitate corporis [GRAVITAS]
- 100) de gravis ingenii tarditate [TARDITAS]
- 101) de inopi et infirma memoria [MEMORIA]
- 102) de eloquentiae defectu [ELOQUENTIA]
- 103) de amissione linguae et loquelae [LINGUA]
- 104) de virtutis inopia [VIRTUS]
- 105) de avaritia [AVARITIA]
- 106) de invidia et livore [INVIDIA]
- 107) de ira [IRA]
- 108) de gula [GULA]
- 109) de torpore animi [TORPOR]
- 110) de luxuria [LUXURIA]
- 111) de superbia [SUPERBIA]
- 112) de febribus [FEBRIS]

- 113) de dolore iliaco [DOLOR]
- 114) de totius corporis dolore [DOLOR]
- 115) de furore [FUROR]
- 116) de veneno [VENEFICIUM, VENENUM]
- 117) de metu mortis
- 118) de voluntaria in seipsum manum iniectio
- 119) de morte [MORS]
- 120) de morte ante diem
- 121) de morte violenta [MORS]
- 122) de morte ignominiosa [MORS]
- 123) de morte repentina [MORS]
- 124) de aegrotante extra patriam [AEGRITUDO]
- 125) de morte extra patriam
- 126) de morte in peccatis
- 127) de moriente sollicito quid de patrimonio ac liberis futurum sit
- 128) de moriente anxie quid uxor eo mortuo sit activa
- 129) de moriente sollicito quid post se patriae eventurum sit
- 130) de studio fame in morte
- 131) de moriente sine filiis
- 132) de moriente qui metuit insepultus abiici.

Dei 254 capitoli petrarcheschi ben 192 entrano nella *Polyanthea* di Lang, cioè in misura equivalente quasi ai 4/5. È probabile che alcuni riscontri ci siano sfuggiti, benché i testi petrarcheschi siano ben sbalzati per cui è facile identificarli, e agevole risulta anche identificare il lemma sotto cui bisogna cercare ogni capitolo. C'è da notare che in alcuni casi, e non tanto rari, un capitolo dell'opera petrarchesca costituisce da solo un intero articolo della *Polyanthea* (es.: VADIMONIUM, PODAGRA, HISTRIO, GEMMA, PROLES, quasi che Langius abbia creato appositamente delle voci solo per avere il pretesto di includervi certi capitoli dal *De remediis*); in altri casi, anch'essi non infrequenti, l'esclusiva non è assoluta (es.: TORPOR, REPULSA, SCABIES, e così via dicendo), perché figurano insieme a qualche altra rapida osservazione lessicale. Conta osservare che il *De remediis* non viene mai citato, ma di esso si nominano i capitoli o *dialogi* indicandone il numero, ma non precisando di quale libro. I testi sono riportati sempre in modo

integrale, perché, evidentemente, il compilatore intende conservarne la natura della composizione e la tessitura originale. In alcuni casi un lemma raccoglie più capitoli o perché l'originale li presenta in modo contiguo (ad esempio UXOR può avere una serie di sfumature — la moglie fedele, la moglie casta, la moglie feconda, ecc.) o perché il *locus* indicato dall'esponente può unire voci che nell'originale petrarchesco sono separati dalla divisione in libri (magari nel primo colloca "la moglie fedele" e "casta" e "feconda", e nel secondo "la moglie infedele" e "la moglie sterile"). I riscontri consentono di vedere che la *Polyanthea* ha escluso voci riguardanti il mondo animale (elefanti ecc.), le armi e alcuni capitoli finali relativi alla morte. È importante rilevare che la tassonomia alfabetica della *Polyanthea* impone una frammentazione dei materiali ripresi dal *De remediis* in quanto li deve disporre secondo un ordine affatto diverso da quello originale: è importante perché l'operazione sacrifica il messaggio dell'opera petrarchesca; in compenso, però, lo diffrange in una miriade di gemme che risultano preziose per il contenuto e per la potenza retorica.

Fra tutte le opere di Petrarca il *De remediis* è la più suggestiva per lo stile concettista, scattante, fatto di grappoli di assiomi. Il suo messaggio è abbastanza chiaro e si riduce al fatto che la virtù della temperanza debba essere l'arma costante contro la fortuna: quando questa è buona non bisogna dimenticare quanto sia capricciosa e pronta a mutar volto, e quando è cattiva le si deve resistere con la «fortitudo» per non lasciarsi cadere in preda alla disperazione. Se, ad esempio, la fortuna ci dà una buona vista, la fortuna stessa può togliercela: nel primo caso la chiamiamo "buona" e nel secondo "avversa", e sta a noi rispondere sempre in modo costruttivo nell'un caso e nell'altro. Se perdiamo la vista, dobbiamo pensare ai vantaggi che ce ne possono derivare, e non solo perché "anche la notte ha le sue bellezze", ma perché agevola la concentrazione e la meditazione, e perché ci impedisce di vedere gli orrori di questo mondo. Insomma, la virtù offre il rimedio all'una e all'altra fortuna. Ma è un messaggio composito e lo si evince solo dall'insieme delle sue parti, per cui, come dicevamo, l'autore della *Polyanthea* lo

dissolve col frammentarlo, però nello stesso tempo ne mette in risalto lo stile sentenzioso e l'aspetto controversistico in quanto una situazione può essere difesa da opposti punti di vista. Non sembra necessario dire (l'indice degli argomenti lo prova chiaramente) che la fortuna della quale si parla non ha niente in comune con la Fortuna della quale si occupano i trattatisti antichi e medievali: non è né il caso né la Provvidenza, ma è più semplicemente il vivere stesso nell'insieme dei suoi molteplici accidenti (luogo di nascita, genitori, salute, rinvenimento di un tesoro... ) riguardanti sia il corpo che lo stato sociale.

L'opera è fatta di dialoghi fra due personaggi allegorici: nel primo libro dialogano Ratio e Gaudium e nel secondo Ratio e Dolor. Ogni dialogo è autonomo e per questo è facilmente estraibile dal contesto. I dialoghi seguono la tecnica della retorica deliberativa, e Ragione vuol consigliare ai suoi interlocutori come far fronte alla fortuna. Eppure sono dialoghi diversissimi da quelli tradizionali perché non procedono con la dialettica tipica che sviluppa un argomento col continuo confronto e superamento di posizioni, ma procedono a salti o a spezzoni corrispondenti ad altrettante dichiarazioni di Gaudio e di Dolore delle quali Ratio trionfalmente mostra l'inconsequenzialità. Prendiamo ad esempio il dialogo sulla "cecità" (II, 96) al quale abbiamo appena alluso. Dolor non fa altro che ripetere di aver perso la vista, variando soltanto il modo di dirlo: una volta è «oculos perdidit», un'altra è «amisi oculos», un'altra ancora «oculis careo», oppure «oculorum luce privatus sum»,<sup>9</sup> e variazioni simili per almeno sedici volte, come un ritornello ossessivo. Ratio risponde ogni volta con un rimedio nuovo che non è una cura fisica né una consolazione, ma un'affermazione che rovescia in fatto positivo ciò che viene presentato come negativo. Quanto più monotona e ossessiva è la voce di Dolor, tanto più variata risulta quella di Ratio, e il dialogo si conclude solo quando questa varietà ha

<sup>9</sup> L'opera si può leggere nella più recente edizione a c. di C. Carraud, Grenoble, Milon, 2002, vol. I, pp. 966-974: fa parte della collana "Atopia" in cui figurano le altre opere latine di Petrarca fino ad oggi pubblicate, con traduzione a fronte e con ottimi commenti e introduzione.

costruito il “rimedio”. Quel rimedio è piuttosto un insieme, ed è costruito per accumulazione di massime perentorie ognuna delle quali, per lo statuto proprio della massima, può concentrarsi efficacemente solo su una causa della lamentela. Ogni massima è pensata e formulata come un rimedio definitivo, ma evidentemente non lo è e non riesce ad esserlo senza l'alleanza con altre massime perché molte sono le forze che Dolor manifesta, quasi un'unità con valenza semantica a raggiera. Ratio concerta l'attacco in modo che un rimedio dopo l'altro, e ciascuno puntando su una parte del bersaglio, arrivano a distruggere tutte le difese di Dolor. Fino all'ultimo colpo Dolor pronuncia il suo ritornello, e solo ad operazione finita si capisce quanto fosse sbagliato considerarlo querulo per la sua monotonia, e invece quanto forza persuasiva risieda nella reiterazione se il suo ritornello riesce a provocare risposte sempre nuove che mettono in luce, di volta in volta, un aspetto di quella potente sfortuna detta da un solo vocabolo, “cecità”, che però denota infinite conseguenze e irradia una serie di onde concentriche di diverse sfumature semantiche. Alla fine di quel *dragmaticon* la tenacia e la forza di Dolor risultano evidenti grazie a tutti quei rimedi che hanno tentato di sopprimerlo; e attraverso un tale procedimento paradossale vediamo una realtà diventare tanto più forte, con tinte addirittura espressionistiche, grazie a tutto ciò che la nega.

Alla base di questo strano dialogare sta la novità della materia, lontanissima dalla tipica e ordinata rassegna di vizi e di virtù che la tradizione accompagnava sempre con un corteo dei rispettivi rimedi e premi. Si tratta di una serie di situazioni umane legate alla natura dell'uomo aventi ben poco a che vedere con le virtù e i vizi tradizionali, e per questo l'autore non ricorre affatto al consueto linguaggio filosofico o agli *exempla*; fortissima è invece l'insistenza sugli effetti provocati da quelle situazioni su chi le vive. Ne consegue che per un verso quelle situazioni sono illustrate *e contrario* perché presentate dal punto di vista del rimedio; per un altro si può vedere come il sapere tenda a tradursi in “vissuto”, in esperienza reale. Lo prova anche il fatto che la dimensione del vissuto porti in primo piano elementi del quotidiana-

no che non avevano mai trovato spazio nel discorso etico: quale altro trattato di morale dedica una sola riga al mal di denti o alla gotta o all'assedio della propria città? Quel quotidiano o quella esperienza non prendono la forma del "racconto" o, come era più normale nella letteratura morale, dello *exemplum*, ma si riducono ad effati essenziali in cui Gaudio o Dolore dicono di una loro situazione esistenziale (ad esempio: «ho perso la moglie», «ho vinto al gioco», «sono diventato cieco», «ho avuto un figlio»), e l'essenzialità di tali effatti, privi di ogni altro elemento referenziale che non sia "l'io", crea un'impressione di urgenza espressiva e personale ma che, proprio per la sua "nudità" priva di qualsiasi abbellimento retorico, si pone al limite tra la dimensione astratta e la verità individuale, un limite continuamente travalicato ora in una direzione ora nell'altra. Ratio deve offrire il rimedio alla buona e alla cattiva fortuna, e lo fa anch'essa con effati privi di agganci all'esperienza individuale e di ricorsi narrativi, procedendo invece con affermazioni di carattere universale tali da consentire una facile applicabilità a situazioni individuali. Ratio parla in modo asseverativo, con proclamazioni e pronunciamenti di tono sapienziale, con verità rese potenti dalla brevità e dalla coerenza stilistica che tende all'assiomatico. Nelle sue repliche torna con frequenza il ricorso all'antanaclasi, alla ritorsione, alla *correctio* e ricorsi simili che mettono in luce l'ironia che impasta i dialoghi. Era uno stile che aveva la sentenziosità della prosa di Seneca, particolarmente dello pseudo-senecano *De remediis fortuitorum*. Per questo suo taglio stilistico il *De remediis* offriva una miniera di massime e di sentenze. Non sarà un caso se l'autore della *Celestina* (1499)<sup>10</sup> lo utilizzò per dare ai suoi personaggi una patina di sapere antico, e se Albrecht von Eyb ne trascrisse vari capitoli nella sua *Margarita Poetica* (1473).<sup>11</sup> Né dovrebbe suonare strano, allora, che

<sup>10</sup> Cfr. A. Deyermond, *The Petrarchan Sources of "La Celestina"*, Oxford, Oxford University Press, 1961.

<sup>11</sup> Nell'ed. del 1475 (Roma, Han) i prelievi, che rispettano l'integrità dell'originale, sono raggruppati sotto il titolo «De adversa fortuna remedia» (ff. 222b-231b) e «De prospera fortuna remedia» (cc. 231b-237 b); nell'ed. di Venezia, Joannes Rubeus Vercellensis, 1493, gli stessi passi occupano rispettivamente i fogli 125a-129b e 129b-132b.

Lang ne apprezzasse la forza e l'originalità a oltre tre secoli di distanza dalla sua pubblicazione, e lo rifondesse quasi per intero nella sua edizione della *Polyanthea*. Grazie al *De remediis* l'opera che per oltre un secolo aveva sostenuto generazioni di studiosi poteva conservare quel ruolo fra letterati che mostravano di prediligere un linguaggio sentenzioso e mosso anziché quello clausolato alla maniera classicheggiante. Erano le nuove generazioni che sentivano il fascino per la filosofia neostoica dei Lipsio e dei Du Vair — quest'ultimo, a quanto si intuisce, fu un assiduo lettore del *De remediis* — e per questo sentivano nell'opera di Petrarca almeno un'aura stoicheggiante anche se non potevano cogliervi la formulazione di un coerente sistema di pensiero stoico. E forse questo la rendeva ancora più affascinante. Si presentava come una *summa* con fattezze enciclopediche, ma di fatto era più di tutte le altre un'opera frammentaria, poco adatta a presentare "sistemi". Se mai il *De remediis* intendeva presentare un sistema filosofico, questo collimava con lo stoicismo solo quando proponeva un certo controllo sulle passioni, ma non faceva propria la ricerca del sommo bene, della virtù, del mondo fisico e neppure della natura del linguaggio. Sostanzialmente il *De remediis* proponeva una filosofia applicata, una filosofia della pratica, sempre viva e mai contenibile in un sistema definito. E anche questo era parte del suo fascino. Forse il suo messaggio generale di temperanza e di *fortitudo* moriva arrivando a orecchie diventate ormai sorde a quei temi, e non poteva più suscitare interesse in una cultura che praticava la "dissimulazione onesta" e che nella maggior parte delle sue manifestazioni si allontanava dalla compostezza di sapore classico; tuttavia rimaneva vitale l'energia che si coglieva in quei frammenti di vita e di sfida, in quei dialoghi inquietanti, in quegli squarci di forte mimetica teatrale, dove il quotidiano insieme con l'universale formavano quella mescolanza che caratterizzava molti aspetti della cultura barocca, la quale mirava continuamente ad allargare la propria topica includendovi il quotidiano, dalle brunette alle pulci, dalla scabie alla peste, dal cocchio alla tomba. Così, pur ridotta a scintillanti squarci di dialettica nutrita di vita (anzi forse proprio per



questo), la grande opera petrarchesca continuava a vivere, e probabilmente poté dare ancora molto alla cultura europea che cominciava a prendere le sue distanze da tutto ciò che Petrarca aveva rappresentato.

Lo conferma l'edizione della *Polyanthea* apparsa a mezzo secolo di distanza, fortemente rimaneggiata da Franciscus Silva Insulanus (François Dubois de Lille). Ci riferiamo all'edizione voluminosissima uscita a Lyon nel 1669 per i tipi di I. A. Huguetan & G. Barbier:

*Florilegii magni, seu Polyantheae floribus novissimis sparsae, libri XXIII. Opus praeclarum, suavissimis celebriorum sententiarum, vel Graecarum, vel Latinarum flosculis ex sacris & profanis auctoribus collectis refertum: a Iosepho Langio. Editio novissima, ab infinitis pene mendis expurgata, & cui praeter additiones, & emendationes Fr. Sylvii Insulani, accesserunt libri tres, qui ad litteras K, X, & Y, pertinent.*

Molte erano le modifiche: la restaurazione delle voci che Lang aveva soppresso, l'aggiunta di tre libri per le lettere K, X e Y (il primo volume si chiude con l'articolo "KABALA"), e vari trattati di estrazione legale e teologica; ma rimaneva presente, imprescindibile, il *De remediis* di Petrarca.

[*Petrarca in barocco: il De remediis nella Polyanthea secentesca*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 182 (2005), pp. 321-339.]



## 12.

### Federico Mistral traduttore di Petrarca

Le celebrazioni petrarchesche che ebbero luogo a Valchiusa e ad Avignone il 18 e il 19 luglio del 1874 videro impegnati in ruoli diversi quasi tutti i Felibri che vent'anni prima si erano riuniti nel castello di Font-Segugno, nei pressi d'Avignone, per rilanciare la letteratura in lingua occitanica caduta da secoli ad un livello mediocre e locale dopo che i trovatori l'avevano lanciata ad un livello fulgido e internazionale impareggiato. I verbali della programmazione e delle celebrazioni sono raccolti in un volume, *Fête sèculaire et internationale de Pétrarque, célébrée en Provence, 1874; procès-verbaux & vers inédits* (Aix-en-Provence, Remondet-Aubin, 1875), grazie al quale è possibile ricostruire il modo in cui ciascun Felibro collaborò. Così vediamo (p. 45 sg.) che alla *séance* del comitato organizzativo, tenutasi ad Aix-en-Provence il 17 maggio 1874, a Théodore Aubanel si affida l'incarico di presiedere alla giuria per l'assegnazione dei premi di poesia provenzale durante le celebrazioni di luglio. Lo stesso Aubanel (p. 63 sg.) presiede alla seduta del comitato organizzativo tenuto ad Arles il primo luglio, e gli stanno *a latere* Mistral e Roumanille (questi come vicepresidenti), e la commissione premia la traduzione di un sonetto di Petrarca (CCXXXI) fatta da Alphonse Tavan. Fra i delegati dell'Accademia dei Felibri troviamo (p. 75) Jean Brunet insieme a Mistral, Aubanel e Roumanille; fra i premiati a Valchiusa per un sonetto su Petrarca troviamo Anselme Mathieu (p. 96). Al banchetto della domenica 19 luglio ad Avignone, Teodoro Aubanel fa un brindisi «provenzale» al poeta e amministratore M. Scipion Doncieux, prefetto di Valchiusa, e Frédéric Mistral legge la sua traduzione di *Chiare, fresche e dolci acque* (p. 106 sg.), ... insomma, dei sette che costituirono il sodalizio originario mancava solo il defunto Paul

Giéra. Tale partecipazione non dovrebbe sorprendere perché in quei vent'anni i giovani fondatori del movimento felibrista erano diventati visibilissimi autori e illustri rappresentanti della cultura del mondo occitanico e francese per cui non potevano esimersi dal presenziare ad una celebrazione internazionale come quella del centenario petrarchesco. Sotto questo aspetto si trovavano nella posizione di tanti altri intellettuali e di tutte le autorità locali e nazionali e perfino internazionali che parteciparono alle festività in numero altissimo perché quelle celebrazioni furono veramente fastose. Tuttavia i Felibri vi partecipavano per un motivo che li distingueva da tutti gli altri partecipanti. In effetti è facile capire che le autorità avignonesi e provenzali in generale tenessero molto a queste celebrazioni perché il nome di Petrarca era legato alla storia della Provenza e in modo particolare di Valchiusa e di Avignone. Era un legame sempre fecondo: se le guide di Avignone precisavano il luogo della tomba di Laura su cui tanto si discusse nel Cinquecento da quando Maurice Scève lo indicò in una chiesa di Avignone, e raccontavano che quella tomba sollecitò l'attenzione perfino del re Francesco I e di letterati e poeti come Marot, è anche vero che ad Aix-en-Provence era sorta un'Académie du Sonnet (presieduta da Berluc-Perussis [Peruzzi]) che intendeva celebrare la forma metrica legata al nome di Petrarca più che ad altri poeti. Una gloria locale di tale statura non poteva non sensibilizzare le autorità, e si può pensare che la loro adesione alle celebrazioni fosse qualcosa di più di un semplice dovere d'ufficio. Ma per i Felibri Petrarca era qualcosa di più di un conterraneo adottivo: era soprattutto il poeta, il cantore della Provenza, in particolare di Valchiusa e del paesaggio provenzale, e in questo senso egli era un felibro *ante litteram*. Infatti tutti i Felibri che parteciparono alle celebrazioni erano lettori di Petrarca e in tutti loro è possibile rinvenire imitazioni ed echi petrarcheschi.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Uno studio, non esaustivo ma comunque sufficiente a dare l'idea della presenza del *Canzoniere* nei versi dei Felibri, è quello di R. Ribière, *Pétrarque et les sept de Font-Segugne*, Cavaillon, L'Albatros, 1961; e in italiano, *Petrarca e i sette di Font-Segugno*, trad. a c. di G. Toso Rodinis, prefazione di D. Valeri, Padova, Libreria Draghi Randi, 1974.

Sarebbe utile rivedere l'influenza di Petrarca sui Felibri perché la natura dei loro interessi fa prevedere risultati interessanti e quasi certamente unici nel contesto della *Rezeption* della poesia petrarchesca nell'Ottocento; ma non è impresa da perseguire in questa sede. Tuttavia se ne vuol tentare un assaggio vedendo il caso meno ovvio, cioè studiando alcune traduzioni di Mistral fatte in occasione delle celebrazioni ricordate, e lasciando da parte quelle di altri Felibri, specialmente quelle di Aubanel, che proprio da Mistral ebbe il titolo di «il Petrarca provenzale» contrapposto a quello di «Omero provenzale» che egli dava a sé stesso. Le traduzioni sono probabilmente il campo più limitato per studiare l'influenza di un autore su un altro; d'altra parte offrono anche il terreno più concreto possibile per capire come un autore venga recepito.

Mistral tradusse una canzone e tre sonetti di Petrarca, e ospitò le traduzioni e i testi a fronte ne *Lis Isclo d'or*, la raccolta di componimenti lirici pubblicata nel 1876; ma nell'edizione "definitiva" del 1889 presso l'editore Lemmier queste traduzioni vennero soppresse; tuttavia si possono leggere tra «les poèmes réjectés» nell'edizione critica a cura di J. Boutière (Paris, Didier, 1970) in due volumi. Le traduzioni sono datate: la canzone ad «Avignon, 18 de juillet, 1874», mentre i sonetti hanno semplicemente la data dell'anno 1874; però uno di questi («Jamai fuguère in lio») fu pubblicato nel ricordato volume *Fête séculaire* (p. 184), datato a «Maiano, juillet 1874», con il titolo «Petrarco à Vau-Cluso», e fu pubblicato anche nell'*Almanach du Sonnet*, annata del 1875. Non c'è dubbio che si tratti di traduzioni legate all'occasione dei festeggiamenti, e forse per questo Mistral non esitò a sopprimerle nella seconda edizione. Nella *princeps* la canzone faceva parte della sezione V, «Li plang», e i sonetti della sezione IX, «Li sounet». In tutte le edizioni i testi venivano presentati con l'originale a fronte. Per il testo petrarchesco Mistral teneva presente l'edizione contenuta nel vol. I del *Parnaso italiano* (Venezia, Antonelli, 1836).

Per procedere all'esame di queste traduzioni, riportiamo i testi, cominciando dalla canzone.

Rivolgesi estatico a que' luoghi ove la vide, e dove fu, ed è  
beato in amarla

Chiare, fresche e dolci acque,  
Ove le belle membra  
Pose colei che sola a me par donna;  
Gentil ramo, ove piacque  
(Con sospir mi rimembra)  
A lei di fare al bel fianco colonna;  
Erba e fior, che la gonna  
Leggiadra ricoverse  
Con l'angelico seno;  
Aer sacro sereno,  
Ov' Amor co' begli occhi il cor m'aperse;  
Date udienza insieme  
Alle dolenti mie parole estreme.

S'egli è pur mio destino  
(E 'l cielo in ciò s'adopra)  
Ch' Amor quest'occhi lagrimando chiuda;  
Qualche grazia il meschino  
Corpo fra voi ricopra,  
E torni l'alma al proprio albergo ignuda.  
La morte fia men cruda,  
Se questa speme porto  
A quel dubbioso passo;  
Che lo spirito lasso  
Non poria mai in più riposato porto  
Né 'n più tranquilla fossa  
Fuggir la carne travagliata e l'ossa.

Tempo verrà ancor forse  
Ch'all'usato soggiorno  
Torni la fera bella e mansueta;  
E là v'ella mi scorse  
Nel benedetto giorno,  
Volga la vista desiosa e lieta  
Cercandomi; ed, o pieta!

Già terra infra le pietre  
Vedendo, Amor l'inspìri  
In guisa che sospìri  
Sì dolcemente che mercé m'impetre,  
E faccia forza al cielo,  
Asciugandosi gli occhi col bel velo.

Da' be' rami scendea  
(Dolce nella memoria)  
Una pioggia di fior sovra 'l suo grembo;  
Ed ella si sedea  
Umile in tanta gloria,  
Coverta già dell'amoroso nembo  
Qual fior cadea sul lembo  
Qual su le trecce bionde,  
Ch'oro forbito e perle  
Eran quel dì a vederle;  
Qual si posava in terra, e qual su l'onde;  
Qual con un vago errore  
Girando, pareva dir: qui regna Amore.

Quante volte diss'io  
Allor pien di spavento:  
Costei per fermo nacque in Paradiso!  
Così carco d'obblio  
Il divin portamento  
E 'l volto e le parole e 'l dolce riso  
M'aveano, e sì diviso  
Dall'immagin vera  
Ch'io dicea sospirando:  
Qui come venn'io, o quando?  
Credendo essere in Ciel, non là dov'era.  
Da indi in qua mi piace  
Quest'erba sì, ch'altrove non ho pace.

LI PLAGNUN DE PETRARCO<sup>2</sup>

Aigo claro e fresqueto  
 Ounte si poulit mèmbe  
 Pausè ma Damo, aquelo que me raubo;  
 Tu que prenguè, branqueto  
 (Souspirous me remèmbe)  
 Pèr s'apiela, courouso coume l'aubo;  
 Erbo e flour que se raubo  
 E soun sen curbiguèron;  
 Aire sant, aire linde,  
 Ounte soun divin brinde  
 E si bèus iue lou cor me durbiguèron,  
 Ensèn prestas ausido  
 A mi plagnun, à ma debalausido.

Se vòu lou sort avare  
 Qu'à iéu coume tant d'autre  
 Plourous lis iue se barron, - à Vau-cluso  
 Ah! basto que s'entarre  
 Moun paure cors vers vautre,  
 E qu'à soun Diéu moun amo tourne nuso!  
 La mort sara mens cruso,  
 Se porte aquelo espèro  
 A-n-aquéu mau-passage;  
 Que l'esprit, las dóu viage,  
 Pourrié jamai, en mai tranquilo terro  
 O plus dous cementèri,  
 Fugi la car e tóuti si misèri.

Si pòu qu'en jour encaro  
 Vèngue long d'aquéu flume  
 Lauro, amansido envers soun triste amaïre,

<sup>2</sup> Si riprende il testo da *Lis Isclo d'or* nell'edizione a c. di J. Boutière, Bruxelles-Paris-Montréal, Didier, 1970, vol. 2, pp. 964-968. Da quest'edizione si riporta anche il testo petrarchesco, ripreso a sua volta dall'edizione del *Parnaso italiano*, vol. I (Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso), Venezia, Giuseppe Antonelli, 1836, sulla quale Mistral si sarebbe basato. Abbiamo corretto soltanto alcuni errori palesi.



E que, mounte sa caro  
Un cop me faguè lume,  
Vire lis iue, desirouso, en tout caire  
Me cercant; e, pecaire,  
Me vesènt deja 'n terro,  
Se pòu qu'Amour l'ispire  
E que vers Dieu souspire  
Tant douçamen, tant d'uno fe sincèro  
Que m'outègne ma gràci  
En s'eissugant de soun velet la fàci.

Dis aubre degoutavo  
(Qu'es dous en ma memòri)  
Subre sa faudo uno plueio flourido;  
E Lauro s'assetavo  
Umblo dins tant de glòri,  
De l'amourous blasin ennevoulido.  
E zóu! li flour poulido  
Subre si treno bloundo  
Que l'or e li perleto  
Aproucharien souleto;  
E zóu! de flour au sòu, de flour sus l'oundo,  
Que dins si refoulèri  
Pareissien dire: Amour, à tu l'empèri.

Quant de fes me diguère,  
Plen d'un esfrai estrange:  
«Dòu Paradis sort aquelo qu'amire!»  
Tant treboula fuguère  
Davans soun gàubi d'ange,  
Sa caro e si paraulo e soun dous rire,  
E dins un tau delire  
Adounc me revihère  
Que disiéu: «Coume arribo  
Que siéu su 'questo ribo?»  
En cresèn d'èstre au Cèu e noun ounte ère ...  
Es despièi que m'agrado,  
Mai que rèn mai, l'erbo d'aquesto prado.

Per valutare meglio la traduzione ritraduciamola in italiano:

Acque chiare e freschette - dove le sue belle membra - pose la mia dama, quella che mi rapì. - Tu, ramicello, che lei prese - (sospirioso mi ricordo) - per suo supporto, gentile come l'aurora; - erba e fiori che la sua veste - e il suo seno coprirono; - aria santa, aria limpida - dove il suo divino portamento - e i suoi begli occhi il cuore mi aprirono, - prestate insieme l'udito - al mio pianto, al mio smarrimento.

Se vuole la sorte avara - che a me come a tanti altri - gli occhi piangenti si chiudano a Valchiusa, - ah, basta che s'interri il mio povero corpo tra voi altre - e che la mia anima torni al suo Dio nuda. - La morte sarà meno cruda - se porto quella speranza - a quel mal passo, - perché lo spirito, lasso dal viaggio, - non potrebbe mai in terra più tranquilla - o in più dolce cimitero - fuggire la carne e tutte le sue miserie.

Può darsi che un giorno ancora - venga lungo quel fiume - Laura, ammansita verso il suo triste amante, - e che dove il suo viso - una volta mi folgorò - volga gli occhi, desiderosa, in tutti gli angoli - cercandomi; e, ahimè, vedendomi già nella terra, - può darsi che Amore l'ispiri - e che rivolta a Dio sospiri - tanto dolcemente, con tanta sincera fede - che ottenga la mia grazia - asciugandosi il viso con il suo velo.

Dagli alberi gocciolava - (quanto è dolce nella mia memoria!) - sulla sua gonna una splendida pioggia fiorita; - e Laura sedeva - umile in tanta gloria, - avvolta dalla rete amorosa; - e, oh, i fiori belli - sulle sue trecce bionde - che l'oro e le perline - soltanto le si approssimerebbero. - E, oh, fiori al suolo, fiori sulle onde - che nel loro confuso turbinio - sembravano dire: «Amore, a te l'impero!»

Quante volte mi dissi, - pieno d'uno strano spavento: - «Dal paradiso esce quella che ammiro», - tanto fui turbato - davanti al suo portamento d'angelo, - il suo volto e le sue parole e il suo dolce sorriso; - e dentro di una tale estasi allora mi risvegliai - che dicevo: «Come accade - che sono su questa riva?», - credendo d'essere in cielo e non dove ero. - E da allora mi piacque - più che nessun'altra cosa l'erba di questo prato.

Osserviamo innanzi tutto che Mistral segue lo schema strofico e metrico dell'originale. Egli sopprime la chiusa o congedo petrarchesco, preferendo chiudere la canzone con la nota dell'erba di questo prato: non è una decisione sbagliata perché il discorso metapoetico che la chiusa presuppone, se è perfettamente comprensibile nel contesto dell'intero *Canzoniere*, non ha molto senso in un pezzo singolo come questo. Per giunta è una chiusa che non contiene più alcuna nota relativa né al paesaggio della Provenza, né alla presenza di Laura, né al pianto del poeta. In ogni modo, l'adozione di un identico schema metrico è ammirevole sia perché riduce le possibilità di manipolare l'originale, sia perché mette in risalto alcuni esiti eccellenti, come ad esempio la conservazione della rima ricca *mèmbre/rimèmbre*. Indici chiari dell'occasionalità della traduzione sono i riferimenti precisi al nome Laura, alquanto raro in Petrarca, e a Valchiusa. Tali riferimenti non si danno nella canzone petrarchesca ma il traduttore non poteva esimersi facilmente dal farli: nel primo caso gli serviva per ricordare il nome al quale Petrarca poteva semplicemente alludere nel contesto del *Canzoniere*, ma in una traduzione avulsa da tutto il contesto era opportuno nominarlo a chiare lettere perché il nome evocava ormai una donna amata e il mito amoroso al quale era legato; il secondo nome alludeva precisamente al luogo che era stato teatro di quell'amore e che ora dopo secoli era teatro di celebrazioni civiche e culturali.

Cominciamo con l'osservare che al primo verso la sintassi petrarchesca che prepone gli attributi al sostantivo «acque», mettendone in evidenza le qualità, viene invertita da Mistral, e degli attributi viene soppresso «dolci», quell'aggettivo che non è delle acque stesse ma del modo di vederle del poeta: una nota soggettiva del paesaggio viene quindi eliminata. V'è però il diminutivo «fresqueto» che contiene una sfumatura soggettiva di natura affettiva, come di solito accade con gli ipocoristici; tuttavia conserva una considerevole carica di oggettività, di una situazione *a parte obiecti*. Il processo continua in: «colei che sola a me par donna» dove la perifrasi per indicare l'amata e mettere in risalto la soggettività del giudizio viene evitata e resa in termini più di-

retti con «ma Damo» e con un riferimento storico all'innamoramento. L'elenco degli elementi convocati come testimoni del pianto del poeta si apre con l'appello al «branqueto», ossia «ramicello»: anche questa volta il diminutivo ha la sua funzione che è quella di assorbire la notazione di gentilezza presente nell'originale: ma dove il «gentil» petrarchesco implica un atto di simpatia da parte della natura, il diminutivo in Mistral — oltre ad indebolire la dignità del «ramo» che pur essendo forte si comporta in modo «gentile» — indica soltanto delicatezza e disponibilità a compiacere Laura, e per questo non ha più la forza e la nobiltà della «colonna», ma la pieghevolezza d'un ramo giovane. Laura che prende il ramo come sostegno perde molto della maestà, del suo regale portamento presente nell'originale in cui contribuisce magnificamente alla natura sacro-rituale della visione.

Un'altra notevole differenza è la resa di «aer sacro sereno» scomposto in due notazioni; il che non conta molto considerando che un'interpunzione diversa (una virgola tra «sacro» e «sereno», come del resto si legge nelle edizioni moderne) l'autorizzerebbe senza difficoltà; per giunta la ripetizione di «aire», che serve a rendere analitica la potenziale endiadi dell'originale, ha una funzione rafforzativa che sottolinea il processo d'osservazione e accresce lo stupore dell'osservatore; semmai più impegnativa è la resa «sant» di «sacra». I due concetti in realtà sono diversi: Petrarca non chiamerebbe certamente «santa» l'aria perché egli riserva l'aggettivo per sostantivi come «volto» o «parole», e lo tratta come sinonimo di «angelico» o di «paradisiaco»; «sacra» invece indica una religiosità legata ad un rito, e implica un culto per un luogo o per un evento che non è necessariamente cristiano o di altra religione rivelata. La nozione di santità, anche quando non si lega chiaramente a quella di miracolosità, ha pur sempre un valore religioso-morale, mentre nella nozione di «sacro» ha un grande peso il senso del tempo o meglio della sua sospensione, il senso della rivelazione dell'arcano con connotazioni di magia e di sortilegio. Quest'ultima, del resto, è la situazione che la canzone mette a fuoco: una visione immobilizzata nel ricordo, con al centro una Laura che potrebbe essere una divinità ter-

rena, una creatura ctonia e una maga insieme. Mistral sopprime quella magia vaga e potente insieme per dare alla visione in generale un contenuto più familiare che è quello di estrazione religiosa.

Continuando, vediamo che la traduzione elimina «Amor» come l'agente che apre il cuore dell'amante e tale funzione è delegata direttamente agli occhi dell'amata. Infine «alle dolenti mie parole estreme» viene stemperato in un'altra perifrasi, in un meno aulico «plagnun» e «debalausido», cioè pianto e smarrimento, con ulteriore perdita del senso del tempo che si coglie in «estreme».

L'attacco della seconda strofa con la presenza della «sorte avara» ha qualcosa di popolare, come del resto lo ha «coume tant d'autre», e qualcosa di zeppa. Di contro spicca la presenza di Valchiusa. Il resto procede fedelmente fino agli ultimi versi, dove scompare l'immagine-metafora del porto che completa perfettamente quella del viaggio, sostituita da quella di «terra», e «fossa» diventa «cementèri». Il verso finale presenta ancora una parafrasi dove «la carne travagliata e l'ossa», aulico anche per l'uso dell'epifrasi e dell'endiadi, si tinge di connotazioni morali, di una sorta di *deprecatio corporis*, che non esiste in Petrarca.

Nella terza strofa vediamo la scomparsa di «usato soggiorno» sostituito dalla presenza perpetua, per così dire, del fiume; vediamo il nome di Laura; vediamo la caduta del «benedetto giorno» (forse perché «jour» era stato usato poco prima) e al suo posto l'immagine dell'improvvisa folgorazione. Notiamo che «terra» perde il senso metaforico e prende quello proprio. Nuova rispetto all'originale è la presenza della «fede sincera» che sembra un fattore indispensabile per ottenere la grazia. Infine «gli occhi» diventano l'intera «fàci», con la metonimia che dà senso concreto al pianto che in Petrarca è molto più spirituale.

Segue la quarta strofa dove i «bei» di «rami» scompare, e il vago «scendea» diventa un più visibile «gocciolava» ben semantizzato con l'immagine della pioggia vaporosa. E riappare il nome di Laura alla quale Petrarca allude con il semplice «ella». Notevole la traduzione di «vago errore» con «refoulèri», certamente più vicino al registro popo-

lare; infine «qui regna Amore» viene reso come un omaggio di servizio che la natura fa ad Amore.

Siamo all'ultima strofa. Ancora il «carco d'obblio» diventa «turbato», e «divin» diventa un più concreto «angelo»; per contrario scomparire la notazione dell'immagine «vera» con le implicazioni epistemologiche, riassunte in un più misurabile «delirio». Infine manca la notazione della pace che il poeta desidera, e Mistral preferisce chiudere il poema su una dichiarazione d'amore per il paesaggio provenzale di cui si sottolinea l'impareggiabile bellezza.

Le nostre osservazioni sono sommarie e per giunta basate su una traduzione *verbum pro verbo* quindi intenzionalmente piatta, perché un materiale così grezzo mette in rilievo gli elementi da cui dipenderanno le nostre conclusioni. In effetti il punto non è stabilire se la traduzione di Mistral sia buona o cattiva — un poeta della sua taglia difficilmente avrebbe potuto fare una cosa scadente — e non è neppure il caso di determinare se sia fedele o no — che non lo sia è ovvio, almeno in parecchie parti —; ma il punto è stabilire se conservi tracce della poetica mistraliana perché in tal caso essa sarebbe di gran lunga più interessante di una traduzione fedele e farebbe intuire alcuni aspetti della ricezione di Petrarca nell'Ottocento.

Le traduzioni di Mistral, come abbiamo detto, sono ispirate dall'occasione del centenario petrarchesco, ma ciò non vuol dire che scopra solo allora il poeta di Laura perché i ripetuti calchi dal *Canzoniere* nell'opera mistraliana provano una frequentazione remota e assidua con quel poeta per lui più provenzale che toscano. Le celebrazioni del 1874 sono in qualche modo l'occasione di far parlar Petrarca con una lingua che già fu sua — per cultura e per consuetudine diaria se non proprio come strumento d'espressione artistica — e alla quale ora i Felibri intendono restituire una dignità artistica. Le celebrazioni, insomma, offrivano a Mistral l'occasione di recuperare un maestro, una fonte di ispirazione, uno dei massimi cantori delle bellezze della Provenza. Come tutti i Felibri, egli vedeva nel grande Aretino il conterraneo che

cantava Valchiusa, la Sorga, il Rodano...<sup>3</sup> il paesaggio dolce della terra che l'aveva ospitato, anzi fatto suo proprio cittadino; e insieme a quel paesaggio egli aveva celebrato una donna provenzale vera, o almeno più vera di tutte quelle mai nominate direttamente dai trovatori. Ma Mistral aveva un modo diverso dai suoi sodali e soprattutto da Petrarca di amare la sua Provenza dai maestosi fiumi, dalle fiorite primavere, dall'aria serena e dolce. Per lui quel paesaggio era inseparabile, addirittura indistinguibile dal cuore e dalla storia della sua gente. Chi conosce il *Pouèmo dóu Rose* ("Il poema del Rodano") ma anche gli altri poemi famosi *Mirèio* e *Calendal* capisce facilmente ciò che intendiamo dire, essendo la natura della Provenza uno dei temi più salienti della poesia mistraliana. È una natura che nasce da una vena in cui si combinano elementi georgici ed epici. L'elemento georgico si coglie nel canto della potenza miracolosa della natura la quale produce frutti e bellezza nel suo vivere ciclico. Ad essa va il senso di gratitudine e di rispetto di chi la coltiva e di chi la vive con sottomissione e con reverenza, di chi la ama come si ama una madre, la quale non sbaglia mai i suoi calcoli e ha le sue segrete ragioni per fare ciò che fa e per il modo in cui lo fa. L'elemento epico riguarda la storia, perché quella natura della Provenza e delle sue città è anche il teatro della storia del suo popolo, il testimonia della sua grandezza e delle sue sofferenze, il perenne fluire in cui sono depositate memorie e immagini di tutti i tempi. L'epicità di questa natura è nella sua forza-indifferenza che si può chiamare fato o provvidenza, ma è solo nel suo sfondo che si possono misurare l'eroismo, la forza, la tenacia, le gioie e le sofferenze delle persone che ne calcano il suolo. Una natura e una Provenza di questo genere non è quella di Petrarca. Infatti, nonostante la coincidenza geografica, il modo di percepirla è assolutamente diverso da quello di Mistral: Petrarca spoglia la natura di ogni attributo georgico e provvidenziale, e le conferisce una

<sup>3</sup> Il lavoro fondamentale sul mito di Valchiusa presso i Felibri è quello di E. Duperray, *L'or des mots. Une lecture de Pétrarque et du mythe littéraire de Vaucluse des origines à l'orée du XXe siècle. Histoire du Pétrarquisme en France*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1997.

proprietà di simpatia risalente ad una matrice neoplatonica-chartriana. La natura della Provenza petrarchesca non ha legami con la gente o con la sua razza o con la sua storia ma soltanto con la storia d'amore particolare del poeta. La natura nel *Canzoniere* ha un ruolo da protagonista partecipe, da testimonio e da consigliere, da cassa armonica in cui il poeta confessa sé stesso e quella gli ripropone le sue parole ormai fissate nelle piante e nelle pietre. Questa natura petrarchesca ha un'anima che parla a quella del poeta,<sup>4</sup> mentre la natura di Mistral funziona da sfondo lontano, assumendo dimensioni mitiche, atemporali, e in un certo senso indifferenti o perfino ostili nei riguardi dei protagonisti, ai quali rimane solo da capire che la natura è provvidenza e pertanto ha il proprio modo misterioso di condurre le cose di questo mondo.<sup>5</sup>

Le componenti indicate nella poetica di Mistral operano nella traduzione di *Chiare, fresche e dolci acque* nel senso che tendono a rendere concreto il discorso che Petrarca tiene sempre vago, sfumato e carico di segrete risonanze musicali. La componente epica spiega l'uso del registro medio o addirittura popolare che si rivela nei diminutivi («branqueto», «perleto», e simili), nelle locuzioni fatte («sort avare») o in espressioni vicine al proverbio («coume tant d'autre»), mentre Petrarca non si allontana mai dal registro culto. Si direbbe che Mistral veda l'apparente tersità della lingua petrarchesca come un segno di essenzialità, di aderenza concreta ai referenti che denota. Il che rientra pienamente nella dominante nozione "parnassiana" che il secondo Ottocento ebbe della poesia di Petrarca,<sup>6</sup> la poesia della perfezione formale, della

<sup>4</sup> Per le osservazioni precedenti si rimanda a *La simpatia della natura nel Canzoniere petrarchesco*, il terzo saggio di questa raccolta.

<sup>5</sup> Molto è stato scritto sul tema del paesaggio in Mistral, ma mi limito a segnalare soltanto le pagine di M. Casella, *Federico Mistral*, in *Provenza e Italia*, a cura di V. Crescini, Firenze, Bemporad & Figlio, 1930, pp. 211-264, non solo perché sono pagine ancora fresche nonostante l'angolatura troppo "religiosa" e "platonizzante", ma perché appaiono in un volume dovuto al «Comitato Nazionale Italiano per le Onoranze Centenarie a Federico Mistral», volume con il quale l'Italia sembrava ricambiare nel sommo poeta provenzale la terra che aveva onorato molte volte i centenari di un sommo poeta italiano nutrito in Provenza; comunque sia, le occasioni dei centenari sembrano avere una funzione singolare nel nostro discorso!

<sup>6</sup> Per le interpretazioni di Petrarca nel primo Ottocento, oltre al libro di Duperray, *L'or*



temperata espressività sentimentale, del classicismo che produce l'arte per l'arte. Era un'interpretazione fortemente riduttiva e per alcuni versi fu responsabile del *nadir* critico che la *Rezeption* di Petrarca toccò nell'Ottocento. Ma Mistral va un passo più in là. È risaputo, infatti, che una delle forze del suo "realismo" sta nel linguaggio che trova grande potenza espressiva nella denotazione, spoglia e precisa, denotazione che nella sua essenzialità contiene tanta carica simbolica quanta può averne la natura stessa nei suoi singoli elementi. In questo Mistral era più vicino a certi trovatori come Arnaut Daniel, e perfino a Dante, di quanto non potesse esserlo a Petrarca. E quel suo realismo lo avvicina a soluzioni simboliste,<sup>7</sup> fatto che spiega l'ammirazione di Mallarmé per *Lou Pouèmo d'ou Rose*; e chi tenga presente soltanto l'indimenticabile nuotata dell'Anglora nel fiume Rodano capisce come ciò possa essere accaduto. Insomma il parnassianesimo poteva colorarsi del mistero e della magia georgica e acquistare con la dimensione epica la potenza del mito; e rinasceva così un Petrarca provenzale e simbolista.

La componente realistica mistraliana modifica in modo significativo l'aerosità, la sospensione sacra della celebre canzone petrarchesca, e modifica in senso romantico, cioè patetico-sentimentale, il pianto del poeta, pianto che viene riscritto entro una storia più comune e nello stesso tempo più "provenzale": Petrarca è un amante «comme tant d'autre», ma proprio per questo la sua storia d'amore è degna d'essere raccontata e sommata a tutte le storie che formano il *corpus* della mitologia amorosa che la Provenza ha creato nei suoi secoli. Il paesaggio degli alberi che «gocciolano» fiori, i prati che vedono le apparizioni di donne a volte angeli e a volte ninfe, i fiumi che col suono delle loro acque segnano il tempo degli amori... sono temi e immagini che ricorrono in opere come *Mirèio*, perché è come se da sempre la terra di Pro-

*des mots*, cit., indicazioni si trovano in L. Bertoli, *La fortuna di Petrarca in Francia nella prima metà del secolo XIX*, Livorno, Giusti, 1915.

<sup>7</sup> Su questo aspetto e sui rapporti di Mistral con Mallarmé si vedano le pagine di F. Di Pilla, *Le isole d'oro. Lettura di Mistral*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, pp. 51-66.

venza, la stessa terra dove visse Laura, abbia dato lo stampo perpetuo a tutti gli amori che si svolgono sul suo suolo, a tutte le storie intessute di speranza e di tristezza.

La Provenza di Valchiusa e della Sorga rimane la molla dell'interesse mistraliano per Petrarca, ed è questa molla che sta dietro la scelta dei tre sonetti tradotti. Sono tutti e tre ricavati dalla seconda parte dove il paesaggio nel *Canzoniere* muta ruolo: rimane, sì, il teatro fisico dell'amore, ma l'amata è ormai assente, e dal paradiso esorta il poeta ad abbandonare le bellezze del mondo e a guardare solo al bene eterno. In questa situazione la natura col paesaggio esorta il poeta a seguire la direzione contraria, cioè ad amare la scena per l'attrice che la calcò, ad amare il paesaggio che contiene sempre l'impronta di Laura viva. Laura, insomma, è indelebilmente e per sempre legata al paesaggio della Provenza. Nel primo sonetto il poeta narra di essere tornato in un luogo dove soleva vedere Laura, e quel paesaggio provenzale costituisce il legame fisico con la storia d'amore per Laura: scompare l'amata ma resta il suo ricordo suggerito dalla scena in cui avvenne l'incontro. Lo stesso tema viene ripetuto negli altri due sonetti. Dal punto di vista formale solo il primo di questi sonetti segue lo schema e il metro dell'originale, mentre gli altri due presentano uno schema diverso e sono in dodecasillabi, metro più lungo che sembra favorire una maggiore fedeltà. Tuttavia anche nel secondo sonetto «Vo con gli occhi bagnando l'erba e 'l petto» diventa «Vau bagnant de mi plour lou verd dougan dòu riéu», dove la dittologia petrarchesca viene ridotta ad una sola immagine e per giunta un'immagine del tutto trasformata, perché l'erba e il petto diventano «le verdi rive»: nuovamente il dato concreto rispetto a quello metaforico di «petto». Mistral ama le allegorie — le sue opere ne sono piene perché la tendenza epico-patriottica lo richiede — ma non ama le metafore perché il suo realismo non le assorbe facilmente; Petrarca invece fugge quasi sempre l'allegoria e ama la suggestione della metafora che connota in modo diverso ciò che le parole denotano.

Trascriviamo qui i sonetti con la rispettiva traduzione e retroversione facendo in modo che il lettore possa verificare per proprio conto

ciò che l'analisi della canzone ha dimostrato. Dal punto di vista tecnico osserviamo soltanto che mentre nel primo sonetto usa il decasillabo, negli altri due usa l'alessandrino, e mentre nel primo segue lo schema dell'originale negli altri due se ne allontana: anche questo era un modo moderato di rendere "moderno" Petrarca pur senza rendere "libertins" i suoi sonetti col ricorso della polimetria e a schemi metrici irregolari secondo la moda invalsa tra alcuni poeti francesi contemporanei e alla quale occasionalmente anche Mistral aderì.<sup>8</sup>

Rivede Valchiusa, che i suoi occhi riconoscono quella stessa, ma  
non il suo cuore.<sup>9</sup>

Valle che de' lamenti miei se' piena  
Fiume che spesso del mio pianger cresci,  
Fere silvestre, vaghi augelli, e pesci  
Che l'una e l'altra verde riva affrena;  
Aria de' miei sospir calda e serena,  
Dolce sentier che sì amaro riesci,  
Colle che mi piacesti, or mi rincredi,  
Ov' ancor per usanza Amor mi mena  
Ben riconosco in voi l'usate forme,  
Non, lasso, in me, che da sì lieta vita  
Son fatto albergo d'infinita doglia.  
Quinci vedea 'l mio Bene; e per quest'orme  
Torno a veder ond'al ciel nuda è gita,  
Lasciando in terra la sua bella spoglia.

Ed ecco la traduzione mistraliana indicata col semplice titolo di  
«Traducioun de Petrarco»:<sup>10</sup>

De mi lamento, o vau, tu que sies pleno,  
Font que souvènt fau crèisse de mi plour,

<sup>8</sup> Si vedano le osservazioni di Boutière nell'introduzione alla sua edizione del *Lis Isclo d'or*, 1970, vol. I, pp. 85-87.

<sup>9</sup> Le didascalie sono riportate dall'edizione petrarchesca usata da Mistral.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 1000-01.

Bèsti sòuvajo, aucèu, raminho e flour,  
Pèis que lou riéu verdejant encadeno;  
Aire seren que mi souspir aleno,  
Dous carreiroun aro plen d'amarour,  
Baus agradiéu que vuei me fas ourrou,  
Ount pèr coustumo encaro Amour me meno,  
Avès toujour lou biais qu'avias aièr,  
Mai noun pas iéu que, tant gai e tan fièr,  
Un dòu sèns fin aro me desparpello.  
Ounte vesiéu moun Bèn, sièu revengu  
Vèire l'endré d'ounte a despareigu,  
Leissant au cros la siéu despueio bello.

Dei miei lamenti, valle, tu che sei piena - fonte che spesso faccio crescere col mio pianto - bestie selvagge, uccelli, fronde e fiori - pesci che il fiume verdeggiante incatena - aria serena che i miei sospiri nutri - dolce sentiero ora pieno d'amarezza - bosco gradito che ora mi fa orrore, - dove per costume ancora Amor mi mena.

Avete sempre la bellezza che avevate ieri, - ma non me, che, tanto allegro e tanto fiero - un dolore senza fine ora mi acceca.

Dove vidi il mio bene sono tornato - a vedere il luogo da dove è sparita,- lasciando nella fossa le sue belle spoglie.

## II

Videla in Valchiusa sotto varie figure ed in atto di compassione verso di lui.

Quante fiate al mio dolce ricetto,  
Fuggendo altrui, e, s'esser può, me stesso,  
Vo con gli occhi bagnando l'erba e 'l petto,  
Rompendo co' sospir l'aere da presso!  
Quante fiate sol, pien di sospetto,  
Per luoghi ombrosi e foschi mi son messo,  
Cercando col pensier l'alto diletto,  
Che morte ha tolto, ond'io la chiamo spesso!  
Or in forma di ninfa o d'altra diva,

Che del piú chiaro fondo di Sorga esca,  
E pongasi a seder in su la riva;  
Or l'ho veduta su per l'erba fresca  
Calcar i fior com'una donna viva,  
Mostrando in vista che di me le 'ncresca.

\*\*\*

Quant de fes, au dous lio de soulas ounte siéu,  
Fugènt lis autre emai iéu-meme, se pòu dire,  
Vau bagnant de mi plour lou verd dougan dòu riéu  
E roumpènt l'aire siau de tant que iéu soupire!  
Quante de fes tout soulet, gounflant e pensatiéu,  
I rode souloumbrous e fousc iéu me retire,  
Cercant en pensamen lou delice de Diéu  
Que la mort a rauba, la mort que iéu desire!  
Quouro en formo de ninfo o d'autro deïta,  
Me sèmblo que dóu founs de la Sorgo sereno  
Espelis... e que vèn en ribo s'asseta;  
Quouro pèr l'erbo fresco à mis iue se permeno,  
Trepejant sus li flour coume en realita,  
E moustrat, à soun biais, que pèr iéu tiro peno.

Quante volte al dolce luogo del diletto dove sono - fuggendo gli altri e piú me stesso, se si può dire - vado bagnando col mio pianto la verde riva del fiume - e rompendo l'aria soave col mio tanto sospirare.

Quante volte tutto soletto, raccolto e pensoso - in radure oscure e fosche mi ritiro - cercando nel pensiero la diletta di Dio - che la morte ha rubato, la morte che io desidero!

Quando in forma di ninfa o d'altra divinità, - mi sembra che dal fonte sereno del Sorga - nasca, e che venga a sedersi sulla riva;

quando ecco che per l'erba fresca [davanti] ai miei occhi passeggia - calcando i fiori come nella realtà, - e mostra nel suo atteggiamento che sente pena per me.

## III

Rammenta in solitudine gli antichi suoi lacci d'amore e sprezza  
i novelli

Mai non fu' in parte ove s'è chiar vedessi  
 Quel che veder vorrei, poi ch'io no 'l vidi;  
 Né dove in tanta liberta mi stessi,  
 Né 'mpiessi il ciel di s'è amorosi stridi;  
 Né giammai vidi valle aver s'è spessi  
 Luoghi da sospirar riposti e fidi;  
 Né già ch'Amor in Cipro avessi,  
 O in altra riva, s'è soavi nidi.  
 L'acque parla d'amore e l'ôra e i rami  
 E gli augeletti e i pesci e i fiori e l'erba,  
 Tutti insieme pregando ch'î' sempr'ami.  
 Ma tu, ben nata, che dal ciel mi chiami,  
 Per la memoria di tua morte acerba  
 Preghi ch'î' sprezzi 'l il mondo e suoi dolci ami.

\*\*\*

Jamai fuguère en-lío mounte tant clar veguèsse  
 Ço que vèire voudriéu, despièi que nou l'ai vist;  
 Ni mounte en liberta iéu tant me sentiguèsse  
 Emé tant, dins lou cèu, d'amourous cridadis;  
 Ni veguère jamai coumbo que tant aguèsse  
 D'endré pèr souspira, fidèu e pausadis,  
 E crese pas qu'en Cipro Amoru jamai tenguèsse,  
 Nimai en autro part, tant siau e brave nis.  
 Aqui parlon d'amour la font, l'auro, la prado,  
 Lis aucelet, li pèis, li flour, l'erbo dóu bord,  
 Tóuti ensèn, me prechant la vido enamourado.  
 Mai tu que d'eilamont me sones, benurado,  
 Fai pèr lou souveni de toun acerbo mort  
 Que mesprese lou monde e sa douço abéurado.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 1008-1009.

Giammai fui in luogo dove così chiaro vedessi - ciò che veder vorrei, dopo che non l'ho più visto - né luogo dove in libertà io mi sentissi - con tanti amorosi gridi nel cielo.

Né giammai vidi bosco che avesse tanti - luoghi per sospirare, fidi e quieti; - e non credetti che in Cipro Amore giammai tenesse, - né mai in altra parte tanto soave e buon nido.

Qui parlano d'amore le fonti, l'aria, il prato, - gli uccelletti, i pesci, i fiori, l'erba delle rive - tutti insieme volendomi innamorato a vita.

Ma tu, ben avventurata, che di lassù mi chiami, - fai, con il ricordo della tua acerba morte, - che io disprezzi il mondo e le sue dolci libagioni.

Tutta la poesia è poesia di occasione, ma è anche vero che alcune occasioni hanno lunghe preistorie. Le traduzioni di Mistral sono legate all'occasione del centenario, come dimostra anche la scelta dei testi da tradurre, e se questo non bastasse ce lo ricordano le menzioni di Valchiusa e di Laura che addirittura sembrano ostentare l'occasionalità. Ma Mistral non è un "cerimoniere pubblicitario" e sa vivere all'altezza di tanta occasione provando di essere un poeta che traduce un altro poeta, e la menzione specifica di Laura e soprattutto di Valchiusa e dei suoi fiumi rientrano nel suo programma di celebrazione mitica della Provenza. Mistral sosteneva che Petrarca e Dante e l'Italia intera fossero entrate molto presto a far parte di quella Provenza che sta al centro di quell'*Empèri dóu soulèu* fondato sulla comune eredità latina, cementata da fattori razziali e religiosi, e diventata moderna grazie al contributo degli antichi trovatori provenzali dai quali i Dante e i Petrarca avrebbero tratto un'alta lezione di poesia.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Alcune di queste idee sono esplicitamente espresse nel discorso tenuto ad Arles per le celebrazioni della nascita di Petrarca nel 1904, e pubblicato sull'*Armana prouvençau* del 1905 (cfr. Ribière, *Pétrarque et les sept de Font-Segugne*, Cavaillon, L'Albatros, 1961, p. 49 sg.). Sull'ideologia dell'*Empèri dóu soulèu* in Mistral e nel Felibrisimo, si veda F. Garavini, *L'Empèri dóu soulèu. La ragione dialettale nella Francia d'oc*, «Documenti di Filologia», 10, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967; e J. P. Clèbert, *Mistral, ou L'empire du soleil*, Lattès, Parigi 1983, di natura più divulgativa.

È difficile, anzi imprudente, partire dal materiale visto e arrivare a conclusioni generali circa la fortuna di Petrarca, non si dice sulla lirica dell'Ottocento, ma su quella provenzale di quel secolo e perfino su Mistral in particolare; ma si può pur ottenere qualche indizio da utilizzare poi come ipotesi di ricerca. In linea generale è risaputo che l'Ottocento non fu ben disposto verso il poeta di Valchiusa, troppo controllato per il gusto romantico, troppo estraneo al mondo della realtà, troppo interiorizzante per avere slanci metafisici, troppo "esemplare" per consentire all'"io lirico" romantico quella singolarità o irripetibilità che lo caratterizza: la lirica ottocentesca s'era messa su strade ben diverse e in genere non amava la tematica dell'amore che pure era stata (e forse proprio per questo) uno dei *magnalia* della lirica precedente. De Sanctis ricorda che le sue lezioni zurighesi su Petrarca furono accolte, almeno inizialmente, con freddezza perché il pubblico conosceva l'autore del *Canzoniere* ma non la sua opera.<sup>13</sup> Diversa è la situazione per i poeti provenzali perché la loro mitizzazione dei trovatori riportava in auge il tema dell'amore e lo poneva di nuovo tra i *magnalia* della lirica. Aubanel, e per certi versi Mistral, sono fra i pochi poeti d'amore dell'Ottocento, poeti veri e grandi, s'intende, e non gli esangui poetini d'amore che formano delle fungaie in tutti i periodi. Indubbiamente l'amore di un Mistral o ancor più di un Aubanel non era più l'amore "cortese" per una Laura, quanto invece l'amore sensuale e tormentato e spesso tragico delle Mirelle o dei giovani Zani o di pastori o di banditi. Tuttavia la differenza viene minimizzata dal fatto che entrambi gli amori hanno per scenario la terra di Provenza, un altro dei grandi *magnalia* della letteratura neoprovenzale. E anche per questo tema Petrarca poteva essere un maestro, anzi era l'unico maestro antico perché

<sup>13</sup> Nell'appendice al *Saggio critico sul Petrarca* (edizione a cura di B. Croce, Napoli, Morano, 1913, pp. 307-313); quest'appendice fu apposta alla seconda edizione del *Saggio* del 1883. È interessante ricordare che il saggio desantisiano ebbe il «prix supplémentaire» *ex aequo* e il conferimento della «Medaille de vermeil de l'association normande» durante le celebrazioni petrarchesche ad Avignone (cfr. *Fête séculaire et internationale de Pétrarque, célébrée en Provence, 1874; procès-verbaux & vers inédits*, a c. L. de Berluc-Perussis e H. Guilibert, Avignon, Remondet-Aubin, 1875, p. 97).



i trovatori avevano incluso, sì, il paesaggio nelle loro canzoni, ma era un paesaggio stilizzato e astratto, ben diverso da quello fatto di luoghi “veri”, identificabili quali si trovano nel *Canzoniere* petrarchesco. Non esiste nella lirica ottocentesca altra tradizione che dia tanta importanza al paesaggio quanto quella dei Felibri. I quali gliel'avrebbero data anche senza l'insegnamento di Petrarca; comunque, il fatto che esistesse un precedente così illustre giovava alla loro causa; e per questo Petrarca trovò lettori entusiasti nella Provenza quando altre culture europee l'avevano archiviato e fatto oggetto di studi accademici. E non importa se lo trasformarono o lo modificarono: anzi, questo è il vero segno che l'assimilarono e lo omologarono al loro discorso poetico.

[*Mistral traduttore di Petrarca*, in «Critica del Testo», 6 (2003), pp. 257-278.]



## 13.

### Petrarca a 63 anni: una sfida alle stelle; ma...

All'alba del 20 luglio del 1366 Francesco Petrarca, in piedi già dalla mezzanotte, scrive una lettera indirizzata a Giovanni Boccaccio. Un anno dopo, precisamente alla stessa data e alla stessa ora, compone un'altra epistola indirizzata al medesimo destinatario. Sono le due lettere che aprono e chiudono rispettivamente l'ottavo libro delle *Seniles*.<sup>1</sup> La coincidenza di tali dati non può essere del tutto fortuita; anzi il calcolo è fin troppo evidente, perché se non ci riesce nuova né l'ora mattutina (Petrarca soleva alzarsi a mezzanotte) né il destinatario, e persino la data non sembrerebbe avere niente di insolito, è l'insieme di queste coincidenze a segnalare qualcosa di anomalo e di singolare. La lettura delle lettere confermerà i nostri sospetti. Vedremo infatti che l'argomento trattato richiede che le lettere vengano stese in una determinata ora per cui si attui una specifica congiuntura astrale; richiede che vengano indirizzate ad un amico speciale cui si possono confidare e segreti e timori e propositi; e richiede infine che vengano scritte in un giorno particolare di un anno particolare. Questi due giorni sono del tutto eccezionali, poiché il primo indica il momento in cui Petrarca entra nel 63° anno, e il secondo il momento in cui ne esce. Non si tratta di

<sup>1</sup> Nella versione originale di questo saggio si faceva riferimento all'*Opera omnia* stampata da Heinric Petrus a Basilea nel 1554 in due volumi, ma in questa ristampa il testo di riferimento è quello di *Pétrarque, Lettres de la vieillesse – Rerum senilium libri, Édition critique d'Elvira Nota, traduction de Claude Laurens, Présentation, notices et notes de Ugo Dotti, mises en François par Frank La Brasca*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, voll. 4. Le lettere a Boccaccio sono nel lib. VIII, rispettivamente la I<sup>a</sup> e l'VIII<sup>a</sup>, e per il testo in latino, a pp. 21-35 e 101-105. I nostri rimandi si limiteranno alle pagine e al paragrafo del testo latino. La traduzione "di servizio" è la nostra; ma chi volesse usare una traduzione migliore può consultare le *Lettere Senili di Francesco Petrarca volgarizzate e dichiarate con note da Giuseppe Fracassetti*, Firenze, Le Monnier, 1862.

un anno qualsiasi, perché, come apprendiamo dal contenuto delle lettere, l'anno sessagesimoterzo è tradizionalmente ritenuto pericolosissimo e spesso esiziale a causa di congiunture astrali. Questa circostanza offre a Petrarca l'occasione di svolgere tutto un discorso sull'astrologia che ha il tono di una sfida (non però senza qualche trepidazione) alle stelle; ma gli consente anche (secondo un abito ormai decennale) di far sua un'esperienza già vissuta in letteratura, e nella fattispecie in una pagina di Aulo Gellio.

Vediamo la prima di queste due lettere. L'apre un'osservazione sul vezzo diffusissimo di alterare il numero dei propri anni: alcuni lo fanno per apparire più giovani, e quindi più prestanti; altri lo fanno per apparire più vecchi, e pertanto più saggi e autorevoli. Petrarca s'è tenuto lontano dall'uno e dall'altro vezzo, perché effetto di entrambe quelle due forme di vanità è la menzogna. Tuttavia — confessa — nel passato egli è caduto nel difetto di chi si diminuisce gli anni; egli però ha mentito solo col tacere il loro numero vero. La natura, infatti, gli ha dato fattezze giovanili e soprattutto vivacità d'indole per cui è sempre passato per essere più giovane di quanto non fosse; ma è anche vero che la natura gli ha dato una canizie precoce, per cui è successo che qualche volta sia stato giudicato di età maggiore di quella effettiva. Nell'un caso e nell'altro Petrarca ha lasciato che gli si dessero gli anni che ognuno immaginava, senza provocare mai una correzione da parte sua; e confessa anche che gli faceva piacere sentirsi giudicare più giovane di quel che non fosse, e di sentirsi un po' toccato se gli si davano più anni di quanti non ne avesse.

Per fortuna tutto questo — continua Petrarca — appartiene ormai al passato. Gli anni hanno portato con sé un po' di saggezza e Petrarca è contento di non dover più mentire. E la vecchiaia ha fra i suoi grandi vantaggi il prestigio o l'autorevolezza. Egli conosceva questa verità fin da quando era giovane, perché era consegnata ad una frase di Catone il Vecchio e riportata da Cicerone. Eppure, vivendo fra i giovani, ha sempre pensato come i giovani, i quali temono la vecchiaia e la pospongono nel tempo. Ma ormai Petrarca non può più nascon-

derla; anzi l'ammetterla gli porta onore. Non si può far violenza alla natura: «Cedo ego igitur volens, nec coactus cedam, cedo, inquam, et manum tollo, non fortunae ut Cicero, sed naturae, cui prorsus obstare, non fortitudo sed amentia est».<sup>2</sup> Certo, Petrarca ha rimandato a lungo quest'ammissione, ma anche perché è difficile precisare quando la vecchiaia cominci. Stando all'autorità di Cicerone, la vecchiaia comincia ai 46 anni; altri invece ne pongono l'inizio ai 50, e S. Agostino la fa cominciare addirittura ai 60 anni. Avendo oltrepassato tutti questi limiti, Petrarca dovrebbe essere veramente vecchio. Ma la vecchiaia è un fatto relativo, tanto è vero che ai 46 o ai 50 o ai 60 anni due persone possono essere in condizioni affatto differenti l'una dall'altra grazie ad una diversa fibra fisica. Quei limiti non hanno alcun valore oggettivo e universale, e la discrepanza fra i vari autori a questo riguardo costituisce una prova indiretta di quanto siano arbitrarie siffatte misure. Petrarca arriva dunque a questo principio, che trasmette a Boccaccio sotto forma di consiglio: «Cum te senem senseris, tunc nec prius profiteberis senectutem; sile interim, et intende quid taciti ferant anni».<sup>3</sup> Ma ora Petrarca è arrivato ad un anno importante e non può fare a meno di parlarne; anzi è proprio quest'anno particolare a costituire il tema principale della lettera che stiamo esaminando.

Ma, prima di procedere oltre in quest'esame, è utile osservare come l'autore abbia preparato chi legge al tema che svilupperà. Infatti dal nostro rapido riassunto si può desumere che Petrarca metta a fuoco due forze che sembrano opporsi fra di loro: da una parte è la natura e dall'altra il desiderio o la paura: la prima inesorabilmente porta avanti il corso degli anni che la seconda forza rallenta o accelera. In questa opposizione la natura è un dato bio-fisico; ma essa è, per molti aspetti,

<sup>2</sup> «Cedo dunque di buon grado, e non lo cederei se fossi obbligato, e cedo, dico, non alla Fortuna, come dice Cicerone, ma alla Natura, perché è follia e non coraggio opporsi ad essa» (§ 19, p. 25).

<sup>3</sup> «Aspetta dunque fino a quando ciò non dipenderà dal giudizio dei dotti, ma la tua propria esperienza indicherà il limite. Quando ti sentirai vecchio, allora e non prima, tu ti dirai vecchio. Taci e presta attenzione a quel che gli anni ti porteranno in modo silenzioso». (§ 13, p. 27)

un fatto relativo a chi lo vive, al come la coscienza lo percepisce. Si è vecchi, insomma, quando ci si sente vecchi. Il che vuol dire, in ultima analisi, che Petrarca ha spostato il problema dell'età da un piano esterno del tutto oggettivo ad un fatto mentale o perfino morale. Ed è proprio su questa seconda forza che Petrarca insisterà come l'unico vero antidoto contro la supposta influenza degli astri, perché il saggio trova nella virtù il potere di moderare il peso degli anni e di dominare le stelle.

Veniamo ora all'occasione irresistibile, all'occasione che ha avuto questo lungo prelude. Si tratta di affrontare e sfatare un'antica credenza astrologica. Il 20 luglio è il genetliaco di Petrarca. Egli non ha mai rivelato a nessuno questa data di cui molti sono curiosi; la rivela ora per la prima volta a Boccaccio; o meglio, l'ha rivelata solo un'altra volta ad un astrologo che l'utilizzò per stabilire se la vita e la fama del poeta fossero congruenti col suo "significatore" astrologico; ma gliela rivelò non perché credesse in tali fandonie, bensì per liberarsi di quel seccatore. L'aneddoto (che ha significato sia nel contesto del discorso sulla menzogna sopra ricordato, sia come confessione, non del tutto aperta, di un elemento di paura e di curiosità) e l'affermazione che solo ora Petrarca riveli la propria data di nascita, danno all'occasione una portata eccezionale. Il 20 luglio del 1366 è davvero «tantum virium (...) ut me aliis implicitum curis (...) ad calamum cogeret»<sup>4</sup>, perché in questa data, e proprio all'alba, Petrarca entra nel suo 63° anno d'età. Ora, un'antica credenza corroborata da una secolare osservazione vuole che il 63° anno nella vita umana sia estremamente pericoloso poiché in questo periodo hanno luogo eventi sinistri e spesso fatali. Di quest'anno parlano alcuni autori (Petrarca ricorda, e noi vedremo presto, Censorino, Gellio e Firmico Materno) che convergono sull'attendibilità di tale tradizione. Gli Egiziani — continua Petrarca sull'orma di Firmico Materno — chiamano quest'anno *androcla*, cioè "spezzatore" perché

<sup>4</sup> «È di tanta forza che mi ha costretto a prendere la penna, benché mi trovi impegnato in altre vicende», (§ 16, p. 29).

“spezza” la vita umana. Invero, Petrarca potrebbe comporre una lunga lista di persone (filosofi, santi, principi e tiranni) che morirono a 63 anni; e aggiungerebbe così nuovi dati a riprova della tradizione in esame. Ma poiché «terrorem minuere, non augere propositum est»,<sup>5</sup> egli si astiene da tale operazione e aggiunge, però, che potrebbe comporre liste simili e ugualmente nutrite per qualsiasi anno fra l’adolescenza e la vecchiaia. Basta solo quest’ultimo argomento per spingere Petrarca a dichiarare la natura superstiziosa della tradizione ricordata e a fargli dichiarare *ore rotundo* che affronterà quest’anno senza paura poiché egli si affida a Colui che lo chiamò a questa vita e lo richiamerà a quella eterna quando a Lui piacerà:

Credo equidem, quod que isti terrifici homines minantur non evenient, et vel bene viventi, vel bene utique vivere cupienti, et male vixisse toto animo dolenti, nullus vite annus infelix erit. Et si quid horum forte accidat, preter ultimum illud, quod gravissimum dixi, omnia me, etsi mors ipsa fuerit, adiuvante illo (...) forti animo laturum mortemque ipsam inter naturalia positurum, spe immortalitatis insuper et resurrectionis adhibita (...) Tanta vero luce rebus addita, vide quam sit turpis vere christiano homini metus mortis. Annum ego hunc immerito nisi fallor infamem, et vel novum nihil, vel perfecto nil terribile, si vir fuerim allaturum, hac die et hac ipsa hora securus ingredior.<sup>6</sup>

È il momento più fermo di una sfida alle stelle. E, a render la sfida più degna, Petrarca sottolinea alcuni elementi che potrebbero essere

<sup>5</sup> «Il mio proposito non è aggiungere, ma diminuire il terrore» (§ 19, p. 31).

<sup>6</sup> «Credo, invero, che ciò di cui questi seminatori di terrore ci minacciano non accadrà mai, e che chi vive bene o che comunque desidera vivere bene e si pente di aver vissuto male, nessun anno della vita sarà sventurato per lui. E se per caso succede qualcosa di simile, eccetto la morte — che, come ho detto, è il male peggiore —, con l’aiuto di Quello (...) io sopporterò con animo forte la stessa morte che porrò fra gli eventi naturali (...). Quando si aggiunge una luce così grande la paura della morte sarà una vergogna per un vero Cristiano. Pertanto in questo nuovo anno ingiustamente, se non mi sbaglio, tanto malignato, e che non mi porterà niente di nuovo o sicuramente di terribile, se sono stato un uomo buono, in questo stesso giorno e in questa stessa ora entro sicuro» (§ 21-22, p. 31).

visti come “segni” da chi ha propensione a scoprire e decrittare messaggi celesti: egli nacque di lunedì, e lunedì è il giorno in cui scrive quest’epistola; e il giorno in cui nacque è memorabile perché all’alba, quasi alla stessa ora in cui egli veniva alla luce, gli esuli fiorentini, che si erano raccolti ad Arezzo e a Bologna, furono sconfitti. Ma l’uomo conosce il giorno della sua nascita e non quello della sua morte, che è solo nelle mani di Dio. E nelle mani di Dio passerà anche quest’anno:

Si quid infaustum accidet, doliturum te, non dubito; si mors autem modo non turpis, ne doleas, queso, neu queraris: ut enim nihil est filio indignius quam parentem infamare, sic nil homini difformius quam accusare naturam. Sin quid letius erit quam promittitur, gaudebis scio, et ego ipse, si me vita comitabitur, anni in fine gratulabor tecum, ut cum Gaio olim Asellio Augustus Caesar, apud quem etiam anni huius est mentio, quod hunc scilicet senectutis scopulum evasero. Tu rei exitum intentus observa, quidve mos tibi tuo tempore metuendum, aut sperandum, famoseque sententiae quanta sit fides, in meo capite periculum fac.<sup>7</sup>

Siamo così arrivati alla fine della lettera che abbiamo parafrasato, stralciato e in parte commentato. È un’epistola interessantissima sotto molti aspetti. Prima di tutto è un documento della polemica petrarchesca contro l’astrologia, ma anche della “mentalità” di quel secolo. Essa offre inoltre un nuovo esempio di come Petrarca ami esemplare la propria vita su modelli letterari («ut cum Gaio olim...»). Infine tocca un tema che è di per sé stesso notevole e alla cui diffusione proba-

<sup>7</sup> «Se qualcosa di infausto accadesse, te ne dorrai, non ne dubito; ma se non è la morte, e se non è vergognosa, non dolertene, ti prego, e non lamentarti. Come per un figlio non c’è niente di più indegno che lamentarsi del padre, così non c’è niente di più indegno che accusare la Natura. Se invece accadesse qualcosa di più lieto di quanto non ci sia promesso, so che ne sarai lieto. Ed io, se la vita mi accompagna fino alla fine dell’anno, mi rallegrerò insieme a te, come fece l’imperatore Augusto quando si rallegrò con Caio Asello di aver evitato lo scoglio di questo anno. Tu osserva attentamente l’esito ed esperimenta in me ciò che ora temi e spera, e quanto sia degna di fede questa famosa sentenza sulla mia vita» (§ 27, p. 35).



bilmente Petrarca stesso contribuì non poco. Cominciamo col vedere quest'ultimo punto.

L'anno sessagesimoterzo, secondo una vecchia credenza, "spezza" la vita; per questo Petrarca lo chiama «androcla» («effractor») dietro un'indicazione di Firmico Materno, mentre più comunemente vien chiamato "anno climaterico", in quanto rappresenta un gradino speciale (in tedesco uno *Stufenjahr*)<sup>8</sup> nella scala (*climax*) della vita. Sono *anni climacterici* quelli che rappresentano momenti di mutazione nella vita umana, e sono spesso anni pericolosi. Il termine è ancora vivo nella fisiologia moderna<sup>9</sup> in cui si parla di anni climaterici a proposito del periodo della menopausa. In effetti la nozione di alcuni anni speciali corrispondenti a momenti particolari della crescita è prima di tutto, nell'antichità, una nozione medica<sup>10</sup> che vede nel numero 7 o anche nel 9 e nei loro multipli il ritmo di tali cambiamenti. Questa nozione medica fu ben presto utilizzata dall'astrologia che vide quegli anni legati al 7 e al 9 come gli anni più passibili di "dis-astri". Fra tutti gli anni climaterici i più pericolosi erano considerati gli esponenziali del 7 e del 9, cioè il 49 (= 7 X 7) e l'81 (= 9 X 9); ma pericolosissimo fra tutti era quello dovuto alla moltiplicazione di questi due numeri fra di loro, cioè il 63 (= 9 X 7) che era anche il multiplo di 3 X (3 X 7) — il 21 è ancora oggi l'anno ritenuto normalmente giusto della maggior età. Non è necessario dilungarsi a ricordare documenti di questa tradizione che è stata più volte ricostruita. Gioverebbe semmai fermarsi sui testi che Petrarca stesso cita, poiché sono anche alcuni fra i testi classici ricordati da chi si occupa di questo argomento. Il primo testo è di Aulo Gellio; ma di questo ci occuperemo più in là. Il secondo è quello di Censorino. Nel cap. XIV del *Liber de die natali*, Censorino parla, in termini

<sup>8</sup> Si veda la voce "Stufenjahr" in *Handwörterbuch des deutschen Aberglauben*, Berlino, De Gruyter, vol. VIII (1936-1937), pp. 562-563.

<sup>9</sup> Si veda per indicazioni precise, F. Boll, *Sternglaube und Sterndeutung*, Lipsia, Teubner, 1926, pp. 74 e 174.

<sup>10</sup> Su quest'aspetto medico, come su altri aspetti medici relativi a credenze astrologiche nell'antichità, basterà rimandare all'articolo κλιμακτήρια di F. Boll, in Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumwissenschaft*, n. b., vol. XXI, pp. 843-844.

che si potrebbero dire medici, degli anni climaterici, appoggiandosi su e/o discutendo diverse autorità. Ecco, per esempio, che Varrone divide l'età in cinque gradini, ognuno di 15 anni. Ecco, ancora, Ippocrate che la divide in gradini di 7 anni, come del resto fa Solone in una sua elegia dove si dice che

In prima hebdomade dentes homini cadere; in secunda, pubem apparere; in tertia barbam nasci; in quarta vires; in quinta maturitatem ad stirpem relinquendam; in sexta cupiditatibus temperari; in septima prudentiam linguamque consummari; in octava eadem manere, in qua alii dixerunt oculos albescere; in nona omnia fieri languidiora; in decima hominem fieri morti maturum.<sup>11</sup>

Fra gli anni climaterici alcuni son più difficili di altri, soprattutto i "numeri quadrati". Secondo Platone pericolosissimo è l'81°; per altri è il 49°; altri ancora hanno distinto il numero settenario, che corrisponde al corpo, dal novenario che corrisponde all'anima:

Itaque primum κλιμακτῆρα annum quadragesimum et nonum esse prodiderunt; ultimum autem octogesimum et unum; medium vero, ex utroque permixtum anno tertio et sexagesimo, quem vel hebdomades novem, vel septem enneades conficiunt. Hunc licet quidam periculosissimum dicant, quod et ad corpus et ad animam pertineat, ego tamen coeteris duco infirmiores. Nam utrumque quidem supra dictum continet numerum, sed neutrum quadratum: et ut est ab utroque non alienus, ita in neutro potens. Nec multos sane, quod vetustas claros nomine celebrat, hic annus absumpsit.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Censorinus, *De die natali*, ed. C. Rapisarda (Bologna, Patron, 1991), XIV, 7: «Nella prima ebdomade (settenario) degli uomini cadono i denti; nella seconda appare il pube; nella terza nasce la barba; nella quarta le forze; nella quinta la maturità per lasciare la stirpe; nella sesta si temperano la cupidigia; nella settima sono mature la prudenza e la lingua; nell'ottava rimangono le stesse, e gli occhi cominciano a diventare bianchi; nella nona si diventa più deboli, e nella decima l'uomo è maturo per morire».

<sup>12</sup> *Ibid.*, XIV, 14: «Dissero che il vero primo anno climaterico è il 49° e l'ultimo l'81°, e quello di mezzo, è il misto di entrambi è il 63° che è fatto o di nove settenari o di sette

Questo testo è molto importante per il materiale che ci consegna e per le spiegazioni che ci offre. Tuttavia Petrarca non lo utilizza appieno, forse perché Censorino non ritiene che il 63° anno sia il più pericoloso. Petrarca preferisce appoggiarsi a Giulio Firmico Materno che al tema dedica un intero capitolo del quarto libro del suo *Matheseos*. Firmico Materno — e Petrarca lo parafrasa riprendendone alla lettera alcuni periodi — non si occupa degli anni climaterici in generale ma solo del 63°. E poiché questi non ne pone in dubbio la natura nociva, e poiché Petrarca non può stabilire se egli sia «verior coeteris», ma può certamente giudicarlo «profecto cunctis ornatior»,<sup>13</sup> finisce per sceglierlo come sua autorità. Intendiamoci, però: come autorità negativa, cioè come esempio di una ben ragionata e pertanto pericolosissima superstizione.

La questione dell'anno climaterico rappresenta l'occasione specifica dell'epistola e l'abbiamo esaminata per prima perché essa riattiva in Petrarca una vecchia polemica contro l'astrologia, anche se in questa occasione la polemica razionale si vena di motivi esistenziali visto che l'estensore della lettera entra nel suo 63° anno. La sfida irridente alle stelle non è nuova nell'opera petrarchesca, specialmente nell'epistolario dove egli attacca ripetutamente l'astrologia. Celebre è la lettera a Francesco Bruni (*Sen.* 1, 7) in cui apostrofa eloquentemente gli astrologi con frasi come questa: «Quid vos liberos natos, insensibilium syderum servos vultis facere?».<sup>14</sup> Non meno celebre è la lettera a Boccaccio sulla peste e su quel che ne dicono gli astrologi (*Sen.* 3, 1); lì si legge, tra l'altro, il gustoso aneddoto di un indovino. E di affermazioni simili contro l'astrologia si potrebbe fare uno spicilegio in altre lettere. Esse echeggiano nel tono e negli argomenti le pagine dei Padri della Chie-

eneadi. Dicono che sia pericolosissimo perché appartiene al corpo e all'anima; ma io lo ritengo più debole degli altri. Infatti, benché entrambi i contengono i sopraddetti numeri, né l'uno né l'altro sono un "numero al quadrato", e non hanno nessuna relazione fra di essi, né hanno potere l'uno sull'altro; e comunque nell'antichità non pochi uomini diedero peso a questo anno».

<sup>13</sup> «Non più verace degli altri, ma decisamente più 'elegante' degli altri».

<sup>14</sup> *Seniles*, I, 7, § 13, ed. Nota, cit., vol. I, p. 91. «A che, voi nati liberi, volete rendervi schiavi degli astri insensibili?»

sa. Come loro Petrarca mira a riscattare l'uomo dalla schiavitù in cui l'astrologia lo spinge attribuendo alle stelle, cioè a corpi insensibili, la responsabilità del destino di ogni uomo. Ma questo destino dipende solo dalla sua forza morale, dalla sua virtù, che gli consente di dominare gli eventi e di accettare la morte come un fatto naturale voluto da Dio e non da una congiunzione astrale. È, insomma, la rivendicazione umanistica della volontà e della libertà dell'uomo, che non accetta il fato, perché nessuna morale avrebbe un significato dove mancasse la libertà. Petrarca non ha nessun argomento scientifico da opporre agli astrologi: tutt'al più qualche argomento statistico che prova come gli astrologi, indovinando alcune volte e sbagliando le più, rientrano in un gioco di probabilità dove la verità è puramente accidentale. Ha però, e fortissima, la fede nell'uomo e nel Dio cristiano che ha dato all'uomo il libero arbitrio perché possa costruirsi il proprio destino. Chi confida in Dio e vive virtuosamente affronta la morte come un passaggio alla beatitudine eterna e non come la realizzazione di una volontà degli astri. Questo è il senso della polemica petrarchesca contro l'astrologia, e la lettera che annuncia l'inizio del suo 63° anno vi rientra appieno, anche se ha qualcosa in più che la distingue dagli altri attacchi contro l'astrologia. Qui, infatti, Petrarca non si limita a inveire contro questa falsa scienza, ma procede a sfidarla. Egli opera come lo scienziato che sperimenta su di sé il potere curativo di un farmaco o che si offre come cavia per verificare la giustezza delle proprie ricerche teoriche. È un gesto che ha dell'eroico perché l'accompagna un fondo di timore, legato a un sottofondo di osservazioni, di sapere inconscio, di paure ancestrali, di tutto, insomma, quello che possiamo chiamare "mentalità".

Siamo così arrivati a parlare di un altro aspetto della lettera che ci occupa. In essa affiora un brivido di paura percepibile in quella rinuncia a compilare un catalogo di uomini illustri morti a 63 anni «per non accrescere la paura» del suo interlocutore. È appena un accenno, e non poteva essere altro in questo momento della sfida: la paura verrà confessata apertamente solo se Petrarca risulterà vincitore, poiché sarebbe ingenuo ammettere d'aver paura proprio nel momento in cui si lancia

una sfida. Tuttavia questa sfida alle stelle ha qualcosa di singolare, perché la posta è costituita dalla vita stessa, con i suoi vari imprevisti, e Petrarca avrebbe potuto morire proprio in quel 63° anno e, contro tutte le sue intenzioni, avrebbe potuto dar nutrimento proprio alla credenza che voleva confutare, e chissà, forse in cuor suo, riconoscere d'aver avuto torto e di aver commesso un atto temerario, anzi blasfemo.

Ora, queste riserve non ci consentono di giudicare la lettera del 20 luglio 1366 come un documento perspicuo della "mentalità" allora imperante; ma è anche chiaro, per quel po' che ne trapela, che essa la presuppone, tanto che non mancano nel Petrarca stesso i documenti che la testimoniano. Già alcuni decenni fa Lynn Thorndike in disaccordo con l'opinione allora corrente, secondo cui Petrarca avrebbe avuto in assoluto disdegno l'astrologia, metteva insieme una serie di dati che rivelavano il suo interesse per questa scienza. Purtroppo, come spesso accade in tali polemiche, Thorndike era portato ad esagerare il peso dei documenti che presentava. Così, per esempio, egli prendeva alla lettera un passo dell'epistola a Livio (*Fam.*, 24, 8) in cui Petrarca si lamenta d'esser nato «adverso sidere»; oppure sopravvalutava l'amicizia che egli ebbe con persone dedite all'astrologia, quali Dionigi di Borgo di San Sepolcro o Maiano de Maineri; o, ancora, esagerava il significato da dare alla fama di "mago" che accompagnò Petrarca anche dopo la sua morte. Tuttavia non si può negare al Thorndike<sup>15</sup> che in Petrarca esista una propensione verso alcuni aspetti magico/astrologici: per esempio, la credenza che l'alloro della sua laurea lo proteggerà dai fulmini; o, ancora, l'attenzione ai sogni, anche se per negarli come «segni» di «divinazioni»; oppure, il fatto che si dilunghi a parlare con accenti positivi di un astrologo che prediceva vittoria a Carlo IV (*Fam.*, 23, 2). Anche Eugenio Garin<sup>16</sup> recentemente ha ricordato che il «palazzo della

<sup>15</sup> L. Thorndike, *History of Magic and Experimental Science*, New York, NY, Columbia University Press, 1923-1958, col. III, cap. 14, "Petrarch and Some Friars", pp. 213-223 (a Petrarca son dedicate le pp. 220-222).

<sup>16</sup> E. Garin, *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1976, pp. 29-30.

verità» descritto nell'*Africa* (III, 88-264) è adornato di pianeti e di figurazioni astrologiche. Ma il testo che ci consegna nel modo più chiaro (perché senza interferenze di ricordi letterari) quest' "altro" Petrarca è l'epistola a Giovanni Colonna (*Fam.*, 5, 5) dove la descrizione di una tempesta nel golfo di Napoli ci apre una voragine su quelle che erano le paure ancestrali dell'osservatore. La tempesta era stata predetta da un astrologo, e a memoria d'uomo non si era mai visto niente di più orribile o di più furioso («nichil unquam horribilius, nichil concitatus»). Anche la pagina petrarchesca è stupenda:

Prevenerat quidem, mirum dictu, instantis mali fama, religioso quodam epyscopo astrorumque curioso e vicina quadam insula aliquot ante diebus periculum nuntiante; sed, ut fere nunquam coniecturis ad verum penetrant, non maritimum sed terrestrem motum predixerat, ruituramque Neapolim ad. septimo Kalendas Decembris, millesimo trecentesimo quadragesimo tertio. Et usque adeo miris cuncta terroribus impleverat, ut magna pars populi, peccatorum penitentiae et sub mortem mutando vite statui intenta, omne aliud negotii genus abiceret, multis contra vanos metus irradientibus, eoque magis quod, per eos dies non parvis quibusdam tempestatibus, in die erratum et tota vaticinii fides absumpta videbatur. Ego nec spei plenus nec timoris, ut ad neutrum prolapsus, sic ad utrumlibet pronus eram, sed pronior ad timorem; nam et fere hoc in rebus est, ut segnius sperata quam formidata proveniant; et multas eo tempore celi minas audieram ac videram, que, gelidis in regionibus habitare solito, monstri instar hiemali frigore, in metum ac pene in religionem verterant. Quid plura? nox aderat, quam lux suspecta sequebatur; trepidula feminarum turba, periculi potius quam pudoris memor, per vicos plateasque discurrere atque, ad ubera pressis infantibus, supplex et lacrimosa templorum liminibus obversari. Trepidatione igitur publica permotus, prima vespera domum redii. Solito quidem tranquillius celum erat; qua fiducia qui mecum sunt, maturius in cubiculum concesserant. Michi expectare visum est, contemplaturo qua luna fronte occumberet; erat autem, nisi fallor, septima. Institi igitur ad occasum spectantibus fenestris, donec eam obvolutam nimbis et mesta facie, ante medium noctis,

proximus mons abscondit; tum demum et ego lectulum meum,  
dilatatum soporem excepturus, ingredior.<sup>17</sup>

Preparata da questa serie di osservazioni, segue la descrizione di un vero ciclone, e ad essa si rinvia il lettore curioso di leggere una pagina potente. Per il momento noi torniamo all'argomento principale, osservando come Petrarca sottolinei il rapporto fra la predizione e l'evento, un rapporto di natura astrologica, valido per il suo significato di "lettura delle stelle" anche se la lettura è leggermente viziata. A questo si aggiungano tutte le altre osservazioni sul numero sette, sul colore della luna e sui vari "segni" che anticipano il ciclone, non tutti "segni meteorologici" ma "segni astrologici". Il passo riportato è sintomatico di una disposizione psicologica di chi teme eppure non crede, di chi un po' teme e un po' crede; e le predizioni, anche se irrisse al livello razionale,

<sup>17</sup> *Familiars*, V, 5, 3-6. Il testo che citiamo è ricavato dall'ed. Nazionale a cura di V. Rossi, Firenze, Sansoni, 1933-1942, ma lo riprendiamo da Francesco Petrarca, *Prose*, a c. di G. Martellotti e di P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, pp. 871-879 con traduzione a fronte che riprendiamo (pp. 871 e 873): «Già la fama, mirabile a dirsi, aveva predetto questo malanno imminente, essendo esso stato annunziato alcuni giorni prima da un pio vescovo di una vicina isola studioso degli astri; ma, come accade spesso che le congetture non colpiscono del tutto nel vero, egli aveva predetto un terremoto, non una tempesta marittima, e che Napoli sarebbe rovinata il 25 di novembre del 1343. E aveva così dovunque sparso il terrore, che gran parte del popolo tutta occupata a far penitenza de' suoi peccati e a cambiare in punto di morte il tenor di vita, aveva messo da parte ogni altro pensiero, non senza che molti deridessero quei vani timori; tanto più che, sopravvenute in que' giorni non piccole tempeste, si credeva che fosse stata sbagliata la data e così svanita tutta la forza del vaticinio. Io, né preso da speranza, né da timore, né all'una né all'altro mi abbandonavo, pur sentendomi più inclinato al timore; poiché quasi sempre nelle cose umane avviene che più difficilmente accada quel che si spera che quel che si teme; e in quel tempo avevo udito e veduto co' miei occhi molti minacciosi segni del cielo, i quali anche a me, solito ad abitare in gelide regioni, apparendo come mostri nel freddo inverno, mi avevano colmato di paura e reso quasi superstizioso. Che più? Era la notte che precedeva il giorno temuto; e una trepidante folla di donne, più pensose del pericolo che del pudore, correvano per le vie e per le piazze, stretti al petto i loro bambini, supplicando e piangendo si accalcavano alle porte delle chiese. Impressionato da quel generale turbamento, di prima sera tornai a casa. Il cielo era più sereno del solito, e i miei compagni, fiduciosi, si erano più presto ridotti nelle loro camere. Io volli aspettare per vedere con quale faccia tramontasse la luna, che, se non erro, era nel suo settimo giorno. Mi indugiai dunque ad una finestra che guardava verso occidente, finché avanti mezzanotte essa si nascose dietro il monte, e allora anch'io mi misi a letto per prendere un sonno di assai ritardato».

arrivano a turbare strati profondi di mentalità, che si manifestano come timore e apprensione. E l'ammissione di questa paura è il primo passo per una diagnosi che porterà alla cura. Petrarca capisce che la paura spinge ad interrogare le stelle e a credere nelle risposte che queste sembrano dare; e arriva così alla radice di ciò che motiva una credenza superstiziosa. Ma capire da dove questa tragga la sua esistenza non significa ancora guarirne. Non vale, insomma, dire, anche con convinzione, che «*sapiens dominabitur astris*», perché questo avverrà soltanto quando il sapiente non parlerà più di stelle, quando sostituirà l'astronomia matematica all'astrologia, quando, insomma, si avrà un reale mutamento di mentalità. Nel Petrarca che abbiamo visto è viva ancora la mentalità che sottopone il mondo alle stelle, e senza questo sottofondo non si capirebbe bene l'urgenza di respingere razionalmente le credenze legate all'anno sessagesimoterzo. Senza un timore in parte inconscio, senza quell'ancestrale propensione alla paura, Petrarca forse non avrebbe mai scritto la lettera in questione, lettera il cui significato storico consiste nell'affermarsi di una volontà che vuol vincere la paura alla luce della ragione, e conquistare così un'autentica libertà contro quella mentalità che spinge a far sempre i conti con la misteriosa forza degli astri. Il fatto che Petrarca sia consapevole di questa lotta fa di lui un uomo nuovo, un uomo che sa trovare in sé l'uomo vecchio per esorcizzarlo.

A riprova della natura intima di quella lotta si devono aggiungere altre considerazioni. La lettera sembra destinata prima di tutto allo stesso mittente. È quasi una sfida con sé stesso, contro le proprie paure; una sfida sancita da uno scritto quasi ad evitar la vergogna di vedersi sopraffatto dalla paura. Per di più, una sfida pubblica, un gesto plateale, avrebbe potuto esser causa di scandalo se a perdere fosse stato Petrarca anziché l'astrologia. Si ricorderà, inoltre, che Petrarca (lo attesta in *Sen.* VIII, 8) non spedì la lettera se non con molto ritardo, e Boccaccio addirittura non la ricevette mai. Non c'è ragione di dubitare della sincerità del mittente quando afferma che la causa del ritardo è il timore di creare apprensioni nell'amico; tuttavia non è improbabile che Petrarca temesse di contagiare le proprie apprensioni all'amico che, co-



municandogliele a sua volta, avrebbe finito con l'accentuare quelle del novello sessantatreenne. Ma per fortuna non tutte le motivazioni intime di questa lettera sono così sfuggenti: ve n'è infatti una che è molto chiara e dichiarata perché è di natura storico-letteraria. Alla fine della lettera, l'autore si ripromette di scrivere a Boccaccio fra un anno preciso perché spera di rivivere così una pagina storica e letteraria. La sorte, o le stelle, furono benevole all'(in)trepido Petrarca, così che egli ebbe veramente occasione di fare quanto si proponeva.

Eccoci finalmente all'alba del 20 luglio del 1367. Petrarca, superato appena il 63° anno, scrive a Boccaccio una lettera dal contenuto tono di trionfo. La lettera si apre con uno spazioso, cosmico richiamo alle congiunture astrali; quindi procede a confessare le ragioni del ritardo nello spedire la lettera e ad ammettere, come non aveva fatto nell'entrare nel 63° anno, di aver avuto paura. Lasciamogli la parola:

Annus est hodie, et ambitus zodiaci sol repetiit Leonem, ex quo tibi, frater, epistolam illam scripsi, qua securus ipse mei, sollicitum te fortassis fecerim, et si ut verum fatear, magis me securum iugis meditatio, et quem illa mihi ingenuit contemptus mortis, inevitabilis effecisset, quam quod ea de qua tunc scribebam Astrologorum comminatio, prorsus contemptibilis videretur. Neque ideo rursus hoc dixerim, quod illorum nugis plus fidei habeam quam soleo, sed quia memoria preteriti temporis, verane an falsa nescio, an ni fallor vera, et observatio quanta in tam parvo numero annorum esse potuit, prope mihi persuaserant, ex parte verum esse, quod diceretur septimum scilicet ac nonum annum, vite hominum molestos, alterius insultibus, et nove aliquid calamitatis advehere, sed an tertius et sexagesimus, ex his constans, geminato discrimine, duplo terribilior, ut hi volunt, esset, non eque mihi persuasum erat, multoque minus est hodie, in me contrarium ope gratie celestis experto. Tunc vero superstitionis illius Astrologice parte altera, non in totum liber, et in rei exitum intentus, expectandum anni finem censui, utque tibi solitudinem breviorer facerem, epistolam illam, diu postquam scripta et signata erat, ad te mittere distuli, quo timere de me tardius inciperes. Expectatus finis ecce adest, annus ille

terribilis, qualis fuerit, futurusve aliis sit, ipsi iudicent, mihi salubris ac iucundus fuit; raro unquam corpore saniozem, etatem qualibet me fuisse memini.<sup>18</sup>

E se la vita privata è stata felicissima, non si può dire che quella pubblica la sia stata di meno: basta pensare alla conquista di Alessandria da parte del re di Cipro, e, ancor più importante e lungamente desiderato, al ritorno del Papa a Roma. Alla luce di tutti questi fatti, Petrarca può rivivere, con qualche modificazione, l'esperienza di Cesare Augusto, proprio come aveva promesso di fare chiudendo la lettera di un anno prima. L'episodio cui Petrarca si riferisce è riportato da Aulo Gellio, un autore, come si ricorderà, citato da Petrarca fra le *auctoritates* che parlano dell'anno climaterico. Aulo Gellio, invero, ne parla senza nessuna pretesa scientifica e in modo che potrebbe essere perfino polemico. Infatti, dopo aver accennato che un'osservazione plurisecolare ha portato molte persone a concludere che il 63° anno può «cum periculo et clade aliqua venire aut corporis morbique gravioris aut vitae interitus et animi aegritudinis»,<sup>19</sup> egli ricorda ai curiosi di problemi simili che Augusto credeva nella difficoltà di quest'anno e fu per questo tanto

<sup>18</sup> *Seniles*, VIII, 8, ed. cit., § 1-3: «Un anno a oggi, avendo il sole fatto il giro dello zodiaco e tornato al segno del Leone dopo che ti avevo scritto, fratello mio, una lettera in cui, pur senza avere alcuna inquietudine, forse ha reso inquieto te, benché a dire il vero mi lasciava sereno la meditazione e il disprezzo della morte inevitabile che ha fatto nascerre in me questa minaccia dell'astrologo di cui ti ho parlato e che mi sembrava affatto spregevole. Non ritorno sull'argomento per dare importanza ripetuta a queste fesserie, ma perché il ricordo del passato — non so più se è vero o ingannevole, ma se non mi sbagliò era vero — e l'osservazione — nella misura in cui si può osservare in un numero limitato di anni — m'aveva quasi convinto che ciò che si dice sugli anni sette e nove della vita che siano oggetto di attacchi alternati e comportino delle calamità. Ma d'altra parte, che i sessantatre anni, risultanti dalla combinazione di due cifre, siano due volte più terribili è cosa che dubito, a ancora meno oggi dal momento che ho sperimentato in me il contrario. Ma allora, non essendo del tutto libero dalla superstizione astrologica su questo secondo punto e stando molto attento al tema, ho pensato di dover attendere la fine dell'anno prima di mandarti la lettera già scritta e firmata e scrivertene una più breve così da accorciare l'ansia dell'attesa. Ed ora l'attesa fine è arrivata. Quale sia stata per altri questa fine temuta saranno loro stessi a giudicare; per me è stato sano e lieto. Non mi ricordo di aver mai goduto di una salute migliore in qualsiasi altra età».

<sup>19</sup> Aulo Gellio, *Noctes Atticae*, XV, 7, 1: «Incorrono in pericoli e gravi scontri e nelle più gravi malattie del corpo o nella morte, o in sofferenze dell'anima».

felice quando lo superò senza difficoltà alcuna che sentì il bisogno di scriverne a un nipote in una breve lettera. Questo è il testo che Petrarca tiene presente e ne riscrive puntualmente le due frasi finali sostituendo soltanto la parola *deos* con *Deum* e sopprimendo le parti in greco:

Ave, mi Gai, meus asellus iucundissimus, quem semper medius fidius desidero, cum a me abes. Sed praecipue diebus talibus, qualis est hodiernus, oculi mei requirunt meum Gaium, quem, ubicumque hoc die fuisti, spero laetum et bene valentem celebrasse quartum et sexagesimum natalem meum. Nam, ut vides, κλιμακτήρα communem seniorum omnium tertium et sexagesimum annum evasimus. Deos autem oro ut mihi quantumcumque superest temporis, id salvis nobis traducere liceat in statu reipublicae felicissimo, ἀνδραγαθούτων ὑμῶν καὶ διαδεχομένων stationem meam.<sup>20</sup>

Il ripetuto riferimento a questo testo di Aulo Gellio e la ripresa puntuale di alcune sue frasi inducono a supporre che lo spunto alle lettere petrarchesche esaminate venga proprio da quest'episodio classico. Ancora una volta, dunque, Petrarca viveva la propria vita esemplandola su modelli letterari. Il che, ovviamente, nulla detrae all'importanza storico-esistenziale di questi documenti dove si drammatizzano conflitti fra elementi razionali e irrazionali, dove nobilmente si confessano delle debolezze che si cerca di vincere con la virtù che nasce sempre dalla ragione.

La polemica petrarchesca contro l'astrologia appartiene alla fase antinaturalistica e antiscientifica del primo umanesimo che combatte quella scienza con lo scudo della fede in un Dio caritatevole e giusto, e con tutta l'autorità dell'etica classica e cristiana. Ma la vittoria contro le

<sup>20</sup> *Ibid.*, XV, 7, 3: «Salve, mio Gaio, mio carissimo asinello che io desidero sempre (lo giuro) quando mi sei lontano. Ma specialmente in giorni come questo i miei occhi cercano il mio Gaio, il quale, ovunque egli sia, spero che celebri il mio sessantaquattresimo compleanno. Vedi, infatti, che me la sono scampata dai sessantre, l'anno κλιμακτήρα comune a tutti i vecchi. Prego anche gli dei che quanto mi rimane di vita possa trascorrere in salvo con il nostro stato in fiorenti condizioni: *andragathoúnton ymon kai diadechoménon*, voi siate uomini di coraggio e preparatevi a succedermi».

stelle non era facile, e non fu vinta in quel secolo e forse non è mai stata vinta, perché le stelle hanno trovato sempre chi le interroghi. E in parte ciò si deve allo stesso umanesimo maturo che, essendo profondamente impegnato a trovare delle ferree leggi di natura onde poter dare validità alla scienza umana, finiva con l'incoraggiare l'astrologia. Non è questo il luogo di ricordare sia pur brevemente quale e quanta fu l'importanza dell'astrologia nei secoli dell'Umanesimo e del Rinascimento.<sup>21</sup> Per quel che riguarda gli anni climaterici il discorso non fu certo chiuso da Francesco Petrarca o con il sarcasmo di personaggi del livello di Marsilio Ficino<sup>22</sup> o di Pico della Mirandola.<sup>23</sup> Ancora nel Seicento il grande Claude Saumaise (Salmacius) dedicava al tema un ponderoso volume, *De annis climactericis et antiqua astrologia diatribae* (Leida, Elzevir, 1648).<sup>24</sup> Di anni climaterici e fatali si occupano letterati e pensatori come Pedro Mexía,<sup>25</sup> Jean Bodin o Alessandro Tassoni. E quasi sempre in questi autori si rinvengono liste di personaggi illustri morti in anni climaterici, specialmente nel sessagesimoterzo. Jean Bodin, per esempio, nel capitolo sesto della *Methodus historica*, operando una «conversio» (cioè una riduzione a legge storica) al 7 oppure al 9, ricorda che

in septenarios aut novenarios incurrit [i.e. violenta mors], nisi divina voluntate natura prohibeatur. Moriuntur innumera-biles anno LXIII. Aristoteles, Chrisippus, Bocacius, D. Bernardus, Erasmus, Lutherus, Melanchton Sylvius, Aleander, Jac. Sturm-ius, Nic. Cusanus, Th. Linacer, omnes affecti morbis; eodem anno Cicero caesus est.<sup>26</sup>

<sup>21</sup> La letteratura critica sull'astrologia nell'Umanesimo e nel Rinascimento è ormai tanto vasta che sarebbe impossibile in questa sede anche cercare di indicare solo i lavori più importanti. Utili suggerimenti bibliografici si trovano nelle limpide pagine di E. Garin, *Lo zodiaco*, cit.

<sup>22</sup> Marsilio Ficino, *De triplici vita*, lib. II, cap. 20.

<sup>23</sup> Giovanni Pico della Mirandola, *Disputationes adversus astrologos*, lib. VI, cap. 19. È l'ultimo capitolo del libro sesto, e lo si può vedere, per esempio, in *Opera omnia*, Venezia, Bernardino Veneto, 1498, fol. Iir-v. o nell'ed. moderna a c. di E. Garin, Firenze, Vallecchi, 1946, vol. II, pp. 103-108.

<sup>24</sup> In quest'opera e nell'ed. citata, si parla del 63o anno a p. 56 e a p. 490.

<sup>25</sup> Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, lib. I, cap. 46.

<sup>26</sup> Si cita dall', ed. di Basilea, Perna, 1576, pp. 227-228: «Nell'anno settenario o novena-

E Tassoni, nel quesito tredicesimo del libro primo dei *Pensieri diversi* (la cui seconda e definitiva edizione è del 1627) ci dà una lista quasi uguale:

E nel 63 numero composto di 9 settenarii mancarono Aristotele, Cicerone, Crisippo, San Bernardo, Silvio, Linacro, Gio. Boccaccio, Iacopo Sturmio, Alessandro giuriconsulto, e altri infiniti.<sup>27</sup>

Un momento! Abbiamo letto bene? Sì, certo; non c'è dubbio: Boccaccio morì a 63 anni! Giovanni Boccaccio, il destinatario della lettera in cui Petrarca irrideva l'esiziale anno climaterico, non solo morì ai 63 anni ma diventò persino un membro del canone degli illustri morti a quell'età! Che dire? L'autore di queste pagine preferisce rifugiarsi in un'*epoché*, in quanto non crede, certo, al potere degli astri, ma non vede come si possa negare che ci sia qualcosa di vero in quella credenza circa la fatalità degli anni climaterici. La neghi chi può; ma si dovrà ammettere almeno che l'esimio Petrarca meritò qualche titolo di iettatore nei riguardi del non meno esimio Boccaccio. Non lo diremo a nessuno, ma facciamo i dovuti scongiuri!

[*Petrarca a 63 anni: una sfida alle stelle; ma...*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», 39 (1989), pp. 133-46.]

rio, si incorre nella morte, a meno che la natura per divina volontà non lo proibisca. Morirono innumerevoli persone a 63 anni: Aristotele, Crisippo, Boccaccio, San Bernardo, Erasmo, Lutero, Melanctone, Silvio, Aleandro, Iac. Sturmio, Niccolò Cusano. Teo. Linacre, tutti affetti da malattia; anche Cicerone fu ucciso allo stesso anno».

<sup>27</sup> A. Tassoni, *Pensieri diversi*, Venezia, M. Brogiollo, 1627, lib. II, cap. 13, p. 79. Si veda anche lib. V, cap. 5, "Perché l'anno sessantatré si chiami climaterico", pp. 188-189.



## Appendice: scritti su Petrarca di Paolo Cherchi

1. *Petrarca a 63 anni: una sfida alle stelle; ma...* in «Studi e Problemi di Critica Testuale», 39 (1989), pp. 133-46.
2. *I doni dell'amata: il guanto di Giraut de Borneil e di Petrarca*, in *Literatur: Geschichte und Verstehen - Festschrift für Ulrich Molk zum 60. Geburtstag*, Heidelberg: C. Winter, 1997, pp. 143-153.
3. *La malattia di Laura*. In *Studi filologici e letterari in memoria di Danilo Aguzzi-Barbagli*. Forum Italicum Supplement: Filibrary, 13, 1997, pp. 1-11.
4. *Dispositio e significato nel sonetto LXVII*. In *The Flight of Ulysses- Studies in Memory of Emmanuel Hatzantonis*, in «Annali d'Italianistica-Studi e Testi», 1997, pp. 82-96.
5. *Petrarca, Valerio Massimo, e le 'concordanze delle storie'*, in «Rinascimento: Rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento», seconda serie, vol. 42 (2002), pp. 31-65.
6. *La casta onestade di Laura*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 21 (2003), pp. 25-38.
7. "Opra d'aragna" (RVF, CLXXIII), in *Studi sul canone letterario del Trecento per Michelangelo Picone*, a cura di Johannes Bartuschat e Luciano Rossi, Ravenna, Longo, 2003, pp. 23-41.
8. *La simpatia della natura nel Canzoniere petrarchesco*, in «Cultura Neolatina», 63 (2003), pp. 83-113.
9. *Le vergogne di Petrarca*, in «Medioevo Romanzo», 27 (2003), pp. 44-66.
10. *Mistral traduttore di Petrarca*, in «Critica del Testo», 6 (2003), pp. 257-278.
11. *Plinio il Giovane (Epistolae, I, 1) e Petrarca (Fam. I, 1)*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 24 (2004), pp. 101-105.

10. *Le "vane speranze" di Petrarca (RVF, CIC)*, in «Esperienze Letterarie», 30 (2005), pp. 5-25.
11. *Petrarca in barocco: il De remediis nella Polyanthea secentesca*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 182 (2005), pp. 321-339.
12. *Lettura del sonetto 99*, in «Annali dell'Università di Ferrara online», I, (2006), pp. 224-246.
13. «Quosdam historicos» (*Rer. Mem.*, lib., III 12), in «Studi Petrarqueschi», 18 (2005), pp. 159-162.
14. «*Il van dolore*» (*RVF*, I, 6), in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, Firenze, Il Galluzzo, 2006, pp. 279-302.
15. *Verso la chiusura. Saggio sul Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 2008, pp. 196.
16. *La proba di Petrarca*, in «Studi Petrarqueschi», 21 (2008), pp. 235-244.
17. *Il sogno petrarchesco della vita solitaria per vivere in operosità*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 33 (2009), pp. 13-30.
18. *Il tempo nel De vita solitaria di Petrarca*, in «Esperienze letterarie», 34/3 (2009), pp. 25-37.
19. *Tre note al De vita solitaria*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 187 (2010), pp. 39-49.
20. *Il Canzoniere della luce. Saggio introduttivo a Francesco Petrarca, Canzoniere*, a cura di Sabrina Stroppa. Introduzione di Paolo Cherchi, Torino, Einaudi, 2011, pp. v-xxiv.
21. *Lo specchio di Petrarca (RVF, son. 361)*, in «Annali dell'Università di Ferrara online», VI (2011), pp. 170-181.
22. «Petrarch», in *The Virgil Encyclopedia*, Willey-Blackwell, 2013, vol. II, pp. 990-993.
23. *Lo specchio d'inchiostro (RVF, cccli)*, in *Per civile conversazione con Amedeo Quondam*, Roma, Bulzoni, 2014, pp. 367-379.
24. *Due utenti del De remediis: La Celestina e la Polyanthea*, in «Humanistica», Volume X (n.s. IV), 1-2 (2015), pp. 103-111.
25. Rec.: Rico, Francisco, *I venerdì di Petrarca*, Milano, Adelphi 2016, pp. 219. «Italice», 94 (2017), pp. 620-623.
26. *Sulle tracce di "Rochus" (Petrarca, De remediis, II, Praefatio, 23)*, in



- «Studi Petrarqueschi», 20 (2017), pp. 207-2015.
27. *Petrarca maestro. I linguaggi dei simboli e delle storie*, Roma, Viella, 2018, pp. 220.
28. *Le visioni 'emblematiche' nel Canzoniere di Petrarca*, in «Storie e Linguaggi», 4 (2018), pp. 33-79.
29. *Il sonetto petrarchesco dello specchio: un carne figurato?*, in «Il lettore di provincia», 151 (2018), pp. 3-9
30. *Petrarca nella biblioteca di Spinoza*, in «Storie e linguaggi», 5 (2019), pp. 71-95.
31. *Ancora su Dante e Petrarca (Africa, II, 532-556)*, in «La parola del testo», 25 (2021), pp. 77-80.
32. Rev.: Favaro, Maiko, *Ambiguità del Petrarchismo. Un percorso fra trattati d'amore, lettere e templi di rime*. Milano: Franco Angeli, 2021, pp. 312, in «Annali d'Italianistica», 39 (2021), pp. 489-492.



## Indice dei nomi

Abramo, 50  
Achille, 54, 168  
Adamo, 50  
Agostino, 32, 51, 53, 64, 75, 93, 101, 112, 118, 181, 226, 227  
Akkerman, Fokke, 205n  
Alcuino, 187  
Aleandro, Gerolamo, 292, 293n  
Aler, J. M., 199n  
Amanzio, Bartolomeo, 234  
Ambrogio, santo, 50, 54, 69, 75, 76, 139, 175  
Anassagora, 54  
Andrea Capellano, 150  
Antognini, Roberta, 74n  
Antonino Pio, 54  
Apollo, 123, 131  
Aracne, 138, 141-148  
Aracri, Basile, 92n  
Argia, 168  
Ariosto, Ludovico, 256n  
Aristotele, 57, 108, 393n  
Arnolfo, 51  
Aubanel, Theodore, 251, 253, 272  
Auden, Tom Hiddlestone, 28, 222  
Augusto, Ottaviano Cesare, 54, 290  
Avalle, D'Arco Silvio, 140 e n. 153 e n.

Barański, Zygmund G. , 193n  
Barbier, editore lionese, 249  
Baroffio, Bonifacio, 222n  
Bartolomeo, Beatrice, 163n,  
Bartuschat, Johannes, 148n  
Basilio, 25  
Battistini, Andrea, 88n  
Baudelaire, Charles, 28, 222  
Beatrice, 85n. 124, 125, 172  
Bec, Pierre, 98n  
Benedetto, santo, 51  
Berluc-Perussis, Léon de, 252  
Bernardo, santo, 51  
Bernardo, Aldo S., 193n  
Bertoli, Lide, 265n

Biagio, 51  
 Bianchi, Enrico, 21n, 69n, 78n, 218n, 287n  
 Boccaccio, Giovanni, 109n, 193, 275 e n., 277, 278, 283, 288, 293 e n.  
 Bodei, Remo, 202n  
 Bodin, Jean, 292  
 Boll, Franz, 281n  
 Boni, Marco, 99, 141 e n., 177 e n.  
 Bonino, Giovanni Giacomo, 231n  
 Borneque, Henri, 71n  
 Botticelli, 120  
 Boutière, Jean, 253n, 267n  
 Bruni, Francesco, 283  
 Brunet, Jean, 251  
 Bruto, 52  
 Bufano, Antonietta, 21n, 69 e n., 72n, 78n, 92n, 218n, 221n

Cabassole, Filippo di, 20, 22, 25, 42, 48, 52, 57, 59 215,  
 Cacciaguida, 196, 198  
 Cachey, Theodore J., 193n  
 Calisto, 192n  
 Calpurnio, Siculo Tito, 94  
 Canettieri, Paolo, 189n  
 Cappelletti, Francesca, 66  
 Carducci, Giosuè, 159n  
 Carlo IV, 285  
 Carlomanno, 51  
 Carrai, Stefano, 193n  
 Carrara, Ettore, 21n, 69n, 78n, 110n, 287n  
 Carraud, Christophe, 21n, 69n, 70, 80, 87n, 245n  
 Casella, Mario, 264n  
 Castiglione, Baldassare, 12  
 Catone, il Censore, 22n, 54, 276  
 Catone Uticense, 173  
 Cavalcanti, Guido, 107  
 Cavallini, Giorgio, 84n  
 Celestino, Papa, 51  
 Cervantes, Miguel, 109n  
 Censorino, 281, 283  
 Cesareo, Giovanni Alfredo, 193n  
 Chenu, Marie-Dominique, 100n  
 Chiappelli, Fredi, 84n  
 Cicerone, Marco Tullio, 22, 32, 37, 38, 42, 54, 59, 60, 74, 89, 90n, 194, 215, 276  
 Cinzia, 127  
 Cipriano, Tasco Cecilio, 94  
 Claudiano, Claudio, 72  
 Clèbert, Jean-Paul, 271n  
 Clemente VI, 82n  
 Cola di Rienzo, 63, 65  
 Colonna, Giovanni, 286

- Contessa di Champagne, 150  
Contini, Gianfranco, 121n, 159n  
Corinna, 126  
Crescini, Vincenzo, 264n  
Cristo, 28, 40, 51, 52, 59, 60, 85n, 96, 118, 188, 222  
Cristofolini, Paolo, 202n  
Croce, Benedetto, 272n  
Curio, 52
- Damiani, Pietro o Piero, 25, 28, 37, 51, 63  
Dante Alighieri, 85n, 95, 125, 142, 148, 166, 172, 180, 188, 193 e n., 194, 196, 197, 232, 234, 256n, 265, 271  
Danzi, Massimo, 200n  
Daude de Pradas, 152n , 172  
Davide, 53  
Delia, 128  
Demostene, 41  
De Sanctis, Francesco, 272  
Deyermont, Alan, 247n  
Diderot, Denis, 112 e n.  
Di Pilla, Francesco, 265n  
Diocleziano, 54  
Dionigi di Borgo San Sepolcro, 285  
Dolor, 245, 246, 247  
Doncieux, Scipion, 251  
Dotti, Ugo, 275n  
Dubois, François de Lille (Franciscus Silva Insulanus), 249  
Duperray, Eve, 263n  
Durando, Guglielmo, 153n  
Du Vair, Guillaume, 248
- Economou, George, 100n  
Elena, 168  
Elia, 50  
Enenkel, Karl A. E., 78, 79n  
Erasmus, Desiderio, 100  
Ercole, 54  
Eyb, Albrecht von, 247
- Faleto, Gerolamo, 231  
Fenice, 117, 131, 133, 134  
Fenzi, Enrico, 119n  
Feraboli, Simonetta, 148n  
Ferrara, Severino, 159n  
Ferrario, Ercole V., 87n  
Ficara, Giorgio, 70n, 80n, 119n  
Ficino, Marsilio, 292  
Florenzio, 51  
Flores, Enrico, 148n

Forni, Pier Massimo, 84n  
 Fracassetti, Giuseppe, 190n, 275  
 Francesco (Petrarca), 23, 48, 57, 118  
 Francesco, santo, 51  
 Francesco I, re, 252  
 Franchini, Enzo, 152n  
 Frassica, Pietro, 125n  
  
 Galatea, 149  
 Gallo, 125  
 Ganzenmüller, Wilhelm, 87n  
 Garavini, Fausta, 271n  
 Garin, Eugenio, 285n, 292n  
 Garrett, Don, 205n  
 Gattiluso, Luchetto, 141n  
 Gaucelm Faidit, 157n  
 Gaudium, 245, 247  
 Gebhardt, Karl, 205n, 210n  
 Gellio, Aulo, 276, 278, 281, 290 e n., 291  
 Gemino, Vario, 70, 71n, 72  
 Geremia, 50  
 Ghil, Eliza M., 98  
 Giacobbe, 50  
 Giancotti Boscherini, Emilia, 203n, 205n  
 Giasone, 168  
 Giéra, Paul, 252  
 Giovanni Battista, 53  
 Giraldi, Lilio Gregorio, 231n  
 Giraut de Borneil, 149, 154 e n., 158  
 Giraut de Riquer, 108n, 159 e n., 161, 163,  
 Girolamo, santo, 51, 70, 75, 76, 139  
 Giulio Cesare, 52, 54,  
 Grassi, Paola, 225  
 Graziano, 74  
 Gregorio, santo, 51,  
 Gregorio IX, 76  
 Gregory, Tullio, 100n  
 Grosse, Ernst Ulrich, 87n  
 Guerigli, Giuseppe, 235, 236  
 Guglielmo IX di Poitiers, 153 e n.  
 Guillaume de Montanhagol, 175  
 Guillibert, Hippolyte, 272n  
 Guinizzelli, Guido, 88  
  
 Hadot, Pierre, 214n  
 Haisnworth, Peter, 193n  
 Hguetan, editore lionese, 249  
 Huizinga, Johan, 129

- Innocenzo III, 153n  
Inwood, Brad, 226n  
Ipsifile, 168  
Isacco, 50  
Iside, 126  
Isotta, 153
- Jausbert de Puicebot, 137, 140
- Keller, Hans E., 98n  
Klever, W. N. A., 205n  
Kolsen, Adolf, 154n  
Kraus Reggiani, Clara, 92  
Kroll, Karl, 71n  
Kulcsar, Peter, 139n
- Lang, Joseph, 235, 249  
Lattanzio, Firmiano, 99n  
Laura, 5, 12, 14, 83, 86, 95, 96, 97, 102-108, 110-119, 121, 123, 124, 125, 129-134, 137, 146, 148, 162-169, 172-180, 185, 186, 188, 252, 258, 261, 262, 266, 271, 272  
Le Preux, Johannes  
Le Tort, François, 235  
Lemmier, editore, 253  
Lenoir, Rebecca, 195, 196n  
Lentini, Giacomo, 88n  
Lentsch, Roberte, 81n  
Licori, 125  
Lipsio, Giusto, 248  
Livio, Tito, 167, 197, 285  
Lommatzsch, Erhard  
Long, Anthony Arthur, 226n  
Lucano, Marco Anneo, 85  
Lucrezia, 166, 167 e n., 168, 172, 173, 176
- MacLaughlin, Martin, 193n  
Macrobio, Ambrosio Teodosio, 173, 194  
Maddalena, 53  
Mallarmé, Stéphane, 265  
Malzacher, Alice, 193  
Manilio, Marco, 147, 148n  
Maninchedda, Paolo, 15  
Manlio Pastore Stocchi, 92n, 163n  
Mann, Nicholas, 21n, 70n, 80n  
Maometto, 51, 52  
Marco, re, 153  
Marino, Giovan Battista, 109n, 189  
Marot, Clément, 252  
Martellotti, Guido, 21n, 69 e n., 78 e n., 80, 218n, 287n  
Martino, 51

- Matelda, 105, 106  
 Materno, Firmico, 278, 281, 283  
 Matfre Ermengau, 152n  
 Mathieu, Anselme, 251  
 Maxia, Sandro, 15  
 Mayer, Paul, 152n  
 McKenzie, Kenneth, 170  
 Melibea, 152n  
 Mexía, Pedro, 292  
 Mignini, Filippo, 203n  
 Millon, Jérôme, 229  
 Minerva, 138, 147  
 Mirandolano, Ottavio, 232  
 Mirollo, James, 163n  
 Mistral, Federic, 251, 253, 256n, 259-267 e n., 271, 272  
 Mosè, 54,  
 Mostacci, Iacopo, 88n  
 Mouzat, Jean, 157n  
 Muzio, 52
- Nani Mirabelli, Domenico, 231 e n., 233, 255  
 Narciso, 181  
 Neri, Ferdinando, 193n  
 Nietzsche, Frederick, 183  
 Noce, Marco, 69, 70n, 79, 80n, 119n  
 Nohlac, Pierre de, 200n  
 Numa Pompilio, 54
- Offenberg, Adri K., 199n, 201n  
 Oldenburg, Henry, 205n  
 Optaziano, Porfirio, 187  
 Orlando, Sandro, 132n  
 Otto, Rudolph, 85  
 Ovidio, Publio Nasone, 85, 114, 126, 138, 142, 147, 149, 150, 168
- Pacca, Vinicio, 143n  
 Pallade, 142, 144, 145, 147, 148  
 Palladio, 50  
 Pancheri, Alessandro, 190n  
 Panizza, Letizia, 193n  
 Panvini, Bruno, 154n  
 Paola, 51  
 Parret, Herman, 189n  
 Pasero, Nicolò, 98 e n., 153 e n  
 Pastore Stocchi, Manlio, 92n, 163n  
 Pauca-palea, 74  
 Pauly, August Friedrich, 71n  
 Perotti, Niccolò, 232  
 Petrarca, Francesco, 11-17, 18, 20-28, 32-45, 47-55, 57-72, 74-85 e n., 86-94, 99, 102, 103,



105, 107, 110, 112-114, 119-121, 124, 128, 129, 131, 135, 137, 142, 149, 159, 161-163, 166, 170-172, 174, 175, 177, 178, 180, 181, 184, 187-190, 193, 194, 196-204, 206, 214, 215, 221-226, 229-236, 244, 245n, 248, 249, 251-253, 256n, 259-267, 271-273, 275-281, 283-293

Petrella, Giancarlo, 225n

Picarel, Monique, 98n

Pico, Giovanni della Mirandola, 292 e n

Picone, Michelangelo, 107n

Pier l'Eremita, 51, 53

Pitagora, 114

Plinio, Caio Secondo, il Vecchio, 78, 81, 88

Plinio, Cecilio Secondo, il Giovane, 73, 74 e n.,

Pogatscher, Heinrich, 81n

Poli, Andrea, 137

Polifemo, 149

Polinice, 168

Polissena, 168

Poliziano, Angelo, 120

Poole, Gordon, 162n

Pozzi, Giovanni, 162n, 187n, 189n

Pozzi, Patrizia, 202 e n, 204, 206

Press, Alan R., 98n

Properzio, Sesto, 95 e n, 127, 128

Prudenzio, Aurelio Clemente, 28

Quadrio, Francesco Saverio, 233n

Quintiliano, Marco Fabio, 94, 222

Quondam, Amedeo, 230

Rabano Mauro, 187

Rapisarda, Carmelo A., 282

Ratio, 245, 246, 247

Ravera, Giulia, 15

Remigio, 51

Rivière, René, 252n

Ricci, Pier Giorgio, 21n, 69n, 78n, 218, 287

Ricketts, Richard, 175

Rieger, Dietmar, 98n

Romolo, 54

Romualdo, 51

Rosenthal, George, 199n

Ross, Werner, 97n

Rossi, Luciano, 148n

Rossi, Vittorio, 287n

Roumanille, Joseph, 251

Ruiz, Juan, 28

Ruprecht, Hans- George, 189n

Salverda de Grave, Jacques, 142 e n.

Santagata, Marco, 83n, 104n, 124n, 129n, 136n, 162n, 177n, 182n, 186, 193n

Santangelo, Enrico, 193n  
 Saumaise, Claude, 292  
 Saveric de Meulon, 197n  
 Scarano, Nicola, 193n  
 Scarcia, Riccardo, 148n  
 Scève, Maurice, 252  
 Scheludko, Dimitri, 97n  
 Schürer, Mattia, 233  
 Scipione l'Africano, 54, 196, 198, 215  
 Scipione l'Emiliano, 48, 194  
 Segre, Cesare, 189n  
 Seneca, Lucio Anneo, 33, 34, 37, 42, 54, 60, 215, 226, 247  
 Seneca, Lucio Anneo il Vecchio, 70  
 Servaas van Roojien, Abraham Jacobus, 199n  
 Sharman, Ruth Verity, 154 e n., 159  
 Shakespeare, William, 109n  
 Shepard, William P., 141 e n.  
 Sicardo da Cremona, 153n  
 Silvestro, 51  
 Simonelli, Maria, 189n  
 Smaragdus, 187  
 Solone, 136, 282  
 Sordello da Goito, 99 e n., 176, 177n  
 Spanneut, Michel, 226n  
 Spinoza, Baruch, 12, 14, 199 e n., 201, 202 e n., 203 e n., 204, 205 e n., 206, 210n, 214, 215, 221, 224-227  
 Starobinski, Jean, 222n  
 Steenbakkens, Piet, 205n  
  
 Tacito, Cornelio, 73  
 Tagliapietra, Andrea, 183n  
 Tasso, Torquato, 256n  
 Tassoni, Alessandro, 292, 293n  
 Tavan, Alphonse, 251  
 Thorndike, Lynn, 285 e n.  
 Tiberio, Giulio Cesare Augusto, 42  
 Tibullo, Albio, 128  
 Tobler, Adolf, 159n  
 Tonelli, Natascia, 193n  
 Toso Rodinis, Giuliana, 252n  
 Tristano, 153  
 Trovato, Paolo, 193n  
  
 Uc Brunenc, 152n  
 Uc de Bacalaria, 157n  
 Ugo di San Vittore, 153n  
  
 Valeri, Diego, 252n  
 Valerio Massimo, 96, 166, 196 e n.

Venere, 105, 121  
Vergine Maria, 176, 179  
Vidal, Peire, 137, 139, 140, 152n, 153n, 156n  
Pier delle Vigne, 88n  
Vignon, editore lionese, 234  
Virgilio, Publio Marone, 85, 94 e n., 125, 147,  
Wissowa, Georg, 71  
  
Walsh, Patrick Gerald, 151, 152n  
Wilkins, Ernst Hatch, 162n  
Wyatt, Thomas, 230  
  
Zaccaria, Papa, 75  
Zanardi, Paola, 66n  
Zetzener, editore 236



Gli “scampoli” raccolti in questo volume sono piuttosto dei “frammenti” intesi nell’accezione petrarchesca, come scaglie di un complesso organico, come attimi che danno la percezione di cosa sia il tempo. Petrarca è un autore accessibile perché piano ed elegante, ma in realtà è dottissimo senza farne ostentazione, per cui sorprende ogni volta che si scopre una trama di allusioni letterarie dietro a dati presentati in modo dimesso.

Ogni “scampolo” è la testimonianza di queste occasionali scoperte, di letture che non cercano il “soprasenso” allegorico, ma il sottofondo erudito di questa scrittura. Una sezione iniziale indica nella “vita solitaria” la matrice di questa familiarità e intimità con i testi antichi. Un’altra sezione e più estesa individua “fonti” specifiche su punti dove non se ne sospetterebbe la presenza. Un altro gruppo riguarda la fortuna di Petrarca, ossia le diverse letture della sua opera date in ambienti e in epoche diverse. Infine un saggio sul mondo “privato” dell’autore che combatte contro le superstizioni ma non si sente del tutto affrancato da queste. Quindi non un libro “organico” nel senso tradizionale, e tuttavia un lavoro unitario in quanto dedicato alla ricostruzione di uno stile di lavoro e ai vari modi di fruirlo.

ISBN: 978-88-3312-104-8  
e-ISBN: 978-88-3312-105-5  
DOI: <https://doi.org/10.13125/unicapress.978-88-3312-105-5>