

FABIO ROSA

CAMERETTA CON VISTA UN RITRATTO DI PETRARCA

ABSTRACT - The fresco of the *Sala dei Giganti* in Padua is one of the oldest portraits of Petrarch. The poet is represented while reading in his *studiolum*. It is an idealized portrait, quite close to the image Petrarch himself has confirmed in his works. From an iconographical point of view the fresco of *Livianum* breaks with medieval tradition. The image of the poet, more than a simple portrait, is that of a *clericus litterarum*, who engages in reading and writing in order to pacify his inner struggles. His literary vocation, a mixing of ascetism and voluptuous melancholy, has a room with a view as its *locus deputatus*.

KEY WORDS - Petrarch, Iconography, Melancholy, Portrait.

RIASSUNTO - L'affresco della *Sala dei Giganti* a Padova è uno dei ritratti più antichi di Petrarca. Il poeta è raffigurato mentre legge nel suo *studiolum*. È un ritratto idealizzato, conforme a quello che lo stesso Petrarca accreditò nelle sue opere. Anche iconograficamente l'affresco si distacca dalla tradizione medievale. L'immagine del poeta è quella del *clericus litterarum*, che affida alle attività del *legere* e dello *scribere* la ricomposizione dei suoi dissidi interiori. La sua vocazione letteraria è fatta di ascetismo e di voluttuosa malinconia e ha il suo luogo deputato in un cameretta con vista.

PAROLE CHIAVE - Petrarca, Iconografia, Malinconia, Ritratto.

1. L'AUTORITRATTO DI UN POETA

Uno dei ritratti più antichi a noi pervenuti di Petrarca è quello conservato nella sala dei Giganti della reggia dei Carrara a Padova (Fig. 1). Ultimato prima della morte del poeta, forse dallo stesso Altichieri da Zevio, che lo ritrasse anche nella basilica del Santo (1372-79) e nell'oratorio di s. Giorgio (1379-84), l'affresco è uno di quei ritratti dal vivo con cui, secondo la testimonianza dello stesso Petrarca, i signori del tempo

amavano affrescare i loro palazzi ⁽¹⁾. Tanta era la fama, di cui il poeta godeva in quell'ambiente signorile che, dopo averlo avuto in vita al suo servizio, ne edificò dopo la morte il mito. Nell'affresco egli è raffigurato al suo scrittoio, mentre è immerso nella lettura di un libro. Il paesaggio dei colli euganei, che fa da sfondo, è visibile da una finestra dello studio: vicino e lontano, reale e irreale allo stesso tempo, come in tante liriche del *Canzoniere*. L'affresco, inserito originariamente fra quelli di altri trentasei *virii illustres* dell'Antichità, risponde a un programma di eroizzazione, a cui lo stesso Petrarca fornì lo stimolo con la stesura del *De viris illustribus* dedicato a Francesco da Carrara. Si tratta in sostanza di un ritratto monumentale, modellato su quell'immagine del *clericus litterarum*, che lo stesso poeta volle accreditare di sé.

Poeta, filosofo, storico, politologo, educatore, moralista, teologo nonché acuto filologo, Petrarca esercitò un'incontrastata egemonia nella cultura del suo tempo. Nell'età medievale fu il primo a legare l'idea della letteratura alla storia dell'io. Contravvenendo a un tabù secolare, ancora presente nel *Convivio* dantesco, egli fece della propria vita materia di scrittura. Nelle sue opere amò presentarsi come uno specialista della cultura che esplica la sua missione al di fuori di interessi pratici, anzi in contrasto e in dispregio di essi. All'opposto di Dante, il cui modello è utilizzato in modo antifrastico in molte delle sue opere, egli concepì la scrittura come un'attività autonoma e questa autonomia, tante volte rivendicata, gli consentì di svolgere un ruolo *super partes*. Questa posizione appartata è il riflesso di una personalità introversa, in lotta con un «secol noioso», «voto d'ogni valor, pien d'ogni orgoglio». L'autobiografia petrarchesca è, di fatto, l'autobiografia di un intellettuale senza patria, interiormente diviso, in cerca di uno spazio affettivo di volta in volta identificato con la solitudine studiosa di Valchiusa, di Selvapiana, di Arquà o con il mondo idealizzato degli antichi, per i quali nutrì un'ammirazione incondizionata al punto da farne gli interlocutori privilegiati di alcune sue lettere.

⁽¹⁾ Petrarca ne dà notizia nella lettera (*Sen.* I, 6) del 1362 indirizzata a Pandolfo Malatesta, signore di Pesaro, che per ben due volte gli aveva mandato un pittore per ritrarlo. Ritratti dal vivo dovevano essere anche quelli affrescati da Altichiero nella sala Grande del palazzo di Cansignorio a Verona (1364) e nel castello di Pavia di Galeazzo II Visconti (1367), di cui è forse copia il profilo a tempera sul manoscritto di Parigi BN, lat. 6069F, c. Av. Su tutto ciò cfr. T.E. MOMMSEN, *Petrarca and the Decoration of the Sala Virorum illustrium*, ArtB 34, 1952, pp. 95-116 (rist. in *Medieval and Renaissance Studies*, Ithaca 1959, pp. 130-74); G.L. MELLINI, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano 1965; G.L. MELLINI, *Considerazioni su probabili rapporti tra Altichiero e Petrarca*, in AA.VV., *Da Giotto al Mantegna*, Padova 1974, pp. 51-54; G. MARDERSTEIG, *I ritratti del Petrarca*, «Italia medievale e umanistica», 17, 1974, pp. 251-80.



Fig. 1 - Altichieri (?), *Petrarca nello studio* (Padova, Sala dei Giganti del Liviano, 1368 ca.).

Fondata com'è sull'io, l'opera petrarchesca è una miniera di informazioni biografiche. Come è stato osservato, nessun altro poeta del suo tempo ci ha lasciato tante testimonianze di sé. Sennonché queste testimonianze sono funzionali alla costruzione di un autoritratto, da cui la storia, il tempo sono sistematicamente esclusi. La messe dei dati biografici, di cui sono prodighe soprattutto le lettere, è ricondotta ad alcune stagioni dello spirito: le illusioni dell'adolescenza, i travimenti della giovinezza, la *mutatio animi*, il fastidio dell'esistenza con le successive correzioni della vecchiaia e la *meditatio mortis*. In questa storia dell'anima, che informa anche la struttura del *Canzoniere* e dei *Trionfi*, sono ammessi solo quelli avvenimenti che hanno un risvolto pubblico o che sono legati alla vocazione letteraria. Alcuni particolari sono così insistiti da alimentare un mito letterario: quello del poeta che è costituzionalmente solo, veramente solo anche quando è distratto dal mondo e insidiato dalla carne, che affida alla letteratura la risoluzione di quell'*inexplētum quiddam* che avverte dentro di sé e che è alla base della sua ansiosa e sempre insoddisfatta ricerca. Nel mondo della letteratura, diversamente che nella vita, tutto è grande, perfetto, compiuto. Ogni pagina del Petrarca è diretta a questo fine. Anche le opere apparentemente più intimistiche, come il *Secretum* per non parlare del *Canzoniere*, sono fatte per essere lette, ammirate, memorizzate. Lo stesso pubblico, a cui sono dirette, non è quello dei contemporanei, ma quello scelto dei dotti o di quei posteri a cui si era già indirizzato l'amato Seneca. Perché la grandezza non tollera il presente. Come ha scritto M. Bachtin: «Non si può essere grandi nel proprio tempo: la grandezza fa sempre appello ai posteri per i quali essa diventa passato (si troverà in un'immagine di lontananza), diventa oggetto di memoria e non oggetto di viva visione e contatto. Nel genere letterario del 'monumento' il poeta costruisce la propria immagine sul futuro piano di lontananza dei posteri [...]. L'età contemporanea per l'età contemporanea (l'età che non pretende la memoria) è segnata nella creta, l'età contemporanea per il futuro (per i posteri) lo è nel marmo e nel bronzo» (2).

2. IL PALINSESTO DELLA LETTERATURA

L'opera del Petrarca, pur così varia e originata da occasioni biografiche diversissime, può essere letta nel suo insieme come una sorta di

(2) M. BACHTIN, *Epos e romanzo*, in AA.VV., *Problemi di teoria del romanzo*, Torino 1976, pp. 197 ss.

Bildungsroman: come la storia di una vocazione letteraria a cui l'autore consacrò tutto se stesso e a cui rimase fedele per tutta la vita. Ancora in tarda età egli si augurava di poter morire nel suo studio fra i propri libri, come nel ritratto del Liviano, intento a leggere o a scrivere (*Sen.* XVII 2, 9). Tanto queste due attività gli erano congeniali. Sulla consistenza e sulla qualità delle sue letture siamo bene informati. Da quel bibliofilo che egli fu, Petrarca si creò una collezione personale di libri (in prevalenza classici) che non ha confronti con quelle dei suoi contemporanei. Alla lettura dei testi antichi affiancò un intenso esercizio di scrittura che si tradusse in una quantità di citazioni, emendazioni, rielaborazioni. Giustificata come supplemento della *lectio* e strumento efficace di memorizzazione, la scrittura divenne per Petrarca la forma stessa dell'autocoscienza. In una lettera del 1360 ca. (*Fam.* XXIV 1, 26) è associata espressamente alla ricerca dell'io che vuole essere se stesso ma che continuamente si sente diverso, perché continuamente si trasforma, muore:

Continuamente moriamo: io mentre scrivo queste righe, tu mentre mi leggerai, gli altri mentre ascolteranno o non ascolteranno. Anch'io morirò mentre leggerai queste mie righe, anche tu muori mentre ti scrivo queste righe, tutti e due moriamo, tutti moriamo, sempre moriamo, mai viviamo mentre siamo qui, a meno che non compiamo qualche atto virtuoso preparandoci la strada alla vera vita, dove al contrario nessuno muore, tutti vivono e vivono sempre, dove quello che una volta piace piace sempre, della cui ineffabile e inesaurita dolcezza non si avverte il modo, non si colgono cambiamenti, non si teme la fine.

Il sentimento del tempo, del trascorrere delle cose che non può essere arginato se non «con i freni di un'ardente e indefessa virtù», ossia con i freni della ragione, è un sentimento che Petrarca mutuò dallo stoicismo antico e, nella fattispecie, da quel maestro di morale che fu per lui Seneca. Di qui provengono anche il senso di inappartenenza dell'io, il bisogno di interiorità con il conseguente deprezzamento della realtà fisica, che, essendo *tremula semper et caduca* non può essere governata dall'io. In questi termini si esprime anche l'africano Magone quando, richiamato in patria, è raggiunto dalla morte al largo delle coste della Sardegna (*Africa* VI 889-902). Il suo lamento non è il solito sfogo sulla caducità dei beni terreni e sull'onnipotenza della fortuna, come è nella tradizione di questo genere, ma è una denuncia di quella somma di *errores* – passioni, desideri, sogni di gloria –, che sono espressione dell'inquietudine umana e su cui Petrarca costruì la sua storia dell'anima:

Quale termine è assegnato alle grandi sorti! Come è cieca la mente nella gioia del successo! È una pazzia dei grandi godere di un'altezza vertiginosa-

sa. Perché questo stato è soggetto a tempeste infinite e chi si è levato in alto è destinato a precipitare. Oh sommità vacillante dei grandi onori, speranza fallace, gloria vana rivestita di falsi allettamenti. Ah! come è insicura la vita dedicata a una fatica perpetua, ah! come è sicuro e mai abbastanza previsto il giorno della morte. Iniqua è la sorte che è toccata all'uomo sulla terra. Tutti gli animali riposano; l'uomo è sempre inquieto e per tutta la vita si affretta con ansia verso la morte.

Questo lamento, composto nello stesso anno della morte del re Roberto d'Angiò, fu inviato dal Petrarca a Marco Barbato ed ebbe una tradizione autonoma. J. B. Lefèvre, che lo scoprì alla fine del Settecento nella Nazionale di Parigi, lo scambiò per un frammento di Silio Italico includendolo nella sua edizione delle *Puniche*. La stessa sorte toccò al *De gestis Caesaris* nonché a tante congetture petrarchesche scambiate erroneamente per lezioni originali e, come tali, accolte nelle edizioni moderne. Tanta è l'affinità con gli autori antichi, di cui Petrarca seppe dar prova nelle sue opere. E ciò in virtù di un *labor unus* di lettura e di scrittura, che presuppone un approccio personalizzato agli autori scelti in base alle loro qualità umane e stilistiche piuttosto che alla loro funzione di *auctoritates*. È un fatto che delle opere di Petrarca conosciamo con una certa esattezza la data di inizio, mentre non conosciamo quella della conclusione, perché ogni opera fu più volte rielaborata in modo da convertirsi in quel sistema di equivalenze formali, sottratto al tempo come storia, alla lingua come comunicazione, ai sentimenti come psicologia, che per Petrarca fu la letteratura. Il caso più clamoroso è quello del *Canzoniere*, che conobbe una lunghissima gestazione. Secondo Wilkins, che ne ha ricostruito con competenza la genesi, la prima raccolta risalirebbe agli anni 1335-38 e attraverso continue aggiunte, spostamenti e ripensamenti si protrasse fino agli ultimi giorni della vita del poeta senza raggiungere, peraltro, quella struttura algebricamente perfetta che era nei suoi desideri⁽³⁾. La ricerca della perfezione, dell'unità degli estremi, è alla base di tutte le opere petrarchesche, anche di quelle che sembrerebbero essere state scritte di getto per rispondere a delle esigenze immediate, come l'*Epistolario* o il *Secretum* o la *Vita solitaria*. La conseguenza è che esse assomigliano meno a una scrit-

(3) E.H. WILKINS, *Vita del Petrarca*, Milano 1980, pp. 335-84. Ulteriori precisazioni alla ricostruzione cronologica di Wilkins sono state prodotte da G. GORNI, *Metamorfosi e redenzione in Petrarca. Il senso della forma Correggio del Canzoniere*, «Lettere italiane» xxx, 1978, pp. 4-13; R. BETTARINI, *Perché «narrando il duol si disacerba» (Motivi esegetici degli autografi petrarcheschi)*, in AA.VV., *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Roma 1985, pp. 305-20; M. SANTAGATA, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova 1989, nonché *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna 1990.

tura originale che a un palinsesto ottenuto per emendazioni successive con la cancellazione di tutto ciò che vi era di descrittivo, veridico, esistenziale. È la rivincita della forma sulla vita e su questa forma si stende, onnipresente e inquietante, l'ombra di Narciso.

3. POESIA E MALATTIA

Il *Secretum* è l'opera in cui Petrarca ha messo a nudo le inquietudini del suo animo. Strutturata in forma di dialogo sull'esempio degli autori antichi (Cicerone, Seneca, Agostino, Boezio), è divisa in tre libri corrispondenti alle tre giornate in cui si immagina si svolga la conversazione. Mentre Francesco è assorto a meditare sui mali che affliggono la sua esistenza, gli appare Agostino nella figura di un vecchio venerando. Su invito della Verità, che gli sta accanto, il santo incita Francesco ad abbracciare una condotta autenticamente cristiana. Il dibattito, che ne segue, serve a dar voce al conflitto psicologico dell'io fra la sua aspirazione a una moralità ferma e senza cedimenti e la debolezza della volontà di fronte alle seduzioni terrene. Ambientato ad Avignone nell'anno della monacazione del fratello Gherardo, il *sextus decimus annus* dall'incontro con Laura (1342-43), il *Secretum* fu rimaneggiato almeno tre volte, come sembrerebbe attestare la postilla vergata a margine dell'*explicit* del codice Laurenziano, che include le date 1353, 1349 e 1347. Secondo F. Rico, a cui si deve lo studio più importante sull'argomento, l'attuale versione ricopiata dopo la morte dell'autore da Tebaldo della Casa sarebbe stata composta nel 1352-53, nel periodo dell'ultimo soggiorno provenzale in cui furono composte alcune *Familiare*s, fra cui la celebre lettera dal Mont Ventoux⁽⁴⁾. Anche la struttura del libro, basata com'è su una sapiente orchestrazione di idee e di *dramatis personae*, di fatti storici e di libera invenzione, fu pensata per essere ammirata dai lettori anziché riservata all'intimità segreta. Più che il documento di una crisi a ridosso dell'incoronazione poetica, come è stato spesso interpretato, questo dialogo rappresenta la drammatizzazione di un soliloquio interiore, in cui l'autore assume contemporaneamente le vesti dell'accusatore (stoico) e del difensore (peripatetico) di se stesso. Il dissidio, che viene inscenato, è lo stesso fra *litterae saeculares* e *litterae divinae*, che ossessionò gli uomini del Medioevo e a cui Agostino aveva cercato di

(4) F. RICO, *Vita u obra de Petrarca, I. Lectura del «Secretum»*, Padova 1974; *Secretum meum*, in AA.VV. *Letteratura italiana, Le Opere*, I, Torino 1992, pp. 351-78.

dare una soluzione nel *de doctrina christiana*. Più vicino in questo senso a Girolamo che ad Agostino, Petrarca trasformò questo conflitto in un dramma interiore, che non è tipico della sua persona più di quanto lo fosse di quegli uomini illustri, con cui egli amava dialogare attraverso i libri. Su questa drammaturgia dell'anima, che è poi anche una retorica drammaturgica, Petrarca costruì la maggior parte delle sue opere: dalle schegge più antiche della sua «dispersa poesia» alla canzone alla Vergine, dal *de vita solitaria* in difesa dell'*otium litteratum* agli *Psalmi penitentiales* e al *de otio religioso* in lode dell'ascesi monastica, dalla citata lettera a Dionigi da Borgo San Sepolcro fino alle ultime *Seniles*, dove questo dramma appare placato, non superato. Come ha scritto M. Santagata, il proposito di Petrarca fu quello di creare «un grande intertesto nel quale i dati extraletterari esistono solo in funzione della pagina scritta, la quale, a sua volta, produce effetti di realtà più forti e credibili degli stessi accadimenti biografici»⁽⁵⁾. Col *Secretum* e con gli altri testi incentrati su questa vicenda egli riuscì a costruire una storia di sé e della sua formazione spirituale che, nonostante la manipolazione dei dati biografici, ha il sapore dell'esperienza vissuta.

L'impressione di veridicità, che il *Secretum* trasmette, è dovuta in gran parte al suo carattere di confessione. Tutti i discorsi di Agostino sono diretti a convincere il suo discepolo, ormai alle soglie della vecchiaia, tradizionalmente fissata a quarant'anni, della necessità di un cambiamento di vita. Le sue argomentazioni sono così stringenti da indurlo ad approfondire l'indagine su se stesso. Accogliendo o respingendo i suoi rimproveri, Francesco si analizza mettendo a nudo i suoi pensieri più intimi e confessando, assieme alle proprie debolezze, anche le proprie inclinazioni: la fiducia nell'ingegno, l'orgoglio della propria dottrina, l'amore per la bellezza e il successo mondano. Soprattutto la passione amorosa e il desiderio di gloria, a cui è dedicata la conversazione della terza giornata, sono le catene da cui Francesco vorrebbe liberarsi per non precludersi il cammino alla vera immortalità. Ma la causa principale del suo comportamento è individuata in quella *pestis funesta*, generalmente conosciuta con il nome di *acedia* o *tristitia* o *desidia*, che i Padri della Chiesa avevano bollato come il più distruttivo dei vizi, l'unico per il quale non fosse concesso il perdono. Incalzato del suo confessore Francesco deve ammettere, suo malgrado, che questa malattia lo perseguita giorno e notte gettandolo in uno stato di perenne insoddisfazione:

⁽⁵⁾ M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere del Petrarca*, Bologna 1992, p. 84.

Ag. Sei affetto da quella sindrome distruttiva, che i moderni hanno chiamato accidia e gli antichi *aegritudo*.

Fr. Ho orrore solo a sentirme il nome.

Ag. Non mi meraviglio, perché continui a sperimentarne i tormenti.

Fr. È vero. A ciò si aggiunge che nelle altre passioni, da cui sono affetto, provo quasi sempre una sensazione di dolcezza, per quanto falsa, mentre in questa affezione provo solo sensazioni di durezza, dolore, orrore. La disperazione è sempre in agguato e, con la disperazione, tutti quei sentimenti che spingono le anime depresse alla rovina [...] Per giunta, a volte, questa peste mi artiglia a tal punto da tormentarmi nella sua morsa per giorni e notti. Allora la mia giornata non ha più luce né vita. È come una notte d'inferno, nerissima.

Artigliato interiormente dalla malinconia, l'autore del *Secretum* ci ha fornito una testimonianza di questa affezione, che, per il suo carattere di esperienza vissuta, si differenzia da quella patristica. Come è noto, la medicina antica aveva spiegato la malinconia come un eccesso di umor nero, di μέλαινα χολή, dovuto all'azione congiunta di tre fattori: la terra, l'elemento secco e freddo e il pianeta Saturno. In questa fisiologia erano state incluse tutte le forme di μανία, da quella dei pazzi veri e propri a quella degli amanti, dei vati e degli artisti, accomunate da un comportamento all'insegna dell'eccesso. Nel Medioevo questa tradizione fu progressivamente abbandonata e la malinconia, nella nuova veste della *tristitia-acedia*, fu inclusa fra i vizi capitali come ci documentano anche i dipinti di Giotto, di Bosch e di Brueghel ⁽⁶⁾. Contro questo «demone meridiano», che sceglieva le sue vittime soprattutto fra i monaci, i teologi medievali non smisero mai di mettere in guardia. Secondo Evagrio è «lo stato d'animo di chi non vive secondo natura e non sa resistere degnamente alle tentazioni» ⁽⁷⁾. Secondo Cassiano è una specie di *taedium* o di *anxietas cordis*, che nell'ora della siesta si insinua nell'animo del monaco istigandogli l'avversione per il luogo, il fastidio per la cella, il disprezzo dei fratelli ⁽⁸⁾. Per S. Tommaso, che nella *Summa teologica* diede sistemazione a questa dottrina, l'origine di questo male sarebbe da ricercare nella *tristitia* del monaco che, sentendosi incapace di attingere al bene, si abbandona alla disperazione. Da questo

⁽⁶⁾ Cfr. KLIBANSKY, E. PANOFKY, F. SAXL, *Saturno e la malinconia*, Torino 1983; G. AGAMBEN, *Stanze*, Torino 1977, pp. 5 ss.

⁽⁷⁾ EVAGRIO PONTICO, *Gli otto spiriti malvagi*, a cura di F. Comello, Parma 1991, p. 56.

⁽⁸⁾ G. CASSIANO, *Le istituzioni cenobitiche*, a cura di L. Dattrino, Padova 1989, pp. 247 ss.

recessus a bono deriverebbe quel corteo infernale di vizi – la *malitia*, il *rancor*, il *torpor*, la *pusillanimitas*, la *displicentia sui*, l'*evagatio mentis*, l'*instabilitas loci vel propositi*, l'*inquietudo corporis*, la *verbositas*, la *curiositas* –, in cui la mentalità allegorizzante del Medioevo ha cercato di fissare la costellazione psicologica dell'*acedia* e a cui anche Petrarca fa più volte riferimento nel *Secretum*. Rispetto a questa tradizione l'analisi del Petrarca presenta, tuttavia, degli elementi di novità non solo perché egli si rifiutò di ricondurre la genesi dell'acedia a delle cause specifiche (*rem. II 93, 6*), ma soprattutto perché la ancorò alla sua vita sentimentale e immaginativa temperando il rigorismo dei teologi con la dottrina dell'*egritudo* dei filosofi antichi e in particolare degli stoici. Collegandola alla sua vocazione poetica egli ridiede a questa affezione, per metà malattia e per metà vizio, la dignità di una forza spirituale. Con lui, per la prima volta dopo tanti secoli di condanne teologiche, l'*acedia* abbandonò la mura del monastero per diventare il distintivo di quell'asceta moderno, vocato alla lettura e alla scrittura, che per Petrarca è il poeta. La solitudine, da lui tanto ricercata ma anche tanto malinconicamente patita, assomiglia più all'*otium litteratum* degli antichi che all'*otium religiosum* di Girolamo o degli altri eremiti citati ad esempio nel *de vita solitaria*. Grazie alla sua autorità l'immagine del letterato malinconico entrò nell'immaginario collettivo. Gli umanisti, forti anche delle loro conoscenze dei testi greci, affiancarono al gesto disperato della depressione quello euforico dell'esaltazione considerandoli due aspetti complementari dello stesso temperamento atrabiliare e svincolandoli da quella viziosa accidia, a cui l'autore del *Secretum* è ancora legato. Non è un caso se nell'affresco della *Sala dei Giganti* il poeta è ritratto in abito monacale e cocolla come nel profilo a tempera del manoscritto di Parigi. A ben guardar questo ritratto di Petrarca è una variante di quel tipo iconografico molto diffuso nella tradizione monastica del santo nello scrittoio, che conobbe una rinnovata fortuna nell'epoca umanistica e rinascimentale soprattutto in riferimento alla figura di S. Girolamo ⁽⁹⁾. E ciò anche per merito di Petrarca, che della spiritualità ascetica seppe cogliere l'aspetto vertiginoso, l'esperienza dell'abisso che si spalanca fra il desiderio e il suo oggetto inarrivabile. Quando Flaubert, suggestionato dal dipinto di Brueghel, proietterà nella *Tentazione di sant'Antonio* la sua condizione di letterato nell'eremi-

⁽⁹⁾ Cfr. D. RUSSO, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité*, XII-XIV^e siècles, Paris-Rome 1987, pp. 333-73; E. CAPROTTI, *La fiera del santo*, «FMR» 92 (1992), pp. 103-28. Molto importanti sono in tal senso alcune lettere del Petrarca indirizzate all'amico Giovanni d'Andrea, il cui *Hieronymianus* (1348) contribuì alla promozione della figura di Gerolamo nella cultura e nell'iconografia trecentesca.

taggio di Croisset, non farà che riproporre quella miscela di ascetismo e di lascivia, di religiosità e di voluttà, su cui l'autore del *Secretum* fondò la sua idea della letteratura e che è uno dei lasciti più duraturi e inquietanti, che egli ha trasmesso alla cultura moderna.

4. IL FANTASMA DI LAURA

Nell'affresco del Liviano manca apparentemente un elemento che è fondamentale per la costituzione di un ritratto veridico: Laura. Petrarca, si sa, è il poeta di Laura. All'amore per questa donna egli dedicò il *Canzoniere* e i *Trionfi*, in cui si misurò con i due generi in volgare della lirica cortese e del poema allegorico. Soprattutto nel *Canzoniere* realizzò qualcosa che non ha precedenti nella tradizione lirica e che, per la consapevolanza e la sistematicità dell'esperimento, divenne un modello ineludibile nella storia della poesia occidentale. Ha scritto un fine petrarchista, che è anche l'autore di uno dei saggi più acuti che siano stati scritti sul poeta aretino: «Se è vero che un libro è un 'luogo' in cui gli uomini si riconoscono – gruppi, ceti, epoche, umanità in senso totale – mai forse è stato più giusto affermarlo che per il *Canzoniere* di Petrarca. È un'opera che certamente dà il senso di una perfetta, adamantina unità, che dà l'immagine più pura appunto del luogo chiuso, dello spazio templare ritagliato nell'indistinto della realtà o nel nulla». Dando seguito al proposito espresso nel *Secretum* (III 227) Petrarca raccolse gli sparsi frammenti della sua anima tramutando una raccolta di *nugelle* in lode di Laura in un libro organico che è insieme un diario sentimentale, un itinerario esemplare e un repertorio di forme. Ma il vero principio ordinatore va ravvisato nella pretesa, esperita giorno dopo giorno attraverso nove redazioni diverse, di dare forma anche a ciò che vi è di più informe nell'esperienza di un amore colto nella sua prossimità alla frustrazione, alla scissione interiore, alla perdita di sé. Sicché la raccolta dei *Rerum vulgarium fragmenta* è un'opera assolutamente unitaria nella sua esclusiva, maniacale esaltazione di Laura, ma è anche un'opera, per concludere la citazione di Zanzotto, «gremita di indizi, di aperture, di indicazioni al movimento (le più varie anche se in qualche modo dissimulate) ed è comunque dominata da alcuni temi e tensioni degni di un'applicazione senza fine e tali da chiamare in causa chiunque»⁽¹⁰⁾. Composto di

⁽¹⁰⁾ A. ZANZOTTO, *Scritti sulla letteratura. Fantasie di avvicinamento*, a cura di G. M. Villalta, Milano 2001, p. 261.

366 componimenti, tanti quanti sono i giorni dell'anno, il *Canzoniere* presenta una struttura bipartita, che fu introdotta già nella seconda redazione in seguito alla morte di Laura e che impegnò il poeta in un esercizio paziente di aggiustamenti finalizzati a ricomporre questa frattura traumatica. La vicenda sentimentale, se di una vicenda si può parlare, si snoda dalla fase del peccato a quella del rimpianto, cioè dal primo incontro il «dì sesto d'aprile» del 1327 nella chiesa di S. Chiara agli anni del pentimento successivi alla morte dell'amata, e, come in una liturgia profana, è scandita su una serie di ricorrenze temporali (anni, mesi, giorni e ore), registrate con una meticolosità maniacale pari a quella con cui annotò i suoi rapporti sessuali. Quasi che il poeta avesse bisogno, per dare corpo al suo amore, di ancorarlo a delle date (di anniversario) e a dei luoghi precisi (a Valchiusa). L'amata è celebrata come un modello di bellezza ineffabile ma non per questo meno reale. A differenza di Beatrice e delle altre donne stilnovistiche Laura è, infatti, una creatura terrena, come terrena è la passione che il poeta nutre per lei. Secondo F. De Sanctis è la creatura più reale che il medioevo poteva produrre. La sua presenza è sempre associata al paesaggio, fusa con il paesaggio. Perfino nei componimenti in morte è ritratta in mezzo alla natura, che è il suo vero regno molto più di quanto lo sia il cielo. Qualsiasi elemento – il colore dei prati, il fruscio delle fronde, il mormorio delle acque, la temperatura dell'aria – è sufficiente a evocare la presenza, come nel celebre sonetto 279, *Se lamentar d'augelli, o verdi fronde*, che fu composto a Valchiusa negli anni immediatamente successivi alla sua morte.

Nonostante questa concretezza di riferimenti cronologici e naturalistici non troviamo in tutto il *Canzoniere* un ritratto completo di Laura. Il poeta si limita a enumerare dei particolari fisici o degli oggetti, che sono in rapporto metonimico con la donna, ossia «le cresse chiome d'or puro lucente», la fronte d'avorio, «il vago lume» degli occhi, le ciglia di ebano, «la bella bocca», i denti di perla, le labbra vermiglie e, ancora, il «bel velo», «il riso e il canto e il parlar dolce e umano», «la gonna leggiadra», il «bel fianco», la neve delle mani e dei piedi ⁽¹⁾. Il risvolto feticistico di questo procedimento enumerativo, da sineddoche a sineddoche, è evidente nella canzone 127, *In quella parte dove amor mi sprona*, che ne costituisce l'applicazione più articolata, o nel sonetto

⁽¹⁾ Per una classificazione di questi elementi esterni cfr. H. PYRITZ, *Petrarca und die deutsche Liebeslyrik des 17. Jahrhunderts*, in *Schriften zur deutschen Literaturgeschichte*, Köln 1962, pp. 54-62 e L. FORSTER, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge 1969.

157, *Quel sempre acerbo et onorato giorno*, che nell'epoca umanistica divenne il modello della nuova arte del ritratto.

Diversamente da quella trobadorica, di cui pure è debitrice, la concezione petrarchesca dell'amore non contempla l'incontro diretto con l'amata. Le epifanie della donna sono sempre mediate dall'immaginazione, come nella canzone 129, *Di pensier in pensier*, o da un sogno, come nella canzone 359, *Quando il soave mio fido conforto* in morte di Laura, o dalla memoria di un io-arbitro che è irrimediabilmente diverso da quello che ne patì un tempo il fascino, come nel celeberrimo sonetto 90, *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*. In tutti i casi la figura dell'amata sfuma nella lontananza e, associata com'è alla coscienza angosciata del tempo, coincide con quel frammento di vita vissuta nell'interiorità, di cui aveva parlato Seneca in un brano del *de brevitae vitae* (2,15) tante volte ripreso dal Petrarca. Da questa lontananza dell'amata deriva quell'impressione di evasività, che la poesia del *Canzoniere* trasmette anche ai suoi lettori più avvertiti. Carezza di rapporti affettivi? Senso del vuoto, della sterilità che sempre si accompagna all'esperienza poetica della parola? O la volontà di portare la poesia ai confini estremi del dicibile, «nella notte dell'essere umano – come diceva Ungaretti – resa bella da alcune luci della memoria»? ⁽¹²⁾. Di sicuro nel *Canzoniere* non troviamo un'immagine univoca di Laura, ma tante immagini discordanti quanti sono i sentimenti del poeta, che nell'amore per questa «fera bella e mansueta» si sente di volta in volta gratificato, esaltato, frustrato, espropriato della propria volontà, ridotto a una barca su un mare in tempesta. Sappiamo dal *Secretum* che Petrarca commissionò a un artista, verosimilmente Simone Martini, un ritratto di Laura allo scopo di avere sempre davanti agli occhi la sua immagine. Come in questo ritratto, anche nel *Canzoniere* Laura è un *inritamentum* del desiderio amoroso. Il suo carattere fantasmatico ne fa un essere fluido in continua evoluzione: è una pietra, un diamante, un alabastro, un pezzo di ghiaccio, una fiamma ardente, una fiera crudele. È tutto ciò e il contrario di ciò, come dimostrano anche i frequenti ossimori a cui il poeta ricorre per definirne la natura mutevole. Il suo nome, che compare solamente in due liriche, ossia nel sonetto 291, *Quand'io veggio dal ciel scender l'aurora*, e nella sestina 332, *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto*, è sfruttato per manieristiche variazioni sui temi dell'aura, dell'amore dafneo, del culto parnassico. Laura è, infatti, inseparabile dalla ricerca della gloria, dall'amore per la poesia. È, in ultima istanza, la poesia stessa, come avvertono i versi del sonetto 291, *Quand'io veggio dal ciel scender l'aurora*:

(12) G. UNGARETTI, *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, Milano 1979, p. 402.

le mie notti fa triste, e i giorni oscuri,
quella che n'ha portato i pensier miei,
né di sé m'ha lasciato altro che 'l nome

integrabili con quelli del sonetto 327, *L'aura et l'odore e 'l refrigerio et l'ombra*, che ne costituiscono il logico sviluppo:

et se mie rime alcuna cosa ponno,
consacrata fra i nobili intellecti
fia del tuo nome qui memoria eterna.

Già i contemporanei, non ultimo il Boccaccio, insospettiti dalla densità simbolica di questa figura, ne misero in dubbio l'autenticità costringendo il poeta a intervenire con una lettera a Giacomo Colonna, datata al 1336 ma rielaborata in anni successivi, in cui, oltre a difendersi dai suoi detrattori, attribuisce alla sua passione il carattere del *furor* amoroso (*Fam.* II, 9, 19-20). La realtà storica di Laura, comunemente identificata con la sposa del marchese Ugo di Sade, Laura di Noves, sembrerebbe confermata anche da una nota del *Vergilius Ambrosianus*, su cui Petrarca trascrisse il nome della donna con l'indicazione del giorno dell'innamoramento e della morte. Di per sé l'esistenza o la non esistenza di Laura non aggiunge né toglie nulla alla poesia del *Canzoniere*. Nella finzione poetica Laura è un nome, una data, un numero, un sei o, come ha sostenuto W. Pötters, un π . Insomma è un simbolo e lo è nella misura in cui è un fantasma del desiderio. La sua natura narcissica è tematizzata nel sonetto 190, *Una candida cerva sopra l'acqua*, che nell'ultima terzina ripropone il motivo mitologico dell'io che cade in uno specchio d'acqua annullando con ciò stesso l'effetto della riflessione:

Et era 'l sol già volto al mezzo giorno,
gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi,
quand'io caddi ne l'acqua, et ella sparve.

Lo specchio d'acqua può essere quello delle *immortales lacrimae* versate dal poeta per Laura, ma può anche essere, ed è l'interpretazione più plausibile, quello delle «due riviere», il Rodano e la Durenza, che circoscrivono il luogo mitico della prima apparizione dell'amata *anno Domini m° III.C.XXVII die VI° mensis aprilis in ecclesia sancte Clare auin. hora matutina*. Perché anche lo sguardo di Narciso ha bisogno per riflettersi di una realtà oggettuale ed è tipico del *furor melancholicus*, nella sua prossimità alla regressione narcisistica, rivestire a lutto il mondo esterno per conferire all'oggetto impossibile del desiderio l'apparenza dell'oggetto perduto che può, quindi, essere oggettivato, descritt-

to, rimpianto, posseduto. Di qui deriva il *bric-à-brac* di date, di luoghi e di oggetti con cui il poeta di Laura definisce lo spazio all'epifania dell'inappropriabile in una situazione, come è quella del *Canzoniere*, in cui nessuna appropriazione era realmente possibile. Senza questi dati minimi di storia o di cronistoria la poesia del *Canzoniere* non avrebbe assunto quel carattere di concupiscenza amorosa che, invece, le riconosciamo.

Ora ci spieghiamo anche perché nell'affresco del Liviano la persona di Laura non poteva essere raffigurata se non nell'unica maniera in cui può essere raffigurato l'irraffigurabile, cioè nella tensione, nell'apertura. Nelle miniature medievali – valga ad esempio quella del *Codex Eggenus* raffigurante Gregorio Magno nello scrittoio – lo spazio fisico è circoscritto. Il santo è ritratto in un atto, quello dello scrivere, che, essendo fondativo della sua *auctoritas*, è ieratico e solenne. La verità del libro non ammette alternative: può solo essere affermata, sottoscritta. Nell'affresco patavino la situazione è molto diversa. Lo *studiolum* è uno spazio aperto, realisticamente connotato, che riflette la diversa collocazione sociale (laica, aristocratica) dell'umanista. La finestra sulla parete laterale apre una fuga sul mondo esterno. Un cagnolino accucciato a terra apporta a questo ambiente il calore della domesticità con una scelta che diverrà comune nell'iconografia rinascimentale. Gli occhi del poeta sono posati sul libro di piccolo formato che tiene in mano, ma altri libri intorno sono stati appena richiusi o sono già aperti per essere a loro volta letti. Si intuisce che il poeta è più avanti del libro che sta leggendo, con gli occhi della mente è già proiettato altrove in un al di là, che è più propriamente un al di qua, in cui prende origine la sua scrittura. La finestra al suo fianco sembra fatta apposta per dare le ali alla sua fantasia, come nel celebre sonetto 234, *O cameretta che già fosti un porto*. Il suo atteggiamento è simile per certi versi a quello descritto da s. Nilo a proposito del monaco accidioso, che «con gli occhi fissa la finestra e con la fantasia si finge l'immagine di qualcuno»⁽¹³⁾. La finestra è, infatti, per il malinconico quella fenditura della stanza, ma anche dell'anima, che gli consente di guardare nel grande libro interiore immaginandosi qualcuno o qualcosa che colmi il vuoto della sua solitudine. Laura è il prodotto di questa *fictio imaginativa*. La sua immagine è oltre il leggio, oltre i libri dello scrittoio, oltre il vano della finestra. È nel paesaggio e oltre il paesaggio che si intravede sullo sfondo. Impossedibile come Dafne, cangiante e risorgente come la fenice. Chiarità d'acque, fra sprazzi

(13) NILO, *De octo spiritibus malitiae*, XIV: PG 79.

di luce e coni d'ombra, dove, come amava dire M. Zambrano, va a raccogliersi l'amore ferito, ferito come ogni volta in cui va a raccogliersi ⁽¹⁴⁾.

5. LA CAMERETTA CON VISTA

La situazione raffigurata nell'affresco della Sala dei Giganti è la situazione tipica del poeta del *Canzoniere* ed è anche il tema di una delle canzoni più note, *Standomi un giorno solo a la finestra*, la cui stesura definitiva data all'ottobre del 1368 ⁽¹⁵⁾. Nella canzone il poeta immagina che gli appaia sotto varie sembianze la donna morta. Benché il nome non sia mai indicato, la sua identità è evidenziata dai tipici simboli laurani: l'oro, l'avorio, l'ebano, «l'aura soave», il «lauro giovinetto», l'«acque fresche et dolci», la «fera gentile», la fenice. Ognuna delle sei visioni, corrispondente alla misura di una stanza di dodici versi, è strutturata sull'opposizione vita-morte, apparizione-sparizione su cui è costruito l'intero *Canzoniere* e, priva com'è di profondità prospettica, costituisce una variazione su quei temi della perdita, dell'assenza, della frammentazione dell'io, della *fabula inexpleta* della vita, che, soprattutto dopo l'incontro con la filosofia stoica, divennero i temi ossessivi della meditazione petrarchesca. Di fatto ogni visione si conclude con una scena di morte, che è annunciata da alcuni eventi premonitori: una fiera con la fronte umana è cacciata da due veltri e alla fine è sbranata (1), una nave è sorpresa dalla tempesta e finisce sugli scogli (2), un arboscello di lauro è schiantato dal fulmine dopo lo scoppio di un temporale (3), una fonte viene inghiottita da una voragine (4), una strana fenice si lascia morire alla vista di questo spettacolo (5), una donna viene punta da un serpente mentre cammina fra l'erba e «come fior colto» muore (6). L'orchestrazione quasi manieristica delle immagini e la melodia raffinata, a cui il poeta del *Canzoniere* affida la *reductio ad unum*, cioè ad *stilum*, delle tensioni interne, attenuano solo in parte il tono lugubre di queste visioni. Se la malinconia, secondo la nota tesi freudiana, è una forma di regressione simile al lutto, in questa canzone essa presenta tutto il suo

⁽¹⁴⁾ M. ZAMBRANO, *Chiari del bosco*, Milano 2004, p. 19.

⁽¹⁵⁾ Per l'analisi della canzone cfr. F. CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio del Petrarca. La canzone delle visioni*, Firenze 1971; M. FEO, *Il sogno di Cerere e la morte del lauro petrarchesco*, in AA.VV., *Petrarca ad Arquà*, Padova 1975, pp. 117-48; M. MARTELLI, «Ascendit Mors per fenestras nostras» (Nota a RVF LXXXVI 1-2), «Quaderni Petrarcheschi», VII (1990), pp. 53-64; R. BETTARINI, *Lacrime e inchiostro nel canzoniere del Petrarca*, 1998, pp. 116 ss.

aspetto luttuoso. La sua natura di allegoria funebre è esplicitata dal congedo, in cui il poeta si augura di unirsi nella morte alla sua donna:

Canzon, tu puoi ben dire:
«Queste sei visioni al signor mio
àn fatto un dolce di morir desio».

La maggior parte degli studiosi ha interpretato questa canzone come una estremizzazione funeraria della visionarietà mistica. In particolare la finestra, a cui il poeta è affacciato, rappresenterebbe gli occhi che, invece di farsi imprimere da Amore alla maniera degli stilnovisti, sono impressi dall'*umbra mortis* che avvolge le figure elencate nelle varie visioni. Ma non c'è affatto bisogno di negare la realtà di una situazione, che, oltre ad essere tipica dell'atteggiamento malinconico, è confermata dallo stesso Petrarca. In una lettera coeva a Pietro da Bologna (*Sen.* IV 3), che è un resoconto dei festeggiamenti svoltisi a Venezia in occasione della vittoria su Creta, egli racconta come «verso l'ora sesta del 4 giugno del 1364, stando affacciato alla finestra della sua camera a guardare sull'ampio mare», gli fosse apparsa all'improvviso una galea «coronata di verdi rami». L'immagine di questa galea, così simile alla nave «tutta d'avorio et d'ebeno contesta» della seconda stanza, deve essere stata l'esca che diede il volo alla sua fantasia. Lo stesso sisma, che nella quarta stanza inghiotte la fontana, potrebbe essere una reminiscenza di quello che egli aveva avvertito a Verona nel suo studio fra i libri che gli rovinavano addosso (*Sen.* X 2, 16). Il poeta si trova, dunque, *inter libros in thalamo*: non ancora ad Arquà, come nell'affresco della Sala dei Giganti, bensì nella casa *non magna sed honesta* sulla riva degli Schiavoni a Venezia, dove soggiornò per lunghi periodi dal 1362 al 1367. Fra una lettura e l'altra l'immagine osservata dalla finestra, in coincidenza con *l'hora sexta*, l'ora del demone meridiano ma anche l'ora di quel numero sesto che è Laura, si trasforma nella sua immaginazione nel fantasma dell'amata occupandolo per vari giorni e notti in un lavoro di revisione, che ci è testimoniato dalla postilla autografa nella carta 2v del codice degli abbozzi ⁽¹⁶⁾. Il «mutato stile» della canzone delle visioni e delle

⁽¹⁶⁾ F. PETRARCA, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano Latino 3196*, a cura di L. Paolino, Napoli 2000, p. 135 e p. 195: 1368. *octobr(is) .13, ven(er)is an(te) matutinum. ne laba(tu)r (con)t(uli). ad cedula(m) plusq(uam) t(r)ie(n)nio b(ic) i(n)clusa[(m)]; et eode(m) die int(e)r p(r)ima(m) face(m) et (con)cub(ium) tr(ans)cripsi in alia papiro q(ui)b(us)d(am) (et) c(etera)*. L'edizione fototipica de *Il codice Vaticano latino 3196 autografo del Petrarca* è stata pubblicata da M. Porena per iniziativa della Biblioteca Vaticana in collaborazione con l'Accademia d'Italia, Roma 1941.

altre liriche senili, espressamente teorizzato nella canzone 332, *Morte m'ha morto e solo pò far morte*, è anche il riflesso di questa claustralità che si andò accentuando nel corso degli anni. Dopo l'abbandono dei mitici *nemora* di Valchiusa Petrarca si rinchiuso sempre più in se stesso fra i libri della sua cameretta, dove poteva fissare liberamente quel volto meduseo che l'aveva reso «un sasso d'umor vano stillante». Questa scelta claustrale è anche la maniera, sempre un po' equivoca e opportunistica, com'era nel suo temperamento, di coniugare i *civilia negotia* con la difesa della libertà. In una senile (XVII 6) a Giovanni Boccaccio, che si faceva portavoce delle accuse dei suoi detrattori circa una sua presunta acquiescenza al potere, egli si difende rivendicando come luogo deputato della sua attività di letterato lo scrittoio fra i libri:

Tu rilevi che ho sprecato una buona parte del mio tempo alla corte dei signori. Per non dare spazio a equivoci, voglio che tu sappia la verità. Sono vissuto apparentemente con i potenti, in realtà furono loro a vivere con me. Mai intervenni ai loro consigli e molto raramente ai loro banchetti. Non mi sarei mai potuto adattare a un sistema di vita, che mi privasse anche solo un po' della mia libertà o mi distraesse dai miei studi. Perciò mentre gli altri correvano al palazzo, io cercavo il bosco o mi rinchiuso fra i miei libri nella mia stanza.

Il *thalamus inter libros* non può che essere la cameretta con finestra della canzone 326 ed è il doppio claustrale di quel *nemus* di Valchiusa, dove Petrarca aveva lasciato definitivamente il suo cuore. Diverso ma non opposto al palazzo dei signori, fatto per le mistiche nozze con il nulla, questo *thalamus* è il vero luogo ispiratore della seconda parte del *Canzoniere*. In questo *secretum* Petrarca imparò a spiare il mondo dalla finestra, con malinconia, riservandosi il ruolo dell'osservatore distaccato e inaugurando, con ciò stesso, un comportamento che ha segnato profondamente la storia degli intellettuali europei: dai primi umanisti a Tasso a Leopardi a Flaubert fino a quell'inquieto osservatore dalla finestra che è Bernardo Soares, un eteronimo di F. Pessoa. Come ha scritto Zanzotto, «in questo talamo si generò col mai spento sangue del *Canzoniere*, con la sua placante luce inventiva, un sostanziale approccio all'autocoscienza della poesia (oltre che la poesia) con tutte le sue implicazioni. Si generò dialetticamente, dal nulla sempre combattuto e sempre risperimentato, una diversità, un futuro, e di forme e di eventi»⁽¹⁷⁾.

⁽¹⁷⁾ A. ZANZOTTO, *art. cit.*, p. 271.