



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*«Video meliora proboque,
deteriora sequor».*

*La catena d'amore nel «Secretum»
e nella canzone CCLXIV di Francesco Petrarca.*

Relatore
Prof. Franco Tomasi

Laureanda
Cristina De Cardona
n° matr.2052216 / LTLT

Anno Accademico 2025/2026

omnem crede diem tibi diluxisse supremum

Orazio, *Epist.* I 4, 13.

Indice

Introduzione.....	5
Capitolo primo: il <i>Secretum</i>	7
1.1. Un <i>unicum</i> nel <i>corpus</i> petrarchesco.....	8
1.2. La struttura e i modelli.....	10
1.3. Il problema della datazione.....	12
1.4. L'anima al bivio.....	14
1.5. La via dell'errore.....	15
Capitolo secondo: i <i>Rerum vulgarium fragmenta</i>	19
2.1. Un percorso da ritracciare.....	19
2.2. Il «velo» di Laura.....	22
2.3. <i>Vita nova</i> di Francesco Petrarca.....	25
2.4. <i>Amor est passio</i>	27
Capitolo terzo: la canzone CCLXIV.....	31
3.1. Il ruolo nel macrotesto.....	33
3.1.1. La redazione Correggio.....	34
3.1.2. La Redazione vaticana.....	36
3.2 Commento.....	38
Bibliografia.....	49

Introduzione

Questo lavoro è stato ispirato da due versi contenuti in un poema latino che per secoli ha costituito un grande serbatoio di temi e di immagini per la tradizione letteraria italiana; una frase breve, e tuttavia così icastica e carica di suggestioni da figurare citata in molte opere nei secoli successivi, non solo nel campo della letteratura ma anche in quello filosofico.

È la sentenza che Ovidio, nelle *Metamorfosi*, mette sulle labbra di una tormentata Medea, vittima di un aspro (e disperato) conflitto fra ragione e passione: «*Video meliora proboque, deteriora sequor.*»¹ Parole che hanno esercitato un grande potere di fascinazione in letteratura: semplici e chiare, e tuttavia cariche di significato, dense di implicazioni filosofiche, universali. Chiunque le legga, infatti, può immedesimarsi facilmente nello stato d'animo descritto da Ovidio: passione amorosa o tensione morale e persino religiosa, non c'è conflitto interiore cui non possano atteggiarsi in maniera perfetta.

Impossibile, qui, ripercorrere la lunga storia delle citazioni che questo motto ha collezionato nei secoli, da Guittone² all'Orlando di Boiardo³ fino al Foscolo della sofferta *Non son chi fui*⁴, senza contare le opere di pensatori e filosofi: per questa modesta tesi ci siamo dovuti concentrare su un singolo autore. Si tratta, naturalmente, di Francesco Petrarca: egli non solo lo pone in chiusura di una significativa (per i temi trattati e per la posizione nella raccolta) canzone dei *Fragmenta*⁵, incastonandolo in un'immagine dalla forza evocativa straordinaria, ma ne fa il perno tematico di gran parte della propria opera, ponendolo alla base dell'onnipresente dissidio interiore tra fascinazione per le cose terrene e impellente necessità di una *mutatio vitae*, resa sempre più pressante dall'appressarsi della morte.

Un filo rosso che attraversa la sua vita personale e letteraria, connesso con l'amore per Laura ma anche da esso indipendente, anche a prescindere da esso: un fatto strettamente privato, che tuttavia riflette le tensioni di un'epoca di passaggio verso una nuova concezione dell'uomo e della cultura.

¹ Liber VII, 20-21.

² Guittone, *De lui, cui di 'ch'è morte*, 8: «ch'al peggio 'n tutto cum orbo s'appiglia»; *Intelligenza* 115, 7-8: «e Brutto si ne tenne al su' consiglio, / e parvegli pigliar dal peggio 'l meglio».

³ Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato* I, I 31, 5-8: «or non mi val la forza, né lo ardire / contra d' Amor, che già m'ha posto il freno; / né mi giova saper, né altrui consiglio, / ch'io vedo il meglio ed al peggior m'appiglio».

⁴ Ugo Foscolo, *Non son chi fui, però di noi gran parte*, 13: «conosco il meglio ed al peggior mi appiglio».

⁵ *Rvf* CCLXIV, 134-136.

Naturalmente non ci è concesso, in questa sede, di trattare il tema nell'intera opera petrarchesca. Abbiamo quindi deciso di approfondirlo iniziando dal breve ma densissimo dialogo noto come *Secretum*, che fa del "processo" di *Augustinus* a *Franciscus* il teatro di tutti i motivi che innervano le rime del *Canzoniere*. Passeremo quindi ad approfondire i molti punti di contatto tra le due opere, per concludere con un'analisi dettagliata del componimento che più di ogni altro ne sancisce il legame indissolubile: la già citata canzone CCLXIV, punto di snodo fondamentale e specchio adamantino di quel dissidio interiore che i *Rerum vulgarium fragmenta* tentano di ricomporre.

Capitolo primo

Il *Secretum*

Francesco Petrarca è il primo intellettuale della nostra storia letteraria del quale conosciamo la biografia in modo pressoché completo, senza le molte lacune che affliggono, ad esempio, chi voglia ricostruire la vita di Dante (soprattutto per quanto riguarda le peregrinazioni seguite all'esilio del 1302). Di Petrarca, invece, sappiamo tutto: le date, i luoghi, gli eventi salienti e i particolari più minuti della sua quotidianità, gli spostamenti, persino le ambizioni e le speranze che lo animavano e che facevano da motore alle sue scelte esistenziali, politiche, poetiche. Inoltre, ed è un fatto fondamentale, di Petrarca abbiamo gli autografi, a differenza, ancora, di Dante, del quale non ci è rimasta una riga scritta di suo pugno. Sarebbe già molto, ma c'è di più: agli autografi si sommano le brutte copie e le correzioni alle sue opere, e le moltissime note e postille scritte a margine dei libri che gli sono appartenuti. Queste sono particolarmente interessanti, perché Petrarca non si limita al commento ai testi, ma aggiunge spesso illuminanti note personali: idee, impressioni, vicissitudini private⁶.

Siamo dunque di fronte a una vicenda trasparente, priva di zone d'ombra e incertezze? Sembrerebbe proprio di no, come sottolinea uno dei massimi studiosi dell'opera petrarchesca, Francisco Rico: quella che noi possiamo ricostruire è, più che una biografia, un' *autobiografia*. Nella premessa al volumetto *I venerdì del Petrarca*⁷, Rico riporta quel che scrive Ernest H. Wilkins nelle ultime righe della Prefazione alla sua opera dedicata alla vita del poeta: «We know far more about his experiences in life than we know about the experiences of any human being who have lived before his time»⁸. Senza dubbio è così, ma quali sono le fonti che ci danno contezza di quelle «experiences in life»? Alla fine, dopo aver fornito una ricostruzione dettagliata della vita di Petrarca e un suo altrettanto convincente *Portrait*, Wilkins precisa (o «confessa candidamente»), secondo Rico) che «our knowledge of the life of Petrarch is derived mainly from his own letters, of which nearly six hundred are extant, and from his other writings»⁹.

⁶ Come accade per la celebre postilla al *Virgilio Ambrosiano*, nella quale il poeta annuncia di avere appreso della morte di Laura da una lettera dell'amico Ludwig van Kempen (Socrate) del 19 maggio 1348.

⁷ F. Rico, *I venerdì del Petrarca*, Adelphi, Milano 2016, pp. 12-15.

⁸ E. H. Wilkins, *Life of Petrarch*, The University of Chicago Press, Chicago 1961, Preface, V.

⁹ Ivi, Note on Sources, p. 262.

Ecco il punto: la fonte per conoscere Petrarca è Petrarca stesso. Un narratore di sé, dunque, e su quanto inaffidabile sia stato si è molto dibattuto; ma ciò che resta evidente è la grande quantità di informazioni che egli ha disseminato in ogni suo scritto: notizie biografiche, riflessioni filosofiche e idee politiche, certo, ma anche la condivisione di progetti letterari e il resoconto di opere in via di composizione. Di una soltanto non troviamo alcun cenno esplicito, se non, forse, qualche velata allusione rivolta agli amici più stretti¹⁰: il dialogo noto come *Secretum*, celato al mondo eppure infuso del carattere di *exemplum*, tanto che Fenzi, notandone la natura di «pubblica confessione e ritratto di sé»¹¹, l'ha definito «quasi [...] la vera e compiuta *Posteritati*¹²»¹³. E questo è solo uno degli aspetti sorprendenti di quest'opera, che sotto la costruzione armonica e la chiarezza argomentativa cela uno straordinario dinamismo e un potente fascino.

1.1. Un *unicum* nel *corpus* petrarchesco

I *Rerum vulgarium fragmenta* hanno consegnato Francesco Petrarca all'immortalità. Ammirato, studiato, imitato più di ogni altra sua opera, quel racconto dell'anima in versi ha influenzato la poesia occidentale, non soltanto italiana, estendendo la propria eco oltre il tempo. Eppure, non è alle opere in volgare che Petrarca affidava il compito di assicurargli la gloria presso i posteri, non era in quelle che sperava per raggiungere il più alto riconoscimento poetico, quell'incoronazione in Campidoglio ottenuta unendo al valore letterario una buona dose di ambizione, dedizione e doti diplomatiche. Il fatto risulta evidente se consideriamo che la massima parte della sua produzione è in latino: gli scritti in volgare si limitano al pur monumentale progetto del *Canzoniere* e ai *Trionfi*.

Del resto, Petrarca scriveva abitualmente (e pensava) in latino, come dimostrano anche le fitte postille trovate sui suoi autografi e sui manoscritti che gli sono appartenuti. La scelta del volgare,

¹⁰ Pare che l'amico di Petrarca Lello di Pietro Stefani (Lelio) fosse a conoscenza di un *dyalogus*, del quale avrebbe informato Boccaccio all'altezza del 1347. Qualche vaga notizia sembra essere giunta a pochi altri, ma in nessun caso abbiamo la certezza che si alluda proprio al *Secretum* (nonostante Marco Santagata, in *I frammenti dell'anima. Storia e racconto del Canzoniere di Petrarca*, il Mulino, Bologna 1992, pp. 59-60, sia di parere opposto). Per approfondire questo aspetto, si veda l'Introduzione di Enrico Fenzi al *Secretum* da lui curato, Mursia, Milano, 1992, pp. 5-8.

¹¹ E. Fenzi, *Petrarca*, il Mulino, Bologna 2008, p. 30.

¹² L'Epistola latina *Posteritati*, che Petrarca intendeva collocare alla fine delle *Seniles* e che rimane interrotta, doveva svolgere la funzione di testamento intellettuale e ritratto ideale del poeta, ed è considerata il primo scritto autobiografico di un autore italiano.

¹³ *Ibidem*.

dunque, aderisce a precise scelte stilistiche: nel solco della lirica d'amore per i *Fragmenta*, sulle orme di Dante (anche per quel che riguarda la scelta della forma metrica) per i *Trionfi*.

Tra le opere in latino, grandiose e ambiziose per impianto e argomento (al punto che il poema sulle fasi finali della seconda guerra punica, l'*Africa*, resterà incompiuto, così come non troveranno conclusione definitiva il *De viris illustribus* e i *Rerum memorandarum libri*), un posto a parte è occupato dal *Secretum*. Questo piccolo libro è, per molti aspetti, unico: la sua apparente semplicità e il suo procedere logico e ordinato, infatti, nascondono una complessità notevole, che ha fatto sorgere domande per le quali si sono trovate risposte spesso ambigue e controverse.

Quali sono i suoi modelli? Come intende conciliare fonti classiche e istanze spirituali cristiane? Qual è il sostrato filosofico? È una confessione sincera o una sapiente finzione letteraria che vuole soltanto porsi come *exemplum* per i posteri? Chi sono davvero i due personaggi che si fronteggiano? E ancora: quante e quali fasi hanno segnato la sua composizione? Come si connette con il resto della sua produzione? Perché mai un autore come Petrarca, che ha disseminato ogni suo scritto (compreso lo stesso *Secretum*) di notizie sulle sue altre opere e di "indizi" autobiografici, lo ha tenuto segreto per tutta la vita, come dichiara di voler fare nel Proemio¹⁴, trasformandone il titolo in un vero intento programmatico? Per non dire del controverso e ampiamente discusso finale, al centro di commenti e giudizi di segno opposto.

Confessione di un'anima tormentata, inchiodata ai propri limiti e messa a nudo al cospetto della Verità, il dialogo mette in scena l'esame di coscienza di Francesco, ancora legato ai desideri terreni, di fronte ad Agostino, il campione di santità che quei desideri ha ormai completamente vinto e che cerca ora di indirizzare l'allievo verso la stessa strada salvifica. Ma c'è più di questo: la confessione è soprattutto una disputa filosofica, nella quale i contendenti sono su un piano di parità. Agostino è, infatti, un *alter ego* di Francesco, la cui voce non resta in una posizione subordinata, ma ha la stessa dignità di quella del maestro¹⁵. Le sue aspirazioni, i suoi desideri e anche le sue inquietudini sono, ormai, quelli dell'umanità intera, che non può più aderire ai valori spirituali senza percepire una distanza incolmabile con la sfera del trascendente.

¹⁴ Prohemius incipit 26: «Tuque ideo, libelle, conventus hominum fugiens, mecum mansisse contentus eris, nominis proprii non immemor. *Secretum* enim *meum* es et diceris».

¹⁵ Cfr. ciò che scrive Fenzi a conclusione dell'Introduzione al *Secretum*, pp. 74-77.

1.2. La struttura e i modelli

De secreto conflictu curarum mearum: questo è l'*incipit* del dialogo tra Francesco e Agostino, il suo titolo completo, tramandatoci dal monaco fiorentino Tedaldo della Casa, che tra il 1378 e il 1379, nel monastero di Santa Croce a Padova, copiò il *Secretum*¹⁶ dall'autografo di Petrarca, oggi perduto.

La struttura è semplice: si tratta di un'accorata confessione, che Francesco consegna a Sant'Agostino al cospetto di una muta personificazione della Verità, nel tentativo di sanare la propria anima e riportarla sulla via giusta prima che il sopraggiungere della morte decreti la fine di ogni speranza di salvezza.

Il dialogo tra i due personaggi si svolge nell'arco di tre giorni, e in tre libri è divisa l'opera: ciascuno affronta un ordine di problemi coerente, in un avvicinarsi argomentativo orchestrato con sapiente chiarezza. Nel Proemio Petrarca racconta, con echi virgiliani¹⁷, l'insorgere di una visione: una vergine di indescrivibile bellezza, apparsa in suo soccorso, che il poeta identifica quasi subito con la Verità¹⁸ e alla quale rivolge un'invocazione che non può non rimandare alla Commedia dantesca: «Tu michi dux, tu consultrix, tu domina, tu magistra»¹⁹. Accanto a lei c'è un vecchio dall'aspetto «maestoso e venerando», del quale il protagonista non ha bisogno di chiedere il nome: è Sant'Agostino, chiamato dalla Verità in aiuto all'anima di Francesco, secondo uno schema che presenta, di nuovo, una chiara analogia con Dante smarrito alle porte dell'Inferno e l'appello della Vergine Maria a Santa Lucia affinché si occupi di lui²⁰. Dopo aver pregato il santo di alleviare lo stato di prostrazione in cui versa «il moribondo», la splendida donna si ritira nel silenzio, disponendosi a vegliare e giudicare i due contendenti durante le tre giornate di dibattito.

Il primo libro presenta il grave conflitto interiore di cui è preda *Franciscus*, la causa del quale, secondo *Augustinus*, va individuata nella debolezza della volontà, paralizzata dall'attaccamento alle cose terrene e per questo incapace di elevarsi verso il Bene.

Nel secondo libro Agostino assume le vesti di inquisitore, passando in rassegna i sette peccati capitali per stabilire di quali di essi l'allievo sia colpevole in misura maggiore. Ne risulta un quadro

¹⁶ Il dialogo, assieme ad altre opere di Petrarca trascritte dal religioso, è nel codice Laurenziano Santa Croce 26 sin. 9, ff. 209-243.

¹⁷ Proemio, 22: «O quam te memorem, virgo? namque haud tibi vultus mortalis, nec vox hominem sonat», Virgilio, *Aen.* I, 327-328.

¹⁸ Ibidem: «Vixdum verba finierat, cum michi cuncta versanti nichil aliud occorrebat quam Veritatem ipsam fore que loqueretur».

¹⁹ Cfr. Dante, *Inf.*, II, 140: «Tu duca, tu signore e tu maestro».

²⁰ Ivi, 98-99.

interessante: Francesco sembra essersi macchiato assai poco dei peccati di gola e ira, mentre nei confronti dell'invidia viene dichiarato completamente estraneo. Fatto curioso, dato che già tra i suoi contemporanei circolava la maldicenza che fosse irrimediabilmente invidioso delle doti letterarie altrui (di Dante, soprattutto)²¹. Quello che invece più gravemente affligge Francesco è il peccato di accidia, l'*aegritudo* degli antichi, «funesta pestis animi»²² che rende la vita orribile e toglie ogni speranza, spalancando alla coscienza l'abisso della morte.

Ma le colpe più gravi di Francesco sono quelle che lui ritiene invece inclinazioni innocenti, e che per Agostino rappresentano al contrario due «catene di diamante» che impediscono al malato la *meditatio* sulla vita e sulla morte²³ che potrebbe guarirlo: sono l'amore e la gloria, beni così fulgidi e seducenti che l'infelice non ne riconosce gli effetti deleteri, identificandoli al contrario con quanto di più prezioso e benefico ci sia al mondo. L'esame di questi due nodi occupa il terzo libro, il più corposo dei tre, nel quale il dibattito si accende in modo particolare e alla fine del quale ci aspetteremmo, se non un'autentica conversione, almeno la ricomposizione del conflitto.

Ed è il racconto di una conversione a costituire uno dei principali testi ispiratori per il dialogo, quelle *Confessiones* di Agostino che Petrarca ebbe sempre tra i suoi libri più cari: la copia donatagli da Dionigi di Borgo San Sepolcro nel 1333 lo accompagnò in tutte le sue peregrinazioni, compresa l'ascesa al Mont Ventoux²⁴ in compagnia del fratello Gherardo, dove gli fece da oracolo, per essere poi consegnato, nell'ultimo anno della sua vita, nelle mani del frate agostiniano Luigi Marsili. Nella vicenda di Agostino, pure così distante nel tempo, Petrarca sembra rispecchiarsi: un uomo coltissimo che, in preda a una crisi interiore, intraprende un serrato confronto con se stesso e i propri limiti, approdando infine al pentimento e alla redenzione.

L'impostazione dell'opera risente però di numerosi altri modelli, primo tra tutti il *De consolatione philosophiae* di Severino Boezio, *prosimetrum* che ebbe grande influenza sul pensiero medievale ma che rimanda anche echi classici, dall'*Iliade*²⁵ alle *satirae* menippee alle *consolationes* di Cicerone e Seneca. Simile è l'apertura con l'apparizione allegorica di una fulgida dama al prigioniero (del peccato o di una cella fa poca differenza), simile è l'esortazione che la donna (*Philosophia*, ovvero la Religione, nel caso di Boezio) gli rivolge: abbandonare l'Arte come

²¹ Cfr. M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, pp. 63-64.

²² II, 106: «Habet te funesta quedam pestis animi, quam accidiam moderni, veteres egritudinem dixerunt».

²³ III, 130: «Duabus adhuc adamantinis dextra levaque premeris cathenis, que nec de morte neque de vita sinunt cogitare».

²⁴ Avvenuta tra il 26 e il 27 aprile 1336, è raccontata nelle *Familiars* (IV 1), in un'epistola (dedicata allo stesso Dionigi) datata 26 aprile 1336 ma scritta molti anni dopo, nel 1352-53. Retrodatando la vicenda al '36, quando sta per compiersi il suo trentatreesimo anno di età, Petrarca avvicina la propria crisi spirituale a quella di Agostino, avvenuta proprio a 33 anni (ed è chiaro il riferimento a Cristo). Cfr. M. Santagata, *I frammenti dell'anima*, p. 77.

²⁵ *Philosophia* si manifesta in modo analogo ad Atena in *Iliade*, I, 188-222.

celebrazione delle cose immanenti e sfuggirne le lusinghe, concentrarsi su di sé, cercare conforto non nell'ingannevole gloria mondana, ma in Dio, unica fonte di salvezza²⁶.

Ma nelle parole dell'umanista Petrarca risuonano non tanto le voci dei Padri della Chiesa, quanto piuttosto quelle degli amati classici. Il *Secretum*, infatti, è disseminato di immagini virgiliane, precetti di morale stoica e, soprattutto, echi ciceroniani, in particolare nel dettato. Il grave tumulto interiore testimoniato dal dialogo non si riflette, infatti, nella tessitura stilistica: il latino del *Secretum* è armonioso, limpido e coerente come quello di Cicerone, come se Petrarca, ricomponendo in bello stile i conflitti che non riesce a placare nella propria anima, avesse trovato sulla pagina quella catarsi ormai impossibile sul piano morale.

1.3. Il problema della datazione

Non si può parlare del *Secretum* senza dedicare almeno qualche riga a una questione che ha tenuto a lungo impegnata la critica, ovvero il problema della sua datazione. La crisi che investe Francesco e che innesca la vicenda del dialogo non è presentata come una situazione astratta, un *exemplum* generico, ma viene raccontata come un momento preciso, vissuto nel concreto, tanto che la data sembra desumibile dal testo stesso. Nel libro III, infatti, Agostino puntualizza che sono trascorsi 16 anni dall'innamoramento di Francesco per Laura²⁷, avvenuto il 6 aprile 1327, offrendo così un'indicazione temporale puntuale per il dialogo e facendone ipotizzare una stesura avvenuta tra la fine del 1342 e l'inizio dell'anno successivo²⁸. La critica è rimasta a lungo ferma su questo dato, confortata anche dal confronto con le vicende personali del Petrarca, la natura delle quali sembra aver contribuito ad innescare una fase di profonde riflessioni. La morte del suo «secondo padre» Dionigi da Borgo San Sepolcro (1342) e di Roberto d'Angiò, da lui stimatissimo (1343); la monacazione del fratello Gherardo, ritiratosi nel convento di Montrieux nel 1343; la nascita della figlia naturale Francesca, avvenuta, pare, in quegli anni: questi avvenimenti, unitamente ad alcuni riferimenti testuali, hanno rafforzato l'idea di un *Secretum* concepito e scritto nel 1342-'43, pur con successivi ritocchi.

²⁶ Boezio, *De consolatione philosophiae*, I, 7-11.

²⁷ III, 136: «Ita ne flammis animi in sextum decimum annum blanditiis aluisti?».

²⁸ Per la tesi di un *Secretum* composto prevalentemente nel 1342-'43, il contributo di riferimento è un articolo di Remigio Sabbadini, *Note filologiche sul «Secretum» di Petrarca*, apparso sulla *Rivista di Filologia e di Istruzione classica* nel 1917.

La questione delle correzioni successive al 1342-‘43 è stata affrontata da Hans Baron, il cui saggio del 1963, *Petrarch's <<Secretum>>: Was it Revised?-and Why?*²⁹ ha iniziato a incrinare le certezze sulla datazione: Baron osserva che quelle correzioni, più che ritocchi marginali, sono vere e proprie <<disturbed areas>>, ossia interventi di riscrittura o comunque di netta rielaborazione di ampie porzioni del testo, che risponderebbero all’esigenza di dar conto, nel dialogo, di problemi affrontati da Petrarca tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, in particolare l’abbandono di Valchiusa e la ricerca di una sistemazione in Italia.

Nel 1974 è l’ampio studio di Francisco Rico, *Vida u obra de Petrarca. I. Lectura del <<Secretum>>*³⁰ a introdurre la tesi, oggi largamente accettata, del dialogo come risultato di tre fasi di composizione, le cui date coincidono con quelle leggibili in una postilla all’*explicit* del manoscritto vergato da Tedaldo: <<1353. 1349. 1347>>. Rico, in ragione della perizia e della precisione del copista, ritiene che tali date non debbano essere addebitate a Tedaldo, ma siano invece parte dell’originale di Petrarca³¹, testimoniando la stratificazione dell’opera, passata attraverso tre redazioni successive: 1347, 1349 e 1353, appunto. La data del 1342-‘43 sarebbe allora fittizia, rappresentando unicamente il momento in cui viene posta l’azione, mentre il testo in nostro possesso corrisponderebbe *in toto* alla riscrittura del ’53, che avrebbe cancellato le tracce delle due redazioni precedenti.

Sull’abbandono della data della messa in scena come data di composizione concorda anche il Baron, che torna sull’argomento nel 1985 con il saggio *Petrarch's <<Secretum>>: its Making and its Meaning*³². Tuttavia, Baron non concorda col Rico nell’identificare gli interventi del 1349 e del 1353 come veri rifacimenti (soprattutto quello del 1353), ma li ritiene piuttosto arricchimenti, ancora in riferimento a motivazioni personali dell’autore, in particolare a un’evoluzione delle sue idee filosofiche³³.

Data la complessità della questione, rimandiamo ai contributi degli autori citati per approfondire i numerosi dati testuali e biografici a supporto delle loro tesi³⁴; qui ci basti osservare che la datazione del 1342-‘43 appare senz’altro superata, che l’ipotesi di un *Secretum* stratificato ci sembra convincente e che l’idea che il dialogo che oggi è nelle nostre mani sia, sostanzialmente, il

²⁹ Nel volume *From Petrarch to Leonardo Bruni. Studies in Humanistic and Political Literature*, University of Chicago Press, pp. 51-101.

³⁰ In *Studi sul Petrarca* 4, Padova, Antenore 1974.

³¹ Questa è anche l’opinione di Fenzi: cfr. Introduzione al *Secretum*, 2, p. 9.

³² Editto da The Medieval Academy of America, Cambridge, Massachusetts.

³³ Si veda il Capitolo quarto, *Book III and the Theory the Secretum Was Totally Recast in Early 1353: Its Incongruity with Petrarch's Work Habits and Life*, pp. 69-116.

³⁴ In alternativa, l’Introduzione al *Secretum* curato da E. Fenzi (pp. 9-77) offre un resoconto particolarmente esauriente.

prodotto di un'ultima redazione databile al 1353 si accorda, tra le altre cose, con due testi che con esso presentano fortissimi legami (se non proprio riprese testuali): la già ricordata *Fam. IV 1*, scritta nello stesso 1353, e la canzone *I' vo' pensando* (*Rvf CCLXIV*), composta nel 1350, in contemporanea con il sonetto proemiale.

1.4. L'anima al bivio

La grande attenzione degli studiosi per le fasi compositive dell'opera e per le loro connessioni con le vicende personali dell'autore mette in luce un dato sul quale ci siamo già soffermati: Petrarca ha dedicato tutta la sua vita letteraria a costruire l'immagine di sé da tramandare ai posteri, e lo ha fatto creando un legame fittissimo e indissolubile tra la propria vita e la propria arte. Ma questo ritratto ideale, anziché consegnarci un'immagine integra, granitica, esemplare, descrive un uomo dotato di un'interiorità complessa, fatta di contraddizioni, ripensamenti, continua ridefinizione di sé. E nel *Secretum* questo atteggiamento è teso al massimo. Nei due personaggi che si fronteggiano possiamo ravvisare le due istanze dell'anima petrarchesca: *Franciscus*, bloccato nell'errore e tuttavia determinato a prendere coscienza dei propri limiti e a superarli; *Augustinus*, che con la sua moralità superiore incarna il modello perfetto di chi quei limiti è riuscito a lasciarli definitivamente dietro di sé.

Le due figure sono quindi due proiezioni dell'interiorità di Petrarca, l'una lacerata dal senso di colpa per l'attaccamento alle cose mondane, l'altra finalmente purificata e placata: immanente contro trascendente, dunque, e nell'epoca in cui Petrarca scrive questo significa, in sostanza, Medioevo contro Umanesimo: la vecchia cultura è ormai al tramonto, si delinea una nuova concezione dell'uomo e dell'arte. Ma siamo ancora in una fase di transizione, le oscillazioni dell'anima del poeta riflettono quelle del suo tempo: lacerato dai sensi di colpa per il suo desiderio di inseguire la gloria e di amare una creatura mortale anche se di sentimenti devotissimi e di aspetto divino³⁵ (cioè di vivere nell'immanente), la sua volontà di seguire fermamente i precetti spirituali (cioè di aderire completamente al trascendente) è ormai troppo debole per approdare a una

³⁵ Come insiste a puntualizzare, attaccato da Agostino, in III, 136: «Ceterum scis ne de ea muliere mentionem tibi exortam, cuius mens terrenarum nescia curarum celestibus desideriis ardet; in cuius aspectu, siquid usquam veri est, divini specimen decoris effulget; cuius mores consummate honestatis exemplar sunt; cuius nec vox nec oculorum vigor mortale aliquid nec incessus hominem representat?»

soluzione definitiva³⁶. Sempre più pressato dallo scorrere del tempo, Francesco, messo di fronte a un bivio, manca della forza necessaria per imboccare la strada che potrebbe salvarlo.

Quello del bivio è un motivo frequentatissimo nella cultura medievale. Il cammino dell'uomo veniva paragonato alla lettera Y, che si credeva inventata da Pitagora: la prima parte, dritta, rappresentava l'infanzia, mentre la biforcazione che si incontrava nell'adolescenza divideva il percorso in due strade divergenti: quella sinistra, ampia e facile da percorrere e per questo calcata da molti, portava alla perdizione; quella destra conduceva invece alla virtù e alla salvezza, ma era stretta e impervia, e per questo recava pochissime impronte³⁷. L'immagine è ricorrente anche in Petrarca: nel Primo libro del *Secretum*, indagando i motivi del malessere di Francesco, Agostino lo esorta: «*Calcatum publice callem fugias oportet et altiora suspirans paucissimorum signatum vestigiis iter arripas, ut poeticum illud audire merearis: macte nova virtute puer: sic itur ad astra*³⁸»³⁹. E più avanti, nel Terzo libro, Francesco ammette: «*Litere velut pithagoree, quam audivi et legi, non inanem esse doctrina*»⁴⁰. Del resto, l'intera *Fam.* IV 1, che racconta la salita al Ventoux, è giocata su quella similitudine, così come la *Fam.* VII 17 si apre⁴¹ con la citazione di *Matth.* VII 13, ed è tutta incentrata sul motivo della lettera pitagorica.

1.5. La via dell'errore

L'inquietudine prodotta dalla sensazione di essere prossimi alla catastrofe; il timore di non avere la forza necessaria per correggersi prima che sia troppo tardi; la consapevolezza di essere legati da nodi troppo forti e seducenti per riuscire a liberarsi: tutto questo attraversa il *Secretum* come una tempesta, trovando una chiosa perfetta nelle parole che Ovidio fa pronunciare a Medea nelle *Metamorfosi*: «*Video meliora proboque, deteriora sequor*»⁴². Soggiogata dall'amore per

³⁶ Su questo tema si è soffermato Ugo Dotti in *Il Secretum: un libro per la posterità*, introduzione all'edizione del *Secretum* da lui curata per BUR Rizzoli, Milano 2016, pp.15-20.

³⁷ Cfr. Isidoro di Siviglia, *Etym.* I 3,7: «*Y litteram Pythagoras Samius ad exemplum vitae humanae primus formavit; cuius virgula subterior primam aetatem significat, incertam quippe et quae adhuc se nec vitiis nec virtutibus dedit. Bivium autem, quod superest, ad adolescentia incipit: cuius dextra pars ardua est, sed ad beatam vitam tendens: sinistra faciliior, sed ad labem interitumque deducens*».

³⁸ Virgilio, *Aen.* IX, 641.

³⁹ I, 34.

⁴⁰ III, 150.

⁴¹ *Fam.* VII 17, 2: «*Spatiosa via que ducit ad perditionem, et multi sunt qui intrat per eam; arcta via que ducit ad vitam, et pauci sunt qui inveniunt eam*».

⁴² Ovidio, *Met.* VII, 20-21.

Giasone, la maga arriva a tradire il proprio regno⁴³, a lasciare la propria famiglia e la propria terra⁴⁴, andando incontro a un destino di sventura.

Medea è uno dei personaggi più complessi e oscuri della mitologia greca. È figlia di Eeta, re della Colchide, una remota regione del Caucaso. Ha per madre Ecate, dea della magia e degli incantesimi, è nipote (secondo alcune fonti sorella) di Circe e lei stessa ha poteri magici. Quando Giasone, a capo degli Argonauti, arriva nella sua terra alla ricerca del vello d'oro, Medea si innamora perdutamente di lui. Il fuoco della passione è così vivo che la maga arriverà a tradire il proprio padre, sfidandone l'ira e fornendo a Giasone le erbe magiche per superare le prove che Eeta gli ha imposto per conquistare il prezioso cimelio. Compiuta l'impresa, gli amanti fuggono insieme verso la Grecia, ma Medea sarà presto ripudiata, e ogni tappa delle sue peregrinazioni sarà segnata da eventi tragici.

Molti poeti e scrittori ne hanno narrato il mito, da Euripide, che nell'omonima tragedia porta in scena il terribile episodio dell'uccisione dei figli, a Seneca, che mette in luce la sua natura malvagia di maga straniera, fino alle riscritture moderne che ne evidenziano il destino di esule e oppressa⁴⁵ e alle riletture in chiave femminista. Anche Ovidio le dedicò una tragedia, andata perduta; nelle *Metamorfosi*, invece, è il tema amoroso a prendere la scena: il Liber VII si apre con una Medea già lacerata dal conflitto tra amore e ragione, che presto si risolve in favore del primo: pur intravedendo la strada giusta, la sventurata è ostaggio di una passione folle, di un prodigio troppo forte da sconfiggere⁴⁶, che la trascina ineluttabilmente sulla via dell'errore.

L'analogia con la crisi che investe *Franciscus* nel *Secretum* è quindi evidente, soprattutto, come abbiamo visto, nel Terzo libro (non a caso il più esteso). Ad Agostino che gli mostra le catene che lo tengono avvinto, Francesco risponde con una sentenza di Cicerone: «Si in hoc erro, libenter erro, neque hunc errorem auferri michi volo, dum vivo»⁴⁷. Con l'esempio della grande lirica d'amore davanti a sé, Petrarca inizialmente respinge con veemenza le accuse del suo inquisitore, soprattutto riguardo al suo amore per Laura: come può Agostino ritenere sbagliato un sentimento tanto elevato, e per una creatura nella quale si riflette la magnificenza di Dio⁴⁸? Ma Francesco è presto messo di fronte alla realtà: egli inganna se stesso con «seducenti falsità»⁴⁹, quello che prova

⁴³ Ivi, 38.

⁴⁴ Ivi, 51.

⁴⁵ Su questi temi, le tragedie *Medea* di Franz Grillparzer (1821) e *La lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro (1949).

⁴⁶ *Met.* VII, 10-14.

⁴⁷ III, 134. Cicerone, *De senectute* XXIII, 85: «Quod si in hoc erro qui animos hominum immortales esse credam, libenter erro, nec mihi hunc errorem quo delector, dum vivo, extorqueri volo».

⁴⁸ III, 136.

⁴⁹ *Ibidem*.

non è, come dice, un sentimento nobile e puro, ma una passione carnale per una creatura mortale, che andrà inevitabilmente incontro alla corruzione e alla morte⁵⁰. E quando insiste che «Deum profecto ut amarem, illius amor prestitit»⁵¹, Agostino prontamente ribatte: «At pervertit ordinem»⁵². La risposta di Francesco, che afferma di non avere amato Laura per la sua bellezza ma solo per la sua anima e che ne descrive il corpo come ormai sfiorito e invecchiato⁵³, non basta a placare il conflitto, non ora che la concezione stilnovistica dell'amore come perfezionamento dell'anima e mezzo per salire a Dio non è più praticabile. Alla fine, l'allievo è costretto ad ammettere che Amore «Dei suique pariter oblivionem parit»⁵⁴, e si dichiara vinto⁵⁵: chi è prigioniero di Amore è un folle o un malato, proprio come Medea soggiogata dall'insana passione per Giasone.

Con una tale affermazione, ci aspetteremmo una soluzione definitiva, che però, a sorpresa, non arriva. Il finale resta aperto, nessuna catarsi si compie: Francesco, prima tormentato dalla colpa e atterrito dall'incombere della morte, ora prende tempo e sembra voler liquidare l'interlocutore: «magna mortalia negotia»⁵⁶ lo attendono, non è ancora giunto il tempo della conversione. Nelle ultime righe, candidamente ammette: «Desiderium frenare non valeo»⁵⁷. E così si torna al punto di partenza, con Agostino che dichiara rassegnato: «In antiquam litem relabimur, voluntatem impotentiam vocas. Sed sic eat, quando aliter esse non potest».

Che ne sarà dell'anima di Francesco? Nella promessa con la quale si congeda da Agostino c'è il suo destino: «sparsa anime fragmenta recolligam»⁵⁸. La catena di diamante non è ancora spezzata, Amore detta ancora al poeta le rime che andranno a comporre il grande disegno del Canzoniere. Lì ci sarà l'epilogo, la conciliazione tra valori terreni e istanze spirituali che il grande intellettuale, in un'epoca di crisi della *reductio ad unum* medievale, fatica sempre di più a realizzare.

⁵⁰ III, 138.

⁵¹ Ivi, 146.

⁵² Ivi, 148.

⁵³ Ivi, 146: «quo illa magis in etate progressa est, quod corporee pulcritudinis ineluctabile fulmen est, eo firmior in opinione permansi».

⁵⁴ III, 160.

⁵⁵ *Ibid.*: «Victus sum».

⁵⁶ III, 214: «Sane nunc, dum loquimur, multa me magnaue, quamvis adhuc mortalia, negotia expectant».

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

Capitolo secondo

I Rerum vulgarium fragmenta

Aspirare a dipingere un quadro esaustivo dell'intero capolavoro petrarchesco sarebbe, in questo contesto e con le nostre risorse, speranza vana. La complessa vicenda redazionale, lo stile, il repertorio metrico e quello linguistico, la lunga storia della sua ricezione e gli imitatori: sono solo alcuni dei punti che meritano una trattazione a parte, e di ben altro livello. In questo secondo capitolo ci limiteremo invece, per restare nei binari del nostro argomento, a mettere in luce i tanti fili che legano i *Fragmenta* al *Secretum*. Le due opere, infatti, sono strettamente connesse al particolare momento di ripensamento e ricostruzione di sé vissuto da Petrarca e testimoniato in molta della sua produzione letteraria tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta del Trecento. Ne deriva una vistosa affinità, sia a livello tematico che testuale. Se i motivi della *mutatio vitae*, dello scorrere ineluttabile del tempo, dell'amore come errore e della conseguente necessità di approdare a una vera conversione infiammano più di tutti gli altri il dibattito tra Francesco e Agostino, nel Canzoniere essi segnano le tappe di un romanzo in versi che si propone di accompagnare l'io lirico là dove il *Secretum* non era potuto arrivare: il pentimento, la purificazione, la quiete. Al centro di tutto c'è Laura: quella splendente catena di diamante della quale Francesco non si è ancora liberato sta per essere spezzata, almeno in questo mondo, ma non, come auspicava Agostino e come prescriveva lo stoicismo, sciogliendo i nodi della passione con la fermezza della volontà. Qualcosa di tragico è giunto inaspettato a rimescolare le carte: la grande epidemia di peste del 1348.

2.1. Un percorso da ritracciare

Quid vero nunc agimus, frater? Ecce, iam fere omnia tentavimus, et nusquam requies. Quando illam expectamus? ubi eam querimus? Tempora, ut aiunt, inter digitos effluxerunt⁵⁹; spes nostre veteres cum amicis sepulte sunt. Millesimus trecentessimus quadragesimus octavus annus est, qui nos solos atque inopes fecit.⁶⁰

⁵⁹ Cfr. *Rvf*CCCLX, 89-91: «I dì miei più correnti che saetta / fra miserie et peccati / sonsen' andati, et sol Morte n'aspetta».

⁶⁰ *Fam.* I 1, 1-2.

Con queste parole, indirizzate all'amico fraterno Ludwig van Kempen/Socrate, Petrarca apre la raccolta epistolare delle *Familiars*. È un momento di grave crisi: la peste nera ha decimato la popolazione europea, lasciando chi è rimasto a fare i conti con un mondo irrimediabilmente mutato e con ferite psicologiche profonde. Anche per Petrarca il 1348 segna un punto di svolta fondamentale, con conseguenze che incideranno sia sulla sua vita privata che sulla sua opera (le quali però, come abbiamo visto, sono costantemente e indissolubilmente legate l'una all'altra).

L'inquietudine e l'insoddisfazione, tuttavia, lo accompagnavano già da tempo. I rapporti con i Colonna, in particolare con il cardinale Giovanni, alle cui dipendenze Petrarca si trovava già dal 1330, si erano fatti via via più tesi: nonostante il prestigio e la libertà di cui godeva nella loro casa avignonese, Petrarca viveva la condizione di stipendiato con crescente insofferenza. Eppure, come sempre in preda a sentimenti contrastanti, non si risolveva a troncare il legame: l'influenza della potente famiglia lo poneva in una condizione privilegiata, ma soprattutto gli consentiva un contatto diretto con libri rari e preziosi, conservati in magnifiche biblioteche che altrimenti gli sarebbero state inaccessibili. I Colonna, inoltre, erano stati i promotori e gli organizzatori della sua incoronazione poetica, celebrata in Campidoglio l'8 aprile del 1341: a loro doveva buona parte della fama e del prestigio di cui cominciava a godere negli ambienti intellettuali di mezza Europa, nonché il contatto con Roma, erede della tradizione classica e centro della cristianità e per questo fonte di ispirazione di altissimo valore simbolico. Gli stessi sentimenti conflittuali lo animavano nei confronti di Avignone: metropoli caotica e corrotta, nuova Babilonia⁶¹ e usurpatrice del soglio pontificio, ma anche polo culturale di primissimo piano proprio grazie alla presenza della curia papale. Del resto, è l'inclinazione all'isolamento e alla ricerca di dimore lontane dal trambusto cittadino (da Valchiusa ad Arquà), nelle quali coltivare indisturbato i propri *otia* letterari, a costituire uno dei tratti peculiari del carattere del personaggio-Petrarca⁶².

Nel biennio 1342-'43, l'irrequietezza alla quale Petrarca è incline da sempre viene aggravata da alcuni accadimenti privati, come abbiamo ricordato nel capitolo precedente⁶³: in particolare, è la vicenda del fratello minore Gherardo a segnare più profondamente. I due fratelli, molto legati fin

⁶¹ Celebre l'invettiva alla città papale affidata ai tre «sonetti avignonesi», posti in sequenza, in *Rvf*: CXXXVI (*Fiamma dal ciel su le tue treccie piova*), CXXXVII (*L'avara Babilonia à colmo il sacco*), CXXXVIII (*Fontana di dolore, albergo d'ira*).

⁶² Il gusto per i luoghi appartati e le *rêveries* è anche una «posa» letteraria: come ricorda Francisco Rico (*I venerdì del Petrarca*, p. 14), il celebre *incipit* di *Rvf* XXXV 1-4 è una non velata ripresa del Bellerofonte delle *Tusculanae* (III, xxvi, 63: «qui miser in campis maerens errabat [alienis], / ipse suum cor edens, hominum vestigia vitans»).

⁶³ Cfr. *supra*, 1.3.

dall'infanzia⁶⁴, nel 1320 avevano intrapreso insieme gli studi giuridici a Bologna. Lì avevano condiviso qualcosa di più del semplice percorso scolastico: anche Gherardo, in gioventù, era diventato «favola delle genti» per aver vissuto un'ardente passione e composto rime d'amore per una donna che, come Laura farà con Francesco, lo aveva «liberato» dai ceppi che lo tenevano avvinto con una morte⁶⁵ precoce ma «necessaria» (e su questa «utilità» della morte dell'amata torneremo presto)⁶⁶. Dopo il triste evento, Gherardo decide di imprimere una svolta netta alla propria vita, si converte e nel 1343 si fa monaco certosino. E Francesco? Ancora una volta, è la *Fam.* IV 1 a illuminarci, con l'emblematico racconto dell'ascesa al Ventoux: la risolutezza del fratello, che imbocca speditamente la via (più ripida ma più diretta) per ascendere al monte, ne fa presagire il destino segnato dalla virtù e dalla salvezza⁶⁷. Francesco invece, fiaccato dalla pigrizia, tenta di aggirare le difficoltà: cercando una via più lunga ma più facile⁶⁸, si smarrisce e riesce a raggiungere il fratello solo *in extremis*, raccogliendo con fatica le sue ultime forze. Sulla vetta, le *Confessiones* di Agostino gli indicheranno la necessità di una *mutatio vitae* che però, come abbiamo visto, si farà attendere ancora a lungo.

L'origine della “crisi” di Petrarca non è, dunque, la peste: il dissidio interiore ha cause più antiche e complesse. La parabola di Gherardo lo induce a interrogarsi sulla propria condotta morale, messa in ombra dalla nascita dei due figli naturali Giovanni e Francesca, e a riflettere sull'immagine di sé che le sue azioni stanno consegnando al mondo; il '41 lo ha consacrato poeta laureato, ma nessuno dei suoi grandiosi progetti letterari ha ancora trovato una conclusione definitiva; il legame con i Colonna, ai quali peraltro deve quasi tutto, si è deteriorato ulteriormente dopo l'entusiastico (e sciagurato) sostegno a Cola di Rienzo, e nel '47 sopraggiunge la rottura definitiva, che lo porterà, finalmente, a lasciare la Provenza e a stabilirsi in Italia⁶⁹. Lo sconvolgente evento del 1348, con la sua scia di lutti, funziona, invece, da campanello d'allarme: la vita è «breve sogno», la morte può arrivare all'improvviso. Bisogna mettersi al riparo e cambiare rotta il prima possibile, non si può più procrastinare. E la prima cosa che Petrarca intende fare è mettere ordine, guardarsi indietro e raccogliere, tra i tanti tasselli che compongono la sua storia, quelli più adatti a costruire

⁶⁴ Francesco ebbe anche un terzo fratello, morto in tenera età (come ricorda in *Fam.* II, I 38 e IX, II 3), e un fratellastro, Giovanni, nato alcuni anni dopo di lui.

⁶⁵ Argomento di *Rvf* XCI, *La bella donna che cotanto amavi*.

⁶⁶ Cfr. *Fam.* X 3, 21-24.

⁶⁷ Come ricordato nel Capitolo primo, n.18, la salita al Ventoux viene collocata nel 1336, quindi sette anni prima della monacazione di Gherardo.

⁶⁸ Torna il motivo della lettera pitagorica: i percorsi dei due fratelli ricalcano esattamente i due rami della Y, come osservato *supra*, 1.4: l'uno impervio ma diretto alla salvezza, l'altro ampio e agevole ma causa di smarrimento.

⁶⁹ Alla decisione di abbandonare i Colonna e Avignone e di cercare una sistemazione in Italia allude l'egloga *Divortium*, ottava del *Bucolicum carmen*: il servo Amiclas, dietro il quale si cela Petrarca, si risolve ad affrancarsi dalla servitù che lo lega al padrone, il vecchio Ganimedes (il cardinale Giovanni Colonna), e a fare ritorno in patria da uomo libero.

l'autoritratto ideale da consegnare ai posteri. È dunque in questo torno d'anni che il tema della *mutatio vitae* entra prepotentemente nella sua opera, diventando il denominatore comune di scritti tra loro molto diversi: il *Secretum*⁷⁰, la raccolta delle *Familiars*⁷¹ e quella delle *Epystole*⁷², ma soprattutto il progetto che lo impegnerà fino alla fine, quei *Rerum vulgarium fragmenta* ai quali affiderà l'ambizioso compito di narrare una vicenda esemplare, quella della propria anima.

2.2. Il «velo» di Laura

Torniamo alla lettera proemiale delle *Familiars* e a quel desolato bilancio tracciato nelle prime righe. I beni più preziosi della vita sono persi per sempre, la peste li ha trascinati via con sé: «Neque enim ea nobilis abstulit, que Indo aut Caspio Carpathio ve mari restaurari queant: irreparabiles sunt ultime iacture; et quodcunque mors intulit, immedicabile vulnus est»⁷³.

E tra le «perdite irreparabili» è quella di Laura, morta ad Avignone il 6 aprile, a segnare più profondamente il poeta. Diciamo «il poeta», e non «l'uomo», per una ragione precisa. A cominciare dalla famosa nota obituaria sul *Virgilio ambrosiano*, la quale, più che dolore o sconforto, trasuda retorica⁷⁴, quando tocca l'argomento Petrarca appare tutt'altro che disperato, al punto che gli accenni a Laura defunta lasciano sovente perplessi: addirittura, nell'epistola *Posteritati*, la morte dell'amata, che pure, in gioventù, aveva suscitato in lui il più nobile dei sentimenti, è descritta come «crudele ma provvidenziale»⁷⁵. Una dichiarazione che, a prima vista, può lasciare spiazzati, ma che è invece perfettamente coerente, e per almeno due ordini di motivi, l'uno di carattere ideologico e morale, l'altro letterario. Riguardo al primo motivo, quello morale, essa fa da *pendant* al racconto di quel «giovenile errore» condiviso, durante gli anni bolognesi, con Gherardo, per il quale la perdita dell'amata, eliminando la causa del travimento, diviene condizione necessaria per ottenere

⁷⁰ Passato attraverso tre redazioni successive: 1347, 1349 e 1353 (cfr. Cap. 1.3).

⁷¹ Il lavoro di selezione, riscrittura e sistemazione delle 350 epistole che compongono la raccolta inizia intorno al 1350 e viene portato a compimento solo nel 1366.

⁷² Ultimata nel 1364.

⁷³ *Fam.* I 1, 2.

⁷⁴ Marco Santagata parla di «meditatissime righe» (*I frammenti dell'anima*, p.126); Francisco Rico definisce la postilla «troppo letteraria, [...], troppo artefatta» (*I venerdì del Petrarca*, p.23). Entrambi evidenziano la profonda distanza con l'accurata, dolente nota del 1361 relativa alla morte del figlio Giovanni, vergata da Petrarca nello stesso codice virgiliano.

⁷⁵ *Posteritati*, 7: «Amore acerrimo sed unico et honesto in adolescentia laboravi, et diutius laborassem nisi iam tepescentem ignem mors acerba sed utilis extinxisset».

il riscatto e la salvezza⁷⁶ (e sappiamo quanto la vicenda del fratello avesse spinto Petrarca a riflettere sulla propria condotta).

Similmente, sul piano letterario, la morte di Laura induce Petrarca a tracciare un bilancio: l'evento, con la sua potente portata simbolica, getta una luce nuova e più prismatica sulla precedente produzione in rima, permettendogli di rifunzionalizzare i testi e di imprimere un corso inedito al progetto di una raccolta poetica, già avviato ma da tempo trascurato. L'intenzione di ordinare in una silloge le proprie rime in volgare risale infatti all'estate del 1342, ma già dal 1343 (significativamente, il momento in cui è messo in scena il *Secretum*) Petrarca sembra abbandonare la poesia amorosa, o almeno l'idea di una raccolta⁷⁷. Del resto, il "mito" di Laura era stato già sfruttato al massimo per la fortunatissima coincidenza di un nome⁷⁸ che aveva potuto generare più di un *senhal*, e ognuno carico di straordinarie suggestioni. Una corrispondenza, quella tra Laura, il lauro sacro ad Apollo e la poesia, così perfetta da alimentare, già nei contemporanei, il sentore che la donna amata da Francesco non fosse che una sua invenzione, un simbolo (nemmeno tanto velato) con il quale alludere alle proprie ambizioni di gloria letteraria, al punto che anche un amico a lui vicinissimo come Giovanni Boccaccio⁷⁹ sostiene che la destinataria dei suoi versi non sia mai esistita.

L'annuncio della morte di Laura annotato sul *Virgilio ambrosiano*, con il suo rigore di cronaca, sembra allora voler smentire quelle voci, dando corpo a una presenza che sembrava quanto mai inconsistente e ancorandola alla realtà. Lo stesso accade con il *Secretum*, che viene infarcito di riferimenti concreti alla vita vissuta di Petrarca, nell'ambito privato e letterario ma anche in quello amoroso: un esempio su tutti, la data precisa del fatale incontro nella chiesa di Santa Chiara ad Avignone che desumiamo dalle parole di Agostino⁸⁰. E per contraddire del tutto il sospetto che Laura fosse solo un emblema, il *Franciscus* del dialogo non ne descrive soltanto la prodigiosa bellezza, ma fa di lei una donna reale, soggetta alle leggi della natura e del tempo⁸¹.

Non solo invecchiata e sfiorita: nella corporeità di Laura entra anche la malattia, e persino la descrizione, realistica e cruda, della morte. Ancora nel *Secretum*, Agostino ammonisce Francesco:

⁷⁶ Cfr. *supra*, 2.1.

⁷⁷ Cfr. M. Santagata, *I frammenti dell'anima*, pp.96-97.

⁷⁸ Nel *Secretum*, Agostino accusa Francesco di avere adorato, con incredibile vanità, oltre che il corpo di Laura, anche il suo nome: «Aut [...] quis digne satis excretur aut stupeat hanc alienate mentis insaniam cum, non minus quam ipsius corporis splendore captus, quicquid illi consonum fuit incredibili vanitate coluisti?» (III, 158).

⁷⁹ *De vita et moribus Domini Francisci Petracchi de Florentia*: «Et quamvis in suis quampluribus vulgaribus poematibus in quibus perlucide decantavit, se Laurettam quandam ardentissime demonstrarit amasse, non obstat: nam, prout ipsemet et bene puto, Laurettam illam allegorice pro laurea corona quam postmodum est adeptus accipiendam existimo».

⁸⁰ Cfr. *supra*, 1.3.

⁸¹ Cfr. *supra*, 1.5.

lo «splendido corpo» che lo ha infiammato di passione è ormai «sfinito dalle malattie e dai frequenti parti», si avvicina inesorabile l'ora in cui il «povero disgraziato» vedrà «il suo aspetto cambiato dalla morte e le sue membra illividite»⁸². E nel Canzoniere, accanto alle tante descrizioni della bellezza del corpo di Laura in vita (ancorché «sminuzzato», «parcellizzato»⁸³), troviamo versi come questi:

Misero mondo, instabile et protervo,
del tutto è cieco chi 'n te pon sua spene:
ché 'n te mi fu 'l cor tolto, et or sel tene
tal ch'è già terra⁸⁴, et non giunge osso a nervo.⁸⁵

Rispetto allo Stilnovo c'è un abisso: Laura non è Beatrice. Beatrice muore, ma è un essere incorruttibile, il suo splendore e la sua giovinezza non vengono scalfiti né dal tempo né dalla morte: è una donna-angelo; Laura salirà al Cielo, ma le sue membra sono soggette al declino e alla malattia, dopo la morte giace nella terra e lì si decompone, nonostante le sembianze angeliche⁸⁶. Laura è mortale, come lo sono tutti: nessun miracolo potrà mai compiersi per mezzo suo, innalzarsi al Creatore amando la più bella delle sue creature è ormai impossibile, anzi, è la via più rapida verso la dannazione, come ammonisce Agostino dalle pagine del *Secretum*⁸⁷.

⁸² *Secr.*, III 138.

⁸³ Cfr. M. Santagata, *Il poeta innamorato*, Guanda, Milano 2017, pp. 124-125.

⁸⁴ Nel senso di “polvere”, “cenere”, ma con sfumatura più realistica, come in altri luoghi dei *Fragmenta*: CCLXVIII, 34: «Oimè, terra è fatto il suo viso»; CCLXX, 5: «Il mio amato tesoro in terra trova»; CCCLIX, 61: «quel che tu cerchi è terra, già molt'anni»; CCCLXVI, 92-93: «Vergine, tale è terra, et posto à in doglia / lo mio co, che vivendo in pianto il tenne» e 121-122: «Che se poca mortal terra caduca / amar con sì mirabil fede soglio». V. anche Isidoro di Siviglia, per il quale *homo* deriva da *humus*, perché fatto di terra. Nel Codice degli Abbozzi, il v. 5 di *Rvf* CCCXIX ha minore forza espressiva: «vel stretta a nervo», con il termine «velo» inteso come «carne», «corpo materiale», cioè il velo dell'anima (Cfr. S. Paolo, *Lettera agli Ebrei* 1, 11-12).

⁸⁵ *Rvf* CCCXIX, 5-8.

⁸⁶ *Rvf* XC, 9-10: «Non era l'andar suo cosa mortale, / ma d'angelica forma»; *Rvf* LXXI, 61-63: «S'a voi fosse sì nota / la divina incredibile bellezza / di ch'io ragiono».

⁸⁷ III, 146: «[Laura] Ab amore celestium elongavit animum et a Creatore ad creaturam desiderium inclinavit. Que una quidem ad mortem pronior fuit via».

2.3. *Vita nova* di Francesco Petrarca

Ma in Petrarca nulla è pacifico, ogni concetto porta sempre con sé il suo contrario, generando una catena di antitesi che pare non esaurirsi mai. Nonostante la dura condanna di Agostino trovi le proprie radici nell'ideale stoico del saggio libero dalle passioni terrene e forte del pieno controllo di sé, un ideale che Petrarca, all'altezza del 1350, fa suo sulla scorta di Seneca, di Cicerone e dello stesso Agostino, egli sembra non voler rinunciare a trasformare il proprio sentimento per Laura, creatura corruttibile e mortale, in «scala al Fattor»⁸⁸. L'occasione gli arriva, inattesa e provvidenziale, proprio dalla morte della donna amata.

Andando incontro al proprio destino, Laura diventa un'altra Beatrice, mettendo nelle mani di Petrarca il tassello che gli mancava per misurarsi con il principe indiscusso della letteratura in volgare, cioè Dante: un modello eminente ma quanto mai ingombrante per Francesco, che non a caso, nel secondo libro del *Secretum*, si fa assolvere da Agostino dall'accusa di invidia⁸⁹. Accostando Laura a Beatrice, Petrarca può finalmente tentare di affrancarsi dal predecessore, superandolo sul suo stesso terreno, quello del romanzo lirico autobiografico presentato come *exemplum* e costruito attorno all'amore per una donna dai tratti divini, alla morte di lei e al proprio percorso di perfezionamento spirituale e letterario. Che la *Vita nova*, il «libello»⁹⁰ dantesco, sia il modello che ha in mente Petrarca per i *Rerum vulgarium fragmenta* è un dato innegabile. Anzi, con la svolta decisiva del 6 aprile 1348, è proprio ricalcando quel precedente che la semplice raccolta di rime per Laura, progettata e poi accantonata, si trasforma in un'opera narrativa.

Tra le tante corrispondenze che dimostrano la stretta correlazione tra le due opere, un episodio emblematico, come osserva Marco Santagata⁹¹, è quello presentato dal sonetto CCLXXI⁹², nel quale Petrarca, dopo aver perso Laura, sta per lasciarsi andare a un nuovo amore:

Non volendomi Amor perdere anchora,
ebbe un altro lacciuol fra l'erba teso,
et di nova é sca un altro foco acceso,

⁸⁸ *Rvf* CCCLX, 139.

⁸⁹ II, 82: «Utinam non tibi magis superbia quam invidia nocuisset. Hoc enim crimine me iudice liber es». È significativo che Agostino non riconosca Francesco colpevole di invidia, ma gli attribuisca invece il peccato di superbia (Ivi, 76).

⁹⁰ Anche Petrarca, riferendosi al suo *Secretum*, lo definisce «libellus» (Prohemium incipit, 26).

⁹¹ *I frammenti dell'anima*, pp. 198-200.

⁹² *L'ardente nodo ov'io fui d'ora in hora*.

tal ch'a gran pena indi scampato fôra.⁹³

Stroncato però da una seconda provvidenziale incursione della morte:

Morte m'â liberato un'altra volta,
et rotto 'l nodo, e 'l foco â spento et sparso:
contra la qual non val forza né 'ngegno.⁹⁴

Nella *Vita nova*, qualche tempo dopo la morte di Beatrice, Dante si imbatte in una «donna pietosa»⁹⁵ che causa in lui un momentaneo traviamiento: la vista di lei suscita «desiderio malvagio e vana tentatione»⁹⁶, distogliendolo dal ricordo di Beatrice, che di lì a poco gli apparirà in «ymaginatione»⁹⁷, gloriosa e abbigliata come nel giorno del loro primo incontro, e lo riporterà sulla retta via. L'episodio occupa ben cinque paragrafi⁹⁸, a dimostrazione del fatto che la «rivale» di Beatrice riveste un ruolo determinante nella vicenda narrata dalla *Vita nova*, e non solo in quella: nel secondo Trattato del Convivio, infatti, da «donna pietosa» diventerà «donna gentile», incarnazione della Filosofia.

Ebbene, sappiamo che nella *Vita nova* la presenza di altre donne⁹⁹ serve a Dante per poter includere nel libro poesie amorose precedenti, composte non per Beatrice e già circolanti, riadattandone il senso in funzione di una storia d'amore, quella per «la gentilissima», che deve essere totalizzante. A differenza di Dante, volendo far coincidere la propria nascita come poeta d'amore con il primo incontro con Laura, Petrarca ha avvolto in un velo di silenzio i propri componimenti in volgare anteriori al 1327¹⁰⁰: egli, dunque, non ha alcun bisogno di adattare a un nuovo contesto una produzione in rima che ha sempre avuto Laura come unica protagonista, e infatti la misteriosa donna del sonetto CCLXXI, limitandosi a quell'unica fugace apparizione, non incide in alcun modo sullo sviluppo narrativo, né troveremo altre tracce della sua esistenza. La sola

⁹³ *Rvf* CCLXXI, 5-8.

⁹⁴ *Ivi*, 12-14.

⁹⁵ *Vita nova* 25, 2.

⁹⁶ *Ivi*, 28, 6.

⁹⁷ *Ivi*, 28, 1.

⁹⁸ Dal 24 al 28 (*Vita nova* a cura di Luca Carlo Rossi, Mondadori, Milano 1999, che adotta la partizione Gorni).

⁹⁹ Oltre alla «donna gentile/pietosa», le due donne dello schermo dei Parr. 2 e 5, l'amica di Beatrice del Par. 3 e la donna defunta del Par. 21.

¹⁰⁰ V. M. Santagata, *I frammenti dell'anima*, pp. 24-25.

funzione che possiamo attribuirle, allora, è quella di rivelare, nello spazio di soli quattordici versi, il procedere parallelo delle due storie.

Sebbene la vicenda presa ad esempio dimostri con facilità come il libello dantesco sia costantemente presente, seppur sottotraccia, all'autore dei *Fragmenta*, non si tratta solo di emulazione: nel momento in cui concepisce il progetto del Canzoniere, Petrarca ha ormai raggiunto una maturità artistica e una consapevolezza del proprio valore che gli consentono di affermare, attraverso quell'emulazione, l'originalità della propria voce. Il modello del *prosimetrum* adottato da Dante, con il procedere della storia affidato alle «divisioni», su modello delle *razos* provenzali, non viene accolto da Petrarca, che tenta invece la soluzione, più innovativa ma anche più difficile, di una narratività sorretta unicamente dalla disposizione dei testi poetici.

Ma la differenza più marcata, che conduce anche a due esiti profondamente difformi, è nella concezione di Amore. La svolta stilnovistica operata da Dante, che fa della donna una creatura angelicata e che attribuisce al sentimento amoroso una funzione esclusivamente positiva e addirittura salvifica, è in totale contrasto con l'idea di Petrarca; il che ci fa tornare alla lezione di Agostino e alla necessità della *mutatio vitae*.

2.4. *Amor est passio*

Nonostante il racconto di formazione dantesco costituisca la traccia sulla quale viene modellata la vicenda dei *Rerum vulgarium fragmenta*, non è il Dante stilnovista a incidere maggiormente sulle rime giovanili di Petrarca. Come abbiamo già osservato¹⁰¹, per il cantore di Laura la scelta del volgare è motivata dal suo statuto di lingua specialistica della poesia d'amore, ed è naturale, quindi, che Petrarca guardi al suo esponente più autorevole. Contro una critica ferma nel considerare la lingua petrarchesca come astratta, selettiva, priva di realismo e monocromatica¹⁰²,

¹⁰¹ V. *supra*, 1.1.

¹⁰² «Chi legge il Canzoniere, non può non ricevere questa impressione, di un mondo astratto, rettorico, sofisticato, quale fu foggiato da' trovatori [...] un bel tempietto greco, nobilmente decorato, elegante, con luce uguale, con perfetta simetria [...]. Il grottesco, il gotico, gli angoli, le punte, le ombre, l'indefinito, il dissonante, il prolisso, il superfluo, il volgare, il difforme, tutto è cacciato via da questo tempio dell'armonia»: è il giudizio di F. De Sanctis in *Storia della letteratura italiana*, Feltrinelli, Milano 1970 (1956), p.273. Ma v. anche il celebre saggio di G. Contini su plurilinguismo dantesco e unilinguismo di Petrarca (*Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970 (1951), pp.171-175). Osservazioni analoghe sono in E. Bigi (*Alcuni aspetti dello stile del «Canzoniere» petrarchesco*, in *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Ricciardi, Milano-Napoli 1954, pp.1-6), per il quale anche la tipica figura petrarchesca dell'antitesi subisce un movimento inverso di ricomposizione,

studi più recenti non solo hanno evidenziato la presenza di Dante nei *Fragmenta*, ma hanno dimostrato anche che il Dante a cui guarda Petrarca è quello comico-realistico e petroso¹⁰³. Qui ci interessa soprattutto il secondo aspetto, dal momento che la “petrosità” che innerva molti luoghi del Canzoniere si connette all’idea dell’amore come catena e forza negativa che è alla base della concezione petrarchesca.

Un dato evidente riguarda la forma metrica, e in particolare la sestina. Si tratta di una variante estremamente difficile della canzone, introdotta dal maestro del *trobar clus* Arnaut Daniel¹⁰⁴ e ripresa da Dante¹⁰⁵, nella quale la ripetizione (secondo un rigoroso schema prestabilito, la cosiddetta *retrogradatio cruciata*) di sole sei parole-rima in tutte le stanze (che sono quindi, obbligatoriamente, sei, più il congedo nel quale vanno incluse tutte) dà voce a un desiderio ossessivo, allucinato, a un amore non corrisposto per una donna spesso crudele e insensibile. Dopo Dante, Petrarca è il primo a portare la sestina nel repertorio poetico italiano, e ancora una volta raggiunge il maestro e lo supera: nei *Rerum vulgarium fragmenta* troviamo ben nove sestine¹⁰⁶, delle quali una addirittura doppia.

Anche in Petrarca la sestina è la forma prediletta per veicolare una visione dell’amore nella quale non c’è traccia della dolcezza stilnovistica, né dell’amore come veicolo di appagamento spirituale: la donna è gelida¹⁰⁷ e fiera, sorda ai tormenti dell’innamorato, addirittura bellicosa¹⁰⁸; l’amante è in balia di un pensiero ossessivo, che somiglia a una malattia; il desiderio non può che essere frustrato. L’unico modo per alleviare la sofferenza è tramutare la pulsione erotica in poesia amorosa, ed è esattamente questo il significato che Petrarca attribuisce al mito ovidiano di Apollo e Dafne quando ne fa il simbolo della propria simbiosi con Laura e con l’Arte. Se Laura è Dafne, che si nega al suo amante trasformandosi in lauro, Apollo, che si cinge il capo con quello stesso lauro, è Petrarca, che tramite la poesia sublima tanto il proprio desiderio inappagato quanto la propria sete di gloria¹⁰⁹.

che ne trasforma gli elementi «in termini perfettamente bilanciati di dolce ed elastica simmetria, di equilibrio euritmico».

¹⁰³ Su questo tema v. D. De Robertis, *Petrarca petroso*, in *Revue des études italiennes* XXIX, 1983, pp. 13-37.

¹⁰⁴ È la sestina *Lo ferm voler qu’el cor m’intra*, nella quale ricorrono le sei (difficilissime) parole-rima *intra*, *ongla*, *arma*, *verga*, *oncle*, *cambra*.

¹⁰⁵ *Al poco giorno e al gran cerchio d’ombra*, uno dei quattro componimenti per la donna Petra.

¹⁰⁶ *Rvf* XXII, *A qualunque animale alberga in terra*; XXX, *Giovene donna sotto un verde lauro*; LXVI, *L’aere gravato, et l’importuna nebbia*; LXXX, *Chi è fermato di menar sua vita*; CXLII, *A la dolce ombra de le belle frondi*; CCXIV, *Anzi tre di creata era alma in parte*; CCXXXVII, *Non à tanti animali il mar fra l’onde*; CCXXXIX, *Là ver’ l’aurora, che sì dolce l’aura*; CCCXXXII, *Mia benigna fortuna e ’l viver lieto* (doppia).

¹⁰⁷ *Rvf* XXX, 2: «più bianca et più fredda che neve»; *Rvf* LXVI, 22-23: «ch’allor fia un dì madonna senza ’l ghiaccio dentro», 29: «et nel bel petto l’indurato ghiaccio».

¹⁰⁸ Si veda, tra i tanti esempi, *Rvf* XXI: *Mille fiate, o dolce mia guerrera*.

¹⁰⁹ V. M. Santagata, Introduzione al *Canzoniere*, I Meridiani Mondadori, Milano 1996, LVI.

Amore come ossessione, dunque: non un sentimento positivo e benefico, ma una forza oscura, che trascina l'amante in un cupo delirio. Una visione totalmente negativa, estranea a Dante (o almeno al Dante della *Vita nova*) e vicina, invece, al Cavalcanti filosofo della grande canzone dottrinale *Donna me prega*: il malato d'amore, perturbato nel proprio appetito sensibile, perde la connessione con la sfera dell'intelletto, diventando schiavo dell'oggetto del desiderio. Lo spiega in modo esemplare Andrea Cappellano nel celebre trattato *De amore*: «Amor est passio innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri»¹¹⁰.

Se l'amore nasce dalla vista dell'oggetto desiderato, è proprio la contemplazione della forma corporea a causare l'alienazione del soggetto: in sostanza, è l'accusa di Agostino nel Terzo libro del *Secretum*¹¹¹. Per Francesco/Agostino, che all'altezza del 1350 ha fatto suoi i principi della filosofia stoica, è la perdita del dominio sulle proprie passioni a minacciare più gravemente il cammino verso la salvezza. Occorre un'immediata presa di coscienza, e il primo passo da compiere è ricondurre i frammenti all'ordine per ritrovarne il controllo. Raccogliere le rime sparse, tuttavia, non basta più: il semplice libro di poesie amorose deve diventare un racconto autobiografico, quelle poesie le tappe di un percorso dall'errore alla redenzione. Un edificio narrativo architettato da Petrarca con una cura estrema e sorretto da due pilastri portanti: il sonetto proemiale e la canzone CCLXIV, che apre la seconda campata e prelude alla svolta decisiva. Entrambi composti attorno al 1350, nei loro versi risuona forte l'eco del *Secretum*: per Petrarca, ormai, è giunta l'ora di cambiare vita, portando i propri passi sulla via giusta; ma «dimorare in sé, facendo attenzione»¹¹² sarà più difficile del previsto.

¹¹⁰ A. Cappellano, *De amore*, III 1.

¹¹¹ III, 154: «Nichil est quod eque oblivionem Dei contemptum ve pariat atque amor rerum temporalium; iste precipue, quem proprio quodam nomine Amorem, et (quod sacrilegium omne transcendit) Deum etiam vocant, ut scilicet humanis furoribus excusatio celestis accedat fiatque divino instinctu scelus immane licentius. Nec mirari conveniet tantum posse hunc affectum in pectoribus humanis; ad reliqua enim visa rei species, ac sperata fruendi delectatio et proprie vos mentis impetus rapit».

¹¹² Ivi, 214: «adhero michi ipse quam potero, et sparsa anime fragmenta recolligam, moraborque mecum sedulo».

Capitolo terzo

La canzone CCLXIV

Nel *Secretum*, Petrarca rappresenta se stesso nel momento di massima tensione morale, etica e intellettuale. Le *fluctuationes* dell'animo, tra necessità di cambiare vita e cedimento alle passioni terrene, gli impediscono di sciogliere i nodi che lo trattengono nell'errore. Se c'è un luogo, nei *Rerum vulgarium fragmenta*, nel quale questo dissidio interiore, oggetto del dialogo con Agostino, trova espressione poetica, esso è certamente occupato dalla canzone CCLXIV¹¹³. Dialogo e canzone presentano una fortissima contiguità tematica e non solo: alcuni nessi testuali del *Secretum* vengono tradotti nella canzone, che costituisce quindi il campo ideale per indagare il legame tra le due opere.

Come abbiamo visto, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio del decennio successivo la crisi personale di Petrarca raggiunge l'apice. A questo periodo risalgono i testi che mettono al centro la profonda riflessione avviata in seguito agli eventi luttuosi del '48: *mutatio vitae*, fugacità del tempo, vanità delle cose mortali. Ma nel *Secretum*, che mette in scena proprio quella crisi e la cui redazione definitiva risale al 1353, la morte di Laura, nonostante la sua portata decisiva, si finge non ancora avvenuta; e tuttavia su di lei aleggia una cupa premonizione: nel Terzo libro, Agostino profetizza il momento rivelatore in cui Francesco vedrà il corpo dell'amata in decomposizione e prenderà coscienza di avere sprecato il proprio tempo e le proprie energie per una creatura mortale; e quando l'allievo obietta che una simile circostanza non potrà verificarsi, perché sovvertirebbe l'ordine naturale, il santo lo richiama alla realtà: dedurre l'ordine delle morti dall'ordine delle nascite è pura follia, Laura può essere strappata al suo amante in qualsiasi momento, tanto più che il tempo, inesorabile, ha già inferto numerose ferite al suo corpo, prima splendido e ormai logoro¹¹⁴. E per rafforzare le proprie parole, Agostino ricorda a Francesco, sicuro di essere destinato a morire prima di Laura perché più vecchio, di un suo carme funebre¹¹⁵ composto in occasione di una malattia di lei, tanto grave da avergli fatto temere di perderla: una circostanza, dunque, che lui stesso aveva creduto possibile¹¹⁶.

¹¹³ E. H. Wilkins la definisce «poetic equivalent» del *Secretum* (*Life of Petrarch*, p.47).

¹¹⁴ *Secr.* III, 138-140.

¹¹⁵ Il componimento noto come *Elegia ritmica in morte di Laura* (*Laurus amena virens moritur*), composto di dodici distici elegiaci latini.

¹¹⁶ *Secr.* III, 138: «Meministi, credo, temporis illius quo contrarium timuisti, et quasi iamiam moriture funereum carmen, dictante tristitia, cecinisti».

Allo stesso modo, la canzone CCLXIV, che apre la seconda parte, quella “in morte” (ma vedremo che si tratta di una definizione impropria), vede l’io lirico ancora prigioniero della catena d’amore, Morte ancora non l’ha sciolto, per usare le sue stesse parole¹¹⁷; eppure, sappiamo che la sua composizione è successiva al 1348¹¹⁸. Tuttavia, la morte di Laura non giunge a sorpresa, dal momento che essa è preparata da una serie di segni premonitori: in particolare, la sequenza CCXLVI-CCLIV (che Santagata fa risalire, con l’eccezione di CCXLVII, alla fine degli anni Sessanta o ai primi anni Settanta¹¹⁹) riguarda il presentimento dell’io lirico per la morte dell’amata. Inoltre, i sonetti XXXI¹²⁰ e XXXIII¹²¹ sono dedicati l’uno a «una donna in grave pericolo di vita che potrebbe essere Laura stessa»¹²², l’altro alla sua guarigione¹²³. L’analogia con l’episodio cui fa cenno Agostino è un’ulteriore dimostrazione del continuo dialogo intertestuale tra le due opere.

Ma perché costruire una simile finzione? La risposta va cercata nel sostrato filosofico che ispira gli scritti petrarcheschi di quegli anni, e in particolare in quello stoicismo-agostinismo che fa della capacità di guardare dentro di sé e del distacco dai beni terreni gli strumenti più efficaci per raggiungere la pace interiore e il contatto con Dio. Parlare di una Laura viva ma, nello stesso tempo, alludere al suo declino fisico e alla possibilità di una sua morte imminente consente ad Agostino di insistere con il suo monito prediletto: l’amore per Laura, un essere mortale (i fatti stanno per dimostrarlo), non può elevare Francesco verso Dio. Egli deve dunque liberarsi al più presto di quella splendente ma rovinosa catena e concentrarsi sulla cura della propria anima, senza ulteriori distrazioni. Analogamente, aprire la seconda parte dei *Fragmenta*, quella che dovrebbe sancire la presa di coscienza e avviare il cambiamento, con una canzone nella quale la morte dell’amata non si dà ancora per avvenuta risponde all’intenzione di ascrivere quel momento di riflessione a una crisi del tutto personale. Una crisi, quindi, non scatenata da un evento esterno, ma maturata nell’animo dell’io lirico in un momento particolarmente significativo come il passaggio dalla giovinezza, età topica dell’“errore”, alla maturità, tempo della disamina e della presa di distanza da quell’errore.

L’annuncio della morte di Laura viene perciò fatto slittare al sonetto CCLXVII¹²⁴, il quarto della seconda parte (e il *planctus* è rimandato alla canzone successiva¹²⁵), e la canzone CCLXIV, *I’vo pensando, et nel penser m’assale*, non mette in scena altro se non la lotta interiore dell’io lirico.

¹¹⁷ Rvf CCLXX, 106: «Morte m’ha sciolto, Amor, d’ogni tua legge».

¹¹⁸ Su questo dato, largamente sostenuto dalla critica più recente, non concorda H. Baron, che pone la datazione tra la primavera del 1347 e quella del 1348, quindi prima della notizia della morte di Laura. V. *Petrarch’s «Secretum»*, Cap. III: *Book III in the Light of Two Petrarchan Poems in the Volgare*, pp. 47-57.

¹¹⁹ V. il commento a Rvf CCXLVI, p. 996.

¹²⁰ *Questa anima gentil che si diparte.*

¹²¹ *Già fiammeggiava l’amorosa stella.*

¹²² Così nel commento a Rvf XXXI (P.174).

¹²³ Altre allusioni alla precaria salute di Laura si trovano in Rvf CLXXXIV, 5-6 e CCXLI, 11.

¹²⁴ *Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo.*

¹²⁵ *Che debb’io far? che mi consigli, Amore?*

Una scelta che ha generato, nei primi editori di Petrarca, perplessità e fraintendimenti: il problema della bipartizione del Canzoniere, riguardando direttamente il testo di cui ci vogliamo occupare, merita a questo punto qualche riga di approfondimento.

3.1. Il ruolo nel macrotesto

Alla fine del *Secretum*, Agostino esorta Francesco a mettere da parte l'*Africa* e il *De viris illustribus*, i grandiosi progetti letterari (l'uno poetico, l'altro storico) ai quali si sta faticosamente dedicando: inseguendo «una vana speranza di gloria», egli si affanna inutilmente nella celebrazione di imprese altrui, e intanto dimentica se stesso: ancora una volta, i suoi passi si stanno smarrendo su una strada che non lo porterà da nessuna parte. Riflettere sul tempo che passa e sulla morte, guardandola in faccia: questa è l'unica via per la salvezza¹²⁶. Mettere in ordine i frammenti del proprio discorso amoroso per mettere ordine dentro di sé è allora la promessa con la quale Francesco si congeda dal santo, ma quel progetto non sarà, rispetto alle grandi opere latine, più facile da realizzare. Tracciare un'autobiografia lirica, raccontando il percorso della propria anima dall'errore alla redenzione, si rivelerà un disegno altrettanto ambizioso, che lo impegnerà per più di vent'anni, fino alla morte. E in questo lungo arco di tempo il libro cambierà forma diverse volte, con quella definitiva che prenderà corpo solo *in extremis*, nella primavera del 1374¹²⁷.

La lunga vicenda redazionale del Canzoniere è stata ricostruita nel 1951 da E. H. Wilkins, che nel volume *The Making of the «Canzoniere» and Other Petrarchan Studies*, frutto di decenni di lavoro, ha tracciato la storia delle diverse “forme”, dalla prima silloge del 1336-38 alla redazione definitiva tramandata dal codice Vaticano Latino 3195¹²⁸: un processo che vede, a partire dalla «forma Chigi»¹²⁹, un progressivo aumento dei componimenti.

Gli studi successivi, in particolare quelli, già più volte citati, di Francisco Rico e Marco Santagata, hanno però dimostrato che l'idea di organizzare le liriche (le *nuge*, come Petrarca, con vezzosa modestia, amava definirle) in racconto, dando corpo al libro così come lo conosciamo,

¹²⁶ *Secr.* III, 206: «Itaque tu, qui conscribendi libris, etate ista presertim, tantis te laboribus maceras, pace tua dixerim, procul erras; oblitus enim tuarum, alienis rebus totus incumbis. Ita sub inani glorie spe brevissimum hoc vite tempus, te non sentiente, dilabitur. [...] Abice ingentes historiarum sarcinas: satis romane res geste et suapte fama et aliorum ingeniis illustrate sunt. Dimitte Africam, eamque possessoribus suis linque; nec Scipioni tuo nec tibi gloriam cumulabis; ille altius nequit extolli, tu post eum obliquo calle niteris. His igitur posthabitis, te tandem tibi restitue atque, ut unde movimus revertamur, incipe tecum te morte cogitare, cui sensim et nescius appropinquas».

¹²⁷ Petrarca muore ad Arquà nella notte tra il 18 e il 19 luglio 1374.

¹²⁸ In parte autografo e in parte trascritto dal copista Giovanni Malpaghini.

¹²⁹ Attestata dal codice Vaticano Chigiano L. V. 176, attribuito alla mano di Boccaccio da D. De Robertis nel 1974.

nasce solo dopo la morte di Laura: le “forme” precedenti, allora, sarebbero solo “raccolte di servizio”, prive di una struttura organica, e non andrebbero considerate parte del processo di creazione dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Tale processo, per la sua complessità, non può essere oggetto di analisi in questa sede; ci occuperemo, invece, dello snodo fondamentale rappresentato dalla canzone CCLXIV, presente in tutte le redazioni, a partire dalla cosiddetta «redazione Correggio»¹³⁰ fino a quella definitiva.

Diciamo subito che in tutte le “forme” che presentano con certezza la divisione in prima e seconda parte¹³¹ il nostro testo è nella medesima posizione, ovvero in apertura della seconda parte: un dato che ne testimonia il ruolo cruciale per l’assetto narrativo e ideologico del libro¹³². Tuttavia, la non esatta corrispondenza della partizione con la divisione tra rime in vita e rime in morte di Laura ha suscitato numerosi fraintendimenti, e addirittura il tradimento della volontà autoriale, tanto che ancora l’edizione Carducci-Ferrari (1899) fa cominciare la seconda parte dal sonetto CCLXVII, il primo propriamente “in morte”. Alla base dell’errore, c’è senza dubbio la difficoltà di interpretare il motivo, squisitamente filosofico, che induce Petrarca a optare per lo sfasamento tra organizzazione del testo e andamento narrativo; ma a trarre in inganno gli editori è stata soprattutto la mano quattrocentesca che ha vergato, su uno dei tre fogli bianchi¹³³ lasciati tra CCLXIII e CCLXIV nel ms. Vat. Lat. 3195, la didascalia «Francisci Petrarce expliciunt soneta de vita Laure sue. Amen et Deo gratias». Eppure, in quello stesso manoscritto, la lettera iniziale della canzone CCLXIV è miniata, esattamente come quella del sonetto proemiale, il che ne rivela la natura di testo liminale e rende chiare le intenzioni dell’autore.

3.1.1. La redazione Correggio

Un discorso a parte va fatto per la redazione Correggio, la prima, non attestata in alcun manoscritto ma ricostruita grazie al prezioso Vaticano Latino 3196 (detto «Codice degli abbozzi»): venti fogli autografi fitti di brutte copie, correzioni e trascrizioni in pulito (accompagnate da postille

¹³⁰ Così chiamata dal nobile parmense Azzo da Correggio, che ricevette in dono da Petrarca la prima copia del Canzoniere. Amico di lunga data del poeta, a lui è dedicato il *De remediis utriusque fortune*.

¹³¹ In ordine cronologico: Forma Chigi (1359-’63), di Giovanni (1366-’67), Malatesta (1373), Queriniana (1373), Redazione vaticana (1374).

¹³² Cfr. E. Fenzi, *Petrarca*, p.76: «Petrarca ha precocemente fatto della canzone 264 una sorta di perno attorno al quale far ruotare il Canzoniere».

¹³³ Petrarca era solito lavorare lasciando alcuni spazi bianchi tra le due parti. Lo scopo era quello di permettere l’inserimento occasionale di nuovi testi, come risulta da una lettera del 1373 a Pandolfo Malatesta: «Sunt apud me huius generis vulgarium adhuc multa, et vetustissimis schedulis, et sic senio exesis ut vix legi queant. E quibus, si quando unus aut alter dies otiosus affulserit, nunc unum nunc aliud elicere soleo, pro quodam quasi diverticulo laborum; sed perraro, ideoque mandavi quod utriusque in fine bona spatia linquerentur: et si quidquam occurreret, mittam tibi reclusum nihilominus in papyro».

recanti le relative date di trascrizione) che hanno permesso agli studiosi di seguire passo dopo passo la genesi dell'opera. Ebbene, secondo Santagata¹³⁴, che non concorda con l'opinione comunemente accettata¹³⁵, questo «primo Canzoniere» era indiviso: lo dimostrerebbe la successione dei testi, in particolare di quelli di anniversario, ma anche (ed è il dato che più ci interessa) il dialogo che intercorre tra *I'vo pensando* e *A la dolce ombra de le belle frondi* (la sestina CXLII). I due componimenti, che nella Correggio sono contigui e che a patire dalla forma Chigi, la prima divisa in due parti, vengono progressivamente allontanati da un numero sempre crescente di liriche, appaiono così legati tra loro da sfumare l'uno nell'altro, e oltretutto costituiscono un omogeneo blocco ideologico nel senso di un ripensamento dell'esperienza amorosa e di un preludio al pentimento, innescati dall'incalzare della morte. L'ultima stanza della sestina,

Tanto mi piacque prima il dolce lume
 Ch'i' passai con diletto assai gran poggi
 Per poter appressar gli amati rami:
 ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo
 mostranmi altro sentier di gire al cielo
 et di far frutto, non pur fior' et frondi

esprime la presa di coscienza da parte dell'io lirico che l'amore per Laura, che prima sembrava la via maestra per salire al Cielo, deve necessariamente cedere il passo a un nuovo modo di agire: abbandonare la pretesa di innalzarsi a Dio attraverso l'amore per le cose mortali e intraprendere con decisione l'«altro sentier», la via diritta, l'unica che conduce alla salvezza. Il congedo,

Altr'amor, altre frondi et altro lume,
 altro salir al ciel per altri poggi
 cerco, ché n'è ben tempo, et altri rami.

ribadisce l'intenzione di cercare un'altra strada, di trasformare la propria esistenza, segnata dall'amore per Laura e dalla sete di gloria, in *exemplum* di devozione cristiana. «Altr'amor»: non più quello per la splendida donna mortale, ma quello per Cristo; «altre frondi»: la corona di spine, che deve prendere il posto di ogni altro simulacro; «altro lume»: una nuova guida, che lo conduca per «altri poggi» (riferimento al cammino di Cristo sul Golgota): il tempo, l'onnipresente,

¹³⁴ *I frammenti dell'anima*, pp.144-152.

¹³⁵ V. in particolare E. H. Wilkins, *The making of the «Canzoniere»*, pp. 96-106.

incalzante fantasma, impone di rivolgere i pensieri dal verde lauro ad «altri rami», quelli della croce di Cristo.

Vediamo ora la prima stanza della canzone CCLXIV. L'io lirico, in preda al tormento interiore, è condotto «ad *altro* lagrimar ch'i' non soleva» (4): una chiara ripresa del congedo del testo precedente, quasi in funzione di *capfinida* tra i due componimenti, artificio che peraltro troviamo in altri luoghi del Canzoniere¹³⁶. Pochi versi sotto, è il ritorno a un'immagine correlata a Cristo a stabilire un ulteriore legame: «Quelle pietose braccia / in ch'io mi fido» (14-15) sono, appunto, quelle della Croce.

A queste considerazioni di ordine retorico va aggiunta l'affinità tematica delle due canzoni. La composizione della sestina risale a un periodo posteriore alla morte di Laura, probabilmente ai primi anni Cinquanta, e dunque risente dell'intenzione di Petrarca di rappresentare se stesso in preda a una decisiva crisi spirituale, in parallelo a quanto avviene nel *Secretum*: l'intenzione di abbandonare la poesia amorosa e di lasciare il posto a riflessioni di più alto spessore morale preludono infatti al vero e proprio esame di coscienza della canzone CCLXIV. Del resto, la conclusione è vicina, e in linea con l'andamento della disputa tra Francesco e Agostino: l'ultimo componimento della redazione Correggio è il sonetto CCXCII, *Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente*, che chiude il libro con accenti di dolore, denunciando l'impossibilità per la poesia di oltrepassare la morte e annunciando la conseguente necessità di interrompere «l'amoroso canto»¹³⁷. Un finale coerente, ma incompleto: e infatti, di lì a poco, Petrarca rimette mano al progetto, che da questo momento non smetterà di crescere, passando dalle 145 liriche della Correggio alle 366 della redazione definitiva.

3.1.2. La Redazione vaticana

Il sonetto conclusivo del primo Canzoniere dichiara sì la vanità e la finitezza del «breve sogno» che è stato l'amore per Laura, ma lascia in sospeso la questione fondamentale, quella di natura etica: non c'è alcuna traccia di pentimento, né di redenzione. La «vergogna» generata dal «giovenile errore», confessata nel sonetto proemiale, è di fatto dimenticata, e il finale del libro si riduce a un lamento per l'impossibilità di continuare a comporre versi d'amore.

¹³⁶ Cfr. *Rvf*CXXIV, 14: «et tutti miei pensier' romper nel mezzo» ripreso da CXXV, 1: «Se 'l pensier che mi strugge».

¹³⁷ «Or sia qui fine al mio amoroso canto: / secca è la vena de l'usato ingegno / et la cetera mia rivolta in pianto» (12-14).

La ricerca di una conclusione via via più coerente spinge allora Petrarca ad ampliare l'arco narrativo, alla ricerca della conversione e della salvezza che Francesco, nel *Secretum*, avrebbe dovuto conquistare sotto la guida di Agostino. Come sappiamo, con l'ampliarsi della vicenda la serie dei testi, che cresce sensibilmente, viene separata in due parti, e il taglio avviene proprio tra la sestina CXLII e la canzone CCLXIV: allontanati progressivamente da un numero sempre maggiore di liriche, i due componimenti perdono l'iniziale carattere di blocco ideologico compatto. Non *la* crisi che prelude all'abbandono della lirica amorosa e quindi alla conclusione del libro, ma *una* crisi, uno dei tanti ripensamenti dell'io lirico nel suo difficile e contraddittorio cammino verso la redenzione. Ciò, tuttavia, vale soprattutto per CXLII: è vero che la lunga canzone CCLXIV, separata dalla sestina, vede attenuarsi quella funzione di preludio diretto alla risoluzione finale, ma la sua centralità risulta addirittura accresciuta, e non solo per la scelta di affidarle l'apertura della seconda parte. Isolati dall'istanza spirituale del congedo di CXLII, che presenta un tono quasi risolutivo, gli accenti agostiniani della canzone, uniti al drammatico oscillare tra errore e pentimento, emergono con forza, rendendo ancora più evidente l'affinità con il dialogo latino.

Che la canzone sia l'emblema del dissidio interiore di Petrarca, la rappresentazione ideale delle *fluctuationes* della sua anima, è un dato che emerge in modo inequivocabile dall'organizzazione macrotestuale della Redazione vaticana, quella definitiva. Un romanzo di formazione in versi che conta 366 liriche consente a Petrarca di calare la vicenda in una griglia temporale carica di significazioni simboliche: 365 componimenti, l'arco di un anno, più la canzone finale che, sovrapponendosi al testo proemiale con l'abbandono del «giovenile errore» in favore dell'invocazione alla Vergine, chiude il cerchio realizzando una vera e propria palinodia. Facendo coincidere il sonetto I con il 6 aprile, data del fatale innamoramento, la canzone CCLXIV si trova a cadere il 25 dicembre; se, come ci viene raccontato, l'ingannevole sentimento è nato nel giorno della morte di Cristo¹³⁸, la nascita del Signore segna la rinascita dell'io a una nuova vita.

Ancora un'osservazione di carattere numerologico: l'amore per Laura, dal primo incontro alla morte di lei, dura ventun anni¹³⁹, e la nostra canzone è la ventunesima della raccolta. Alla luce di questi numerosi dati, l'importanza della canzone CCLXIV all'interno dei *Rerum vulgarium fragmenta* risulta innegabile.

¹³⁸ Rvf III, 1-4: «Era il giorno ch'al sol si scoloraro / per la pietà del suo Factore i rai, / quando i' fui preso, et non me ne guardai, / ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro».

¹³⁹ Cfr. Rvf CCCLXIV, 1: «Tennemi Amor anni ventuno ardendo».

3.2. Commento

Mentre la prima parte del Canzoniere, che vede l'io lirico dimentico di sé e imbrigliato dalle cure mondane, è racchiusa tra due sonetti¹⁴⁰, la seconda comincia e finisce con due canzoni, la CCLXIV e la CCCLXVI¹⁴¹: una scelta formale precisa, che segnala l'innalzamento del registro poetico dal momento di massima crisi (CCLXIV) alla catarsi finale (CCCLXVI). Inoltre, le due canzoni sono tra le più lunghe dell'intero libro (rispettivamente 136 e 137 versi)¹⁴², superate solo da due liriche altamente significative: la più estesa, la XXIII¹⁴³ (169 versi), prima canzone della raccolta, è un manifesto della poetica amorosa petrarchesca; la CCCLX¹⁴⁴, di ben 157 versi, con la messa in scena del processo intentato da Francesco ad Amore di fronte alla Ragione e con il conseguente procedere dialogico, è un altro filo della trama che unisce *Rerum vulgarium fragmenta* e *Secretum*.

La canzone CCLXIV, oggetto del nostro studio, è formata da 7 stanze di 14 endecasillabi e 4 settenari e dal congedo che replica lo schema della sirma. La prevalenza dell'endecasillabo indica un'altezza di tono che ben si confà al registro grave e riflessivo del componimento.

La prima stanza (1-18) si apre con la presa di coscienza da parte dell'io lirico del drammatico stallo che lo affligge:

I'vo pensando, et nel penser m'assale
Una pietà sì forte di me stesso
Che mi conduce spesso
Ad altro lagrimar ch'i' non soleva:
ché, vedendo ogni giorno il fin più presso, 5
mille fiate ò chieste a Dio quell'ale
co le quali del mortale
carcer nostro intelletto al ciel si leva.
Ma infin a qui n'iente mi releva
prego o sospiro o lagrimar ch'io faccia: 10
e così per ragion conven che sia,
ché chi, possendo star, cadde tra via,
degno è che mal suo grado a terra giaccia.

¹⁴⁰ Il sonetto proemiale *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono* e il CCLXIII, *Arbor victoriosa triumphale*.

¹⁴¹ *Vergine bella, che, di sol vestita*.

¹⁴² V. G. Regn, *La decade della bipartizione* (Rvf 261-270), in *Il Canzoniere. Lettura micro e macro testuale*, a cura di M. Picone, Longo, Ravenna 2007 (pp. 571-572).

¹⁴³ *Nel dolce tempo de la prima etade*., nota come «Canzone delle metamorfosi».

¹⁴⁴ *Quel'antico mio dolce empio signore*.

Quelle pietose braccia
in ch'io mi fido, veggio aperte anchora, 15
ma temenza m'accora
per gli altrui exempli, et del mio stato tremo,
ch'altri mi sprona, et son forse a l'extremo.

In preda a un rovello prima sconosciuto, le lacrime che versa non sono più, come prima, lacrime d'amore (2-4), ma di compatimento per il proprio stato e di pentimento per le proprie colpe. La presenza di Laura si fa sempre più rarefatta: non è la morte di lei, che pure è imminente, a dargli pena, ma la propria, sempre più vicina (5). Eppure, l'io si trova in una situazione di smarrimento radicale: incapace di intraprendere la via per la salvezza, che pure è lì, davanti a lui (14-15), consapevole della propria debolezza morale, egli si lascia andare a una requisitoria contro se stesso (11-13). Il tempo, vero protagonista della canzone, con il suo scorrere incessante provoca un'urgenza dei pensieri, la necessità di ripensare il passato per tracciare un bilancio del presente. Ma è un bilancio negativo: la crisi è al suo massimo grado di tensione, l'io lirico si trova in uno stato di paralisi (16-18). L'analogia tematica con il *Secretum* e con gli altri scritti dei primi anni Cinquanta (in particolare la *Fam.* I 1 e l'*Epyst.* I 14 *ad seipsum*) non potrebbe essere più esplicita.

Nella seconda stanza (19-36) subentra un ulteriore *trait d'union*: la costruzione dialogica, che qui, anziché opporre Francesco a un *alter ego*, dà voce all'alternarsi dei suoi pensieri:

L'un penser parla co la mente, et dice:
 -Che pur agogni? onde soccorso attendi? 20
 Misera, non intendi
 Con quanto tuo disonore il tempo passa?
 Prendi partito accortamente, prendi;
 e del cor tuo divelli ogni radice
 del piacer che felice 25
 nol pò mai fare, et respirar nol lassa.

25

Insieme con la vanità dei beni mortali, che promettono felicità mentre riducono in prigionia (25-26), torna il grande tema del tempo, che lungo tutta la canzone viene continuamente ripreso e rilanciato, come ai versi 27-31:

Se già è gran tempo fastidita et lassa
se' di quel falso dolce fugitivo
che 'l mondo traditor può dare altrui,

a che ripon' più la speranza in lui, 30
 che d'ogni pace et di fermezza è privo?
 Mentre che 'l corpo è vivo,
 ài tu 'l freno in balia de' penser tuoi:
 deh stringilo or che pôi,
 ché dubbioso è 'l tardar come tu sai, 35
 e 'l cominciar non fia per tempo omai.

Il «falso dolce fugitivo / che 'l mondo traditor può dare altrui» (28-29) è proprio quel «breve sogno» intessuto dai piaceri terreni che troviamo nel verso conclusivo del sonetto proemiale. Sembra di rileggere il rimprovero di Agostino nel Terzo libro del *Secretum*:

O cece, necdum intelligis quanta dementia est sic animum rebus subiecisse mortalibus, que eum et desiderii flammis accendant, nec quietarenoverint nec permanere valeant in finem, et crebris motibus quem demulcere pollicentur excrucient?¹⁴⁵

Ma il desiderio è qualcosa di incontenibile, come un cavallo selvaggio che non si fa dominare (32-33), e trascina a gran velocità sulla via dell'inganno: occorre, finché si è in tempo, raccogliere le proprie forze e tirare il freno (34-36) per cercare di imprimere un'altra direzione alla folle corsa: torna l'immagine con la quale il sonetto VI dà inizio al racconto della storia d'amore con Laura:

Sì travïato è 'l folle mi' desio
 a seguitar costei che 'n fuga è volta
 et de' lacci d'Amor leggiera et sciolta
 vola dinanzi al lento correr mio,

che quanto richiamando più l'envio
 per la sicura strada, men m'ascolta:
 né mi vale spronarlo, o dargli volta,
 ch'Amor pe sua natura il fa restio.

Et poi che 'l fren per forza a sé raccoglie,
 i' mi rimango in signoria di lui,
 che mal mio grado a morte mi trasporta:

¹⁴⁵ *Secr.* III, 140.

sol per venir al lauro onde si coglie
acerbo frutto, che le piaghe altrui
gustando affligge più che non conforta.

Dal verso 27, dunque, risuona quell'incessante ritornello che percorre le pagine del *Secretum*: sprecare le proprie forze per tendere al godimento di beni mortali (e dunque transitori) è da folli o da stupidi, l'unica dimensione che deve essere contemplata è quella del sacro.

La terza stanza (37-54) introduce il meccanismo memoriale: ripercorrere la propria esistenza (specialmente quella amorosa) per attribuirle un nuovo significato:

Già sai tu ben quanta dolcezza porse
agli occhi tuoi la vista di colei
la qual ancho vorrei
ch'a nascer fosse per più nostra pace. 40
Ben ti ricordi, et ricordar te 'n dêi,
de l'immagine sua quand'ella corse
al cor, là dove forse
non potea fiamma intrar per altrui face:
ella l'accese; et se l'ardor fallace 45
durò molt'anni in aspectando un giorno,
che per nostra salute unqua non vène,
or ti solleva a più beata spene,
mirando 'l ciel che ti si volve intorno,
immortal et addorno: 50
ché dove, del mal suo qua giù sì lieta,
vostra vaghezza acqueta
un mover d'occhi, un ragionar, un canto,
quanto fia quel piacer, se questo è tanto? –

Il ricordo dell'innamoramento deve essere spogliato degli accenti nostalgici ed elegiaci, e va invece richiamato alla mente con tutta la sua bruciante natura di errore (37-41). L'«ardor fallace» ripete il concetto-chiave del «giovenile errore» del primo sonetto: non può esserci alcun esito felice per un amore che, nato dalla «vista» (cioè la visione) della donna (38), come insegna il *De Amore*, non può che portare a una rovinosa passione carnale, originata e alimentata proprio dalla

contemplazione del suo corpo (42-44). I versi 51-54 riprendono le parole che la Verità rivolge a Francesco nel Proemio del *Secretum*:

Satis superque satis hactenus terram caligantibus oculis aspexisti; quos si usqueadeo mortalia ista permulcent, quid futurum speras si eos ad eterna sustuleris?¹⁴⁶

Ma un altro desiderio si fa avanti nell'animo dell'io lirico, e con le sue lusinghe ne paralizza la spinta a intraprendere una via definitiva (quarta stanza, 55-72):

Da l'altra parte un pensier dolce et agro, 55
con faticosa et dilectevol salma
sedendosi entro l'alma,
preme 'l cor di desio, di speme il pasce;

È la sete di gloria letteraria, l'altra catena, tra le due forse la più tenace: una passione nata con lui (63), ben più antica dell'amore per Laura, come gli ricorda Agostino:

Cogitas nempe te his studiis aliquanto prius quam etiam arderes deditum fuisse poeticumque illud decus ab annis puerilibus animum excitasse.¹⁴⁷

Questo ardente desiderio, che non ha smesso di crescere nel tempo, non allenta mai la sua presa: gli ha imposto fatiche sempre più gravose, fino alla consunzione, e ora teme che lo seguirà nella tomba:

che sol per fama gloriosa et alma
non sente quand'io agghiaccio, o quand'io flagro, 60
s'i' son pallido o magro;
et s'io l'occido più forte rinasce.
Questo d'allor ch'i' m'addormiva in fasce
venuto è di dì in dì crescendo meco,
e temo ch'un sepolcro ambeduo chiuda. 65

E una volta chiuso il sepolcro, l'anima salirà al Cielo, mentre la fama, attributo terreno, resterà sepolta, vana e sfuggente come un soffio di vento:

¹⁴⁶ *Secr.*, Prohemium incipit, 22.

¹⁴⁷ *Secr.* III, 158.

Poi che fia l'alma de le membra ignuda,
 non po' questo desio più venir seco;
 ma se 'l latino e 'l greco
 parlan di me dopo la morte è un vento:
 ond'io, perché pavento 70
 adunar sempre quel ch'un'ora sgombre,
 vorre' 'l ver abbracciar, lassando l'ombre.

Ancora una volta, si ripropone la lezione di Agostino, che definisce la fama un «flatus», un'«aura volubilis»¹⁴⁸. L'io è dunque consapevole della vanità del suo affannarsi dietro a beni così effimeri: la morte, in un solo istante, disperderà quello che è stato accumulato in una vita intera. Egli «vorrebbe» (72) cambiare, lasciando le proprie ombre dietro di sé, ma è ancora troppo debole, troppo legato alle proprie passioni per dire «voglio».

E l'altra passione, l'amore, torna a tormentarlo nella quinta stanza (73-90): una forza oscura, che intristisce e uccide:

Ma quell'altro voler di ch'i' son pieno,
 quanti press'a lui nascon par ch'adugge;

E che lo induce a ripetere, dentro di sé, il martellante monito del *Secretum*: mentre il tempo scorre inesorabile, Francesco, mettendo tutte le proprie energie in opere che parlano di altri (nel *Secretum* sono Scipione e gli eroi del *De viris*, qui Laura), si dimentica di se stesso:

e parte il tempo fugge 75
 che, scrivendo d'altrui, di me non calme;
 e 'l lume dei begli occhi che mi strugge
 soavemente al suo caldo sereno,
 mi ritien con un freno
 contra chui nullo ingegno o forza valme.¹⁴⁹ 80

Né il suo ingegno, né la sua (debole) volontà sono in grado di liberarlo:

¹⁴⁸ Secr. III, 190: «Est igitur flatus quidam atque aura volubilis et, quod egrius feras, flatus est hominum plurimorum».

¹⁴⁹ Versi che riecheggiano in Boiardo, *Orlando Innamorato* (v. *supra*, Introduzione), compresa la citazione di *Met.* VII che chiude il nostro testo: «or non mi val la forza, né lo ardire / contra d'Amor, che già m'ha posto il freno, / né mi giova saper, né altrui consiglio, / ch'io vedo il meglio ed al peggior m'appiglio».

Che giova dunque perché tutta spalme
La mia barchetta, poi che 'n fra gli scogli
È ritenuta anchor da ta' duo nodi?

È questo uno dei passaggi più densi dell'intera canzone: torna una metafora cara a Petrarca, quella della vita come una barca in viaggio nel mare delle vicissitudini terrene, centrale, ad esempio, nella sestina LXXX¹⁵⁰, ma presente in vari altri luoghi, come il sonetto CCXCII, conclusivo della Correggio:

Et io pur vivo, onde mi doglio et sdegno,
rimaso senza 'l lume ch'amai tanto,
in gran fortuna e 'n disarmato legno¹⁵¹.

Spalmare la barca di pece per renderla impermeabile e resistente alle onde¹⁵², cioè rafforzare la propria interiorità per attraversare la tempesta della vita senza farsi intaccare dalle passioni (come il perfetto saggio stoico) è inutile: la «barchetta» non può procedere, è trattenuta nell'errore (gli «scogli» del verso 82) da «duo nodi» (83), che altro non sono che le catene di diamante del Terzo libro del *Secretum*: l'amore per Laura e la gloria letteraria. È come un incubo dal quale non ci si può riscuotere, tragica palinodia di quel «breve sogno» carico di dolci illusioni del sonetto proemiale; e tuttavia l'esito è lo stesso: la «vergogna» (87), concetto-chiave del bilancio di Petrarca nei confronti dell'esperienza amorosa¹⁵³. L'io vede la morte farsi sempre più vicina, e tuttavia rimane immobile: l'unico che può riscattarlo da quella vergogna e dagli altri peccati di cui si è macchiato (84-85) è Dio, al quale non resta che lanciare un appello disperato:

Tu che dagli altri, che 'n diversi modi
Legano 'l mondo, in tutto mi disciogli, 85
Signor mio, ché non togli
Omai dal volto mio questa vergogna?
Ché 'n guisa d'uom che sogna
Aver la morte inanzi gli occhi parme;
et vorrei far difesa, et non ò l'arme. 90

¹⁵⁰ *Chi è fermato di menar sua vita*, che presenta forti affinità tematiche, oltre che con il nostro testo, con il sonetto proemiale e con la sestina CXLII.

¹⁵¹ *Rvf* CCXCII, 9-11.

¹⁵² Immagine che torna in *Rvf* CCCXII, 2: «né per tranquillo mar legni spalmati».

¹⁵³ E parola-chiave del sonetto proemiale: «Et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto» (*Rvf* I, 12).

Nella sesta stanza (91-108), ancora un'immagine presente nel sonetto di apertura: a causa del potere che Amore esercita su di lui, nel profondo del suo cuore egli sente crescere un disprezzo per se stesso che traspare dal suo volto, rendendo la sua colpa evidente a chiunque lo osservi e facendo di lui «favola al popol tutto»¹⁵⁴ :

Quel ch'i' 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 95
un leggiadro disdegno aspro et severo
ch'ogni occulto pensiero
tira in mezzo la fronte, ov'altri 'l vede:

L'errore è stato quello di amare una creatura mortale con la stessa devozione con la quale avrebbe dovuto amare Dio, aspettandosi addirittura che quel sentimento traviato potesse portarlo sulla via della virtù (99-101): un'accusa che abbiamo già sentito pronunciare da Agostino nel Terzo libro del *Secretum*¹⁵⁵. E così, la Ragione si è smarrita dietro ai sensi, che continuano a evocare l'immagine, dolcissima ma ingannevole, di Laura (102-108):

ché mortal cosa amar con tanta fede
quanta a Dio convensi, 100
più si disdice a chi più pregio brama.
Et questo ad alta voce ancho richiama
La ragione sviata dietro ai sensi;
ma perch'ell'oda, et pensi
tornare, il mal costume oltre la spigne, 105
et agli occhi depigne
quella che sol per farmi morir nacque,
perch'a me troppo, et a se stessa, piacque.

Con la settima stanza (109- 126) si ripresenta prepotente il tema del tempo e dell'appressarsi della morte. Impegnato in una guerra disperata che lui stesso ha ordito contro la propria anima, l'io

¹⁵⁴ *Rvf*I, 9-10.

¹⁵⁵ *Secr.* III, 146-148. V. *supra*, 1.5.

non può sapere quanti giorni gli restino da vivere, ma sa che non possono essere molti¹⁵⁶: con angoscia, si vede invecchiare (115), e dentro di sé sente crescere l'urgenza di imprimere una svolta spirituale alle sue aspirazioni («cangiarsi ogni desire»¹⁵⁷, 116). E tuttavia, incapace di proiettarsi in avanti, torna con la memoria («vo ripensando», 120) a quel momento fatale in cui, di fronte al bivio¹⁵⁸ tra salvezza e perdizione, ha lasciato la via giusta (la «man destra», che conduce la barca a un porto sicuro) per imboccare una strada che l'ha condotto a provare non soltanto dolore e vergogna (123), ma anche delle passioni così intense che, pur tenendolo prigioniero (124), gli hanno fatto credere di poter sfidare la morte (125-126).

Così, lacerato tra due sentimenti opposti e ugualmente forti, l'io si disvela nel suo momento di massima tensione morale:

Né so che spatio mi si desse il cielo	
quando novellamente io venni in terra	110
a soffrir l'aspra guerra	
che 'ncontra me medesmo seppi ordire;	
né posso il giorno che la vita serra	
antiveder per lo corporeo velo;	
ma variarsi il pelo	115
veggio, et dentro cangiarsi ogni desire.	
Or ch'i' mi credo al tempo del partire	
esser vicino, o non molto da lunge,	
come chi 'l perder face accorto et saggio,	
vo ripensando ov'io lassai 'l viaggio	120
da la man destr, ch'a buon porto aggiunge:	
et da l'un lato punge	
vergogna et duol che 'ndietro mi rivolge;	
dall'altro non m'assolve	
un piacer per usanza in me sì forte	125
ch'a patteggiar n'ardisce co la morte.	

E nel congedo (127-136), che traccia il resoconto del bilancio, il meccanismo memoriale innescato dal primo verso non può che arrestarsi di fronte a una crisi che è diventata insostenibile. È inutile, ormai, arrovellarsi nel ripercorrere gli errori già compiuti: conta solo l'*hic et nunc* («qui

¹⁵⁶ Cfr. *Secr.* I, 60: «Primum quippe quia de longinquo forsitan illa consideras que, tum propter brevissime vite cursum tum propter incertus et varios casus, longinqua esse non possunt».

¹⁵⁷ Cfr. *Rvf* CCCLXVI, 130.

¹⁵⁸ Per il motivo del bivio pitagorico v. *supra*, 1.4.

sono»»,127), il drammatico presente a cui l'io lirico, perduto il dominio sulle proprie passioni, è approdato. Le nubi sono più dense che mai, e il tempo sta per scadere: con il cuore gelato dal terrore, egli vede il filo della propria vita riavvolto quasi per intero sul suo rocchetto (il «subbio», 130):

Canzon, qui sono, ed ò 'l cor via più freddo
de la paura che gelata neve,
sentendomi perir senz'alcun dubbio:
ché pur deliberando ò volto al subbio 130
gran parte omai de la mia tela breve;
né mai peso fu greve
quanto quel ch'i' sostengo in tale stato:

La morte, che prima si profilava all'orizzonte, ora è una presenza spaventosamente reale, quasi tangibile: sembra di vederla, personificata, sedergli accanto, in un giro di versi tra i più icastici dell'intero Canzoniere. Ma quest'ombra, che evoca perentoria la presa di coscienza dei propri errori, non scioglie l'io dalla consapevolezza che i propri limiti morali sono catene ancora troppo tenaci per essere spezzate, come nel finale del *Secretum*:

ché co la morte a lato
cerco del viver mio novo consiglio, 135
et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio.

Gli ultimi due versi sono la traduzione delle parole di Medea, schiava d'Amore, che pur conoscendo la strada giusta non può che seguire a percorrere la via dell'errore; ma nell'animo dell'umanista Petrarca, come sappiamo, convivono più istanze, e così insieme alla voce di Ovidio risuona quella di san Paolo: «non enim quod volo bonum, hoc facio: sed quod nolo malum, hoc ago»¹⁵⁹.

Su questa sentenza si chiude il nostro cerchio; il percorso di Francesco, invece, si snoderà ancora tra *fluctuationes*, battute d'arresto e ridefinizione di sé, e la canzone finale, il grande inno mariano (CCCLXVI), più che la conquista della redenzione è un'ulteriore richiesta di aiuto, che si leva al capolinea di un viaggio lungo e tormentato. E tuttavia, è la via più accidentata a condurre alla salvezza: la *mutatio vitae* si è compiuta, ed è stato proprio quell'amore laico e carnale per una creatura terrena, condannato nel *Secretum*, che l'ha resa possibile, attraverso il suo rovesciamento:

¹⁵⁹ Lettera ai Romani, 7, 19.

l'*amor* per Laura viene sostituito dalla *caritas* per la Vergine, non a caso invocata per ventuno volte lungo tutta la canzone-preghiera, in una continua anafora che insistentemente nega e ritratta ogni singolo anno perso a inseguire il «breve sogno».

Come promesso dal sonetto d'apertura, il racconto dell'anima di Petrarca è giunto alla sua conclusione, ma i frammenti faticano a trovare una collocazione definitiva nel complesso mosaico della sua interiorità: il ritratto che ci viene consegnato resta quello di un uomo diviso tra istanze diverse e inconciliabili, destinato a una sempre frustrata, e per questo profondamente umana, ricerca della verità e della pace.

Bibliografia

OPERE DI PETRARCA

Secretum, a cura di E. Fenzi, Mursia, Milano 1992.

Secretum, a cura di U. Dotti, Rizzoli, Milano 2016.

Rerum familiarium libri, a cura di V. Rossi, Sansoni, Firenze 1923-24.

Lettera ai posteri, a cura di G. Villani, Salerno editrice, Roma 1990.

Il Bucolicum carmen e i suoi commenti inediti, a cura di A. Avena, Società cooperativa tipografica, Padova 1906.

Canzoniere, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 1996.

OPERE CITATE

Alighieri, D., *Vita nova*, a cura di L. C. Rossi, Mondadori, Milano 1999.

Alighieri, D., *Convivio*, a cura di G. Fioravanti e C. Giunta, Mondadori, Milano 2019.

Alighieri, D. *Commedia*, a cura di M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1991.

Boccaccio, F., *De vita et moribus domini Francisci Petracchi* (vol. V), a cura di R. Fabbri, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Milano 1992.

Boezio, S., *La consolazione di Filosofia*, a cura di M. Bettetini, Einaudi, Torino 2010.

Boiardo, M. M., *Orlando innamorato*, a cura di A. Canova, Rizzoli, Milano 2011.

Cappellano, A., *De amore*, a cura di G. Ruffini, Guanda, Milano 1980.

Cavalcanti, G., *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Carocci, Roma 2011.

Cicerone, M. T., *De senectute-De amicitia*, a cura di G. Pacitti, Mondadori, Milano 1997.

Cicerone, M. T., *Tusculanae disputationes*, a cura di L. Zuccoli Clerici, Rizzoli, Milano 1996.

Foscolo, U., *Sepolcri, Odi, Sonetti*, Mondadori, Milano 1988.

Guittone d'Arezzo, *Rime*, a cura di F. Egidi, Laterza, Bari 1940.

Guittone d'Arezzo, *L'Intelligenza*, in *Poemetti del Duecento. Il Tesoretto, Il Fiore, L'Intelligenza*, a cura di G. Petronio, Utet, Torino 1951.

Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, a cura di A. Valastro Canale, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 2004.

Omero, *Iliade*, a cura di M. G. Ciani, Marsilio, Venezia 1990.

Ovidio Nasone, P., *Le Metamorfosi*, traduzione di G. Paduano, Einaudi, Torino 2000.

Virgilio Marone, P., *Eneide*, a cura di E. Paratore, traduzione di L. Canali, Fondazione Lorenzo Valla, 1978-1983.

Passi citati dal Nuovo Testamento:

Biblia Sacra Vulgatae editionis: Sixti V Pont. Max. iussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita, Marietti, Torino 1959.

STUDI

Baron, H., *Petrarch's «Secretum»: Was it Revised? -and Why?* in *From Petrarch to Leonardo Bruni. Studies in Humanistic and Political Literature*, The University of Chicago Press, Chicago 1963.

Baron, H., *Petrarch's Secretum: its Making and its Meaning*, The Medieval Academy of America, Cambridge, Mass. 1985.

Bigi, E., *Alcuni aspetti dello stile del «Canzoniere» petrarchesco*, in *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Ricciardi, Milano-Napoli 1954.

Ciani, M. G. (a cura di), *Medea. Variazioni sul mito. Euripide, Seneca, Grillparzer, Alvaro*, Marsilio, Venezia 1999.

Contini, G., *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1956.

De Robertis, D., *Petrarca petroso*, in *Revue des études italiennes*, XXIX, Classiques Garnier, Paris 1983.

De Sanctis, F., *Storia della letteratura italiana*, Feltrinelli, Milano 1956.

Dotti, U., *Vita di Petrarca*, Laterza, Bari 1987.

Fenzi, E., *Petrarca*, in *Profili di storia letteraria* a cura di A. Battistini, il Mulino, Bologna 2008.

Fornasiero, S., *Petrarca: guida al Canzoniere*, Carocci editore, Roma 2001.

Picone, M. (a cura di), *Il Canzoniere. Lettura micro e macro testuale*, Longo, Ravenna 2007.

Rico, F., *I venerdì del Petrarca*, Adelphi, Milano 2016.

Rico, F., *Vida u obra de Petrarca. I. Lectura del «Secretum»*, Antenore, Padova 1974.

Sabbadini, R., *Note filologiche sul «Secretum» di Petrarca*, in *Rivista di Filologia e di Istruzione classica*, XLV, Loescher editore, Torino 1917.

Santagata, M., *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, il Mulino, Bologna 1992.

Santagata, M., *Il poeta innamorato. Su Dante, Petrarca e la poesia amorosa medievale*, Guanda, Milano 2017.

Wilkins, E. H., *Life of Petrarch*, The University of Chicago Press, Chicago 1961.

Wilkins, E. H., *The Making of the «Canzoniere» and Other Petrarchan Studies*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1951.

