



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

Duae cathene.

*Un'analisi dell'amore e della gloria nella canzone 264 del
Canzoniere di Petrarca.*

Relatore
Prof. Franco Tomasi

Laureanda
Sara Gasponi
n° matricola 2005218/LTLT

Anno Accademico 2023 / 2024

Indice

Indice.....	3
INTRODUZIONE.....	5
Capitolo primo	7
1. La complessità della bipartizione.....	10
2. Il <i>Secretum</i>	12
Capitolo secondo.....	15
1. Il sentimento della vergogna	15
2. La malattia amorosa	18
3. Laura tra realtà e finzione.....	22
4. Verso l'amore perfetto	24
5. La gloria	31
6. La <i>meditatio mortis</i>	37
CONCLUSIONI.....	41
Bibliografia	45
RINGRAZIAMENTI	47

INTRODUZIONE

In questa tesi si vogliono analizzare i temi dell'amore e della morte per Petrarca a partire dalla canzone che rappresenta il fulcro centrale di tutto il *Canzoniere*. Non è semplice riuscire a individuare nello studio di Petrarca un pensiero conclusivo che riporti la pace nell'animo. La sua riflessione è infatti contraddistinta da una serie di coppie antinomiche come per esempio frammentarietà-riordino, eternità-morte, amore-conversione.

Il tema della canzone 264, ciò che scatena la riflessione, è la *mutatio vitae*, che sarà oggetto di analisi nel primo capitolo. Essa si prefigura già in partenza come irraggiungibile ma non per questo deve essere tralasciata. Con *mutatio vitae* non si intende solamente un cambiamento nei costumi e nelle azioni, ma un'azione più grande che coinvolge ogni aspetto della vita, dal pensiero alla produzione letteraria. Perché possa nascere un uomo nuovo è necessario che quello vecchio ceda il posto liberando la mente dalle catene che la tengono avvinta, ovvero l'amore e la gloria. La terminologia è quella scelta da Petrarca per descrivere la propria condizione. I due temi sono topici nella produzione petrarchesca e a ogni singolo aspetto si potrebbe dedicare uno studio specifico. Le pagine di Petrarca sono infatti densissime di significati nascosti sotto l'apparenza delle parole e a ogni lettura è possibile cogliere un nuovo simbolo.

Nel secondo capitolo si procederà quindi a una trattazione delle due catene, altrove chiamate anche nodi, e delle tematiche ad esse collegate. L'amore in Petrarca non è solamente un sentimento condiviso con un'altra persona. Così anche la ricerca della gloria non è immaginabile solo come la naturale ambizione di un uomo dedito agli studi e alla scrittura, ma ci riconsegna il disperato tentativo di trovare un modo per vivere anche dopo la morte. È spesso difficile anche mantenere distinti i due nodi: le dinamiche, le metafore, i simboli impiegati appartengono infatti al medesimo sistema. Sarebbe forse più facile se avessimo di fronte una pluralità di protagonisti, ma a essere presa in esame qui è solo l'anima di Petrarca e le sue infinite frammentazioni.

La trattazione dei temi si incrocia con molti modelli, tra gli altri per esempio Cicerone o Ovidio, ma primo tra tutti sant'Agostino, le cui *Confessiones* furono un testo carissimo al nostro Petrarca. La canzone 264 condivide con il dialogo, in cui Petrarca ha l'occasione di incontrare il maestro, oltre ai tempi di composizione anche una profonda affinità tematica. Nell'affrontare quindi i temi portanti della produzione di Petrarca, concentrati in modo particolare nella canzone centrale, non possiamo non considerare anche un quasi continuo confronto con il dialogo *Secretum*.

Amore e gloria sono le due catene dell'animo che a loro volta si intrecciano. Non possono esistere separate, dal momento che sono unite dalla figura di Laura, donna amata dal poeta,

simbolo della storia d'amore che nel *Canzoniere* si tenta di riordinare perché solo se si sarà raggiunto l'ordine allora l'autore troverà la pace. La figura di Laura è centrale e problematica; a lungo la critica si è spesa per capirne le peculiarità, ma ancora una volta ci si trova immersi in una serie di opposizioni che sembrano non lasciare spazio all'ordine.

Non si possono esaurire nello spazio di questa tesi tutte le altalenanti riflessioni attorno ai temi centrali, dal momento che ogni coppia conflittuale sembra generarne delle altre. Si cercherà comunque in questa analisi di studiare proprio questi conflitti che albergano nell'animo di Petrarca, per tentare di comprendere se la *mutatio vitae* che ha dato origine alla canzone 264 riesca a trovare un compimento, una realizzazione autentica e non solo promessa, nonostante le premesse di Petrarca stesso portino a credere che sia impossibile.

Capitolo primo

La mutatio vitae come motore della scrittura del *Canzoniere*

La vita di Francesco Petrarca (20 Luglio 1304 - 19 Luglio 1374) viene segnata in maniera decisiva dagli anni 1347-1348. Durante il dilagare della peste vengono infatti a mancare numerose figure per lui vicine e significative, in particolare il cardinale Giovanni Colonna, suo patrocinatore. Ma più di tutte a determinare un punto di svolta decisivo è senza dubbio la morte della donna amata e narrata nelle sue rime volgari, Laura, avvenuta il 6 aprile 1348, come si può leggere in una delle numerosissime note che Petrarca appose a uno dei codici della sua biblioteca a lui più cari, ovvero la raccolta di testi di Virgilio noto come Virgilio Ambrosiano. È proprio da quest'anno che Petrarca avverte l'esigenza di dare vita a un nuovo 'piano' di opere, dando il via, tra gli altri, anche a un progetto sulle rime.

Sarebbe tuttavia riduttivo considerare il *Canzoniere* solamente come una raccolta di rime d'amore in onore e in memoria di Laura; il progetto petrarchesco è difatti ben più complesso e ha per questo generato nella critica successiva non pochi interrogativi sulla natura della sua opera. Mentre Michelangelo Picone infatti propone un'interpretazione che considera l'opera come frammentata e mai conclusa, Santagata si pone invece a favore di una posizione unitaria e fortemente autobiografica. Se è vero che la raccolta conosce pochi antecedenti, e nessuno di essi completamente equiparabile ad essa, la natura del *Canzoniere* si deve allora spiegare tramite se stessa e le altre opere composte dall'autore, analizzandone quindi la cronologia interna, i testi che creano la cornice e i richiami tematici. La produzione in volgare era stata sottoposta dal suo stesso autore ad esame già nel decennio precedente, ma solo dal 1348 questa riflessione si orienta verso la produzione di un'opera complessivamente ordinata secondo un modello autobiografico, vicino negli intenti alle Confessioni agostiniane. Eppure il paradosso è proprio nelle parole che Petrarca impiega per descrivere il progetto di raccolta delle sue rime volgari. Nel terzo libro del *Secretum* infatti annuncia così il proprio intento: «*sparsa anime fragmenta recolligam*»¹, anticipando (o forse esplicitando, data la quasi contemporaneità delle due opere) quello che sarà il titolo corretto della raccolta, ovvero *Rerum vulgarium fragmenta*, così come riportato nel codice autografo Vaticano Latino 3195, redatto negli ultimi anni di vita del poeta. Osserva a tal proposito Michelangelo Picone come tale titolo abbia un valore certamente programmatico²: la raccolta, pur

¹ “*Raccoglierò i frammenti sparsi dell'anima*” Petrarca, F., a cura di: Dotti, U. (2023). *Secretum*. Seggiano di Pioltello, MI: BUR Rizzoli

² Picone, M. (2007). *Petrarca e il libro non finito*. M. Picone (Ed.), *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*. (pp. 9-23). Faenza: Longo editore Ravenna

volutamente costruita e ordinata, è infatti ben diversa da un classico canzoniere, caratterizzato da una narratività e da un'armonia interna, dal momento che racchiude in sé molte ambiguità e una struttura narrativa solo apparentemente ordinata. A questo proposito Santagata nota che le rime sono varie «perché varia, instabile è la condizione psicologica del loro autore»³, ribadendo il sottile confine tra l'intenzione di ordine solo dichiarato e la reale natura dell'opera, oltre al significativo apporto autobiografico nella raccolta.

La necessità urgente di far ordine nella propria vita era stato già un tema caro ad Agostino, modello e ispiratore per Petrarca, ed è proprio il santo a guidare il tormentato Francesco nel *Secretum* in direzione di una *mutatio vitae*. La tematica verrà ripresa anche nel trattato intitolato *De otio religioso* ed è il motore che spinge Petrarca a ricercare un ordine nei suoi scritti giovanili che egli riconosce essere intrisi di errori dovuti in primo luogo, ma non esclusivamente, alla devianza amorosa ovvero all'attaccamento alla sfera sessuale. Se quindi, come ha ricordato Marco Santagata, il disordine cui l'autore vuole porre rimedio rispecchia quello morale,⁴ allora solo dopo aver raggiunto l'ordine dell'animo tanto desiderato si potrà procedere nel percorso di autoanalisi. Il processo cui Petrarca sottopone i suoi scritti viene quindi descritto da Santagata come la ricomposizione di «un'anima frammentata»⁵ con una definizione che spiega in maniera precisa il repentino desiderio di conversione e la raccolta di testi che costituiscono i pezzi della lacerazione dell'animo del proprio autore.

Quasi certamente anche per le vicende del 1348 Petrarca inizia a riflettere insistentemente sul tema della morte e sulla caducità delle opere e della gloria, oltre a rivedere con occhio critico una poesia del passato legata in maniera indissolubile all'amore carnale. La *mutatio vitae* tanto agognata viene ricercata attraverso una strada faticosa, resa ancor più complessa dalla prima "catena", per riprendere il termine scelto da Petrarca nel *Secretum*, il dialogo tra Francesco e Agostino, ovvero il peccato dell'accidia e la conseguente impossibilità di una conversione autentica e duratura. L'accidia viene presentata non come un peccato astratto ma come una vera e propria malattia che colpisce l'animo e il corpo; Petrarca riconosce di esserne minacciato in un modo che lo porta a vivere nel tormento e nella disperazione. Essa è esacerbata dal fatto che le poche forze che Petrarca sente di avere devono combattere su più fronti. È per questo attacco che avviene di continuo e contemporaneamente che Francesco avverte la propria impotenza, sentendosi sopraffatto e pertanto continuamente trattenuto nell'errore. Le altre due catene, l'amore e la gloria, verranno analizzate invece nei due libri successivi del dialogo ma si legano

³ Santagata, M. (1992). *I frammenti dell'anima. Storie e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino (p. 108)

⁴ Ibid.

⁵ Ibid. (pp. 48-49)

indissolubilmente alla trattazione del vizio dell'accidia. Nonostante la tensione altissima verso un radicale cambiamento di vita, già nel titolo della raccolta dovremmo ravvisare le tracce di una frammentarietà non ricomponibile. In tutto il *Canzoniere* sono presenti delle grandi dicotomie, quali, ad esempio, amore carnale e tensione spirituale, fugacità della vita e gloria eterna, sino anche a una conversione attesa, promessa, ma mai raggiunta che sembrano allontanare gli opposti sempre più, dando tuttavia l'illusione di un possibile riavvicinamento.

Petrarca, secondo una terminologia già nota dalla critica dantesca, può essere definito *auctor* e contemporaneamente *agens*: egli è la voce narrante, lo scrittore che riporta l'ordine e costruisce l'opera, ma è anche il protagonista delle sue rime e proprio per questo i *Rerum vulgarium fragmenta* non possono essere ricuciti. Petrarca vive un profondo dissidio interiore per gli errori giovanili, un dissidio che seppur confessato non riesce a trovare nel *Canzoniere* lo spazio della definitiva soluzione. Ancora una volta, se l'opera riflette l'autore, allora, come l'autore, essa non può giungere a una conclusione, perché resta fedelmente ancorata a un io che è sia scrittore che protagonista e che pertanto «non conosce, e quindi non può descrivere, la fine»⁶ ma conosce solamente la tensione tra poli opposti e il continuo oscillare tra essi. Il cambiamento è promesso e agognato ma sembra non essere mai raggiunto.

Di fondamentale importanza per la comprensione di quella che possiamo forse a questo punto definire una *non mutatio vitae*, sono i componimenti che costituiscono la cornice dell'arco narrativo. In particolare ci vogliamo soffermare sulla canzone 264 e sul suo fitto dialogo con il *Secretum*. Essa costituisce un punto di riferimento sicuramente stabilito dalla volontà di Petrarca che proprio con questa canzone apre, anche materialmente dopo una serie di pagine bianche, la seconda parte del *Canzoniere*, come testimonia il codice Vat. Lat. 3195.

La canzone consta di 7 stanze da 18 versi endecasillabi e settenari e, nella scansione temporale che vede i 366 componimenti formare un anno ideale, viene fatta corrispondere simbolicamente al 25 dicembre. Con questo testo, scritto quasi sicuramente dopo la morte di Laura ma collocato prima nella costruzione fittizia narrativa, Petrarca esprime tutta la necessità di una conversione ormai irrinunciabile. Egli avverte infatti l'incombenza della morte e con essa il rimorso per l'attaccamento alle catene dell'amore e della gloria, ma, nonostante ne riconosca il pericolo, non può fare a meno di distaccarsene, con l'amara consapevolezza dell'incapacità di agire drasticamente che porta con sé toni di rimpianto e di delusione oltre che di angoscia per una fine avvertita come vicina.

⁶ Picone, M. (2007). *Petrarca e il libro non finito*. M. Picone (Ed.), *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*. (pp. 9-23). Faenza: Longo editore Ravenna (p. 14)

Prima tuttavia di dedicarci all'analisi più dettagliata dei temi principali della canzone è utile riflettere sulla posizione che essa occupa nell'opera e sul problema della classica bipartizione tra rime in vita e rime in morte di Laura.

1. La complessità della bipartizione

L'importanza della canzone 264 e la sua posizione centrale nell'opera devono essere analizzate contestualmente alla tradizione del *Canzoniere*. La tradizionale divisione dell'opera tra una sezione di rime in vita e una di rime in morte di Laura è infatti smentita dalla canzone stessa; la morte della donna amata non viene affrontata fino al sonetto 267, e le rime precedenti sono dedicate invece a una profonda autoanalisi. Come evidenzia infatti Marco Santagata⁷, la morte di Laura costituisce un elemento fondamentale che si lega alla crisi morale del Petrarca, ma non è l'elemento da cui la crisi scaturisce e quindi la morte dell'amata non rappresenta il fulcro della bipartizione dell'opera.

Si è a lungo discusso in merito alla bipartizione dei *Fragmenta* ma è ormai certo che sia frutto della volontà autoriale come emerge dall'edizione parzialmente autografa del 1366, il codice Vaticano Latino 3195. Se però la sua posizione centrale nell'edizione Chigi (redatta da Giovanni Boccaccio tra il 1359 e il 1363) è certa, non lo è altrettanto in quello che viene chiamato "primo Canzoniere" nonostante siano riconoscibili già due forme primarie di ordinamento delle rime. Questa forma è meglio nota come edizione Correggio dal nome del destinatario, Azzo da Correggio, che Petrarca conobbe ad Avignone e del quale divenne amico. L'ipotesi comunemente accettata dai filologi è quella di un'edizione già sostanzialmente completa (fatta eccezione per l'ordinamento dei testi che Petrarca cambiò fino all'ultima edizione), che concludeva la prima parte con la sestina 142 e apriva la seconda con la canzone 264.

Secondo Santagata tuttavia questa edizione, di cui non possediamo un manoscritto e la cui fisionomia può essere ricostruita solamente attraverso l'esame delle postille, non presentava la problematica bipartizione, introdotta invece nelle redazioni successive, a partire già dalla forma Chigi. La sua ipotesi muove i primi passi dall'analisi dei cosiddetti componimenti di anniversario, ovvero i testi che commemorano l'innamoramento con Laura, compresi tra i componimenti 1 e 266. I testi d'anniversario che partono dal 1340, diversamente dai precedenti, seguono un ordine preciso e sono molto più numerosi nonostante l'arco cronologico considerato (dal 1340 al 1344)

⁷ Santagata, M. (1992). *I frammenti dell'anima. Storie e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino

sia notevolmente minore. La vera conclusione della prima parte sarebbe da leggersi piuttosto nel sonetto 266, il cui testo bene si presta a una funzione di congedo, l'ultimo prima dei componimenti effettivamente composti in morte di Laura; il primo testo in cui Laura risulta già morta, benché la sua morte non abbia un componimento dedicato ma avvenga in un tempo esterno rispetto alla scrittura, è il sonetto 267. Tuttavia secondo Santagata la concezione di un'edizione che presentasse già a questa altezza temporale una divisione interna è forse troppo moderna e pertanto è incline a ritenere l'edizione Correggio come unitaria e indivisa. La bipartizione della forma Chigi quindi si renderebbe necessaria solo in seguito a un ripensamento e a un ampliamento successivo. La posizione di Santagata non concorda in realtà pienamente con il resto della critica; Wilkins infatti nello studio delle forme del *Canzoniere* aveva considerato la redazione Correggio già bipartita.

Inoltre tra la sestina 142 e la canzone 264 i richiami intertestuali oltre che quelli semantici sono evidenti, tanto che Santagata ipotizza che i due testi fossero l'uno successivo all'altro, impedendo così che la canzone 264 fosse l'apertura di una ipotetica seconda parte. La proposta di Santagata considera il valore simbolico della divisione dell'opera solo nella sua redazione finale del *Canzoniere*, mentre nelle edizioni precedenti i fogli lasciati in bianco furono voluti da Petrarca per l'aggiunta di eventuali altri componimenti:

«sed perraro, ideoque mandavi quod utriusque in fine bona spatia linquerentur: et si quidquam occurret, mittam tibi reclusum nihilominus in papyro.»⁸ .

Resta in ogni caso indubbia la volontà di Petrarca di non intendere la divisione come la separazione tra una sezione in vita e una in morte di Laura, dal momento che il gruppo di componimenti 264-266 rimane invariato in tutte le successive edizioni, affidando piuttosto alla bipartizione il compito di introdurre la tematica della *mutatio vitae*. I testi che si collocano nella seconda parte furono per la maggior parte composti in funzione del *Canzoniere* stesso e quindi già con la coscienza di un intento ordinativo, mentre i testi della prima parte appartenevano a una produzione volgare solo successivamente rielaborata e ordinata sotto una nuova luce interpretativa e pertanto furono modificati anche in modo significativo rispetto a ciò che accade per la seconda parte. Con questa suddivisione inoltre la *mutatio vitae* non sarebbe dipendente in modo esclusivo dalla morte dell'amata quanto piuttosto possiamo ritenere che sia da essa completata e sostenuta. In tal senso acquista ulteriore significato il fitto legame che intercorre con

⁸ «e tuttavia raramente; perciò ho richiesto che si lascino degli ampi sazi vuoi in entrambi a margine. E se capiterà che si scriva qualcosa, nondimeno provvederò a mandartelo in un foglio a parte» Petrarca, Var. 9, p 323 in Santagata, M. (1992). *I frammenti dell'anima. Storie e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino

il *Secretum*, dove la necessità della conversione si lega a un peccato non solo d'amore, ma anche alla ricerca di una gloria terrena tramite la poesia in modo che la agognata *mutatio* non scaturisse da altri fattori se non dalla volontà di Petrarca stesso.

L'intento per così dire "introduttivo" della canzone 264, quasi fosse un nuovo proemio per la seconda parte dell'opera più che una conclusione per la prima, è reso ancora più evidente dalla data cui la canzone è associata, ovvero il 25 dicembre. È particolarmente significativo che la sezione di rime in morte di Laura si apra con un componimento antitetico legato ai natali di Cristo, come se proprio da quella canzone nascesse la conversione intesa come nuova rinascita. Ci troviamo davanti alla simbolica inversione della parte in vita: essa difatti si apre nel giorno dell'innamoramento che coincide con il Venerdì Santo ovvero con la morte di Cristo. Un concatenarsi quindi di vita e morte, fisica e morale: con la morte di Laura, Petrarca si avvia alla rinascita tramite la conversione, ma egli stesso si sente minacciato dalla morte e da essa spinto alla *mutatio*.

I temi dell'amore, della gloria e del pentimento sono il fulcro del profondo legame che intercorre tra la canzone 264 e il libro terzo del *Secretum*. Oltre a una coincidenza di temi si può presupporre anche una quasi contemporaneità nella composizione, benché sia un dato sempre di difficile accertamento; il *Secretum* infatti si può collocare nel 1343, dopo il 6 aprile, ovvero negli stessi anni in cui si ipotizza la stesura dei testi 264-266.

2. Il *Secretum*

Il *Secretum* è il dialogo tra Agostino e Francesco Petrarca, della durata di tre giorni e suddiviso in tre libri. Il dialogo avviene al cospetto della Verità. Essa viene presentata nel proemio dello scritto, ma rimarrà per tutta l'opera una presenza costante ma allo stesso tempo silenziosa che però riesce a spronare Francesco il quale grazie a lei inizia una tormentata confessione. Dopo aver discusso del tema della morte, Agostino accompagna Francesco nell'esame dei peccati soffermandosi in particolare sull'accidia. Il terzo libro in modo particolare affronta i due nodi dell'animo di Francesco, l'amore e la gloria che lo trattengono ancorato al peccato e impediscono una conversione o anche solo l'iniziativa. Le riprese intertestuali tra la canzone e il *Secretum* non si limitano all'identità tematica, ma ci sono significativi legami anche semantici. Nella canzone 264 per esempio Petrarca affida ai suoi lettori l'immagine della barca trattenuta da due nodi, riprendendo in maniera pressoché identica la metafora che ritroviamo nel *Secretum*.

La fitta relazione tra le opere è, come si è detto, sostenuta anche dalla cronologia della composizione delle stesse. Tuttavia, come avviene per il *Canzoniere*, anche per il *Secretum* è

necessario distinguere fra il tempo della scrittura e il tempo della finzione. Il personaggio Agostino accusa Francesco nel *Secretum* di aver amato Laura per sedici anni. Essendo sicura la data dell'aprile del 1327 come momento dell'innamoramento si può collocare con altrettanta sicurezza la datazione del dialogo, a cavallo tra il 1342 e il 1343. In tal senso coinciderebbe nella composizione con la conversione che Petrarca dichiara avvenire intorno ai quarant'anni. Tuttavia ciò si scontra con i componimenti degli anni '50 i quali, come spiega Santagata⁹, per primi testimoniano l'esigenza di un ordine finalizzato al raggiungimento *mutatio vitae*, ovvero le raccolte epistolari e le prime stesure del Canzoniere. La linea temporale della biografia idealmente costruita viene così a scontrarsi con la cronologia reale. Questa datazione è stata messa in discussione a lungo, a cominciare da Hans Baron nel 1963 per culminare con le ipotesi di Francisco Rico del 1974 che colloca la composizione, che sino a quel momento era stata fatta coincidere con la crisi del 1342, quasi un decennio dopo, con l'inizio proprio degli anni '50, tra stesura e revisioni successive, come ribadisce Enrico Fenzi nella sua edizione del *Secretum*¹⁰.

La problematica datazione del *Secretum*, che ora però poniamo ben dopo il 1342, si lega al fatto che esso non fu mai pubblicato dal suo autore e anzi, fu tenuto segreto come il suo stesso titolo annuncia. Lo scritto fu scoperto postumo probabilmente da un monaco, Tebaldo della Casa tra il 1378 e il 1379. Il libro sarebbe quindi stato scritto dall'autore per se stesso, senza prevederne una edizione, e sarebbe quindi da interpretare come un altalenarsi tra una confessione e una rielaborazione della propria vita passata. Per il suo finale aperto nel *Secretum* non troviamo la costituzione di un *exemplum* per un pubblico, quanto piuttosto un valore programmatico che preannuncia una nuova stagione per l'attività letteraria, nel proposito di Petrarca di dedicarsi ancora alle opere che al momento risultano incompiute. Proprio per questo tuttavia il testo ci pone davanti a una contraddizione: nel suo scritto Petrarca sembra voler spiegare a dei futuri lettori le sue scelte, anche se tutto sembra invece indirizzato al mantenimento di un segreto. Secondo Santagata¹¹ ci troviamo in presenza di una finzione "anacronistica", tesi questa avvalorata dalle sporadiche allusioni a un dialogo nel periodo precedente la sua scrittura, come si legge per esempio in una nota di Boccaccio del 1341. Una conclusione cui giunge Dotti¹² è che il *Secretum* si rivolga alla posterità e ad essa affidi la lacerazione dell'animo. Il dialogo in qualche modo ci prepara al *Canzoniere*, opera che appartiene per l'appunto alla nuova stagione letteraria, in qualche modo introdotta dal *Secretum* stesso. Lo scarto è evidente proprio nel rapporto con il pubblico: se al dialogo l'autore chiedeva la riservatezza e il segreto, i *Rerum vulgarium fragmenta*

⁹ Santagata, M. (1992). *I frammenti dell'anima. Storie e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino

¹⁰ Petrarca, F., a cura di: Fenzi, E. (1999). *Secretum*. Azzate, VA: Ugo Mursia Editore

¹¹ Santagata, M. (1992). *I frammenti dell'anima. Storie e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino

¹² Petrarca, F., a cura di: Vecchi Galli, P. (2019). *Canzoniere*. Trebaseleghe, PD: BUR

al contrario si aprono proprio con una invocazione ai lettori («Voi ch'ascoltate»¹³). La raccolta riprende certamente temi e modalità del *Secretum*, ma si differenzia perché disegna un cammino concreto verso la conversione, anche se presenta continue oscillazioni. L'intento del dialogo invece deve essere inteso, come suggerisce Rico¹⁴, come riflessivo, leggendolo quindi come un testo stratificato nei suoi obiettivi, che non si esaurisce solamente nel tema della *mutatio vitae* e che non cerca di essere un testo-esempio sulla base della confessione di Petrarca. I nodi dell'anima preda del peccato sono chiari ed esaminati attentamente sotto lo sguardo di Agostino, ma ciò che si conquista nel *Secretum* non è lo scioglimento di questi nodi, quanto piuttosto la promessa di un lavoro che avrà la conversione come obiettivo. *Secretum* e *Canzoniere* quindi si intrecciano e in un certo senso quasi si rincorrono negli intenti e nella trattazione delle tematiche.

¹³ Petrarca, F., a cura di: Vecchi Galli, P. (2019). *Canzoniere*. Trebaseleghe, PD: BUR Rizzoli (p. 95)

¹⁴ Petrarca, F., a cura di: Fenzi, E. (1999). *Secretum*. Azzate, VA: Ugo Mursia Editore

Capitolo secondo

LE DUE CATENE

1. Il sentimento della vergogna

L'amore può essere considerato il motore della produzione volgare di Petrarca. Si è già detto che il *Canzoniere* si possa intendere come un'autobiografia centrata sul tema amoroso, ma è comunque innegabile la portata distruttiva che la sensualità e la carnalità abbiano avuto per l'autore-protagonista. Il travimento di Petrarca iniziò infatti proprio il 6 aprile 1327, come egli stesso afferma nel terzo libro del *Secretum*, non senza aver cercato però di distogliere l'attenzione di Agostino da quella data cruciale. Tante sono le possibili attenuanti che Francesco espone ad Agostino, *in primis* la distinzione tra un amore dell'animo e un amore del corpo. Tuttavia la coscienza dell'incapacità di salvarsi è forte in Petrarca; essa si origina in seguito alla riflessione sull'incombenza della morte, la cui ombra si estende su tutta la canzone che non a caso ci guida verso le poesie in morte di Laura, quasi ne fosse premonitrice. Il *Secretum* si era chiuso con la promessa di sciogliere i nodi che lo allontanavano da un sentimento cristiano autentico e nella canzone che qui si analizza la soluzione ancora non è stata raggiunta, anzi, a tratti potrebbe quasi sembrare che si sia fatto un passo indietro rispetto a una consapevolezza maturata nel corso del dialogo svolto al cospetto della Verità. I sentimenti che infatti si possono riconoscere nella poesia sono *in primis* l'inquietudine, la paura e la vergogna. Nel proporre il cammino di conversione Agostino aveva spiegato le tre strade con cui Francesco sarebbe potuto giungere allo scioglimento del nodo dell'amore. Riprendendo un pensiero ciceroniano le tre possibili soluzioni erano pertanto «satietas, pudor, cogitatio»¹⁵. La prima, che prevederebbe un senso di pienezza rispetto al peccato analizzato, è ritenuta impraticabile proprio per il continuo ricadere nelle lusinghe dell'Amore e quindi è subito esclusa da Agostino. La *cogitatio* riguarda invece la riflessione sulla morte, ovvero l'unica via percorribile per poter giungere a un distacco completo dall'errore. Tuttavia per arrivare alla riflessione finale è necessario percorrere la strada della vergogna perché essa genera in Francesco un sentimento di pudore che come spiega Agostino si contrappone a quello dell'amore e pertanto lo può indirizzare sulla via giusta. La vergogna, verso la quale in più passi

¹⁵ Petrarca, F., a cura di: Dotti, U. (2023). *Secretum*. Seggiano di Pioltello, MI: BUR Rizzoli (III, 55)

del *Secretum* Petrarca è spinto, è ricorrente anche nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, sin dal componimento proemiale dove l'autore proclama al pubblico un potente *mea culpa* confessando la vergogna che prova per se stesso. Nella canzone 264 la vergogna rappresenta un retroterra costante in tutto il componimento ma emerge esplicitamente in più occasioni. Il sentimento si origina dal ripensamento della vita passata; manca ancora tempo prima della morte dell'amata ma già Petrarca avverte la spinta della *mutatio vitae* e soprattutto il costante e pressante pensiero della morte. Vergogna e morte quindi si accrescono l'un l'altra in un gioco di concatenazione che non cesserà se non con l'avvenuto ravvedimento spirituale. Ripercorrendo i modelli letterari classici e contemporanei a Petrarca, Paolo Cherchi¹⁶ distingue due tipologie di vergogna: la prima pone il sentimento sotto un'accezione negativa, identificandolo come una passione e pertanto come un elemento che sfugge al controllo della razionalità. La seconda invece vede nella vergogna un elemento generatore di virtù; si tratta del sentimento che può anche essere inteso come pudicizia ed è la connotazione che si ritrova nel pensiero cristiano sin dai padri della Chiesa.

Nel *Canzoniere* il sentimento della vergogna si muove in maniera altalenante tra pubblico e privato. Nel sonetto proemiale infatti essa si origina per il giudizio del pubblico mentre in altre circostanze riguarda un elemento costante nell'animo di Petrarca che si fonde con occasioni di imbarazzo. In ogni caso essa emerge in pochi ma importanti momenti importanti dell'opera e non sorprende dunque il ritrovarla nella canzone 264. In questo caso la vergogna affiora per la consapevolezza di una colpa, ovvero l'aver ceduto all'amore per Laura e per la gloria. Il sentimento in questo caso si identifica, più che con il pudore o con l'imbarazzo, con il disonore (termine che peraltro ritorna al verso 22) o con il rimorso. Il rimorso, in senso cristiano, coincide con il primo passo verso la salvezza che avviene con il riconoscimento del peccato e la sua confessione. E infatti il termine vergogna compare nella richiesta, che diventa una breve preghiera, che Petrarca rivolge al Signore ai versi 86-87:

Signor mio, ché non toglì
Ormai dal volto mio questa vergogna?¹⁷

La vergogna sembra essere presentata qui come un dato ormai noto. Era sicuramente chiaro nelle intenzioni di Petrarca che questo testo aprisse la seconda parte, quindi l'errore passato è già stato riconosciuto. Non è quindi un sentimento che Petrarca confessa nel segreto ma è piuttosto un dato che gli si può leggere nel viso; si tratta di un luogo topico nella Bibbia e in particolare nei Salmi, che Petrarca ben conosceva e aveva studiato. Per citare un solo ma significativo esempio

¹⁶ Cherchi, P. (2008). *Verso la chiusura*. Saggio sul Canzoniere di Petrarca. Urbino: Il Mulino

¹⁷ Petrarca, F., a cura di: Vecchi Galli, P. (2019). *Canzoniere*. Trebaseleghe, PD: BUR Rizzoli

basti pensare al Salmo 69 che recita: «e la vergogna mi ricopre la faccia»¹⁸. Inoltre nel 1348 Petrarca scrisse sette salmi ispirati al modello biblico, ovvero i *Psalmi penitenciales*.

La vergogna è in effetti un sentimento che può avere delle manifestazioni fisiche evidenti, il che sottolinea quanto sia grande il peccato per il quale essa si genera. Al punto che quasi diviene l'elemento distintivo di Petrarca, ciò che per primo gli si legge proprio nel volto.

Il termine viene poi ripetuto ai versi 122-126:

e da l'un lato punge
vergogna e duol che 'ndietro mi rivolve;
dall'altro non m'assolve
un piacer per usanza in me sì forte
ch'a patteggiar n'ardisce co la morte.

Ritroviamo qui una vergogna insistente e costante, che nasce dal ricordo del passato ma allo stesso tempo invita a rivolgersi proprio a questi giorni ormai trascorsi, irrecuperabili. Ciò che è caratterizzante in questi versi è il conflitto insanabile tra un sentimento che eleva alla grazia, ovvero la vergogna che diviene rimorso, e uno che invece non cede il passo ai ripensamenti e alla consapevolezza dell'amore, ma che invece al contrario sfida addirittura la morte con la sua ostinazione senza lasciare così intravedere alcuna speranza di salvezza. La vergogna inoltre si ricollega alla pietà dalla quale Petrarca afferma di essere assalito nei primi versi della canzone. Questa pietà si può intendere, alla stregua del ragionamento proposto sulla vergogna, in una doppia maniera. Essa infatti può assumere sia un senso negativo dal momento che, come si spiega nelle stanze successive, i pensieri che la generano sono pensieri di morte e di peccato, sia un senso positivo poiché da questo «impeto che assale»¹⁹ l'io lirico è spinto alle lacrime e da lì al desiderio di conversione.

L'amore quindi, con tutte le sue contraddizioni e le sue tentazioni, si accompagna alla vergogna che sembra essere l'unica soluzione per avviare un difficile processo di guarigione dalla malattia amorosa. Tuttavia per quanto Petrarca abbia raggiunto questa consapevolezza la vergogna si limita qui alla richiesta di aiuto a Dio senza un vero e proprio atto concreto che testimoni un cambiamento se non avvenuto almeno in fieri, dal momento che nonostante Petrarca affermi di avere davanti agli occhi la strada migliore, chiude la canzone dichiarando di rimanere ancora una volta ancorato alla parte peggiore, ovvero ai suoi peccati.

¹⁸ Sal 69, 8

¹⁹ Petrarca, F., a cura di: Stroppa, S. (2020). *Canzoniere*. Cles, TN: Einaudi (nota p. 420)

2. La malattia amorosa

La canzone 264 si apre con una *meditatio* che prende forma nella mente dell'io lirico. Il pensiero tuttavia non resta chiuso in una dimensione astratta, ma causa al tormentato autore-protagonista delle conseguenze fisiche, le lacrime. Non sono però lacrime spese per la donna amata o per il dolore da lei causato per la negazione per esempio del saluto, ma solcano il volto per il pentimento, o forse per la vergogna che genera il rimorso e porta Petrarca a vedersi in modo miserevole. Il “*vo pensando*” iniziale scatena la sensazione di una vera e propria guerra tra poli opposti, tra un bene, noto ma irraggiungibile, e un male, cui Petrarca è ormai abituato, che sembrano contendersi l'animo già lacerato del protagonista. Questa guerra tuttavia non è imputabile a fattori esterni, dal momento che, per sua stessa ammissione ai versi 111-112 della canzone, è stata ordita contro di sé, in una logica autodistruttiva che non lascia scampo:

a soffrir l'aspra guerra
che 'ncontra me medesimo seppi ordire

Per descrivere la propria lacerazione interiore Petrarca sceglie attentamente la metafora di una barca in balia dei flutti che è sbattuta sugli scogli, ma che da essi non può allontanarsi perché ancorata a due nodi (versi 81-83):

Che giova dunque perché tutta spalme
la mia barchetta, poi che 'nfra li scogli
è ritenuta anchor da ta' duo nodi?

Il tema della *fluctuatio* è stato attentamente studiato da Rosanna Bettarini che ha posto in evidenza la ricorrenza del termine nei testi biblici oltre che nelle *Confessioni* di Agostino, guida spirituale per Francesco²⁰. Ciò permette a Petrarca di riconoscere nel santo un esempio, e pertanto una guida spirituale capace di aiutarlo a muoversi nel labirinto in cui il peccato lo ha gettato, è proprio questo comune trascorso nel peccato, in particolare in quello d'amore. Agostino è uno specchio e la sua vita, narrata nelle *Confessiones*, può essere assunta come un modello. Proprio nel primo libro del *Secretum*, Francesco afferma: «*inter procellas meas fluctuationis tue vestigium recognosco*»²¹ riprendendo il termine già agostiniano e validando così la relazione che intercorre tra lui e il santo.

²⁰ Bettarini R. (2002) *Fluctuationes agostiniane nel Canzoniere*. In Cardini, R., & Coppini, D. (2004). *Petrarca e Agostino*. Città di Castello, PG: Bulzoni editore

²¹ Petrarca, F., a cura di: Dotti, U. (2023). *Secretum*. Seggiano di Pioltello, MI: BUR Rizzoli (I, 14)

Resta tuttavia da capire cosa significhi il termine “fluttuazioni” per Petrarca: la “barchetta” che incontriamo al verso 82 nella quinta stanza infatti non si trova solamente in balia dei flutti. Ciò che in realtà vuole intendere l’autore è una vera e propria malattia, come già era stata identificata l’accidia nel *Secretum*. La visione di amore come malattia è topica e presente nella letteratura fin dall’epoca classica e si lega spesso all’idea di una donna dominante sull’uomo, che per questo soffre sintomi dell’animo e al contempo fisici, oppure a una malattia che nasce dall’impossibilità di veder concretizzato l’amore. Sarebbero innumerevoli gli esempi, ma per citarne soltanto uno, certamente noto a Petrarca il quale cita più volte l’autore, possiamo riferirci a Ovidio. È proprio la traduzione di un verso del settimo libro delle *Metamorfosi*, pronunciato da una tormentata Medea, che costituisce il congedo della canzone 264. Con il personaggio mitico, accecato dall’ira e dal desiderio di vendetta, Petrarca condivide il conflitto ancora una volta generato da amore tra la lucidità della mente e l’irrazionalità. Seppur in contesti ben diversi infatti in entrambi i casi il dolore è generato da un amore malato; per Petrarca questo amore è il peccato della lussuria oltre che la ricerca continua della gloria, per la Medea ovidiana è la difficile scelta tra l’amore per il padre e quello per l’amante Giasone.

La vicenda di Medea, figlia del re Eete di Colchide, viene narrata nelle *Argonautiche* e successivamente in testi della tradizione tragica da molti autori tra cui Euripide e Seneca. Anche Ovidio dedica al personaggio una tragedia che però non ci è pervenuta. I miti sono concordi per quanto riguarda la sua storia d’amore con Giasone in contrapposizione con gli ordini del padre, nonostante qualche differenza nella cronologia, in questo caso per noi trascurabile. La vicenda forse più nota della storia di Medea, consegnataci dalla tradizione di Euripide, riguarda l’uccisione dei figli avuti da Giasone per l’irrazionale follia causata dal tradimento e dall’abbandono di lui. Il testo ovidiano pone l’attenzione sul dissidio avvertito da Medea nel momento in cui deve compiere la scelta di seguire Giasone, abbandonando però così la famiglia e la patria, collocandosi idealmente prima della tragica vicenda euripidea. La componente razionale, ovvero la coscienza di quale sia la cosa giusta da fare e anche quale sia la strada per compiere il meglio, si scontra con l’irrazionale che continua invece a portare Medea, in cui Petrarca rivede se stesso, sulla strada del peggio. Il dissidio viene espresso dalla maga nelle *Metamorfosi* attraverso un articolato monologo interiore in cui prendono parola i contrastanti pensiero dell’animo, alla stregua di quanto avviene nella canzone 264 in cui assistiamo a un dialogo tra la mente del poeta e i pensieri che in essa prendono vita man mano che il ragionamento procede. In modo particolare questa dolorosa consapevolezza trova voce grazie alla figlia di Eete nella sentenza ai versi 92-93 del settimo libro delle *Metamorfosi* che recitano: «*quid faciam, video, nec me ignorantia veri decipiet, sed amor*»²²,

²² “*so cosa dovrei fare e non è l’ignoranza a ingannarmi, bensì Amore*” Ovidio., a cura di: Oddone E. (1988). *Le metamorfosi*. Farigliano, CN: Tascabili Bompiani

versi nei quali Petrarca non può che rispecchiarsi appieno cogliendo nella vicenda mitica l'immagine di se stesso trattenuto tra gli scogli non dalla non conoscenza della via della ragione ma dalla tenace forza corrosiva di Amore. Ciò che ferisce maggiormente Petrarca e Medea è proprio la consapevolezza del conflitto che è in corso. In Petrarca questa consapevolezza si ricollega al tema dell'accidia; il bivio tra il continuare a praticare il male e il cambiamento radicale che porta al bene infatti destabilizza il poeta che dopo ogni scontro si sente più indebolito, al punto da non avere nemmeno le forze per intraprendere un percorso di salvezza.

Un amore con tali caratteristiche, che porta all'annebbiamento dei sensi e delle facoltà razionali, non è descrivibile se non come una malattia i cui sintomi sono le pulsioni sessuali, di cui Petrarca si sente preda, mentre la conseguenza è la totale assenza di pace in un animo travagliato. Nella quarta stanza Petrarca lamenta quanto l'ossessione per la gloria, un amore anch'esso malato, continui a rinascere incessantemente incurante della debolezza anche fisica dell'io lirico che è ormai pallido e magro, come un uomo sta lentamente soccombendo alla malattia. Questa concezione di Amore come una forza richiama la concezione aristotelica, già segnalata da Santagata²³, di "passione" quale patimento dell'animo intrinsecamente connesso ai sensi del corpo. La passione secondo il filosofo nasce infatti da una percezione fisica quale la vista. Non è certo un concetto nuovo nella letteratura d'amore prima cortese e poi stilnovista. È facile infatti ricordare a tal proposito la definizione che Andrea Cappellano offre dell'amore, inteso come passione carnale, nel suo trattato intitolato proprio "De amore". Egli infatti nel primo libro del trattato spiega come l'amore sia identificabile come una passione che nasce dal senso fisico della vista o anche dal pensiero della persona amata. La teoria dell'amore che nasce dall'occasionale visione della donna amata diverrà una prassi stilnovista, basti pensare solamente la notissima esperienza dantesca. Al verso 53 Petrarca afferma che il desiderio e l'amore terreno sono appagati anche solo da "un mover d'occhi", nonostante così facendo si rinsaldi il male che caratterizza proprio questo tipo di desiderio. Successivamente anche al verso 77 troviamo nuovamente l'esperienza dello sguardo dell'amata che devasta l'anima dell'amante, quando i dolci occhi di Laura si rivelano essere un freno contro un possibile ravvedimento. Certamente l'esperienza d'amore che Petrarca ci consegna nella canzone è ben diversa da quella descritta da Cappellano nel XII secolo, ma il tema della passione è ricorrente anche nel dialogo con Agostino.

Nel primo libro infatti la discussione verte anche sulla trattazione delle passioni secondo la classica quadruplici suddivisione in *voluptas*, *libido*, *metus* e *aegritudo*, ovvero piacere, desiderio, paura e afflizione, come presentato da Cicerone nel primo libro delle *Tusculanae disputationes*, il testo che costituisce per Petrarca una fonte per i modelli di pensiero della filosofia

²³ Santagata, M. (1992). *I frammenti dell'anima. Storie e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino

stoica. Poco dopo Agostino continua la sua spiegazione ricordando come le sensazioni assorbite tramite i sensi vadano a permeare l'animo, il quale però risulta troppo debole rispetto ai fattori esterni che pertanto lo sottomettono, generando quella che il santo non esita e a definire *pestis*, rinsaldando ancora una volta il legame tra malattia e amore e tra la vista e il sentimento che ne scaturisce.

Passione e sofferenze del corpo ci conducono al tema del dolore. Esso non è solamente morale, ma si rivela come già annunciato anche tramite dei patimenti fisici. La passione racchiude il dolore a partire dalla sua stessa etimologia. Il termine deriva infatti dal verbo latino *patior* che significa per l'appunto patire, subire. L'amore, se viene definito passione, allora non può escludere l'idea di una sofferenza. Un altro significato di passione va ricercato però nel lessico cristiano. Con il termine Passione di Cristo ci si riferisce agli ultimi di giorni di vita di Gesù fino al momento della morte in croce come sacrificio per la salvezza dell'umanità, giorni contraddistinti da una sofferenza fisica e dell'animo. Nel lessico odierno in realtà è proprio la Passione in senso religioso che ha mantenuto più delle altre accezioni il significato di dolore. La figura di Gesù che dalla croce accoglie l'uomo è presente nella canzone 264 ai versi 14-15:

Quelle pietose braccia
in ch'io mi fido, veggio aperte ancora

I commenti sono concordi nel leggere in questi due versi la figura di Cristo che ancora una volta è pronto a riaccogliere Petrarca nonostante il suo continuo errare. L'*exemplum* massimo quindi identifica la strada del dolore con quella della salvezza. In tal senso allora si potrebbe pensare che proprio tramite il percorso del dolore Petrarca possa giungere a una salvezza. Non ci si spiega però come mai nel sonetto proemiale, che anticipa in parte i temi della canzone 264, il dolore sia definito vano, come poi sarà definita nella canzone anche la gloria terrena. La ricorrenza è stata studiata da Paolo Cherchi che si è interrogato sulla possibilità di un dolore necessario che possa condurre alla salvezza²⁴. Per comprendere come il patimento amoroso possa eventualmente acquisire significato è necessario considerare oltre al sonetto proemiale anche la canzone finale. Nella preghiera a Maria infatti Petrarca chiede sia allontanato da lui il dolore che sente, come nella canzone 264 aveva pregato il Signore che lo liberasse della vergogna. Come la morte porrebbe fine al dolore, allo stesso modo la nuova vita, orientata al Sommo Bene, potrebbe essere intesa come una morte del vecchio Petrarca e pertanto segnerebbe la fine del dolore.

Abbiamo già ricordato la tradizione cortese il cui canone prevedeva un amore contraddistinto dal dolore dell'amante. Come osservato da Cherchi nella tradizione cortese il patimento rappresentava uno dei punti fondanti della lirica d'amore dal momento che esso nasceva

²⁴ Cherchi, P. (2008). *Verso la chiusura. Saggio sul Canzoniere di Petrarca*. Urbino: Il Mulino

dall'impossibilità della reciprocità. Appare immediatamente chiara la netta contrapposizione tra questa visione cortese e quella cristiana di cui si è già discusso. Se nel primo caso il dolore è lo stimolo per la poesia e quindi di conseguenza per il perseverare nel peccato, nel caso della sofferenza cristiana invece essa diviene necessaria per il raggiungimento della vita eterna, ovvero della beatitudine. Nella canzone 264 il conflitto non è ancora superato: Amore trattiene Petrarca tra le sue catene come fosse un prigioniero, ma Petrarca ha ben presente l'*exemplum* cui dovrebbe tendere. Il dolore allora non è generato solamente dall'impossibile incontro con Laura come nella tradizione cortese e non è nemmeno interamente il dolore di uomo pentito che si è liberato dalle sue catene e ha intrapreso un nuovo cammino; il patimento della canzone sembra invece generarsi dal conflitto tra questi due poli opposti. È paradossalmente un dolore che ne genera altro a sua volta in un circolo che non si estingue se non con un autentico mutamento. Nascita e morte sembrano susseguirsi senza sosta: non è casuale che l'inizio dell'amore e dei suoi patimenti si collochi proprio nel giorno della Passione di Cristo, avvicinando e allo stesso momento evidenziando la differenza tra i due percorsi nel dolore. Non è nemmeno casuale che la canzone perno del mutamento sia associata al 25 dicembre: certamente simboleggia il proposito di rinascita che però deve scontrarsi con il sentire la morte sempre più vicina.

3. Laura tra realtà e finzione

Prima di poter affrontare la problematica di un possibile amore perfetto è bene indagare, seppur brevemente, il personaggio di Laura e la sua esistenza tra finzione e realtà. Essa si presenta come una figura per molti aspetti problematica. Il suo nome permette di ricollegare i temi dell'amore e della gloria, quasi fosse un segno del destino che Petrarca si fosse innamorato proprio della donna il cui nome richiama l'alloro della corona poetica. Se poi osserviamo la biografia di Petrarca abbiamo la certezza che Laura non fu per lui l'unico interesse amoroso e anzi, ebbe anche dei figli da rapporti extraconiugali nonostante fosse stato ordinato chierico. Si potrebbe considerare quindi Laura come un simbolo, quasi un *senhal* collettivo per intendere in modo generale i vari peccati amorosi. Così facendo però perderebbe di significato la portata simbolica della figura di Laura, ovvero colei che aprì la strada al traviamiento d'amore e la cui morte segnò il punto di svolta e la prospettiva di un cambiamento sia nel modo di intendere l'amore sia nel modo di fare poesia.

A lungo la critica si è trovata a dibattere sulla possibilità di una Laura storica di cui Petrarca potesse essersi effettivamente innamorato. Già i contemporanei di Petrarca come il cardinale Colonna o Boccaccio, che su Petrarca scrisse anche una biografia elogiativa in forma di trattato,

dubitavano dell'esistenza di Laura. A favore di un'ipotesi che vede in Laura solo una figura fittizia si pone sicuramente la cronologia interna al *Canzoniere* e al *Secretum*, organizzata in modo tale da assumere un preciso significato nel tentativo di fare ordine tra i frammenti di vita. Non sono ovviamente casuali le coincidenze tra episodi della vita di Petrarca o di Laura e precisi avvenimenti cristiani, o la conversione dei quarant'anni che richiama, solo per fare un esempio, i quaranta giorni precedenti la Pasqua, ovvero la rinascita.

Del resto le notizie cronologiche sulla vita di Laura ci vengono fornite da Petrarca stesso nella già citata postilla nel manoscritto virgiliano che ci consegna le date dell'innamoramento e della morte della donna. L'osservazione offerta da Carlo Calcaterra, riportata da Ugo Dotti, pone l'accento sul significato morale che l'autore fornisce alle date: le concordanze e le ricorrenze sono finalizzate alla spiegazione della storia dell'io lirico, prima ancora di fornire una documentazione certa su quella di Laura.

Tuttavia Petrarca offre ai suoi lettori anche qualche notizia biografica, seppur sporadica, su Laura, come l'accenno da parte di Agostino ai parti e alla malattia che hanno deteriorato una bellezza che Petrarca credeva potesse essere eterna. La notizia del matrimonio di Laura non ci avrebbe sorpreso anche se la figura di lei fosse stata solamente immaginaria: il canone dell'amore cortese prevedeva infatti che la storia d'amore si svolgesse al di fuori del matrimonio, che però rappresentava l'ostacolo alla realizzazione dell'unione rendendola impossibile e pertanto sofferta. Anche i *senhal* scelti per parlare di Laura portano con sé dei precisi significati morali. Oltre all'ovvio tema della laurea poetica incontriamo per esempio nel sonetto 90 anche l'uso di *l'aura*. Il sonetto descrive la bellezza della donna amata secondo dei canoni già noti in letteratura e senza aggiungere nulla che possa permetterci di identificare Laura in un qualche personaggio fisico.

Nel suo commento alle *Rime* Natalino Sapegno afferma che «Il carattere tutto psicologico della lirica petrarchesca esclude ogni accento realistico, descrittivo e narrativo» e ancora: «e richiede un tono denso, concentrato, atto piuttosto a suggerire che a illustrare»²⁵. La descrizione di Laura pertanto è letteraria, accennata tramite metafore e simboli. La realtà storica non sarebbe funzionale alla costruzione del progetto petrarchesco, che ricerca invece significati nuovi in precise simbologie: la materia non è la documentazione storica, ma un'analisi psicologica. Alla luce di queste considerazioni Sapegno parla allora non più di storia, ma di mito di Laura. Il mito si carica di allegorie, dal paesaggio alla descrizione di Laura stessa, e infatti Laura sarà associata alla figura mitologica della ninfa Dafne. Similmente alla lettura offerta da Sapegno, il critico Francesco de Sanctis rivede in Laura le caratteristiche di una dea²⁶. La donna per come viene

²⁵ Petrarca, F., a cura di: Sapegno, N. (1936). *Dalle Rime e dai Trionfi e dalle opere minori latine*. Pagine scelte e commentate. Firenze: La Nuova Italia Editrice

²⁶ De Sanctis, F. (1936). *Saggi e scritti critici vari*. Sesto San Giovanni: Edizioni A. Barion

descritta da Petrarca nelle rime in lode della donna appare luminosa, di una bellezza divina; la persona fisica Laura diviene un tutt'uno con la natura e anzi, la natura stessa pare modellarsi su di lei. La descrizione della donna amata sembra quindi relegata a una dimensione astratta, molto lontana dalle reali caratteristiche della Laura malata e indebolita dai parti di cui parla Agostino. La malattia di Laura viene nominata anche nella seconda quartina del sonetto 231:

Or quei belli occhi ond'io mai non mi pento
de le mie pene, et men non ne voglio una,
tal nebbia copre, si gravosa et bruna,
che 'l sol de la mia vita a quasi spento.

È significativo che la malattia colpisca proprio gli occhi che erano stati il motore dell'innamoramento. Ancora una volta possiamo chiederci se la malattia sia reale o se invece sia da intendersi solamente in senso metaforico. L'ipotesi più probabile è che realtà e finzione si compenetrino continuamente adattandosi alle esigenze letterarie di Petrarca. Fausto Montanari osserva come la figura di Laura sia all'interno del canzoniere una persona concreta, soggetta al trascorrere del tempo, fino alla morte²⁷. Petrarca fa di Laura la co-protagonista della sua opera, rendendola un personaggio che, nonostante sia intimamente connesso alla gloria che permane anche dopo la morte, subisce un'evoluzione e una decadenza proprie di un personaggio reale.

Degli studi condotti nella seconda metà del Settecento hanno in realtà tentato di dare un nome reale alla Laura petrarchesca. Essa sarebbe stata identificata in Laura de Noves, donna di nobile stirpe che visse ad Avignone dove morì nel 1348. Non è certo se sia la Laura di cui si innamorò il poeta in quel 6 aprile, ma resta sicuramente un'ipotesi da tenere in considerazione. Anche accettando questa proposta rimangono valide le teorie precedentemente esposte. Petrarca può aver attinto dalla vita reale e da una persona concreta ma ha sicuramente arricchito la propria ricostruzione di significati simbolici funzionali. L'opera di Petrarca diviene un filtro attraverso cui passano le sue vicende e quelle di Laura assumendo nuovi significati.

4. Verso l'amore perfetto

L'esperienza di un amore doloroso non è nuova nella letteratura quasi contemporanea a Petrarca, seppur in termini ben diversi da quelli del *Canzoniere*. Il modello che infatti sembra essere il più vicino ai *Fragmenta* è certamente la *Vita Nova* di Dante. I due testi, per quanto possano essere distanti per gli intenti e per le modalità della composizione (ricordiamo a tal

²⁷ Montanari, F. (1972). *Studi sul Canzoniere di Petrarca*. Roma: Editrice Studium

proposito che l'opera di Dante è scritta in prosimetro e vuole fornire un *exemplum* tramite le prose di esegesi), condividono almeno in parte delle caratteristiche del percorso amoroso e del suo tentativo di elevarsi rispetto alla sua componente meramente terrena. Tuttavia la differenza che per prima sembra essere la più evidente è proprio nell'evoluzione del concetto di Amore. Nella *Vita Nova* infatti il percorso si sviluppa da una visione stilnovista a un amore distaccato dalla sensualità umana e orientato solo al divino, riuscendo pertanto nel tentativo di elevazione spirituale. Le rime petrarchesche invece non mostrano il raggiungimento dell'amore più alto, quanto piuttosto il percorso dell'anima nel tentativo di discernere tra le due tipologie d'amore. Durante il cammino di maturazione poetica tramite le rime d'amore, Dante attraversa tre fasi cruciali, distinguibili in amore cortese, amore crudele e amore beatificatore. La seconda fase, in cui è ravvisabile la lezione cavalcantiana, riguarda l'annullamento delle facoltà razionali a causa del sentimento amoroso che porta al vessato amante delle sofferenze fisiche e spirituali. In questa fase la donna appare quanto mai lontana dalla sua visione angelicata. Il percorso che si rende necessario, una volta negato il saluto e quando poi Beatrice muore, è teso alla sublimazione di Amore rispetto alla fisicità che si concretizza inizialmente nella negazione del saluto. Anche nella canzone 264 Petrarca avverte la necessità di un distaccamento dall'aspetto fisico senza tuttavia rinnegare completamente la bontà dell'amore per Laura. L'intera terza stanza è dedicata proprio a questo aspetto: la fiamma che incendiò di passione Petrarca fu certamente "*fallace*" (verso 45), ma fu allo stesso tempo caratterizzata da dolcezza. Laura non appare in questo componimento come una figura negativa, nonostante invece lo sia il sentimento da lei generato. In altri *fragmenta* appare invece connotata sotto una luce decisamente negativa. Basti citare per esempio il sonetto appena successivo, il 265, i cui primi versi recitano proprio "*Aspro core e selvaggio, e cruda voglia/ in dolce, umile, angelica figura*". Possiamo leggere qui tutta la durezza d'amore e la solo apparente dolcezza di Laura; la donna figura ora come una ingannatrice, un essere pericoloso simile quasi più a un predatore che a un essere umano. Al contrario, nella canzone 264 la colpa viene assunta nella sua intrezza da Petrarca che non accusa in questo componimento la donna amata. L'*auctor* sa bene infatti che l'*agens* cadrebbe in tentazione non appena ne avesse l'occasione e pertanto si ritrova a sperare quasi che Laura non fosse mai nata e ringrazia anche per il fatto che non gli si sia mai presentata l'opportunità per concretizzare quelli che finora erano solo pensieri generati dalla visione di Laura. Se ciò fosse invece avvenuto avrebbe probabilmente segnato la fine per Petrarca, che ne è ben cosciente. L'amore per Laura, per quanto possiamo leggere nella canzone in analisi, infatti non sembra potersi elevare in alcun modo. L'unica soluzione possibile, incalzata dalla *meditatio mortis*, sembra al contrario essere il totale abbandono della strada della passione.

L'argomento è anche oggetto del dialogo tra Francesco e Agostino nel terzo libro del *Secretum*, nel momento in cui la discussione verte sulla possibilità di un amore sano e salvifico. La tesi sostenuta inizialmente da Petrarca è infatti che l'amore possa essere distinto in due, ovvero *teter*, turpe, o *nobilis*, nobile, a seconda delle situazioni. La tipologia d'amore è direttamente connessa all'oggetto del sentimento; una donna virtuosa infatti sembrerebbe poter trasmettere la propria virtù all'amato, così come allo stesso modo un amore turpe si conviene a una donna priva di virtù. La definizione che offre Petrarca è mutuata da Cicerone ed è vicina alla concezione stilnovista di un amore puro, quello che Beatrice può significare per Dante. Tuttavia Agostino lo porta nei paragrafi successivi a considerare come quest'opinione possa condurre all'errore, dal momento che «*etiam pulchra turpiter amari posse certum esse*»²⁸. La dolcezza di Laura nominata nella canzone 264 sarebbe quindi solo un abbaglio, un ulteriore passo verso la perdizione. Il problema principale secondo Agostino consiste infatti nella mortalità di Laura. In lei non è ravvisabile nulla della Beatrice-angelo la cui componente divina guidò Dante nel Paradiso. Inoltre Petrarca viene avvisato dal santo della morte di Laura che distruggerà le sue certezze e lo condurrà alla vergogna, ma l'illusione in cui vive Francesco lo porta a credere ostinatamente che morirà prima lui essendo più anziano. L'incombente della morte non è ancora avvertita in modo pressante, come lo è nella canzone 264, e pertanto non scatena nel malato d'amore la coscienza del cambiamento.

La falsa consapevolezza di Petrarca, che lo trattiene nell'errore, è di aver amato per sua stessa ammissione l'animo e mai il corpo di Laura. Rivediamo nelle sue parole il ringraziamento, già citato, nella canzone per il giorno in cui il loro amore non ha trovato occasione d'incontro.

Nonostante Petrarca tenti ostinatamente di convincere Agostino di non essersi legato al corpo della donna, la corporeità di Laura è presente in più luoghi nel *Canzoniere*, tuttavia non con una connotazione sessuale, ma spesso in relazione alla natura. Ci sono versi che hanno certamente un'importante suggestione sensuale, come per esempio il desiderio di una notte eterna da trascorrere con Laura nella sestina 22. La strofa introduce nel componimento anche il tema dell'inseguimento di Dafne da parte di Apollo, che deve però rassegnarsi alla perdita del corpo dell'amata. Anche in questi versi che rappresentano uno dei luoghi del canzoniere in cui il tema sensuale raggiunge uno dei punti più alti, il tema è comunque distaccato dalla descrizione corporale di Laura, ma sono costruiti sulla topica attesa dell'alba da parte degli amanti. Sappiamo da altri luoghi del *Canzoniere* dello sguardo di Laura e di poche altre caratteristiche con le quali Petrarca gioca per costruire delle allusioni, dei suggerimenti. Come osservato da Umberto Bosco²⁹

²⁸ “è ben noto che si possano in un modo turpe anche ciò che è bello” Petrarca, F., a cura di: Dotti, U. (2023). *Secretum*. Seggiano di Pioltello, MI: BUR Rizzoli (III, 8)

²⁹ Bosco, U. (1977). *Francesco Petrarca*. Bari: Universale Laterza

questa vaghezza descrittiva rispecchia quanto viene affermato nel *Secretum*, ovvero come il superamento della passione carnale sia già avvenuto, l'amore per il corpo resta relegato a un passato di cui Francesco si dice ormai pentito.

Vale la pena a questo proposito soffermarsi brevemente sul *senhal* associato alla figura di Laura, ovvero il lauro, l'albero di alloro simbolo anche dell'incoronazione poetica, mutuato dal mito di Apollo e Dafne. La metafora non compare esplicitamente nella canzone 264 ma costituisce un importante sostrato comune a tutto il canzoniere e ci permette di delineare i termini con cui viene definito l'amore per Laura oltre la sfera fisica. Nel mito di memoria ovidiana Dafne e Apollo sono destinati a non potersi mai unire perché colpiti da due frecce antitetiche di Cupido; la ninfa è infatti stata colpita dalla freccia del ripudio dell'amore, mentre invece il dio da quella che scatena il sentimento. Nel disperato tentativo di fuga da Apollo, la ninfa supplicante viene trasformata dal padre nella pianta di cui in greco porta il nome, ovvero l'alloro, pianta sacra per Apollo che a lungo aveva inseguito Dafne tentando di congiungersi a lei. Il primo termine d'identità tra Laura e Dafne è nei nomi propri, che dal latino e dal greco significano alloro. La pianta non è tuttavia legata solo al mito di questo amore impossibile, come del resto è impossibile quello tra Petrarca e Laura, ma anche alla gloria poetica, l'incoronazione con l'alloro, che porta l'autore a identificarsi con il dio Apollo. Il confronto non si esaurisce qui: Dafne, giunta allo stremo, implora il padre di cancellare la sua immagine che le sta causando questo dolore così grande. Allo stesso modo Petrarca cerca di rinunciare al corpo che tanto gli piacque in passato per potersi dedicare a un diverso amore e questo avviene in maniera definitiva con la morte di Laura, in questo caso però fisica e non metamorfica come quella della ninfa. Nel momento della trasformazione in albero Apollo si rende conto di aver perso per sempre la Dafne di cui si era innamorato; ciò che resta di lei è una sorta di simulacro che rimane in qualche modo fissato per l'eternità. L'identificazione Apollo-Petrarca non nasce però contemporaneamente a quella delle due donne. Infatti nell'ultima terzina del sonetto 5, luogo in cui il mito compare per la prima volta, Apollo appare sdegnato per il fatto che un mortale osi cantare di Dafne-Laura, dal momento che per la loro lode converrebbero un altro linguaggio, non mortale. Potrebbe in realtà essere già ravvisabile in questo Apollo deluso un Petrarca avviato al ripensamento delle rime volgari. In ogni caso l'identificazione tra il poeta e il dio della musica è destinata a realizzarsi. Nel primo libro delle *Metamorfosi*, di fronte alla definitiva impossibilità di un congiungimento amoroso, promette Apollo «*Arbor eris certe mea*»³⁰ e allo stesso modo Petrarca non dimentica Laura dopo la sua morte ma ne fa la co-protagonista della sua storia, il motore da cui tutto il racconto dell'anima prende il via.

³⁰ «*e allora sarai il mio albero*» Ovidio., a cura di: Oddone E. (1988). *Le metamorfosi*. Farigliano, CN: Tascabili Bompiani (I, v.558)

Considerando quindi anche la componente mitologica potrebbe sorprendere come nel testo centrale della conversione, quello che negli intenti dell'autore dovrebbe segnalare il momento dell'avvenuta presa di coscienza, l'amore, il peccato avvertito come il più grave, sia in realtà distaccato dalla sfera fisica, se non per quanto riguarda lo sguardo e l'accenno al giorno che non arrivò. Anche scorrendo le pagine del *Secretum* non rinveniamo una vera e propria confessione del peccato della lussuria e delle occasioni in cui esso si è manifestato, quanto piuttosto il tentativo di giustificarsi da parte di Petrarca. Si sa però dalla sua biografia, e già era noto ai contemporanei come Boccaccio, che la lussuria non riguardò solo Laura, come invece si potrebbe pensare leggendo il *Canzoniere* o il *Secretum*, anzi, per ammissione di Petrarca stesso, l'unione con Laura non avvenne mai. Sorge quindi spontaneo chiedersi come mai il peccato che rappresenta per Petrarca il fulcro della maggior parte della discussione sia così poco presente nella canzone 264 e nel *Secretum*. La proposta suggerita da Santagata³¹ pone l'attenzione sul tentativo di Petrarca di focalizzarsi sull'amore più che sulla lussuria. L'attenzione è portata tutta su Laura che diviene però un simbolo del percorso verso la conversione, sottolineando la separazione tra l'amore e la lussuria. Così facendo il centro della discussione può essere ravvisato nella poesia d'amore, che costituisce infatti la materia affrontata nel *Canzoniere*. Tralasciando la confessione dei veri peccati commessi nella sua vita, Petrarca riesce a costruire una finzione letteraria intorno alla quale riorganizzare le proprie rime, secondo però un realistico ravvedimento letterario, facendo di Laura una figura letteraria, un simbolo che lega amore e gloria, prima ancora che una figura reale e concreta. L'allegorica Laura non esclude sicuramente una componente realistica che è possibile ravvisare, per esempio, nel momento in cui Agostino cerca ancora di far comprendere la mortalità di Laura ragionando sulla sua malattia e i parti che l'hanno indebolita. Se però l'amore per Laura è allegorico e già separato dalla passione carnale, il problema resta capire come mai esso non possa essere ritenuto un amore sano ma vada comunque allontanato dall'animo di Petrarca. Ancora una volta la risposta viene suggerita da Agostino nel *Secretum*, portavoce di una visione che non lascia alcuna possibilità di amore per Laura. Infatti l'amore per l'animo di Laura si lega necessariamente alla sua apparenza fisica; pertanto non è possibile amare Dio tramite Laura, dal momento che in lei non c'è nulla di divino, ma resta una creatura mortale, infatti Petrarca si trova infine costretto ad ammettere di averne amato anche il corpo.

Laura non può essere il tramite per un amore più grande, ma Petrarca, nonostante l'avvertimento di Agostino, non sembra poter superare questo tipo di amore che però non può che gettarlo nel dolore. Ancora una volta la consapevolezza della strada da intraprendere non riesce a tramutarsi in un percorso concreto, tanto che anche la morte, e quindi l'annullamento della Laura

³¹ Santagata, M. (1992). *I frammenti dell'anima. Storie e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino

fisica, non farà cessare in Petrarca il sentimento amoroso. Nella canzone possiamo ritrovare questo concetto nella sesta stanza ai versi 99 e seguenti, quando Petrarca spiega come l'amore che lui ha dedicato a Laura si convenga in realtà solo verso un Sommo Bene, ovvero il creatore di Laura stessa. Se la lode verso il creatore si origina dalla visione di Laura, essa non può essere interpretata come casta.

Un amore che non possa essere definito casto può solamente portare disonore a quanti in esso perseverino. Il tema del disonore, che dialoga da vicino con la vergogna, si contrappone all'onestà di cui a lungo Laura sembra essere stata un esempio. Nella canzone 264 troviamo in ben due occasioni il tema dell'onore e del suo contrario: una prima volta al verso 22:

Misera, non intendi
con quanto tuo disnore il tempo passa?

e successivamente anche al 93:

che la strada d'onore
mai nol lassa seguir, chi troppo il crede

Nel primo caso si parla del disonore che caratterizza la vita di Petrarca che sembra essere caratterizzata solo da esso. A parlare è il pensiero che ha dato origine a tutta la canzone e che spinge la mente a ragionare sul passato. Nel secondo caso invece viene ripreso il medesimo concetto ribadendo come Amore non permetta di intraprendere una strada onorevole. Questa contrapposizione Amore-onore si scontra con i sonetti appena precedenti che chiudono la parte in vita, o meglio, quella precedente il pentimento. Come già osserva Cherchi³² infatti il tema che permette di collegare questi componimenti è proprio quello dell'onestà di cui Laura appare uno tra i massimi esempi e l'amore sembra essere pertanto ciò che conduce a un vivere onesto. Non deve sorprendere troppo questo brusco scarto tra i sonetti 260-263 l'immediatamente successiva canzone dal momento che i *Fragmenta*, come si è detto, sono caratterizzati proprio dai contrasti e dalle antitesi che riflettono il dissidio interiore dell'autore. Petrarca avverte in sé il disonore per aver amato Laura, donna che però appare veicolo di virtù come l'onestà. Per spiegare almeno in parte questo contrasto è necessario capire cosa si intenda con "onestà".

Non può non risuonare in questa analisi la voce di Dante nel sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* che trova posto nel capitolo XXVI della *Vita Nova*. Nel sonetto il termine "onesta" rimanda a una nota scala valoriale legata ai canoni della produzione stilnovista. *Onesta* e *gentile* possono essere considerati quasi sinonimi; l'onestà si identifica qui con la nobiltà d'animo, una virtù elevatrice che si trasmette dall'amata all'amato, e allo stesso modo la gentilezza richiama

³² Cherchi, P. (2008). *Verso la chiusura. Saggio sul Canzoniere di Petrarca*. Urbino: Il Mulino

non solo una virtù morale ma anche una nobiltà che in Beatrice sembra quasi essere innata. L'onestà può assumere però in Petrarca significati vari; è sicuramente ravvisabile una componente stilnovista ereditata anche da Dante e dai predecessori. Il termine assume tuttavia anche una connotazione cristiana; in tal senso si lega alla pudicizia e alla castità, la cui mancanza genera un sentimento di vergogna. Tuttavia la morale cristiana non esaurisce la portata del termine in Petrarca. La vergogna genera certamente il disonore ma esso può anche essere associato al pentimento per non aver fatto abbastanza, per una gloria che non sopravviverà a lungo a causa degli errori passati. In ogni caso, se l'onore rappresenta la massima ambizione, esso non può provenire dall'aver amato una donna mortale ma deve piuttosto essere orientato alla devozione spirituale. Un'interessante analisi suggerita da Paolo Cherchi nota infatti come nel momento in cui la donna amata viene a mancare, con lei muore una parte dell'io lirico, che perde quello che finora, nonostante i tormenti, era stato un orizzonte sicuro. L'illusione dell'onestà promessa da Laura muore insieme a lei, privando il poeta di un modello e portandolo alla considerazione del tempo perduto che solo ora è riconosciuto come disonorevole. Il modello di onestà che allora si manifesta raggiungibile può essere solamente quello della *caritas*, ovvero dell'amore inteso in senso cristiano, disinteressato e rivolto solo al Signore. L'amore inteso come *caritas* richiama sicuramente il canone stilnovista che fa della donna una figura beata che rappresenta Dio in terra (e quindi l'amore per lei diviene simbolo di un amore più alto), ma vi è di certo ravvisabile anche il noto discorso di san Paolo nella prima lettera ai Corinzi, che offre un elogio della carità, ovvero dell'amore cristiano che spinge a fare del bene in maniera disinteressata.

Alla luce di queste considerazioni il paragone tra l'onestà di Beatrice e quella di Laura dovrebbe forse essere rivisitato in un paragone tra la Laura di Petrarca e quella di Agostino. La prima sembra spesso richiamare alla mente l'opera di Dante, nel suo essere a tratti "petrosa", a tratti stilnovista; la seconda invece è una figura irrimediabilmente connotata da una luce negativa che si riflette oltre il dialogo con il santo anche nei *Fragments*. Diversamente infatti dalla Beatrice dantesca, Laura resta una figura per molteplici aspetti ambigua e polivalente, come del resto è Petrarca stesso. Viene a tratti invocata come il motore dell'amore salvifico, ma l'amante non riesce a sottrarsi alla predica agostiniana che lo spinge al totale ripudio dell'amata terrena, imperfetta e mortale. Laura non può essere la figura angelicata attraverso cui Dio e l'amante si incontrano, ma allo stesso tempo Petrarca non può non riconoscere in lei una virtù che solo a una creatura amata da Dio si conviene. Allo stesso tempo però la sua bellezza la porta a essere vista in certi frammenti come una predatrice, un essere pericoloso che ha fatto dell'amore l'arma con cui Petrarca sta combattendo una guerra contro se stesso. La figura di Laura pertanto non trova una risoluzione definitiva nel *Canzoniere*, come del resto nemmeno Petrarca riesce a fare. Petrarca non rinuncia totalmente all'esemplare modello di Beatrice, ma lo rinnova caricandolo di

complesse riflessioni morali. I precetti cristiani si scontrano con la necessità per Petrarca, uomo cristiano, di coniugare questa dottrina alla sua vita. Egli deve necessariamente rinunciare alla soluzione proposta da Agostino dal momento che l'amore per la donna e la gloria costituisce una ragione di vita. Quello che però può tentare di fare, superata la fase di pentimento che lascia presupporre un tentativo di rinuncia rispetto all'amore, è mediare tra le parti lacerate della sua anima, ricostruendole nella raccolta di rime. L'amore per Laura non è certo, come precedentemente spiegato, l'unica tematica del canzoniere, ma esso diviene il simbolo, l'allegoria, con cui l'*auctor* riesce a esprimere la tormentata e irrisolta vicenda dell'*agens* che si snoda tra modelli cristiani e modelli pagani che risultano rivestiti di un nuovo significato.

5. La gloria

La seconda catena, che tiene Petrarca avvinto al peccato, viene identificata nella gloria. Appare subito chiaro come in realtà sia anch'essa una forma malata di amore, di passione, anche se in questo caso non verso una donna. Il legame con l'amore per Laura però è evidente nel *senhal* dell'alloro, che crea un legame tra l'amore per la donna amata, affidata alla poesia, e la ricerca di una gloria duratura tramite proprio l'esercizio letterario. Come osservato da Bosco «il desiderio d'amore e quello della gloria sono una cosa sola; e se il poeta tenta di respingerli da sé, ciò non è soltanto perché siano peccaminosi, ma perché sono ombre»³³. Ci troviamo qui di fronte a un rovesciamento di una topica letteraria che intende la morte come un'ombra, la quale cala sul destino degli uomini, e che per il suo essere ombra non è conoscibile. In questa canzone invece la morte è l'unica cosa certa mentre a essere ombre sono le vicende della vita: esse appaiono ora chiare, ma destinate a perire del tutto con la morte del poeta che infatti le spazza via come fossero fumo che oscura la via della verità cui Petrarca aspira.

La riflessione sulla gloria è strettamente connessa alla *meditatio mortis*: con la morte fisica Petrarca avverte il rischio di una morte anche della memoria. All'amore specifico per la gloria Petrarca dedica l'intera quarta stanza che riportiamo di seguito:

Da l'altra parte un pensier dolce ed agro,
con faticosa et dilectevol salma
sedendosi entro l'alma,
preme 'l cor di desio, di speme il pasce;
che sol per fama gloriosa e alma

³³ Bosco, U. (1977). *Francesco Petrarca*. Bari: Universale Laterza (p. 57)

non sente quand'io agghiaccio, o quand'io flagro,
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 di in di crescendo meco,
e temo ch'un sepolcro ambeduo chiuda.
Poi che fia l'alma de le membra ignuda,
non pò 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
adunar sempre quel ch'un'ora sgombre,
vorre' 'l ver abbracciar, lassando l'ombre.

La gloria, allo stesso modo dell'amore per Laura, causa a Petrarca un patimento fisico che si placherà solo al momento della morte. Il pensiero è allo stesso tempo dolce e amaro, come anche Laura che era stata contraddistinta da dolcezza e durezza insieme. Il dilemma che però attanaglia Petrarca non riguarda solo la gloria che morirà insieme a lui, bensì anche cosa rimarrà di lui nella memoria dei posteri. La stanza si chiude infatti con il proposito di dedicarsi a qualcosa di vero, che comporti una fama concreta e non quella effimera derivata dalle opere finora composte. In realtà Petrarca aveva avuto un segno tangibile della propria gloria, a differenza della storia d'amore con Laura che non incontrò mai il giorno della realizzazione. Nel 1341 infatti Petrarca ricevette l'incoronazione poetica in Campidoglio; le testimonianze discordano sulla data esatta ma si accetta comunemente come corretta l'otto aprile, giorno di Pasqua. Come racconta nelle sue lettere la cerimonia avvenne alla presenza di una folla numerosa e fu contraddistinta da una gran solennità. Il senatore Orso dell'Anguillara pose sul capo di Petrarca la corona d'alloro, simbolo per l'appunto della gloria poetica fin dall'età classica, che a cerimonia finita il poeta collocò sull'altare di San Pietro. Come ricordato da Ugo Dotti nella sua biografia, la corona d'alloro era il simbolo del "*privilegium lauree*", ovvero un insieme di titoli onorifici e di conseguenti benefici attribuitigli per i meriti letterari e per gli studi compiuti³⁴. In un certo senso la laurea ufficializzava l'attività di Petrarca che veniva riconosciuto maestro non solo per le opere già scritte, ma anche per quelle ancora da comporre. Dello stesso anno è anche il trattato scritto da Boccaccio intitolato *De vita et moribus domini Francisci Petracchi* nel quale elogiava il poeta sulla scia degli onori di cui era stato insignito. Sembra quindi che Petrarca, all'altezza del 1341, abbia già raggiunto

³⁴ Dotti, U. (1987). *Vita di Petrarca*. Bari: Laterza

se non la meta, almeno una tappa fondamentale da cui iniziare una nuova fase letteraria. Pochi anni dopo la vita di Petrarca sarà segnata dalla crisi del 1348, ma il poeta ne fa risalire l'inizio agli anni precedenti. Abbiamo già ricordato come il *Secretum* sia ambientato tra il 1342 e il 1343, benché nella realtà sia stato scritto in anni successivi, e quindi immediatamente dopo l'incoronazione in Campidoglio. Come osservato da Umberto Bosco, Petrarca è attanagliato da un costante senso di insoddisfazione anche nei momenti in cui sembra raggiungere ciò che a lungo aveva agognato: «Se non ha, si strugge di non avere; se ha, teme di perdere; se non teme questo, si rammarica di aver solo una parte, o riconosce che la realtà è ben lungi dall'adeguare la pienezza del sogno.»³⁵. Questa definizione fornita da Bosco ben sintetizza il pensiero di Petrarca e ci introduce alla stanza della canzone 264 nella quale viene trattato anche il tema della vanità delle opere umane. La ricerca di pienezza da parte di Petrarca crea con la finitezza della vita umana una delle opposizioni topiche del *Canzoniere*: eternità contro morte, completezza contro la possibilità fisica di raggiungerla.

La vanità era stata anche caratterizzante di quelle pagine del *Secretum* in cui Agostino nel tentativo di dissuadere Petrarca aveva invocato la mortalità di Laura. La caducità di tutte le opere umane era nota a Petrarca non solo dalla lezione agostiniana ma anche dal libro biblico del Qoelet, noto anche come Ecclesiaste, che nel *Canzoniere* era già comparso nel primo sonetto con le “*vane speranze e 'l van dolore*”. Il libro del Qoelet si apre proprio con la sentenza divenuta ormai proverbiale «*vanità delle vanità: tutto è vanità*»³⁶ che sentiamo risuonare nelle parole di Petrarca. Anche nella canzone 264 si avverte la presenza del testo biblico, in modo particolare con il verso 69 che richiama il versetto 14 e la metafora del vento: «*tutto è vanità e un correre dietro al vento*»³⁷.

Michelangelo Picone osserva come il desiderio di raggiungere una pienezza sia in realtà uno dei temi principali del *Canzoniere*, dal momento che la massima aspirazione di Petrarca era stata la necessità di ordine, di compiutezza, che però non riesce a raggiungere³⁸. Un paragone interessante a questo proposito può essere analizzato, secondo Picone, dal sonetto 40, che non analizzeremo in questa sede, ma che è bene citare proprio per l'importante chiave di lettura che ne ricaviamo. Nel sonetto Petrarca dichiara di voler terminare la “tela” ma di mancare delle “fila”, ovvero dei mezzi necessari per poterlo fare. Picone suggerisce di leggere in questa metafora il mito di Aracne (ancora una volta raccontato da Ovidio) che tentò di primeggiare contro la dea Minerva nella tessitura. Allo stesso modo Petrarca tenta di tessere un'opera che possa essere

³⁵ Bosco, U. (1977). *Francesco Petrarca*. Bari: Universale Laterza (p.77)

³⁶ Qo 1,2, testo CEI 2008

³⁷ Qo 2,14 testo CEI 2008

³⁸ Picone, M. (2007). *Petrarca e il libro non finito*. M. Picone (Ed.), *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*. (pp. 9-23). Faenza: Longo editore Ravenna

perfetta ma ha a disposizione solamente strumenti e materie umane e non può pertanto giungere a quella compiutezza che tanto ambisce. La gloria desiderata e raggiunta nel 1341 non si accompagna al desiderato senso di finitezza, ma al contrario apre in Petrarca nuovi interrogativi. Una delle motivazioni per cui la gloria massima è avvertita come inarrivabile è la disperata corsa che si deve fare contro il tempo concesso. Morte e gloria come tematiche si rincorrono escludendosi a vicenda. I temi appena descritti si possono riscontrare in maniera quasi identica nel terzo libro del *Secretum* che ancora una volta riconferma il legame che ha con la canzone in analisi. Agostino mette subito in chiaro come la gloria cercata da Francesco sia in realtà la fama. Non potrebbe essere altrimenti considerato il compiacimento che Petrarca trae dalla propria incoronazione poetica. Ciò che ha dato soddisfazione al poeta è stato in effetti il favore del pubblico, ma il vero problema secondo Agostino è che Petrarca fa di questa felicità la sua massima ambizione. Come nell'amore per Laura quindi il massimo bene è ricercato nelle cose umane, che proprio in quanto umane sono deperibili e caduche. Il tempo della vita è sconosciuto all'essere umano come ricordato ai versi 109-110: «Né so che spazio mi si desse il cielo/ quando novellamente io venni in terra» e Petrarca è accusato da Agostino di averlo sprecato nella ricerca del compiacimento umano anziché nella lode della gloria divina.

Le opere che Agostino accusa sono nello specifico il *De viris illustribus*, raccolta di 36 biografie di uomini illustri, e il poema ad essa collegato ovvero l'*Africa*, poema in esametri che si focalizza sulla figura di Scipione l'Africano. Fu proprio l'intento classicista di queste due opere a procurare a Petrarca l'incoronazione poetica. E come esse rappresentarono quindi il culmine della gloria, così su di esse si basa l'aspro rimprovero agostiniano. Entrambe le opere all'altezza della composizione del *Secretum* e del *Canzoniere* risultano ancora incompiute e lo resteranno in realtà anche fino alla morte dell'autore. Il dilemma è se Petrarca si dedichi a una gloria tra gli uomini, che però con essi morirebbe rivelandosi vana come le opere che l'hanno procurata, o se ambisca invece all'eternità cristiana ovvero alla vita eterna che però non può raggiungere se spende tutta la propria vita nello studio delle cose umane. Agostino si mostra pronto anche davanti alla possibile obiezione che i libri possono sopravvivere alla morte del loro autore. Egli ammette in effetti che la vita delle opere è più duratura di quella umana, ma secondo un ragionamento sillogistico se i libri sono stati scritti da mortali allora anche i libri stessi sono mortali. E per una tragica ironia Agostino per rafforzare il concetto cita dei versi proprio dell'*Africa*: «*mortalia namque/ esse decet quecunque labor mortalis inani/ edidit ingenio*»³⁹. Petrarca ha quindi per anni inseguito il fantasma della falsa gloria, quella che in realtà non si accompagna alla virtù ma porta alla vergogna e al disonore, secondo una dinamica già incontrata nell'amore per Laura.

³⁹ «*conviene infatti che sia mortale ogni cosa che la fatica mortale ha creato con grande sforzo*» Petrarca, F., a cura di: Dotti, U. (2023). *Secretum*. Seggiano di Pioltello, MI: BUR Rizzoli (III, 90)

Un ulteriore punto di identità tra il *Secretum* e la nostra canzone per quanto concerne la gloria riguarda i versi 75-76:

e parte il tempo fugge
che, scrivendo d'altrui, di me non calme

Versi questi che ritroviamo parafrasati nel terzo libro del dialogo. In questo caso l'oggetto della scrittura non è la materia classica ma si tratta di Laura, ma il pensiero che il tempo sfugga tra le dita non lascia Petrarca. L'errore fatale del poeta è stato in ogni caso cantare di altri senza dedicarsi alla propria salvezza tramite il dialogo con il Signore e l'indagine introspettiva di sé. Il consiglio finale cui giunge Agostino è quello di abbandonare totalmente le opere incompiute, come del resto aveva consigliato di abbandonare il pensiero e la lode di Laura, e di dedicarsi solo al Sommo Bene meditando sul tempo che inesorabile scorre. Petrarca sembra quasi sul punto di seguire Agostino, rimpiangendo di non aver saputo prima ciò che il santo gli ha appena rivelato, ovvero la caducità delle opere così come della vita umana. Alla fine del dialogo tuttavia sembra quasi ritornare sui propri passi nel momento in cui annuncia sì che si dedicherà alla propria conversione ricomponendo la sua anima frammentata, ma allo stesso tempo rivela al santo che una volta conclusosi il dialogo non potrà esimersi dal ritornare ancora una volta agli impegni che aveva già assunto, ovvero le due opere rimaste incomplete.

Potrebbe quindi sembrare che Agostino sia infine costretto a cedere, dal momento che non è riuscito a distogliere Petrarca dai suoi intenti. In realtà un cambiamento nella composizione delle opere è ravvisabile in modo particolare nel *De viris illustribus*. A partire infatti dai primi anni '50 Petrarca riprende l'opera che aveva iniziato nel decennio precedente, ampliandola con undici nuove biografie questa volta però di grandi uomini biblici, facendo della sua opera non più un'opera classicista ma universale, come Adamo, Noè e Abramo, più una dodicesima rimasta incompiuta e dedicata a Ercole. L'opera, seppur così composta, non è da intendersi come un radicale mutamento dell'anima di Petrarca; deve essere infatti considerato che la data di questa seconda composizione è molto vicina a quella del *Secretum* e della canzone 264, nei cui testi si è ben lontani da una possibile ricostruzione dell'anima. Possiamo piuttosto ritenerlo il segno di un cambiamento nella poetica. Il mutamento non è da considerarsi conseguente a un cambio di opinione sulla gloria per quanto sembri comunque allineato con quanto prospettato da Agostino. L'inserimento delle biografie cristiane infatti non esaurisce la necessità di dedicarsi alla lode di Dio; come osserva Dotti infatti l'opera così ampliata è indice certo di un mutamento, ma nella scelta delle biografie da trattare Petrarca non ha solo tentato di dar vita a una storia universale basata su un repertorio biblico che si fonde con il mitico, ma è ravvisabile anche un recupero di

un'antichità ormai persa in opposizione a un'epoca contemporanea che ha deluso il poeta che pertanto non può attingere alla storia a lui vicina per la selezione dei suoi eroi⁴⁰.

Secondo l'analisi di Marco Santagata⁴¹ invece la condanna delle opere più classiciste della produzione petrarchesca è da intendersi invece in maniera definitiva. Pertanto la risposta di Petrarca, che annuncia di volersi dedicare almeno al completamento delle due opere, sarebbe da leggere come una risposta dovuta. La cronologia delle opere pende a favore di questa interpretazione. La composizione è infatti come ricordato quasi contemporanea alla data di ambientazione del dialogo; una decina di anni dopo le due opere verranno sicuramente riprese, ma per essere poi chiuse definitivamente. Bisogna specificare in realtà che Petrarca metterà ancora mano alla stesura dell'*Africa* ma come ha ricordato Santagata senza apportare dei mutamenti sostanziali. La condanna delle opere classiciste è dura, autentica. Petrarca deve però necessariamente dedicarsi al loro completamento, perché solo così potrebbe mettere un punto di chiusura definitivo e quindi la risposta preannuncia il concreto lavoro di scrittura che di lì a pochi anni avrebbe effettivamente intrapreso. Nella canzone tuttavia vediamo come il pensiero della gloria sia ancora fermamente presente nell'animo di Petrarca. La *meditatio mortis* scatenata da Agostino lo porta a interrogarsi sulla vanità di ciò che ha scritto e sta ultimando. Ancora una volta quindi ci troviamo di fronte a un conflitto irrisolto, che segna però la volontà, se non di intraprendere la nuova strada, almeno di interrogarsi su di essa. In questo ricadere nella colpa come osservato da Fenzi possiamo leggere il vero errore di Petrarca, che non è solo la ricerca di una gloria personale elevandosi a livelli che solo a Dio convengono, ma in esso è racchiuso il disperato tentativo da parte dell'uomo di «padroneggiare il tempo, di ipotecare il futuro»⁴² che è comunque una prerogativa del mondo trascendente e pertanto non accessibile all'uomo.

Come ha osservato Santagata la richiesta che Agostino rivolge a Petrarca è quella di avviarsi a una letteratura soggettiva che ponga al centro l'autoriflessione sull'io e non più una letteratura oggettiva che canti di altri. Potremmo quindi pensare che almeno in parte, come è stato per l'*Africa*, Petrarca sia riuscito a seguire le indicazioni del santo. I *Rerum vulgarium fragmenta* infatti, come abbiamo osservato precedentemente, raccontano la storia di un'anima. Laura è certamente oggetto della maggior parte delle liriche, ma esse vengono riorganizzate non in funzione della storia d'amore quanto piuttosto assumendo come focus la sofferta autoanalisi condotta da un *agens* che è allo stesso tempo *auctor*. Non potrà essere pertanto imparziale e certamente si piegherà a una logica autoriale fatta composta da una complessa simbologia

⁴⁰Dotti, U. (1987). *Vita di Petrarca*. Bari: Laterza

⁴¹ Santagata, M. (1992). *I frammenti dell'anima. Storie e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino

⁴² Petrarca, F., a cura di: Fenzi, E. (1999). *Secretum*. Azzate, VA: Ugo Mursia Editore (p. 64)

numerica e a una ricostruzione attentamente studiata, ma in ogni caso è evidente la volontà di avere come centro della ricostruzione la *mutatio vitae*.

6. La *meditatio mortis*

Il tema della morte è quello che potremmo definire il collante della canzone 264. Ricordiamo ancora una volta che essa segna l'inizio delle composizioni in morte di Laura, benché essa non sia ancora avvenuta. Non solo quindi è all'apparenza sorprendente sapere che Laura è ancora viva, ma forse lo è ancor di più riscontrare effettivamente il tema di una morte così incalzante che però non riguarda la donna amata, bensì l'io lirico. A ben guardare in realtà la morte di Laura aveva già fatto la sua comparsa nella prima parte *Canzoniere* (quindi in un tempo ancor più lontano rispetto alla vera e propria morte) nei componimenti in cui Petrarca ne aveva avuto una premonizione e nell'identificazione di Laura con Dafne è sottinteso un comune destino di sofferenza e morte. Non solo, ma anche la coincidenza della data dell'innamoramento con il venerdì santo già simboleggiava un presagio di morte di Laura, e poi anche del poeta. Tutta la vicenda amorosa sembra svolgersi sotto l'incalzante sguardo di due morti: quella fisica di Laura e quella spirituale di Petrarca.

In questa canzone sembra quindi esserci la premonizione della morte di Petrarca come precedentemente era avvenuto per l'amata. Nel *Secretum* Francesco aveva tentato di convincere Agostino che la sua morte sarebbe arrivata prima di quella di Laura, ma nonostante questa consapevolezza, rivelatasi poi falsa, la certezza della morte non era stata abbastanza forte da scatenare in Petrarca già un desiderio di conversione: serviranno ancora numerose parole da parte di Agostino per far comprendere la necessità del cambiamento. La *meditatio mortis* sortisce finalmente l'effetto auspicato; la strada per raggiungere il pentimento totale è però ancora lunga, sarà necessaria anche la morte di Laura per avviare un processo che anche così non si svolgerà secondo un percorso lineare. Le due morti, quella meditata del poeta e quella avvenuta di Laura, si riflettono l'una nell'altra.

L'insistenza sul tema è tale da far percepire la preoccupazione di Petrarca. La morte sembra incombere, Petrarca sente di averla accanto (verso 134) ed è pronta a portare con sé non solo un io lirico che non ha ancora avuto modo di rimediare ai propri errori, ma con lui anche la sua gloria che avrebbe potuto garantirgli la memoria tra gli uomini anche dopo la sua morte. Ma se ora ne è spaventato, in altri momenti al contrario arriverà a invocare una morte che possa portare pace al suo animo. Se allora il pensiero della morte può essere accolto favorevolmente perché porterebbe con sé il silenzio dei patimenti e una nuova pace, a generare una nuova angoscia

è il pensiero di ciò che seguirà la morte. Oltre alla consapevolezza di essere ormai in ritardo per intraprendere una nuova strada, Petrarca sente anche di aver cercato la salvezza solo nelle cose sbagliate e quindi di non essere destinato alla vita eterna. Il dilemma qui è fondamentale: ormai è consapevole di avere inseguito un falso mito per tutta la sua vita quindi il poeta sa che è condannato, ma nella rinuncia delle cose terrene si rende conto che non sa quanto tempo possa ancora avere a disposizione. A generare la tremenda angoscia non è solo un pensiero di morte, ma il pensiero di una definitiva. Non siamo però al punto di considerare ogni sforzo inutile: la *meditatio mortis* può ancora imprimere degli impulsi vitali, un cambiamento.

Come ha notato Santagata⁴³ a proposito del passaggio a un amore che sia *caritas* è necessario operare una distinzione tra il peccato e l'errore. Il ragionamento è applicabile anche al tema della morte. L'errore infatti non sarebbe il dedicarsi a un amore casto o alla produzione letteraria, ma sarebbe piuttosto da indentificare nel subentrare delle «istanze razionali», ovvero delle dicotomie dell'animo dell'innamorato. Il pentimento allora deve avvenire necessariamente tramite un ritorno all'ordine razionale, tramite la ricomposizione dei frammenti. Come nel discorso intorno all'amore, così allora anche la morte simboleggia in un certo modo la perdita delle facoltà razionali. La spasmodica ricerca della gloria e dell'amore hanno già condotto Petrarca all'incontro con una morte figurata proprio per l'annebbiamento della mente causato dai beni terreni. C'è ancora tempo per il recupero della razionalità prima della morte fisica, ma il pericolo di spingersi troppo oltre, in attesa di attuare il cambiamento, è presente. I pensieri che si scatenano in Petrarca e che dialogano con la sua mente cercano di portarlo in direzioni tra loro opposte, dalla salvezza alla perdizione, con una prepotente insistenza della visione davanti a sé della morte.

Leggiamo a tal proposito i versi 5-9:

ché, vedendo ogni giorno il fin più presso,
mille fiato ho chieste a Dio quell'ale
co le quai del mortale
carcer nostro intelletto al ciel si leva.

Dal momento che la sua presenza è così vicina Petrarca spera di potersi liberare definitivamente della prigione mortale che trattiene l'anima, ovvero il corpo, in modo che essa possa infine librarsi fino a Dio. Il tema è topico, ma, oltre ai richiami letterari, vi leggiamo anche la metafora del pensiero razionale che tenta di distaccarsi dall'umana corporeità dei sensi che lo

⁴³ Santagata, M. (1992). *I frammenti dell'anima. Storie e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino

sta distruggendo. In mezzo a questo paesaggio dell'anima, desolato e circondato dalla morte, emerge significativamente in modo luminoso l'unica cosa immortale, il cielo (versi 48-50):

or ti solleva a più beata spene,
mirando 'l ciel che ti si volve intorno,
immortal et addorno

Già nella sestina 142 era stato introdotto il tema di “*altre frondi*” cui rivolgere il proprio interesse; esse metonimicamente indicano il legno della croce di Cristo. È proprio questa la morte che apre la via all'immortalità; la *meditatio mortis* cui spinge Agostino non è allora solo quella personale del poeta, ma si carica di un significato più grande, abbracciando la meditazione sulla morte *exemplum*, l'unica che possa davvero guidare Petrarca nel suo tentativo di dissipare le ombre che offuscano l'orizzonte della sua barchetta.

CONCLUSIONI

Risulta molto complesso cercare il punto di arrivo conclusivo della canzone 264. Certo, a una prima lettura potremmo dire che finalmente si è giunti al punto in cui la *mutatio vitae* non è solo promessa, ma sembra aver dato il via a un vero e proprio percorso. Le nostre illusioni però tali si rivelano a causa del congedo della canzone che ci indica quanto il percorso di ravvedimento sia fatto non solo di continui sforzi tesi al raggiungimento del Sommo Bene, ma anche di continue ricadute. Questo moto altalenante non deve stupirci: abbiamo analizzato la valenza del termine *fluctuationes*. Il percorso di Petrarca non è quello di un pellegrino, che, per quanto sia comunque denso di significato, si snoda lungo un percorso prestabilito. La scelta della metafora della barchetta ci porta a leggere nel pentimento di Petrarca un percorso in continuo divenire, in balia di correnti che possono cambiare repentinamente.

La canzone 264 sembra quasi un punto di stallo, come il sostare di un uomo che giunto a un bivio si fermi a ragionare su quale strada intraprendere. Eppure ogni conclusione, ogni bivio, apre a nuove prospettive e a nuovi conflitti. Come si diceva all'inizio di questa analisi il tema non può esaurirsi finché Petrarca ha vita, dal momento che egli è un uomo e in quanto tale sarà sempre tormentato dall'errore. Petrarca nonostante la sua ambizione sarà sempre incompleto rispetto ai suoi modelli di vita, e in modo particolare rispetto ad Agostino, e questa sensazione di non finitezza si riversa come visto nelle sue opere, soggette a una continua revisione e a un continuo riordinamento.

Si potrebbe allora ragionevolmente obiettare che a distanza di secoli dalla morte di Petrarca dovremmo essere in grado di comprendere se la *mutatio vitae* sia stata infine raggiunta. Ancora una volta però potremmo rimanere delusi. I componimenti finali infatti, dei quali la canzone 264 potrebbe essere intesa come una premessa, costituiscono il ciclo del pentimento. Paolo Cherchi afferma che ci troviamo davanti certamente a una *mutatio*, ma non della vita come avremmo sperato quanto piuttosto dell'animo. Il pentimento è ormai radicato nell'animo di Petrarca e tuttavia non si accenna a un cambiamento che possa essere anche concreto. Il passaggio fondamentale è quello dell'acquisizione di una nuova forma di conoscenza, come afferma Cherchi: «un passaggio dal conoscere al sapere, ossia dal sapere razionale o intellettuale al sapere con lo spirito, col fondo dell'anima»⁴⁴. Non si vuole in questa sede soffermarsi sui componimenti finali e in modo particolare sulla preghiera alla Vergine, che rappresenta uno degli apici dei componimenti di Petrarca. Ci preme tuttavia dimostrare come la canzone 264 non sia un passo indietro rispetto a una posizione presa né un vano ragionare. Essa non rimane ferma allo stallo di

⁴⁴ Cherchi, P. (2008). *Verso la chiusura*. Saggio sul Canzoniere di Petrarca. Urbino: Il Mulino (p. 157)

cui si diceva poc'anzi, ma riesce effettivamente a imprimere il bisogno del cambiamento, seppure la strada fino alla canzone 366 sia ancora lunga.

Se cerchiamo inoltre di trovare una soluzione per così dire alla canzone 264 e di lì al *Canzoniere*, dobbiamo necessariamente considerare ciò che il sonetto proemiale e la canzone stessa avevano detto: il racconto non era quello di una nuova vita del poeta, ma era invece quello dell'errore compiuto in gioventù che porta a un pentimento e a una consapevolezza sintetizzata nella sentenza «quanto piace al mondo è breve sogno», ultimo verso del sonetto proemiale che ci riporta al tema della vanità dell'amore e della gloria umane. Dobbiamo anche ammettere che in effetti non potremo forse mai dare un giudizio completo sul vissuto di Petrarca perché, come abbiamo analizzato, l'opera riflette la vita e pertanto ogni dato che abbiamo noi e talvolta anche i suoi contemporanei è stato filtrato per mezzo della finzione letteraria. Possiamo quindi limitarci a giudicare gli esiti di questa metamorfosi della vita in letteratura accettando la proposta di Enrico Fenzi, ovvero che ciò che viene detto nel *Secretum*, e quindi anche nella canzone 264, sia «da prendersi sul serio»⁴⁵. La tensione spirituale che dal dialogo si riflette nella canzone è sicuramente autentica; in un complesso di immagini contrastanti e spesso contraddittorie l'unico dato certo è proprio quello del dissidio. Afferma Montanari che l'unità dei *Rerum vulgarium fragmenta* più che dalla forma o dalla componente narrativa è costituita proprio dal tormento interiore del poeta. Anche quando risulta difficile discernere il sottile confine tra autenticità e finzione letteraria dobbiamo accettare ciò che Petrarca ha scelto di consegnare alle sue pagine perché è tutto finalizzato alla comprensione del percorso di autoanalisi condotto a partire dalla fine degli anni '40. Il tema del dissidio tra amore cortese e spirituale, tra gloria tra gli uomini e vita beata, indubbiamente non esaurisce la portata del *corpus* petrarchesco, ma ne costituisce una parte fondamentale e comune a tutte le sue opere.

Abbiamo visto come anche le opere più classiciste, distaccate dal tema dell'amore per Laura, non sfuggono alla dura revisione del proprio passato, e non poteva essere altrimenti dal momento che l'intento è quello di ricostruire i frammenti di una vita intera. Esse ci testimoniano il valore del Petrarca umanista, del suo interesse per ciò che appartiene all'uomo. Petrarca si rivolge al mondo classico perché come gli umanisti avverte il divario incolmabile che separa i suoi tempi dal mondo classico. L'interesse dell'uomo umanista va oltre lo studio delle opere latine e greche e la loro riscoperta (ricordiamo a questo proposito i grandi interessi filologici di Petrarca) e riguarda lo studio di quanto concerne l'uomo. Con Petrarca ci collochiamo in una fase di passaggio: l'umanesimo è ancora agli inizi ed è quindi inevitabile lo scontro tra il pensiero cristiano, nel contesto del quale visse Petrarca con la famiglia Colonna, e l'interesse per l'essere umano e tutto ciò che lo riguarda, comprese le sue opere. Si è detto come nell'ampliare il *De viris*

⁴⁵ Petrarca, F., & Fenzi, E. (Ed.). (1999). *Secretum*. Azzate, VA: Ugo Mursia Editore (p. 61)

illustribus Petrarca si sia rivolto a un passato pre-classico nel recupero di nuovi modelli distanti da una contemporaneità deludente. Il tentativo è quello di conciliare questi due mondi all'apparenza così distanti e in contrasto. Ancora una volta risuona la parola di Agostino che non condanna l'attività poetica e letteraria, così come non condanna *in toto* l'amore e la gloria; l'elemento necessario è la ricerca di nuovi oggetti: non più l'uomo classico, ma l'interiorità. Non più il canto dell'amore carnale, ma il passaggio all'amore *caritas*; non la gloria delle opere dell'uomo, ma la lode di Dio. Solo tramite questo doloroso passaggio Petrarca può giungere infine al pentimento e di conseguenza alla felicità autentica.

Nonostante il suo timore e la sua tentata rinuncia (anche se forse si dovrebbe parlare di una topica falsa modestia), la gloria sopravvisse a Petrarca. Non solo quella delle opere per le quali era stato incoronato nel 1341, ma anche, e forse anche di più, per la le opere attraverso cui ha consegnato alla posterità il suo tormentato cammino di uomo e di poeta. Petrarca ambisce ad essere un *exemplum* come per lui era stato Agostino.

Per questi motivi la canzone 264 si carica di significati fondamentali in quello che, insieme ad altre opere, costituisce ciò che per molti aspetti possiamo considerare il testamento letterario e spirituale di un poeta la cui vita è stata dedicata alla continua ricerca di se stesso.

Bibliografia

Edizioni delle opere di Francesco Petrarca:

Petrarca, F., a cura di: Dotti, U. (2023). *Secretum*. Seggiano di Pioltello, MI: BUR Rizzoli

Petrarca, F., a cura di: Fenzi, E. (1999). *Secretum*. Azzate, VA: Ugo Mursia Editore

Petrarca, F., a cura di: Santagata, M. (2004). *Canzoniere*. Mondadori

Petrarca, F., a cura di: Sapegno, N. (1936). *Dalle Rime e dai Trionfi e dalle opere minori latine. Pagine scelte e commentate*. Firenze: La Nuova Italia Editrice

Petrarca, F., a cura di: Stroppa, S. (2020). *Canzoniere*. Cles, TN: Einaudi

Edizione di riferimento per i testi del *Canzoniere*:

Petrarca, F., a cura di: Vecchi Galli, P. (2019). *Canzoniere*. Trebaseleghe, PD: BUR Rizzoli

Bibliografia critica:

Ariani, M. (1999). *Petrarca*. Cittadella, PD: Salerno editrice

Berra, C. (1992). *La similitudine nei «Rerum vulgarium fragmenta»*. Pisa: Maria Pacini Fazzi editore

Bettarini, R. (1998). *Lacrime e inchiostro. Nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: CLUEB

Bosco, U. (1977). *Francesco Petrarca*. Bari: Universale Laterza

Capovilla, G. (1998). *«Si vario stile». Studi sul Canzoniere del Petrarca*. Modena: Mucchi editore

Cardini, R., & Coppini, D. (2004). *Petrarca e Agostino*. Città di Castello, PG: Bulzoni editore

Cherchi, P. (2008). *Verso la chiusura. Saggio sul Canzoniere di Petrarca*. Urbino: Il Mulino

Dante., a cura di: Sapegno, N. (1968). *La vita nuova. Con una scelta dalle altre opere minori*. Azzate, VA: Mursia

De Sanctis, F. (1936). *Saggi e scritti critici vari*. Sesto San Giovanni: Edizioni A. Barion

Dotti, U. (1987). *Vita di Petrarca*. Bari: Laterza

Guglielminetti, M. (1994). *Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia della letteratura*. Torino: Edizioni dell'Orso

Montanari, F. (1972). *Studi sul Canzoniere di Petrarca*. Roma: Editrice Studium

Ovidio., a cura di: Oddone E. (1988). *Le metamorfosi*. Farigliano, CN: Tascabili Bompiani

Picone, M. (2007). *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*. Faenza: Longo editore Ravenna

Picone, M. (2007). *Petrarca e il libro non finito*. M. Picone (Ed.), *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*. (pp. 9-23). Faenza: Longo editore Ravenna

Regn, G. (2007). *La decade della bipartizione (RVF 261-70)*. M. Picone (Ed.), *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*. (pp. 569-593). Faenza: Longo editore Ravenna

Santagata, M. (1992). *I frammenti dell'anima. Storie e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino

Santagata, M. (1999). *Amante e amanti*. Urbino: Il Mulino

Testo di riferimento per la Bibbia:

Testo a cura della Conferenza Episcopale Italiana, 2008

RINGRAZIAMENTI

Vorrei dedicare un breve spazio al ringraziamento di quanti mi sono stati vicini in questo percorso universitario. Innanzitutto rivolgo un grazie al mio relatore, prof. Franco Tomasi, per il lavoro svolto in questi mesi, oltre che per le sue lezioni che hanno dato il via a questo lavoro di tesi.

Un grandissimo grazie va a mamma, papà, fratelli e nonni che con pazienza infinita mi sono stati vicini in ogni momento nonostante qualche difficoltà e hanno sempre creduto nelle mie scelte.

Per lo stesso motivo vorrei ringraziare Leonardo con il quale tanto ho condiviso nell'ultimo anno.

Un altro grazie devo rivolgerlo a tutte quelle amicizie che mi hanno accompagnato prima e durante la vita a Padova: ad Alessandra, che da Narni e da Chieti è sempre stata un punto di riferimento per le chiacchierate e gli sfoghi, a Camilla, con la quale oltre a una profonda amicizia condivido anche l'interesse per la letteratura, e infine a Noemi, Francesca, Simona e Miriam per il supporto in collegio: grazie per avermi aperto la porta ogni volta che avevo bisogno di parlare o di confrontarmi, grazie per i consigli, le tisane e le cene preparate insieme.

Un ultimo grazie, ma non meno importante, va all'Azione Cattolica e in modo particolare al Movimento Studenti, che mi ha portato a conoscere tante persone senza le quali questo percorso avrebbe probabilmente perso un po' di sapore. Grazie per avermi insegnato che si può fare tanto per la scuola e per avermi stimolato nel seguire i miei sogni.