

# Introduzione

## I. Per una definizione di lotta interiore

Sul versante poetico la lotta interiore trova espressione già nella poesia classica. Nel crepuscolo degli dei pagani, osserva Lewis, i moralisti del tempo imperiale scoprono l'importanza del conflitto morale; Seneca, ad esempio, concepisce l'etica come lotta per la conquista della virtù e, con il poeta e tragediografo romano, anche san Paolo, Epitteto, Marco Aurelio e Tertulliano attraverso un «processo di introversione» denunciano il problema di una «scissione della volontà»<sup>1</sup>. L'occhio dello scrittore guarda dentro di sé e vede lottare forze contrastanti; un modo per rappresentarle, spiega Lewis, è attribuire ad ogni forza lo statuto di un personaggio: ecco che Timore e Fortezza, Ragione e Amore divengono protagonisti dell'opera poetica<sup>2</sup>. La storia di questo *topos* esalta la progressiva affermazione del metodo allegorico, dalla Roma imperiale al Basso Medioevo, attraverso le opere di Stazio e Seneca, passando attraverso Prudenzio (*Psychomachia*) che consacra il genere del poema allegorico, fino ai poeti della scuola di Chartres, su tutti Alano di Lilla con il suo *Anticlaudianus*, e a Guillaume de Lorris (*Roman de la Rose*)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> C.S. LEWIS, *L'allegoria d'amore: saggio sulla tradizione medievale*, Torino, Einaudi, 1969. p. 59; vd. anche H.R. JAUSS, *Alterità e modernità della cultura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 177).

<sup>2</sup> Cfr. anche E. PIANEZZOLA *Personificazione e allegoria: il topos della contesa*, in *Atti del IV convegno italo-tedesco «Simbolo, metafora, allegoria» (Bressanone, 1976)*, Padova, Liviana, 1980, pp. 61-72: in partic. pp. 63-69: «L'allegoria scatta dunque di fronte all'introspezione psicologica, in particolare di fronte ad un conflitto interiore, e si realizza nella rappresentazione dei due opposti sentimenti personificati» (*Ivi*, p. 67). Pianezzola, inoltre, sviluppando le osservazioni di Lewis, retrodata a Ovidio l'inizio della personificazione allegorica nel *topos* della contesa (cfr. pp. 67-72).

<sup>3</sup> In un saggio sulla guerra nella *Commedia* dantesca Luca Marcozzi segnala che «l'immagine della guerra e della vita in armi è talmente diffusa nella letteratura allegorica medievale e in quella cristiana che reperirne uno specifico antecedente risulta assai difficile» (L. MARCOZZI, *La guerra del cammino: metafore belliche nel viaggio dantesco*, in M. ARIANI (a cura di), *Biblioteca dell'«Archivium Romanicum»*. *La metafora in Dante*, Firenze, Olschki, 2009, p. 70).

L'accento allo studio di Lewis richiama alla complessità di un tema vastissimo, su cui, tuttavia, non intendiamo in questa sede sostare: ad una definizione letteraria di lotta interiore, infatti, ne preferiamo qui una teologica dal momento che la nostra ricerca prende le mosse anzitutto dal dialogo che la psicomachia petrarchesca intrattiene con il modello paolino (*Lettere*) e agostiniano (*Confessioni*).

Tra le numerosissime e multiformi descrizioni della lotta interiore a cui si potrebbe attingere, si trasceglie qui un passo di una *Enarratio* agostiniana: *Indicitur enim tibi quaedam nova vita, et tu vetus es*<sup>4</sup>. Il Cristianesimo è una vita nuova che costantemente pone l'uomo di fronte alla scelta di accettare o rifiutare il suo annuncio. Egli intuisce nella parola cristiana un'irrinunciabile promessa; tuttavia, schiacciato dal peso dell'amor proprio (*peccatum*), deve lottare contro se stesso affinché tale novità di vita trovi dimora in se stesso. L'uomo, tuttavia, non dispone di una forza adeguata per sconfiggere il proprio peccato, a meno che la grazia (*gratia*), nella misura in cui è accolta, non lo abiliti a tale vittoria, ovvero alla conversione (*conversio*).

La stessa lotta interiore, peraltro, attesta un'alleanza tra l'uomo e il proprio Creatore:

*Sed ex qua parte tibi displices, iungeris Deo; et ex qua parte iam iungeris Deo, idoneus eris ad vincendum te, quia Ille tecum est qui omnia superat [...] sed ex eo quod mente iungeris Deo, vincis quod in te non vult sequi.*

Proprio grazie a quella parte dell'anima congiunta a Dio, l'uomo deve rivolgersi con l'intelletto e la volontà a Colui che può donare la grazia e guarire il peccato: Dio nel Suo verbo incarnato, Cristo.

*Praecessisti enim ex parte, et ex parte tardaris: trahe te ipsum ad illum qui te sursum tollit ... clama et dic: «Infelix ego homo, quis me liberabit de corpore mortis huius?» ... Gratia Dei per Iesum Christum Dominum nostrum.*

---

<sup>4</sup> AUGUSTINUS, *Enarr. in Psalm.*, LXXV, 4, in *CCSL*, XXXIX, pp. 1039-1040. Il presente riferimento bibliografico vale per le rimanenti citazioni del passo agostiniano.

Pertanto è necessario che l'uomo, riconosciuta la propria fragilità, dal dolore che ne nasce, si disponga ad accogliere il dono della grazia di Cristo che non annulla bensì perfeziona il tentativo di conformare la propria vita all'annuncio cristiano: *Sed quomodo sum similis, inquis, quando adhuc mihi displiceo? Ideo dictum est: «Incipite». Incipe Domino in confessione; perficeris in pace.*

La lotta, sin dalle origini della tradizione ebraico-cristiana, è un'immagine con cui gli autori della Bibbia descrivono in modo estremamente concreto il rapporto tra Dio e il Suo popolo; Quello è *quasi vir pugnator* (*Es. XV, 3*), questo ha nome Israele, che significa «colui che lotta con Dio»<sup>5</sup>. Nel Nuovo Testamento Cristo, parola incarnata di Dio, benché Re senza esercito, compie le profezie dell'Antico Testamento e perfeziona la sfida al popolo d'Israele; Egli, infatti, porta la guerra dentro il cuore stesso dell'uomo toccato dal suo annuncio: *non veni pacem mittere sed gladium ... Qui invenerit animam suam, perdet illam; et, qui perdiderit animam suam propter me, inveniet eam* (*Mt. X, 34/39*)<sup>6</sup>. Il *miles Christi* (*2Tim. 2.3*), così come viene descritto nelle *Lettere* paoline, è colui che preferisce al peccato la grazia di Cristo: la guerra in senso letterale, a volte fino al sangue, il martirio (cfr. *Eb. 12.4*), è

---

<sup>5</sup> Il nome viene attribuito al popolo eletto dopo che il patriarca Giacobbe è chiamato *Israel* per aver lottato con l'angelo del Signore sul fiume Iabbok (cfr. *Gn. XXXII, 23-33*). Un altro celebre episodio è quello di Giobbe che protesta la sua innocenza davanti al Dio che gli ha portato guerra: *sagittae Omnipotentis in me sunt, quarum venenum ebibit spiritus meus; et terrores Dei militant contra me* (*Gb. VI, 4*). In questo episodio Dio permette la tentazione di Giobbe perché egli, superando la prova, Gli sia ancor più fedele. Inizialmente la grave malattia, inflitta da satana, sembra destinata a sopraffare il servo del Signore, al punto che egli cade nella tentazione di misurare con la sua intelligenza la sapienza del Creatore. Alla fine dell'episodio, tuttavia, egli accetta l'aiuto offertogli dal Signore che appare *de turbine: Auditu auris audivi te; nunc autem oculus meus videt te. Idcirco ipse me reprehendo et ago paenitentiam in favilla et cinere* (*Gb. XLII, 5-6*). La grazia di Dio, dunque, interviene in modo diretto nella narrazione e permette la conversione di Giobbe. Celebre è la stessa definizione di vita terrena fornita dal libro di Giobbe nella *Vulgata: Militia est vita hominis super terram* (*Gb. VII, 1*, nello stesso libro cfr. in partic. *XIV, 14; XIV, 20; XVI, 11-14; XIX, 11-12; XIX, 21; XXX, 20-21*).

<sup>6</sup> Il discepolo di Cristo è chiamato a vincere anche e anzitutto una lotta interiore. Nel discorso escatologico del Vangelo di Luca, ad esempio, Cristo esorta i suoi discepoli a vigilare nella preghiera, mentre nel mondo divampa la guerra, affinché rimangano saldi nella fede in Lui: *Vigilate itaque omni tempore orantes, ut possitis fugere ista omnia, quae futura sunt, et stare ante Filium hominis* (*Lc. XXI, 36*). Quando i popoli si solleveranno gli uni contro gli altri e i regni scenderanno in campo per distruggersi a vicenda – afferma Cristo –, i discepoli per salvare loro stessi, pur nella prigionia e nella persecuzione, dovranno unicamente perseverare nella fede in Dio. Cristo, dunque, richiama coloro che Lo seguono non tanto all'uso della spada quanto alla conversione, poiché Egli è l'unico in grado di donare la grazia per vincere se stessi. Negli *Atti degli Apostoli*, proprio secondo questo insegnamento, la Chiesa ribatte alle armi dei suoi persecutori in modo paradossale con la preghiera (cfr. *Act. XII, 5*). L'uomo, infatti, vince la propria lotta interiore solo attraverso l'unione con Dio *per Iesum Christum*, perfino in mezzo alla persecuzione o davanti al pericolo della morte: *Sicut scriptum est «Propter te mortificamur tota die, aestimati sumus ut oves occisionis». Sed in his omnibus supervincimus per eum, qui dilexit nos* (*Rm. VIII, 36-37*).

l'esito visibile di una lotta "fondativa", interiore, in cui la legge della mente prevale sulla legge del peccato in virtù della grazia *per Iesum Christum*.

L'immagine della lotta interiore, inoltre, trova largo utilizzo sul versante dell'esegesi biblica; tale *topos*, infatti, rappresenta «uno dei grandi luoghi comuni della tradizione [esegetica]»<sup>7</sup>, venendone a illustrare il *quid agas*, ovvero il senso tropologico o morale<sup>8</sup>. La stessa parola *disciplina*, con cui la teologia monastica e dei Padri identifica un assetto morale stabile, adeguatamente orientato all'annuncio cristiano, implica «un inevitabile elemento di allenamento e di addestramento, dunque una certa "durezza": il che la rendeva [sogg. = *disciplina*] molto simile all'antica "disciplina militaris": "sub disciplina regis Christi adversus diabolus dimicamus"»<sup>9</sup>. Il senso tropologico o morale dell'interpretazione del testo sacro, avendo un legame intrinseco con la *disciplina*, registra quindi un largo impiego della semantica della guerra, spesso nella sua accezione spirituale<sup>10</sup>.

## II. Il percorso critico

Ferma restando l'accennata definizione di lotta interiore, il capitolo introduttivo tratteggia i modelli teologici di psicomachia con cui Petrarca entra in dialogo nel suo epistolario: la *Lettere* di Paolo e le *Confessioni* di Agostino, e delle *Confessioni* in

<sup>7</sup> H. DE LUBAC, *Esegesi medievale. I quattro sensi della Scrittura*, in E. GUERRERO (a cura di), 2 voll., Milano, Jaca Book, 2006 (1962), 2006, I, p. 249. Sul tema della lotta interiore nello stesso volume vd. in partic. pp. 47/50/313/322/324.

<sup>8</sup> Sul celebre distico di Agostino di Dacia che definisce il *quid agas* come il senso morale o tropologico cfr.: J.A. SCOTT, «*Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti*» («Conv.» II i 5), in L. COGLIEVINA e D. DE ROBERTIS (a cura di), *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 306; F. OLHY, *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 263; J. PÉPIN, voce *Allegoria*, in *Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, I, p. 155; H. DE LUBAC, *op. cit.*, I, pp. 19-20; II, p. 375; per un'interpretazione di questo distico trecentesca cfr. PIETRO ALIGHIERI (2) 1344-55[?], nt. *Inferno.Intro.* sul data base del *Dartmouth Dante Project (DDP)* consultabile all'indirizzo di rete <http://dante.dartmouth.edu/>. Le successive citazioni dei commenti antichi e moderni alla *Commedia* attinte da questo data base saranno seguite semplicemente dalla sigla *DDP*.

<sup>9</sup> H. DE LUBAC, *op. cit.*, I, pp. 49-50.

<sup>10</sup> Alla luce di queste riflessioni, pur brevemente tratteggiate, si comprende perché nella cultura cristiana medievale la guerra "guerreggiata" viene qualificata «come "segno" d'una realtà ben più alta e ben più tragica, in forza della quale la storia dell'umanità – dalla Caduta alla Redenzione e al Giudizio – e quella d'ogni uomo è una "grande" guerra spirituale [...]. Il concetto cristiano di guerra non s'intende dunque se non in una dimensione ch'è escatologica per un verso, psicomachica per un altro» (F. CARDINI, *Alle radici della cavalleria medievale*, Firenze, Sansoni, 2004 (1981), pp. 210-211).

particolare il capitolo VIII, quello della conversione. Queste due opere presentano, seppur con sfumature diverse, una trattazione sostanzialmente omogenea del *topos* in esame, caratterizzata da tre elementi fondamentali: una «prova», ovvero la paolina «tribolazione», la necessità di una scelta di fronte alla prova fra la «legge della mente» e la «legge del peccato» e, infine, la «grazia» *per Iesum Christum* come elemento indispensabile affinché la legge della mente prevalga sulla legge del peccato. La lotta interiore consta quindi dello scontro fra la legge della mente e la legge del peccato, eppure essa non sarebbe concepibile senza una sollecitazione esterna al soggetto: per un verso la prova e, per l'altro, l'irruzione della grazia *per Iesum Christum* che rende l'uomo capace della conversione, ovvero la vittoria della lotta interiore. In sintesi, i tre elementi fondamentali del *topos* in esame sono la prova, l'io narrato e la grazia di Dio *per Iesum Christum*.

Nelle *Lettere* paoline e nel capitolo VIII delle *Confessioni*, l'*hic et nunc* degli eventi narrati è caratterizzato da questi tre elementi; fra di essi, la grazia *per Iesum Christum* ha lo stesso statuto di realtà della prova e dell'io narrato. Sia Paolo sia Agostino, infatti, contemplanò l'incarnazione di Cristo come la grazia attuale, sensibilmente operante, che cura il peccato e rende possibile la conversione. Dopo Cristo è la comunità cristiana (*ecclesia*), Suo "prolungamento" nella storia, a fare della grazia un fattore incidente negli eventi narrati alla stregua delle prove o delle gesta del singolo uomo. La lotta interiore paolina e agostiniana, pertanto – in termini bachtiniani –, è caratterizzata da un doppio cronotopo d'incontro: fra l'io narrato e la prova e, nella prova, fra l'io narrato e la grazia *per Iesum Christum*.

La *Commedia* dantesca, in particolare l'*Inferno*, viene a rappresentare – nel primo capitolo – la traduzione poetica di questo modello tripolare fornito dalle *Lettere* paoline e dalle *Confessioni*.

Nel secondo capitolo, l'analisi dell'epistolario petrarchesco con particolare attenzione alle *Familiars*, intende fornire per sommi capi un quadro del dialogo che Petrarca intrattiene sul tema della lotta interiore con Paolo e Agostino. Da questa analisi emerge un profilo complesso del *topos* in esame; Petrarca, infatti, per un verso, sviluppa un modello bipolare di lotta interiore di impronta stoica che esclude il fatto-

re della grazia, oppure ripropone, sì, il modello paolino e agostiniano ma nella maggior parte dei casi trasferendo l'interazione fra io narrato e *gratia per Iesum Christum* da un cronotopo d'incontro a un cronotopo interiore. La grazia, infatti, agisce tendenzialmente senza mediazioni sensibili sulla scena, cosicché viene a scomparire la sua oggettività di elemento narrativo nel cronotopo d'incontro: questo rilievo fa da *pendant* con la rilettura spiritualizzante, di cui l'epistolario dà larga attestazione, dei testi agostiniani e paolini.

Nel terzo capitolo, l'analisi sul *Secretum* dimostra come il modello bipolare di lotta interiore petrarchesco trovi il suo fondamento dottrinale nella teoria virgiliana (*Eneide* VI) e anzitutto ciceroniana (*Tusculanae disputationes* III) sullo scontro fra la ragione e le passioni. Secondo tale teoria, la guerra interiore è una condizione irrevocabile dell'uomo su questa terra: le passioni, per definizione opinioni erronee, ingannano la ragione e la costringono ad una schiavitù che solo la morte o la meditazione del saggio valgono ad abolire.

Agostino ribatte a questa riflessione ciceroniana in *De civitate Dei* IX, laddove critica l'illusione di autodeterminazione della filosofia stoica che esclude il fattore della grazia; d'altro canto, sulla scorta di Cicerone, l'Ipponiense attribuisce un valore morale alle passioni, suddivise tra buone e cattive: le une proprie del cittadino della città di Dio, le altre dell'uomo della città del diavolo.

Sulla base delle fonti manoscritte autografe si evince che Petrarca all'altezza della scrittura del *Secretum* conosce bene queste teorie e di esse fa uso secondo una sintesi originale per argomentare la sua posizione sulla lotta interiore.

Inoltre, nella sua produzione volgare – oggetto del quarto e quinto capitolo – Petrarca combina la teoria ciceroniana delle passioni alla teoria agostiniana e perfeziona il suo modello tripolare di lotta interiore (con trasferimento della interazione fra l'io narrato e la grazia nel cronotopo interiore). Attraverso tale modello, infatti, egli tratteggia la vittoria del proprio dissidio sia nel *Canzoniere* sia nei *Trionfi* tracciando un'evoluzione emotiva dell'io narrato il quale, dalle passioni erronee in senso stoico, perviene alle passioni buone di segno agostiniano. A differenza del modello agostiniano e paolino, tuttavia, tale evoluzione dell'io narrato è resa possibile non dalla

*gratia per Iesum Christum* ma dalla *divina gratia* che interviene direttamente a livello del cronotopo interiore. Come mostra il finale dei *Trionfi*, invece, la dimensione terrena, narrativamente veicolata dal cronotopo d'incontro, rimane segnata in modo irreversibile dalla guerra.

La conclusione presenta un breve bilancio dei risultati raggiunti, da un lato, mettendo in luce l'originalità della trattazione petrarchesca del tema della lotta interiore, dall'altro, interrogando l'attività di traduzione creativa della cultura classica e cristiana posta in essere dall'autore, traduzione che ebbe largo seguito nella nostra tradizione culturale e letteraria, come mostra, ad esempio, l'appendice dedicata ad un capitolo importante della ricezione del Petrarca volgare nell'epoca degli incunaboli (1470-1500): il commento di Bernardo Lapini ai *Trionfi*.

### **III. Note di metodo**

La presente ricerca presenta una disamina dei procedimenti letterari attraverso cui Petrarca dà forma ad un *topos*, la lotta interiore, qui definito da un punto di vista teologico, attraverso gli scritti di Agostino e Paolo, e filosofico, con le opere di Cicerone e ancora di Agostino. Altre sarebbero potute essere le prospettive di ricerca, ad esempio un'analisi della lotta interiore tra Petrarca e Cavalcanti, prospettive che potrebbero arricchire, integrare e forse anche correggere le nostre considerazioni; tuttavia, abbiamo prediletto qui le fonti teologico-filosofiche, beninteso, non volendo con ciò stabilire una gerarchia di valori, ma piuttosto assecondando un interesse personale comunque mantenuto sui binari di un'analisi stilistico-letteraria. Alcune nozioni letterarie, infatti, il «tratto psicologico» di Chatman, il personaggio «piatto» o «a tutto tondo» di Forster, il «cronotopo» di Bachtin hanno rappresentato delle categorie di lettura trasversali sia dei testi letterari sia dei testi teologici.

La scelta delle opere petrarchesche è caduta in particolare su *Familiare*, *Secretum*, *Canzoniere* e *Trionfi*: in particolare, si è ritenuto che l'epistolario offrisse un punto di vista privilegiato per indagare l'operazione di rilettura della tradizione ope-

rata dall'autore poiché, sciolto dalla regola del verso, esso pare più disposto ad aprire, rispetto ad altri generi di scrittura, il progetto culturale petrarchesco; al contempo, il *Secretum*, che del dissidio interiore fa il soggetto stesso della narrazione, ha rappresentato una chiave di ingresso per introdurre la nostra analisi all'intelligenza del *Canzoniere* e dei *Trionfi*, del cui ordito narrativo la lotta interiore abbiamo riscontrato essere un filo spesso, se non tra i più spessi.

Il metodo del «campione testuale», utilizzato con largo successo dalla stilistica tedesca, è un metodo operativo funzionale al raggiungimento di considerazioni globali che pertengono la *Weltanschauung* dell'autore<sup>11</sup>. Un campo di indagine contenuto, quale è il reticolo lessicale della lotta interiore, incardinato al tessuto retorico e diegetico, permette di valutare in termini esemplificativi l'ordinamento globale dei processi di rappresentazione del testo letterario in esame<sup>12</sup>; sulla base di questi sondaggi analitici, pertanto, cercando di evitare il rischio di astrazioni tipologiche o di osservazioni irrelate, si perviene, in conclusione, a considerazioni generali sulla poetica petrarchesca.

---

<sup>11</sup> A. RONCAGLIA, *Saggio introduttivo*, in E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2000, I, p. XXX.

<sup>12</sup> Conveniamo qui con l'assunto di Contini il quale afferma che: «anche un risultato astrattamente uguale detenga ben altra dose di certezza, quando sia formulato attraverso un'evidenza stilistica sperimentale, anziché mediante procedimenti psicologistici: e che nel momento presente l'ausilio d'una rilevazione stilistica non formalistica sia il più utile strumento della critica *une et indivisible*» (G. CONTINI, *La stilistica di Giacomo Devoto*, in «Lingua nostra», XI/1, 1950, p. 57).



# Capitolo 1

## La lotta interiore nella tradizione cristiana dalle *Lettere* paoline a Dante

### 1.1. Le *Lettere* paoline

#### 1.1.1. La vita come milizia

Il «tema favorito del Medioevo»<sup>13</sup> – come lo chiama il Lewis –, la «lotta interiore», è compendiabile dalla trattazione che di esso fanno due opere imprescindibili nell'orizzonte culturale del Petrarca: le *Lettere* di Paolo e le *Confessioni* di Agostino.

Nel sistema narrativo paolino la semantica della guerra denota, prima ancora che la sfera interiore, la vita stessa del cristiano. A riguardo, le *Lettere* costituiscono una fonte di eccezionale interesse nel *corpus* neotestamentario poiché sono l'unico testo in cui la vita dell'uomo è definita come una στρατεία (milizia). L'impiego di questa similitudine è suggerito probabilmente dallo stretto contatto tra le prime comunità cristiane e l'esercito romano, esercito a cui non è difficile immaginare che anche Paolo fosse avvezzo; a tal punto, infatti, egli sembra aver dimestichezza con la realtà militare che «presuppone come consueta» l'immagine della «milizia» e la impiega «con valore parenetico»<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> «Già qui, nel poeta pagano [Stazio], abbiamo in forma definita il tema favorito dal medioevo – la lotta delle virtù e dei vizi, la *psicomachia*, il *bellum intestinum*, la guerra santa» (C.S. LEWIS, *op. cit.*, p. 54. Vd. anche H.R. JAUSS, *op. cit.*, p. 177. Sul tema cfr. anche il nostro saggio e relativa bibliografia: P. BOCCHIA, *La pugna spiritualis: una chiave di lettura di 'Inferno' II*, in «ACME» 1 (2012), in partic. pp. 89-96.

<sup>14</sup> O. BAUERNFEIND, στρατεύομαι κτλ., in F. MONTAGNINI, G. SCARPAT, O. SOFFRITTI (a cura di), *Grande lessico del Nuovo Testamento*, 16 voll., Brescia, Paideia, 1979, XII, pp. 1337-1338. Anche OEPKE, curatore nella stessa opera del lemma ὄπλον (arma), specifica che tale lemma in «senso translato è solo in Paolo» il quale «definisce ripetutamente il suo servizio missionario una *militia Christi*» (A. OEPKE, ὄπλον, in F. MONTAGNINI, G. SCARPAT, O. SOFFRITTI (a cura di), *Grande lessico del Nuovo Testamento*, 16 voll., Brescia, Paideia, 1972, VIII, p. 824).

Come acutamente nota il Bauernfeind, il *tertium comparationis* tra la vita del cristiano e il «legionario di Cristo» (στρατιώτης Χριστοῦ Ἰησοῦ, 2 *Tim.* II, 3) è «la piezza dell'abnegazione» o, in altri termini, «la subordinazione alla volontà di un superiore»<sup>15</sup>. L'uso traslato della στρατεία serve a Paolo per fissare un concetto cardine del suo messaggio: l'obbedienza necessaria al comando di Cristo, di cui è analogia il legame di subalternità tra il legionario e il suo centurione.

L'immagine della *militia Christi*, quindi, sin dalla sua “consacrazione” paolina porta inscritta al suo interno una relazione: l'“io” del cristiano/soldato in rapporto al “tu” di Cristo/comandante.

L'obbedienza a Cristo poggia su un atto di «fede» in Lui, poiché occorre riconoscere che Egli è il «mediatore tra Dio e gli uomini» (1 *Tim.* II, 5) per accettare il Suo comando; «la legge della fede» (νόμος πίστεως, *Rm.* III, 28), dunque, è ciò a cui Paolo costantemente richiama i suoi interlocutori.

A noi lettori moderni l'immagine della *militia Christi* suona in un certo senso iperbolica; non però nel contesto di questo annuncio informato da fede incrollabile. Secondo l'Apostolo il comando di Cristo è *sic et simpliciter* reale perché Egli è vivo e operante attraverso la comunità dei credenti: *vivo autem iam non ego, vivit vero in me Christus* (*Gal.* II, 20). Proprio in virtù di questa convinzione, ad esempio, l'Apostolo invita la comunità di Filippi ad obbedirgli, quasi fosse il centurione che comanda ai legionari (cfr. *Fil.* III, 17): la sua indicazione, appunto, coincide con l'indicazione di Cristo.

Nella narrazione paolina, pertanto, Cristo si rende presente attraverso Paolo, secondo la paradossalità tipica del discorso cristiano che, come afferma Luzi, «fa sì che la figura individuale dell'apostolo sia quasi divorata dalla sua stessa luminosa e infocata radiazione profetica, non per questo perdendo i connotati della sua personalità»<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 1339. Anche per gli evangelisti Matteo e Luca l'obbedienza del legionario al centurione rende comprensibile l'autorità di Gesù (cfr. *Mt.* VIII, 9 e *Lc.* VII, 8).

<sup>16</sup> M. LUZI, *Sul discorso paolino*, in C. CARENA (a cura di), *San Paolo. Le lettere*, Torino, Einaudi, 1999, pp. VII-XIV: p. VIII.

Entro questo sistema narrativo, dunque, l'immagine della milizia descrive la vita cristiana come risposta ad un comando oggettivo, proveniente da un'autorità esterna al soggetto, il sommo comandante, Cristo, cui il soggetto è chiamato a credere (fede) e obbedire (conversione).

### 1.1.2. «Indossare Cristo»: l'arma della milizia

Oltre a definire la vita stessa dell'uomo *in hac terra*, l'immagine della guerra puntella anche i confini interiori del discorso paolino; egli, infatti, usa il verbo ἐνδύεσθαι (indossare/rivestire), frequente in accezione militare (p. es. «ἐνδύεσθαι τὰ ὅπλα: indossare le armi»<sup>17</sup>), per descrivere l'animo del cristiano cui occorre «indossare Cristo» o meglio «essere rivestito di Cristo» (ἐνδύσασθε τὸν Κύριον Ἰησοῦν Χριστόν, *Rm.* XIII, 14). Cristo, infatti, è l'unica «arma» e, al contempo, «armatura» in grado di liberare e proteggere l'uomo dalle forze del male.

A differenza del paradigma stoico, in cui il saggio trova nelle risorse della propria ragione il fondamento della propria identità, nell'immaginario cristiano Cristo comanda e sostiene il suo soldato: il rapporto tra l'«io» e il «tu» fonda qui l'identità soggettiva.

Che cosa significa, tuttavia, «essere rivestito di Cristo» secondo la logica paolina? Anzitutto «essere battezzato» (cfr. *Gal.* III, 27). Il Battesimo, infatti, è il primo momento in cui il cristiano, partecipando alla morte e Resurrezione del Figlio di Dio, è inserito nel corpo della comunità cristiana: «Tutti siete uno solo [εἷς] in Cristo Gesù» (*Ivi*, 29).

Occorre in seguito che l'«investitura» iniziale sia confermata momento per momento dalla grazia dello Spirito Santo operante in Cristo attraverso la comunità dei credenti; Paolo, infatti, esorta costantemente i suoi interlocutori a «rivestirsi di Cristo», altrimenti detto: «arma della luce» (*Rm.* XIII, 13), «corpo celeste» (*2 Cor.* V, 3), «uomo nuovo» (*Ef.* IV, 24; *Col.* III, 10), «armatura di Dio» (*Ef.* VI, 11 e 13) e

---

<sup>17</sup> A. OEPKE, ὅπλον, op. cit., p. 821.

«corazza della fede e della carità» o, da ultimo, «elmo della speranza» (1 *Tess.* V, 8-9).

Per indossare questa armatura è necessario il consenso del soldato cristiano; dal punto di vista della volontà, dunque, è richiesta la «conversione» a Dio (μετάνοια, cfr., p. es., *Rm.* II, 4-5), secondo quel dialogo “io”-“tu” che abbiamo detto essere il fondamento della vita interiore del cristiano.

### 1.1.3. La prova

La conferma del Battesimo è necessaria poiché la vita del cristiano è una costante δοκιμή (prova), «termine raro non attestato prima di Paolo»<sup>18</sup>.

La prova è un «esame» (δοκιμασία) che valuta la disponibilità dell'uomo a obbedire alla volontà di Dio; esso si presenta sotto forma di una «tribolazione» (θλίψις) che richiede un sacrificio, ovvero: «afflizione, angustia, persecuzione, fame, nudità, pericolo, spada» (*Rm.* VIII, 35).

Nel Nuovo Testamento questa «tribolazione» è menzionata «in particolare» da Paolo<sup>19</sup> il quale non la presenta, come forse un lettore contemporaneo si aspetterebbe, alla stregua di una sventura; al contrario, secondo l'Apostolo, la «tribolazione» è uno strumento di conversione alla grazia di Cristo.

Di fronte alle «prove», infatti, emerge un'alternativa innanzi a cui la libertà è convocata: «qui [nella prova] appare chiaro se il cristiano vorrà difendere ancora il vangelo a rischio della sua vita, oppure no; ossia, in ultima analisi, se vorrà impostare la sua vita stessa sulle possibilità ad essa intrinseche, oppure sulla promessa di Dio»<sup>20</sup>. La prova, come già osservato, pone l'uomo di fronte ad una alternativa: se-

---

<sup>18</sup> Δοκιμή deriva da δοκή, letteralmente «lo stare in agguato», da cui il denominale δόκιμος («provato in guerra»). Cfr. W. GRUNDMANN, voce δόκιμος κτλ., in F. MONTAGNINI, G. SCARPAT, O. SOFFRITTI (a cura di), *Grande lessico del Nuovo Testamento*, 16 voll., Brescia, Paideia, 1966, II, pp. 1403-1404; cfr. *Ivi*, p. 1414.

<sup>19</sup> H. SCHILIER, θλίβω, in F. MONTAGNINI, G. SCARPAT, O. SOFFRITTI (a cura di), *Grande lessico del Nuovo Testamento*, 16 voll., Brescia, Paideia, 1966, IV, p. 526. Le afflizioni del cristiano sono di varia natura: «persecuzione», «prigionia», «povertà», ma anche «afflizioni interiori, turbamento e tristezza [...] come pure angoscia e paura» (*Ivi*, p. 538).

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 540.

guire o rifiutare il comando di Cristo, in altri termini, credere e obbedire a se stessi, oppure credere («fede») e obbedire («conversione») a Cristo.

#### 1.1.4. L'alternativa tra la legge della mente e la legge del peccato

La «prova», esigendo una decisione della libertà, innesca una guerra tra la «legge della mente» (νόμος νόου), proclive a credere e a obbedire al decreto divino, e la «legge del peccato» (νόμος ἁμαρτίας) che intende, invece, assecondare progetti dettati da un'intelligenza puramente umana (cfr. *Rm.* VII, 23): la «prova», quindi, impone una deliberazione la quale a sua volta sottende la lotta tra l'«uomo vecchio» (παλαιὸν ἄνθρωπον) e l'«uomo nuovo» (καινὸν ἄνθρωπον, *Ef.* IV, 22-24).

I due “schieramenti”, descritti nel celebre settimo capitolo della *Lettera ai Romani*, sono equipaggiati con «armi» differenti: la «legge della mente» (*Rm.* VII, 23) ha “dalla sua” l'arma della «grazia di Cristo» introdotta dal battesimo; la «legge del peccato» (*Ibid.*), invece, ha al “suo arco” la medesima «arma del peccato», altrimenti definita «dardo della morte» (1 *Cor.* XV, 56). La «legge del peccato» è «nelle membra» (*Rm.* VII, 23), afferma Paolo; pertanto l'uomo «con la mente serve la legge di Dio, con la carne la legge del peccato» (*Ivi.*, 25).

A noi lettori contemporanei sembra qui teorizzato il dualismo tra lo spirito e la materia, tra l'anima e il corpo, quel dualismo che forse con troppa impazienza siamo soliti attribuire alla cultura cristiana *tout court*. Tuttavia la situazione interiore descritta da Paolo non è riconducibile a questa dialettica; egli, infatti, assevera che l'uomo, pur abitando una dimora corporale, può rifiutare la «legge del peccato»: *Si autem, quod nolo, illud facio, iam non ego operor illud, sed, quod habitat in me, peccatum* (*Rm.* VII, 20). In questo caso, chiosa Agostino, nella *Enarratio 118* – testo ben presente alla mente del Petrarca<sup>21</sup> – *nullus ei [peccati] relaxatur effectus* (*Enarr. in Ps. 118* I, s. 3, 1, 24, in *CCSL* XL, p. 1671). Dunque, ad essere richiamata qui non è tanto la necessità di evadere dalla dimensione del corpo quanto l'urgenza di mo-

---

<sup>21</sup> Cfr. *infra* pp. 165 e sgg.

dellare tutto ciò che da essa proviene secondo uno scopo conforme alla «legge della mente».

A riprova di ciò lo stesso Paolo afferma che le membra possono essere tanto «armi d'ingiustizia per il peccato», quanto «armi di giustizia per Dio» (cfr. *Rm.* VI, 13); il discrimine tra vittoria o sconfitta degli “eserciti interiori”, quindi, sarà da ricercare nel consenso che l'uomo accorda ora alla «legge della mente», ora alla «legge del peccato»; certo la «legge del peccato» trova radicamento nell'istanza carnale dell'essere uomo, eppure, come nota ancora Agostino nella *Expositio* su questa lettera paolina: *Si enim repugnaret tanto consuetudo carnalis et non captivaret, non esset damnatio*<sup>22</sup>.

#### 1.1.5. Il vanto del peccato

D'altro canto lo stesso Paolo sconta in se stesso il destino di un'inevitabile sconfitta; egli, infatti, può non acconsentire alla *consuetudo carnalis* – abbiamo notato anche con Agostino –, eppure non è in grado di sconfiggerla perché *omnes enim peccaverunt et egent gloria Dei* (*Rm.* III, 23).

Proprio questo peccato (ἀμαρτία) rende necessaria l'opera redentrice della grazia. La debolezza (ἀσθένεια), così, può diventare la forza (δύναμις) dell'uomo non appena egli, consapevole della sua fragilità, si disponga ad abbracciare la grazia di Cristo: *Propter quod placeo mihi in infirmitatibus, in contumeliis, in necessitatibus, in persecutionibus et in angustiis, pro Christo; cum enim infirmor, tunc potens sum* (2 *Cor.* XII, 10). L'uomo, quindi, pur scontando questa condizione di fragilità – condizione che la tradizione cristiana fa risalire al «peccato originale» – può ottenere la vittoria su se stesso grazie alla «giustizia di Dio per mezzo della fede in Gesù Cristo, per tutti quelli che credono» (*Ivi*, 21).

La fortezza davanti alla prova che la grazia di Cristo dona alla volontà umana, mentre nel pensiero stoico è ascrivibile all'asceti del sapiente, nella tradizione cri-

---

<sup>22</sup> AUGUSTINUS, *Expositio quarundam propositionum ex Epistola ad Romanos*, in *PL* XXXV, XLV-XVI, p. 2071.

stiana è frutto di un'iniziativa divina esterna al soggetto che sana una natura ferita dalla colpa di Adamo.

Due pertanto sono i possibili risultati davanti alla prova: la vittoria della «legge del peccato» che ha come esito la sconfitta della lotta interiore e la «morte»; oppure la vittoria della «legge della mente» che, attraverso la «grazia», ottiene con la sconfitta del peccato, la «pace» (cfr. *Rm.* VIII, 6-7). «Pace» (εἰρήνη), non a caso, è il termine che nelle lettere paoline sempre viene accostato in *incipit* al nome di Cristo<sup>23</sup>.

## 1.2. Agostino sulla scia di Paolo: il libro VIII delle *Confessioni*

Nelle *Confessioni* Agostino riprende largamente lo schema narrativo della lotta interiore fornito da Paolo; interessante, a riguardo, è soprattutto il libro ottavo, oggetto del quale è la conversione del santo. Tale evento è introdotto dal finale del libro precedente con il riferimento alla guerra tra *lex mentis* e *lex peccati* nell'animo di Agostino (*Conf.* VII, XXI, 27), il cui approdo finale alla *patria pacis* è possibile solo tramite la *gratia per Iesum Christum* (*Ibid.*). La citazione paolina introduce il tema della lotta interiore che diviene, appunto, nel libro ottavo uno dei pilastri narrativi su cui Agostino erige la costruzione del racconto<sup>24</sup>.

### 1.2.1. L'incontro con Simpliciano vs. la *consuetudo*

Come nel racconto paolino, la lotta è innescata da una prova che qui assume la fisionomia dell'incontro con un personaggio cristiano, Simpliciano, la cui testimonianza non passa inosservata agli occhi dell'inquieto Agostino: *qui* [Simplicianus] *mihi bonus apparebat servus tuus et lucebat in eo gratia tua* (*Ivi*, I, 1). Con Simpli-

<sup>23</sup> Cfr. *Rm.* I, 7; 1 *Cor.* I, 3; 2 *Cor.* I, 2; *Gal.* I, 4; *Ef.* I, 2; *Fil.* I, 2; *Col.* I, 2; 1 *Tess.* I, 1; 2 *Tess.* I, 2; 1 *Tim.* I, 2; 2 *Tim.* I, 2; *Tit.* I, 4; *Filem.* I, 3.

<sup>24</sup> Cfr. *Conf.* VIII, III, 7; IV, 9; V, 10-12; VIII, 19-20; IX, 21; X, 22-24; XI, 25-27; XII, 29-30. L'edizione di riferimento adottata per le *Confessioni* è: AUGUSTINUS, *Confessionum libri XIII*, quos post MARTINUM SKUTELLA iterum edidit LUCAS VERHEIJEN, Turnholti, Brepols, 1981, *CCSL*, XXVII.

ciano, l'intera comunità della Chiesa rappresenta una valida alternativa ad una pratica di vita insoddisfacente; *Videbam enim plenam ecclesiam [...]. Mihi autem displicebat, quod agebam in saeculo* (*Ivi*, II, 1).

Simpliciano, dunque, interpellato da Agostino in un periodo di profondo travaglio, racconta al maestro di retorica la storia di Vittorino, la cui conversione al cristianesimo è prova della sconfinata grazia di Cristo che si piega sull'umana debolezza (*infirmitas*); ad essere citato qui è ancora il *minimus apostolorum* (*Ivi*, IV, 9), il quale, nel momento della conversione, lascia il nome Saulo per Paolo, quasi fosse la spoglia del vinto consegnata al conquistatore, *ob tam magnae insigne victoriae* (*Ibid.*)<sup>25</sup>.

L'esempio di Vittorino provoca l'invidia di Agostino (*exarsi ad imitandum*, *Ivi*, V, 10); egli, infatti, vorrebbe con la stessa audacia abbracciare l'esperienza cristiana; tuttavia è legato dal freno della sua stessa volontà.

L'autore sviluppa qui il discorso paolino sulla *lex peccati* introducendo però un nuovo elemento rispetto all'illustre predecessore: la *consuetudo*. La *voluntas nova*, infatti, proclive ad accettare la testimonianza di Simpliciano, è costretta invece ai ceppi della *voluntas vetus* che, sodale al peccato e indurita dall'anzianità, riduce Agostino alla schiavitù (cfr. *Ivi*, 12): *Lex enim peccati est violentia consuetudinis*.

La consuetudine al peccato scava dunque un solco nell'anima, aprendo una ferita difficile da rimarginare, a meno che proprio questa ferita non sia la ragione per chiedere aiuto al medico che questo malanno sappia curare: *Miserum ergo me quis liberaret de corpore mortis huius nisi gratia tua per Iesum Christum, Dominum nostrum?* (*Ibid.*).

Senza ripercorrere l'intera vicenda del capitolo ottavo è qui evidente il richiamo alla lotta interiore paolina fra la «legge del peccato» e la «legge della mente»; d'altra parte, però, Agostino sviluppa un'indagine puntuale delle cause che spingono l'uomo ad assecondare l'inclinazione carnale: prime fra tutte la *consuetudo*, che viene sinonimo di *peccatum*.

---

25 Il modello paolino interviene qui anche a livello lessicale: Vittorino, infatti, prima della conversione, è nella mani del diavolo, la sua lingua addirittura è un «dardo di morte» (cfr. 1 Cor. XV, 56): in termini paolini, dunque, il retore è un'«arma del peccato».



### 1.2.2. L'incontro con Ponticiano vs. la *aegritudo*

Alla «debolezza» del protagonista risponde ancora l'annuncio cristiano; dopo Simpliciano, infatti, è la volta dell'incontro tra Agostino e Ponticiano che avviene all'interno di una frequentazione della Chiesa: *frequentabam ecclesiam tuam* [= del Signore] (*Ivi*, VI, 13).

Ponticiano, come Simpliciano, dà nuovo vigore al desiderio di conversione di Agostino per mezzo di esempi; egli, infatti, dopo aver trovato sul tavolo del suo interlocutore le *Lettere* di Paolo, racconta ad Agostino e all'amico Alipio due storie di conversione:

*Narrabat haec Ponticianus. Tu autem, Domine, inter verba eius retorquebas me ad me ipsum, auferens me a dorso meo, ubi me posueram, dum nollem me attendere et constituebas me ante faciem meam, ut viderem, quam turpis essem [...]. Et si conabar avertere a me aspectum, narrabat ille quod narrabat, et tu me rursus opponebas mihi et impingebas me in oculos meos, ut invenirem iniquitatem meam et odissem* (*Ivi*, VII, 16).

Ponticiano è qui *mediator* tra Dio e Agostino, ovvero Dio opera grazie al suo intervento, *inter verba eius*, nella vicenda raccontata. Vero è che il discorso di Agostino concentra l'attenzione sull'"io" con l'anafora insistita dei pronomi riferiti alla prima persona; eppure tale centratura sull'*ego* è narrativamente spiegata dall'irruzione del *tu* di Dio che, attraverso Ponticiano, diviene soggetto dell'azione predicata (*retorquebas* [...] *constituebas* [...] *opponebas* [...] *impingebas*). Viene qui descritto, dunque, il "dialogo" tra l'"io" del protagonista e il "tu" di Dio che fonda il dramma della lotta interiore. Il primo trova la forza di guardare dentro di sé grazie al secondo: *narrabat ille quod narrabat*<sup>26</sup>. L'iterazione del verbo veicola l'inesorabile e gratuita iniziativa divina che ripete il suo tentativo di soccorso, un soccorso che, accol-

---

<sup>26</sup> Nelle *Confessioni* è sempre necessario un intermediario tra Dio e l'uomo: dall'inizio, *aut quomodo credunt sine predicante?* (*Conf.* I, I, 1), fino alla conclusione: *omnibusque tuis ministeriis ad perficiendos fideles in hac vita necessariis ab eisdem fidelibus ad usus temporales fructuosa in futurum opera praeberi voluisti* (*Ivi*, XIII, XXXIV, 49).

to, produce il cambiamento del protagonista, ovvero la sua «conversione»: *aufferens me a dorso meo [...] et constituebas me ante faciem meam*.

In questo dialogo ben emerge quella «vicinanza umana e immediatezza tra me e te» che caratterizza, secondo la disamina acuta dell'Auerbach, il *sermo humilis* cristiano e agostiniano<sup>27</sup>: Dio, infatti, è qui una presenza familiare ad Agostino, al punto da divenirne un interlocutore costante e infaticabile attraverso il suo ministro Ponticiano.

Adattando al testo agostiniano la categoria bachtiniana di «cronotopo» è possibile leggere qui il rapporto tra Dio e il protagonista come un «cronotopo d'incontro» che dà luogo a un «evento formativo d'intreccio»<sup>28</sup>: in un preciso cronotopo (inscindibile unità spazio-tempo), infatti, l'«incontro» tra l'io narrato/narrante e un altro personaggio del sistema narrativo (Ponticiano/Dio), produce una variazione nello sviluppo dell'intreccio: la «conversione» del protagonista. Dio, pertanto, nella narrazione assume i tratti di un personaggio e modifica il percorso di Agostino attraverso un interlocutore esterno al protagonista.

Tale «conversione», tuttavia, non ottiene un effetto stabile nello sviluppo della narrazione agostiniana. L'autore, infatti, una volta uscito di scena Ponticiano, è di nuovo vittima della *lex consuetudinis*:

*abiit ille, et ego ad me [...] remanserat muta trepidatio et quasi mortem reformidabat [anima] restringi a fluxu consuetudinis, quo tabescebat in mortem (Conf. VIII, VII, 18).*

---

<sup>27</sup> E. AUERBACH, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 2007 (1960), p. 59.

<sup>28</sup> M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001 (1975), p. 244. Per «cronotopo», in scia a Bachtin, intendiamo «la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e concretezza» (*Ivi*, p. 231). Bachtin nella sua trattazione introduce questa categoria interpretativa nel contesto di un'analisi non solo sul genere romanzo nella civiltà occidentale, ma anche alla letteratura *tout court*, tanto da parlare di «cronotopo artistico» o «cronotopo letterario» (*Ibid.*). Tuttavia, è lo stesso critico, sulla scia di Kant, a suggerire l'applicabilità di tale categoria ad ogni esperienza conoscitiva della realtà (*Ivi*, p. 232, nt. 1; cfr. sul tema: *Ivi*, pp. 231-405: in partic. pp. 231-233/390-391). Anche la declinazione di «cronotopo dell'incontro» ha un'applicabilità universale (cfr. *Ivi*, p. 245): in esso «l'indissolubile unità (ma senza fusione) delle determinazioni spaziali e temporali porta nel cronotopo dell'incontro un carattere elementarmente netto, formale, quasi matematico» (*Ivi*, p. 244). Secondo Bachtin, una declinazione fondamentale di «cronotopo d'incontro» è il «cronotopo della strada»: «Il significato del cronotopo della strada nella letteratura è enorme: raramente un'opera fa a meno di qualche variazione del motivo della strada, e molte opere sono direttamente costruite sul cronotopo della strada» (*Ivi*, p. 244). Questa fenomenologia del cronotopo è fondamentale ai fini della nostra argomentazione anche nei prossimi capitoli.

L'ennesima caduta porta Agostino a riflettere sulla lotta interiore che “mette a soqquadro” la sua esistenza con accenti che non saranno indifferenti nemmeno al Petrarca delle *Familiars*<sup>29</sup>.

Agostino è confuso dalla veemenza di un *pudor horribilis* (*Ivi*, VII, 18), sconvolto, *tam vultu quam mente turbatus* [...] *tumultus pectoris*, e irato con se stesso, *spiritu indignans indignatione turbulentissima, quod non irem in placitum et pactum tecum, Deus meus* (*Ivi*, VIII, 19); è descritto qui lo stato d'animo di un uomo prostrato dal «peccato» che lo rende schiavo della *consuetudo*.

La forza di questa schiavitù è tale che essa viene considerata alla stregua di una «malattia»: l'anima, infatti, non risponde al suo stesso comando –qui seguire l'annuncio di Ponticiano – perché, a causa di questa malattia, non vuole in modo intero (cfr. *Ivi*, VIII, 9):

*Nam si plena [voluntas] esset, nec imperaret, ut esset, quia iam esset. Non igitur monstrum partim velle, partim nolle, sed aegritudo animi est, quia non totus assurgit veritate sublevatus, consuetudine praegravatus* (*Ivi*, IX, 21)<sup>30</sup>.

Lo scavo interiore di Agostino mostra con dovizia di dettagli l'umana debolezza (ἄσθένεια) già discussa da Paolo, ora facendo leva sulla *consuetudo*, ora sulla *aegritudo* dell'anima, usando dei termini che in seguito assumeranno rilevanza centrale nel pensiero petrarchesco.

Nemmeno questa acuta consapevolezza della propria fragilità basta, tuttavia, a riabilitare l'autore; egli, infatti, cosciente del suo male, accusa se stesso, prova a rimediare, ma di nuovo ricade:

*Et item conabar et paulo minus ibi eram et paulo minus, iam iamque attingebam et tenebam: et non ibi eram nec attingebam nec tenebam, haesitans mori morti et vitae vivere* (*Ivi*, XI, 25).

---

<sup>29</sup> Cfr. *infra* pp. 149-152.

<sup>30</sup> Cfr. anche *Conf.* VIII, XI, 25: *Sic aegrotabam et excruciar acccusans memet ipsum* [...].

*Paulo minus*: il cambiamento sembra all'intelligenza umana di Agostino sempre più vicino, "a portata di mano"; tuttavia, questa constatazione assume i contorni di un'illusione perché nel momento discriminante la paura soffoca lo slancio della volontà: *punctumque ipsum temporis [...] quanto propius admovebatur, tanto ampliorum incutiebat horrorem (Ibid.)*.

L'impotenza penetrata dal brivido della disperazione si traduce in quel turbamento o quell'angoscia che l'esercizio della ragione e della volontà, per quanto teso al massimo della umana capacità, non sa né può sopportare.

### 1.2.3. Il *tolle lege* e la conversione

Proprio questa debolezza, però, rende necessario l'intervento di Dio il quale, dopo i *mediatores* Simpliciano e Ponticiano, si serve qui del celebre stratagemma del *tolle lege*.

Agostino, infatti, immerso nel *negotium flendi*, lasciato un poco distante Alipio, sente una voce di fanciullo da un vicino giardino che ripete la formula *tolle lege (Ivi, XII, 29)*; è questo lo spunto esteriore che lo spinge, sulla scia della storia di Antonio raccontata da Simpliciano, a lasciarsi ispirare dalla prima lettura che gli capita per le mani. Egli, allora, torna presso Alipio e apre il libro di Paolo lasciato in giardino: cade sotto gli occhi di Agostino un brano della *Lettera ai Romani* in cui l'Apostolo ammonisce i suoi interlocutori ad abbandonare la «legge del peccato» per la grazia di Cristo: *induite Dominum Iesum Christum et carnis providentiam ne feceritis in concupiscentiis (Ibid., cfr. Rm. XIII, 13)*.

Il verbo *induere* traduce letteralmente il verbo paolino *ενδύεσθαι* a indicare l'armatura, la persona stessa di Cristo, che l'uomo battezzato «indossa» per vincere la lotta interiore; è solo questo aiuto divino, infatti, al contempo difesa e arma di "offesa", che ottiene la vittoria contro il male. Le parole di Paolo sono dunque l'"assalto" di Dio, questa volta vittorioso, alla rocca del cuore di Agostino, qui infine "costretto" alla resa:

*Statim quippe cum fine huiusce sententiae quasi luce securitatis infusa cordi meo omnes dubitationis tenebrae diffugerunt. Tum interieto aut digito aut nescio quo alio signo codicem clausi et tranquillo iam vultu indicavi Alypio (Conf. VIII, XII, 29).*

La «luce della sicurezza» vince sul polo antitetico, «le tenebre del dubbio», così da ottenere rispetto al precedente stato d'inquietudine una nuova disposizione interiore, in termini chatmaniani, un nuovo «tratto psicologico»<sup>31</sup>: *tranquillo iam vultu*. È questo «aggettivo narrativo»<sup>32</sup>, *tranquillus*, il segnale della vittoria interiore; «indossare la grazia di Cristo», infatti, permette di raggiungere quell'obiettivo, la *securitas/tranquillitas*, altrimenti detta alla fine del libro precedente *patria pacis* (cfr. *Conf. VII, XXI, 27*), che una coscienza umana, pur avvertita del proprio male e al massimo della sua preoccupazione morale, non è in grado di ottenere.

Dunque, come nelle *Lettere* di Paolo, il credere («fede») a Cristo e l'obbedire («conversione») al Suo comando è l'unica «strategia» per ottenere il successo della propria lotta interiore, ovvero la «pace». Infatti, sotto le insegne della *regula fidei*, da un lato, e della *conversio*, dall'altro, si conclude questo libro: *Convertisti enim me ad te, ut nec uxorem quaererem nec aliquam spem saeculi huius stans in ea regula fidei... (Ivi, XII, 30)*.

Noi moderni lettori così proclivi a considerare la «pace» introdotta dalla conversione un appagante rifugio o una forzata rinuncia ai beni del mondo, rimaniamo qui spiazzati; la «pace», infatti, nella logica paolina e agostiniana convive «virilmente» con la lotta interiore; lo stesso Agostino invero non si risparmia di paragonare le parole di Dio e gli esempi dei Suoi servi a frecce confitte nelle viscere della sua meditazione che, bruciando il nemico – lì il *torpor* – impediscono la prevaricazione della

---

<sup>31</sup> Ci avvaliamo qui della categoria di «tratto psicologico» impiegata da Chatman per analizzare il personaggio romanzesco; le sue considerazioni, infatti, pur relative ad un genere letterario, risultano perfettamente estendibili al protagonista qui analizzato. Secondo Chatman, il personaggio è «un paradigma di tratti psicologici, in cui “tratto” è usato nel senso di “qualità personale relativamente stabile o costante”»; il «tratto psicologico», in particolare, è «un aggettivo narrativo tratto dal linguaggio parlato che etichetta una qualità individua del personaggio, nella misura in cui si prolunga in tutta o parte della storia (“dominio” del tratto)». Qui, dunque, *tranquillus* è un tratto psicologico contrapposto al precedente *turbatus* (S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981, pp. 128-130).

<sup>32</sup> *Ibid.*

«legge del peccato» (cfr. *Conf.* IX, II, 3); a dire, insomma, che nell'agone dell'esistenza il rapporto personale con il "tu" di Dio, di cui la «pace» è frutto, è un dialogo drammatico costante e, addirittura, col passare degli anni crescente.

Sia nelle *Lettere* paoline sia nelle *Confessioni*, pertanto, la grazia è un elemento dell'intreccio la cui azione è identificata da personaggi precisi nell'*hic et nunc* della narrazione: prima Cristo, poi i membri della comunità cristiana. In termini bachtiniani, la lotta interiore paolina e agostiniana è caratterizzata da un doppio «cronotopo d'incontro»: fra l'io narrato e la prova e, nella prova, fra l'io narrato e la grazia *per Iesum Christum*; tale prospettiva critica permette di fissare, dunque, l'interazione in un dato *hic et nunc* tra l'io narrato e i due eventi narrati, la prova e la grazia.

#### 1.2.4. Un personaggio a tutto tondo

Alla fine del libro VIII, dopo l'episodio del *tolle lege*, Agostino annuncia alla madre la sua conversione (cfr. *Ivi*, XII, 30); questa «deliberazione» traduce di nuovo a livello narrativo la vittoria della *lex mentis* sulla *lex peccati*.

Nell'apertura del successivo libro, tornando su quest'episodio, Agostino chiarisce ulteriormente il dramma del proprio libero arbitrio, infine, liberato da Cristo:

*Sed ubi erat tam annoso tempore et de quo imo altoque secreto evocatum est in momento liberum arbitrium meum, quod subsederem cervicem leni iugo tuo et umeros levi sarcinae tuae, Christe Iesu, adiutor meus et redemptor meus? (Conf. IX, I, 1).*

L'*infirmitas* del libero arbitrio, come in Paolo, è la risorsa grazie a cui Alipio e Agostino si aprono alla fede ottenendo così una *firmitas* umanamente irraggiungibile: la citazione paolina, *infirmum autem in fide recepite* (*Conf.* VIII, XII, 30; cfr. *Rm.* XIV, 1), è il versetto che, una volta letto, conduce anche l'amico di Agostino sulla via della verità: *Sed tali admonitione firmatus est [Alypius] (Conf. VII, XII, 30).*

L'*infirmitas*, dunque, è una condizione necessaria, anche se non sufficiente, per ottenere la *firmitas*; così come nel testo paolino la «debolezza» (ἀσθένεια) viene a

coincidere con la «forza» dell'uomo (δύναμις): *cum enim infirmor, tunc potens sum* (2 Cor. XII, 10).

Questa «fermezza» di Alipio e Agostino, è accompagnata da un nuovo «tratto psicologico»: *sine ulla turbulenta cunctatione coniunctus est* [Alypius] (*Conf.* VIII, XII, 30).

Siamo davanti ad un paradosso difficile da spiegare: come «pace» e «guerra» così «forza» e «debolezza» convivono nello stesso soggetto quand'egli permetta alla iniziativa divina di soccorrere la propria umana debolezza<sup>33</sup>. Paolo e Agostino offrono al lettore un personaggio che Forster avrebbe chiamato a «tutto tondo», perché «ha in sé l'elemento incalcolabile della vita»<sup>34</sup>, ovvero un personaggio che – come avviene nella vita quotidiana in rapporto alle imprevedibili circostanze storiche – è capace di un cambiamento realistico e inaspettato in rapporto agli eventi narrati. Tanto in Paolo quanto in Agostino il cambiamento mentale e morale avviene qui nel rapporto riconosciuto («fede») e accettato («obbedienza al comando») con Dio che è presente nell'intreccio attraverso alcuni elementi del sistema narrativo esterni al protagonista ed operanti nella storia.

A livello narrativo, pertanto, il *topos* della lotta interiore sviluppa un paradigma d'intreccio altamente drammatico, sostanzialmente bipolare, fondato sul rapporto fra l'«io»/soldato cristiano e il «tu»/ Cristo comandante.

Questo «cronotopo d'incontro» tra l'io narrato e un elemento d'intreccio esterno all'io narrato attraverso cui Dio sensibilmente agisce – qui il personaggio di Simeone e Ponticiano o un evento quale la voce del *tolle lege* – innesca la lotta interiore: l'annuncio divino, infatti, sollecita Agostino a prendere una posizione. La «lotta interiore» sottesa a questa decisione, come già osservato, ha due soluzioni possibili: la vittoria della *lex mentis* o la vittoria della *lex peccati*.

---

<sup>33</sup> Questo paradosso tematico ha un corrispettivo anche a livello stilistico, come ha notato l'Auerbach: in Agostino, infatti, «l'elemento che afferra, che trascina, che sconvolge, il quale secondo la teoria retorica costituisce il sublime, si mescola necessariamente con il didascalico». (E. AUERBACH, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, op. cit., p. 56).

<sup>34</sup> «La prova che un personaggio è a tutto tondo consiste nella sua capacità di sorprenderci in maniera convincente [...]. Ha in sé l'elemento incalcolabile della vita: la vita nelle pagine di un libro» (E.M. FORSTER, *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 1991, p. 85). Ai personaggi a «tutto tondo» Forster giustappone, in antitesi, i personaggi «piatti» che, invece, «sono costruiti intorno a un'idea o qualità» (*Ivi*, p. 76).

### 1.3. La lotta interiore secondo Dante: considerazioni sull'*Inferno* (la «guerra» alle porte di Dite)

La *Commedia* dantesca, e della *Commedia*, la discesa infernale e l'ascesa purgatoriale, viene a rappresentare la traduzione poetica di questo modello di lotta interiore costruito sui due cronotopi d'incontro. La nostra analisi si concentra sugli episodi della lotta interiore nella prima cantica, calibratamente disposti all'altezza di alcuni snodi geografici fondamentali nel primo regno: dopo il primo passo nella regione infera, l'ingresso nel basso inferno attraverso le porte di Dite, la discesa dal settimo all'ottavo cerchio sulla groppa di Gerione che segna il trapasso dal girone dei violenti alle bolge degli ingannatori e, infine, la calata finale dall'ottavo al nono cerchio sulla mani del gigante Anteo che permette la transizione dalle bolge degli ingannatori alle zone dei traditori. Tutti questi passaggi sono scanditi dal reticolo lessicale della lotta interiore, incardinato alla rima «guerra»/«terra»/«serra», con quest'ultimo verbo a segnare con precisione il confine delle regione infernale, ora rimasta alle spalle dei pellegrini, ora pronta ad esser da loro esplorata<sup>35</sup>.

Una tappa cruciale della lotta interiore dantesca è l'ingresso nel basso inferno attraverso le porte di Dite: lì, infatti, da una parte, la prova difficile scatena la lotta interiore di Dante, incerto se proseguire il cammino o tornare sui propri passi; dall'altra, la grazia, personificata dal messo angelico, sconfigge i nemici interiori ed esteriori, permettendo così il prosieguo del cammino.

---

<sup>35</sup> «e noi movemmo i piedi inver' la terra, / sicuri appresso le parole sante. / Dentro li 'ntrammo sanz' alcun guerra; / e io, ch'avea di riguardar disio / la condizion che tal fortezza serra (*Inf.* IX, 104-108)»; «Come talvolta stanno a riva i burchi, / che parte sono in acqua e parte in terra, / e come là tra li tedeschi lurchi / lo bivero s'assetta a far sua guerra, / così la fiera pessima si stava / su l'orlo ch'è di pietra e 'l sab-bion serra (*Inf.* XVII, 19-24)»; «recasti già mille leon per preda, / e che, se fossi stato a l'alta guerra / de' tuoi fratelli, ancor par che si creda / ch'avrebber vinto i figli de la terra: / mettime giù, e non ten vegna schifo, / dove Cocito la freddura serra (*Inf.* XXXI, 118-123)». La lotta interiore, e della lotta interiore questa calibratissima scelta lessicale, scandisce i passaggi in cui il viaggio verso la meta dei pellegrini diviene l'oggetto esplicito della narrazione, venendo a coincidere, da una parte, con la necessità di mezzi *ad hoc* per procedere il cammino e, dall'altra, con l'ingresso in una nuova regione infernale in cui aumenta la gravità del peccato. Per le citazioni della *Commedia* ci atteniamo al testo critico di Petrocchi: D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Milano, Mondadori, 1966-1967 (Edizione nazionale VII).



### 1.3.1. La rima «guerra»/«terra»: un richiamo tra i due passaggi difficili

Come osservato nel nostro contributo critico sul canto II dell'*Inferno* sullo sfondo di un'invariante agonistica che caratterizza la storia e il mondo infernale la semantica della guerra assume sin dall'inizio un carattere spirituale<sup>36</sup>:

Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno  
toglieva li animai che sono in terra  
da le fatiche loro; e io sol uno

m'apparecchiava a sostener la guerra  
sì del cammino e sì de la pietate,  
che ritrarrà la mente che non erra (*Inf.* II, 1-6).

Il distico incipitario della *Commedia* è posto sotto il segno di quella guerra che metaforicamente designa la «battaglia dell'animo» (*Inf.* XXIV, 53) sottesa ad ogni passo del viaggio; in particolare esso descrive il movimento della volontà dall'indisposizione («viltade», *Inf.* II, 45) alla forza («ardire e franchezza», *Inf.* II, 123), diegeticamente riscontrabile dall'annullamento prima e dal cominciamento poi del cammino. Di capitale importanza è qui il rapporto tra l'intelletto e la volontà: Dante, infatti, vince la lotta interiore nella misura in cui la sua volontà aderisce a ciò che l'intelletto riconosce come vero<sup>37</sup>; nel gergo della filosofia scolastica quando egli dispone di «fortezza».

---

<sup>36</sup> Cfr. P. BOCCHIA, *La pugna spiritualis: una chiave di lettura di 'Inferno' II*, op. cit. Sul tema della battaglia che permea le descrizioni del paesaggio infernale e delle pene inferte ai dannati, cfr. L. MARCOZZI, *La guerra del cammino: metafore belliche nel viaggio dantesco*, op. cit., p. 65. Nell'"anti-inferno" e nei cerchi degli incontinenti il tono agonistico rimane un accento costante dello scenario infernale per descrivere il paesaggio: «Io venni in loco d'ogne luce muto, / che mugghia come fa mar per tempesta, / se da contrari venti è combattuto» (*Inf.* V, 28-30); o per tratteggiare la fisionomia del veduto in chiave brutalizzante, «Qual è quel cane ch'abbaiando agogna, / e si racqueta poi che 'l pasto morde, / ché solo a divorarlo intende e pugna» (*Inf.* VI, 28-30). Un secondo accento agonistico emerge nella storia vissuta dalle anime *in hac terra*, dominata dalle lacerazioni di guerre cruente, alla stregua dei canti incipitari, «Achille / che con amore al fine combatteo» (*Inf.* V, 65-66), o da stragi familiari, «noi che tignemmo il mondo di sanguigno» (*Ivi*, 90).

<sup>37</sup> In chiusura del canto II, infatti, il «vero» (*Inf.* II, 135) in quanto oggetto proprio dell'intelletto e il «bene» (*Inf.* II, 126) in quanto oggetto proprio della volontà raffigurano le polarità verso cui l'anima razionale del pellegrino rivolge se stessa.

In merito a questa virtù Dante sottoscrive in sostanza il pensiero scolastico secondo cui l'essenza della fortezza è la capacità della volontà di seguire il retto giudizio della ragione<sup>38</sup>. Due, tuttavia, sono i motivi che impediscono, secondo il medesimo pensiero, l'esercizio di questa virtù. Il primo è un piacere che attrae l'uomo al punto da distogliere la volontà dalla *rectitudo rationis*; a questa tentazione pone un argine la virtù della temperanza<sup>39</sup>. La seconda causa che sancisce il "divorzio" volontà-ragione, invece, avviene nella misura in cui *aliquid difficile incumbit*. In tale eventualità la volontà respinge ciò che è *secundum rationem* perché teme il sacrificio richiesto dalla circostanza ardua; ad essere necessaria, in questo caso, è proprio la fortezza che «modera» il timore. È questo il caso, come osserveremo, di tutti i «passaggi difficili» dell'*Inferno*. Inoltre, anche nel *Convivio* Dante prende le mosse da tali considerazioni descrivendo l'età «temperata e forte» della «gioventute» (*Conv.* IV, XXVI, 2): in questa «etade», proprio quella del pellegrino all'inizio del cammino, la ragione deve «cavalcare» l'appetito «che irascibile e concupiscibile si chiama [...] con freno e con isproni, come buono cavaliere» (*Ivi*,

---

<sup>38</sup> Cfr. *Summa Theol.* II<sup>a</sup>-IIae, q. 123, a. 3, co: *Oportet autem huiusmodi rerum difficilium impulsum non solum firmiter tolerare cohibendo timorem, sed etiam moderate aggredi: quando scilicet oportet ea exterminare, ad securitatem in posterum habendam. Quod videtur pertinere ad rationem audaciae. Et ideo fortitudo est circa timores et audacias, quasi cohibitiva timorum, et moderativa audaciarum.* Tr. it.: «D'altra parte non basta sopportare con fermezza la spinta di codeste difficoltà reprimendo il timore, ma bisogna affrontarle con moderazione: nei casi in cui è necessario eliminarle, per la sicurezza futura. E questo è proprio dell'audacia. Dunque la fortezza ha per oggetto il timore e l'audacia, il primo per reprimerlo, la seconda per moderarla» (TOMMASO D'AQUINO, *La Somma teologica: testo latino dell'edizione leonina con trad. italiana a fronte*. Traduzione e commento a cura dei Domenicani italiani, 33 voll., Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1984-1992, XX, p. 34). La «fortezza» d'animo ha un duplice risvolto dal punto di vista operativo: da una parte, sopporta con «fermezza» le difficoltà reprimendo il «timore» e, dall'altra, affronta le imprese con «audacia» commisurata allo sforzo richiesto. L'azione principale della «fortezza» rimane altresì la resistenza al «pericolo» e la vittoria sul «timore», da cui consegue la possibilità della «audacia» (cfr. *Ivi*, a. 6, co); sulla fortezza cfr. *Summa Theol.* II<sup>a</sup>-IIae, q. 123. Vd. sul tema: A. MCCORMICK, *Il viaggio infernale di Dante e le quattro virtù cardinali*, in «Studi e problemi di critica testuale» 23 (1981), pp. 81-96.

<sup>39</sup> L'episodio di Casella descrive precisamente nel canto "parallelo" del *Purgatorio* la necessità della temperanza; il canto del musico, che «attira a sé l'attenzione esclusiva» di Dante e Virgilio (M. CEROCCHI, «*Purgatorio* II: il fascino pericoloso dell'«amoroso canto» di Casella», in «Forum Italicum» 42, 2 (2008), p. 256), può plausibilmente identificare un *aliquid delectabile* rispetto al vero oggetto della *rectitudo rationis*. Catone, infatti, richiama lo «stare» negligente perché la volontà è ripiegata su un bene che per sua natura non può soddisfare la sete di beatitudine di Dante e Virgilio.

XXIV, 6)<sup>40</sup>. Enea, additato come esempio da Dante, ha dovuto usare il «freno» della «temperanza» rispetto all'amore per Didone, e lo «sprone» della «fortezza» nella discesa infera «contra tanti pericoli» (*Ivi*, XXVI, 5-9). Solo la «fortezza», dunque, spiega ancora il *Convivio*, rende capace l'uomo di «mostrare lo loco dove è da fermarsi e da pugnare» (*Conv.* IV, XXII, 4). All'inizio del cammino, pertanto, Dante ottiene questa virtù grazie al sole/Virgilio i cui raggi/parole infiammate dal vivido ricordo di Beatrice a loro volta infiammano l'animo del pellegrino disposto, infine, a intraprendere l'impresa. La parola «fortezza» non ricorre qui, eppure, proprio alla necessità di questa virtù i canti richiamano, secondo quella strategia rappresentativa della *Commedia* che delinea il programma etico in modo implicito e concreto attraverso il «sacramentalismo della vita del *viator*»<sup>41</sup>.

L'incipit della *Commedia* è dunque una sorta di traduzione poetica del modello di lotta interiore paolino e agostiniano costruito sui due cronotopi d'incontro, fra l'io narrato e la prova (il cammino stesso) e fra l'io narrato e la grazia (Maria, Lucia e Beatrice), la fortezza venendo a rappresentare quella virtù grazie a cui l'uomo, in termini paolino-agostiniani, passa dalla legge del peccato alla legge della mente.

Nel solco delle pista metodologica suggerita da Singleton con la categoria di «retrospective view»<sup>42</sup> e da Contini – secondo cui la *Commedia* si avvale oltre che di una polisemia in senso proprio, anche di «altra polisemia, quella che si svolge inte-

---

<sup>40</sup> Questa suddivisione fra le *passiones*, *ira* e *concupiscientia*, attinge al pensiero platonico-aristotelico e viene ripresa nel XIII secolo da Jean de la Rochelle, da Alberto Magno e infine da Tommaso d'Aquino. Secondo quest'ultimo, la «concupiscienza» spinge l'uomo a perseguire le cose percepite dai sensi come convenienti e a rifuggire le nocive; l'«ira», invece, tende a superare ciò che si presenta come contrario, *arduum*, al soggetto percipiente. Affinché le passioni vengano governate in modo consono al bene del soggetto percipiente, occorre intervengano le virtù, come nota anche il “manuale di scolastica” di Guglielmo Peraldo: «Item temperantia est in concupiscibili: fortitudo vero in irascibili» (*Summae virtutum, ac vitiorum. Tomus Primus*. GUILIELMO PERALDO EPISCOPO LUGDUNENSI, ordinis predicatorum, authore, Lugduni, sub scuto Coloniensis, 1546, p. 476). Sul larghissimo influsso esercitato dalla trattistica peraldiana nel tardo Medioevo cfr. L. AZZETTA, *Vizi e virtù nella Firenze del Trecento (con un nuovo autografo del Lancia e una postilla sull'Ottimo commento)*, «Rivista di Studi Danteschi», 8, 1 (2008), pp. 101-42.

<sup>41</sup> Cfr. P. BOCCHIA, *La pugna spiritualis: una chiave di lettura di 'Inferno' II*, op. cit., pp. 125-129.

<sup>42</sup> Il sintagma «vista retrospettiva» definisce una sorta di sguardo gettato all'indietro, a quanto già detto e avvenuto nello svolgimento della *Commedia*, attivato dal ritorno di un termine o di un tema, attraverso il quale il lettore attiva la propria memoria per ricostruire il disegno complessivo dell'opera: «Ciascuna parola, una volta pronunciata, non viene più udita: cessa di esistere come suono, ma passa nella memoria dell'ascoltatore, dove tutte le parole sono conservate nell'ordine in cui sono state pronunciate, fino a che la serie forma un tutto significante ed è riconosciuta come completa poiché dalla conclusione, dal riconosciuto compimento cioè, l'occhio della mente può volgersi indietro a guardare il tutto (che non esiste più se non nella memoria) e comprenderlo come tale» (C. SINGLETON, *La poesia della «Divina Commedia»*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 471-472).

ramente entro la lettera, per la molteplicità di richiami interni e di allusioni culturali»<sup>43</sup> – sviluppiamo la nostra argomentazione seguendo la traiettoria del lessema «guerra» nella prima cantica.

La seconda occorrenza ancora in rima con la parola «terra» marca l'ingresso nel «basso inferno» in cui sono puniti quei peccati di «malizia» (cfr. *Inf.* XI, 16 sgg.) che coinvolgono l'intelletto:

e noi movemmo i piedi inver' la terra,  
sicuri appresso le parole sante.

Dentro li 'ntrammo sanz' alcun guerra;  
e io, ch'avea di riguardar disio  
la condizion che tal fortezza serra,

com' io fui dentro, l'occhio intorno invio (*Inf.* IX, 104-109).

Dante usa la parola «guerra» in senso letterale: per proseguire il cammino, infatti, non è necessario combattere contro i diavoli. Lo scontro cruento tra questi ultimi e i pellegrini, che nel canto VIII sembrava ormai ineludibile a causa dell'ottusa «tracotanza» dei guardiani infernali, è sventato infatti dal messo che apre con la «verghetta» la porta della fortezza infernale.

Tuttavia all'altezza del canto IX il lessema «guerra» in rima con «terra» ha già assunto un sovra-senso poiché richiama alla mente del lettore la lotta interiore di Dante personaggio e l'eventuale, drammatico conformarsi della sua volontà a quella

---

<sup>43</sup> G. CONTINI, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 2001 (1976), p. 119. Nella stessa pagina Contini dispiega il concetto in questi termini: «Non so bene di quella propriamente detta, ma quest'altra polisemia dantesca è un procedimento, in questa misura almeno, assolutamente eccezionale negli archivi dell'espressione, per la fulminante ricchezza della memoria dell'autore, in cui esperienze e letture si stratificano e accumulano, facendo sì che gli elementi vicini, e assai spesso i medesimi, siano punti di numerosi reticolati e sistemi». I «reticolati e sistemi» che ordiscono la struttura del testo sono rintracciabili anzitutto dalla memoria secondo un metodo che non solo non contraddice, ma anzi sostiene la rigorosa indagine filologica: «Se la memoria consente una ricostruzione ben tassellata del testo dantesco, in cui tutti i passi rientrano nell'ordine assegnato, ma al tempo stesso con clamante novità, essa è un oggetto necessario della filologia. Questa non è neutrale né esclusiva rispetto ai valori, non può omettere tra i suoi interessi lo stupore innanzi all'ingegnosità e alla spregiudicatezza con cui è usfruita passo per passo la necessità dell'incatenatura» (ID., *Un'idea di Dante*, op. cit., p. 73). Nella prospettiva di una consapevole *reductio* di Dante a poeta comico e della *Commedia* a multiforme repertorio di stili, Contini intensifica l'analisi dei significanti esaltando «gli estremi formali» del «poeta»; la nostra analisi, invece, sfrutta le osservazioni dell'illustre filologo per evidenziare una fondamentale unità narrativa che si appoggia a unità linguistico-tematiche strutturanti.

del maestro nel «punto *in cui* il personaggio che dice io diventa veramente *agens*, gettando le basi per la sua azione futura»<sup>44</sup>. La nuova ricorrenza della rima «guerra»/«terra», pertanto, richiamando retrospettivamente lo scenario iniziale, nel momento in cui nega la “guerra-guerreggiata” rievoca però la lotta interiore. Tale guerra interseca dunque anche la transizione dall’“anti-inferno” al «basso inferno» (*Inf.* VIII, 75): quello che Picone definisce il secondo «*passage périlleux*»<sup>45</sup>.

### 1.3.2. Il postulato critico del canto IX

A differenza di molti passi controversi del poema l’entrata nel «basso inferno» viene interpretata unanimemente dai commentatori moderni alla luce della «sconfitta

---

<sup>44</sup> M. PICONE, *Il canto II dell’Inferno*, in G. GÜNTERT e M. PICONE (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis*, 3 voll., Firenze, Cesati, 2000, I, p. 40.

<sup>45</sup> M. PICONE, *Il canto VIII dell’Inferno*, in G. GÜNTERT e M. PICONE (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis*, op. cit., I, p. 115. In riferimento all’arrivo alla città di Dite afferma ancora Picone: «i due poeti si trovano davanti un tipico *passage périlleux*, come quello che il cavaliere arturiano doveva attraversare per entrare nel mondo delle esperienze cortesi definitive; passaggio che è al tempo stesso ripetizione del «passo / che non lasciò già mai persona viva» (*Inf.* I, 26-27), superato nel pellegrino nella scena del prologo, e anticipo dell’«alto passo» (*Inf.* XXVI, 132) che segnerà l’inizio della tragedia di Ulisse» (*Ibid.*).

della ragione» (Virgilio) soccorsa dall'arrivo della grazia (messo angelico)<sup>46</sup>. In particolare a calcare i toni sono le interpretazioni novecentesche: il poeta latino è «impotente e ignaro», la sua *insufficiencia* manifesta. Così afferma Riccardo Bacchelli, che interpreta l'«errore» di Virgilio «non solo inevitabile moralmente e razionalmente, ma teologicamente necessario»<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Chiosa il Porena in riferimento al canto IX (55-7): «ed è Virgilio stesso che lo raccomanda: è lui stesso che concorre a tenere chiusi gli occhi del poeta. *Dunque non solo il limitare l'esercizio del proprio intelletto di fronte alla fede non è andare contro la ragione, ma la ragione stessa, se è veramente sana, consiglia di limitarlo. Ragion vuole che si rinunci alla ragione [...]*. E le mani frementi che gli coprono gli occhi, e la voce che piena di terrore gli raccomanda di non guardare, pena la rovina di tutto, son di Virgilio, del confidente Virgilio che tante volte è passato impavido davanti alle minacce infernali, ed ora grave, ora sprezzante, ne ha frustrati senza stento i rabbiosi conati. *Quella preparazione di inarrivabile terrore ha premesso Dante all'intervento dell'onnipotenza divina, affinché essa abbia tempo di spiegarsi in tutta la sua magnificenza*» (M. PORENA, *Inferno IX*, in ID., *La mia Lectura Dantis*, Napoli, Guida, 1932, pp. 44-46, c.vo nostro). Anche Zannoni propone un modello fondato su un bipolarismo antitetico: «[citazione di C. Steiner] “Virgilio, la ragione sorretta dalla fede, vuole che Dante guardi le Erinni, cioè che ascolti la voce del rimorso, ma non guardi la Gorgone, cioè non vuole che cada per questo nell'indifferenza del disperato, che poi ricade nuovamente, secondo la sentenza di San Paolo, nella vita sensuale, senza riscattarsi mai più”. Ma, a liberare Dante dalle Furie, viene, come abbiamo visto, uno “da ciel messo”. Viene la potenza del cielo a cui basta una verghetta ad aprire le porte della città di Dite» (U. ZANNONI, *Il canto IX dell'Inferno*, in *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier, 1961, p. 19). Pur in un contesto culturale affatto diverso anche l'opzione critica di Margherita De Bonfils Templer è fondata su una dialettica rigidamente oppositiva: «il dramma che ha luogo dinanzi all'evocazione di Medusa, nasce da una duplicità di atteggiamenti, quello pagano che non può credere alla possibilità di contemplare la Gorgone evitando la morte o la pietrificazione, e quello cristiano che pur contemplando nel mostro pagano la morte dello spirito, ad esso contrappone la possibilità di salvezza rappresentata dall'angelo messaggero di grazia» (M. DE BONFILS TEMPLER, *Elisio e Tartaro nell'Inferno dantesco (Pegaso e Medusa)*, in «Dante Studies» 92 (1984), p. 43). Anche l'interpretazione recente in “chiave politica” di Fumagalli pone in secondo piano la vicenda del *viator* e polarizza la sua attenzione critica sull'incapacità della Ragione-Virgilio bisognosa dell'intervento della Grazia-Legge per sconfiggere la resistenza dei demoni: «ma Virgilio [...] non è in grado di forzare l'accesso della città in compagnia di Dante: come mai? E che guida è uno che non ha la forza di superare queste difficoltà? [...] Si spiega che per vincere i singoli peccati la ragione del singolo individuo non basti, perché è inefficace di fronte alla violenza o all'astuzia, alla malizia altrui. La ragione può esortare, ma non ha alcun potere coercitivo; occorre, per vincere questi peccati, l'autorità della legge» (E. FUMAGALLI, *Il canto IX dell'Inferno*, in G. GÜNTERT e M. PICONE (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis*, op. cit., pp. 134-135). Nello stesso orizzonte dialettico si colloca l'interpretazione di Dante Della Terza: «il salto di qualità che permetterà all'ombra di Virgilio e al corpo di Dante di muoversi, non potrà assolutamente essere autogestito: non basta l'equa razionalità della mente, né la volontà di riscatto perché il riscatto abbia luogo. Ci vorrà la forza travolgente dell'angelo mandato al soccorso» (D. DELLA TERZA, *Strutture poetiche, esperienza letterarie. Percorsi culturali da Dante ai contemporanei*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p. 22); così anche Michelangelo Picone: «la volontà di Dio non va solo enunciata a parole, ma deve anche essere dimostrata con i fatti. E questo non può farlo Virgilio, il vecchio poeta pagano, ma una figura appartenente alla nuova cultura cristiana: un angelo. Lui solo saprà “passare” trionfalisticamente attraverso le porte di Dite, lui solo riuscirà ad abbattere l'orrore diabolico, permettendo così all'epica cristiana della *Commedia* di conoscere e descrivere la realtà del male assoluto» (M. PICONE, *Il canto VIII dell'Inferno*, in G. GÜNTERT e M. PICONE (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis*, op. cit., p. 126). Anche Vallone che pur evidenzia che «l'apparizione del Messo è innanzitutto una necessità del rito di liberazione e di propiziazione che si sta compiendo», evidenzia un andamento dialettico connaturato al «simbolo» dantesco: «l'interpretazione del simbolo in Dante si palesa sempre (nell'astratto che si veste del reale: fiere, alberi, oggetti e cose concrete) in una diretta e coerente corrispondenza di valori morali: al male il bene, al negativo il positivo» (A. VALLONE, *Studi su Dante medievale*, Firenze, Olschki, 1965, p. 174).

<sup>47</sup> R. BACCHELLI, *Da Dite a Malebolge: la tragedia delle porte chiuse e la farsa di ponti rotti (1954)*, in ID., *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1962, p. 853.

La debolezza di Virgilio, dunque, sarebbe un *escamotage* narrativo funzionale alla rappresentazione della sconfitta del mondo pagano concomitante all'avvento trionfale della grazia divina; tale è l'interpretazione anche di Picone che afferma: «la sconfitta di Virgilio, con cui il canto si chiude, diventa così un modo metaforico per esprimere da un lato i limiti dell'*auctoritas* classica e dall'altro il valore pieno e definitivo dell'*auctoritas* cristiana dispiegata nel poema sacro»<sup>48</sup>. In quest'orizzonte interpretativo, fondato sull'ormai pacifico a-priori moderno che contrappone la ragione alla grazia, da un lato si staglia la contrapposizione tra concetti antitetici, dall'altro si colloca sullo sfondo la vicenda del *viator*. A titolo esemplificativo si consideri il saggio di Iannucci:

nonostante la sua saggezza Virgilio fallisce soprattutto perché è vincolato entro un sistema di pensiero che è pagano; il personaggio Dante, cristiano, è ancora una volta preso da «viltate» perché a questo punto del suo viaggio nell'altro mondo egli è ancora gravato dal peso del peccato di Adamo e dalle sue proprie trasgressioni. L'unico mezzo per superare la resistenza di Satana (-Dite) e dei suoi compagni è l'intervento divino, e questo giunge nella forma della discesa degli Inferi<sup>49</sup>.

Questa dialettica oppositiva – ben esemplificata dalla sentenza del Porena («ragione vuole che si rinunci alla ragione»») – pone in secondo piano l'analisi dettagliata delle vicende dei *viatores*, vicende che, tuttavia, nella nostra analisi è necessario cogliere nella loro cogente relazione con la realtà rappresentata in un determinato orizzonte «cronotopico»: a maggior ragione se la stessa critica rileva l'eccezionale

---

<sup>48</sup> M. PICONE, *Il canto VIII dell'Inferno*, G. GÜNTERT e M. PICONE (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis*, op. cit., p. 126. Anche in un recente saggio di Finotti questa ipotesi critica è data come presupposta a tal punto che non viene nemmeno argomentata: «Virgilio in questi canti [Inf. VIII e XXI-XXIII] pare incapace di affermare l'autorità di cui si dichiara investito, sicché il lettore è indotto a coltivare il dubbio che l'avventura ultraterrena si possa risolvere in una sconfitta» (F. FINOTTI, *Il poema ermeneutico (Inferno I-II)*, in «Lettere italiane» 53, 4 (2001), p. 501).

<sup>49</sup> A.A. IANNUCCI, *Dottrina e allegoria in «Inferno» VIII, 67-IX, 105*, in M. PICONE (a cura di), *Dante e le forme dell'allegoresi*, Ravenna, Longo, 1987, p. 121. All'inizio del suo saggio Iannucci prende le mosse da un quadro interpretativo sul canto VIII il cui esempio paradigmatico è il commento di Sapegno: «L'episodio è interpretato soprattutto in termini morali astratti, come lotta tra le forze del bene e quelle del male, nella quale anche le figure di Dante e Virgilio perdono molto della loro identità storica per assumere i loro ruoli esemplari nelle personificazioni di ogni Uomo e Ragione. In questo frangente critico del viaggio viene detto che la Ragione (Virgilio) si rivela inadeguata; la Divina Grazia, attraverso la mediazione del Messo, deve intervenire per permettere all'anima cristiana di continuare il suo viaggio verso la salvezza» (*Ivi*, p. 101).

ordito d'intreccio di questa macro-sequenza in cui la «tensione d'attesa» è la «primaria intenzione drammatica della pagina»<sup>50</sup>. L'ingresso nella città di Dite, infatti, scioglie una tensione affabulatoria accumulata nel canto precedente, a sua volta saldato in unico movimento narrativo al canto VII<sup>51</sup>. Questa sequenza narrativa, eccezionalmente ampia per uno standard narrativo che fino a qui non ha contemplato lo *enjambement* tra canti, ha fatto parlare molti critici – tra cui Tartaro, e Momigliano sulla scia di Croce – di «impianto romanzesco»<sup>52</sup>.

Dunque occorrerà considerare la rima in esame, «e noi movemmo i piedi inver' la terra / [...] / dentro li 'ntrammo sanz'alcuna guerra» (*Inf.* IX, 104-6), alla luce della macrosequenza dei canti VII-VIII-IX, e individuare in essa – nella prospettiva conti-

---

<sup>50</sup> E. SANGUINETI, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 38. Questa «tensione d'attesa» è un elemento diegetico fondamentale anche di una delle fonti dell'episodio delle porte di Dite rinvenuta da Iannucci. Il critico recupera la dottrina e la «dimensione tipologica» dell'episodio con una lettura basata sul *Descensus Christi ad Inferos* che trova la sua fonte principale nel Vangelo apocrifo di Nicodemo. Questa storia, secondo Iannucci, ebbe «immensa popolarità» nel medioevo poiché «la storia si ricollegava benissimo al simbolismo più concreto e potente della redenzione [...] che in occidente era concepita come la vittoria di Cristo su Satana [...]. La discesa agli Inferi, allora, veniva a mettere in rilievo la liberazione dell'uomo dalla schiavitù del peccato e, in particolare, la liberazione dei patriarchi ebrei dall'inferno». La storia narrata da Nicodemo viene messa in scena nelle sacre rappresentazioni, diviene modello figurativo diffuso, e compare anche parafrasato nello *Speculum Maius* di Vincent de Beauvais. Tale modello così familiare all'ambiente culturale dantesco offre al poeta «l'occasione di riprendere e di sviluppare il tema legato all'interdetto della Sibilla [*Aen.* VI, 562-3]». Iannucci mette dunque in relazione l'andamento drammatico della scena delle porte di Dite con quello della discesa agli inferi tratta da una lauda francescana del Sabato Santo dei Disciplinati perugini. Questa lauda, che segue fedelmente il Vangelo di Nicodemo, inscena lo scontro alla porte infernali tra le milizie di Satana e i padri del Vecchio Testamento che «chiedono ripetutamente che le porte vengano aperte: *Aprite tosto e non chiudete, / ché mo venire lo vedrete!* (vv. 119-120). La voce di un angelo rafforza il loro comando; *O voie, principe de male, / aprite quiste vostre porte!* (vv. 157-158). Satana tuttavia testardamente rifiuta. Il secondo momento è invece dominato da un profondo senso di attesa che si fa più vivo man mano che si avvicina il tempo dell'arrivo di Cristo. Poi, improvvisamente (e questo è il momento finale), appare Cristo che spalanca le porte e schiaccia il nemico sotto il suo piede» (*Ivi*, pp. 105-107). Il «senso di attesa» che caratterizza la laude dei padri dell'Antico Testamento è ciò che rende narrativamente necessario l'avvento di Cristo, proprio come nel passaggio delle porte di Dite è la comune disposizione di Dante e Virgilio ad accogliere l'aiuto divino a «permettere» l'arrivo del messo.

<sup>51</sup> Sull'*incipit* narrativo del canto VIII valga come sintetica la descrizione di Bigi: «Il «seguitando» indicherebbe insomma la presenza, tra la fine del canto VII e l'inizio dell'VIII, di una sorta di *enjambement* narrativo, un procedimento tentato qui per la prima volta, e che trova poi subito riscontro nella corrispondente inarcatura, per cui una nuova materia, costituita dalla scena delle porte di Dite, rifluisce a sua volta, con esatto parallelismo, nel canto IX» (E. BIGI, *Forme e significati nella "Divina Commedia"*, Bologna, Cappelli, 1981, p. 69).

<sup>52</sup> «La tecnica dell'attesa esercitata sul lettore, gli artifici della sorpresa e della curiosità montante, aderiscono a un generale impianto romanzesco che, nel resto del canto, si giova di una materia – mitica e demoniaca – immediatamente traducibile nelle linee di un racconto avventuroso» (A. TARTARO, *L'identità del male e tecnica del racconto. Inferno VIII*, in «L'Alighieri» 15, 2 (1974), p. 38). Già Croce individua questo dinamismo narrativo affermando che a Dante «accadono avventure come nel viaggiare per luoghi insani e inospiti» (B. CROCE, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1952, p. 57); in scia a Croce, Momigliano afferma nella sua chiosa che «l'interesse [...] si fa narrativo e, in vario tono, romanzesco. Il viaggio di Dante che di solito è una esplorazione e un colloquio, qui diventa una peripezia» (D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commentata da A. MOMIGLIANO, 3 voll., Firenze, Sansoni, 1945, I, p. 56).



niana di «spiegare Dante con Dante»<sup>53</sup> – il ritorno dei «reticolati e sistemi [lessicali]» della lotta interiore introdotti nel canto II.

### 1.3.3. La lotta interiore alle porte di Dite: ricorrenze lessicali tra *Inf.* II e *Inf.* VIII-IX

a) *Il maestro «savio»*. Il primo richiamo intertestuale tra l'episodio delle porte di Dite e il dittico incipitario riguarda Virgilio: egli è definito «savio» (*Inf.* VIII, 86), come nel canto II, «se savio, intendi me' chi non ragiono» (v. 36)<sup>54</sup>. Per comprendere l'accezione dell'attributo «savio» occorre sostare sul passo del *Convivio* in cui Dante indica un rapporto di sinonimia tra questo attributo e l'attributo «prudente»:

Conviensi dunque essere prudente cioè savio: e a ciò essere si richiede buona memoria de le vedute cose, buona conoscenza de le presenti e buona provedenza de le future (*Conv.* IV, XXVII, 5).

Il «savio»/«prudente», dunque, è colui che grazie alle sue facoltà razionali instaura un rapporto adeguato con tutte le dimensioni del tempo: passato, presente e futuro<sup>55</sup>.

Proprio della «prudenza» quindi è il «buon consiglio» che, come recita il IV trattato del *Convivio*, rende possibile la «perfezione della «gioventù» e il «ben fare»:

---

<sup>53</sup> G. CONTINI, *Un'idea di Dante*, op. cit., p. 136.

<sup>54</sup> Nell'*Inferno* l'attributo «savio» ricorre solo in riferimento a Virgilio (6 occorrenze) e agli «spiriti magni», «per sette porte intrai con questi savi» (*Inf.* IV, 110).

<sup>55</sup> Dante tratta qui la *quaestio* sulla *prudentia* in una prospettiva consonante all'impostazione che di essa ne fa Tommaso nella *Summa: Respondeo dicendum quod, sicut Isidorus dicit, in libro X Etymol., «prudens dicitur quasi porro videns: perspicax enim est, et incertorum videt casus». Visio autem non est virtutis appetitivae, sed cognoscitivae. Unde manifestum est quod prudentia directe pertinet ad vim cognoscitivam. Non autem ad vim sensitivam: quia per eam cognoscuntur solum ea quae praesto sunt et sensibus offeruntur. Cognoscere autem futura ex praesentibus vel praeteritis, quod pertinet ad prudentiam, proprie rationis est: quia hoc per quandam collationem agitur. Unde relinquatur quod prudentia proprie sit in ratione* (*Summa Theol.* II<sup>a</sup>-IIae, q. 47, a. 1, co). Tr. it.: «Come dice S. Isidoro, “prudente suona quasi *porro videns* [lungimirante]: egli infatti è perspicace, e prevede gli eventi nelle cose incerte”. Ora, il vedere non è atto delle facoltà appetitive, ma conoscitive. È perciò evidente che la prudenza appartiene direttamente a una facoltà conoscitiva. Non però a una potenza sensitiva: perché con tali potenze si conoscono soltanto le cose vicine e che si presentano ai sensi. Invece conoscere le cose future dal presente o dal passato, come fa la prudenza, è proprio della ragione: perché questo richiede dei confronti. Perciò rimane stabilito che la prudenza propriamente è nella ragione» (TOMMASO D'AQUINO, *La Somma teologica: testo latino dell'edizione leonina. Testo e commento a cura dei Domenicani italiani*, op. cit., XVI, p. 220).

se bene si mira, dalla prudenza vegnono li buoni consigli, li quali conducono sé e altri a buono fine nelle umane cose e operazioni; e questo è quello dono che Salomone, veggendosi al governo del populo essere posto, chiese a Dio, sì come nel terzo libro de li Regi è scritto. Né questo cotale prudente non attende [*chi*] li dimandi ‘Consigliami’, ma proveggendo per lui, senza richiesta colui consiglia: sì come la rosa, che non pur a quelli che va a lei per lo suo odore rende quello, ma eziandio a qualunque appresso lei va (*Ivi*, 6-7)<sup>56</sup>.

A questa virtù pertiene dunque la capacità di prevedere le cose future sulla base di una corretta comprensione del presente e del passato. Che Virgilio sia definito «sazio», ovvero prudente, non è dunque elemento di poco conto, soprattutto quando rileviamo che in questi canti il «mar di tutto ’l senno» (*Inf.* VIII, 7) non solo doma con destrezza il presente, ma si rivela anche capace di prevedere gli accadimenti del mondo infernale. Da una parte, alla fine del canto VII, mostrando una «conoscenza

---

<sup>56</sup> Nella stessa *quaestio* S. Tommaso esplica il nesso tra *prudentia* e ragione pratica nei termini riutilizzati da Dante nel *Convivio*: *Respondeo dicendum quod, sicut philosophus dicit, in VI Ethic., «prudens est bene posse consiliari». Consilium autem est de his quae sunt per nos agenda in ordine ad finem aliquem. Ratio autem eorum quae sunt agenda propter finem est ratio practica. Unde manifestum est quod prudentia non consistit nisi in ratione practica (Summa Theol. II<sup>a</sup>-IIae, q. 47, a. 1, co.).* Tr. it.: «RISPONDO: Come dice lo Filosofo, «è proprio del prudente saper deliberare». Ma la deliberazione ha di mira ciò che noi dobbiamo fare in ordine a un fine. Ora, la natura di ciò che si deve fare per un fine è di ordine pratico. Perciò è evidente che la prudenza interessa soltanto la ragione pratica» (TOMMASO D’AQUINO, *La Somma teologica: testo latino dell’edizione leonina. Testo e commento a cura dei Domenicani italiani*, op. cit., XVI, p. 222).

buona» degli eventi circostanti<sup>57</sup>, egli spiega puntualmente sulla base del viaggio già compiuto attraverso l'inferno il motivo del ribollire della palude Stigia (cfr. *Inf.* IX, 22-30); dall'altra, nel canto successivo, non indugia a prevedere lo «strazio» di Filippo Argenti: «Avante che la proda / ti si lasci veder, tu sarai sazio: / di tal disio convien che tu goda» (*Inf.* VIII, 55-57).

L'attributo «savio», dunque, conferisce una cifra di assoluta credibilità alla guida «che tutto seppe» (*Inf.* VII, 3): egli fino a questo momento del cammino ha mostrato un'autorevolezza incontestabile agli occhi del pellegrino<sup>58</sup>; e proprio nel frangente che precede l'ingresso alle porte di Dite, dopo l'incontro con il «bizzarro spirito fiorentino», la sua “baldanza” raggiunge l'acme. La *prudentia*, infatti, è enfatizzata dalla prontezza con cui risponde agli avvenimenti “mirabili” che sollecitano senza soluzione di continuità il viaggio: prima indica i dannati immersi nella «belletta negra»; poi nella palude Stigia ammansisce con sicumera Flegias, garantisce a Dante lo strazio di Filippo Argenti e, infine, attestato l'arrivo nel «basso inferno», ne comanda l'attraversamento.

---

<sup>57</sup> «Lo buon maestro disse: “Figlio, or vedi / l'anime di color cui vinse l'ira; / e anche vo' che tu per certo credi / che sotto l'acqua è gente che sospira, / e fanno pullular quest' acqua al summo, / come l'occhio ti dice, u' che s'aggira. / Fitti nel limo dicono: “Tristi fummo / ne l'aere dolce che dal sol s'allegra, / portando dentro accidioso fummo: / or ci attristiam ne la belletta negra”. / Quest'inno si gorgoglian ne la strozza, ché dir nol posson con parola integra”» (*Inf.* VII, 115-126). Afferma Tommaso che *tres actus* definiscono sinteticamente la *prudentia*: *Respondeo dicendum quod prudentia est recta ratio agibilium, ut supra dictum est. Unde oportet quod ille sit praecipuus actus prudentiae qui est praecipuus actus rationis agibilium. Cuius quidem sunt tres actus. Quorum primus est consiliari: quod pertinet ad inventionem, nam consiliari est quaerere, ut supra habitum est. Secundus actus est iudicare de inventis: et hic sistit speculativa ratio. Sed practica ratio, quae ordinatur ad opus, procedit ulterius et est tertius actus eius praecipere: qui quidem actus consistit in applicatione consiliatorum et iudicatorum ad operandum. Et quia iste actus est propinquior fini rationis practicae, inde est quod iste est principalis actus rationis practicae, et per consequens prudentiae* (*Summa Theol.* II<sup>a</sup>-IIae, q. 47, a. 8, co (c.vo nostro). Tr. it.: «RISPONDO: La prudenza è la retta ragione delle azioni da compiere, come sopra abbiamo detto. Perciò è necessario che l'atto principale della prudenza sia l'atto principale della ragione rispetto alle azioni da compiere. Ora, tre sono in proposito gli atti della ragione. Il primo è l'atto del deliberare: il quale appartiene alla ricerca, poiché deliberare equivale a cercare, come sopra abbiamo visto. Il secondo atto consiste nel giudicare le cose escogitate: e di ciò si occupa la ragione speculativa. Mentre la ragione pratica, ordinata all'azione, procede oltre, e si ha il terzo atto che consiste nel comandare: il quale atto si riduce ad applicare le cose deliberate e giudicate dall'operazione. E poiché codesto atto è più prossimo al fine della ragion pratica, esso è l'atto principale di codesta ragione, e quindi della prudenza» (TOMMASO D'AQUINO, *La Somma teologica: testo latino dell'edizione leonina. Testo e commento a cura dei Domenicani italiani*, op. cit., XVI, pp. 237-238). Nella chiusa del canto VII è implicitamente e concretamente raffigurata la virtù della prudenza posseduta da Virgilio: «Or discendiamo omai a maggior pietà; / già ogni stella cade che saliva / quand' io mi mossi, e 'l troppo star si vieta» (*Inf.* VII, 97-99). Come in ogni altro passo del cammino infernale egli cerca la strada (*consiliari*) sulla base di un giudizio (*iudicare*) e comanda (*praecipere*) le operazioni del viaggio: «Or discendiamo».

<sup>58</sup> Si pensi non solo agli incontri con i guardiani infernali ma anche alla pronta replica al «parlar covertò» di Dante nel canto 4 (vv. 46-63).

Fino alle porte di Dite dunque egli si mostra all'altezza di quella attesa che viene costantemente interpellata dalle vicende del viaggio; un'attesa che proprio in questo frangente narrativo trova nuova *vis* come afferma Sanguineti: «la tensione d'attesa è la primaria intenzione drammatica della pagina»<sup>59</sup>.

Questa «tensione d'attesa» è prodotta da una serie di fenomeni narrativi tra cui, già alla fine del canto VII, l'oscuramento delle tonalità coloristiche del paesaggio infernale che obbliga i *viatores* ad “aguzzare la vista”: «E io, che di mirare stava inteso, / vidi gente fangose in quel pantano, / ignude tutte, con sembiante offeso» (*Inf.* VII, 109-111). Il passaggio attraverso le porte di Dite, inoltre, a tutti i livelli del testo è dominato da una tensione “cataforica”: gli «occhi», che con forte metonimia identificano Dante e Virgilio, sono continuamente sollecitati da una serie martellante di fatti tanto che l'*auctor* è “costretto” ad una ribattuta analessi all'altezza degli *incipit* dei canti VIII-IX per registrare puntualmente ogni avvenimento<sup>60</sup>. Peraltro lo stesso poeta è “risucchiato” nel gorgo dei fatti raccontati: il *presens historicum*, infatti, fonde «io narrato» e «io narrante» in un verso che Anna Maria Chiavacci ha definito «quasi una personificazione dell'attesa»<sup>61</sup>: «Quivi il lasciammo, che più non ne narro; / ma ne l'orecchie mi percosse un duolo, / per ch'io avante l'occhio intento sbarro» (*Inf.* VIII, 64-66). L'ingresso alle porte di Dite, dunque, è pervaso da questo senso di crescente attesa che non solo coinvolge, come mai prima, lo stesso Virgilio, ma vuole “compromettere” anche lo stesso lettore: «O voi ch'avete gli intelletti sani / mirate la dottrina che s'asconde / sotto il velame de li versi strani» (*Inf.* IX, 61-63). L'Auerbach a proposito di questo verso nota che:

---

<sup>59</sup> E. SANGUINETI, *Il realismo di Dante*, op. cit., p. 38. Sulla «tecnica narrativa» si sofferma poi Sanguineti affermando a riguardo che «si risolve così in questo perpetuo spostarsi della tensione sospesa da una presenza all'altra [...]. La prospettiva dinamica del racconto è già protesa, attraverso «quello che s'aspetta», oltre queste medesime immagini, verso cose che ancora la distanza e la caligine occultano [...]. E tale attesa è il tema implicito di questo inizio del canto, e ne anima, con una sotterranea inquietudine, ogni dettaglio». Bosco a riguardo rincara la dose: «tutto in questo canto [VIII], è aspettato, angosciosamente aspettato, e insieme poi giunge rapidissimo e spaventoso» (U. BOSCO, *Il canto di Filippo Argenti (VIII dell'Inferno)*, in ID., *Dante vicino*, Roma, Salvatore Sciascia, 1976, p. 216).

<sup>60</sup> La medesima metonimia è martellante lungo l'intero arco narrativo preso in esame: VII, 120; VII, 129; VIII, 3; VIII, 66; VIII, 118; IX, 35; IX, 109).

<sup>61</sup> A.M. CHIAVACCI LEONARDI, D. ALIGHIERI, *Divina Commedia. Inferno*, con il commento di A.M. CHIAVACCI LEONARDI, Bologna, Zanichelli, 1999, p. 148.

Il «mirate» dantesco presuppone il «vigilate» cristiano, una dottrina, cioè incentrata sulla memoria e l'attesa di eventi, e viene pronunciato in un momento di pericolo imminente, immediatamente prima dell'intervento della Grazia<sup>62</sup>.

Pertanto, come Dante è invitato ad «aguzzare la vista», così il lettore è sospinto a «non arrestarsi alla superficie, ma a guardare nel fondo»<sup>63</sup>.

La tensione narrativa, infine, raggiunge l'acme nel momento dell'incontro con i diavoli: la «prudenza» di Virgilio ha sin qui piegato tutti gli ostacoli, la sua «parola ornata» non ha avuto ancora cedimenti; tuttavia, dopo la movimentata navigazione nella palude Stigia, i *viatores* giungono davanti ad un impedimento che la «scienza» del poeta non sa, né può dominare. Dopo «le più di sette volte» in cui Virgilio ha reso «sicuro» Dante, infatti, egli vive la prima seria ambascia; che non sia un avvenimento narrativo di poco conto è Dante stesso a ricordare più avanti: «Maestro, tu che vinci / tutte le cose, fuor che ' demon duri / ch'a l'intrar de la porta incontra uscinci» (*Inf.* XIV, 43-45).

b) *Altre ricorrenze lessicali*. I diavoli giudicano il cammino intrapreso da Dante «folle», sconsiderato, privo di un solido fondamento razionale: «Sol si ritorni per la folle strada: / pruovi, se sa; ché tu qui rimarrai, / che li ha' iscorta sì buia contrada» (*Inf.* VIII, 91-93). *Mutatis mutandis* come nel canto II («temo che la venuta non sia folle», *Inf.* II, 35) il lessema «folle» ritorna sulla presunta temerarietà del viaggio; l'accento, questa volta dei diavoli, ottiene un identico risultato narrativo: il pellegrino è preda della paura, là nel canto II «tema», qui «sconforto»: «Pensa, lettore, se io mi sconfortai / nel suon de le parole maledette, / ché non credetti ritornarci mai» (*Ivi*, 94-96). In questa prima apostrofe al lettore l'*auctor* rammenta, dunque, lo «sconforto» di chi smarrisce la *fortitudo animi*, quella *fortitudo* guadagnando la quale il cammino è iniziato: «E poi che la sua mano a la mia puose / con lieto volto, ond' io mi confortai, / mi mise dentro a le segrete cose» (*Inf.* III, 19-21).

---

<sup>62</sup> E. AUERBACH, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 316.

<sup>63</sup> F. DE SANCTIS, *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. ROMAGNOLI, Torino, Einaudi, 1955, p. 621; afferma il De Sanctis: «Quello che Dante ha voluto lo ha ottenuto. Ha voluto attirare l'attenzione sulle idee; ha gridato a' lettori: se avete intelletto sano, non vi arrestate sulla superficie, ma guardate nel fondo che vi troverete la scienza: ed è stato troppo ubbidito».

La vicenda narrata, dunque, richiama ancora il primo passo del cammino: il pellegrino, infatti, è privo dell'energia affettiva necessaria ad assecondare il *consilium* della ragione. L'analogia tra i due «passaggi difficili» però non finisce qui. Con una *hysteron proteron* emerge proprio il ricordo dell'«alto periglio» superato grazie all'aiuto del poeta latino: «O caro duca mio, che più di sette / volte m'hai sicurtà renduta e tratto / d'alto periglio che 'ncontra mi stette, / non mi lasciar» (Inf. VIII, 97-100). Il riferimento esplicito, retoricamente marcato, al primo passo, introduce qui ad una svolta narrativa cruciale; come nel canto II Dante decide di «annullare l'impresa», così in questo secondo passaggio il *viator* vorrebbe indietreggiare. Oltre a richiamarsi in modo esplicito, i due luoghi testuali coincidono dunque per un cammino al “grado zero” che comprime il vettore di movimento in un punto: «E se 'l passar più oltre ci è negato, / ritroviam l'orme nostre insieme ratto» (Inf. VIII, 101-102). La traiettoria diegetica presenta qui, dunque, un fenomeno narrativo rilevante: per la prima volta dall'inizio del viaggio Dante ipotizza di tornare sui propri passi, battere in ritirata da quella *pugna* la cui vittoria sembra nelle mani delle forze del male. Afferma a riguardo Bigi:

Lo smarrimento che il poeta ci aveva descritto al canto II, lo smarrimento patito per «viltà», temendo «folle», appunto, la sua venuta, è ora ritrovato, non più in relazione ad un dubbio interiore, ma ad una minaccia oggettiva e concreta<sup>64</sup>.

Tale «minaccia oggettiva» ingenera però un nuovo «dubbio interiore» esplicito dalla “morale del forse”: «Così sen va, e quivi m'abbandona / lo dolce padre, e io rimagno in forse, / che sì e no nel capo mi *tencionna*» (Inf. VIII, 109-111). È qui, infatti, di nuovo raffigurata la lotta interiore, ovvero il dramma della libertà di Dante innanzi al maestro ancora “costretta” a scegliere fra «sì» e «no».

---

<sup>64</sup> E. BIGI, *Moralità e retorica nel canto VIII dell'«Inferno»*, op. cit., p. 55. Da una parte conveniamo con Bigi nell'evidenziare un nesso con il cominciamento del viaggio; d'altro canto, però, occorre osservare che «la minaccia concreta e oggettiva» ingenera un nuovo «dubbio interiore» nel pellegrino.

### 1.3.3.1. *L'arma di Virgilio*

Vero è che Virgilio per la prima volta non domina la situazione, non sa la modalità in cui è possibile superare l'ostacolo e sperimenta, come ampiamente rilevato dalla critica, un'impotenza; eppure la sua sicurezza, pur mantenendo un'aspettativa indefinita, rimane intatta<sup>65</sup>. Egli infatti rimane abbarbicato all'evidenza che il viaggio è voluto dallo «imperator che là su regna» (*Inf.* I, 124); in fondo egli non fa che rimanere coerente con la funzione che sin dall'inizio del poema non da lui ma da Dio stesso è stabilita: guida di un cammino voluto dal cielo, «Non temer; ché 'l nostro passo / non ci può tòrre alcun: da tal n'è dato» (*Inf.* VIII, 104-105).

La considerazione di Virgilio è capitale: riverbero di una certezza sgorgata dall'«esperienza» (l'incontro con Beatrice narrato nel canto II), essa, infatti, nella «pugna» contro «i più di mille», è letteralmente la sola “arma” di cui si avvale, e che eccezionalmente sfodera<sup>66</sup>. In questo frangente narrativo non bastano invero le parole pronunciate davanti a Pluto, «e quel *savio* gentil, che tutto seppe, / disse per *confortarmi*: “Non ti nocchia / la tua *paura*; ché poder ch'elli abbia, / non ci torrà scender questa roccia”» (*Inf.* VII, 3-6)<sup>67</sup>: ora innanzi ai diavoli deve riferirsi alla causa stessa del viaggio per giustificare la sua sicurezza.

La «parola onesta», ancora una volta, concreta con sapienza la forza del concetto, esprimendolo con rara icasticità: «Non temer; ché 'l nostro passo / non ci può tòrre alcun: da tal n'è dato». La proposizione causale che ricalca l'imperativo negativo concentra la tensione finale su una proposizione principale che esprime il fondamento della certezza di Virgilio («da tal n'è dato»). Il nesso logico causale, marcato dalla

---

<sup>65</sup> Le «due fiammette» all'inizio del canto VIII preludevano a questa nuova situazione: Virgilio infatti per la prima volta non risponde alle domande di Dante (VIII, 1-12); interessante a riguardo è l'osservazione del Petrobono: «Ma Virgilio, il mar di tutto il senno, a dire il vero, questa volta non ne sa troppo più di lui, e si cava d'impaccio, appigliandosi al primo fatto nuovo che gli capita a vista» (L. PIETROBONO, *Il Canto VIII dell'Inferno*, in «L'Alighieri» 1, 2 (1960), p. 4).

<sup>66</sup> In Dante il lessema «esperienza» è necessariamente legato ad un dato sensibile che diviene oggetto dell'intelazione di un soggetto come è mostrato, per esempio, nel girone degli usurai: «Quivi 'l maestro “Acciò che tutta piena / esperienza d'esto giron porti” / mi disse, “va, e vedi la lor mena”» (*Inf.* XVII, 37-39); o ancora nell'episodio di Ulisse, «non vogliate negar l'esperienza» (*Inf.* XXVI, 116).

<sup>67</sup> Si noti come anche in questo esiguo momento di passaggio, oltre alla ricorrenza del verbo «torre», il poeta struttura l'episodio attraverso reticolati lessicali che richiamano gli snodi narrativi principali: Virgilio è «savio» e «conforta» Dante «impaurito» dalla voce di Pluto.

cesura *a maiore* dell'endecasillabo, è enfatizzato dall'inflessione secca e categorica del dettato che ricorda la costruzione paratattica alla latina.

Nell'urtante coerenza del momento il "parlato" di Virgilio unisce così ad una perentoria concisione una limpida "loicità" venendo a costituire l'"arma" del maestro: la giustapposizione sintattica della sua parola, infatti, che esalta i "dati di fatto" su cui riposa la certezza, suggerisce linguisticamente attraverso la paratassi/«allineamento» la forza del suo "schieramento"<sup>68</sup>. Anche il ritmo martellante degli accenti tonici ribattuti rimarca la definitività di un dettato che difende le ragioni di un'esperienza. L'«alto passo» del canto II, diventato il «nostro passo», è custodito da una volontà tanto potente che Dante non deve temere alcun male. Riprendendo in perfetto parallelismo le parole del pellegrino, «non mi lasciar», «non ti lascerò», Virgilio quindi esorta il compagno ad attenderlo proprio in quel luogo da cui vuole fuggire: «Ma qui m'attendi...» (*Inf.* VIII, 107).

### 1.3.3.2. *Un dato testuale non trascurabile*

Dopo il fallito patteggiamento con i diavoli Virgilio rimane disorientato per la mancanza di un immediato riscontro positivo. Il maestro, in effetti, non padroneggia la situazione: i passi «rari», gli occhi fissi al suolo; a tal punto non si capacita dell'accaduto che prorompe in un'amara esclamazione: «Chi m'ha negate le dolenti case!» (*Inf.* VIII, 120). Tuttavia Virgilio è sicuro che il viaggio procederà; pur non potendo immaginare con precisione i contorni del futuro, egli sa che qualcuno già sta arrivando in loro soccorso (cfr. *Inf.* VIII, 127-130). Pertanto, nonostante sia solo e accanto a un compagno sbigottito, per ben due volte si appella alla possibilità di vincere la prova contro quel «numero strabocchevole di demoni ("più di mille"!)"<sup>69</sup>. Le affermazioni affrettate del duca, il quale vuole ingaggiare un duello impari, delineano una reazione umana che, disorientando qualsiasi lettura allegorizzante, sono

---

<sup>68</sup> Come sottolinea, infatti, il Traina: «*Parataxis*, «allineamento», era termine militare greco: a trasferirlo nel campo della terminologia grammaticale fu un grecista, F.W. Thiersch nella 3ª ed. della sua *Griechische Grammatik vorzüglich des homerischen Dialekts*, Leipzig 1826, in opposizione a *suntaxis* e forse per analogia di *parathesis*» (A. TRAINA, *Propedeutica al latino universitario*, a cura di C. Marangoni, Bologna, Pàtron, 1998, p. 219).

<sup>69</sup> U. BOSCO, *Il canto di Filippo Argenti (VIII dell'Inferno)*, in ID., *Dante vicino*, op. cit., p. 231.



sintomo di una profonda convinzione: Virgilio, anche se non conosce il volere divino, sa che esso interverrà in loro soccorso. Pertanto, nonostante i diavoli sbarrino il loro cammino i pellegrini devono rimanere davanti alle porte di Dite!

E su questo snodo narrativo occorrerà fare attenzione: la reazione iraconda di Virgilio in quei concitati momenti non scalfisce minimamente la granitica certezza che sostiene il viaggio. Né l'impossibilità ad immaginare il volto di questo «tale» che deve arrivare, né l'insufficienza delle sue capacità infirmano in alcun modo la sicurezza del maestro. La sua certezza, infatti, riposa non tanto sulla forza delle sue facoltà, quanto sulla certezza sorta dall'incontro con Beatrice. Dopo il dialogo con la donna del cielo egli sa che il viaggio è voluto da una potenza superiore a quella di cui lui dispone: è «l'imperatore che la sù regna», infatti, a richiedere l'impresa.

Chiavacci Leonardi descrive Virgilio che volta le spalle alla porta chiusa dai diavoli come «uno che torna indietro lentamente, con gli occhi a terra, senza più sicurezza e sospirando»; e poi, dopo aver rilevato un parallelismo di schemi narrativi tra i canti IX e II dell'*Inferno*, afferma:

Tra le due scene Dante ha posto, secondo la sua tecnica consueta, più di un rimando figurativo e linguistico in modo che il loro rapporto sia stabilito dal testo, e si presenti da solo alla mente del suo lettore. Così appare anche più chiaro il senso della sconfitta di Virgilio, rappresentante della ragione, sufficiente a vincere la prima opposizione [*la lupa*], ma non la seconda, dove è necessario un diretto intervento del cielo, vale a dire della divina grazia<sup>70</sup>.

Nello stesso solco il Tartaro, richiamandosi ad Apollonio, parla di «mortificazione delle risorse umane» in virtù di «una grazia che le trascende e convalida»<sup>71</sup>; così nel più recente commento alla *Commedia* anche Giorgio Inglese ricorre a questa lettura interpretativa: «la sconfitta di Virgilio [*in rif. a VIII, 116*] significa l'insufficienza delle virtù morali e intellettuali (e del mondo pagano, cultore di esse) a completare un itinerario di emancipazione dal male, se mai mancasse il soccorso divino»<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> A.M. CHIAVACCI LEONARDI, in D. ALIGHIERI, *Divina Commedia. Inferno*, op. cit., p. 157.

<sup>71</sup> A. TARTARO, *L'identità del male e tecnica del racconto*, *Inferno VIII*, op. cit., p. 44.

<sup>72</sup> D. ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, revisione del testo e commento di G. INGLESE, Roma, Carocci, 2007, p. 117.

Quest'ipotesi critica ha poi trovato ulteriore diffusione nella dantistica americana, in particolare con il lavoro di Hollander che, insistendo sul tema della tragedia di Virgilio, ha inaugurato un filone largamente sfruttato, ad esempio da Hawkins<sup>73</sup>:

non unito con Dio, Virgilio è rappresentato [...] come chi è contro Dio; ed è proprio per questa terribile ragione che egli trascorrerà l'eternità ai margini di quella «città dolente», dove i moribondi gemono e a cui Dio volterà le spalle. Questo triste destino di Virgilio potrebbe sembrare non decisivo ad una lettura dell'ottavo canto dell'*Inferno* [...]. Eppure la risonanza dell'uso dantesco della Bibbia [cfr. *VIII*, 43-45] è tale da suggerirci fin dall'inizio del canto (e in tutto il canto stesso) esattamente ciò che alla fine troviamo drammatizzato: l'inadeguatezza di Virgilio non solo di fronte al Mistero di Dio, ma anche di fronte al male. Chiuso di fronte alle porte di Dite, protestando in vano «io vincerò la prova» (*Inf.* VIII, 122), sosta impotente di fronte ad una schiera di demoni che non è in grado di cacciare<sup>74</sup>.

Interpretare questo luogo testuale alla luce della sconfitta della ragione ha il pregio di evidenziare il limite oggettivo della guida di Virgilio, incapace com'è di trovare la “chiave” per aprire le porte di Dite: d'altro canto, il poeta latino rintuzza la tentazione di ritirata del compagno rimanendo solido riferimento e confortante aiuto per il pellegrino<sup>75</sup>. Il tentativo di patteggiamento con i diavoli, lo scorno e la volontà di rivalsa del maestro non cancellano un dato testuale tanto decisivo quanto normalmente trascurato: Virgilio e Dante rimangono ai piedi della fortezza. Alla fine del canto VIII l'evento diegetico più evidente e meno ovvio da riscontrare è così la po-

---

<sup>73</sup> Cfr. R. HOLLANDER, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella "Commedia"*, Firenze, Olschki, 1983.

<sup>74</sup> P.S. HAWKINS, *Virgilio cita le Scritture*, in G. BARBLAN, «Biblioteca dell'Archivium Romanicum». *Dante e la Bibbia, Atti del Convegno internazionale promosso da «Biblia»* (a cura di), Firenze 26-28 settembre 1986, Firenze, Olschki, 1988, p. 358.

<sup>75</sup> All'interno di una prospettiva critica generalmente uniforme una voce fuori dal coro è quella di Toffanin: egli, infatti, si pone in netta contrapposizione rispetto all'interpretazione, qui difesa dal Tommaseo, di una sconfitta della ragione e argomenta in direzione opposta, senza tener presente, però, evidenti dati testuali quali lo sconcerto e l'«ira» di Virgilio: «L'avete capito ora il vero significato della scena? [in riferimento a *VIII* 118-20] interviene senza indugio il Tommaseo. «Altro che una ragione sufficiente a se stessa! La ragione [...] non serve neanche a farlo conoscere il male». Altro che Virgilio! «Vuolsi un messaggero che ai diavoli faccia paura» e che paura volete che possa fare Virgilio? No cari tommaseisti: se ciò fosse, due cose andrebbero a catafascio: prima, prima sul piano allegorico quella assunzione di Virgilio poeta dell'Impero, della Giustizia e della Ragione a *grazia cooperante*; seconda, sul piano poetico la sua umanità: due cose del resto inscindibili. Ma scherziamo? Se in tanto rischio egli accettasse di separarsi dal discepolo così alla leggera, dove andrebbe a finire nei riguardi di lui quel suo paterno e quasi materno zelo? Egli sa invece che non rischia nulla, protetto com'è dalla garanzia di Dio, ma tanto segreta e anagogica che neppure il discepolo ne saprà mai nulla» (G. TOFFANIN, *Canto VIII dell'Inferno*, in *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier, 1960, pp. 15-16).

sizione occupata dai *viatores*: essi, infatti, nonostante la situazione li veda in netto svantaggio rispetto al nemico, continuano a presidiare il luogo raggiunto. Gli avverbi di luogo, marcati anaforicamente, fissano, dunque, l'avamposto di quel cammino che, nonostante la tentazione di ritirata, non viene abbandonato. Dapprima sono i diavoli a definire il confine vietato, «Pruovi, se sa; ché tu *qui* rimarrai»; quindi è la volta del punto di vista extradiegetico, «E quel signore che *lì* m'avea menato», poi di Virgilio che segna la “trincea” difensiva, «Ma *qui* m'attendi», infine richiamata dal *presens narrationis*, «Così sen va, e *quivi* m'abbandona». In pochi versi tutti gli attori della *fictio* “prendono posizione” rispetto alla soglia raggiunta e, nonostante tutto, tenacemente presidiata<sup>76</sup>.

### 1.3.3.3. *L'inizio del canto IX: la differenza tra Dante e Virgilio*

Udir non potti quello ch'a lor porse;  
ma ei non stette là con essi guari,  
che ciascun dentro a pruova si ricorse.

Chiuser le porte que' nostri avversari  
nel petto al mio signor, che fuor rimase  
e rivolsesi a me con passi rari.

Li occhi a la terra e le ciglia avea rase  
d'ogne baldanza, e dicea ne' sospiri:  
“Chi m'ha negate le dolenti case!”.

E a me disse: “Tu, perch' io m'adiri,  
non sbigottir, ch'io vincerò la prova,  
qual ch'a la difension dentro s'aggiri.

Questa lor tracotanza non è nova;  
ché già l'usaro a men segreta porta,  
la qual senza serrame ancor si trova.

---

<sup>76</sup> «Sol si ritorni per la folle strada: / pruovi, se sa: ché tu *qui* rimarrai, / che li ha' iscorta sì buia contrada». / Pensa, lettor, se io mi sconfortai / nel suon de le parole maladette, / ché non credetti ritornarci mai. / “[...] / non mi lasciar”, diss' io, “così disfatto; / e se 'l passar più oltre ci è negato, / ritroviam l'orme nostre insieme ratto”. / E quel signor che *lì* m'avea menato, / mi disse: “Non temer; ché 'l nostro passo / non ci può tòrre alcun: da tal n'è dato. / Ma *qui* m'attendi, e lo spirito lasso / conforta e ciba di speranza buona, / ch'i' non ti lascerò nel mondo basso”. / Così sen va, e *quivi* m'abbandona / lo dolce padre, e io rimagno in forse, / che si e no nel capo mi tencionia» (*Inf.* VIII, 92-110).

Sovr' essa vedestù la scritta morta:  
e già di qua da lei discende l'erta,  
passando per li cerchi senza scorta,

tal che per lui ne fia la terra aperta» (*Inf.* VIII, 112-130).

La chiusa del canto VIII cerca di “forzare” le soglie testuali e si protende verso l'*incipit* del canto IX nell'attesa di una rivelazione che spiani la strada del cammino. L'«ira» di Virgilio non attenua la sua certezza che si traduce in “attesa”: gli occhi della guida, infatti, cercano di penetrare un paesaggio dominato dalla «nebbia folta», apparentemente inerte, che ricorda lo *Styx nebulas exhalat iners*<sup>77</sup> delle *Metamorfosi* ovidiane. Dante tuttavia segue i movimenti della guida con un dubbio, la cui cifra è irrevocabilmente marcata dal lessema «viltà»:

Quel color che viltà di fuor mi pinse  
veggendo il duca mio tornare in volta,  
più tosto dentro il suo novo ristrinse.

Attento si fermò com' uom ch' ascolta;  
ché l'occhio nol potea menare a lunga  
per l'aere nero e per la nebbia folta (*Inf.* IX, 1-6).

Il cominciamento del canto IX fissa, dunque, da un lato, la «viltà» del pellegrino e, dall'altro, il pratico declinarsi della certezza di Virgilio: l'attributo «attento», rilevato *in limine versi*, raggruma la sua aspettativa buona, e ristabilisce quel senso di attesa, già evocato nei canti precedenti, che tocca il suo culmine con l'arrivo del messo angelico.

In Virgilio l'unico momento di titubanza è “bruciato” dal terzo martellante richiamo alla presenza di colui che aprirà la porta: «“Pur a noi converrà vincer la punga”, / cominciò el, “se non... *Tal* ne s'offerse. / Oh quanto tarda a me ch'*altri* qui

---

<sup>77</sup> *Met.* IV, 434. Rispetto alla descrizione virgiliana, Ovidio esalta questo elemento del paesaggio infernale in modo funzionale alla presentazione di un nuovo personaggio. Nella narrazione ovidiana infatti, le Furie, guardiane della porta della città infera, sono sorprese dall'apparizione improvvisa di Giunone la quale, scesa nell'oltremondano per vendicarsi contro la discendenza di Cadmo, sbuca improvvisamente dalla nebbia della palude stigia: *quam simul agnorunt inter caliginis umbras, / surrexere deae.* (*Ivi*, 455-456).

giunga!”» (*Inf.* IX, 7-9). Il riferimento al “terzo” che deve arrivare rimane ancora nella zona dell’ indefinito; eppure quella certezza modula la disposizione del «duca», proteso «com’ uom ch’ ascolta». L’immaginazione di Virgilio, infatti, come nel canto precedente, non può prevedere la modalità di scioglimento della vicenda. Egli quindi non può che ripetere, in mancanza di una alternativa, la necessità della lotta: eppure non viene meno l’attesa, l’ipotesi positiva che qualcuno giungerà a soccorrerli «Tal ne s’offerse». La principale introdotta da «tal» richiama il precedente quinario, «da tal n’è dato» (*Inf.* VIII, 105) e innesca un’ennesima «vista retrospettiva» al canto II, ed in particolare alla discesa di Beatrice, la cui eco nella vita del pellegrino è la presenza stessa di Virgilio<sup>78</sup>. Il Vallone chiosa puntualmente questo snodo narrativo:

la certezza di Virgilio nasce da fiducia e da coscienza pensosa, non da valutazione delle deficienze reali dei diavoli. La sicurezza della vittoria verrà fuori dalla speranza del credente, non dalla forza dei contendenti venuti in urto. Il “pur” riconferma ancora una volta la pericolosità di questa ribellione ad oltranza e si lega strettamente alla reticenza di Virgilio, cui sopravanza solo la fede<sup>79</sup>.

L’osservazione del Vallone ben evidenzia che la ribellione “oltracotante” dei diavoli rivela la fiducia di Virgilio in Beatrice; egli, infatti, è sicuro che il suo cammino non sarà interdetto in forza dell’incontro con la donna («Tal ne s’offerse»). Grazie a questa fiducia nel volere divino egli si appella alla «speranza buona» preclusa per definizione nel limbo, dimostrando di essere assai più che un rappresentante del mondo pagano. In questi canti la guida di Dante, caratterizzata da fede e speranza, assume infatti i tratti di una figura profetica, come intuisce Hollander pur senza un riferimento specifico all’episodio analizzato: «egli [*Virgilio*] sembra capace di parlare ai cristiani come se fosse uno dei loro profeti [...]. Virgilio, agli occhi di Dante, è stato il suo «Giovanni Battista» in quanto lo ha riportato a Beatrice ed a Dio»<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> Come Beatrice nei confronti Virgilio così il poeta latino si “offre” inaspettatamente agli occhi di Dante nel canto I: la pregnanza semantica del verbo suggerisce la pura gratuità di questi atti, «dinanzi a li occhi mi si fu offerto / chi per lungo silenzio pareo fioco» (*Inf.* I, 62-63).

<sup>79</sup> A. VALLONE, *Studi su Dante medievale*, op. cit., p. 164.

<sup>80</sup> R. HOLLANDER, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella “Commedia”*, op. cit., p. 8.

Al contrario Dante mostra una disposizione «vile» nell'atto pratico di giudicare le parole di Virgilio:

I' vidi ben sì com' ei ricoperse  
lo cominciar con l'altro che poi venne,  
che fur parole a le prime diverse;

ma nondimen paura il suo dir dienne,  
perch' io traeva la parola tronca  
forse a peggior sentenza che non tenne (*Inf.* IX, 10-15).

L'interpretazione del pellegrino svela la “quota” di dubbio che egli nutre nei confronti di una guida che, tuttavia, non ha mostrato motivi di inattendibilità<sup>81</sup>: che egli non sia in grado di superare l'ostacolo dei diavoli non può infirmare, infatti, l'evidenza della paternità divina del loro viaggio.

Anche in questo episodio come nel canto II la semantica della lotta interiore interseca il fascio di significati irradiato dal lessema «parole». Come il viaggio incomincia nella misura in cui Dante riconosce le «parole vere» di Virgilio, così il suo atteggiamento è qui determinato assai più dalle «parole maledette» dei diavoli che non dalla “sentenza” del maestro. Il pellegrino torna così a mettere in dubbio la liceità del cammino e con essa l'autorità di Virgilio, in quanto testimone credibile e guida capace di condurre il viaggio: la domanda successiva, infatti, seppur eufemisticamente, colpisce proprio il maestro con un vigore inusitato: «In questo fondo de la trista conca / discende mai alcun del primo grado, / che sol per pena ha la speranza cionca?» (*Inf.* IX, 16-19).

Non solo infatti l'interrogativo è scopertamente riferito al suo interlocutore, ma richiama anche in antifrasi le parole di Virgilio del canto precedente, «lo spirito lasso / conforta e ciba con speranza buona» (*Inf.* VIII, 106-7): la perifrasi che, culmina

---

<sup>81</sup> Il pellegrino, nonostante le «parole diverse» del maestro, assolutizza la sua interpretazione della «parola tronca» («traeva»). Come sottolinea Anna Maria Chiavacci, «*Traeva* indica una forzatura di significato: cfr. *Mon.* III, IX, 18 “se le parole di Cristo [...] sono da intendersi in senso figurato, non vanno tirate, [*non trahenda sunt*] a significare questo”» (A.M. CHIAVACCI LEONARDI, in D. ALIGHIERI, *Divina Commedia. Inferno*, op. cit., pp. 160-161).

con l'*hapax* dantesco «cionca», chiude quindi la domanda sotto il segno del dubbio, come a riguardo chiosa acutamente ancora il Vallone:

Dante non è mosso da curiosità. Egli si vuole accertare, come si conviene ad un uomo preso da viltà e sfiducia, se Virgilio ha esperienza dei luoghi che sta percorrendo<sup>82</sup>.

#### 1.3.3.4. *Un fondamentale riavvicinamento: Inf. IX, 42*

Virgilio controbatte prontamente e conchiude circolarmente la sua risposta sul tema del cammino: egli ha già percorso la strada. Il suo racconto si riferisce ad una leggenda medievale, che l'Ottimo e l'Anonimo sembrano conoscere, secondo la quale la maga tessala Erittone lo aveva riportato in vita lo stesso Virgilio per resuscitare un'anima del cerchio di Giuda. Così chiosa l'Ottimo questo passo:

Credesi che in quello medesimo paese [*Tessaglia*] vegnendo Cassio e Bruto, che uccisero Cesare, che elli dimandassero costei [*Erittone*] medesima del loro fine, e ch'ella allora per forza di congiurazione traesse Virgilio, allora nuovamente morto, del Limbo, e mandasselo per un'anima nel cerchio dov'è Giuda, come qui dice il testo, dove in uno punto fu, e vide diritte ratto tre Furie<sup>83</sup>.

Il brano dell'Ottimo ben introduce all'incontro con le Furie. La loro apparizione improvvisa, infatti, appena conclusa la risposta di Virgilio, calamita l'attenzione del pellegrino «ver' l'alta torre a la cima rovente» (*Inf. IX, 36*). La collocazione dantesca delle Eumenidi riprende la descrizione virgiliana di Tisifone: *stat ferrea turris ad auras, / Tisiphoneque sedens, palla succincta cruenta* (*Aen. VI, 554-555*)<sup>84</sup>. Virgilio nell'*Eneide* esalta la fissità della scena: la torre appare incrollabile; posizionata sopra essa Tisifone custodisce la fortezza. Ben altra vivacità narrativa, invece, caratte-

---

<sup>82</sup> A. VALLONE, *Studi su Dante medievale*, op. cit., p. 167.

<sup>83</sup> Cfr. L'OTTIMO COMMENTO 1333, nt. *Inf. IX, 16-42, DDP*.

<sup>84</sup> Sulle Eumenidi cfr. la voce dell'*Enciclopedia dantesca*: «Erano considerate dai greci dee della vendetta, perseguitanti incessantemente, togliendo ogni pace a coloro che si fossero macchiati di omicidio (essendo esse evidentemente la personificazione mitologica del rimorso); ma quando il colpevole otteneva dagli dei la purificazione, le Erinni diventavano Eumenidi» (G. PADOAN, voce *Furie*, in *Enciclopedia dantesca*, op. cit., III, pp. 78-79).

rizza la rappresentazione dantesca in cui le Furie, accortesi dell'arrivo di Dante, si alzano minacciose all'unisono. Sin dall'inizio, l'esposizione richiama il modello ovidiano, capace della medesima dinamica tensione tra protagonista dell'intreccio e contesto narrativo<sup>85</sup>: il sintagma «furon dritte ratto», infatti, parafrasa secondo la consueta pregnanza dantesca il *quam simul agnorunt [...] / surrexere deae*<sup>86</sup>.

La descrizione dantesca, tuttavia, ha una qualità drammatica che trascende i modelli classici: la fisionomia delle Furie, deturpate dagli orrendi rettili, cela infatti tratti che, pur irrimediabilmente stravolti, ricordano «membra e atti» femminili. Nelle descrizioni classiche dei latini viene esaltato il carattere orrifico delle Erinni: la loro apparizione ne segnala sempre il ruolo, la guardia del regno infero, il carattere fisiognomico, la capigliatura anguicrinata, e un elemento del vestito, la *palla*<sup>87</sup>. Nel

<sup>85</sup> Inizialmente Ovidio ritrae le Furie di guardia alle porte di Dite con il medesimo verbo virgiliano «sedere»: *carceris ante fores clausas adamante sedebant* (*Met.* IV, 453).

<sup>86</sup> Il predicato nominale «furon dritte» traduce perfettamente il verbo ovidiano *surrexere*. L'avverbio «ratto» enfatizza la puntualità dell'azione veicolata dal passato remoto svolgendo una funzione analoga alla congiunzione temporale *quam simul* del testo ovidiano che fa precipitare il contesto descrittivo *in medias res*. La ripresa delle *Metamorfosi* si rifà ad un passo nevralgico della narrazione ovidiana, in cui Giunone appare figura rovesciata di Beatrice; mentre la donna del cielo dice a Virgilio «vegno del loco ove tornar disio; / amor mi mosse, che mi fa parlare» (*Inf.* II, 71-72), la moglie di Giove è spinta da *odium* e *ira*. *Sustinet ire illuc caelesti sede relicta / tantum odiis iraeque dabat Saturnia Iuno* (*Met.* IV, 447-448); nel dialogo con le Furie Giunone giustappone poi con un forte polisindeto le cause dell'odio e il motivo del suo viaggio: *et exponit causas odiique viaeque* (*Ivi*, 469). La dea vuole infatti distruggere la discendenza di Cadmo: Ino e il marito Atamante erano colpevoli di aver allevato Dioniso, nato dalla relazione tra la sorella di Ino, Semele, e Giove. Giunone si reca dunque agli Inferi per vendicare il dispregio della stirpe di Cadmo, padre di Semele e Ino.

<sup>87</sup> In Virgilio Tisifone *ultrix* appare avvolta in un mantello insanguinato mentre percuote le anime dannate brandendo ritorti serpenti, *accincta flagello / Tisiphone quatit insultans, toruosque sinistra / intentans anguis* (*Aen.* VI, 570-572); Aletto, odiata dallo stesso Plutone, risalta anch'essa per la orribile e cangiante fisionomia: *tot sese uertit in ora, / tam saeuae facies, tot pullulat atra colubris* (*Aen.* VII, 328-329). Ovidio esibisce per la prima volta le Erinni fissandone il carattere peculiare, *deque suis atros pectebant crinibus angues* (*Met.* IV, 454); l'aspetto orrendo e anguicrinato è immediatamente ribadito quando il *focus* narrativo stringe il campo visivo su Tisifone: *Tisiphone canos, ut erat, turbata capillos / movit et obstantes reiecit ab ore colubras* (*Ivi*, 474-475); e il quadro descrittivo si stringe ancor di più allo schizzo virgiliano quando la Furia si veste prima di eseguire l'incarico affidatole da Giunone: *madefactam sanguine sumit / inportuna facem, fluidoque cruore rubentem / induitur pallam* (*Ivi*, 481-483). Anche Stazio riutilizza il verbo *sedere* che identifica il ruolo di guardia della Furia, immortalata mentre lascia lambire ai serpenti il flutto di Cocito: *inamoenum forte sedebat / Cocyton iuxta, resolutaque uertice crines / lambere sulphureas permiserat anguibus undas* (*Theb.* I, 89-91); uscita dal Tartaro l'orrida presenza si trascina un'orrida veste che lega al petto con i serpenti: *riget horrida tergo / palla, et caerulei redeunt in pectora nodi* (*Ivi*, 109-110). Solo Stazio, peraltro, fa riferimento specifico alla ceraste, presenti anche nella descrizione dantesca del canto IX: *centum illi stantes umbrabant ora cerastae* (*Ivi*, 103). Anche in Lucano, le Furie, *Stygiae canes*, sono rievocate attraverso le parole di Erittone per il ruolo di custodi della palude Stigia (*si uero Stygiosque lacus ripamque sonantem / ignibus ostendam, si me praebente videre / Eumenides possint, Phars.* VI, 662-664) e la loro orrida fisionomia emerge indirettamente nella descrizione della maga spergiura (*discolor et uario furialis cultus amictu / induitur, voltusque aperitur crine remoto, / et coma vipereis substringitur horrida sertis*, *Ivi*, 654-656).



racconto dantesco, invece, il *topos* è riformulato sulla vicenda del pellegrino, ed è in rapporto a tale viaggio che irradia nuove possibilità semantiche<sup>88</sup>.

L'improvviso ergersi delle Furie, infatti, calamita l'attenzione dell'*agens*, come ben suggerisce la rima ricca amplificata dalla consonanza allitterante della dentale *-t*, «tutto tratto»/«dritte ratto»: la repentinità dell'avvenimento interessa immediatamente l'azione dell'«io narrato» e ne modifica l'azione. L'epifania delle Erinni ingenera un «sommovimento fonetico» sugli assi delle consonanze allitteranti, fricativa *f*- accostata a vibrante *-r-* e dell'occlusiva geminata *-tt-* preceduta da vibrante *r-*, «furon dritte ratto tre furie infernal», a veicolare un suono duro.

L'«*austeritas*» di questa «*iunctura*», accresciuta dal nesso *muta cum liquida*, è smorzata però dall'allitterazioni delle nasali e da un aggettivo che, alla maniera del *De vulgari*, Dante avrebbe tra i *vocabula pexa*<sup>89</sup>. La modulazione aspra della linea melodica, infatti, si «addolcia» nel momento in cui il *viator* scorge nelle Furie tratti e modi che ricordano la bellezza femminile.

Il *topos* classico giocato sul vivido contrasto coloristico tra le verdissime idre e il sangue è richiamato ancora con un'originale sfumatura: dal sangue che macchia le membra della Furie, infatti, spiccano serpenti denotati con una precisione sconosciuta al modello antico. La descrizione focalizza inoltre le Erinni con una progressiva chiusura di campo, dalle membra alle teste le cui tempie sono cinte da «serpentelli e ceraste»: l'apparizione dei serpenti modula la linea fonetica sulla frequenza della fricativa sorda *s-* che riproduce in onomatopea il sibilo dei rettili, rincalzato ancora dal nesso consonantico *muta cum liquida cr-*.

L'apostrofe che conchiude la scena chiamando in causa gli «intelletti sani» suggerisce di guardare attentamente al «significato allegorico». Tale accenno alla statura razionale dei lettori rispecchia pienamente l'andamento diegetico: l'episodio delle

---

<sup>88</sup> Per la prima volta nella descrizione della città di Dite, ad esempio, compare il fuoco che arde le «meschite» (*Inf.* VIII, 70-75), costruzioni-archetipo della dimora del diavolo, come afferma il commento del Boccaccio: «*Meschite* chiamano i Saracini i luoghi dove vanno ad adorare, fatti ad onore di Maometto, come noi chiamiamo «chiese» quelle che ad onore di Dio facciamo; e per ciò che questi così fatti luoghi si sogliono fare più alti e più eminenti che gli edifici cittadini, è usanza di vederle più tosto, uno che di fuori della città venga, che l'altre case. E perciò non fa l'autor menzione dell'altre parti della città dolente, ma di questa sola, chiamandole *meschite*, sì come edifici composti ad onore del dimonio, e non di Dio» (GIOVANNI BOCCACCIO 1373-1375, nt. *Inf.* VIII, 70, *DDP*).

<sup>89</sup> *De Vulg. Eloq.* II, VII, 4-5.

Furie, infatti, è disseminato di lessemi che afferiscono alla sfera semantica della vista/intelletto<sup>90</sup>.

In Virgilio Lucano Stazio e Ovidio, sulla scia dei miti classici greci tra cui il mito di Oreste, questi mostri infernali hanno il potere di agire anzitutto sulla ragione dell'uomo, provocando il delirio e la pazzia nel cuore dei singoli, la guerra e l'odio fra interi popoli<sup>91</sup>: *amens*, *insania* e l'espressione ossimorica di Virgilio *saevit amor ferri*, documentano l'esito ultimo di un'azione pervertitrice che conduce a una disumanizzazione.

Le Eumenidi appaiono a Dante schiave «de la regina dell'eterno pianto», forze del male che, mortificando la *mens*, brutalizzano il *genus humanorum*.

---

<sup>90</sup>Anche il riferimento alla «tempie» delle Furie è un segnale lessicale che corrobora la dominante intellettuale dell'episodio in continuità con il ruolo che esse svolgono nella tradizione classica ripresa qui da Dante. Nella stessa *Commedia* il poeta mostra di fare largo uso del termine «tempie» sia in accezione metonimica, come nell'episodio di Stazio, «“a sé mi trasse Roma, / dove mertai le *tempie* ornar di mirto”» (*Purg.* XXI, 89-90), sia in senso metaforico, per indicare la facoltà razionale dell'uomo, «Ahi anime ingannate e fatture empie / che da sì fatto ben torcete i cuori, / drizzando in vanità le vostre *tempie!*» (*Par.* IX, 10-12).

<sup>91</sup>Nell'*Eneide* e nelle *Metamorfosi* entrano in azione a motivo dell'ira di Giunone, e il loro apparire sulla scena, originato dall'odio, è destinato a ingenerare *mors* e *discordia*. Tisifone nella rappresentazione ovidiana, pronta alla vendetta contro Ino e Atamante, è accompagnata in corteo dalle prosopopee di Pianto Lutto Terrore e Follia (*Luctus comitatur euntem / et Pavor et Terror trepidoque Insania vultu*, *Met.* IV, 484-485): il suo veneficio infatti è destinato a colpire non i corpi ma le menti dei *coniuges*: *nec vulnera membris / ulla ferunt, mens est, quae diros sentiat ictus* (*Met.* IV, 498-499). Dopo che Tisifone ha espletato il suo incarico e torna *victrix* al regno di Dite, Atamante rimane *amens* e caccia la moglie come si insegue una belva feroce, *utque ferae sequitur vestigia coniugis amens* (*Ivi*, 515). Riecheggiando questo racconto in *incipit* di canto XXX Dante utilizza per descrivere la condizione del marito di Ino, unica volta in tutta la *Commedia*, il latinismo «insano», che richiama la fonte classica: «Atamante divenne tanto insano» (*Inf.* XXX, 4). Anche Virgilio e Stazio, secondo diverse sfumature ma con la stessa intensità spirituale, descrivono una sorta di cambiamento “ontologico” nell'umanità di coloro che sono invasi dalla *vipeream animam* delle Furie (*Aen.* VII, 351). Nel canto VII dell'*Eneide*, prima di scatenare la lotta tra Latini e Teucri secondo l'*imperium* di Giunone, Aletto colpisce prima Amata e poi Turno, ed entrambi, stravolti dalla pazzia, sono dominati da una forza che li rende bestiali. Il re dei Rutuli, confitto al cuore da fiaccole fumanti di nera luce, è dominato dall'ira: *arma amens fremit, arma toro tectisque requirit; / saevit amor ferri et scelerata insania belli, / ira super* (*Ivi*, 460-463). Anche l'incontro tra Aletto e Amata, moglie di re Latino, rende evidente attraverso le due fasi con cui l'*auctor* descrive la pazzia della regina che l'oggetto della violenza della Furia è l'anima dell'uomo: in un primo momento solo i sensi sono agitati dal veleno della Furia e la donna parla ancora dolcemente secondo la consuetudine delle madri: *ac dum prima lues udo sublapsa ueneno / pertemptat sensus atque ossibus implicat ignem / necdum animus toto percepit pectore flammam, / mollius et solito matrum de more locuta est* (*Aen.* VII, 354-357). In un secondo tempo, quando il veneficio ghermisce anche l'*animus*, Amata è posseduta da una forza che la agita come una trottola messa in movimento dalla sferza nei giochi dai fanciulli. (*Ivi*, 373 e sgg.). La similitudine virgiliana è antecedente del verso «e letizia era ferza del paleo» (*Par.* XVII, 42), che nel paragone con il modello acquista una capacità di significazione ulteriore, esaltando, nel vivo contrasto, la straordinaria «esperienza del paradiso». Così nel libro I della *Tebaide*, accolto l'invito di Edipo, l'Erinne provoca nei cuori di Eteocle e Polinice un *saevus amor regendi* che, riecheggiando il poema virgiliano attraverso il fortissimo ossimoro, raggruma la tragedia che il fato ha destinato sulla vita dei figli del re di Tebe: *protinus attoniti fratrum sub pectore motus, / gentilisque animos subiit furor aegraque laetis / invidia atque parens odii metus, inde regendi / saeuus amor, ruptaeque vices iurisque secundi / ambitus impatiens, et summo dulcius unum / stare loco, sociisque comes discordia regnis* (*Theb.* I, 125-130).

Virgilio, proprio perché conosce questi *monstra*, esorta Dante a guardare fisso nella loro direzione, e nomina le Furie affinché il pellegrino le possa riconoscere: «“Guarda” mi disse, “le feroci Erine. / Quest’ è Megera dal sinistro canto; / quella che piange dal destro è Aletto; / Tesifón è nel mezzo”; e tacque a tanto» (*Inf.* IX, 45-48). Il verbo «guardare», rilevato in prima posizione di verso, ricalibra il centro narrativo sul senso della vista. L’unica azione descritta è il pianto di Aletto, colei che scatena la guerra nella seconda esade del poema virgiliano, e a cui Virgilio attribuisce l’epiteto di *luctifica* (*Aen.* VII, 324) a indicare «l’idea aprioristica dell’essenza della figura e della sorte che le compete»<sup>92</sup>.

Aletto «che piange» richiama con una *figura ethymologica* l’«eterno pianto» (*Inf.* IX, 44): il grido infernale – il cui stridore caratterizza il primissimo impatto di Dante con la realtà oltremondana, «Quivi sospiri, pianti e alti guai» (*Inf.* III, 22) –, si rinnova così nell’immagine della Furia; dinnanzi al pellegrino, infatti, le Erinni subiscono la stessa dannazione che gli uomini hanno sopportato a causa del loro veneficio: «Con l’unghie si fendea ciascuna il petto; / battiensi a palme e gridavan sì alto, / ch’i’ mi strinsi al poeta per sospetto» (*Inf.* IX, 49-51)<sup>93</sup>.

Le Furie dantesche, pertanto, da una parte mantengono i caratteri fondamentali della loro “personalità letteraria” – non ultimo il dettaglio dell’urlo acuto con cui si chiude la descrizione dantesca<sup>94</sup> – mentre, dall’altra, presentano originali rimaneg-

<sup>92</sup> E. AUERBACH, *Studi su Dante*, op. cit., p. 4. Afferma, infatti, l’Auerbach: «La verità naturale, l’autentica *mimesis* di una scena omerica, come l’incontro di Ulisse e Nausica, non si basa affatto sull’acuta osservazione di casi quotidiani, ma sull’idea aprioristica dell’essenza delle due figure e della sorte che a loro compete; questa idea crea la situazione in cui s’incontrano, e, una volta che quest’idea è data, la rappresentazione che trasforma la favola in una verità è un gioco facile» (*Ivi*, pp. 4-5). Questa descrizione, che esemplifica perfettamente la concezione di realismo di Auerbach, ben si attaglia alla Furia virgiliana, il cui epiteto identifica l’«unitarietà» della figura e l’evidenza del destino.

<sup>93</sup> Nel XII libro dell’*Eneide*, ad esempio, Giuturna, costernata dall’impossibilità di aiutare il fratello Turno nel duello finale con Enea, non appena si rende conto dell’intervento di una Furia è immortalata da Virgilio con una descrizione pienamente consonante alle «Erine» dantesche: *infelix crinis scindit Iuturna solutos / unguibus ora soror foedans et pectora pugnis* (*Aen.* XII, 870-871). Nel quarto libro delle *Metamorfosi*, inoltre, anche le compagne di Ino, ritenendo certa la morte della donna, si battono il petto per la fine della stirpe di Cadmo e si stracciano le vesti e i capelli, *ratae Cadmeida palmis / deplanxere domum scissae cum veste capillos* (*Met.* IV, 545-546). Questi versi, pur non presentando le occorrenze verbali del modello virgiliano riprese nell’episodio dantesco, suggeriscono un implicito trapasso a Medusa che rispecchia l’ordine di rappresentazione adottato da Dante nella sequenza della città infernale. Le *Sidoniae comites* infatti, a causa dello sconcerto per la crudeltà di Giunone vengono duramente punite: la donna più cara alla figlia di Cadmo rimane pietrificata sulla rupe; un’altra nel gesto di battersi il petto irrigidisce come lo scoglio, *altera, dum solito temptat plangore ferire / pectora, temptatos sensit riguisse lacertos* (*Ivi*, 554-555). Per il volere di Giunone le compagne di Ino subiscono dunque la metamorfosi tipica di coloro che guardano la Gorgone in volto.

<sup>94</sup> *Fera sibila crine virenti / congeminat, signum terris* (*Theb.* I, 115-6).

giamenti dovuti al nuovo contesto rappresentativo. Dante, infatti, guarda le Furie mentre rivivono quella condizione a cui hanno costretto in terra le loro vittime: *pavor*, *furor* e *insania* sono scolpiti nei loro gesti convulsi e dolorosi, e il loro terribile grido, che fa tremare la terra, minaccia la vita di Dante. Innanzi ad esso Dante dovrebbe consolidare il suo atteggiamento di «dubbio»; eppure, proprio questa minaccia produce l'inaspettato riavvicinamento al maestro.

Di fronte agli orribili *monstra*, infatti, il pellegrino «si stringe» al poeta: «ch'ì' mi strinsi al poeta per sospetto» (*Inf.* IX, 51): il verbo indica un movimento fisico e spirituale che richiama altri momenti decisivi del cammino – ad esempio gli incontri con Lucifero e Catone – in cui il mortale pericolo e la paura che da esso scaturisce spingono il pellegrino a riconsegnarsi all'abbraccio di Virgilio<sup>95</sup>. La *littera* segnala un riavvicinamento morale fondamentale: il riconoscimento degli effetti nefasti a cui conduce la folle vita incarnata dalle Furie – vita che il pellegrino rischia di assecondare – permette a Dante di riscoprire la *convenientia* di seguire Virgilio. Fino a questo snodo narrativo la parola «maledetta» dei diavoli ha presso il *viator* maggiore «autoritade»<sup>96</sup> rispetto a quella del maestro: innanzi alle Erinni, invece, Dante torna a rivolgersi alla sua guida. Condividiamo pertanto l'analisi di Santangelo che definisce l'incontro con le Furie una prova che serve ad avvalorare il cammino:

Tentazione nel significato proprio è l'atto del tentare, del provare; è dunque una prova dell'esistenza morale dell'uomo. E questa prova anche se messa in atto dal demonio, è sempre voluta da Dio: «ne nos inducat in tentationem», chiede ogni fedele al Padre che sta nei cieli, perché la prova è sempre, più o meno, pericolosa; ma Dio la vuole lo stesso, perché chi la supera acquista maggior merito<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> Cfr., p. es.: «veder mi parve un tal dificio allotta; / poi per lo vento mi *ristrinsi* retro / al duca mio, ché non li era altra grotta» (*Inf.* XXXIV, 7-9); oppure «I' mi *ristrinsi* a la fida compagna: / e come sare' io senza lui corso? / chi m'avria tratto su per la montagna?» (*Purg.* III, 4-6). Anche alla fine del purgatorio «stringere» affonda il suo significato nella dimensione spirituale, come attesta lo sguardo di Dante davanti a Beatrice dopo la confessione sul monte dell'Eden: «Mille disiri più che fiamma caldi / strinsermi li occhi a li occhi rilucenti, / che pur sopra 'l grifone stavan saldi» (*Purg.* XXXI, 118-120).

<sup>96</sup> Cfr. *Conv.* IV, VI, 3-5.

<sup>97</sup> S. SANTANGELO, *Saggi danteschi*, Padova, Cedam, 1959, p. 145.

A seguito di questa prova il cambiamento di Dante è riscontrabile nell'operazione del suo personaggio. La presenza della Gorgone rievocata dalle Furie infatti rivela la nuova disposizione del pellegrino nei confronti della guida: egli, infatti, non appena è avvertito del pericolo, segue prontamente l'esortazione di Virgilio:

«“Volgiti ’n dietro e tien lo viso chiuso;  
ché se ’l Gorgón si mostra e tu ’l vedessi,  
nulla sarebbe di tornar mai suso”».

Così disse ’l maestro; ed elli stessi  
mi volse, e non si tenne a le mie mani,  
che con le sue ancor non mi chiudessi» (*Inf.* IX, 55-60).

L'esortazione di Virgilio, riabilitando la dimensione intellettuale al centro della narrazione, constata il pericolo di uno sguardo fatale<sup>98</sup>. Nel quadro di un periodo ipotetico della possibilità che interpella la libertà del pellegrino, con un parallelismo sintattico egli identifica nella protasi i poli della scena – «se ’l Gorgón si mostra e tu ’l vedessi» –, mentre nell'apodosi, scomparse le fisionomie individuali e le coordinate temporali, traduce l'eterna fissità della pietra con un costrutto corrispettivo del *nihil est quod* latino, consolidato dal verbo infinito «tornar», «nulla sarebbe di tornar mai suso».

Il «passaggio difficile», dunque, ristabilisce il tema della lotta interiore segnalata anche dalla congiunzione «se», che pur nella sua esiguità fonetica, ha il potere di introdurre sulla scena narrativa un fattore indispensabile: la libertà. Il «se» che affiora nelle parole di Virgilio, infatti, come nel dittico incipitario<sup>99</sup>, svela il ruolo fondamentale di una libertà che nei momenti di passaggio è esplicitamente chiamata a

---

<sup>98</sup> Come suggerisce infatti la descrizione della Gorgone del Catone lucaneo nel IX libro della *Farsaglia*, Medusa ha il potere con il suo sguardo di irrigidire lo spirito dentro le ossa, e imprigiona l'anima nelle membra divenute dure come lo scoglio: *Rapuit dubitantia fata / praevenitque metus: anima periere retenta / membra nec emissae riguere sub ossibus umbrae. / Eumenidum crines solos movere furores / [...] / hoc monstrum timuit genitor numenque secundum / Phorcys aquis Cetoque parens ipsaeque sorores / Gorgones* (*Phars.* IX, 639-647).

<sup>99</sup> «“A te conven tenere altro viaggio”, / rispuose, poi che lagrimar mi vide, / “se vuo’ campar d’esto loco selvaggio”» (*Inf.* I, 91-93); e ancora: «“A le quai poi se tu vorrai salire”» (*Inf.* I, 121).

scegliere; e la decisione di Dante è già dipinta tutta in quel verbo «stringere» che rinnova la fiducia nel maestro davanti alle «Erine».

Di fronte alla somma minaccia di Medusa, che suggella la parabola di “tentazione intellettuale” incombente sul viaggio, è esaltato e compiuto dunque il dramma della libertà di Dante che vince la prova riscoprendo l’autorità di Virgilio.

#### 1.3.3.5. *L’arrivo del messo*

L’arrivo del messo è introdotto dal senso dell’udito:

E già venia su per le torbide onde  
un fracasso d’un suon, pien di spavento,  
per cui tremavano amendue le sponde,

non altrimenti fatto che d’un vento  
impetüoso per li avversi ardori,  
che fier la selva e sanz’alcun rattento

li rami schianta, abbatte e porta fori;  
dinanzi polveroso va superbo,  
e fa fuggir le fiere e li pastori (*Inf.* IX, 64-72).

Dante, come Virgilio all’inizio del canto, ha la vista impedita: in entrambi i casi il conseguente “sbilanciamento acustico” è segnale di un’attesa, ora vissuta anche dal pellegrino conforme anima e corpo al maestro.

Sul versante della realtà raccontata, invece, la formula di trapasso «E già venia» tende a fissare una transizione di azioni, quasi a volerne scandagliare il puntuale avvicendamento, secondo quella tendenza tipica della poesia dantesca a cogliere il divenire del procedimento reale descritto. In questo cambiamento di scena, «E già venia», è sottesa infatti un’implicita risposta sia all’esortazione delle Furie, «Vegna

Medusa», sia all'attesa di Virgilio, ribadita dalla medesima espressione d'attacco, «E già di qua da lei...»<sup>100</sup>.

Auerbach analizza magistralmente l'arrivo del messo accostandolo al passo omerico che descrive la discesa di Poseidone in soccorso degli achei sconfitti. Secondo il critico, anche i versi danteschi, come quelli del «poeta sovrano», sono un esempio di «stile sublime» poiché hanno

la potenza dell'apparizione e la forza del movimento che c'era nel passo omerico; nell'articolazione dell'espressione, nella ricchezza della sintassi, ma soprattutto nell'unitarietà di livello stilistico, che qui è la cosa più importante, essi eguagliano l'esempio greco<sup>101</sup>.

Il filologo tedesco evidenzia, tuttavia, anche l'originalità del modello volgare rispetto a quello classico. In Omero si riscontra una «neutralità narrativa, che è come una superiore serenità, uniforme, impassibile»; in Dante, invece, c'è una «tensione» sconosciuta al modello greco; in esso, infatti, il tratto distintivo è un coinvolgimento attivo dell'«io narrato» all'avvento del messo. Come l'irruzione delle Furie sulla scena narrativa presenta un dinamismo e una concretezza affatto diversa rispetto al modello virgiliano – poiché interferisce con il cammino personale del *viator* –, così Auerbach individua nella «partecipazione di Dante all'avvenimento» il carattere peculiare della rappresentazione dantesca rispetto a quella antica:

molto più che in Omero, così egli stesso come soggetto, è coinvolto in tutti i movimenti nella sua grandiosa azione. [...] E poiché *l'atteso soccorso divino* gli si offre dapprima negli indizi che annunciano la sua venuta, anche l'interruzione durante la quale Virgilio richiama l'attenzione di Dante sulla nebbia dello Stige, donde si avvicina il messo divino, *rafforza l'elemento dell'attesa*, della partecipazione di Dante all'avvenimento. Qui la figura del sublime non è generale e autonoma come in Omero, ma concerne Dante: *il*

---

<sup>100</sup> Su questa formula di trapasso nota acutamente Chiavacci Leonardi che «E già venia risponde alla speranza di Virgilio alla fine dell'VIII: *E già di qua da lei...*; *E già* è la traduzione del virgiliano «iamque», che dà sempre particolare rilievo all'azione introdotta» (A.M. CHIAVACCI LEONARDI, in D. ALIGHIERI, *Divina Commedia. Inferno*, op. cit., p. 164). Si confrontino le ricorrenze della medesima formula di trapasso narrativo che confermano questa ipotesi: *Inf.* X, 115-117; *Inf.* XXIX, 10-12; *Purg.* IV, 136-138; *Purg.* XXV, 109-111; *Purg.* XXVII, 109-111; *Par.* IX, 7-9.

<sup>101</sup> E. AUERBACH, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, op. cit., p. 209.

*Messo del cielo è mandato per lui e opera per il buon esito del suo viaggio verso la salvezza (c.vo nostro)*<sup>102</sup>.

Anche l'analisi dell'Auerbach conferma come la «primaria intenzione drammatica della pagina»<sup>103</sup> sia l'attesa, un'attesa che rappresenta la condizione indispensabile per giustificare l'intervento di un soccorso. L'arte retorica dantesca dispiega qui il registro sublime per corroborare questa nota dominante di attesa a cui partecipano tanto il cielo quanto la terra, entrambi agitati dalla forza di un vento che sconvolge la selva e ne mette in fuga gli animali<sup>104</sup>. La descrizione dantesca del vento (vv. 64-72) richiama la voce della maga Erittone nella *Farsaglia*, ovvero colei che, secondo le parole dello stesso Virgilio, ha permesso il primo viaggio agli inferi del poeta latino; il procedimento che governa entrambi i brani, quello dantesco e quello lucaneo, è il medesimo: cercare di spiegare un suono terribile attraverso altri suoni del mondo naturale. Il mormorio confuso con cui nella poesia classica la spergiura evoca le Eumenidi contiene un'accozzaglia di suoni che nella descrizione di Dante si irradiano come effetto del vento<sup>105</sup>; il *rumor* di Erittone, persa ogni connotazione umana, racchiude versi animaleschi, frastuono di onde e rumore di boschi come il suono percepito dal pellegrino.

Nel testo lucaneo i suoni sono giustapposti attraverso un polisindeto; nella *Commedia*, invece, la personificazione del vento ordina il paesaggio circostante all'interno di una gerarchia delineata dall'ipotassi.

Il disumano mormorio della maga spergiura, inoltre, è richiamato antifrasticamente dal suono del verso dantesco, che ricorda – chiosa il Buti – l'avvento dello Spirito Santo il giorno della Pentecoste: *et factus est repente de caelo sonus tam-*

---

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 211.

<sup>103</sup> E. SANGUINETI, *Il realismo di Dante*, op. cit., p. 38.

<sup>104</sup> Un'osservazione di Mandel'stam sulla tecnica retorica della poesia dantesca ben illumina l'*eloquentia* del passo: «le similitudini dantesche non sono mai descrittive, cioè puramente figurative. Esse hanno sempre il concreto scopo di rendere l'immagine interna della struttura o della tensione» (O. MANDEL'STAM, *Conversazioni su Dante*, Genova, Il melangolo, 1994, p. 72).

<sup>105</sup> *Tum vox Lethaeos cunctis pollentior herbis / excantare deos confudit murmura primum / dissona et humanae multum discordia linguae: / latratus habet illa canum gemitusque luporum, / quod trepidus bubo, quod strix nocturna queruntur, / quod strident ululantque ferae, quod sibilat anguis, / exprimit et planctus inlissae cautibus undae / silvarumque sonum fractaeque tonitrua nubis: / tot rerum vox una fuit* (*Phars.* VI, 685-693).



*quam advenientis spiritus vehementis et replevit totam domum, ubi erant sedentes* (*Act.* II, 2)<sup>106</sup>. Il «fracasso» del vento potrebbe essere riferito anche all'avvento della Gorgone; la formula di trapasso, «E già venia...», indizia tuttavia l'arrivo del messo; lo scioglimento della tensione prodotta dall'estesa similitudine culmina allora solo con il nuovo invito del maestro: «Li occhi mi sciolse e disse: “Or drizza il nerbo / del viso su per quella schiuma antica / per indi ove quel fummo è più acerbo”» (*Inf.* IX, 72-75).

Il verbo «drizzare» afferisce alla dimensione intellettuale, richiamando alla lettera le esortazioni di Beatrice al pellegrino – «volta ver' me, sì lieta come bella, / “Drizza la mente in Dio grata”, mi disse, / “che n'ha congiunti con la prima stella”» (*Par.* II, 28-30) – e l'ultimo movimento dei suoi occhi nel canto finale del poema, «indi a l'eterno lume s'addrizzaro» (*Par.* XXXIII, 43).

Inoltre il sintagma «nerbo del viso», che traduce l'espressione idiomatica latina *acies oculorum*, identifica la «punta della pupilla» e con essa, come chiosa il Benvenuto, «la forza intellettuale dell'occhio»<sup>107</sup>. La forte inarcatura, che divide metricamente l'espressione metaforica «nerbo del viso», suggerisce ancora una volta che il cammino è lotta e fatica anzitutto per l'animo dell'uomo; il verso propone qui la va-

<sup>106</sup> Cfr. FRANCESCO DA BUTI 1385-1395, nt. *Inf.* IX, 64-72, *DDP*: «in questi tre ternari l'autor nostro pone l'avvenimento dell'angelo, dicendo così: *E già*; cioè quando io era così chiuso, *venia su per le torbide onde*; della palude Stige, *Un fracasso d'un suon pien di spavento*; questo dice l'autor per accordarsi con li Teologi, che dicono che quando l'angelo viene, prima dà spavento e poi sicurtà; e lo demonio fa il contrario; e lo suon grande ancora, perché dice la Santa Scrittura: *Et factus est repente de Coelo sonus, tamquam advenientis spiritus vehementis*».

<sup>107</sup> Cfr. BENVENUTO DA IMOLA 1375-1380, nt. *Inf.* IX, 73-75, *DDP*. Inglese parafrasa il sintagma «nerbo del viso» con «nervo ottico»: per argomentare la sua ipotesi cita il commento al verso «De li occhi miei dice quest'affannata» della canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, in cui Dante afferma: «Avvegna che più cose ne l'occhio a un'ora possano venire, veramente quella che viene per retta linea ne la punta de la pupilla, quella veramente si vede e ne la immaginativa si suggella solamente. E questo è però che 'l nervo per lo quale scorre lo spirito visivo, è diritto a quella parte» (*Conv.* II, IX, 4-5). Inglese tuttavia, estrapolando questo brano dal contesto, non coglie che la spiegazione “scientifica”, pur legittima, è funzionale a definire l'agone della battaglia amorosa: «e molte volte, nel dirizzare di questa linea [quella rispetto a cui lo spirito visivo è dritto], discocca l'arco di colui al quale ogni arme è leggiere» (*Ibid.*). Anche qui dunque il «nerbo del viso» coincide con un'intensità di sguardo massima. Tanto nel *Convivio* quanto nella *Commedia* il «nerbo del viso» è dunque quello strumento naturale di cui è dotata una creatura capace di intelletto e amore, che indica la tensione, razionale e affettiva, della libertà del soggetto.

riante infernale della «battaglia de' debili cigli»<sup>108</sup>, attraverso cui, in piena consonanza con il respiro narrativo del canto, prosegue la descrizione del percorso conoscitivo dantesco.

Inizialmente l'«un» sopravveniente resta indeterminato; tuttavia gli effetti causati dal suo arrivo nell'ambiente circostante fanno immediatamente trasparire i caratteri eccezionali della sua epifania:

vid' io più di mille anime distrutte  
fuggir così dinanzi ad un ch'al passo  
passava Stige con le piante asciutte.

Dal volto removea quell'aere grasso,  
menando la sinistra innanzi spesso;  
e sol di quell'angoscia pareo lasso (*Inf.* IX, 79-84).

La *figura ethymologica* (passo», «passava») ricalzata dall'allitterazione dell'occlusiva labiale *p-*, marca retoricamente l'arrivo straordinario del messo, che supera la palude di Stige con le «piante asciutte». La divinità del personaggio è riscontrabile anche dalla sua reazione innanzi al paesaggio infernale: mentre l'aggettivo «lasso» connota lo «spirito» tremebondo di Dante sul punto di abbandonare l'impresa (*Inf.* VIII, 108), il medesimo aggettivo riferito al messo tratteggia un turbamento che non scalfisce l'incedere del suo passo<sup>109</sup>.

In rapporto a questi segni l'espressione d'attacco «Ben m'accorsi», legata all'area semantica dell'intelletto, condensa il momento dell'agnizione: l'avverbio «ben», con accezione estensiva di proprio/davvero, è il sussulto di chi riconosce la risposta alla

---

<sup>108</sup> Nel cielo delle stelle fisse Dante è abbagliato a tal punto dallo splendore che proviene dal corpo glorioso di Cristo che la memoria del poeta esce da se stessa e in seguito non ha ricordo dell'esperienza fatta. Quando Beatrice lo invita ad aprire gli occhi perché egli ha ormai potenziato le sue doti umane, inizialmente egli indugia sull'aspetto della donna; poi, ancora una volta richiamato dalla donna, si rivolge al giardino illuminato dalla luce di Cristo: «Perché la faccia mia sì t'innamora, / che tu non ti rivolgi al bel giardino / che sotto i raggi di Cristo s'infiora? / Quivi è la rosa in che 'l verbo divino / carne si fece; quivi son li gigli / al cui odor si prese il buon cammino". / Così Beatrice; e io, che a' suoi consigli / tutto era pronto, ancora mi rendei / a la battaglia de' debili cigli» (*Par.* XXIII, 70-78).

<sup>109</sup> Nota acutamente Chiavacci Leonardi che questa immagine è una «straordinaria invenzione, che esprime in un solo gesto di estrema naturalezza e realismo, a tutti familiare, la profondità teologica, che già, dottrinalmente, avevano espresso le parole di Beatrice nel canto 2 (vv. 91-3): che cioè il male con tutta la sua forza non riesce nemmeno a sfiorare (*non mi tange*) o intaccare chi abita presso Dio» (A.M. CHIAVACCI LEONARDI, in D. ALIGHIERI, *Divina Commedia. Inferno*, op. cit., pp. 166-167).

propria attesa, «Ben m'accorsi ch'elli era da ciel messo, / e volsimi al maestro; e quei fé segno / ch'i' stessi queto ed inchinassi ad esso» (*Inf.* IX, 85-87). L'immediata reazione del pellegrino, dunque, è quella di rivolgersi a colui che ha sempre creduto all'arrivo di questo aiuto e che ancora una volta ha mostrato di essere testimone credibile ai suoi occhi.

Il messo ristabilisce, aggravandola, la sentenza di Virgilio del canto precedente, accennando alla «oltracotanza» dei diavoli, con *hapax* dantesco, e poi apostrofa i guardiani infernali richiamando a degli eventi che il maestro ha dimostrato di conoscere: «“O cacciati del ciel, gente dispetta”, / cominciò elli in su l'orribil soglia / “ond' esta *oltracotanza* in voi s'alletta?”» (*Inf.* IX, 91-93, cfr. *Inf.* VIII, 124-126). L'ultimo verso, usando il procedimento continiano di «smontaggio mnemonico», condivide «una sorta di organizzazione originaria»<sup>110</sup> con un altro verso del canto II, e attiva su un nuovo piano il richiamo tra le due zone testuali, «“perché tanta viltà nel core allette?”» (*Inf.* II, 122). Entrambi endecasillabi *a maiore*, infatti, i due versi presentano sintatticamente uno stato in luogo figurato accompagnato dal medesimo verbo in ultima sede.

Questa «oltracotanza» dei diavoli si oppone alla «reverenza» dei pellegrini, mostrata dalla pronta esortazione di Virgilio che suggerisce a Dante di inginocchiarsi davanti al messo, così come avverrà in tutti gli incontri con gli angeli nella seconda cantica.

Lo iato tra «reverenza» e «tracotanza» è spiegato diffusamente nel IV trattato del *Convivio* grazie ad un'argomentazione che ben commenta la lettura di questo passo<sup>111</sup>; Dante, infatti, afferma qui che uno degli effetti più belli della natura razionale è la «discrezione», in quanto facoltà propria dell'uomo di riconoscere i rapporti tra le cose all'interno dell'ordine universale. Dalla discrezione, «lo più bello ramo che

---

<sup>110</sup> G. CONTINI, *Un'interpretazione di Dante*, in op. cit., p. 81.

<sup>111</sup> Nel IV trattato Dante è impegnato anche ad argomentare contro coloro che identificano la nobiltà di cuore con un possesso di beni; tuttavia deve far fronte a due constatazioni che sembrano contraddire la sua tesi: «la prima è che dice lo Filosofo che quello che pare a li più, impossibile è del tutto essere falso; la seconda ragione è l'autoritade de la diffinitione de lo imperatore» (*Conv.* IV, III, 9). Dopo aver mostrato il fondamento radicale dell'autorità di Imperatore e Filosofo nei loro ambiti di competenza specifici, egli dimostra che, pur non venendo meno alla sua tesi personale, non risulta irriverente nei confronti di alcuno.

de la radice razionale consurga», cresce la «reverenza» il cui contrario è la «tracotanza»<sup>112</sup>:

Dico che reverenza non è altro che confessione di debita subiezione per manifesto segno. E veduto questo, da distinguere è intra lo 'inriverente' [*e 'non reverente'. Lo inriverente*] dice privazione, lo non reverente dice negazione. E però la irreverenza è disconfessare la debita subiezione, per manifesto segno, dico, e la non reverenza è negare la debita subiezione (*Conv.* IV, VIII, 11).

La reverenza è dunque una confessione di subalternità davanti a un segno che documenta sensibilmente la sua superiorità: affermare questa preminenza è un atto razionale fondato sulla «discrezione»<sup>113</sup>. I «segni manifesti» della divinità di colui che viene dal cielo, dunque, spingono Dante ad inchinarsi a tale forza superiore: la dominante intellettuale del canto è quindi ulteriormente corroborata da questo gesto che coinvolge intelletto e volontà del pellegrino.

#### 1.3.4. Il connubio tra ragione e grazia

La chiave di lettura proposta da Inglese fornisce una fra le interpretazioni più diffuse tra i commenti moderni: «è vero, il soccorso celeste non può mancare: ma – nell'arcano circolo fra grazia divina e libertà umana – il pellegrino deve guardarsi, con tutte le forze, dal commettere un errore fatale»<sup>114</sup>. In questa interpretazione il «soccorso celeste» e la «libertà umana» sono entità inconciliabili, ovvero, non si dà

---

<sup>112</sup> Cfr. *Conv.* IV, VIII, 1-2: «Lo più bello ramo che de la radice razionale consurga si è la discrezione. Ché, si come dice Tommaso sopra lo prologo de l'Ética, «conoscere l'ordine d'una cosa ad altra è proprio atto di ragione», e è questa discrezione. Uno de' più belli e dolci frutti di questo ramo è la reverenza che dee lo minore a lo maggiore. Onde Tullio, nel primo de li Offici, parlando de la bellezza che in su l'onestade risplende, dice la reverenza essere di quella; e così come questa è bellezza d'onestade, così lo suo contrario è turpezza e menomanza de l'onesto, lo quale contrario irreverenza, o vero tracotanza dicere in nostro volgare si può [...] che non vuole altro dire, se non che arroganza e dissoluzione è se medesimo non conoscere, ch'è principio ed è la misura d'ogni reverenza».

<sup>113</sup> Alla luce di questo brano si spiegano perfettamente i gesti suggeriti dalla *prudentia* di Virgilio quando il cammino incontra i messi angelici, come nel canto I del *Purgatorio*: «Lo duca mio allor mi diè di piglio, / e con parole e con mani e con cenni / *reverenti* mi fé le gambe e 'l ciglio» (*Purg.* I, 49-51). Nel *Purgatorio* si confrontino anche i seguenti passaggi: II, 28; IX, 109; XII, 82.

<sup>114</sup> D. ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, revisione del testo e commento di G. INGLESE, op. cit., p. 122.

interazione tra di esse: pertanto, mentre sul piano celeste l'intervento divino è necessario, sul piano terreno la libertà deve essere immune dalla tentazione.

La nostra interpretazione intende evidenziare, piuttosto, che la prova è superata non tanto grazie allo sforzo di una volontà indefettibile o in virtù di una grazia necessaria, quanto per il riavvicinamento morale e intellettuale del pellegrino a Virgilio. La grazia interviene solo nella misura in cui la ragione e la volontà di Dante si conformano finalmente al consiglio e al desiderio del maestro, ovvero nel momento in cui il «sì» al proponimento di Virgilio vince sulle «ragioni» del «no»: guardare Medusa significherebbe scegliere definitivamente per il «no» e rimanere pietrificati nella suprema irrazionalità del tradimento di quella «fede special» (*Inf.* XI, 63), il rapporto con Virgilio, a cui è stata consegnata la possibilità stessa del viaggio.

Questa linea interpretativa trova un ulteriore riscontro nelle conclusioni addotte da Santangelo secondo cui Dante, ghermito dalla paura e dall'aspetto delle Furie, si accosta a Virgilio «questa volta con fiducia»<sup>115</sup>.

Come mostra anche il *Purgatorio*, il «dubbio» può trasformarsi in «certezza» e la «paura» in «conforto» nella misura in cui la «verità» si svela al pellegrino<sup>116</sup>: una verità che può essere riconosciuta dall'intelletto e amata dalla volontà poiché si rende presente nel viaggio sotto la specie affettivamente attraente di un incontro sensibile, a cui il pellegrino può «andar dietro». Il cambiamento spirituale, dal «dubbio» alla «certezza», si specchia dunque nel mutamento operativo: il proseguimento del viaggio.

---

<sup>115</sup> S. SANTANGELO, *Saggi danteschi*, op. cit., p. 148. Il critico propone una rilettura del passo alla luce di un rimorso del pellegrino che diviene pentimento attraverso la prova delle Furie: con rinnovata fiducia in Virgilio e speranza nel soccorso divino Dante evita l'*obduratio cordis*.

<sup>116</sup> Una similitudine purgatoriale, attivata proprio nel momento di passaggio dall'«anti-purgatorio» al «secondo regno», aiuta a comprendere la concezione dantesca sottesa a questo passaggio: «A guisa d'uom che 'n dubbio si raccerta / e che muta in conforto sua paura, / poi che la verità li è discoperta, / mi cambia' io; e come senza cura / vide me 'l duca mio, su per lo balzo / si mosse, e io di dietro inver' l'altura» (*Purg.* IX, 64-69). Siamo di fronte all'ennesimo snodo narrativo incardinato ai reticolati lessicali che strutturano i momenti di passaggio fisico del poema. La «verità», che chiude la cesura a *maiore* tronca, è lo spartiacque ideale del chiasmo semantico pur grammaticalmente disequilibrato «dubbio»/«raccerta»/«conforto»/«paura». Si noti che l'orizzonte universale qui rappresentato è introdotto da una vicenda personale in cui, ancora una volta dominano i campi semantici della «fortezza»/ «paura»: «e diventa' ismorto, / come fa l'uom che, spaventato, agghiaccia. / Dallato m'era solo il mio conforto, / [...] / «Non aver tema», disse il mio signore; / «fatti sicur, ché noi semo a buon punto; / non stringer, ma rallarga ogni vigore. / Tu se' ormai al purgatorio giunto»» (*Ivi*, 41-49).

Così avviene alle mura di Dite prima dell'arrivo del messo: la «paura», che spinge il pellegrino a diffidare di Virgilio, è vinta nella misura in cui l'incontro con l'*insania* «stringe» Dante intellettualmente e affettivamente al maestro. Non una «mortificazione delle risorse umane», ma una esaltazione di esse spinge il *viator* a riabbracciare la guida e a cominciare ad attendere, lui stesso, il soccorso di quel «tal» che ha voluto il viaggio. L'arrivo dell'angelo non può essere compreso dunque se non alla luce del pieno conformarsi della libertà del pellegrino a quella del maestro: affinché il messo divino renda operativa la sua forza occorre infatti che Dante sia disponibile ad accoglierne la grazia<sup>117</sup>.

La *littera* dantesca traduce poeticamente quella dottrina ereditata dai testi evangelici e dalle lettere paoline che esalta la necessità di una collaborazione dell'uomo attraverso la sua opera all'azione soprannaturale: *Dei enim adiutores sumus* (1 Cor. III, 9)<sup>118</sup>. La disponibilità del libero arbitrio al gesto di Dio si misura dalle opere buone (*ex operibus bonis*) che riflettono una disposizione spirituale di apertura all'intervento divino<sup>119</sup>.

Nel IV trattato del *Convivio* questa concezione fonda la posizione dantesca sulla *quaestio* della «nobiltà»: questa somma virtù, infatti, non proviene dall'appartenenza ad una «ischiatta» ma è frutto del dono di Dio ad un'anima che è ben disposta a riceverla:

Però nessun si vanti  
dicendo: “Per ischiatta io son con lei”,  
ch'elli son quasi dei  
quei c'han tal grazia fuor di tutti rei;  
ché solo Iddio a l'anima la dona  
che vede in sua persona  
perfettamente star (*Conv.* IV, III, 112-118).

---

<sup>117</sup> Come si afferma nel *Paradiso* a definire la condizione sia dei beati sia delle intelligenze angeliche: «ricever la grazia è meritorio / secondo che l'affetto l'è aperto» (*Par.* XXIX, 65-66) Si cfr. anche la descrizione delle intelligenze angeliche (*Par.* XXVIII, 112-4), e la definizione di speranza (*Par.* XXV, 67-69).

<sup>118</sup> Cfr., p. es., *Lc.* XI, 1-13.

<sup>119</sup> Cristo stesso nei testi dei Vangeli ribadisce questo fatto in diverse occasioni come nel celeberrimo passo di Luca: *Et ego vobis dico: Petite, et dabitur vobis; quaerite, et invenietis; pulsate, et aperietur vobis* (*Lc.* XI, 9).

Nel commento Dante chiosa questo passo poetico affermando che «Dio solo porge questa grazia a l'anima di quelli cui vede stare perfettamente ne la sua persona, acconcio e disposto a questo divino atto ricevere» (*Ivi*, XX, 7). E come ribadisce anche nel successivo capitolo, lo Spirito Santo agisce per «via teologica» quando «la somma deitade, cioè Dio, vede apparecchiata la sua creatura a ricevere del suo beneficio, tanto largamente in quella ne mette quanto è apparecchiata a riceverne» (*Ivi*, XXI, 11).

L'arrivo del messo dunque, «tardivo» secondo le parole di Virgilio, è invece perfettamente puntuale rispetto al rinnovato proposito del pellegrino di continuare il viaggio, mostrato dall'avvicinamento fisico e spirituale al maestro. L'intervento della divina grazia dopo la sequenza di Medusa, dunque, trova una precisa motivazione narrativa nella concezione teologica dantesca in merito al rapporto tra ragione e grazia.

#### 1.3.4.1. *L'esempio di Purg. XX e XXI*

Anche in un passo del *Purgatorio* l'unione della grazia all'uomo si innesta sul tema della lotta interiore attivato dalla occorrenza della rima «guerra»/«terra»/«sera». Alla fine del canto XX, terminato l'incontro con Ugo Capeto, Dante sente un fortissimo terremoto di cui non riesce a comprendere il motivo. Il fenomeno geofisico, sensibilmente percepito, incute timore nell'animo del pellegrino: «mi prese un gelo / qual prender suol colui ch'a morte vada» (*Purg.* XX, 128-129); al «tremar del monte» risponde da tutte le parti un grido così forte che Virgilio deve rassicurare Dante esortandolo a «non dubbiar»: dubbio e pericolo di morte, infatti, come nei passaggi infernali, sono due motivi che rendono necessario l'intervento del maestro.

In seguito i *viatores* sentono il *Gloria in excelsis Deo* cantato da tutte le anime con le stesse parole con cui, secondo il Vangelo di Luca, gli angeli inneggiano a Dio alla nascita di Cristo. La memoria dell'incarnazione è ribadita inoltre dalla similitudine che paragona lo stupore dei pellegrini a quello dei pastori che per la prima volta sentono il canto angelico<sup>120</sup>.

---

<sup>120</sup> Cfr. *Lc.* II, 9-14.

Cessato il terremoto, i pellegrini riprendono il cammino; tuttavia Dante rimane timido e pensoso pensando a ciò che ha appena udito:

Poi ripigliammo nostro *cammin santo*,  
guardando l'ombre che giacean per *terra*,  
tornate già in su l'usato pianto.

Nulla ignoranza mai con tanta *guerra*  
mi fé desideroso di sapere,  
se la memoria mia in ciò non *erra*,

quanta pareami allor, pensando, avere (*Purg.* XX, 142-148).

Il lessema «guerra» è usato in senso figurato per identificare la «pena dell'animo»<sup>121</sup> per la mancanza di consapevolezza del fatto accaduto. Questa «ignoranza», a detta di Dante mai così intensamente provata<sup>122</sup>, accende un ardente desiderio di conoscenza che il pellegrino tuttavia non osa manifestare a Virgilio.

Questo atteggiamento pensoso si protende con un'inarcatura al canto successivo sfruttando la medesima strategia impiegata tra i canti VII-VIII e VIII-IX dell'*Inferno*: l'*incipit* del canto successivo, infatti, risponde all'ardore del desiderio di Dante, «La sete natural che mai non sazia / se non con l'acqua onde la femminetta / samaritana domandò la grazia, / mi travagliava» (*Purg.* XXI, 1-4)<sup>123</sup>.

Come alle porte di Dite la grazia, nella misura in cui è attesa, interviene a saziare l'ardore della «sete naturale», così in questa sequenza narrativa, da una parte, la domanda della «femminetta» permette a Cristo di donare l'«acqua viva» alla donna e,

---

<sup>121</sup> Cfr. voce *Guerra*, in S. BATTAGLIA e B. SQUAROTTI (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002, VII, p. 153.

<sup>122</sup> La litote «se la mia memoria in ciò non erra» attiva inoltre un richiamo al canto del prologo e all'*incipit* del XXVIII dell'*Inferno*, in cui la rima «terra»/«guerra» è chiusa dal verbo «errare» sempre in relazione all'attività della memoria.

<sup>123</sup> Sull'importanza di questi versi così afferma Chiavacci Leonardi: «In questo attacco apparentemente tranquillo si introduce, quasi casualmente, con la proposizione relativa (“che mai non sazia”) che occupa la prima terzina, una dichiarazione che segna un momento centrale di tutta la storia intellettuale di Dante» (A.M. CHIAVACCI LEONARDI, in D. ALIGHIERI, *Divina Commedia. Purgatorio*, con il commento di A.M. CHIAVACCI LEONARDI, Bologna, Zanichelli, 2000, p. 374).



dall'altra, l'attesa del pellegrino consente all'anima di Stazio di rispondere<sup>124</sup>. I richiami cristologici disseminati in questo passaggio culminano, infatti, nella risposta all'attesa del *viator* di scoprire la ragione del terremoto:

Ed ecco, sì come ne scrive Luca  
che Cristo apparve a' due ch'erano in via,  
già surto fuor de la sepulcral buca,

ci apparve un'ombra, e dietro a noi venia,  
dal piè guardando la turba che giace;  
né ci addemmo di lei, sì parlò pria,

dicendo: «O fratri miei, Dio vi dea pace» (*Purg.* XXI, 7-13).

Con una *hysteron proteron* che inverte l'ordine dei termini di paragone dando la priorità al *comparando*, Cristo appare ai discepoli di Emmaus come Stazio si accosta ai due pellegrini dicendo loro: «O fratri miei, Dio vi dea pace».

La *collatio* pertanto fa dell'ombra di Stazio un *alter Christus* il quale, come Cristo soddisfa la sete naturale della «femminetta», sazia il desiderio di Dante: «Così ne disse; e però ch'el si gode / tanto del ber quant'è grande la sete, / non saprei dir quant' el mi fece prode» (*Ivi*, 71-73).

Questo episodio, dunque, conferma retrospettivamente la plausibilità della nostra lettura in merito all'intervento della grazia alle porte di Dite: come qui è chiaramente mostrato, infatti, Dante pensa al rapporto tra ragione e grazia nei termini di un connubio piuttosto che di una contrapposizione.

### 1.3.5. «Sicuri appresso le parole sante» (*Inf.* IX, 105)

L'uscita di scena del messo coincide con l'ingresso dei pellegrini nel «basso inferno»:

---

<sup>124</sup> Cfr. su questo episodio il vangelo giovanneo: *Respondit Iesus et dixit ei: «Omnis, qui bibit ex aqua hac, sitiet iterum; qui autem biberit ex aqua, quam ego dabo ei, non sitiet in aeternum; sed aqua, quam dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam».* Dicit ad eum mulier: «Domine, da mihi hanc aquam, ut non sitiam neque veniam huc haurire» (*Io.* IV, 13-15).

e noi movemmo i piedi inver' la terra,  
sicuri appresso le parole sante.

Dentro li 'ntrammo sanz' alcuna guerra;  
e io, ch'avea di riguardar disio  
la condizion che tal fortezza serra,

com' io fui dentro, l'occhio intorno invio (*Inf.* IX, 104-109).

L'autore può definire «sicura» l'entrata dei *viatores* poiché essa è accompagnata dalle «parole sante» del messo; all'altezza del nuovo passaggio è attivato un nuovo richiamo intratestuale al canto II: lì sono le «parole vere» di Virgilio che danno il là al cammino, qui invece è il turno delle «parole sante».

Il predicativo del soggetto «sicuri» dialoga con le precedenti ricorrenze della sua famiglia lessicale, «sicurtà» (VIII, 98), e «sicuro» (IX, 30). Sicuro è colui che, in senso tomistico, tende infallibilmente al suo fine sulla base di una certezza razionalmente raggiunta<sup>125</sup>: i *viatores* rinnovano dunque il proposito del cammino perché hanno riconosciuto sulla base di un segno evidente che la forza stessa di Dio è intervenuta in loro soccorso. Il loro cammino tende dunque nuovamente al suo fine, certificato dall'intervento di una potenza superiore all'umana capacità.

Come ha mostrato Singleton la grazia «de sursum descendens», che rende «gratum» colui che la riceve, non annulla la natura umana ma la perfeziona secondo l'idea, da lui definita «assioma dell'Aquinate»<sup>126</sup>, che *gratia non tollit naturam sed perficit*<sup>127</sup>. Così Gilson nel suo *Dante e la filosofia* ribadisce a chiare lettere questa

---

<sup>125</sup> Si confronti la definizione di «*certitudo*» del *doctor angelicus* nel *Commento alle Sentenze*: la sicurezza è innanzitutto un carattere della conoscenza dell'uomo che per somiglianza e partecipazione è anche riscontrabile in ogni opera della natura o della virtù: *ad primum ergo dicendum, quod certitudo primo et principaliter est in cognitione: sed per similitudinem et participative est in omnibus operibus naturae et virtutis* (*Super Sent.* lib. III, d. 26, q. 2, a. 4, ad 1 [CT]); nella *Summa S. Tommaso* ribadisce questa definizione, ed evidenzia come nel suo modo d'essere partecipativo la «*certitudo*» si trovi in ogni facoltà mossa infallibilmente verso il proprio fine da una potenza conoscitiva: *Respondeo dicendum quod certitudo invenitur in aliquo dupliciter: scilicet essentialiter, et participative. Essentialiter quidem invenitur in vi conoscitiva: participative autem in omni eo quod a vi conoscitiva movetur infallibiliter ad finem suum* (*Summa Theol.* II<sup>a</sup>-IIae, q. 18, a. 4, co). Tr. it.: «RISPONDO: La certezza può trovarsi in una cosa in due maniere: essenzialmente, e per partecipazione. Essenzialmente essa si trova nelle facoltà conoscitive; per partecipazione si trova in ogni facoltà mossa infallibilmente verso il proprio fine da una potenza conoscitiva» (TOMMASO D'AQUINO, *La Somma teologica: testo latino dell'edizione leonina. Testo e commento a cura dei Domenicani italiani*, op. cit., XIV, p. 361).

<sup>126</sup> C. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, op. cit., p. 285 e sgg.

<sup>127</sup> Cfr. *Summa Theol.* I<sup>a</sup>, q. 1, a. 8, ad 2.

considerazione: «Dante sapeva da san Tommaso, il quale aveva fatto di questo principio la sua tesi fondamentale, che l'effetto proprio della grazia non è quello di fondare la natura, e nemmeno di sopprimerla ma di compierla»<sup>128</sup>.

Anche nel *Paradiso*, il cui principio narrativo secondo John Freccero è una «command performance» *ante litteram*<sup>129</sup>, l'epifania del *lumen gratiae* nel poema non annulla mai le facoltà dell'anima razionale del *viator* e rispecchia una pedagogia tesa a rispettare e valorizzare l'ascesa della *mens* umana. I beati *de sursum descendentes*, infatti, si manifestano con una luce progressivamente più intensa affinché il pellegrino abitui i suoi occhi alla «gloria» del paradiso, fino a guadagnare nel cielo Empireo la «novella vista» (*Par.* XXX, 58) che garantisce la possibilità dell'ultima visione. Il criterio che regola l'epifania delle anime salvate, inoltre, corrisponde all'ordinamento rivelativo della dolce armonia paradisiaca: ogni aspetto della ricchissima fenomenologia di espressione della «divina bontà, sapienza e virtù» (*Ep.* XIII, XXI, 61) corrisponde così alle facoltà di Dante e ne rende possibile il perfezionamento. Al progressivo svelamento della potenza di Dio corrisponde infatti un aumento della capacità del pellegrino di conoscere e amare l'effetto della *caritas Dei* per mezzo di un potenziamento della sua sete intellettuale e dell'ardore della sua volontà; basti ricordare l'esito dell'incontro con Piccarda, la prima beata incontrata nell'ultima ascesa, attestato dalle stesse parole del pellegrino: «“O amanza del primo

---

<sup>128</sup> É. GILSON, *Dante e la filosofia*, Milano, Jaca Book, 1987, p. 173. L'«assioma dell'Aquinate» documenta sinteticamente quella concezione medievale del rapporto tra ragione e grazia che trova un altro luminoso esempio in un caposaldo del pensiero filosofico di quel periodo: *l'Itinerarium mentis ad Deum* di Bonaventura. Nel *prologus*, accingendosi ad una «operazione culturale e politica di enorme respiro: trasportare i temi centrali della tradizione francescana sul piano della riflessione filosofica» (BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Itinerario della mente verso Dio*, introduzione, traduzione e note di M. PARODI e M. ROSSINI, Milano, Rizzoli, 1994, p. 9), Bonaventura esorta infatti il lettore alla preghiera per Cristo Crocifisso, evidenziando «la necessità della purezza di cuore per portare a termine l'indagine conoscitiva» (*Ivi*, p. 177): *igitur ad gemitum orationis per Christum crucifixum, per cuius sanguine purgamur a sordibus vitiorum, primum quidem lectorem invito, ne forte credat, quod sibi sufficiat lectio sine unctione, speculatio sine devotione, investigatio sine admiratione, circumspectio sine exultatione, industria sine pietate, scientia sine caritate, intelligentia sine humilitate, studium absque divina gratia, speculum absque sapientia divina inspiratio* (*Ivi*, p. 86). Anche la riflessione filosofica, dunque, per quanto accurata e sistematica non è sufficiente all'animo senza la grazia divina: per questo il lettore per comprendere la stessa meditazione intellettuale deve aprirsi all'attesa propria della preghiera affinché la grazia illumini i passi della speculazione.

<sup>129</sup> J. FRECCERO, *La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 279 (cfr. anche pp. 294-298). L'ordinamento del paradiso, da cui prende le mosse Freccero, viene esplicitato dalle parole di Beatrice nel cielo della luna: «Qui si mostraro, non perché sortita / sia questa spera lor, ma per far segno / de la spiritiual c'ha men salita. / Così parlar conviensi al vostro ingegno, / però che solo pensato apprende / ciò che fa poscia d'intelletto degno» (*Par.* IV, 37-42).

amante, o diva”, / diss’ io appresso, “il cui parlar m’inonda / e scalda sì, che più e più m’avviva”» (*Par.* IV, 118-120).

Così anche nell’ultimo trattato del *Convivio* l’intervento divino viene descritto come ciò che valorizza e perfeziona le facoltà dell’anima: la vita dell’uomo è paragonata a un campo che deve essere preparato affinché Dio, il seminatore, vi sparga i semi dello Spirito Santo; ma la «sementa santa», perché la terra produca frutto, ha bisogno che l’uomo non smetta di coltivare:

li quali [*i doni dello Spirito Santo*], secondo che li distingue Isaia profeta, sono sette, cioè Sapienza, Intelletto, Consiglio, Fortezza, Scienza, Pietade e Timor di Dio. Oh buone biade, e buona e ammirabile sementa! e oh ammirabile e benigno seminatore, che non attende se non che la natura umana li apparecchi la terra a seminare! e beati quelli che tale sementa coltivano come si conviene! (*Conv.* IV, XXI, 12).

Nel pensiero dantesco l’intervento della grazia non solo dunque non mortifica la natura umana ma, valorizzandone appieno il *labor*, la perfeziona e la compie.

Il passaggio delle porte di Dite rispecchia pienamente queste riflessioni: Dante dopo l’intervento del messo desidera «riguardare» la condizione dei dannati e, per questo, «invia» l’occhio «intorno». La scelta dei verbi danteschi in questo frangente testuale è sapientemente calibrata: i preverbi *ri-/in-* hanno l’originario valore perfettivizzante che esprime il processo verbale momentaneo intensivo dei corrispettivi latini *re-/in-*: «e io, ch’avea di riguardar disio / la condizion che tal fortezza serra, / com’ io fui dentro, l’occhio intorno invio» (*Inf.* IX, 106-8).

Il valore del prefisso verbale, amplificato dall’avverbio «dentro», fa penetrare l’occhio “all’interno delle cose” e fissa il rinnovato ardore di conoscenza e desiderio di esperienza, peraltro, ricalcato dall’accostamento di «invio» a «intorno». Il poeta, infatti, accosta un avverbio che definisce una disposizione circolare esterna rispetto al punto da cui si irradia l’azione ad un predicato verbale che indica un’azione puntuale, penetrante, intensiva: l’occhio di Dante, mosso dal desiderio di «riguardar», “è dentro” tutte le cose che gli stanno «intorno».

Il verbo «inviare» nella *Commedia* ha grande pregnanza semantica; Dante, infatti, utilizza tale verbo solo all'altezza di passaggi narrativi cruciali. Nel canto dell'incontro con Stazio il verbo descrive il desiderio degli spiriti purganti che rendono lode a Dio affinché Egli li «invii» in paradiso<sup>130</sup>: il verbo identifica lì dunque la volontà delle anime di essere inserite nella gloria della beatitudine. L'altra occorrenza cade nell'ultimo canto del poema davanti alla visione della creazione del cosmo, della Trinità e dell'incarnazione, in rima con la medesima parola «disio» del canto IX:

indi a l'eterno lume s'addrizzaro,  
nel qual non si dee creder che s'invii  
per creatura l'occhio tanto chiaro.

E io ch'al fine di tutt'i disii  
appropinquava, sì com'io dovea,  
l'ardor del desiderio in me finii (*Par.* XXXIII, 43-48).

Il denominale «inviare» recupera l'energia semantica del prefisso latino e descrive *e negativo* l'azione penetrante dello sguardo di Maria che, dopo la preghiera di S. Bernardo, si rivolge all'«eterno lume»; nel repertorio del poeta tale verbo descrive dunque un desiderio che si apre alla conoscenza del dato reale approfondita, “intensiva”. Lo sguardo dell'io poetato, inoltre, attraverso la costruzione sospesa in anacolutto, «E io, [...] l'occhio intorno invio», abbraccia anche da un punto di vista sintattico l'ingresso alle porte di Dite: proprio il segnale anaforico dell'«io», in simmetria di posizione nei versi 106 e 108, è inquadrato da un perfetto parallelismo costruito sulle rime interne, «io»/«disio»-«io»/«invio», che descrive prima la situazione soggettiva («e io, ch'avea di riguardar disio», v. 106), poi la condizione oggettiva della realtà rappresentata («la condizion che tal fortezza serra», v. 107), infine ribatte la correlazione tra i due poli, prima da punto di vista spazio-temporale («com'io fui dentro», v. 108) e in seconda battuta su un piano fisico-spirituale («l'occhio intorno

---

<sup>130</sup> «“E io, che son giaciuto a questa doglia / cinquecent'anni e più, pur mo sentii / libera volontà di miglior soglia: / però sentisti il tremoto e li pii / spiriti per lo monte render lode / a quel Segnor, che tosto su li 'nvii”» (*Purg.* XXI, 67-72).

invio», v. 108). È questo un limpido esempio di «cronotopo» dantesco; esso, infatti, è costituito da una perfetta sovrapposizione tra le categorie spazio-temporali dell'«io narrato» e le categorie spazio-temporali della realtà rappresentata che inquadra l'incontro tra l'«io» e la «realtà».

Mentre trova compimento la tensione narrativa così abilmente dispiegata a tutti i livelli del testo, nella figura del messo convergono dunque idealmente la linea ascendente dell'attesa dei pellegrini, Dante e Virgilio, e la *caritas Dei* «de sursum descendens». L'intervento divino, da una parte, consente l'ingresso dei *viatores* nella fortezza e, dall'altra, nella misura in cui è accolto, lungi dal mortificare il dinamismo delle facoltà umane, potenzia l'ardore di conoscenza dei pellegrini.

All'interno di una unità narrativa «saldissima», caratterizzata da uno «spirito animatore eccezionalmente presente e costante»<sup>131</sup>, il passaggio alle porte di Dite è ripreso in piena continuità tematica dall'apertura del canto X, quando Dante, rivolgendosi a Virgilio, afferma: «“O virtù somma, che per li empì giri / mi volvi”, cominciasti, “com' a te piace, / parlami, e sodisfammi a' miei disiri”» (*Inf.* X, 3-6). Il pellegrino torna, dunque, a dialogare con il maestro con rinnovata fiducia; l'appellativo solenne in stile sublime riafferma infatti il bisogno della sua conduzione per affrontare il viaggio. Il passo di Dite, oltre ad aver scolpito nella memoria dei *viatores* il segno della grazia di Dio, ha avvalorato, come confermano queste parole, la necessità che l'uomo *in viam* non venga meno a se stesso, ovvero a quella facoltà dell'anima che Virgilio incarna: la ragione.

La lotta interiore dunque è vinta solo quando Dante si abbandona all'iniziativa della *gratia Dei* che lo raggiunge attraverso i segni di “manifesta superiorità” del messo preannunciato da Virgilio: per la prima e unica volta nel viaggio infernale l'intervento diretto di Dio certifica la credibilità del maestro e santifica con un segno manifesto il viaggio di Dante. Comincia così in questo canto un anticipo della condizione dell'*anima viatoris* in paradiso, dove il libero arbitrio puro e disposto a ricevere la grazia di Dio, è vinto senza tregua dalla divina gloria.

---

<sup>131</sup> A. VALLONE, *Studi su Dante medievale*, op. cit., p. 178.

## 1.4. *Fortitudo animi*: una chiave di lettura per i passaggi infernali

1.4.1. La combinazione «guerra»/«terra»/«serra» nelle *Rime*: un richiamo a *Inf.* XXVII

Nel passaggio alle porte di Dite il verbo «serra», per la prima volta nella *Commedia* parola-rima, chiude la struttura concatenata «guerra»/«terra».

Le prove di questa combinazione risalgono al tempo delle *Rime*: nella canzone *La dispietata mente*, apprezzata da Contini per l'attacco agonistico «quasi dantesco, ad onta del suo guitonismo»<sup>132</sup>, il verbo «serrare», infatti, è accostato alla «guerra» amorosa in rima baciata:

fuor ch'a' messi d'Amor, ch'aprir lo sanno  
per volontà de la virtù che 'l serra:  
onde ne la mia guerra  
la sua venuta [*salute di gentil madonna*] mi sarebbe danno,  
sed ella fosse senza compagnia  
de' messi del signor che m'ha in balia (*Rime*, 7 (L), vv. 60-65)<sup>133</sup>.

Il lessema «guerra», usato metaforicamente, identifica dunque un momento di quell'interiore lotta che, fomentata anche dal momento storico-politico di crisi attestato nella canzone *Io sento sì d'Amor la gran possanza*<sup>134</sup>, trova un culmine poetico in *Tre donne intorno al cor* e una ripresa nella «canzone montanina».

La «grande canzone dell'esilio»<sup>135</sup>, infatti, è chiusa nel secondo congedo da un'immagine che tratteggia poeticamente la scaturigine della guerra politica. La ri-

---

<sup>132</sup> D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1965, p. 26.

<sup>133</sup> Il campo semantico della battaglia ammantava la prima strofa della canzone probabilmente composta, come suggerisce Contini, nel «soggiorno a Bologna». Il cuore è «combattuto» dal ricordo del dolce paese di Firenze e dalla forza d'Amore. L'unica difesa per il cuore del poeta può essere dunque il solo «saluto di madonna». La penultima stanza, che torna sul tema della lotta amorosa, avverte il saluto di madonna che il cuore del poeta innamorato è «serrato forte» dalla saetta scagliata da Amore. È necessario dunque che la «salute» giunga nell'animo del poeta accompagnata dai «messi» d'amore che sono gli unici a conoscere la virtù che lo domina.

<sup>134</sup> «Canzone, a' tre men rei di nostra terra / te n'anderai prima che vada altrove: / li due saluta, e 'l terzo vo' che prove / di trarlo fuor di mala setta in pria. / Digli che 'l buon col buon non prende guerra, / prima che co' malvagi vincer prove» (*Rime*, 38 (XCI), vv. 97-102).

<sup>135</sup> D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. CONTINI, op. cit., p. 172.

chiesta di «pace» è sigillata invero da un apoftegma in rima baciata che pone nella scelta del cuore l'origine dell'alternativa reale tra conflitto o convivenza pacifica:

Canzone, uccella con le bianche penne;  
canzone, caccia con li neri veltri,  
che fuggir mi convenne,  
ma far mi poterian di pace dono.  
Però nol fan che non san quel che sono:  
camera di perdon savio uom non *serra*,  
ché 'l perdonare è bel vincer di *guerra* (*Rime*, 47 (CIV), vv.  
101-107).

La constatazione dolente che gli interlocutori di Dante «non sanno quello che sono» riecheggia le parole della passione di Cristo: *Pater, dimitte illis, non enim sciunt quid faciunt* (*Lc.* XXIII, 34). Il poeta, infatti, lascia intendere che l'esilio sia la «croce» a cui è stata destinata la sua vita<sup>136</sup> e si dispone al perdono di coloro che, non conoscendo se stessi, trascurano il bene. Solo l'uomo «savio», qui il poeta, può accorgersi che perdonare significa vincere la guerra fisica e spirituale.

In questa occorrenza di «guerra» il tema della lotta interiore, introdotto dal richiamo delle parole evangeliche e ricalcato dal primo verso del distico finale, si sovrappone dunque al nodo agonistico dell'esilio. Secondo le parole di Dante solo il perdono, seguendo l'esempio di Cristo in croce, è la strada per vincere quella lotta con se stessi vissuta anche dal Figlio di Dio. L'affermazione del poeta, «non san quel che sono», constata la “diminuzione d'essere” dei suoi avversari i quali, pertanto, *non sciunt quid faciunt*: l'origine della guerra, della divisione tra fazioni e del conflitto tra interi popoli, risiede in quella «camera» del cuore nata per perdonare, ma serrata dall'uomo che viene meno a se stesso.

Si stabilisce qui pertanto anche un richiamo intertestuale con un canto tra i più famosi della *Commedia*, in cui la dominante agonistica, anche testualmente, emerge

---

<sup>136</sup> La parola di Gesù stesso per quanto attestano i Vangeli di Matteo e Marco paragona la vita dell'uomo ad una croce: *qui amat patrem aut matrem plus quam me, non est me dignus; et, qui amat filium aut filiam super me, non est me dignus; et, qui non accipit crucem suam et sequitur me, non est me dignus* (*Mt.* X, 37-38); *Et convocata turba cum discipulis suis, dixit eis: “Si quis vult post me sequi, denegat semetipsum et tollat crucem suam et sequatur me* (*Mc.* VIII, 34).



come denominatore comune tra le vicende politiche-mondane e la realtà della Chiesa: si tratta del canto XXVII che ha come protagonista Guido da Montefeltro.

Il lessema «guerra» – sempre utilizzato in fine verso sia nelle *Rime* sia nella *Commedia* che ne presenta sedici ricorrenze in rima con «terra» –, occupa eccezionalmente in questo canto per ben due volte una posizione interna al verso come secondo elemento del primo emistichio, «sanza guerra ne' cuor de' suoi tiranni» (*Inf.* XXVII, 38) / «avendo guerra presso a Laterano» (*Ivi*, 86), e stabilisce un patente parallelismo tra realtà politica e realtà ecclesiale<sup>137</sup>.

Il nesso con *Tre donne intorno al cor* si fa stringente quando alla domanda di Guido – che sottopone a Dante l'alternativa tra pace o guerra: «Se tu pur mo in questo mondo cieco / caduto se' di quella dolce terra / latina ond' io mia colpa tutta reco, / dimme se Romagnoli han pace o guerra» (*Inf.* XXVII, 25-27) –, il pellegrino risponde pronunciando per l'unica volta nella *Commedia* la parola «guerra»: «“Romagna tua non è, e non fu mai, / sanza guerra ne' cuor de' suoi tiranni; / ma 'n paese nessuna or vi lasciai”» (*Ivi*, 37-9).

Il *viator* è ben consapevole che l'interrogativo di Guido va interpretato in modo letterale; tuttavia l'inizio della sua risposta ha origine a partire dalla «secretissima camera de lo cuore» (*Vita Nova* II, 4). La «guerra», da intendere in senso letterale nella domanda di Guido, diviene metaforica nella risposta di Dante: in questo slittamento retorico è fissata l'origine invisibile del visibile, poiché ciò che si vede, la guerra fisica, nasce innanzitutto da una libertà in lotta con se stessa. Nel momento del dialogo non vi sono conflitti reali che il pellegrino possa ricordare a Guido; tuttavia egli afferma con sicurezza che la guerra alberga stabilmente nel cuore dei tiranni che detengono il potere nella terra di Romagna. Alla luce di questa lotta invisibile che fonda la lotta visibile non c'è differenza, dunque, tra il Papa e i tiranni, tra

---

<sup>137</sup> Il lessema «guerra» pertanto presenta complessivamente diciotto occorrenze, dieci in *Inferno*, cinque in *Purgatorio*, e tre in *Paradiso*. Per sedici volte ricorre in rima con «terra»: elenchiamo tali occorrenze accostandovi tra parentesi la terza parola-rima: 1) *Inf.* II, 4-6 (erra); 2) *Inf.* IX, 106-8 (serra); 3) *Inf.* XII, 136-138 (diserra); 4) *Inf.* XVII, 22-24 (serra); 5) *Inf.* XX, 34-36 (afferra) 6) *Inf.* XXVII, 28-30 (diserra) 7) *Inf.* XXVIII, 10-12 (erra); 8) *Inf.* XXXI, 118-120 (serra) 9) *Purg.* VI, 82-84 (serra); 10) *Purg.* VII, 133-135 (atterra); 11) *Purg.* XV, 112-114 (diserra); 12) *Purg.* XX, 145-147 (erra); 13) *Purg.* XXVIII, 100-102 (serra); 14) *Par.* XI, 58-60, (diserra); 15) *Par.* XVIII, 127-129 (serra); 16) *Par.* XXV, 4-6 (serra). Concludono la lista delle occorrenze i due casi sopra citati: *Inf.* XXVII, 38 e 86.

l'«uomo d'arme» e il «cordigliero»: la lotta interiore si divide equamente tra potere temporale e spirituale; essa riguarda tanto il Sommo Pontefice quanto i dominatori della scena politica sulla terra<sup>138</sup>.

La «montanina», infine, conclude il percorso delle combinazioni rimiche «terra»/«guerra»/«serra», aggiungendo al tema dell'esilio il *topos* di una lotta amorosa in cui Amore è un «espediente di discorso»<sup>139</sup>:

O montanina mia canzon, tu vai:  
forse vedrai Fiorenza, la mia *terra*,  
che fuor di sé mi *serra*,  
vota d'amore e nuda di pietate,  
se dentro v'entri, va' dicendo: «Omai  
non vi può far lo mio fattor più *guerra*:  
là ond'io vegno una catena il *serra*  
tal che, se piega vostra crudeltate,  
non ha di ritornar qui libertate» (*Rime*, 53 (CXVI), vv. 76-84).

La rima strutturante del poema trova dunque un antecedente in questa canzone, anche se certamente l'esempio elocutivo di lotta interiore più vicino alla *Commedia* è *Tre donne intorno al cor* e, di *Tre donne*, in particolare il distico finale: «camera di perdon savio uom non serra, / ché 'l perdonare è bel vincer di guerra» (*Rime*, 47 (CIV), vv. 106-7). In essa, infatti, risuona il carattere universale della parola del poema, ottenuto con i verbi all'infinito accostati al provenzale «uom», e per la vibrante essenzialità del dettato resa attraverso la *figura ethymologica* ricalzata dalla

---

<sup>138</sup> Il fondamento della risposta dantesca che pone al centro della scena poetica il cuore dell'uomo, non può che risultare di fondamentale importanza per il problema politico-sociale posto dall'opera dantesca, come confermano alcuni dei più importanti affondi sulla questione della *societas* coeva al poeta nei discorsi di Ciaccio, ««Giusti son due, e non vi sono intesi; / superbia, invidia e avarizia sono / le tre faville che hanno i *cuori* accesi»» (*Inf.* VI, 73-75), Sordello, ««Molti han giustizia in *cuore*, e tardi scocca / per non venir senza consiglio a l'arco; / ma il popol tuo l'ha in sommo de la bocca»» (*Purg.* VI, 130-132), e Guido del Duca, ««le donne e' cavalier, li affanni e li agi / che ne 'nvogliava amore e cortesia / là dove i *cuor* son fatti sì malvagi»» (*Purg.* XIV, 109-11). Anche nel IV trattato del *Convivio* Dante individua l'origine dei problemi sociali e delle guerre nell'irrequietezza dell'animo umano: «onde con ciò sia cosa che l'animo umano in terminata possessione di terra non si queti, ma sempre desideri gloria d'acquistare, sì come per esperienza vedemo, discordie e guerra conviene surgere intra regno e regno, le quali sono tribulazioni de le cittadi [...]. Il perché, a queste guerre e le loro cagioni torre via, conviene di necessitate tutta la terra, e quanto a l'umana generazione a possedere è dato, essere Monarchia, cioè uno solo principato, e uno prencipe avere; lo quale tutto possedendo e più desiderare non possendo, li regi tegna contenti ne li termini de li regni, sì che la pace intra loro sia» (*Conv.* IV, IV, 3-4).

<sup>139</sup> D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. CONTINI, op. cit., p. 205.

linea melodica con sillaba tonica in prima sede e *ictus* consecutivi a livello della cesura («cámara di perdón sávio^uom non **serra**, / ché ‘l perdonáre^è bél vincer di **guerra**»).

#### 1.4.2. «Guerra»/«terra»/«serra»: la rima dei passaggi infernali

Questo *excursus* è funzionale a comprendere un elemento strutturale dell'*Inferno* di primaria importanza: la triade di parole-rima che scandisce il passaggio dalle porte di Dite, ridefinendo il tema della lotta interiore in continuità con il canto II, segna infatti anche i rimanenti due passaggi fondamentali/difficili che scandiscono il cammino fino «al punto / de l'universo in su che Dite siede» (*Inf.* XI, 64-65): la discesa dal settimo all'ottavo cerchio sulla «groppe» di Gerione, che segna il fondamentale trapasso dal girone dei violenti alle bolge degli ingannatori; e la calata finale dall'ottavo al nono cerchio sulla mani del gigante Anteo che marca, quale preludio all'apparizione di Dite, la transizione dalle bolge degli ingannatori alle zone dei traditori<sup>140</sup>.

Fermo restando che la condizione di *viatores* identifica *more suo* un perenne passaggio, la definizione di passaggio fondamentale/difficile riferita all'episodio delle porte di Dite, all'incontro con Gerione e i giganti – rispettivamente nei canti VIII-IX, XVII e XXXI dell'*Inferno* – evidenzia i luoghi testuali in cui il passo diviene oggetto esplicito di racconto, venendo a coincidere, da una parte, con la necessità di mezzi *ad hoc* per procedere il cammino e, dall'altra, con l'ingresso in una nuova regione di dannazione in cui aumenta la gravità del peccato.

All'interno di uno sviluppo diegetico polifonico continuamente rinnovato dalla forza inventiva dantesca il tema della lotta interiore rimane dunque un accompagnamento costante che riemerge, quale voce solista, all'altezza degli snodi fonda-

---

<sup>140</sup> Non rientra in questa suddivisione il guado di Flegetonte sulla groppe di Nesso poiché è uno spostamento interno ad una stessa regione infernale. La combinazione «guerra»/«terra», pur significativamente presente anche in questa zona di passaggio, non conserva dunque la terza rima «serra», sostituita da «diserra»: «La divina giustizia di qua punge / quell'Attila che fu flagello in *terra*, / e Pirro e Sesto; e in eterno munge / le lagrime, che col bollor *diserra*, / a Rinier da Corneto, a Rinier Pazzo, / che fecero a le strade tanta *guerra*». / Poi si rivolse e ripassossi 'l guazzo» (*Inf.* XII, 133-139).

mentali, incardinato alla “rima di passaggio” e individuato dall’intersezione delle sfere semantiche di «parola»/«cammino»/«libertà»/«paura»/«dubbio»/«forza». Infatti, come nei canti II e IX, anche nei successivi «passaggi difficili» la «parola» rinnova il proposito del «cammino» e il pellegrino, accettando tale parola, davanti alla prova difficile trova una «forza» (*fortitudo*) più grande del «dubbio» (riverbero della «viltà») o della «paura». In termini bachtiniani, la lotta interiore dantesca, come quella paolina e agostiniana, è caratterizzata da un doppio «cronotopo d’incontro»: qui fra l’io narrato e la prova e, nella prova, fra l’io narrato e la parola del messo celeste o di Virgilio, sin dall’inizio del cammino segno della grazia *de sursum descendens*.

#### 1.4.2.1. Inf. XVII e la semantica della guerra

Il canto XVII comincia con una duplice esclamazione di Virgilio che presenta Gerione, la «sozza immagine di froda» (*Inf.* XVII, 7), sotto il segno della semantica della guerra: «“Ecco la fiera con la coda aguzza, / cha passa i monti e *rompe i muri e l’armi!* / Ecco colei che tutto ’l mondo appuzza!”» (*Ivi*, 1-3). La descrizione di Gerione, come accade nella rappresentazione delle Furie e dei giganti, non manca di fissare tratti umani nell’orribile sembianza chiudendosi circolarmente, tuttavia, sotto il segno della «guerra». In particolare la rima «guerra»/«terra»/«serra» sigilla il ritratto agonistico della «fiera» all’interno di una similitudine che fissa precisamente la soglia tra la regione dei peccati di violenza e Malebolge:

Come talvolta stanno a riva i burchi,  
che parte sono in acqua e parte in *terra*,  
e come là tra li tedeschi lurchi

lo bivero s’assetta a far sua *guerra*,  
così la fiera pessima si stava  
su l’orlo ch’è di pietra e ’l sabbion *serra*.

Nel vano tutta sua coda guizzava,  
torcendo in sù la venenosa forca  
ch’a guisa di scorpion la *punta armava* (*Ivi*, 19-27).

Il verbo «serrare» delinea la chiusura geometrica del «sabbione» e marca il confine con la zona successiva a cui i *viatores* accedono attraverso il volo della «fiera pessima». La rima «guerra»/«terra»/«serra», quindi, contribuendo a sviluppare la tensione agonistica, inquadra ancora una volta l'episodio nell'ambito della lotta interiore.

Dopo la descrizione della «bestia malvagia» Virgilio esordisce con la tipica formula «or convien» – che traduce il latino *opus est* – con cui afferma la necessità di proseguire il cammino puntando verso Gerione. Il verbo ricorre anche alle porte di Dite – «“Pur a noi converrà vincer la punga”» (*Inf.* IX, 7)<sup>141</sup> – e serve a indicare tanto gli snodi obbligati del cammino quanto la fatalità del viaggio<sup>142</sup>.

Occorre precisare che, sulla scia della tradizione scolastica, nella misura in cui la necessità riguarda il fine naturale della volontà non esiste una contraddizione tra volontario e necessario; anzi è dalla necessità che ogni moto della volontà dipende<sup>143</sup>. Pertanto, Caronte, Flegiàs, il messo celeste, Nesso, Gerione e i giganti sono mezzi di cui è necessario servirsi per ottenere lo scopo del viaggio, ovvero, per perfezionare la visione del Sommo Bene. In questo passaggio all'ottavo cerchio l'asseverazione virgiliana non è dunque una vuota formula di passaggio, ma un ammonimento che richiama il pellegrino alla coscienza dello scopo del viaggio: nonostante Gerione incuta timore, essa è un mezzo indispensabile per raggiungere il bene a cui i pellegrini sono destinati.

---

<sup>141</sup> All'ingresso di Dite, inoltre, l'avverbio «omai» – «definitivo» come lo definisce Chiavacci Leonardi (A.M. CHIAVACCI LEONARDI, in D. ALIGHIERI, *Divina Commedia. Inferno*, op. cit., p. 302) – «Omai figliuolo / s'appressa la città...» (*Inf.* VIII, 67-68) riafferma la necessità del passaggio introdotta dal verbo «convenire», che pur non abolisce la decisione del pellegrino di continuare il viaggio.

<sup>142</sup> Cfr. anche come le parole dello stesso Virgilio rivolte a Nesso: «rispuose: “Ben è vivo, e sì soletto / mostrar li *mi convien* la valle buia; / *necessità* 'l ci 'nduce, e non diletto”» (*Inf.* XII, 85-87).

<sup>143</sup> Nella *Summa* S. Tommaso definisce necessario *quod non potest non esse* (*Summa Theol.*, I<sup>a</sup>, q. 82, a. 1, co). La «necessità del fine», o «utilità», definisce quel mezzo senza il quale non è possibile raggiungere adeguatamente un dato scopo, come il cibo è necessario per vivere e il cavallo per viaggiare: *Fine quidem, sicut cum aliquis non potest sine hoc consequi, aut bene consequi finem aliquem, ut cibus dicitur necessarius ad vitam, et equus ad iter. Et haec vocatur necessitas finis; quae interdum etiam utilitas dicitur* (*Ibid.*). Dal momento che lo scopo è ottenibile solo attraverso quello strumento, afferma dunque il filosofo, la necessità del fine non ripugna la *volontà*, proprio come dal desiderio di passare il mare nasce la necessità di volere la nave: *Necessitas autem finis non repugnat voluntati, quando ad finem non potest perveniri nisi uno modo, sicut ex voluntate transeundi mare, fit necessitas in voluntate ut velit navem. Similiter etiam nec necessitas naturalis repugnat voluntati* (*Ibid.*).

Come nel canto IX Virgilio lascia il compagno per patteggiare con i diavoli, così davanti a Gerione il maestro precede il pellegrino per parlare con la bestia mentre Dante, «tutto solo», visita la pena degli usurai per compiere «esperienza piena» del girone. Non appena egli torna, Virgilio, già sulla groppa della fiera, si appella alla *fortitudo* del pellegrino per proseguire il viaggio: «Or sie forte e ardito, / Omai si scende per sì fatte scale» (*Inf.* XVII, 81-2), con la dittologia sinonimica che richiama la semantica dell'«ardore e franchezza» del canto II. La descrizione della partenza e della discesa a volo sulle «spallacce» di Gerione, poi, è innervata dai reticolati lessicali dei passaggi fondamentali con un riferimento esplicito all'intreccio del canto IX:

Qual è colui che sì presso ha 'l riprezzo  
de la quartana, c'ha già l'unghie smorte,  
e triema tutto pur guardando 'l rezzo,

tal divenn' io a le parole porte;  
ma vergogna mi fé le sue minacce,  
che innanzi a buon signore fa servo forte.

I' m'assettai in su quelle spallacce;  
sì volli dir, ma la voce non venne  
com' io credetti: «Fa che tu m'abbracce».

Ma esso, ch'altra volta mi sovvenne  
ad altro forse, tosto ch'i montai  
con le bracce mi avvinse e mi sostenne (*Inf.* XVII, 85-96).

La drammaticità della partenza è tradotta da una linea fonetica pervasa da consonanze, spesso nella variante austera *muta cum liquida*, costruite su rime aspre e ricche, rispettivamente in -ezzo e -acce, «riprezzo»-«rezzo»/«venne»-«sovvenne». Ancora una volta, dunque, la prova richiesta atterrisce il pellegrino: davanti a Virgilio infatti Dante è come il malato che, ormai vicino a contrarre la «quartana», trema al solo vedere un'ombra. Tuttavia qui Dante si scopre «forte» per una causa imprevista, introdotta dall'avversativa «ma», che sviluppa originalmente il tema della lotta inte-

riore: egli decide infatti di seguire il proponimento del maestro per quella «vergogna» che rende virtuoso il servo davanti al padrone buono.

Nel IV trattato del *Convivio* Dante riflette sulla «vergogna» nell'ambito della disanima dei segni che rendono «nobile» l'uomo nelle quattro età della vita. La «vergogna», secondo tale argomentazione, non è una virtù ma una «certa passione buona» delle «donne» o dei «giovani» che fa temere di cadere in disonore (Cfr. *Conv.* IV, XIX, 8). Essa, infatti, è necessaria per entrare nella «cittade del ben vivere» (*Ivi*, XXIV, 11) poiché aiuta nell'adolescente il «buono fondamento della vita»:

dico che per vergogna io intendo tre passioni necessarie al fondamento de la nostra vita buona: l'una si è stupore; l'altra si è pudore; la terza si è verecondia; avvegna che la volgare gente questa distinzione non discerna. E tutte e tre queste sono necessarie a questa etade [*l'adolescenza*] per questa ragione: a questa etade è necessario d'essere riverente e disidiroso di sapere; [...] d'essere rifrenato sì che non transvada; [...] d'essere penitente del fallo, sì che non s'ausi a fallare [...]. Ché lo stupore è uno stordimento d'animo per grandi e meravigliose cose vedere o udire o per alcuno modo sentire: che, in quanto paiono grandi, fanno reverente a sé quelli che le sente; in quanto paiono mirabili fanno voglioso di sapere di quelle (*Ivi*, XXV, 5).

La «passione» dello «stupore», e con essa quindi la «vergogna», favorisce l'«obbedienza», ovvero la «cosa necessaria» più importante alla prima età della vita (*Ivi*, XXIV, 11). Nella concezione dantesca la vergogna, che pure è una passione personalissima, si verifica, dunque, all'interno di un rapporto di obbedienza come quello fra un servo e il suo signore.

Durante il viaggio, ferma restando la suddivisione della vita esposta nel trattato, Dante attraversa l'età della gioventù; tuttavia la sua situazione *in itinere* è pienamente accostabile a quella dell'adolescente il quale «nella selva erronea di questa vita, non saprebbe tenere lo buono cammino, se da li suoi maggiori non li fosse mostrato» (*Ivi*, XXIV, 12).

La «vergogna» nel canto XVII compare in una scena di dialogo tra maestro e discepolo e richiama la descrizione che di questa passione opera il *Convivio* nel rapporto fra il «servo» e il «signor buono». Il recupero del significato di questa passio-

ne nel trattato consente di apprezzarne la prosopopea che «minaccia» il pellegrino nella sequenza poematica: «ma vergogna mi fé le sue minacce, / che innanzi a buon signore fa servo forte». La «vergogna», infatti, rende «forte» il servo perché, contenendo la «passione» dello «stupore», «fa reverente» colui che ascolta cose che «paciono grandi» (qui ancora le «parole» di Virgilio).

La lotta interiore tratteggiata qui è istantanea: il proponimento del maestro, infatti, provoca un'immediata reazione di paura; tuttavia, nella misura in cui la vergogna sbaraglia la tema, si verifica la pronta adesione: «I' m' assettai in su quelle spallacce». La vergogna generata dal rapporto con il maestro, dunque, è qui il motore di un cambiamento di operazione: senza una relazione di obbedienza, infatti, di questa passione non si potrebbe parlare secondo Dante.

La forza di volontà per continuare il cammino, dunque, è data anche questa volta dal rapporto con la guida qui seguita grazie alla vergogna nel suo essere improntata a stupore<sup>144</sup>; tale forza, tuttavia, convive con una paura che Dante riesce appena a manifestare con il fruscio indistinto prodotto dall'allitterazione della fricativa, «sì volli dir, ma la voce non venne»<sup>145</sup>; ciò non impedisce, tuttavia, la pronta risposta di Virgilio: «Ma esso, ch'altra volta mi sovvenne / ad altro forse, tosto ch'i' montai / con le braccia m'avvinse e mi sostenne». La terzina richiama qui in modo esplicito il passaggio attraverso le porte di Dite e si riferisce, in particolare, al momento in cui il maestro aiuta Dante con le sue stesse mani a proteggersi dallo sguardo della Gorgone. Il «forse» sostantivato, come nel canto IX, identifica il pericolo imminente fronteggiato dal pellegrino e raggruma la lotta della libertà che davanti a Virgilio deve

---

<sup>144</sup> Frequente è, invece, interpretare la «vergogna» nel senso di un'autocommiserazione che giustappone o esclude, piuttosto che includere, il rapporto con il «maestro». Chiavacci Leonardi dà una lettura sintomatica di questo modo tutto moderno di intendere la «vergogna»: «la vergogna di apparire vile davanti a Virgilio – questa è la «minaccia» – mi spinse a farmi coraggio e a salire in groppa a Gerione» (A.M. CHIAVACCI LEONARDI, in D. ALIGHIERI, *Divina Commedia. Inferno*, op. cit., p. 302). Qui il rapporto con il «signor buono» vive della luce riflessa prodotta dallo stato d'animo del pellegrino; è fondamentale, tuttavia, nella nostra analisi, legare questa «passione» alle «parole» del «maestro»; è ascoltare queste «parole», infatti, che rende possibile la «passione» che nella sua accezione di «stupore» «fa reverente» il servo al maestro buono, ovvero, rende possibile la vittoria della lotta interiore.

<sup>145</sup> Le tessere della tradizione classica che strutturano il duplice paragone, cercando di fissare i volti di Fetonte e Icaro nell'istante immediatamente precedente le loro tragiche fini, danno spessore immaginifico alla paura di morte provata da Dante sulla «groppa» della «fiera malvagia»: «Maggior paura non credo che fosse / quando Fetonte abbandonò li freni, / per che 'l ciel, come par ancor, si cosse; / né quando Icaro misero le reni / senti spennar per la scaldata cera, / gridando il padre a lui “Mala via tieni!” / che fu la mia» (*Inf.* XVII, 106-112).



decidere tra il «sì» e il «no». Il maestro però non è mero spettatore di questo dramma; egli, infatti, ancora una volta con la sua «parola» e con la sua persona aiuta il pellegrino a trovare la necessaria forza. Pur non abolendo la fragilità umana del *viator*, il passaggio rivela quindi nella vergogna una progressione spirituale del pellegrino, capace ora di un'immediata adesione alle parole della guida; questo è il segno di una crescente consapevolezza del bene verso cui è necessario tendere, bene la cui caparra è il personaggio stesso di Virgilio la cui credibilità aumenta agli occhi di Dante passo dopo passo: «Lascio lo fele e vo per dolci pomi / promessi a me per lo verace duca; / ma 'nfino al centro pria convien ch'i' tomi» (*Inf.* XVI, 61-63).

#### 1.4.2.2. *Inf.* XXXI e la semantica della guerra

Nel canto XXXI la combinazione «guerra»/«terra»/«serra» struttura la *captatio benevolentiae* finalizzata alla persuasione di Anteo e focalizza nuovamente il tema della lotta interiore in coincidenza dell'ultima zona liminare della regione infera prima della visione di Lucifero:

O tu che ne la fortunata valle  
che fece Scipion di gloria reda,  
quand' Anibàl co' suoi diede le spalle,

recasti già mille leon per preda,  
e che, se fossi stato a l'alta guerra  
de' tuoi fratelli, ancor par che si creda

ch'avrebber vinto i figli de la terra:  
mettine giù, e non ten vegna schifo,  
dove Cocito la freddura serra (*Inf.* XXXI, 115-123).

Rispetto ai passaggi dei canti IX e XVII l'inversione «guerra»/«terra» non infirma la chiusura della terza rima sul verbo «serrare» che conchiude la terzina fissando la zona di confine: «dove Cocito la freddura serra».

Nei precedenti passi la soglia strutturale dell'inferno delineata dalla “rima di passaggio” coincide con una demarcazione fisica percepibile: da una parte, la fortezza di Dite che serra la «condizion» dei dannati nel canto IX (v. 108) e, dall'altra, l'orlo

di pietra che cinge il «sabbione» nel canto XVII (v. 24). In questo snodo narrativo, invece, le parole di Virgilio definiscono una regione ancora invisibile la cui «freddura» suggerisce non solo la configurazione fisica ma anche la condizione spirituale delle anime infernali. Il lessema «guerra», invece, usato in senso letterale, riprende la fonte classica lucanea e serve a Virgilio per blandire il gigante affinché esso si renda disponibile a consentire la progressione del viaggio (Cfr. *Conv.* III, III, 7-8). Questo tono agonistico con cui viene presentato Anteo è conforme al tema dominante del canto che comincia sotto il segno della guerra con l'immagine della lancia d'Achille, prosegue con il riferimento alla disfatta di Orlando e culmina nell'incontro con i giganti, ribelli della battaglia di Flegra, simboli di empia superbia umana per la cristianità. La prova a cui è sottomesso qui il cammino di Dante, insomma, è da far tremar le vene e i polsi e richiama il rischio corso nei precedenti «passaggi difficili».

Numerose sono, inoltre, le analogie tra i giganti e le Furie. Come le «Erine» scontano la pena che hanno inflitto ai mortali, così l'«anima sciocca» è presentata da Virgilio punitrice di se stessa, «“Elli stessi s'accusa; / questi è Nembrotto”» (*Ivi*, 76-77). Nella fisionomia di entrambe le raffigurazioni, inoltre, compaiono tratti umani orribilmente stravolti da *insania*: la punizione colpisce infatti «l'argomento de la mente» tanto nelle furie quanto nei giganti, come mostra l'«anima confusa» del re di Babilonia offesa nella sua capacità di parola<sup>146</sup>. Un terzo elemento, poi, accosta le due rappresentazioni: come i giganti legati alle corde risultano limitati e impotenti, così le «Erine» sono vincolate alla soglia di Dite poiché sono costrette ad attendere Medusa affinché la loro minaccia diventi operativa. Ferma restando questa limitazione, Virgilio rivela a Dante l'identità degli uni e invita il pellegrino a guardare le altre: «“Guarda”, mi disse “le feroci Erine”» (*Inf.* IX, 45). Oltre a ciò le Furie sono inserite in un quadro narrativo che adotta, secondo la definizione dell'*auctor*, «versi strani»: tale attributo è il medesimo usato da Virgilio per descrivere il «fatto» che Dante sta per vedere, «acciò che 'l fatto men ti paia strano / sappi che... » (*Inf.*

---

<sup>146</sup> Per Dante il linguaggio è segno della nobiltà dell'uomo in quanto espressione della sua essenza razionale (cfr. *De Vulg. Eloq.* I, 3): pertanto la parola non intelligibile di Nembrotto è una pena che colpisce la facoltà distintiva dell'intelletto.

XXXI, 30-31). In un orizzonte concettuale di equipollenza tra «dire» e «fatto», adeguatamente giustificabile dalla dichiarazione poetica del canto successivo – «sì che dal fatto il dir non sia diverso» (*Inf.* XXXII, 12) – il richiamo è esibito dunque anche a livello lessicale.

La comunanza di questi caratteri enfatizza la dominante pedagogica assunta da queste rappresentazioni per il cammino del *viator* e, di riflesso, per l'intero pubblico del poema. Tuttavia, mentre nel canto IX il piano extradiegetico è convocato a partecipare alla diegesi attraverso un'apostrofe, in questo snodo narrativo il lettore è invitato a un diverso coinvolgimento: l'*auctor* infatti si avvale con questo richiamo, «versi strani»/«fatto strano», allo stratagemma retorico che nel terzo trattato del *Convivio* è chiamato *dissimulatio*<sup>147</sup>. I giganti, peraltro, mantengono quel carattere di pericolo mortale per il *viator* che li accosta per potenzialità di offesa alla sinergia Furie-Medusa delle porte di Dite e alla «fiera malvagia» del canto XVII.

In questo frangente narrativo, davanti alla suddetta prova, assistiamo quindi ad un'ulteriore evoluzione della lotta spirituale che, in continuità con la vicenda del canto XVII, è resa possibile dalla volontà di seguire il «maggior» originata dalla «vergogna» nelle sue varie sfumature:

Una medesma lingua pria mi morse,  
sì che mi tinse l'una e l'altra guancia,  
e poi la medicina mi riporse;

così od' io che solea far la lancia  
d'Achille e del suo padre esser cagione  
prima di trista e poi di buona mancia (*Inf.* XXXI, 1-6).

La similitudine con rigoroso parallelismo instaura un paragone tra la miracolosa proprietà della lancia di Achille che guarisce le ferite da lei stessa inferte e gli effetti

---

<sup>147</sup> «E questa cotale figura in rettorica è molto laudabile e anco necessaria, cioè quando le parole sono a una persona e la 'ntenzione è a un'altra; però che l'ammonire è sempre laudabile e necessario, e non sempre sta convenevolmente nella bocca di ciascuno [...] questa figura è bellissima e utilissima e puotesi chiamare 'dissimulazione'. Ed è simigliante a l'opera di quello savio guerriero che combatte lo castello da un lato per levare la difesa da l'altro, che non vanno da una parte la 'ntenzione de l'aiutorio e la battaglia» (*Conv.* III, X, 6-8).

delle parole di Virgilio, che prima «mordono» e poi curano Dante. L'*auctor*, infatti, rivisita le parole con cui il maestro nel canto precedente prima riprende e poi conforta il pellegrino dopo il coinvolgimento così attento e partecipe di quest'ultimo al violento scambio di battute tra Sinone e Mastro Adamo (cfr. *Inf.* XXX, 130-148). Il poeta, a riguardo, ricorda ancora la «parola» del maestro che, come nel canto XVII, è degna di vergogna: «Quand'io 'l senti' a me parlar con ira, / volsimi verso lui con tal vergogna, / ch'ancor per la memoria mi si gira» (*Inf.* XXX, 133-135).

Lo stesso Virgilio indica poi la bontà di questa passione, questa volta declinata nella sua accezione di «verecundia», innescata com'è da un «difetto»/«fallo»: «“Maggior difetto men vergogna lava”» (*Ivi*, 142). La «vergogna», dunque, definisce di nuovo la volontà del pellegrino di rimanere «allato» (*Ivi*, 145) del maestro e ricolloca il tema della lotta interiore nel solco del canto XVII. L'inizio del canto XXXI si apre così nel quadro di un riconfermato stupore per il proponimento di Virgilio che facilita l'obbedienza del pellegrino. Proprio questa volontà di obbedire a Virgilio davanti alla nuova prova si rivela subito indispensabile; l'oscurità del paesaggio infernale, infatti, come nei canti VII-VIII-IX, ostacola il senso della vista e obbliga a presentare la terra dei giganti con un procedimento di introduzione acustica: «Quiv' era men che notte e men che giorno, / sì che 'l viso m'andava innanzi poco; / ma io senti' sonare un alto corno» (*Inf.* XXXI, 10-12). Come nella palude stigia, la *prudentia* di Virgilio è dunque chiamata in causa per introdurre Dante alla comprensione razionale dei fenomeni percepiti nel nuovo quadro della cosmologia infernale: «sappi che non son torri ma giganti» (*Ivi*, 31)<sup>148</sup>. Questa notizia incute naturalmente paura nel pellegrino: «così forando l'aura grossa e scura, / più e più appressando ver' la sponda, / fuggiemi errore e cresciemi paura» (*Ivi*, 37-9); in seguito, tuttavia, apostrofando l'«anima sciocca» di Nembrotto, Virgilio fa notare a Dante che la spaventosa immanità dei giganti è resa inoffensiva dalle corde: «Cércati al

---

<sup>148</sup> Dante riflette esplicitamente su questo problema nel *Convivio*. Egli, infatti, evidenzia il rischio di fallibilità dei sensi che, proprio a causa di tale fallibilità, nel processo gnoseologico sono sottomessi alla facoltà razionale che ha come oggetto proprio la verità: «con ciò sia cosa che 'l sensuale parere seconda la più gente, sia molte volte falsissimo, massimamente ne li sensibili comuni, la dove lo senso spesse volte è ingannato. Onde sapemo che a la più gente lo sole pare di larghezza, nel diametro, d'un piede, e sì è ciò falsissimo» (*Conv.* IV, VIII, 6-7).

collo e troverai la sogla / che 'l tien legato, o anima confusa, / e vedi lui che 'l gran petto ti dogha» (*Inf.* XXXI, 73-75). Quest'indicazione di Virgilio plasma da subito lo sguardo del pellegrino che innanzi allo scuotimento minaccioso di Fialte – che, come la discesa di Gerione, fa temere la morte –, sente il proprio «dubbio» placato grazie alla vista delle «ritorte» appena mostrate dal maestro: «Allor temett' io più che mai la morte, / e non v'era mestier più che la dotta, / s'io non avessi viste le ritorte» (*Inf.* XXXI, 109-111)<sup>149</sup>. Il particolare delle «ritorte», obliato nella descrizione dell'impatto fisico con l'immanità dei giganti (cfr. *Inf.* XXXI, 58-66), è lucidamente localizzabile dal pellegrino grazie a Virgilio: i giganti, pur terribili, sono ostaggi. Nonostante la morte sia qui sommamente temuta dal pellegrino, questa terzina inscena la sconfitta della «dubbio» per l'evidenza del segno additato da Virgilio. Il periodo ipotetico da una parte relega il difetto razionale del dubbio in una dimensione “irreale”, operativamente non incidente, e dall'altra elegge il libero arbitrio di Dante a protagonista della scena attraverso la congiunzione «se» in elisione: «*Allor temett' io più che mai la morte / e non v'era mestier più che la dotta, / s'io non avessi viste le ritorte*». L'opzione di Dante va dunque alle «ritorte» che Virgilio ha indicato piuttosto che al «dubbio» che vorrebbe i giganti ostacolo insormontabile. Su questa rinnovata volontà di seguire il maestro, dunque, si fonda il prosieguo del cammino, cosicché all'atto fisico del passaggio sulle mani dello spaventoso Anteo la lotta spirituale è “bruciata” in un verso e un emistichio: «“Fatti qua, sì ch'io ti prenda”; / poi fece sì ch'un fascio era elli e io» (*Inf.* XXXI, 134-135).

L'adesione di Dante al proposito di Virgilio è immediata, dunque, proprio nel momento di passaggio più tremendo; siamo innanzi al paradosso. La velocità di esecuzione del cammino, infatti, non è determinata dalla gravità della prova ma dalla «fortezza» del pellegrino vivificata dall'obbedienza al maestro; nel viaggio, infatti, una prova minima in quanto a minaccia – basti pensare all'inizio del cammino –, coincide con una sosta forzata (cfr. *Inf.* I e II), mentre la prova spaventosa è superata all'istante, quasi di slancio. Il discrimine tra questi diversi risultati narrativi è la ca-

---

<sup>149</sup> «*Dotta*, deverbale da *dottare*, temere, è gallicismo (ant. franc. «doute», «douter»; dal latino «dubitare»); forme ambedue diffuse in antico» (A.M. CHIAVACCI LEONARDI, in D. ALIGHIERI, *Divina Commedia. Inferno*, op. cit., p. 544).

pacità di obbedienza a Virgilio; qui, come nel canto XVII, la vergogna rende il pellegrino facilmente disposto a seguire la disciplina del maestro in modo che egli possa rispondere prontamente e senza riserve al suo invito.

#### 1.4.2.3. Inf. XXXIV: una chiave di lettura alla luce della *fortitudo* animi

Nell'economia della *Commedia* il canto XXXIV è il primo passaggio macrostrutturale che culmina nella conversione all'altezza della «natural burella» segnando la transizione dal regno infernale al mondo purgatoriale. Sulla scorta dello sviluppo narrativo già analizzato ci aspetteremmo qui il ritorno della “rima di passaggio” («guerra»/«terra»/«serra») a fondare il tema della lotta sotteso ad un passaggio così grave nell'economia del racconto. Dante, tuttavia, sceglie di tornare sul medesimo tema con una *variatio*; nel momento di apparizione di Lucifero, infatti, egli appunta la sua attenzione sul concetto astratto di virtù sotteso al tema in esame: ovviamente la «fortezza».

Il tema della lotta interiore torna in maniera tanto concisa quanto marcata nel momento dell'apparizione di Lucifero e trova espressione nelle parole di Virgilio che richiama il pellegrino alla virtù della *fortitudo*:

Quando noi fummo fatti tanto avante,  
ch'al mio maestro piacque di mostrarmi  
la creatura ch'ebbe il bel sembiante,

d'innanzi mi si tolse e fé restarmi,  
«Ecco Dite», dicendo, «ed ecco il loco  
ove *convien* che di *fortezza t'armi*» (Inf. XXXIV, 16-21).

L'«imperator del doloroso regno» radicalizza i tratti terrificanti dei guardiani infernali: la fisionomia umana è completamente stravolta, la fissità della sua collocazione è definitiva e una pena iperbolica lo condanna, sotto il segno di una trinità negativa, al dolore di «tre menti» destinate a piangere eternamente per «sei occhi». La mostruosità della visione non può non scatenare la «paura»; tuttavia occorre che il

pellegrino faccia esperienza anche di questo spettacolo e che il lettore, richiamato dall'apostrofe, «condivida l'esperienza del poeta»<sup>150</sup>:

Com' io divenni allor gelato e fioco,  
nol dimandar, lettor, ch' i' non lo scrivo,  
però ch' ogni parlar sarebbe poco.

Io non mori' e non rimasi vivo;  
pensa oggimai per te, s' hai fior d'ingegno,  
qual io divenni, d'uno e d'altro privo (*Inf.* XXXIV, 22-27).

La paura è così acuta che travalica la linea diegetica fino a lambire la dimensione extradiegetica: «Già era, e con paura il metto in metro» (*Ivi*, 10); la situazione difficile attraverso cui, ancora una volta, conviene passare («conviensi dipartir da tanto male»; *Ivi*, 84), rende quindi necessaria la forza: «ecco il loco / ove convien che di forza t'armi». L'esortazione di Virgilio, pertanto, stringe indissolubilmente questa virtù al campo metaforico della guerra e alla necessità del passo da compiere. Ancora una volta il tema della lotta interiore emerge nei momenti di “passaggi fondamentali” collimando perfettamente con il dispiegamento di un'allegoria ribattuta dalle apostrofi al lettore e risemantizzata all'interno della correlazione con il viaggio del *viator*. L'intersezione tra passaggi diegetici fondamentali, in cui il viaggio diviene l'oggetto di riflessione del viaggio, e dato allegorico rimarca l'intento pedagogico del poeta che addensa il dialogo con il suo lettore nei momenti di snodo, investendo su un metodo di rappresentazione a quest'ultimo congeniale.

In un brano del *Convivio* Dante interseca di nuovo gli ambiti semantici di «guerra» e «forza» e chiarisce la funzione di questa virtù nella prova:

Veramente questo appetito [*appetito d'animo naturale (cfr. Conv. IV, XXII, 4)*] conviene essere cavalcato da la ragione; ché si come uno sciolto cavallo, quanto ch'ello sia di natura nobile, per sé, senza lo buono cavalcatore, bene non si conduce, così questo appetito, che irascibile e concupiscibile si chiama, quanto ch'ello sia nobile, a la ragione obedire conviene, la quale guida quello con freno e con isproni, come buono cavaliere. Lo freno usa

---

<sup>150</sup> E. AUERBACH, *Studi su Dante*, op. cit., p. 316.

quando elli caccia, e chiamasi quello freno temperanza, la quale mostra lo termine infino al quale è da cacciare; *lo sprone usa quando fugge, per lui tornare a lo loco onde fuggire vuole, e questo sprone si chiama fortezza*, o vero magnanimitate, la quale vertute mostra lo loco dove è da fermarsi e da *pugnare* (*Ivi*, XXVI, 6-8, corsivo nostro).

Lo sprone della fortezza pertanto è lo strumento usato dalla ragione per indirizzare il desiderio naturale di beatitudine, che vuole fuggire, là dove occorre sostare e combattere; tale paragone intertestuale porta alla luce un'interessante analogia di situazioni tra *Convivio* e *Commedia*, peraltro rimarcata nello stesso trattato dall'esempio di Enea:

Quanto spronare fu quello [*Enea*], quando esso Enea sostenette solo con Sibilla a intrare ne lo Inferno a cercare de l'anima di suo padre Anchise, *contra tanti pericoli*, come nel sesto de la detta istoria si dimostra! Per che appare che de la nostra gioventute, *essere a nostra perfezione ne convegna* "temperati e forti" (*Ivi*, 9).

La fortezza del giovane Enea davanti ai pericoli è ciò che occorre a Dante negli snodi principali della prima cantica e nel passaggio finale dell'inferno: il cammino, infatti, procede verso il bene promesso solo nella misura in cui la ragione, grazie alla virtù della «fortezza», guida l'appetito naturale verso il bene.

In quest'ultimo canto infernale, che costituisce l'ennesimo passaggio obbligato del cammino – «Ma la notte risurge, e oramai / è da partir, ché tutto avem veduto» (*Inf.* XXXIV, 68-69) –, le parole di Virgilio pongono la ragione al centro della scena; l'ennesimo richiamo alla facoltà intellettuale – «tutto avem veduto»<sup>151</sup> –, rimarca l'adempimento del percorso conoscitivo infernale che consta di un ultimo e repentino passo: «Com'a lui piacque, il collo li avvinghiai» (*Ivi*, 70). Per la prima volta in un momento di passaggio le parole di Virgilio non hanno bisogno di esplici-

---

<sup>151</sup> Occorre evidenziare che l'asseverazione virgiliana si riferisce non tanto ad un perfezionamento quantitativo quanto ad un adempimento in senso qualitativo del viaggio infernale: Dante infatti ha conosciuto ciò che a lui serve, pur non avendo visto tutto ciò che l'inferno contiene. Basti pensare all'implicito divieto di Virgilio alla richiesta di vedere Briareo: «E io a lui: "S'esser puote, io vorrei / che de lo smisurato Briareo / esperienza avesser li occhi miei" / Ond'ei rispuose: "Tu vedrai Anteo"...» (*Inf.* XXXI, 97-100).



tare il proposito del viaggio; al primo cenno del «duca», infatti, Dante si aggrappa con tutte le forze al suo collo, «com' a lui piacque». Questo stilema, usato nel poema solo per indicare la volontà di Beatrice, una volta, e il decreto di Dio, tre volte, dichiara manifestamente un volere divino e identifica la credibilità e la persuasività della guida: «Com' a lui piacque, il collo li avvinghiai»<sup>152</sup>. Questa è la formula che alla fine dell'*Inferno* indica un'operazione a cui è sottesa la «nobiltà» del cuore e la virtù della «fortezza», in sintesi, la vittoria della lotta interiore. Questo *topos*, come nella narrazione paolina e agostiniana, è caratterizzato da un doppio «cronotopo d'incontro»: qui fra l'io narrato e la prova e, nella prova, fra l'io narrato e il maestro, sin dall'inizio del cammino segno della grazia *de sursum descendens*.

*Nota sul procedimento di rappresentazione della fortezza.* Le nostre considerazioni sul procedimento di rappresentazione della fortezza attraverso la vicenda del pellegrino trovano un riscontro significativo nell'*Epistola a Cangrande*<sup>153</sup>: lì, infatti,

---

<sup>152</sup> Cfr. *Inf.* XXVI, 141; *Purg.* I, 133; *Par.* XXII, 22; *Par.* XXIX, 17. Nonostante la decisione di proseguire sia condensata nello spazio testuale di questo solo verso, la lotta interiore rimane qui il tema centrale della narrazione a tutti i livelli del testo. La linea melodica del verso, per esempio, propone da un lato la liquida allitterante a suggerire la dolcezza paterna dell'abbraccio di Virgilio, dall'altro, invece, il suono duro dell'occlusiva a marcare il passo difficile: «Com' a lui piacque, ^il collo li^avvinghiai». Anche questo verso comunica, quindi, un abbandono a cui pur è sottesa una lotta interiore richiamata dalla doppia figura fonetica delle sinalefi, la prima delle quali, in coincidenza della pausa interpuntiva.

<sup>153</sup> Cfr. *Ep.* XIII, VI, 18: *Sex igitur sunt que in principio cuiusque doctrinalis operis inquirenda sunt, videlicet subiectum, agens, forma, finis, libri titulus et genus phylosophie.*

il cammino dell'«io narrato» si rivela quale «unità interiore» e «misura di sviluppo di tutto il Poema»<sup>154</sup>.

Il lessema astratto *fortezza*, prelevato dal linguaggio filosofico, fino all'ultimo canto infernale non ha mai trovato voce; eppure nei precedenti trapassi infernali e in quelli purgatoriali successivi il poeta tematizza anzitutto questa virtù; i reticoli lessicali della lotta interiore (fra cui «viltà», «conforto», «vergogna», «convenire») mostrano infatti che la vita dell'*agens* evoca costantemente tale virtù in modo concreto e implicito, permettendo all'*auctor* di introdurre in maniera perfettamente naturale, alla fine del percorso infernale, questo termine filosofico: «ecco il loco / ove convien che di fortezza t'armi». Come afferma Maria Zambrano, «la filosofia è un'esperienza molto prossima al centro ultimo della sua esperienza. E questo: che per Dante la Filosofia non fosse solamente qualcosa di appreso, bensì qualcosa di vissuto, sentito, sperimentato, ne fa un filosofo e parimenti un poeta»<sup>155</sup>. Il concetto astratto, dunque, che addita una necessità nella vita morale del personaggio e del suo lettore, è stato ampiamente introdotto, sviscerato, quasi reso necessario nella sua formulazione esplicita dal cammino del *viator*. La necessità della *fortezza* non è postulata come

---

<sup>154</sup> Non volendo entrare nel merito del dibattito filologico sulla paternità dell'*Epistola a Cangrande*, ne riscontriamo tuttavia l'utilità ai fini di un'indagine critica sul poema per la pertinenza di certe osservazioni (non da ultime quelle sull'*agens*) rispetto alle quali il nostro studio trova interessante conferme. Decisiva a nostro avviso le osservazioni di Mazzoni in merito al problema della definizione di *agens*: «se parlare di *causa materialis* anziché di *subiectum* non implica certo una differenza di posizione interpretativa [...] nessuno potrà dire invece altrettanto a cuor leggero che il termine "causa efficiente", usato dai vari commentatori (in armonia, come si è detto, con tutta una consuetudine di commento medievale), per indicare l'autore dell'opera, abbia la stessa sostanza di pensiero usato dall'autore dell'*Epistola*, che per definire e indicare Dante si serve del vocabolo *agens* [...]. Come infatti la causa efficiens è l'artefice, cioè colui che oggettiva qualsiasi opera d'arte, sia un fabbro, un pittore, uno scultore; l'*agens* invece sta a significare nella sua accezione squisitamente tecnica, filosofica (della filosofia morale) colui che è il soggetto dell'azione [...] diremo dunque che i commentatori antichi, testé esaminati, tutti sentirono e si preoccuparono di mettere in rilievo la personalità poetica di Dante come causa efficiens, cioè come l'artista, come l'artefice, il produttore dell'opera d'arte; l'autore dell'*Epistola a Cangrande* volle invece più sottilmente caratterizzare, per linee interne, nei suoi elementi di pensiero, la figura di Dante non artefice ma personaggio, elemento attivo, non da causazione ma di rappresentazione; cogliendone così e fermandone, in un solo appropriato vocabolo tecnico, *agens*, il significante in rapporto alla intera raffigurazione del poema. Attività morale di Dante, che conosce giudica e opera, e che si determina operando nell'esistente [...] in relazione diretta al fine a cui mira. Azione pratica, «actus permanens in ipso agente», che dispiega il Poeta alla perfezione nell'atto stesso che obbiettiva la vita della sua anima nelle immagini eterne della Poesia [...] Dante *agens*, dunque: *agens* sin dal primo canto dell'*Inferno*, sino al culmine del Purgatorio, sino all'ultimo canto del Paradiso: unità interiore, diremmo «misura» di sviluppo di tutto il poema, ch'è senz'altro afferrata dell'anonimo autore dell'*Epistola*, ma che invece, ancora una volta, non è intesa dalla restante tradizione esegetica» (F. MAZZONI, *L'Epistola a Cangrande*, in «Rendic. Accad. Naz. Lincei» serie VIII, 10 (1955), pp. 173-178; c.vo nostro).

<sup>155</sup> M. ZAMBRANO, *Dante specchio umano*, a cura e con un saggio introduttivo di E. LAURENZI, Troina, Città Aperta, 2007, p. 91.

petizione di principio dettata da un dogmatismo didascalico, piuttosto essa è un *habitus* interiore richiesto dall'esperienza stessa del cammino. Chiamiamo questo procedimento di rappresentazione del concetto astratto «simbolismo» o «sacramentalismo della vita del *viator*» perché, appunto, esso mette in poesia le *quaestiones* morali attraverso la vita del *viator* secondo un procedimento di rappresentazione implicito e concreto.

Perché Dante usa questo metodo di rappresentazione? A nostro avviso la *Commedia* ricapitola ogni evento narrato alla luce della vita di un uomo per poter insegnare la vita ad ogni uomo conforme all'ideale, che dà forma anche la scrittura in volgare del *Convivio*, secondo il quale un dono deve avere il volto di chi lo riceve: «Per li savi dicono che *la faccia del dono dee essere simigliante a quella del ricevitore*, cioè a dire che *si convegna con lui, e che sia utile*» (*Conv.* I, VIII, 5). Non esiste altra poesia che avrebbe potuto immaginare Dante, infatti, che potesse assomigliare al volto del suo lettore più di quella «comedia» che per la prima volta pone al centro della narrazione il volto di un uomo che parla in prima persona «rompendo la personalizzazione esemplare dei precursori»<sup>156</sup>.

Questo brano del *Convivio* traduce inoltre i termini dell'*Epistola a Cangrande* «utilitas» e «possibilitas» che, insieme alla «mirabilitas», sono i tre mezzi con cui si ottengono, in conformità al canone ciceroniano, gli scopi necessari per introdurre il

---

<sup>156</sup> C. SEGRE, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, p. 41. Anche Pagliaro individua il discrimine tra la *Commedia* e le escatologie precedenti nella centralità che assume nel contesto diegetico un uomo storico nel pieno della sua facoltà intellettuali e affettive: «mentre le escatologie precedenti costituiscono, in genere, sistemazioni piuttosto grossolane di peccati e dimeriti, con riferimento a una dottrina religiosa, la *Commedia* riflette tutto il patrimonio di passioni, affetti, idee e conoscenza di un uomo, il quale si pone al centro di tutti i rapporti che lo determinano come persona storica, con una sua lucida e potente volontà di intenderli e di influenzarli, secondo la propria eticità e razionalità» (A. PAGLIARO, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla 'Divina Commedia'*, 2 voll., Messina-Firenze, D'Anna, 1967, I, p. 71).

lettore al genere mirabile di causa, ovvero «docilitas» «benevolentia» e «attentio»<sup>157</sup>. L'utilità serve a rendere l'interlocutore benevolente in quanto l'oggetto poetico riguarda il sommo desiderio del suo cuore (*Ep.* XIII, XIX, 50-51), mentre la possibilità consente di rendere docile il lettore poiché la poesia mette in scena una vita umana in cui tutti gli altri uomini possono specchiarsi (*Ibid.*). Pertanto, se possibilità e utilità sono i criteri fondamentali che devono dar forma al prologo, la poesia dovrà parlare del sommo desiderio del cuore umano per mezzo di un io narrato, immedesimandosi nel quale ciascun lettore (*everyman*) divenga ben disposto ad accogliere il messaggio poetico e disponibile ad esserne ammaestrato. L'impalcatura finzionale fondata sul simbolismo della vita dell'*agens* ottiene perfettamente il duplice scopo: essa, da una parte, rende il lettore benevolo poiché è un viaggio verso il sommo bene che intende raccontare e, dall'altra, ne ottiene la docilità perché Dante «è uno *specimen* dell'uomo»<sup>158</sup>, ovvero «può significare "Ognuno, cioè "Umanità"»<sup>159</sup>:

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura,  
che la diritta via era smarrita

[...]

ma per trattar del ben ch'ì' vi trovai,

---

<sup>157</sup> L'*utilitas* per i posteri è il criterio che regola alcune tra le scelte più importanti di Dante anche nelle sue opere politico-filosofiche. Nel I trattato del *Convivio* è il criterio operativo sistematico in base a cui l'autore, secondo le sue stesse parole, calibra tutte le scelte: «comandamento è de li morali filosofi che de li benefici hanno parlato, che l'uomo dee mettere ingegno e sollecitudine in porgere li suoi benefici quanto puote [*utili*] al ricevitore; onde io, volendo a cotale imperio essere obediante, intendo questo mio Convivio per ciascuna de le sue parti rendere utile quanto più mi sarà possibile» (*Conv.* IV, XXII, 1). Nell'esposizione dell'argomento del I libro della *Monarchia* l'*utilitas* è la motivazione profonda che spinge l'autore a scrivere de veritatibus occultis et utilibus: omnium hominum, quos ad amorem veritatis natura superior impressit, hoc maxime interesse videtur: ut, quemadmodum de labore antiquorum ditati sunt, ita et ipsi posteris prolaborent, quatenus ab eis posteritas habeat quo ditetur. Longe namque ab officio se esse non dubitet qui, publicis documentis imbutus, ad rem publicam aliquid afferre non curat; non enim est lignum, quod secus decursus aquarum fructificat in tempore suo, sed potius pernicioso vorago semper ingurgitans et numquam ingurgitata refundens. Hec igitur sepe mecum recogitans, ne de infossi talenti culpa quandoque redarguar, publice utilitati non modo turgescere, quinimo fructificare desidero, et intemptatas ab aliis ostendere veritates [...]. Cumque, inter alias veritates occultas et utiles, temporalis Monarchie notitia utilissima sit et maxime latens et, propter non se habere immediate ad lucrum, ab omnibus intemptata, in proposito est hanc de suis enucleare latibulis, tum ut utiliter mundo pervigilem, tum etiam ut palmam tanti bravii primus in meam gloriam adipiscar. Arduum quidem opus et ultra vires aggredior, non tam de propria virtute confidens, quam de lumine Largitoris illius «qui dat omnibus affluenter et non improperat (*Mon.* I, I, 1-6, c.vo nostro).

<sup>158</sup> I. CALVINO, *Saggi. 1945-1985*, 2 voll., a cura di M. BARENGHI, Milano, Mondadori, 1995, II, p. 738.

<sup>159</sup> E. POUND, *Lo spirito romanzo*, in ID., *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 813-814.

dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte (*Inf.* I, 1-8).

Al fine di ottenere l'imprescindibile scopo di *docere*, perché la sua scrittura colga nel segno, Dante sceglie pertanto quale soggetto fondamentale dell'azione poetica non la personificazione di un concetto astratto ma quel *viator* che "rovescia" la vita stessa dell'uomo all'interno dell'allegoresi medievale.

### **1.5. Un bilancio sulla lotta interiore nella prima cantica. Nota su *Purgatorio* e *Paradiso***

Ripercorrendo i momenti di passaggio del viaggio infernale si rileva un progressivo aumento della mostruosità dei rappresentanti inferi a cui corrisponde, quale naturale reazione soggettiva, un aumento della paura. All'aumento di potenzialità dannosa dei *monstra* infernali è necessario che corrisponda un aumento di forza del pellegrino tale da rendere possibile lo sviluppo diegetico del cammino<sup>160</sup>; per procedere nel viaggio, infatti, la «viltade», in quanto disposizione dell'animo che si oppone alla forza, come afferma Virgilio, «convien che sia morta» (*Inf.* III, 15).

Nella prima cantica le tappe di questa guerra del cammino consentono di rilevare un fenomeno diegetico fondamentale: come già osservato, infatti, tanto più il pericolo ha una capacità mortifera quanto meno è in grado di ostacolare il proseguimento del cammino; l'*Inferno*, pertanto, mette in scena una *progressio mentis* dell'io narrato.

La stasi del canto II, che «manca di una linea narrativa»<sup>161</sup>, segnala in modo apparentemente paradossale la deficienza di forza del pellegrino; Dante, infatti, non è davanti ad un guardiano infernale ma alla presenza di un dolce padre, non incombe

---

<sup>160</sup> Sui *monstra* infernali cfr. S. RUGGERI, *Medusa, Gerione e Lucifero: tre metafore dell'ordine sovvertito e della naturalità distorta*, in AA.VV., *I "monstra" nell'«Inferno» dantesco: tradizione e simbologie. Atti del XXIII Convegno storico internazionale, Todi, 13-16 ottobre 1996*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1997, pp. 205-233.

<sup>161</sup> M. PICONE, *Il canto II dell'Inferno*, in G. GÜNTERT e M. PICONE (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis*, op. cit., p. 42.

su di lui il pericolo mortale ma si appalesa l'insperato aiuto. Rispetto alle successive strettoie rappresentate dalla città di Dite o dall'incontro con Gerione, i giganti e Lucifero non ci dovrebbero dunque essere motivi per venir meno all'impresa; eppure egli annulla il viaggio. Il "grado zero" della minaccia rappresentata da Virgilio, a cui corrisponde un inaspettato stallo, mostra la pervasività del tema della lotta interiore sulla linea diegetica: nessun personaggio o circostanza incombente sul cammino, per quanto nefasta, ha il potere di determinare il viaggio in modo necessario; piuttosto il passo verso la meta è sempre presentato come una drammatica decisione della libertà.

Successivamente davanti alle porte di Dite il pellegrino sollecita Virgilio a tornare indietro perché la situazione sembra proibitiva; di nuovo egli non si abbandona alla guida che, pur impotente, dimostra a più riprese un'indiscutibile credibilità. Alla fine è la grazia che, nella misura in cui è attesa, certifica in modo diretto con «parole sante» il cammino di Dante e Virgilio e abilita i pellegrini a proseguire il viaggio. La rappresentazione della lotta interiore, come nella narrazione paolina e agostiniana, è caratterizzata da un doppio «cronotopo d'incontro»: qui fra l'io narrato e la prova e, nella prova, fra l'io narrato e due personaggi: Virgilio e il messo angelico.

In seguito Dante, nonostante la paura, segue con una prontezza sconosciuta le parole di Virgilio, prima di fronte a Gerione e, in seguito, innanzi ai giganti: si registra, dunque, da un lato la crescita del *viator*, dall'altro la permanenza o addirittura l'incremento della sua passione (paura). È questo un «tratto» tipico del personaggio dantesco, allo stesso tempo debole e forte – «a tutto tondo» potremmo dire con Forster –, paradossale, dunque, in quella sua vulnerabile sicurezza che così tanto ricorda le lettere paoline.

La visione finale di Dite fissa, infine, le linee di forza della lotta interiore sotto il segno di una limpida essenzialità attraverso cui il linguaggio dantesco si eleva ad una forza di astrazione preparata dalla narrazione della prima cantica, «ecco il loco / ove convien che di fortezza t'armi» (*Inf.* XXXIV, 20-21). Proprio davanti a Lucifero, infatti, la più terribile tra le visioni infernali, tale da suscitare una paura «ch'ogne parlar sarebbe poco», in un solo verso è condensata quella decisione di proseguire il

viaggio che nel canto II occupa un intero capitolo del poema. Questo macrofenomeno diegetico è attestabile solo in virtù di una maturità interiore del pellegrino direttamente proporzionale alla convinzione crescente nella credibilità del maestro, sin dall'inizio del cammino segno della grazia *de sursum descendens*.

La lotta interiore è il sigillo del cammino umano dell'*agens* poiché egli tende alla meta con una libertà che, essendo dominata dalla legge del peccato, ha bisogno di un sostegno costante da parte di una guida, ovvero della grazia. Dal punto di vista diegetico, pertanto, il tema della lotta interiore caratterizza la vita interiore del pellegrino anche nel secondo regno, alla fine del quale egli ottiene la perfezione del libero arbitrio, ovvero la definitiva sconfitta della legge del peccato: «Non aspettar mio dir più né mio cenno; libero, dritto e sano è tuo arbitrio, / e fallo fora non fare a suo senno» (*Purg.* XXVII, 139-141).

All'inizio del *Paradiso*, come afferma Beatrice, Dante è «privo di impedimento»: «Maraviglia sarebbe in te se, privo / d'impedimento, giù ti fossi assiso, / com'a terra quiète in foco vivo» (*Par.* I, 139-141); grazie al «trasumanar» che il cammino precedente ha reso possibile, infatti, Dante tende ormai alla meta in modo irreversibile. Nell'ultima cantica, pertanto, la lotta interiore emerge, da una parte, nei richiami alla situazione storica in cui è raffigurata la vita del cristiano come *militia Christi* – basti pensare su tutti a Francesco, Domenico e al cielo degli spiriti combattenti per la fede – e, dall'altra, si riflette in modo particolare sulla linea extradiegetica secondo la declinazione del *topos* dell'ineffabilità; la dominante agonistica infatti pervade qui l'esperienza autoriale, tesa al massimo delle sue umane possibilità a restituire al suo lettore, nell'arena della poesia, la gloria del paradiso: «Infino a qui l'un giogo di Parnaso / assai mi fu; ma or con amendue / m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso» (*Ivi*, 16-18).

## Capitolo 2

### La lotta interiore nelle *Familiares*

Ma di tutto quello che ha scritto, non è sopravvissuto che il suo epistolario; e non già come opera letteraria, ma per un gran numero di circostanze e di fatti che ce lo rendono prezioso. Notabili sono soprattutto le familiari, e più particolarmente le epistole senili, che si possono considerare come le sue Memorie. Sono uno specchio fedele del suo carattere e della sua vita ne' tratti più confidenziali, e dove non di rado trovi un accento che gli viene dall'anima e te gli affeziona<sup>1</sup>.

(F. De Sanctis)

#### 2.1. Il paradigma etico e conoscitivo delle *Familiares*

La sintetica ricostruzione dell'antropologia petrarchesca di seguito presentata intende offrire un inquadramento della lotta interiore nell'epistolario di Petrarca, non senza accenno alle *Seniles*, ma con riferimento particolare alle *Familiares*<sup>2</sup>. Tale introduzione, dunque, mettendo in luce i presupposti etici e gnoseologici della poesia dell'autore, intende, da un lato, sintetizzare l'effigie che di se stesso Petrarca tramanda ai posteri, dall'altro, facilitare l'accesso alla trattazione poetica del tema in esame. La scelta esordiale cade sull'epistolario perché in quest'opera, che accompagna l'autore in particolare nell'ultimo ventennio della sua vita, Petrarca compendia in

---

<sup>1</sup> F. DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di E. BONORA, Bari, Laterza, 1954, p. 34.

<sup>2</sup> Per le citazioni delle *Familiares* ci atteniamo al testo critico di Rossi: F. PETRARCA, *Le Familiari*. Edizione critica per cura di V. ROSSI, vol. I°: Libri I-IV, Firenze, Sansoni, 1933 (Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca, X); vol. II°: Libri V-XI con un ritratto, Firenze, Sansoni, 1934 (Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca, XI); vol. III°: Libri XII-XIX con un ritratto e quattro tavole fuori testo, Firenze, Sansoni, 1937 (Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca, XII); vol. IV° per cura di U. BOSCO: Libri XX-XXIV e Indici con un ritratto, Firenze, Sansoni, 1942 (Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca, XIII). Per le *Familiares* ci siamo inoltre avvalsi del commento e della traduzione di Dotti: F. PETRARCA, *Le Familiari*, a cura di U. DOTTI, 5 voll., Torino, Aragno, 2004-2009). Per le citazioni delle *Seniles* ci atteniamo al testo critico di Rizzo: F. PETRARCA, *Res Seniles. Libri I-IV*, a cura di S. RIZZO, con la collaborazione di M. BERTÉ, Firenze, Le Lettere, 2006 (Questo volume fa parte del tomo II delle *Opere* di Francesco Petrarca a cura della Commissione per l'Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca); *Libri V-VIII*, a cura di S. RIZZO, con la collaborazione di M. BERTÉ, Firenze, Le Lettere, 2009 (Questo volume fa parte del tomo II delle *Opere* di Francesco Petrarca a cura della Commissione per l'Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca). Anche per le *Seniles* si è consultato il commento e la traduzione di Dotti: F. PETRARCA, *Le Senili*, a cura di U. DOTTI, 3 voll., Torino, Aragno, 2004-2010).



in modo programmatico e sciolto dalla regola del verso il programma culturale che egli ha inteso dare ai contemporanei e lasciare ai posteri.

### 2.1.1. Il soggetto e la realtà rappresentati

L'antropologia petrarchesca viene a delinarsi nel dialogo tra il protagonista delle vicende narrate e la realtà rappresentata, una realtà che emerge sin dall'inizio dell'epistolario per la sua fisionomia cruda, ostile e mortifera. Non è un caso che le datazioni degli *incipit* di *Familiars* e *Seniles* siano fatti coincidere dall'autore rispettivamente al 1348 e al 1361, anni in cui si assiste all'esplosione, prima, e alla recrudescenza poi, della peste, che in quel torno di tempo sconvolge l'intero continente europeo<sup>3</sup>. Nell'ultima lettera delle *Familiars* Petrarca tiene a precisare che questa prima epistola, insieme alle *Antiquis illustrioribus*, non segue l'ordine cronologico della trattazione (cfr. *Fam.* XXIV, XIII, 4-5). Egli, dunque, fa del 1348 «lo *standpoint* dell'opera, cioè il punto di osservazione in cui lo scrittore si situa per giudicare la propria vita»<sup>4</sup>. Questa scelta ha implicazioni narrative relevantissime: *irreparabiles [...] ultime iacture* (*Fam.* I, I, 2)<sup>5</sup> è la prima definizione degli avvenimenti storici frequentati da Petrarca, una definizione inquietante che getta una luce oscura sull'epoca vissuta dall'autore.

---

<sup>3</sup> Sull'impatto devastante che la peste ebbe nel suo primo apparire in Italia si veda il resoconto del cronista piacentino GABRIELE DE' MUSSI, *Historia de morbo sive mortalitate quae fuit anno Domini MCCCXLVIII*, edito per primo da H. HAESER in *Archiv für die gesamte Medizin*, II., *Dokumente zur Geschichte des schwarzen Todes*, ed. A.W. Henschel, Berlin 1842, pp. 26-59, e poi più volte; da ultimo (ma in realtà trascrivendo e trasegliendo dalla edizione Haeser, in *Geschichte der epidemischen Krankheiten*, Jena 1865, Anhang VIII, pp. 17-23) in A.G. TONONI *La peste dell'anno 1348*, in «Giornale Ligustico» 11 (1884), pp. 144-52. Un esempio numerico lo offre lo studio autorevole, anche se datato, del Simeoni che parla di «circa 123.000 abitanti» a Firenze all'altezza del 1348 «ridotti dalla mortalità intorno a 50.000» (L. SIMEONI, *Storia politica d'Italia. Le signorie*, 3 voll., Milano, Vallardi, 1950, I, p. 63). Già all'inizio del Novecento a ponderare la scala internazionale del fenomeno provvide Francis Aidan Gasquet: cfr. F.A. GASQUET, *The Black Death of 1348 and 1349*, London, George Bell and Sons, 1908. Sull'importanza di questo evento nella biografia poetica e umana del Petrarca si sofferma anche Santagata; cfr. M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2004 (1992), pp. 9-11 e 15-16.

<sup>4</sup> R. ANTOGNINI, *Il progetto autobiografico delle Familiars di Petrarca*, Milano, LED, 2008, p. 96; la stessa critica nota acutamente che «La presenza dichiarata di uno *standpoint* impone una chiave interpretativa che ci mostra continuamente dove siamo [...] mantenendo una tensione costante per tutta la durata dell'opera; i ripetuti rimandi sostengono e giustificano l'impostazione retrospettiva, anche quando, a un terzo della raccolta, il testo raggiunge il 1348» (*Ivi*, p. 113).

<sup>5</sup> Che la peste del 1348 sia significativa lo mette in luce anche Santagata nell'incipit della sua monografia su Petrarca: cfr. M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, op. cit., pp. 13-14.

Ad essa fa da controcanto una condizione interiore turbata, senza pace (*requies*):

*Quid vero nunc agimus, frater? Ecce, iam fere omnia tentavimus, et nusquam requies. Quando illam expectamus? ubi eam querimus? (§ 1).*

Petrarca esordisce *in medias res*; sul parallelismo è poggiata una costruzione sintattica audace con interiezione e costrutti sospesi a marcare il tono patetico (*frater*) e il fulcro tematico (*requies*) dell'*incipit*. Gli avverbi *ubi* e *quando*, per un verso, inseriscono la ricerca della pace in un preciso contesto storico, per un altro introducono due interrogative dirette a cui già è stato risposto: la pace non è mai; a questa desolante constatazione giunge l'uomo che non lesina sforzi per trovare un rimedio, ma a cui, nonostante questi tentativi, la pace interiore resta interdetta. Nella descrizione dell'autore, infatti, non appare nemmeno ipotizzabile un esito pacificante e la speranza, insieme agli amici, è sepolta sotto le macerie lasciate dall'incedere irrevocabile della storia:

*Millesimus trecentessimus quadragesimus octavus annus est, qui nos solos atque inopes fecit; neque enim ea nobis abstulit, que Indo aut Caspio Carpathio ve mari restaurari queant: irreparabiles sunt ultime iacture; et quodcumque mors intulit, immedicabile vulnus est (§ 2).*

Solitudine e impotenza definiscono la condizione dell'autore e insieme dell'amico, Ludwig van Kempen, paradigmi viventi della generazione di superstiti all'evento del 1348.

La storia non ammette smentite di sorta: il danno non è riparabile (*irreparabiles iacture*), la ferita non è medicabile (*immedicabile vulnus*) e gli uomini non sono in grado di porre rimedio ai malanni dei tempi (*inopes fecit*); la grave impossibilità di sovvertire l'esito della storia – marcata, appunto, dai prefissi di privazione – segna e negativo la descrizione di un soggetto smarrito, preda dei casi del destino.

Anzi, questa vulnerabilità dell'uomo è direttamente proporzionale al grado di minaccia che la storia porta alla vita dell'autore e dei suoi sodali: quella presentata da Petrarca, infatti, è una realtà per definizione avversa, inospitale e nemica.

Con ciò non si vuole obliterare le descrizioni pacificanti di luoghi ameni – come Valchiusa o Selvapiana o certe scenari del paesaggio italiano – di cui vi sono testimonianze anche ampie nell'epistolario; tuttavia proprio queste descrizioni richiamando il *topos* classico dell'*hortus conclusus* fanno risaltare il carattere di segno negativo della realtà quotidiana. La nascita stessa dell'autore, che nel travaglio del parto pone a repentaglio la vita della madre, viene descritta dal punto di vista di una morte imminente: *ad ipsum vite limen auspicio mortis accessi* (§ 22). È un auspicio di morte a sigillare l'esordio della vita di Petrarca; egli, in quanto paradigma di un universo minacciato da una sorte infausta. Questa minaccia risulta l'"invariante storica" della vita terrena: come la nascita, infatti, anche la vecchiaia sopraggiunge *inter pericula* (§ 25). È qui che Petrarca si appella per la prima volta nell'epistolario all'immagine della vita come *militia*, rifacendosi alla sapienza veterotestamentaria di Giobbe:

*Hec [pericula] autem, etsi comunia sint omnibus inrantibus in hanc vitam – neque enim militia solum, sed pugna est vita hominis super terram – sunt tamen alia alii et longe diversum pugne genus* (§ 26).

L'immagine della lotta è funzionale alla descrizione del rapporto agonistico tra soggetto e realtà. Il richiamo a Giobbe suggerisce un'analogia fra le prove terribili sostenute dall'uomo «giusto» e le vicende che si abbattono sugli uomini della generazione di Petrarca; proprio questa prova ingenera la lotta interiore, qui solo evocata con il richiamo intertestuale. Tra *periculum* e *pugna* intercorre una relazione sinonimica, quest'ultimo sostantivo ad intensificare il grado agonistico di *militia*. Il caso del destino, il *periculum* appunto, è il nemico da combattere: comune all'intero genere umano, e al contempo vario nelle sue forme di manifestazione storica.

Questa identificazione della realtà rappresentata con il nemico da combattere pone le basi per l'atteggiamento etico descritto:

*Unum est solamen: sequemur et ipsi quos premisimus. Que quidem expectatio quam brevis futura sit, nescio; hoc scio, quod longa esse non potest. Quantulacunque sane est, non potest esse non molesta (§ 2).*

Dal momento che gli eventi storici sono una minaccia, il conforto (*solamen*) non può che venire da una risorsa interiore al soggetto: così, l'*hoc scio* diviene un mezzo di sopravvivenza indispensabile, eletto a “bussola” per orientare la rotta nella tempestose vicende umane. La minaccia percepita nella realtà, dunque, ha come conseguenza etica una “ritirata” del soggetto che trova nelle sue facoltà razionali, alimentate dall’esempio illustre degli antichi, la risorsa vitale.

Nell'*incipit* della lettera prende forma, seppur ancora in modo implicito, il richiamo alla saggezza dei poeti classici, poi ribadito questa volta in modo esplicito nella chiusa della lettera:

*«Si fractus illabatur orbis, / Impavidus ferient ruine». Ita me Maronis Flaccique sententiis armatum scito, quas olim lectas et sepe laudatas, nunc tandem in extremis casibus meas facere ipsa inevitabilis fati necessitate didici (§ 46).*

Pertanto la conoscenza degli *auctores* pagani è una vera e propria «arma» che abilita l’uomo allo scontro con i casi del destino. La semantica della guerra, dunque, è funzionale qui a declinare il rapporto tra l’uomo e la realtà rappresentata. L’uomo, pur ferito a morte dalle stragi della storia (*ferient ruine*), rimane «impavido» perché sorretto da esempi illustri. La minaccia della storia, quindi, è “disinnescata” da una ragione avvertita, erudita, che giunge ad un punto tale di autocontrollo da dominare la naturale reazione di paura indotta dai casi del fato. L’autore, dal canto suo, proprio in questo esercizio della ragione individua il suo compito storico, divenendo a sua volta modello di riferimento.

L’io narrato, tuttavia, pur armato della consapevolezza degli esempi del passato (*hoc scio*), in quanto personaggio calato nel *plot*, è soggetto a “scontare” il rapporto con le vicende rappresentate; assai interessante, dunque, è passare sotto la “lente

di ingrandimento” della nostra analisi il modo in cui l’autore caratterizza questa necessaria interazione.

a) *La dialettica “dentro”- “fuori”*

Anzitutto il modello conoscitivo di Petrarca insiste su una dialettica “dentro”-“fuori” che pone una cesura netta tra mondo interiore soggettivo e mondo esteriore oggettivo:

*Unum a me dictatum aliis remedii genus in meos usus vertere si potuerim, bene erit, ut pacem exterius non inventam intus queram, et quod in locis non possum, in animo [...] conquiescam (Fam. XV, IV, 17).*

*Unum ergo consilium est michi, ut pacem, quam frustra quesivimus extra, queramus in intimis anime latebris (Fam. XIX, VII, 4).*

Da queste citazioni ben emerge l’antitesi tra soggettività interiore e oggettività esteriore: la «pace», infatti, irreperibile nel mondo (*exterius/in locis/extra*), va cercata nell’anima (*intus/in animo/in intimis latebris*).

L’uomo, in definitiva, secondo un precetto ciceroniano richiamato dallo stesso Petrarca, deve applicare le sue energie in modo da «astrarre» se stesso dalle cose materiali<sup>6</sup>.

Questo assunto gnoseologico è postulato tanto nelle circostanze che minacciano l’incolumità fisica dell’uomo – vecchiaia, malattia e morte – quanto negli eventi che dovrebbero costituire, invece, un richiamo positivo alla gioia di vivere.

Ad esempio l’amore per la donna viene a coincidere con una tentazione che deve essere strappata dall’anima; occorre in questo caso che l’uomo smorzi l’attività dei sensi in favore di un’elevazione dell’animo al cielo; e ciò valga anche per le altre forme di piacere dei sensi, condannate senza appello come seduzioni del male. Pro-

---

<sup>6</sup> Cfr. *Fam. XVII, III, 7: iam nunc dum sumus in corpore, eminebimus foras et ea que extra sunt contemplantes, quam maxime nos a corporibus abstrahemus* (cfr. *De rep. VI, XXVI, 28*). Il binomio “dentro”/“fuori” è anche agostiniano – basti pensare alle *Confessioni* -; nel filosofo cristiano, tuttavia, non si tratta di una *contrapposizione* alla maniera ciceroniana e poi petrarchesca bensì di una *distinzione* volta al discernimento della propria esperienza.

prio del *vir fortis*, in definitiva, è rendersi impermeabile a qualsiasi colpo provenga dal mondo esteriore.

b) *Conoscenza sensibile vs. conoscenza spirituale.*

Dal momento che il mondo costituisce una minaccia, la conoscenza mediata dai sensi rappresenta un impedimento per la pace; l'autore, pertanto, dichiara guerra al proprio corpo e, del corpo, i sensi, nessuno escluso, vengono individuati come *hostes*:

*Corpori meo bellum indixi. Ita me Ille adiuvet sine cuius ope succumberem, ut gula ut venter ut lingua ut aures oculique mei sepe michi non artus proprii sed hostes impii videntur. Multa quidem hinc michi mala provenisse memini, presertim ab oculis, qui ad omne precipitium mei fuerunt duces (Fam. XIII, VIII, 1-2).*

L'inimicizia della storia si estende alla dimensione corporea *tout court* che condanna l'autore al conflitto tra due dimensioni inconciliabili: anima e corpo. Da chiedere, dunque, sono gli occhi alle tentazioni del mondo; non il cielo, non i monti, non le fonti e nemmeno il volto di una bella donna è auspicabile guardare, ma i due ronzi (*equos [...] exiguos*) e il vetturino che riportano l'autore a casa, insieme alla contadina di Valchiusa con la faccia inaridita dal sole, priva della fresca pienezza della giovinezza (cfr. §§ sgg.).

c) *Le dimensioni spazio-temporali dell'atto conoscitivo*

Veniamo ora all'analisi delle condizioni spazio-temporali entro cui si colloca l'atto conoscitivo del personaggio petrarchesco. L'autore, infatti, a più riprese incalza i suoi interlocutori circa la necessità di evadere il presente. A sostegno di questo ammonimento in diversi luoghi dell'epistolario egli interpreta in modo audace alcune lettere paoline: *quamque me in ea que ante sunt cum Apostolo extendens, et preterita oblivisci nitor et presentia non videre!* (Fam. VII, IV, 6, cfr. Fil. III, 13)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Cfr. anche Fam. XV, III, 2, Sen. X, I, 13 e De otio I, IV, 2.

Petrarca, per un verso, fa mostra di non curarsi del presente e per l'altro si dice proteso come l'apostolo Paolo verso il futuro: è in questo futuro, infatti, che la conciliazione fra cielo e terra lo attende. Nel citare la *Lettera ai Filippesi*, tuttavia, Petrarca riformula liberamente in vari luoghi i precetti paolini. Anche Paolo attesta il desiderio di essere con Cristo: *desiderium habens dissolvi et cum Christo esse, multo magis melius* (*Fil.* I, 23), cionondimeno fermo è il suo discernimento di restare nella carne *permanere autem in carne, magis necessarium est propter vos* (§ 24); a differenza di Petrarca che esalta la dimensione del futuro per ricacciare indietro la minaccia del presente: *et preterita oblivisci nitor et presentia non videre!*

La necessità di fuggire dalla dimensione del *nunc*, dunque, più che precetto paolino è la cifra dell'atteggiamento etico-conoscitivo del Petrarca; il presente, infatti, portando una minaccia costante alla vita dell'uomo, deve essere neutralizzato.

In questa prospettiva, per un verso, il passato emerge quale serbatoio di esempi illustri ed edificanti con cui Petrarca ama trattenersi, per un altro, il futuro è la risultante della capacità di profezia di una ragione avvertita.

Questo *nous* etico-gnoseologico trova sua compiuta forma espressiva già all'inizio delle *Familiars* nella figura del saggio stoico. Per il saggio, infatti, l'evento a venire è la stabile conferma di una conoscenza pregressa, la ripetizione di uno schema perscrutabile dalla facoltà razionale; la storia, dunque, per siffatto uomo perde il suo carattere di minaccia poiché egli può e vuole dominare i casi repentini del destino.

### 2.1.2. Il modello morale petrarchesco: la scrittura e il saggio stoico

Sin dalla prima lettera dell'epistolario Petrarca identifica la propria vita con la scrittura; *scribendi enim michi vivendique unus, ut auguror, finis erit* (§ 44). L'augurio dell'autore è di poter scrivere sino all'ultimo istante di vita, perché è a tale attività che la sua esistenza è completamente dedicata. La scrittura, infatti, è la sola arma di cui può disporre per raccogliere la sfida lanciata dalla storia. Non a caso, nella lotta costante contro la *fortuna* la scrittura è metonimia per l'autore: egli, infatti,

prova una grande vergogna quando il suo *sermo, fortis ac sobrius* nella giovinezza, diviene *fragilior et humilior* (§ 38); tale cambiamento, infatti, motivato da un incremento di offesa della fortuna, è il segno di un cedimento che l'autore non intende avallare:

*Lassavit me longo et gravi prelio fortuna. Dum spiritus dumque animus fuit, et ipse restiti et ad resistendum alios cohortatus sum. Ubi hostis viribus atque impetu labare michi pes atque animus cepit, excidit confestim sermo ille magnificus et ad hec que modo displicent, lamenta descendi* (§ 40).

La *fortuna* qui assomma in sé tutta la carica di minaccia della realtà rappresentata; di contro l'animo dell'autore il quale, dapprima forte in virtù di un *sermo magnificus*, dopo l'aggravio d'impeto del nemico, decade nel lamento.

Nonostante la condanna di questo cambiamento, Petrarca non può far a meno di notare che la sua debolezza è incomparabilmente più forte rispetto alla fragilità mostrata da Cicerone nelle sue epistole. Rispetto all'Arpinate, infatti, l'autore lamenta una condizione estrema: *inuhumani potius quam fortis visum est non moveri* (§ 41)! Da questa considerazione nasce un rimprovero che viene esteso direttamente al retore romano per mezzo di questa lettera. Petrarca si rivolge a lui come ai destinatari viventi del suo epistolario; e proprio su questa capacità di attualizzazione del suo dettato concentra l'attenzione.

L'autore, infatti, ammonisce Cicerone *quasi temporum oblitus*; la scrittura brucia la distanza cronologica che lo separa dal grande Romano, cui si rivolge *tanquam coetaneo amico*. È un'affinità di ingegno, in particolare, a giustificare l'inconsueta familiarità di eloquio con il retore antico, e a motivare gli appelli accorati a Seneca, Varrone, Virgilio e ad altri personaggi della classicità romana (cfr. §§ 42-43).

La scrittura, peraltro, oltre a ricostruire questo nesso con il passato, è presentata dall'autore quale strumento in grado di superare i consueti limiti spazio-temporali del presente:



*Dulce michi colloquium tecum fuit, cupideque et quasi de industria protractum; vultum enim tuum retulit per tot terras et maria teque michi presentem fecit usque ad vesperam, cum matutino tempore calamum cepissem (§ 47).*

Il volto dell'amico Ludovico è presente in virtù del *calamum*; la scrittura, dunque, appare una risorsa in grado di travalicare i limiti spazio-temporali del mondo a lui coevo.

Inoltre, questa sicurezza nel presente, almeno della scrittura, consente all'autore nella chiusa dell'epistola di protendersi sin verso il futuro; Petrarca, infatti, vorrebbe essere tra i predestinati che con le loro opere possono permettere e garantire una fama immortale all'uomo. Tanto che, se egli otterrà lo scopo, farà splendere Ludovico, suo interlocutore, tra gli spiriti eletti:

*Profecto tamen, si inter tot difficultates assurgere potuero, tu olim Ydomeus, tu Athicus, tu Lucilius meus eris. Vale (§ 48).*

In definitiva, alla progressiva ritirata del soggetto dalla realtà storica rappresentata, fa da contraltare l'esaltazione della realtà "finta" dal potere creativo della scrittura, una realtà in cui gli uomini del passato rivivono, gli amici lontani divengono prossimi allo scrittore e la vita oltre la morte ha il nome di fama.

Petrarca, quindi, organizza una narrazione fondata sullo sdoppiamento dell'*hic et nunc* diegetico che presenta, da una parte, la realtà storica rappresentata – il 1348 e il complesso di eventi raccontati che coinvolge l'autore, i suoi amici e l'intera società – e, dall'altra, la dimensione interiore del protagonista, la cui espressione più acuta si concreta nella scrittura.

Questo procedimento del doppio cronotopo, in definitiva, attualizza a livello narrativo l'assetto difensivo necessario a disinnescare la minaccia della realtà storica rappresentata: il lavoro dello scrittore garantisce infatti una strada alternativa alla corruzione cui gli eventi storici sembrano ineludibilmente approdare; egli infatti può "gestire" un'area cronotopica parallela alla realtà rappresentata, immune dalla minaccia, in cui "fingere" il riposo dell'anima.

Inoltre, l'autore accosta alla scrittura un modello etico volto a contrastare i casi avversi del destino: il saggio stoico.

Seneca in questo quadro concettuale assume una notevole rilevanza: il suo modello di *sapiens*, infatti, si attaglia perfettamente all'archetipo umano cui Petrarca intende dare forma:

*Nec pudebit apud te familiariter gloriari multum me in hoc temporis ac studii posuisse, ut adversus repentinos casus armatum ac preparatum animum haberem, utque ad id, siquo modo possem, pervenirem, quod ait Seneca: «Sapiens scit sibi omnia restare; quicquid factum est, dicit: sciebam» (Fam. IV, XII, 21).*

Il saggio, a più riprese, con il suo atteggiamento “navigato” risulta infatti il modello morale di riferimento, conformandosi al quale l'uomo diviene in grado di stabilire una rotta tra le vicende tempestose della storia:

*ea sapientia tua est, ut non modo que tibi evenerunt, sed et omnia que possunt evenire, previderis; possibile enim nichil est inopinabile sapienti, stultorum impremeditata sunt omnia (Fam. VIII, I, 21).*

Nell'orizzonte mentale di Petrarca egli, dunque, viene a coincidere *tout court* con quel modello di uomo virtuoso che garantisce un'immagine di uomo pacificata, a cui la minaccia della realtà non è più dato di nuocere.

Eccetto il saggio, infatti, l'uomo comune non è in grado di controllare il «dissidio» interiore e morale cui le vicende alterne della storia paiono destinarlo:

*Quoniam nisi primum desideria invicem nostra convenient, quod preter sapientem scito nemini posse contingere, illud necesse est ut, dissidentibus curis, et mores et verba dissideant. At bene disposita mens instar immote serenitatis placida semper ac tranquilla est: scit quid velit, et quod semel voluit, velle non desinit (Fam. I, IX, 3).*

Il *dissidere*, marcato dalla *figura ethymologica* (*dissidentibus [...] dissideant*), veicola un concetto anche etimologicamente antitetico rispetto al *convenire*; centrifuga, infatti, è la “forza di perturbamento” del desiderio umano di contro alla forza che addomestica le passioni del sapiente; un sapiente immobile nello spazio, eterno nel tempo, capace, dunque, di sfuggire alle limitazioni spazio-temporali; inscalfibile, infine, nella corazza del suo *velle*: *scit quid velit, et quod semel voluit, velle non desinit*.

Il trapasso grammaticale del *velle*, da verbo a soggetto, sintetizza la figura del saggio che coincide con il suo volere; tale è la minaccia della storia da cui occorre difendersi.

La categoria di “imprevisto”, dunque, non è concepibile per un soggetto così delineato poiché la somma di tutti gli esiti storici immaginabili è contenuta nella sua premeditazione. Questa figura letteraria propugnata da Petrarca, in definitiva, uguaglia l’uomo sapiente a Dio; l’identità, seppur mai asseverata in modo esplicito, è patente: il saggio, infatti, diviene artefice del suo destino, capace com’è di controllare i più reconditi moti dell’anima e di esaurire le infinite possibilità della storia con un avvertito esercizio razionale.

Egli è l’uomo in grado di sopravvivere ai colpi della sorte grazie alle sue previsioni; dal punto di vista dell’assetto gnoseologico un paradigma culturale e filosofico, questo di Petrarca, che anticipa di due secoli le filosofie razionaliste fondate, appunto, sulla «conoscenza delle previsioni» che conduce alle «leggi matematiche»<sup>8</sup>. Non si intende certo attribuire a Petrarca lo spessore filosofico di Leibniz o Cartesio; tuttavia è interessante notare che la figura del saggio petrarchesco, capace di dominare tutti gli esiti possibili della realtà, è una sorta di traduzione letteraria dello scienziato-filosofo fautore di quello che Edmund Husserl chiama il «razionalismo fisicalistico moderno»<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> E. HUSSERL, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, il Saggiatore, 2008, p. 79.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 95.

A questo modello “omnicomprensivo”, invece, fa da contraltare il *puer*, la cui capacità di stupore è considerata un’ingenuità da superare nella fase di maturità della vita:

*Puerorum est ad omnia que viderint obstupescere, quippe quibus nova et admiranda sunt omnia; senibus, et presertim eruditis, nichil novum aut inopinatum evenire solet, nichil itaque stupendum, nichil deplorandum (Fam. II, VIII, 1).*

Lo stupore, secondo Petrarca, è prova di immaturità perché ratifica una dipendenza dalla realtà; esso è segno di una debolezza ingiustificabile in quanto fondata sull’ignoranza della minaccia costituita dalla storia:

*Admiratio inexperientie argumentum est: miramur insolita, comunium stupor nullus; pone igitur iam stuporem: trita sunt et comunia que miraris (Fam. XXII, XIV, 1).*

Le cose degne di ammirazione sono trite e scontate per il sapiente; egli, infatti, volendo essere invulnerabile alle offese delle realtà, non può “concedersi il lusso” di farsi cogliere impreparato da un evento inaspettato: tutto deve sottomettersi alla sua prescienza, nulla può eccedere l’orizzonte di possibilità da lui misurato. In termini comuni è un uomo che si “è fatto il callo” alla realtà, metafora questa, che, invero, ricorre nello stesso epistolario a fissare la «durezza» e l’«insensibilità» dell’animo del sapiente:

*Vivendo didici vite bella tractare; iam fortune ictibus non lamenta non gemitus ut quondam, sed callum durati animi obicio et titubare solitus immobilis iam consisto (Fam. XI, II, 3).*

La metafora del «callo» ben descrive l’atteggiamento morale qui professato: è necessaria, infatti, una calcolata insensibilità, fisica e intellettuale, da erigere a muro di difesa contro i casi avversi della storia. Perché la minaccia esterna non offenda

occorre questa “ritirata”, studiosamente pianificata; come afferma lo stesso autore nella prima epistola *vivendo magis ac magis induruisse videor contra impetus atque iniurias fortune* (*Fam.* I, I, 46); il verbo *indurare* in questo orizzonte concettuale fissa bene la pietrificazione fisica e spirituale a cui l’uomo deve essere sottoposto per resistere all’impeto della fortuna.

Funzionale all’indietreggiamento è l’“invasione” operata dal saggio in tutti gli ambiti del sapere; le “incursioni” in questo campo, infatti, servono ad accrescere l’assetto imperturbabile della autoscienza che si addice all’uomo virile. Egli si distingue in virtù della sua conoscenza tendenzialmente enciclopedica dei casi umani; non a caso Petrarca, modello vivente di questo paradigma intellettuale, paragona se stesso ad Ulisse che in lungo e in largo ha solcato i mari del Mediterraneo: *nec diutius erravit ille [Ulisse] nec latius* (§ 22). Interessanti qui sono gli avverbi che indicano le dimensioni spazio-temporali misurabili del viaggio dell’eroe greco, misurabili quanto i confini della cultura eclettica e onnivora del Petrarca.

Egli, «nuovo Ulisse del mondo moderno»<sup>10</sup>, presenta dunque il mito riproposto pochi decenni prima da Dante sotto il segno di un paradigma “quantitativo” della conoscenza, che esalta la spinta orizzontale, immanente dell’inesausta ricerca umana significata dall’eroe greco<sup>11</sup>.

Questa ricerca conoscitiva consiste in un’attività di tipo razionale volta a sottrarre territorio alle “regioni dell’ignoto”:

*Verum ista non adeo metuuntur, quoniam usu iam quotidiana sunt; vides itaque [...] quicquid in hac vita patimur molesti, non tam ex ipsa rerum natura, quam ex nostre mentis imbecillitate sive [...] ex opinionum perversitate procedere. Nova timemus, usitata contemnimus: cur, queso, nisi quia in altero mens inermis improvisa rerum facie turbatur, in altero frequenti meditatione*

---

<sup>10</sup> U. DOTTI, in F. PETRARCA, *Le Familiari*, op. cit., I, p. 9.

<sup>11</sup> Come nota acutamente Carrai analizzando la prima lettera delle *Familiares* questo mito è usato da Petrarca oltre che in «chiave autobiografica» anche sul «piano metaletterario». Il continuo errare petrarchesco, infatti, ottiene una grande varietà di interlocutori da cui discende, rispetto al colloquio epistolare degli antichi, la varietà di stile delle sue lettere: «l’odissea finiva per configurarsi, insomma, quasi come una conversazione epistolare dei moderni, di necessità obbligati ad avere destinatari plurimi e a mutare stile con il mutare degli interlocutori, così come l’eroe antico aveva sperimentato lingue e stratagemmi diversi col mutare dei luoghi visitati e degli antagonisti» (S. CARRAI, *Il mito di Ulisse nelle Familiari*, in C. BERRA (a cura di), *Atti del convegno «Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca». Gargnano del Garda (2-5 ottobre 2002)*, Milano, Cisalpino, 2003, p. 173).

*rationis clipeum fabricata est, quem asperitatibus cunctis opponeret?* (Fam. II, II, 6).

L'insistito parallelismo, che fissa a livello sintattico la ripetitività del quotidiano – peraltro evocata dall'omeoacro *quoniam [...] quotidianum* –, mostra linguisticamente lo “schieramento” scelto dall'autore; egli è dalla parte di coloro che grazie alla *frequens meditatio rationis* “si fabbricano” una corazza di difesa per sostenere le dure dispute dell'esistenza.

L'antitesi *usitata vs. nova* ripropone sul versante della realtà rappresentata la dialettica *vir sapiens vs. puer* in un quadro in cui, ancora una volta, viene descritto il rapporto drammatico, agonistico tra soggetto e storia grazie alla semantica della guerra *inermis [...] clipeum*.

L'interiorità petrarchesca dunque interseca il modello del saggio stoico con quello dello scrittore erudito. La scrittura diviene l'applicazione morale dell'autocoscienza del sapiente e, traducendo sulla pagina i precetti del *vir fortis*, essa ottiene il suo scopo: comunicare la «pacificazione etica»<sup>12</sup>.

Come lascia intendere ancora una volta lo stesso autore nella prima epistola, è questo esercizio l'«arma» di cui il sapiente si può avvalere contro i casi del destino:

*Ceterum, quod et rethores et bellorum duces solent, infirmioribus in medium coniectis, dabo operam ut sicut prima libri frons, sic extrema acies virilibus sententiis firma sit* (Fam. I, I, 46).

Sistematica è dunque l'intersezione tra la sfera semantica della scrittura e la sfera semantica della guerra: cosicché l'autore, come il comandante dell'esercito dispone le truppe più deboli *in medium*, rafforza gli argini della sua opera/difesa con sentenze virili. Addirittura il principio tematico diviene discriminare sintattico; i casi indiretti infatti vengono posizionati *in medium* a mostrare la consustanzialità di forma e con-

---

<sup>12</sup> E. BIGI, *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Opere*, a cura di E. BIGI, Milano, Mursia, 1963, p. XXI.

tenuto: *quod* [...] *infirmioribus in medium coniectis dabo operam* [...] *prima libri frons* [...] *acies virilibus sententiis firma sit*<sup>13</sup>.

#### 2.1.2.1. *Esperienza personale: magistra vitae o magistra mortis?*

Insomma, dal quadro delineato si evince che l'esperienza soggettiva fondata sui sensi in un preciso contesto spazio-temporale sia da controllare in favore di un ripiegamento tutto interiore in cui la ragione, per un lato, consente di esercitare l'etica del saggio, per l'altro, favorisce l'attività della scrittura/arma; questo paradigma etico-conoscitivo, come già osservato, diventa il discrimine finzionale che produce, ad esempio, lo sdoppiamento cronotopico della realtà rappresentata.

D'altro canto occorre notare che Petrarca ribadisce più volte nelle *Familiares* un assunto di segno opposto; ovvero che l'esperienza soggettiva sia fonte di conoscenza e arte<sup>14</sup>. Ad esempio in una lettera a Stefano Colonna il Vecchio, Petrarca afferma che:

*Nulle sunt certiores scole, quam in quibus experientia magistra est; quod a multis audieras, vidisti et aurium disciplinam oculis approbasti* (*Fam.* VIII, I, 36).

In questo caso i sensi, tutt'altro che nemici, risultano supporti fondamentali per raggiungere una conoscenza adeguata dell'oggetto in esame.

Così gli stessi sapienti, assevera Petrarca, trasmettono ai posteri la loro conoscenza sulla base di un vissuto sensibilmente assunto: *nec illi [docti] aliter quam vivendo et videndo et observando didicerunt quod [...] proclamarent* (*Fam.* XXIV, I, 31).

Tali considerazioni risultano in patente contrasto, dunque, con la definizione dei sensi quali *hostes impii* (*Fam.* XIII, VIII, 1-2) e complessivamente con l'ammoni-

---

<sup>13</sup> Come nota Tateo, la metafora della guerra è ricorrente nel primo libro delle *Familiares* poiché ad essa è affidata la distinzione tra il *calamus* di Petrarca, «l'arma propria dell'autore» e quello dei dialettici: «La disputa dialettica è una guerra. [...]. A differenza della disputa dialettica la prosa petrarchesca vuole essere una battaglia in campo aperto». (F. TATEO, *Spunti di poetica nel libro I delle Familiari di Petrarca*, in C. BERRA (a cura di), *Atti del convegno «Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca»*. Gargnano del Garda (2-5 ottobre 2002), op. cit., p. 252).

<sup>14</sup> Cfr. sul tema *experientia magistra vitae*: *Fam.* III, XV, 1; *Fam.* IX, XIII, 26-27; *Fam.* XII, XII, 4; *Fam.* XIV, I, 22; *Ivi*, II, 5; *Fam.* XXIX, III, 20; sul tema *experientia mater artium*: ancora *Fam.* IX, XIII, 26-27 e *Fam.* XXII, XIV, 59.

mento, finanche insistito lungo l'intero arco dell'opera, di "assurgere" dalla terra alle cose del cielo, di abbandonare la conoscenza sensibile a vantaggio di una conoscenza spirituale di ordine più alto<sup>15</sup>.

Il contrasto tra queste considerazioni sull'esperienza rimane non sanato anche nelle prove epistolari successive<sup>16</sup>; occorre qui notare, dunque, l'affioramento di uno *specimen* dell'epistolario, e diremmo anche dell'intera opera petrarchesca: l'unità e la coerenza tematica è data dall'animo inquieto del suo autore. Pertanto, nel Petrarca non si cerchi il pensiero cristallino, sistematico, in cui *tout se tient*; piuttosto si colga il dinamismo inquieto di un grande animo. È proprio ciò che l'autore ricorda a Ludovico: che sono i moti più reconditi del suo spirito ad esser oggetto di una scrittura che varia in tono e stile, proprio perché muta l'animo di chi scrive. L'amico, dunque, *alter ego* dello scrittore, unico tra gli uomini, può accordare credito a quelle parole così varie e discordi:

*Alioquin [...], quonam modo amicum licet, nisi sit idem alter ego, lecturum hec sine fastidio arbitremur, diversa invicem et adversa, in quibus non idem stilus, non una scribentis intentio, quippe cum pro varietate rerum varie affectus animus illa dictaverit, raro quidem letus, mestus sepe? (Fam. I, I, 19).*

*Non una scribentis intentio*, afferma l'autore, perché, come spiega poi, occorre tener conto del destinatario, qual è il suo proposito e il suo interesse rispetto a ciò che legge (cfr. §§ 29-30), ma soprattutto perché è la storia di un'anima ad essere raccontata: *Nichil quasi aliud egi nisi ut animi mei status [...] notum fieret amicis* (§ 33). Uno «stato dell'anima» sin dall'incipit dell'epistola caratterizzato da un conflitto d'idee e di emozioni: *interdum pugnantia locutus ipse michi videar* (§ 27).

---

<sup>15</sup> Proprio assurgere è l'ultimo predicato riferito all'autore nella prima epistola delle *Familiares*: *si inter tot difficultates assurgere potuero, tu olim Ydomeneus, tu Athicus, tu Lucilius meus eris* (I, 48); infatti, è nella misura in cui egli si eleva dal cielo alla terra che può raggiungere quella fama che brama per sé e Ludovico.

<sup>16</sup> Nelle *Seniles*, ad esempio, Petrarca afferma la necessità dell'autorità di uomini illustri (*viri illustri auctoritas*) per accedere ad una conoscenza certa (*scientia certa*): *Nam dum nobis aliquid, ratione vel experientia duce, persuamimus sed non plene si, ex insperato, viri cuiuspiam illustris auctoritas accedat, efficit ut quod erat opinio iam scientia certa sit et, circum precordia serpere solitum, medullis insideat* (Sen. IV, I, 11). L'autore procede qui ad una svalutazione dell'esperienza personale del soggetto: essa può pervenire tutt'al più ad una *opinio*; la *scientia certa*, tuttavia, rimane prerogativa dell'autorità illustre.



Ferme restando queste considerazioni, non è strano notare questa contraddizione di termini sul tema dell'«esperienza» perché è Petrarca medesimo a segnalare l'intima contraddittorietà della sua opera; non si cerchi dunque la coerenza delle considerazioni, sembra dire Petrarca al suo lettore, perché l'oggetto descritto è per sua natura incoerente, irriducibile a una visione univoca dell'uomo e della storia<sup>17</sup>.

D'altro canto lo stesso autore prende sempre posizione a livello extradiegetico sul tema dell'«esperienza»; nella prima lettera, ad esempio, il cronotopo della scrittura giustapposto al cronotopo della realtà storica rappresentata traduce la supremazia della conoscenza spirituale sulla conoscenza sensibile. La scrittura emerge quale arma di difesa rispetto alla minaccia degli eventi raccontati (il 1348), aprendo al lettore e al suo stesso autore una via alternativa rispetto all'orizzonte operativo determinato dalla conoscenza sensibile.

#### 2.1.2.2. *Il fenomeno dell'interiorizzazione*

L'ipertrofia dell'interiorità narrante è conseguenza di una percezione di minaccia imminente; essa, come già osservato, si declina narrativamente nella formazione di un cronotopo della scrittura – parallelo strutturalmente, tematicamente alternativo – al cronotopo degli eventi raccontati.

Questa strategia cronotopica nell'epistolario assume una rilevanza centrale per ragioni di architettura macrotestuale e microtestuale.

A livello di sistema, la capacità della scrittura di condurre, per dir così, *in presentia* passato e futuro è paradigmaticamente mostrato nelle sedi eccellenti della *Posteriorati*, che chiude le *Seniles*, e delle lettere agli antichi (*Antiquis illustrioribus*) con cui si chiudono le *Familiares*.

---

<sup>17</sup> Clamorosa, per esempio, è la contraddizione dell'autore sul tema della libertà nelle lettere ad Olimpo, soprannome del compagno di studi a Bologna Luca Cristiani. In un primo momento Petrarca scrive all'amico che sottostare al cardinale Giovanni Colonna *pluris erat quam libertas* (*Fam.* VIII, III, 15); senza il cardinale *nec libertas nec vite iocunditas plena erat* (*Ibid.*); nella lettera successiva, invece, l'autore ritratta implicitamente la precedente considerazione e in riferimento all'operato svolto sotto il medesimo Colonna afferma che: *esse sub altero, parere alteri, alieno vivere [...] vere [...] libertatis utique non sunt* (§ IV, 23). La morte del cardinale, causata dalla peste, consente così a Petrarca e all'amico di essere liberi, al punto che, scrive l'autore, *nostri sumus* (§ 24). Le due lettere, dunque, accostate nel corpus dell'epistolario e indirizzate allo stesso destinatario, sul medesimo tema e in riferimento alla medesima persona, presentano considerazioni agli antipodi: un caso evidente, appunto, di *non una scribentis intentio*.

A livello microtestuale numerosissimi sarebbero gli esempi da addurre. Nella lettera *Fam. II, VI*, per esempio, Petrarca richiama Giovanni Colonna ad una *assidua commemoratione* (§ 3) con lo scopo di vincere l'assenza, qualunque essa sia, lontananza o morte (*Ibid.*). Poi, pur ammettendo che dolcissima è la presenza fisica degli amici, Petrarca evidenzia che la sede propria dell'amicizia è l'anima; non è dunque da biasimare la lontananza, perché essa "restituisce" la persona cara al suo luogo naturale (§ 7). Infine, l'ammonimento: Giovanni, piuttosto della lontananza, si ricordi solo della sua capacità di rendere presente l'amico.

Assai forte è la sentenza petrarchesca: *Memento potius, queso, non quam longe sis corpore [...] sed esse in tua potestate, ut animo et cogitationibus presens sis* (§ 10).

Come l'autore, infatti, Giovanni ha in suo potere l'*esse*: l'essere di colui con il quale intrattiene il dialogo epistolare.

Questo fenomeno narrativo di "interiorizzazione dell'essere dell'amico" rimane di difficile comprensione per il lettore contemporaneo; difficile da fissare per una mentalità come la nostra che, come ebbe a sottolineare Calvino nelle memorabili lezioni americane, è normalmente estranea alla «visione interiore»<sup>18</sup>.

Tuttavia proprio a questa capacità di interiorizzazione si affida Petrarca per sopravvivere ad un mondo in cui *nec usquam / tuta patet statio* (*Ep. Metr. I, XIV*,

---

<sup>18</sup> «Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi [...] di pensare per immagini. Penso a una possibile pedagogia dell'immaginazione che abitui a controllare la propria visione interiore [...] permettendo che le immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile, autosufficiente, "icastica"» (I. CALVINO, *Saggi. 1945-1985*, op. cit., II, pp. 707-708).

4-5)<sup>19</sup>; da sottoscrivere è dunque la considerazione di De Sanctis il quale, nel capitolo della sua *Storia* dedicato a Petrarca, afferma: «Ciò che [...] colpisce nel mondo personale e solitario del Petrarca è la privazione della realtà, e un desiderio di essa scemo di forza, che si appaga ne' docili sogni dell'immaginazione»<sup>20</sup>.

### 2.1.3. Un paradigma dell'incontro tra il saggio e la realtà: il caso di Dio nel presente della narrazione

Fondamentale, ai fini della nostra ricerca, è stabilire la modalità di rapporto che il saggio, nell'*hic et nunc* della narrazione, intraprende con Dio, Dio in quanto personaggio appartenente alla realtà rappresentata. Questo rapporto tra l'io narrato e il

---

<sup>19</sup> A giocare nell'enucleazione di questo tema sono complessi richiami di natura letteraria; su tutti l'eco dell'*amor de lonh* provenzale. Vorremmo, però, in questa sede sviluppare un'altra chiave di lettura che, valorizzando lo «standpoint» petrarchesco calibrato sul 1348, ne focalizzi un possibile, seppur non necessario, risvolto psicologico. A questo fine ci soccorre il resoconto di un noto psichiatra ebreo, Viktor Frankl, prigioniero dal 1942 al 1945 nei campi di concentramento nazisti. Nella descrizione dei moti dell'interiorità suoi e dei prigionieri, Frankl nota accanto all'apatia una reviviscenza della vita spirituale: agli uomini abituati a vivere un'esistenza spiritualmente attiva, secondo Frankl, «è possibile ritirarsi dallo spaventoso ambiente che li circonda, volgendosi a un regno di libertà spirituale e di ricchezza interiore» (V.E. FRANKL, *Uno psicologo nei Lager*, Milano, Ares, 2008, p. 72). Egli stesso racconta di una sua personale esperienza: un mattino in un'alba gelida mentre si dirige in marcia verso il cantiere dove lavora, con le sentinelle che urlano e spingono avanti i detenuti con il calcio del fucile, un compagno che cammina accanto a lui d'improvviso fa un accenno a fior di labbra alle loro mogli chissà dove destinate; Frankl da quel momento racconta di avere di fronte l'immagine di sua moglie, lontana, eppure improvvisamente prossima: «Parlo con mia moglie. La sento rispondere, la vedo sorridere dolcemente, vedo il suo sguardo, e – corporeo o meno – il suo sguardo brilla più del sole che si leva in quel momento [...]. Se avessi saputo che mia moglie era morta, credo che questa consapevolezza non m'avrebbe affatto turbato: avrei continuato nell'amorosa contemplazione, i miei dialoghi spirituali sarebbero stati ugualmente intensi [...]. La capacità di interiorizzazione, si manifesta durante la vita nel Lager anche con un ripiegamento sul passato, per rifuggire dal vuoto desolante, dalla povertà di contenuto spirituale dell'esistenza presente» (*Ivi*, pp. 74-76). Questa citazione suggerisce un'analogia tra l'esperienza rammemorativa di Petrarca e quella di Frankl; le circostanze storiche dei due protagonisti, infatti, sono assai diverse, eppure con gradazioni differenti presentano la percezione di un medesimo «vuoto desolante» che il ricordo cerca di riempire; cosicché Frankl parla alla moglie come Petrarca scrive a Cicerone o all'amico Ludovico. Il ricordo rivitalizzato dall'immaginazione risulta per entrambi una via d'uscita dalla realtà "a portata di mano", in un certo senso, mezzo necessario alla sopravvivenza: «Davanti a me cade un compagno; quelli che gli marciano dietro, cadono anche loro. La sentinella accorre e li bastona senza pietà. La mia vita contemplativa è interrotta per qualche secondo, ma subito dopo la mia anima si innalza, si eleva nuovamente dalla mia esistenza di internato ad un mondo sovraumano e riprende il dialogo con l'essere amato» (*Ibid.*). Il ricordo vivificato dall'immaginazione costituisce qui un'alternativa alla realtà, così come per Petrarca la scrittura, vertice della sua capacità inventiva e immaginativa, costituisce un cronotopo parallelo alla sua epoca, epoca che, come lui stesso afferma nella lettera ai posteri, è «da dimenticare» (Cfr. *Sen.* XVIII, I, 11). La necessità della dimenticanza è in vario e costante modo asseverata; ad essa, appunto, è affidata la difesa dell'autore dalla «turba di circostanze che minacciose sopravvengono»: *Itaque, turba rerum circumventus, feci quod in talibus soleo, quique mos inertie mee est: statui ex equo universa negligere vel, si possem, etiam oblivisci* (*Fam.* VII, XVIII, 6).

<sup>20</sup> F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di G. GALLO e N. FICARA, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996, p. 256.

personaggio divino, infatti, comprova le caratteristiche del paradigma conoscitivo petrarchesco già accennato, sostanzialmente fondato sull'opposizione tra conoscenza spirituale e conoscenza sensibile narrativamente tradotta nello sdoppiamento delle categorie spazio-temporali.

#### 2.1.3.1. *Il cronotopo di Dio*

Nella lettera delle *Seniles* a Francesco Bruni, Petrarca assevera che la conversione estrema (*mutatio*) del cardinale Guillaume Bragose sia dovuta all'intervento di Cristo per mezzo del Suo Vicario, il papa:

*Valuisse illi [Guillaume Bragose] consilium apostolicum intelligo, imo Christi consilium Vicarii sacro ore prolatum, quo, sera licet, vero efficax illius anime mutatio facta est (Sen. IX, II, 61).*

L'intervento di Dio qui modifica il racconto attraverso la mediazione di un personaggio; accanto all'esistenza puramente spirituale del divino, dunque, è rintracciabile, come nella rappresentazione della lotta interiore di Paolo e Agostino, anche una personificazione di Dio. D'altro canto questo procedimento di rappresentazione è minoritario poiché, secondo Petrarca, Dio e Cristo sono anzitutto interlocutori dell'animo, come ben attesta la seguente lettera al fratello Gherardo:

*Fac tibi in medio animi tui locum, ubi lateas ubi gaudeas ubi nullo interpellante requiescas ubi tecum Cristus habitet (Fam. XV, VII, 20).*

L'anafora dell'avverbio di luogo *ubi*, che scandisce la progressione di membri crescenti fino alla determinazione del nuovo soggetto, *Cristus*, determina uno spazio puramente spirituale giustapposto alla realtà rappresentata. In questo spazio Cristo abita con l'anima di Gherardo, ne è la pace e il conforto. L'azione divina, pertanto, è operativa a livello del cronotopo interiore.

L'altra collocazione scenica del personaggio di Cristo nel presente dell'io narrato è riferita ai cieli insieme con il Padre celeste. Quest'ultimo, *spectante desuper* (*Fam.*

VI, I, 14), secondo un'espressione che richiama i *Salmi*, scruta dall'alto le vicende umane e ne decide il destino; ma l'imperversare di dolore e terrore, *undique dolor, terror undique* (*Fam.* VIII, VII, 1), spinge l'autore a chiedere, alla maniera dantesca, se il Suo sguardo non sia rivolto altrove: *a nobis misericordie tue oculos iratus [Deus] averteris?* (§ 17). Con il Padre anche lo stesso Gesù ha in dote la medesima sorte: *quid agitur, summe Iesu? ubi sunt oculi tui, quibus nos ab alto intuens [...] feceras?* (*Fam.* XXIII, I, 10). Il sintagma *ab alto* segna la distanza tra le vicende terrene e il cielo, secondo la dialettica tipica del Petrarca; Cristo, in definitiva, è operante in un presente non intellegibile (*illic et nunc*) per la creatura umana<sup>21</sup>. L'opposizione *intus* vs. *exterius* ritorna, infatti, in modo esplicito: *intus in anima Illum quem diligis, quere et invenies; non est, ut Eo potiaris, exterius evagandum* (*Fam.* II, VII, 15).

L'opposizione tra conoscenza spirituale e conoscenza sensibile, che si traduce a livello finzionale sulla strategia del doppio cronotopo, è dunque patente anche in riferimento al rapporto tra l'io narrato e Dio o Cristo.

## **2.2. Implicazioni del modello etico-conoscitivo sul tema della lotta interiore (libri I-IV)**

### 2.2.1. La lotta interiore nella *Fam.* II, I

Il tema della lotta interiore, come già osservato, è una delle immagini più ricorrenti per delineare l'antropologia petrarchesca.

Nel primo libro il tema è accennato solo con il richiamo a Giobbe (cfr. *Fam.* I, I, 26); e la narrazione del Petrarca ne lascia implicita la trattazione, limitandosi a descrivere la prova difficile, il 1348; è nel secondo libro, invece, che l'autore si trattiene ad approfondire le conseguenze interiori di questi eventi storici: qui, dunque, il tema della lotta interiore "si fa largo" nella diegesi.

---

<sup>21</sup> Anche nelle *Sine nomine* viene riproposta la medesima strategia cronotopica: cfr. *Sin. nom.* IV, V, 5-9. Nella stessa lettera, Petrarca giunge a ipotizzare una *impotentia* di Cristo a fronte di circostanze storiche apparentemente senza rimedio: *An forte vides et diligis, sed retrahit impotentia succurrendi?* (§ 9).

Ad esempio, Philippe de Cabassoles, amico del Petrarca e vescovo di Cavaillon, è il primo, paradigmatico vincitore della lotta interiore: *cum fortune impetum forti animo tuleris* (*Fam.* II, I, 1).

Come nel primo libro, la realtà è presentata come una minaccia e l'ombra della morte oscura l'orizzonte della storia; l'impeto della sorte, infatti, ha ottenuto la dipartita del fratello di Philippe<sup>22</sup>. Petrarca pensa di dover consolare l'amico con la sua lettera; stupisce, invece, quando si rende conto che è il vescovo a confortarlo grazie alla sua condotta: *non tam tibi opem meam necessariam cognovi quam ipse solamen curis meis elicui* (§ 5). Questa condotta, in buona sostanza, è caratterizzata dalla virtù della fortezza: ad essa, infatti, richiamano gli aggettivi che connotano l'animo di Philippe «forte», «virile» (§ 4) e «magnanimo» (§ 5), e la metafora che presenta il vescovo quale *fortis et expertus miles* (§ 3). È la fortezza, dunque, l'antidoto ai mali dei tempi, l'atteggiamento morale auspicabile per affrontare ogni prova<sup>23</sup>.

#### 2.2.1.1. *Il dialogo tra antichi e moderni: Philippe de Cabassoles, Socrate e San Paolo*

Petrarca poi si concede una lunga riflessione sul tema della morte; la «fortezza» soccorre qui il discernimento dell'autore: egli, infatti, è in grado di indagare la morte in modo più lucido e avvertito rispetto al volgo, quasi che l'esempio dell'amico abbia già giovato alla sua penna, ora ferma e sicura. La morte, secondo Petrarca, non deve essere considerata un male; anzi, il momento estremo può essere salutato come una liberazione dagli infiniti travagli della vita: Socrate, ad esempio, con questa consapevolezza va incontro alla morte lieto, *animo [...] magno [...] et erecto* (§ 12).

Il modello morale classico, Socrate, è accostato dunque all'esempio coevo, Philippe; la consonanza piena tra i due paradigmi getta un ponte tra moderni e antichi, a dire che, *mutatis mutandis*, l'uomo è in grado di superare la dura prova dell'esistenza. Ammesso che sia «forte», ovviamente. La virtù della «fortezza», infatti, garanti-

---

<sup>22</sup> *Quis anxietates et sollicitudines mundi huius, quis miserias, quis erumnas et tot contumelias fortune, quis animi corporisque pericula et in utrunque ius habentium morborum turbas enumeret? Quibus etsi non omnibus premimur, semper tamen subiaccemus, donec nos ab eorum potestate suprema dies exemerit* (*Fam.* II, I, 9).

<sup>23</sup> La fortezza assume un ruolo di rilievo anche nella lotta interiore dantesca: cfr. *supra* p. 26, nt. 38.

sce ovunque un “lieto fine”; accade così che la morte in esilio del fratello di Philippe non debba spaventare perché, appunto, ovidianamente, il «forte» è senza patria: *omne solum forti patria est* (§ 14, cfr. *Fast.* I, 493).

Qui Petrarca cerca di conciliare la saggezza antica alla sapienza cristiana accostando a questa citazione dei *Fasti* ovidiani la citazione paolina: *Non habemus hic manentem civitatem, sed aliam inquirimus* (cfr. *Eb.* XIII, 14). Infatti, se, come afferma l’Apostolo, la morte permette di passare dall’esilio terreno alla patria celeste, sede della beatitudine, è inutile levare il lamento per la lontananza del fratello di Philippe.

Petrarca definisce «vere» sia le parole paoline sia il verso ovidiano; che questa riflessione sulla «verità» stia a cuore all’autore, la *figura ethymologica* attesta: *a poeta verissime dictum est [...] et tamen hoc vero verius est quod ait Apostolus [...] uterque tamen vere.*

Il superlativo *verissime* è “esposto” al confronto con il comparativo *verius*: «più vera», dunque, della già «verissima» considerazione di Ovidio, è la frase di San Paolo; e poi ancora definite «entrambe vere». Complementari sono, infatti, nella logica proposta da Petrarca, le due *auctoritates*; l’una esalta la forza mondana, il *vir fortis*, l’altra invece la dimensione celeste. Entrambe, tuttavia, argomentano la posizione dell’autore: per un verso, infatti, bisogna reprimere il lamento poiché il fratello di Philippe ha raggiunto la patria celeste e, per l’altro, il dolore è da rifuggire perché quest’ultimo, *vir fortis*, non è morto in esilio. La citazione classica risponde al problema *in vita*, la citazione cristiana al quesito *in morte*; in questo senso, dunque, complementari nell’argomentazione di Petrarca.

Da notare qui, tuttavia, è l’audacia dell’interpretazione autoriale.

Nella *Lettera agli Ebrei*, infatti, il discorso di Paolo è sbilanciato non tanto sulla condizione celeste dell’anima quanto sullo stato terreno; egli infatti richiama i suoi interlocutori ad essere ospitali, a curare i carcerati, a rispettare il matrimonio e a condurre spese moderate, infine, a imitare gli esempi di fede più eloquenti della comunità (Cfr. *Eb.* XIII, 1-7). In questo contesto l’invito citato dal Petrarca a uscir fuori dalla città peritura – *Non habemus hic manentem civitatem sed aliam inquirimus* –

è richiamo all'imitazione di Cristo che, secondo gli usi della tradizione ebraica previsti per gli animali sacrificali (cfr. §§ 10-15), espia il suo sacrificio fuori dalle mura della città.

Occorre cogliere, dunque, la peculiarità della citazione petrarchesca: egli, infatti, estrapola la frase paolina senza contestualizzarla; cosicché un'epistola in cui campeggia il richiamo morale alla vita attiva della comunità, diventa, nella lettura spirituale petrarchesca, spunto di evocazione dell'al di là. Certo, lo stesso Petrarca nell'epistola a Tommaso da Messina legittima questa "licenza d'uso" della fonte e avverte che la sua *inventio* è paragonabile a quella delle api, che non restituiscono ai fiori, in questo caso la lettera paolina, il polline che ne ricevono, ma con esso compongono qualcosa di nuovo, come il miele o la cera (cfr. *Fam.* I, VIII, 2 e sgg.); tuttavia da registrare, qui, è addirittura il rovesciamento della *sententia* testamentaria. Rovesciata nel momento in cui, accanto alla citazione classica, essa "regge sulle spalle" tutto il peso della tradizione cristiana. Quest'esempio dimostra bene che il primato della dimensione spirituale sulla dimensione terrena informa anche la ricezione petrarchesca della tradizione scritturale; così che dei testi paolini ridimensionato è il riferimento all'*hic et nunc* terreno, qui, come nella *Lettera ai Filippesi*<sup>24</sup>.

#### 2.2.1.2. *Il modello universale del vir fortis*

L'autore e Philippe, a differenza del fratello di quest'ultimo, rimangono nell'agone della storia: *nos in seculi fluitantis agone remansimus* (§ 28). Il participio *fluitantis* con funzione aggettivale ibrida l'immagine del mare in tempesta con il sintagma

---

<sup>24</sup> Cfr. *supra*, pp. 102-103. Quest'interpretazione delle Scritture conferma l'atteggiamento che Petrarca ha assunto di fronte all'intero repertorio della tradizione cristiana; come attesta, ad esempio, lo studio del Velli sulla poesia, «manca ogni serio tentativo di cogliere il senso della poesia cristiana, di vedere come si attua in essa il rapporto forma/contenuto. I pur diversi Prudenzio, Sedullio e Prospero sono semplicemente raccolti in un'indifferenziata categoria esemplare» (G. VELLI, *Petrarca e i poeti cristiani*, in «Studi Petrarqueschi» 6 (1989), Padova, Antenore, p. 173). Lo stesso gusto «erudito», volto non tanto a scoprire il senso quanto a esibire la citazione, guida Petrarca anche nella rilettura delle vite dei monaci; in questi riferimenti alla vita monastica, infatti, «il motivo religioso sfuma, si trasforma in un particolare erudito e si accentua la sua valenza letteraria di preziosismo culturale» (E. GIANNARELLI, *Petrarca e i Padri della Chiesa*, in «Quaderni petrarcheschi» IX-X (1992-1993), Firenze, Le Lettere, p. 404). Non ultimo per importanza, il Pozzi rileva che nel *Canzoniere* le «presenze bibliche» sono *exempla* e al contempo «frammenti brevi, talora una sola unità lessicale, che, prelevati dall'originale, sono inseriti a modo di tessera in proposizioni il cui senso compiuto può non richiamare contenuti biblici» (G. POZZI, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*, in «Studi petrarcheschi» 6 (1989), Padova, Antenore, p. 131).



guerresco *remanere agone* a rendere il chiaroscuro tematico della vita-guerra. Fortunato, dunque, il fratello di Philippe, letteralmente passato a “miglior vita”. Nel’«agone», invece, si resta per combattere contro il destino. Con quali armi? Qui la memoria: *Fratrem tuum in ea parte cordis absconde, unde nulla eum pellat obli-  
vivo; illum dilige sepultum ut viventem dilexisti, vel etiam multo vehementius* (§ 25). Come nell’esordio delle *Familiares*, pertanto, è un’attività del soggetto a garantire il rapporto *in absentia* con l’interlocutore: nella prima epistola lo scrittore riporta in vita Cicerone, qui sprona l’amico alla medesima operazione, sicuro che un rapporto così instaurato possa assumere tonalità affettive finanche più intense rispetto alla vita terrena. Ed è alla medesima memoria a cui il Petrarca si affida nella *conclusio*. Con una preterizione, inizialmente, l’autore par ritenere superfluo un elenco di esempi di «fortezza»: *Supervacuum est deinceps illorum exempla subtexere qui suo-  
rum mortem fortiter tulisse memorantur* (§ 30). Tuttavia, in seguito, per quanto la memoria gli consente – non troppo confortata dai libri, pochi in quel momento a disposizione del Petrarca –, accosta Philippe ad altri *vires fortes* dell’antichità: Emilio Paolo, Pericle, Catone il Vecchio, Senofonte, Anassagora e infine Seneca. Tutti esempi classici, dunque, di uomini atteggiati a serena imperturbabilità (cfr. § 30-36). Emilio Paolo, ad esempio, affronta la morte di due figli *excelso animo*; anche questo attributo connota l’animo del *vir fortis*; *ex-celsus*, infatti, etimologicamente è colui che in cielo, al di sopra del piano terreno, non viene toccato dall’impeto della fortuna. Così Pericle non solo non piange la morte dei due figli, ma nemmeno muta espressione del volto. La sequenza di esempi culmina con due paradigmi di sapienza, Anassagora e Seneca: per il primo *nichil inopinatum poterat contingere* (§ 36); il secondo, invece, *sciebat sibi omnia restare, ideoque, quicquid factum esset, dicturus fuerat: «sciebam»* (*Ibid.*). Ecco riproposto il modello a cui Petrarca si affida per raffigurare l’uomo all’altezza dei colpi del destino: il saggio, come nella lettera a Ludovico, è il modello universale di *vir fortis*, eternamente valido.

L’uomo di tutti i tempi, dunque, tanto il vescovo cattolico Philippe, quanto i modelli antichi, trovano nella *constantia* (§ 37) la risorsa con cui affrontare la minaccia

portata dalla realtà: a dire che l'uomo forte, qualsiasi epoca frequenti, può e sa contrastare l'impeto minaccioso della fortuna.

I confini tra saggezza antica e sapienza cristiana tendono a dissolversi: davanti alla morte di un parente, infatti, è identico il "risultato narrativo" ottenuto dal vescovo cattolico Philippe rispetto a quello di uno qualsiasi degli esempi antichi. È la medesima «fortezza d'animo», infatti, a sopportare il dolore, nell'uno (*forti animo tuleris*, § 1) e negli altri casi (*illorum [...] qui suorum mortem fortiter tulisse memorantur*, § 30) in quanto virtù umana necessitata dalla prova.

L'autore presenta, dunque, un'uguaglianza di esiti narrativi a fronte di personaggi afferenti a tradizioni culturali diverse, la cattolica e la pagana. La giustapposizione delle citazioni, *uterque vere*, attinte dalle distinte tradizioni – qui l'accostamento Ovidio-Paolo – è funzionale al *Leitmotiv* tematico: saggezza antica e sapienza cristiana sono sostanzialmente omogenee. Quest'omogeneità culturale è verificabile, come sopra osservato, sul piano narrativo: entrambe le tradizioni, infatti, approdano al medesimo personaggio di riferimento: il *vir fortis*.

### 2.2.2. Ancora sul libro secondo: l'introduzione della lotta interiore cristiana (*Fam.* II, II, 9)

Nel secondo libro la lotta interiore diventa tema ricorrente; una lotta che, come nella prima lettera, non è raffigurata nei suoi moti naturalmente antitetici, ma piuttosto viene "congelata" nella figura del *vir fortis*, imperturbabile, calcolatore, esente da accensioni emotive pur dinanzi a casi dolorosi.

Ad esempio, nella seconda epistola Petrarca si rammarica con il suo interlocutore perché non ha reagito *satis viriliter* alla morte di un amico; il *vir fortis*, infatti, quando muore non è da commiserare, ma da invidiare (cfr. *Fam.* II, II, 1).

La modalità rappresentativa del tema rimane inalterata rispetto alla prima lettera del libro; a variare, invece, sono gli esempi di «fortezza». In questa epistola è Lamba Doria, ammiraglio dei Genovesi a cavallo del Trecento nelle guerre contro Venezia, ad assurgere a modello morale; egli, infatti, in prossimità della morte dell'unico fi-

glio, primo tra i caduti nello scontro navale contro Venezia, non solo non alza il lamento, ma sprona i suoi alla battaglia e parla così: «*fili, nunquam tam pulcram habuisses sepulturam, si defunctus esses in patria*» (§ 9). L'ammiraglio, pertanto, ripropone il precetto ovidiano della *Fam.* II, I: non c'è luogo che sia indegno per la sepoltura dell'uomo «forte». *Felicissimus* è dunque Lamba Doria, *cui talem casum contigit tolerare tam fortiter* (*Ibid.*).

#### 2.2.2.1. *La poetica dell'«estirpare»*

La lettera successiva affronta il tema dell'esilio, l'ennesima prova dolorosa, che può essere vissuto onorevolmente nella misura in cui l'uomo è «forte». L'esempio antico qui è Marco Claudio Marcello:

*Cui mortem tamen illam nunquam exilio difficiliorem fuisse crediderim; una est enim virtus, que variis licet asperitatibus perferendis animos armat atque instruit* (*Fam.* II, III, 10).

La virtù, unica, che arma e ordina alla battaglia, con una endiadi (*armat atque instruit*), è la «fortezza». Grazie ad essa l'uomo sostiene imperturbabile il peso della prova, come il Cicerone descritto da Bruto nel *De virtute* il quale, nonostante l'esilio, è *infracto animo* (§ 11).

Sul tema dell'esilio è l'autore stesso a tornare nell'epistola successiva, asseverando ancora una volta la necessità della «fortezza» che tutto sopporta: *et sane siquid Tullio credimus, inter omnes virtutes fortitudinis splendidissimus vultus est* (*Fam.* II, IV, 17).

Accanto agli esempi di Marcello e Cicerone, Petrarca addita anche modelli coevi: Matteo Visconti, *victor*, ritorna a Milano dopo un esilio in cui, pur ripetutamente schernito dal nemico, sopporta la sventura *tranquilla fronte*, anch'egli saggio che si avvale della *providentia sua* (*Fam.* II, III, 14-15).

Ancor una volta, pertanto, esempi antichi e moderni sono accostati, come sottolinea lo stesso intervento di Petrarca: *Nec in hanc narrationem incidisse ideo videri*

*velim, ut [...], sed ut veteribus et novis constaret exemplis non posse per vim exulibus spem auferri* (§ 16).

Petrarca medesimo, dunque, individua sotto il vessillo della «fortezza» un'identità di obiettivi raggiunta da antichi e moderni, si intende dai *vires fortes* antichi e moderni: *Et si animos difficultatibus obsessos ad patientiam erigit fortium virorum recordatio, accipe nunc...* (§ 17).

Da essi, pertanto, l'autore ricava una “legge dell'esistenza”: all'uomo occorre questa virtù per affrontare i casi del destino, come ricorda peraltro anche l'ultimo tra gli esempi moderni di esilio decoroso, quello di Stefano Colonna:

*altissimo animo nec ullis adversitatibus contracto et supra fortune fluctus eminente, prorsus ut uni sibi [Stefano Colonna] dictum videri posset poeticum illud: «Aspice securus, vultu non supplice, reges»* (§ 22, cfr. *Phars.* VII, 709).

Il *vir fortis* si leva sui flutti agitati delle vicende umane (*supra fortune fluctus eminente*); la «fortezza», in senso petrarchesco, risulta una “forza verticale” che garantisce l’“astrazione” dalla realtà raccontata: *altissimo [...] supra [...] eminente* sono i segnali lessicali di questo movimento ascendente che recide il nesso tra il personaggio e la scena terrena. Nel medesimo libro è Petrarca stesso che chiarisce l'atteggiamento che occorre avere rispetto alle cose terrene:

*Una est autem adversus hunc morbum medicina, primo gustu fortassis amarior, haustu autem et dulcis et placida: animum a terrenis abducere, si fieri potest; si minus, avellere atque extirpare radicitus* (*Fam.* II, VII, 8.).

Ancora una volta la malattia coincide con la paura di morire. Solo una è la medicina per questo malanno: allontanare l'animo dalle cose terrene – con raddoppio della preposizione di moto da luogo, *animum a terrenis abducere*, a replicare il concetto – o, altrimenti, svellere ed estirpare le «radici» del legame tra l'animo e le cose terrene con l'endiadi verbale (*avellere atque extirpare*) a enfatizzare una già icastica metafora. Verticale deve essere, dunque, l'ascesi dell'uomo.

Il sintagma *primo gustu fortassis amarior, haustu autem et dulcis et placida* richiama peraltro alcuni tra i versi più illustri della *Commedia*, e segnatamente le parole di Cacciaguida a Dante:

Ma nondimen, rimossa ogne menzogna,  
tutta tua vision fa manifesta;  
e lascia pur grattar dov' è la rogna.

Ché se la voce tua sarà molesta  
nel primo gusto, vital nodrimento  
lascerà poi, quando sarà digesta (*Par.* XVII, 130-132).

Il sintagma *primo gustu* traduce letteralmente l'espressione dantesca «nel primo gusto», così come la preposizione *fortassis* rende la sfumatura concessiva del verso dantesco «se la voce...»; allusiva invece la traduzione di «vital nodrimento», sintagma con dei “connotati di realtà” troppo marcati, reso con l'aggettivazione *dulcis et placida*; assai più controllata, infine, la resa sintattica petrarchesca, bilanciata com'è sul parallelismo *primo gustu [...] amarior, haustu [...] et dulcis et placida*, e sul chiasmo sintattico delle ipotetiche che esplicitano la principale.

Già il testo dantesco suggerisce l'identità tra la poesia di Dante e la medicina; la «rogna», infatti, è una malattia della pelle che, appunto, deve essere curata dalla «voce» del poeta. Essa ha il compito di rendere manifesta la «visione» del viaggio; l'efficacia della cura, qui, è pertanto direttamente proporzionale alla fedeltà con cui Dante riporta ciò che ha esperito.

Al contrario, Petrarca “prescrive” al suo interlocutore l'allontanamento dagli oggetti registrati dalla conoscenza sensibile; rispetto alla “cura” dantesca, dunque, non ne esiste una più agli antipodi di quella.

Ma analogie e differenze non sono finite; il discorso di Cacciaguida infatti termina così:

Però ti son mostrate in queste rote,  
nel monte e ne la valle dolorosa  
pur l'anime che son di fama note,

che l'animo di quel ch'ode, non posa  
né ferma fede per essempro ch' aia  
la sua radice incognita e ascosa,

né per altro argomento che non paia (*Par.* XVII, 136-142).

«L'animo di chi ode» crede solo negli esempi evidenti, che «paiono» appunto; la «radice» (v. 135) di questi modelli, dunque, occorre sia chiara, dispiegata dalla voce dell'io poetante.

Ancora agli antipodi, dunque, l'ammonimento di Petrarca: medicare, infatti, per l'autore significa «estirpare le radici» dei dati esperibili.

Per l'uno, Dante, il compito dell'arte è dunque «mostrare»; per l'altro, invece, è «estirpare». Che cosa «mostrare», che cosa «estirpare»? La radice della visione terrena.

#### 2.2.2.2. *La lotta contro il peccato e l'esempio di Enea*

La quinta epistola, rispetto alle precedenti, tematizza la sofferenza dell'anima, imprigionata dentro il corpo<sup>25</sup>. Quest'ultimo, sottomesso com'è alla legge delle passioni, è motivo di scandalo per gli animi *nitentes ad supera* (*Fam.* II, V, 2). L'autore, dunque, si lamenta di dover sopportare tante prove che, senza corpo – con citazione virgiliana definito *carcere ceco* –, non avrebbe sopportato (cfr. §§ 3-4; cfr. *Aen.* VI, 734). La “legge del corpo”, infatti, induce l'uomo al peccato, un peccato che stringe d'assedio l'autore al punto da farlo ritardare all'appuntamento con la salvezza:

*me scilicet, peccatorum meorum nodis implicitum, nondum in portum potuisse confugere, sed in eadem tempestate, qua me discedens reliquisti iactatum, fluctibus herere* (§ 6).

---

<sup>25</sup> Cfr. *Fam.* II, IV, 1; § 6; § 17; § 32. Nella *Fam.* II, IV notiamo solo un ampliamento della sfera semantica della fortezza; ad essa, infatti afferisce anche il lessema *remedium*, con cui viene designata la scrittura dell'autore, «rimedio», appunto, ai dolori del vivere (cfr. § 1). In *explicit* da segnalare il riferimento alla *patientia*, scudo (*clipeum*) contro le avversità (cfr. § 32), già in *Fam.* II, III, 17 (vd. p. 25).

Ad assistere l'autore ricorre la metafora del mare in tempesta che, come già osservato, svolge un ruolo integrativo rispetto alla metafora della guerra. La «tempesta», infatti, declina la prova difficile incontro a cui va l'uomo, appunto, in balia dei flutti.

Il frequentativo *iactatum* rende bene il senso di abbandono; permanente, come suggerisce l'azione durativa del verbo *iacto*, e insieme momentaneo, come indica l'altro participio *discendens*, a marcare, invece, la separazione puntuale dell'amico dall'autore<sup>26</sup>.

Questo senso di abbandono, conseguente lo sfacelo esteriore della tempesta, è associato all'invasione del «peccato» che invischia la vita del protagonista. Qui, per la prima volta nell'epistolario, ad essere posto sotto i riflettori della narrazione è il nesso tra una condotta morale peccaminosa e la lotta interiore<sup>27</sup>.

Cominciamo, dunque, ad “affiancare” il tema della lotta interiore dal punto di vista cristiano; nella epistola nona del libro II, l'autore al fine di sciogliere il «nodo del peccato», prospetta un'altra via rispetto alla soluzione stoica.

Questa lettera, uno degli snodi fondamentali dell'epistolario<sup>28</sup>, descrive per la prima volta, una lotta interiore vinta non con la forza del *vir fortis* ma con la forza di Dio.

Altri, a ben vedere, sono i temi su cui si sofferma l'autore, preoccupato com'è di difendersi dalle accuse di Giovanni Colonna; tra le altre, secondo l'amico, falso sarebbe il suo attaccamento per Agostino (cfr. *Fam.* II, IX, 8) e inventato il nome di Laura (§ 18). Tuttavia originale rispetto ai precedenti e dunque degna di attenzione è qui la trattazione della lotta interiore.

---

<sup>26</sup> Modernissimo è il sentimento che Petrarca ha di se stesso; *iactatum*, ad esempio, richiama al lettore non digiuno di filosofia del Novecento, la condizione di «essere gettato» (*Geworfenheit*) attribuita da Martin Heidegger al proprio «esserci» nel mondo. L'«enigma impenetrabile» della provenienza dell'«esserci», appunto, «gettato nel mondo», comporta una tonalità affettiva improntata a «paura» e «angoscia» (M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976, pp. 172 e sgg.). *Mutatis mutandis*, riscontriamo una sostanziale consonanza di pensiero e di tonalità affettive tra i due autori.

<sup>27</sup> Già nel libro precedente, chiosando l'atteggiamento dell'uomo che non sa sopportare il dolore senza lamento, Petrarca accenna alla condizione di miseria in cui versa l'animo dell'uomo; vi è infatti «qualcosa di miserabile» (*quedam [...] miserabilis*) che impedisce all'uomo di accettare i lenimenti del dolore (cfr. *Fam.* II, II, 4). Qui, tuttavia, per la prima volta, a tal perversità è affibbiato il nome di «peccato».

<sup>28</sup> Cfr. U. DOTTI, in F. PETRARCA, *Le Familiari*, op. cit., I, p. 257; cfr. già G. BILLANOVICH, *Dall'Epystolarum mearum ad diversos liber ai Rerum familiarum libri XXIV*, in ID., *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, p. 54, n. 1.

Agostino è la chiave di volta per leggere questo nuovo “spartito” del nostro tema. Petrarca, infatti, rintuzzando l’insinuazione che lo ritiene diffidente rispetto alle sentenze del santo, individua in Agostino un conforto prezioso; sono le sue parole, invero, a ridestarlo dal *somno gravissimo* (§ 17). Egli però si riaddormenta; la vigilanza, infatti, non è una condizione dell’animo ovviamente perseguibile:

*Voluntates mee fluctuant et desideria discordant et discordando me lacerant.  
Sic adversus interiorem hominem exterior pugnat, «Nunc dextra ingeminans  
ictus, nunc ille sinistra; / Nec mora nec requies» (§ 17, cfr. Aen. V, 457-458).*

La *figura ethymologica* (*discordant, discordando*) insiste sulla lacerazione del cuore, “discorde” a causa del cozzo di desideri contrastanti, come onde di un mare agitato.

La lotta interiore è qui dispiegata grazie all’immagine di un ingaggio tra l’«uomo interiore» e l’«uomo esteriore»; quest’ultimo è il nemico dell’anima, *exterior*, perché alfiere della realtà minacciosa, ma al contempo forza interiore, *desiderium*, di segno negativo:

*et nisi Pater eternus, voce prelia dirimens, fessum Dareta de manibus Entelli  
ardentis eripiat, vincet exterior. Quid multa? adhuc de fine sum incertus,  
vivoque in spe trepida, sepe ad victorem mortis exclamans: «Eripe me his,  
invicte, malis;... / Da dextram misero et tecum me tolle per undas; / Sedibus  
ut saltem placidis in morte quiescam (Ibid., cfr. Aen. VI, 365 e 370-371).*

Senza l’intervento di Dio, afferma l’autore, l’«uomo esteriore» avrebbe la meglio; occorre dunque che si levi alta l’invocazione a Cristo, vincitore sulla morte, perché sostenga l’«uomo interiore».

In questo caso non è alla «forza» del saggio che Petrarca intende “affidare le chiavi” della riuscita. Non vi è accenno all’eventualità che l’uomo, *interior*, si intenda, trovi in sé la forza di uscire vittoriosamente dallo scontro.

Solo in Dio, e poi in Cristo, Petrarca afferma qui per la prima volta di trovare gli “alleati” necessari per sconfiggere il nemico.



Costante in questo frangente narrativo è la citazione dell'*Eneide*; Petrarca, infatti, usa le parole di Virgilio per descrivere la lotta tra i due uomini, e letterali sono le citazioni anche nella prosa. Ad essere citato è qui lo scontro, nel libro V dell'*Eneide*, tra Darete ed Entello, protagonisti di una sfida di pugilato nei giochi funebri indetti in onore di Anchise. Entello, caduto da solo nello scontro, si scaglia irato contro Darete. Quest'ultimo pare destinato a soccombere sotto i colpi dell'avversario accecato dall'onta; ma qui la voce di Enea, definito *pater*, argina l'animo incrudelito di Entello. L'associazione tra Entello e l'*homo exterior* nel testo petrarchesco è attivata, dunque, dalla connotazione irascibile, viziosa dell'eroe troiano, poi emendata dall'intervento di Enea: *Tum pater Aeneas procedere longius iras / et saeuire animis Entellum haut passis acerbis* (*Aen.* V, 461-462)<sup>29</sup>. Così nella lettera è la voce di Dio, *Pater*, che strappa (*eripere*) l'«uomo interiore» dall'impeto, *ardentis*, dell'«uomo esteriore».

L'analogia tra Enea e Dio non finisce qui, però. È con le parole di Palinuro rivolte ad Enea, infatti, che l'autore si rivolge a Cristo, *victor mortis*, affinché gli doni una morte serena: *Eripe me his, inuicte, malis* (§ 17, cfr. *Aen.* VI, 365). «Invitto» è Cristo – come l'eroe troiano, emblema del *vir pius et fortis* – e capace di portare salvezza, ancora *eripere*, come il Padre; ma ad essere coinvolto nell'intreccio delle relazioni divine è anche Enea. L'eroe troiano diviene così il punto di sintesi di due culture: emblema di eroe e insieme voce del Dio cristiano.

Per un verso, dunque, è la prima occorrenza di lotta interiore in cui Petrarca attinge alla tradizione cristiana; per l'altro, questa novità tematica è filtrata dalla citazione classica. L'alternativa narrativa al modello del saggio è introdotta, dunque, in “punta di piedi”, contestualmente a una digressione e adottando un personaggio, Enea, che di quel primo modello, il saggio, è emblema.

---

<sup>29</sup> L'analogia narrativa termina qui; la vittoria, infatti, nell'episodio virgiliano è da tributare a Entello, nell'episodio petrarchesco, invece, assimilato allo sconfitto *homo exterior*.

### 2.2.3. Un nuovo caso di lotta interiore nel terzo libro: *Fam.* III, III

La guerra guerreggiata rappresenta un'altra «prova» nella vita dei personaggi. Petrarca illustra questo caso nel terzo libro quando, con beneficio di rimodulare a suo piacimento gli avvenimenti storici<sup>30</sup>, presenta Stefano Colonna il Giovane, apostrofandolo *vir fortissime* (*Fam.* III, III, 1), quale paladino della fede cristiana che ingaggia uno scontro contro i «nemici della Croce», *Crucis hostibus* (§ 5). Davanti alla prova, questa volta, decisivo è l'intervento divino: *vade non tam propriis viribus quam divino fisis auxilio* (§ 4). La prima vittoria di Stefano è propiziata dall'iniziativa divina; e anche i successi a venire solo da essa sono garantiti.

L'autore introduce anche qui un'alternativa al modello del saggio; l'esortazione all'amico, infatti, è fondata sul richiamo che non alla forza propria dell'uomo ma a quella di Dio è affidata l'impresa.

Stefano, pertanto, è in grado di vincere la sua lotta contro i «nemici della Croce», solo grazie a questo aiuto (cfr. § 2-4). Dio, infatti, *favens* e poi *adiuvans*, accompagnerà il suo schieramento, *aciem tuam comitabitur* (§ 2), e ne garantirà la vittoria.

Occorre qui distinguere l'esito della guerra dal successo della lotta interiore; da una parte, infatti, il narratore esalta la vittoria dell'amico sul campo di battaglia, dovuto all'alleanza tra Stefano e il cielo; dall'altra, tale alleanza permette un risvolto interiore pacificante: *I tanto securus duce* (§ 4).

La forza divina ottiene questa conquista, nonostante Stefano possa solo credere, non vedere, questo alleato: *non equidem procul ille, sed iuxta est, tecum est, et tecum erat, michi crede, dum vinceres* (§ 3). Dio e Cristo hanno statuto finzionale meramente spirituale; è il «credere» del personaggio che, come già osservato, rende presente la forza divina a livello diegetico.

Ciò a cui deve disporsi l'animo, pertanto, è implorare l'aiuto divino:

*Aderat proculdubio celeste presidium, aderitque quotiens, non mutata iustitia partis tue, pie reverenterque postulabitur (Ibid.).*

---

<sup>30</sup> Cfr. U. DOTTI, in F. PETRARCA, *Le Familiari*, op. cit., I, p. 329, nt. 6.

Soprattutto Stefano ha da elevare quest'implorazione; egli, infatti, deve continuare a lottare: *Ne, queso, cum victoria uti possis, frui malis* (§ 6). Quest'ammonimento dà il là ad un'ampia sequenza in cui il narratore mostra, grazie a esempi antichi, che i vincitori della guerra devono temere molte cose; inutile e dannoso, quindi, riposare sulle imprese compiute (cfr. § 12).

L'elenco si conclude con Cesare, che eccede, però, questa caratterizzazione degli esempi: oltre all'indomita volontà di vittorie, infatti, egli è il condottiero che reclama il «favore dei numi»:

*Itaque rem omnem ad unum finem deduco, ut ostendam [...], ac more caesareo, urgendum impigre successum instandumque favori numinis, credendumque nichil actum dum agendum aliquid supersit* (§ 12).

La narrazione, pertanto, è circolare: a Dio e Cristo (§ 5) fanno da contraltare i «numi» e il «fato» (§ 12). Cesare, infatti, viene a “ristabilire” un'omogeneità tra il mondo antico e il mondo coevo al narratore; infatti, come Stefano invoca l'aiuto di Dio e di Cristo e grazie ad essi ottiene la vittoria, così Cesare chiede il favore dei «numi» per portare a compimento l'impresa. Mondo cristiano e mondo antico ancora una volta sono giustapposti: analoga è la condizione del condottiero, analogamente è descritto il rapporto tra creatura umana ed entità divina, analoghi, infine, sono gli effetti narrativi che tale rapporto realizza nella storia raccontata. Ancora una volta, pertanto, l'autore marca un'analogia tra queste due culture all'insegna di una sostanziale omogeneità.

2.2.4. Una rilettura dell'epistola dal Monte Ventoso alla luce del tema della lotta interiore

Anche il quarto libro, che si apre con la celeberrima lettera dal Monte Ventoso, ripone al centro del dettato petrarchesco la lotta interiore: *in variatio* è riproposto il conflitto tra *homo interior* ed *homo exterior*: ancora di due uomini, infatti, parla Petrarca, “confitti” nel suo cuore e di nuovo discordi:

*“Nondum michi tertius annus effluxit, ex quo voluntas illa perversa et nequam, que me totum habebat et in aula cordis mei sola sine contradictore regnabat, cepit aliam habere rebellem et reluctantem sibi, inter quas iandudum in campis cogitationum mearum de utriusque hominis imperio laboriosissima et anceps etiam nunc pugna conseritur”* (Fam. IV, I, 22).

La sintassi è costruita secondo uno schema bimembre, a definire per un verso gli schieramenti della disputa – *voluntas illa perversa et nequam [...] habebat [...] regnabat [...] aliam habere rebellem et reluctantem* –, per l’altro, l’esito della disputa *laboriosissima et anceps*; di ricalco la *figura ethymologica habebat [...] habere*, le reduplicazioni fonetiche dei nessi *re-/du-* e l’effetto paranomastico *nequam que me* rafforzano il tema del “doppio”. La volontà «perversa ed iniqua» è il peccato, l’*homo vetus* di memoria paolina poi richiamato dall’inciso *per congressum nove contra veterem voluntatis* (§ 23); di contro una volontà nuova, volta al bene e aizzata dall’esempio di Agostino.

La prova che scatena la lotta interiore questa volta è la salita al Monte Ventoso; il fratello Gherardo, compagno di ascesa, «tende verso l’alto» con una naturalezza sconosciuta al narratore: *frater [...] ad altiora tendebat; ego mollior ad ima vergebam* (§ 9). Francesco, invece, ha più difficoltà e cerca una strada più lunga e piana; questa amara scoperta è lo spunto per una riflessione della voce narrante. Ciò che lo trattiene è l’*ignavia* (§ 10), sul versante interiore, e al contempo, sul versante esteriore, le *terrenae et infimae voluptates* (§ 14).

Il personaggio è posto dunque davanti ad un’alternativa, un *aut-aut* che rende cogente una decisione:

*Quid ergo te retinet? nimirum nichil aliud, nisi per terrenas et infimas voluptates planior et ut prima fronte videtur, expeditior via; veruntamen, ubi multum erraveris, aut sub pondere male dilati laboris ad ipsius te beate vite culmen oportet ascendere aut in convallibus peccatorum tuorum segnem procumbere* (§ 14).

*Ascendere o procumbere*: questa è la scelta inerente la prova cui Francesco non può sottrarsi (*oportet*). Tendere al cielo, come il fratello, oppure soccombere al pec-

cato. Ancora una volta, dunque, una “questione d’altezza” in cui l’autore pone sull’“asse verticale del cosmo” *ad infinitum* la patria celeste; al punto zero, invece, l’“ordinata” dell’esistenza terrena corrotta inevitabilmente dal peccato.

Proprio quest’alternativa tra *ascendere* e *procumbere* genera la lotta spirituale sempre sottesa alle operazioni diegetiche dei personaggi: Francesco sceglie di ascendere e, raggiungendo la meta (§ 15), vince la propria lotta interiore. Occorre chiedersi qui quale modello il protagonista persegua per ottenere lo scopo: il *vir fortis* (l’amico Ludovico) o il *vir reso fortis* dall’intervento divino (ad esempio Stefano Colonna il Giovane)?

Anzitutto occorre notare che a consentire la ripartenza alla volta del monte è la medesima riflessione dell’io narrato:

*Hec michi cogitatio incredibile dictu est quantum ad ea que restabant et animum et corpus erexerit (§ 15).*

*Erexerit* rende linguisticamente il movimento dal basso verso l’alto prodotto dalla riflessione; grazie ad essa, dunque, anima e corpo sono finalmente capaci di intraprendere la salita.

La scelta di paradigma è orientata qui al modello del *vir fortis* che, come già osservato, con la *frequens meditatio rationis* raggiunge il punto di equilibrio interiore necessario per affrontare la prova<sup>31</sup>. Che il testo da cui la riflessione del protagonista viene alimentata siano le *Confessioni* di Agostino, non modifica tale scelta nemmeno nel prosieguo della lettera.

La narrazione slitta in seguito a livello dell’*hic et nunc* del narratore omodiegetico che si augura di compiere il viaggio quello stesso giorno portato a termine con il corpo, anche con l’anima. Più facile deve essere il viaggio spirituale, suppone il Petrarca, essendo che lo spirito non è sottoposto a limiti spazio-temporali:

*Ac nescio annon longe facilius esse debeat quod per ipsum animum agilem et immortalem sine ullo locali motu in ictu trepidantis oculi fieri potest,*

---

<sup>31</sup> Cfr. *supra* pp. 109-110.

*quam quod successu temporis per moribundi et caduci corporis obsequium  
ac sub gravi membrorum fasce gerendum est (Ibid.).*

Il discorso è qui saldamente registrato sulle frequenze del limite spazio-temporale inerente la condizione terrestre: a differenza del corpo, connotato da «caducità» e «pesantezza», l'anima non è circoscrivibile dalle categorie spazio-temporali. Il paragone tra anima e corpo è "squilibrato" nella similitudine a vantaggio del sostantivo astratto *obsequium* che individua la legge di un'esistenza umana sottomessa al condizionamento storico. Il periodo, infatti, si regge sull'antitesi aggettivale anima vs. corpo: «agile e immortale» definiscono la situazione spazio-temporale dell'anima, di contro alla contingenza del corpo, in quanto al tempo, «moribondo e caduco», riguardo allo spazio, pesante, impacciato e goffo.

Il contrasto tra l'anima e il corpo non potrebbe essere più patente; ripreso anche qui, peraltro dall'antitesi fra interno ed esterno<sup>32</sup>: poveri di senno, secondo Petrarca, sono gli uomini che cercano la pace nella realtà terrena quando, invece, dovrebbero cercarla dentro se stessi: *quod intus inveniri poterat, querentes extrinsecus* (§ 32).

Questa nuova riflessione è suggerita a Francesco dal libro X delle *Confessioni* di Agostino in cui il filosofo invita la razza umana a non trascurare se stessa a vantaggio di una vana ammirazione dei monti, mari, fiumi, Oceano e stelle. Ricontriamo qui ancora una delle caratteristiche tipiche della citazione petrarchesca: egli estrapola il passo senza prendersi cura di contestualizzarlo; il contesto della citazione, tuttavia, come nel caso del brano paolino, argomenta la tesi opposta rispetto a Petrarca.

Il richiamo di Agostino, invero, è collocato all'interno di un discorso più ampio glissato dal Petrarca sulla facoltà della memoria; l'autore, infatti, si interroga sulla sconfinata grandezza di questa *vis animi* che non sembra pienamente comprensibile all'intelligenza umana. L'uomo, sottolinea Agostino, ammira il cosmo, ma non altrettanto stupisce per la prodigiosa capacità della memoria di parlare di quello stesso cosmo senza vederlo:

---

<sup>32</sup> Cfr. *supra* p. 123 e sgg.

*Et eunt homines mirari alta montium et ingentes fluctus [...] et relinquunt se ipsos nec mirantur, quod haec omnia cum dicerem, non eam videbam oculis, nec tamen dicerem, nisi montes et fluctus et flumina et sidera, quae vidi, et Oceanum, quem credidi, intus in memoria mea viderem spatiis tam ingentibus, quasi foris viderem. Nec ea [«montes et fluctus et flumina et sidera [...] et Oceanum»] absorbui, quando vidi oculis, nec ipsa sunt apud me, sed imagines eorum, et novi quid ex quo sensu corporis impressum sit mihi (Conf. X, VIII, 15).*

La ricerca in se stessi qui postulata da Agostino non si oppone dunque alla ricerca umana in rapporto al cosmo. È proprio questo nesso con il mondo, infatti, a garantire la *imago*, necessaria alle funzioni della memoria.

Il passo, tuttavia, suggerisce a Petrarca considerazioni affatto diverse. Al punto che, chiuso il libro, Francesco si dice «irato», addirittura, perché ancora ammira le cose terrene:

*librum clausi, iratus michimet quod nunc etiam terrestria mirarer, qui iam pridem ab ipsis gentium philosophis discere debuissem «nichil preter animum esse mirabile, cui magno nichil est magnum» (§ 28).*

Inoltre l'autore si dispiace, rammarico doppio, perché avrebbe dovuto imparare già dai filosofi pagani che «non esiste nulla di ammirabile eccetto l'anima». Ancora una volta, ad essere marcata dal Petrarca, è l'analogia di concezione tra la saggezza dei pagani e le riflessioni del filosofo cristiano. Non stupisce che lo studioso di letteratura del secolo IV si trovi «completamente spiazzato» innanzi all'uso che Petrarca opera di Agostino come la critica ha già avuto occasione di osservare: «c'è un Agostino di Ippona ed un Agostino del Petrarca»<sup>33</sup>.

Insomma, come precedentemente osservato, per un verso, Petrarca cita senza contestualizzare, sovvertendo la sentenza della fonte; per l'altro, il sovvertimento è funzionale ad un'equivalenza operata tra cultura cristiana e cultura pagana. La sentenza agostiniana, infatti, nell'economia del discorso petrarchesco non aggiunge alcuna notazione rilevante rispetto al discorso pagano.

---

<sup>33</sup> E. GIANNARELLI, *Petrarca e i Padri della Chiesa*, op. cit., p. 394.

La citazione cristiana, dunque, conferma il modello del *vir fortis* qui additato per vincere la lotta interiore; un *vir fortis* che perfeziona l'ascesa al monte grazie alla sua ascesi, o meglio, alla *frequens meditatio rationis*.

### 2.3. Alcuni casi di lotta interiore nelle *Familiares*

Per necessità di sintesi si procede qui ad una ricognizione delle epistole *Familiares* che in modo più paradigmatico esemplificano la lotta interiore; al criterio narrativo lineare si preferisce, dunque, da qui in avanti, un criterio tematico che disponga secondo l'ordine dell'opera gli snodi fondamentali del tema in esame.

#### 2.3.1. Giovanni Colonna: un altro esempio di *vir fortis* (*Fam.* VII, XIII)

Il modello del *vir fortis* viene riproposto in modo coerente lungo l'intero arco dell'opera, ora identificato con un personaggio antico, ora additato dall'autore tra la folla dei suoi contemporanei. Uno di questi è Giovanni Colonna, stretto a Petrarca da un lungo sodalizio fin dai primi anni della sua formazione avignonese.

L'autore, in particolare, indirizza una *consolatoria* all'amico, la *Fam.* VII, XIII, dopo la morte violenta di alcuni familiari del cardinale durante gli scontri del 1347 tra la nobiltà romana e la parte di Cola di Rienzo. Petrarca è letteralmente senza parole per l'accaduto, tanto che il rimedio della lettera non sembra efficace per consolare il suo interlocutore<sup>34</sup>: *Denique omnis feci; incassum tamen* (§ 6).

Giovanni Colonna, dal canto suo, non sembra aver bisogno dell'aiuto del suo interlocutore: una lettera di Socrate informa Petrarca che pur fra tante vicissitudini l'animo del cardinale è incrollabile per *magnitudo* ed *eminentia* (§ 9). La notizia consola l'autore che attribuisce questa *performance* ai doni elargiti all'amico dall'«artefice celeste»:

---

<sup>34</sup> Occorre evidenziare che non interessa qui stabilire la "sincerità" delle parole di Petrarca, su cui, peraltro, Dotti anche in questo caso solleva molti dubbi (cfr. U. DOTTI, in F. PETRARCA, *Le Familiari*, op. cit., II, p. 987).



*celesti artifice [...] cui [...] pro hoc precipue gratias agere dignum est, quod tibi, tot rerum bellis exercito, fortitudinem tribuit et constantiam exemplarem* (§ 10).

Il prosieguito della lettera è un'esortazione a Giovanni Colonna affinché continui a perseverare *invicto animo* (§ 11) sulla strada della virtù. *Fortitudo* e *constantia*, infatti, rendono il cardinale un esempio per il genere umano che, appunto, solo con *patientia longanimitas constantia* (§ 13) è in grado di affrontare le prove difficili stabilite dal destino.

«Feroce» (§ 19), infatti, e ancora una volta depositaria di una «minaccia» (§ 11), è la *fortuna* che ordina le sorti delle vicende umane con un'iniziativa onnipervasiva (§§ 7, 9, 11, 14, 15, 17, 19, 22). Sullo sfondo, invece, rimangono sia l'«artefice celeste» che dispensa la «forteza», sia quel Cristo, definito secondo un'espressione formulare *consolator optime* (§ 8), a cui Petrarca affida il suo insopportabile dolore<sup>35</sup>. La storia rimane prerogativa di una forza avversa all'uomo, sinonimo di «morte», come ben attesta l'impotenza desolante dell'autore:

*In hoc vero tam gravi tamque intractabili et funesto vulnere, quod nobis nondum fletibus nostris satiata mors intulit, quid agerem, quid loquerer, vel omnino quid hiscerem, non inveni* (§ 3).

La «morte»/«fortuna» provoca un *vulnus* – linguisticamente marcato dalla radduplicazione aggettivale, *tam gravi tamque intractabili et funesto vulnere*, e dal modulo ritmico del *cursus tardus*, *funesto vulnere*<sup>36</sup> –, che lascia il narratore letteralmente senza fiato; il *tricolon* “strozza in gola” al soggetto storico la contromossa: non c'è azione, infatti, parola o respiro da opporre allo strale della morte.

---

<sup>35</sup> *His ego difficultatibus implicitus, silere firmaveram et presentem gemitum Cristo consolatori optimo solandum finiendumque committere* (§ 8).

<sup>36</sup> Per l'uso sorvegliato della *prosa numerosa* nelle *Familiars* cfr. G. ORLANDI, *Clausole ritmiche e clausole metriche nelle Familiars del Petrarca*, in C. BERRA (a cura di), *Atti del convegno «Motivi e forme delle Familiars di Francesco Petrarca»*. Gargnano del Garda (2-5 ottobre 2002), op. cit., pp. 291-321 e relativa bibliografia, in partic. p. 295, nt. 19.

Il cardinale, invece, pare non essere destinato a questa terribile afasia; egli, infatti, è un *vir fortis* non fiaccato, bensì esaltato dalle calamità terrene:

*Non vacat historias evolvere, quod in aliis consolatoriis epystolis ad te feci, et quecunque possem studio conquirere, nota sunt tibi. Non demisse neque muliebriter agam; non enim vel feminam alloquor vel puerum vel unum aliquem e plebe multivola, sed virum fortem et natura semper excelsum, nunc, ut spero, fortiolem solito et ipsis calamitatibus altiolem, virum crebris signatum fortune vulneribus, duratoque iam virtutis callo, minas illius et prelia contemnentem (§ 15).*

La scansione trimembre – della litote *Non vacat [...] / Non [...] agam [...] / non alloquor*, e dei destinatari esclusi dall'eloquio *non [...] feminam vel puerum vel unum aliquem* – introduce il destinatario della lettera, *sed virum fortem et natura semper excelsum*: Giovanni Colonna.

La *figura ethymologica* (*fortem, fortiolem*) fissa il carattere virtuoso di questo personaggio, la cui descrizione è segnata da una scansione bimembre ascendente dei sintagmi aggettivali – *fortem [...] excelsum, fortiolem [...] altiolem* – e predicativi – *signatum [...] contemnentem* – che esalta retoricamente il profilo di tale *virum*, sostantivo raddoppiato in linea con la scansione binaria del periodo. Egli è indurito dal «callo della virtù», metafora che ricorre per delineare il carattere dell'uomo «forte», impermeabile ai colpi della fortuna. Addirittura il cardinale sta «al di sopra» dell'agone storico «sempre»; pare, infatti, che la sua natura gli offra un'innata capacità di sopportare le prove dell'esistenza: *natura semper excelsum*.

2.3.1.1. *Due tratti psicologici a confronto: natura semper excelsum vs. natura numquam vel aliquando excelsum*

Emerge qui, pertanto, una differenza di «tratto» tra il cardinale e l'«io narrato» autoriale; innanzi alla morte violenta dei parenti, infatti, quest'ultimo è smarrito, in preda allo sconforto (§ 3 e sgg.), quello, invece, «forte» e «costante»<sup>37</sup>. Da questa

---

<sup>37</sup> *Miser e mestus* (§ 3) sono gli aggettivi che connotano l'animo dell'autore poi definito dalla metonimia *egra mens* (§ 4).

diversa connotazione interiore dei personaggi discendono due “itinerari” narrativi diversi per affrontare le prova della morte: l’uno, infatti, Petrarca, si affida a Cristo, *consolator optime*, l’altro, invece, è affidato alla sua forza naturale.

Si potrebbe obiettare che tale diversità sia annullata dal riferimento all’«artefice celeste» ipotizzando una *variatio* nel rapporto cielo-terra: Petrarca si rimette nelle mani di Cristo, Giovanni in quelle di Dio.

Quest’obiezione, tuttavia, non renderebbe giustizia di un’asimmetria oggettiva tra i due personaggi: i «tratti psicologici» del personaggio di Petrarca, *miser e mestus* (§ 3), infatti, lo differenziano dal cardinale, invece, *natura semper excelsum*. Alla inscalfibile e perpetua compostezza del Colonna, infatti, fa da controcanto il dolore dell’“io narrato” autoriale, incapace di esorcizzare «sempre» la sorte con «fortezza» e «costanza».

Parafrasando il sintagma petrarchesco, *natura semper excelsum*, potremmo attribuire al Petrarca *agens* la formula *natura numquam vel aliquando excelsum*. Tale distinguo, infatti, permette, da una parte, di valorizzare la possibile efficacia dell’intervento di Cristo e, dall’altra, di sottolineare la «natura» cui è sottomesso Petrarca, diversa rispetto a quella del cardinale. Che sia diversa è poi lo sviluppo dell’intreccio a comprovare: il Colonna, infatti, ottenuta una «fortezza» innata, è raffigurato solo contro la «fortuna»; sicuro, sereno della sua forza, «per natura», appunto, sempre al di sopra di ogni condizionamento della storia. In balia delle minacce della malasorte, invece, è Petrarca; immiserito e immalinconito dalle vicende luttuose, dunque, egli si affida a Cristo.

#### 2.3.1.2. *La fortezza vs. la morte*

Giovanni Colonna, dunque, pur essendo cardinale, come recita l’esordio della lettera, appare esponente di una tradizione senecana e ciceroniana che fa della «fortezza» umana la risorsa prima e unica per fronteggiare la fortuna.

L’esortazione finale al cardinale non a caso si avvale di un esempio romano: Giulio Cesare. Infatti, Giovanni deve sfidare la fortuna nonostante la dipartita di fratelli,

nipoti e parenti (§ 17), come il condottiero compie grandi imprese ignorando il nome paterno e senza fratelli, né figli (§ 16).

Tutta la famiglia di Giovanni, invero, ha risposto all’“appello della morte” eccetto il padre, Stefano Colonna. Anch’egli, tuttavia, alla stregua del figlio è saggio e sicuro nella sua fortezza, virtù che davvero fa dei Colonna una stirpe benedetta dal cielo:

*Quantum vero solatium fortitudo tua [di Giovanni] sibi [a favore di Stefano] tribuet inter seniles angustias, quibus eum sub vite finem ferox implicuit fortuna, et unde illum explicari non nisi vel propria vel superstitis filii virtus potest (§ 19).*

La «fortezza» è la cifra interiore di Giovanni che, insieme col padre, sfida la «fortuna feroce» – con allitterazione della fricativa *f*-, *finem ferox* [...] *fortuna*, quasi a riprodurre il suono della sferzata del destino – con una forza eguale ma di segno opposto, come suggeriscono i predicati *implicuit* vs. *potest explicari* entrambi perfettivi di *plicare*. Anzi questa virtù, afferma l’autore, è addirittura più forte dell’arma “letale” della fortuna: la morte. La vittoria su di essa, infatti, non con il lamento, non con il pianto si ottiene, ma con il «disprezzo» che nasce dalla «fortezza»:

*Mors nec lacrimis redimitur, nec lamentis vincitur; vitari non potest, sperni potest: hec insuperabilis et inevitabilis mali huius victoria sola est (§ 20).*

Viene qui riproposta da Petrarca, seppur non esplicitamente, la sapienza cicero-niana delle *Tusculanae disputationes*, fra i testi di Cicerone più citati dall’autore, a rimarcare il profilo “classico” del cardinale coevo al Petrarca. L’Arpinate, infatti, individua le due caratteristiche fondamentali della fortezza proprio nel disprezzo del dolore e della morte:

*Appellata enim ex viro virtus; viri autem propria maxime est fortitudo, cuius munera duo sunt maxima: mortis dolorisque contemptio. Utendum est igitur*

*his, si virtutis compotes vel potius si viri volumus esse, quoniam a viris virtus nomen est mutuata (Tusc. disp. II, 18)<sup>38</sup>.*

C'è una singolare consonanza tra i due pensieri; per entrambi, infatti, essere uomo coincide con l'essere forte, ovvero capace di disprezzo nei confronti del dolore e della morte, essendo la morte, anche in Cicerone, uno strumento in mano alla fortuna.

### 2.3.1.3. *L'elogio finale: lo spirito romano di Giovanni Colonna*

Petrarca attribuisce a Giovanni Colonna una natura speciale (*natura semper excelsum*) esente dalla *lex peccati* e tale da renderlo forte e artefice del proprio destino: ad uscirne ancor più delineato, dunque, è un medaglione di sapiente antico.

Sulla fortezza culmina anche l'elogio del cardinale che chiude la lettera; non solo i posteri, infatti, ma anche i contemporanei hanno o avranno a lodarlo per questa virtù:

*infractum malis animi robur et generosam vere romani spiritus maiestatem.  
Hec iugiter illacrimans. Vale (§ 22).*

L'icastica metafora, *animi robur*, accosta la forza interiore del cardinale alla nerboruta durezza della «quercia», variante originale, dunque, sul tema della «fortezza».

A chiudere l'elogio, però, è il riferimento alla maestà dello «spirito davvero romano» del cardinale. Tale rilievo fa diretto riferimento alla stirpe dei Colonna insediata nella città capitolina e, al contempo, fa risuonare l'eco dell'altro grande romano citato: Cesare.

---

<sup>38</sup> L'edizione di riferimento per le *Tusculanae disputationes* è: CICERO, *Tusculanes, Tome I (I-II)*, texte établi par GEORGES FOHLEN et traduit par JULES HUMBERT, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1970; *Tome II (III-IV)*, texte établi par GEORGES FOHLEN et traduit par JULES HUMBERT, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1968.

Petrarca, dunque, lascia al suo lettore il beneficio dell'interpretazione; quale linea culturale è più rappresentativa del suo personaggio, la cristiana o la pagana? o forse entrambe devono essere considerate sullo stesso piano?

La lotta interiore offre a riguardo un punto di vista illuminante; il duplice itinerario narrativo di questo tema, infatti – come già osservato –, corrisponde alle tradizioni cristiana e pagana: alla prima Petrarca, affidato a Cristo, alla seconda il Colonna, raffigurato alla stregua del sapiente antico, solo innanzi all'impeto della fortuna:

*Persuade tibi, queso, quod verissimum est: quo plus seviit, eo minus metuendam esse fortunam. Quod potuit, fecit [...]. Securus generoseque plenus contumacie illam intueri (§ 17).*

Potrebbe sembrare eccessivo ascrivere Giovanni Colonna alla tradizione pagana. Tuttavia, a ben vedere, il dono dell'«artefice», “dà il là” ad una sfida che si gioca poi su un piano narrativamente immanente; Dio è citato, sì, una volta<sup>39</sup>, ma non “decide” gli snodi narrativi del *plot* riassumibile nel duello tra i deuteragonisti del racconto petrarchesco: il cardinale e la fortuna.

Il personaggio di Giovanni Colonna, infatti, si ritaglia un campo d'azione indipendente rispetto a Dio, venendo a rappresentare un controcanto al modello cristiano, costituito dal Petrarca *agens* affidato a Cristo. Il cardinale col suo vivere “della rendita” del primo dono istituisce un modello alternativo agli esempi di lotta interiore della tradizione cristiana – su tutti le *Lettere* di Paolo o le *Confessioni* di Agostino –: in questi, infatti, l'intervento divino è necessario all'uomo momento per momento, in quello invece l'iniziativa di Dio è richiesta solo all'inizio, quasi che la Sua funzione coincida con l'essere inauguratore di un meccanismo, la vita, poi indipendente; con un'immagine presa a prestito da Leibniz potremmo dire che Dio è raffigurato qui come il grande «orologiaio» che dà l'abbrivio al complesso ingranaggio del mondo per lasciarlo poi autonomo nel suo sviluppo. Infatti, a prescindere dall'intervento permanente di Dio, Giovanni è *natura semper excelsum*. Tale personaggio,

---

<sup>39</sup> La *miser cordia Dei* garantisce qui una discendenza al Colonna: *spem nepotum [...] Deo casus nostro miserante, non desit* (§ 16).

dunque, pur storicamente inserito nell'alveo della tradizione cristiana, raffigura un personaggio esemplato dal mondo antico.

L'autore tuttavia non si limita a giustapporre i due modelli; l'analisi della lotta interiore, infatti, rileva un'implicita gerarchia fra di essi; è Giovanni il protagonista della lettera e il suo carattere cesariano di *vir fortis* si staglia nel contesto narrativo, rendendolo esempio attraente non solo per i contemporanei ma anche per i posteri. Il Petrarca *agens* sbiadisce al suo confronto; non è questo modello, ma quell'esempio, dunque, ad essere additato dall'autore. Pur nella cornice cristiana della Curia romana, ad essere propugnato da Petrarca è un ritorno all'etica stoica del Cicerone delle *Tusculanae disputationes* o del Seneca delle *Epistolae ad Lucilium*.

Trova qui sostanza la definizione di «essere contraddittorio» data al Petrarca da De Sanctis che lo descrive, da un lato, come «cristiano ascetico» e, dall'altra, come «erudito», «letterato», «artista», «pagano», un autore «come ne' tempi di transizione, che non è ancora l'uomo nuovo, e non è più l'uomo antico»<sup>40</sup>.

Che non sia più l'«uomo antico», Petrarca, è la natura sostanzialmente stoica di Giovanni a testimoniare, che nemmeno il ruolo istituzionale o l'appello all'«artefice celeste» riescono a invalidare.

Lo schema cristiano della lotta interiore prevede il raggiungimento della vittoria grazie al rapporto con Dio non solo all'inizio, ma anche in ogni momento dello sviluppo dell'intreccio; invece, in questa rappresentazione non sono bastevoli né il cardinalato – come lo stesso Petrarca denuncia nelle *Sine nomine* rimproverando perentoriamente la corruzione del collegio cardinalizio avignonese –, né la stessa grazia divina ottenuta nel momento della nascita.

La «conciliazione»<sup>41</sup> o «agreement»<sup>42</sup> tra cultura classica e cultura cristiana cui si riferisce la critica che fa del Petrarca un «ponte tra due mondi»<sup>43</sup>, è qui piuttosto una

---

<sup>40</sup> F. DE SANCTIS, *Il «Canzoniere»*, op. cit., p. 261.

<sup>41</sup> Cfr., p. es., U. DOTI, *L'uomo di Petrarca*, in F. PETRARCA, *Le Familiari*, op. cit., I, p. XXIII.

<sup>42</sup> F. RICO, *Philology and Philosophy in Petrarch*, in P. BOITANI e A. TORTI (eds.), *Intellectuals and Writers in Fourteenth-Century Europe. The J.A.W. Bennet Memorial Lectures. Perugia, 1984*, Tübingen-Cambridge, Gunter Narr Verlag, 1986, p. 56.

<sup>43</sup> E. FENZI, *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Della mia ignoranza e di quella di molti altri*, a cura di E. FENZI, Milano, Mursia, 1999, p. 77.

«giustapposizione», riscontrabile nell'oscillazione narrativa dei due modelli, da una parte, il Petrarca cristiano, dall'altra, il Colonna stoico.

Della tradizione cristiana nel personaggio del cardinale rimane, diremmo con De Sanctis, la «teoria», ma non la «sostanza»<sup>44</sup>: il rapporto con Dio è stabilito all'inizio, e sarà alla fine della vita del personaggio, non durante la sua esistenza narrativa.

L'ultimo elogio, dunque, va collocato entro questo quadro concettuale. Riteniamo, quindi, che il sintagma *generosam veri romani spiritus maiestatem*, abbia una connotazione anzitutto “cesariana” sottolineata, peraltro, da *maiestas*, lessema di tipica caratterizzazione dell'imperatore: il cardinale Giovanni Colonna è ascrivibile alla tradizione stoica pagana<sup>45</sup>.

### 2.3.2. Gherardo: un esempio di *miles Christi* (*Fam. X, III*)

#### 2.3.2.1. *Gherardo* (*miles Christi*) vs. *Francesco* (*miles mundi*)

Fino a qui abbiamo osservato la ricorrenza di personaggi piatti, per dirla con Forster, «costruiti intorno a un'idea o qualità»<sup>46</sup>, nella nostra analisi, la «fortezza»; infatti nell'ordine Philippe de Cabasoles (*Fam. II, I*), Lamba Doria (*Fam. II, II*), Stefano Colonna il Giovane (*Fam. III, III*), Gherardo (*Fam. IV, I*) e Giovanni Colonna (*Fam. VII, III*) rappresentano nel quadro della lotta interiore un «tratto psicologico» stabile e non suscettibile a evoluzioni narrative.

Alla volubilità della *intentio* autoriale e di riflesso del Petrarca *agens* fa da contraltare questo «tratto» irrevocabile dei suoi interlocutori, a equilibrare, appunto, la

---

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 249.

<sup>45</sup> Anche lo studio di Anna Maria Voci sui trattati religiosi di Petrarca, in particolare *De vita solitaria* e *De Otio*, ben dimostra l'operazione petrarchesca di presentare figure paradigmatiche del contesto sociale coevo sotto le insegne di una nuova cultura: «Nel trattato [De vita solitaria], viene modellato a chiare linee un nuovo tipo di religioso, contemplativo e umanista, che unisce alla professione eremitica la cultura degli «studia humanitatis», al valore cristiano del ritiro in solitudine per la ricerca di Dio quell'altro antico dell'*otium litteratum*. È a partire dal trattato petrarchesco che si diffonde questa concezione eremitico-umanistica della vita religiosa, la quale crede di poter vedere realizzata questa fusione di *heremus* e *litterae* negli ordini monastici più contemplativi [...] ma che assurge già in Petrarca a mito letterario, piuttosto che a corrispondere ad un modo reale di vita» (A.M. VOCI, *Petrarca e la vita religiosa: il mito umanista della vita eremitica*, Roma, Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 1983, pp. 109-110).

<sup>46</sup> Cfr. *supra* p. 23, nt. 34.



tendenza centrifuga insita nell'esordio programmatico: *non una scribentis intentio* (cfr. *Fam.* I, I).

Dal canto suo il Petrarca *agens* è sì mutevole, ma di una mutevolezza tutta interna al sentimento che il personaggio ha di se stesso; tale «tratto», dunque, non detta uno stravolgimento dell'assetto narrativo fondato su personaggi «piatti»; caso mai, infatti, per il Petrarca *agens* si parlerà di “stabile mutevolezza interiore”, sottostante, dunque, alla regola dei personaggi costruiti intorno ad una idea unica.

Fino alla *Fam.* X, III questo schema narrativo rigido non è mai contraddetto, quantomeno per quel che riguarda la lotta interiore. Giovanni Colonna, ad esempio, è *natura semper excelsum* a bilanciare la condizione di Petrarca, con sintagma esemplato dal precedente, *natura aliquando vel numquam excelsum*: non è immaginabile, dunque, né la caduta del primo né la salita del secondo, destinati come sono, dato lo svolgimento d'intreccio, l'uno a primeggiare, l'altro a soccombere alla fortuna.

L'esordio della *Fam.* X, III, dedicata a Gherardo, conferma le precedenti soluzioni narrative; l'allocuzione al fratello, infatti, è tutta giocata su una marcata antitesi tra la condizione dell'autore e quella del germano: Gherardo, infatti, *felix animi fortunatusque* (§ 2) prevarica su Francesco, la cui parola *minime utilis* (§ 3) è frutto di una presenza diminuita, in tono minore: *sermunculis meis* (§ 2) e *pectusculum meum* (§ 3). Al *clamor* (§ 3) di questo si oppone il *silentium* (§ 1) di quello, al «sacro ardore» (§ 3) di Gherardo il cuore «gelato», «pieno di torpore» (§ 3) di Francesco: ancora una volta personaggi «piatti» e ossimorici:

*Neque enim tyro ut olim, sed Christi iam miles es longa militia probatus, gratias Illi qui tanto te honore dignatus est* (§ 3).

Gherardo, dunque, è un *miles Christi* in forza della grazia di Dio che lo ha sottratto alla *militia mundi*. Nel presente della narrazione (*iam*) il fratello è dunque approdato alla milizia divina lasciandosi alle spalle un passato burrascoso. Gherardo, in-

fatti, ha condiviso nella giovinezza con Francesco i piaceri del mondo da cui, a differenza del fratello, la «destra di Dio» lo ha liberato.

Intorno a questo tema si snoda l'intera trattazione; perché, si chiede l'autore, Dio ha spinto Gherardo a combattere sotto le sue insegne e ha condannato me, Francesco, a rimanere sottomesso alla legge mondana?

*Meministi, frater, qualis olim rerum nostrarum status erat [...]; meministi, puto, ut nunc et libertati tue congaudeas et fraterne condoleas servituti, que me adhuc solitis compendibus arctatum tenens, iam cultrum lateri iam laqueum collo parat, peregissetque iam pridem ni liberatoris tui dextera, que te servitio exemit, me ab interitu defendisset. Orabis, frater, ut me quoque iantandem libertati restituat... (§ 11).*

La struttura binaria della sequenza narrativa marca l'antitesi tra il passato (*olim*) dei due fratelli e il presente (*nunc*) in cui alla «libertà» di Gherardo si oppone la «schiavitù» di Francesco. La narrazione torna poi circolarmente dal presente di Francesco (*iam [...] iam*), assediato da cattive consuetudini, al passato di Gherardo (*iam pridem*), esonerato dalla servitù mondana, qui *servitio*, dalla «destra del liberatore»; ormai da sette anni, egli è *in servitio Iesu Christi* (§ 10).

Francesco chiede al fratello di pregare perché egli possa godere in futuro (*iantandem*) della medesima «libertà»; ma tale richiamo è soffocato dalla nuova rievocazione del passato, alla cattiva consuetudine che ancora, seppur in misura minore, stringe a sé l'autore: *Meministi, inquam* etc. (§ 12).

L'intera trattazione della lettera, quindi, è costruita sulla dialettica tra il presente, in cui la «destra» di Dio ha liberato Gherardo, e il passato in cui domina il travia-mento dei due fratelli.

Il tempo antico per entrambi significa l'ambizione di un riconoscimento pubblico (§ 15) e la vanità effimera (§ 16-17) – le «splendide vesti», l'«acconciatura impeccabile» o la «toga fulgida e profumata» (§ 13), o ancora il capriccio dei «calzari» (§ 18) e le cure eccessive dei capelli (§ 19) –; tanto che, richiamando il celeberrimo proemio del *Canzoniere*, Francesco e Gherardo diventano *populorum fabula* (§ 21); e poi questo passato viene a coincidere con la poesia indecorosa che mette in versi

l'amore mortale (§§ 21 e 23-24), con l'ipocrisia, i conviti fastosi e i banchetti (§§ 28-29), con le ingiurie dei servi indolenti (§ 30 e sgg.), con l'adulazione, la cupidigia e l'inganno (§§ 36-37), con le liti forensi, le prigionie e gli agguati (§ 39); infine i pericoli più gravi: incendi, ferite, prigionia e naufragi.

A questo passato, sinteticamente ascrivibile al dominio del «peccato» (*peccatoris oleum* § 22), fa da contraltare l'azione redentrice di Dio che nel presente della narrazione risponde “colpo su colpo” alla caduta (§§ 17, 21, 22-23, 25-26-27, 35, 40-41); costante è l'esortazione al fratello affinché confronti le due epoche: *Quantum vero te nunc illa preterita memorantem, presentia ista delectant!* (§ 20); e ancora, *Confer, oro, nunc ista cum illis: cum turbulentis opibus quietissimam paupertatem...* (§ 42).

Nel presente della narrazione l'azione di Dio ha l'effetto principale di ottenere la «libertà» di Gherardo, *libertati tue* (§ 11); *liberatus* (§ 21); *servili tyrannide liberatus* (§ 35), di contro alla schiavitù mondana, in passato dello stesso Gherardo, *servitio* (§ 11), e di Francesco, tanto nel passato quanto nel presente, *fraterne servituti* (§ 11).

La «libertà» di Gherardo è sinonimo di «felicità», nonostante essa coincida con una nuova “schiavitù”. Tale paradosso è dispiegato dallo stesso autore nel momento in cui il fratello a prendere consapevolezza del suo stato beato:

*hoc agit ut te felicem scias, qui servili tyrannide liberatus, levissimo ac suavissimo Christi iugo colla subieceris* (§ 35).

La sottomissione al giogo di Cristo, dunque, è «felicità» perché coincide con la liberazione dalla tirannide del peccato.

Debellare il peccato, come già osservato, nella tradizione cristiana significa vincere la lotta interiore; sotto le insegne dell'esercito divino, dunque, la sottomissione è insieme vittoria della lotta interiore, «libertà» e «felicità»: *felix et invidiosa militia magnusque, fateor, et durus labor, sed brevis et eterno pensandus premio* (§ 25).

La metafora del «soldato di Cristo» (§ 3), quindi, concreta il cambiamento spirituale di Gherardo: dall'abisso del peccato alla vertigine celeste della purezza. Egli è l'esempio di uomo libero, vincitore della lotta interiore: in lui, infatti, paolinamente,

vince la legge della mente sulla legge del peccato, la «grazia di Cristo» sul «peccato».

Gherardo, si badi bene, non eccepisce ancora la legge del personaggio piatto: il suo cambiamento, infatti, dal punto di vista retrospettivo dell'autore è valutato entro una logica necessaria. L'intervento di Dio implica l'evoluzione del personaggio il quale, in definitiva, non è mai posto innanzi ad un bivio narrativo. Come la «legge dello spirito», dunque, domina di necessità il presente, così la prima età è sottomessa alla «legge della carne» senza possibilità di smentita.

### 2.3.2.2. *La petitio a Dio*

Tali considerazioni paiono valere anche per Francesco, il quale, a differenza del fratello, è stretto dalla morsa del peccato prima e poi; senonché la *petitio* a Dio, volta a trovare l'interlocutore che possa sciogliere il motivo di due destini così diversi, rivela un «tratto» nuovo e originale nel suo personaggio:

*Michi autem adhuc restat de quo tecum, si pateris, Deus meus, disceptare velim. Quid est enim, responde michi, quod cum ego et frater meus gemino laqueo teneremur, utrunque contrivit manus tua, sed non ambo pariter liberati sumus?* (§ 26).

L'*incipit* dell'apostrofe è insieme agostiniana e davidica: l'allocuzione familiare a Dio richiama, infatti, le *Confessioni*: la struttura binaria del dettato, invece, insieme a fenomeni eufonici quali la rima interna imperfetta, *velim [...] enim*, e le reduplicazioni pronominali (*michi/meus/michi/meus*), sono tratti dello stile davidico apprezzato dal Petrarca<sup>47</sup>. Il *bicolon* è funzionale all'accostamento di Gherardo con Francesco; analoga è la loro schiavitù (*gemino laqueo*), e analogo l'intervento divino da cui sono soccorsi (*utrunque contrivit*); differente, tuttavia, è l'esito di tale intervento.

---

<sup>47</sup> Per necessità di sintesi non è qui opportuno procedere oltre sull'argomento; basti ricordare, tuttavia, che sullo stile davidico torna ripetutamente il Petrarca, anche in questa lettera (§ 57). In *explicit*, inoltre, Petrarca afferma di aver scritto in uno stile particolare: *non meo sed peregrino stilo ac prope monastico dictavi* (§ 59). Probabile è che questa ammissione sia legata all'imitazione dello stile davidico consustanziale alla vita monastica. Nella lettera successiva, infatti, indirizzata ancora una volta al fratello, l'autore allega l'egloga *Parthenias* in cui gli scritti di Davide, oltre a rappresentare una testimonianza di fede, sono considerati opera di poesia da meditare in modo assiduo.

L'autore non riesce a spiegare perché la forza divina pur intervenendo su casi "identici" abbia ottenuto risultati diversi: *sed non ambo pariter liberati sumus*.

*ille quidem evolavit, ego nullo iam laqueo tentus sed visco consuetudinis pessime delinitus, alas explicare nequeo et ubi vinctus fueram, solutus hereo. Quid cause est nisi quod contritis pari conditione laqueis, nequaquam quod sequitur par fuit, «adiutorium nostrum in nomine Domini»? (Ibid.).*

L'effetto generato dall'intervento divino è uguale (*pari conditione*): il «laccio» è sciolto sia da Gherardo sia da Francesco, «polverizzato», addirittura, come suggerisce l'anafora del verso *conterere*. Tuttavia, l'operazione dei due personaggi è agli antipodi: il frequentativo *evolare* si oppone al sintagma verbale *alas explicare nequeo* e ribadisce l'antitesi *ille* vs. *ego*. L'autore versa in uno stato paradossale: pur sciolto, infatti, egli rimane nel luogo dov'era avvinto al «laccio» del peccato; egli conclude quindi che l'aiuto «in nessun modo fu uguale». Ricade qui su Dio, dunque, la "colpa" dello stallo. C'è un lessema, tuttavia, che "sorpassa" questa spiegazione, e apre ad un secondo scenario di motivazioni poi sviluppato dall'autore, un lessema che trova una grande eco nelle *Confessioni* di Agostino, e in particolare nel capitolo della conversione: il lemma *consuetudo*.

L'autore, infatti pur sciolto dal «laccio» del peccato, riconosce di essere vittima del «vischio di una pessima consuetudine». La *consuetudo* nelle *Confessioni* di Agostino è la forza di un peccato "duro a morire" alla grazia perché iscritto nell'abitudine dell'«uomo vecchio»; nel capitolo della conversione, l'ottavo, Agostino individua infatti nella *consuetudo* la forza che più violentemente si oppone ad abbracciare la *militia Dei*<sup>48</sup>:

*Sed tamen consuetudo adversus me pugnacior ex me facta erat, quoniam volens quo nollem perveneram (Conf. VIII, V, 11).*

---

<sup>48</sup> Cfr. *Conf.* VIII, V, 10-11; *Ivi*, 12; *Ivi*, VII, 18; *Ivi*, IX, 21; *Ivi*, XI, 26.

La *consuetudo* viene qui a declinare con la finezza psicologica propria di Agostino la *lex peccati* paolina; essa, infatti, è la forza «violenta» (*Conf.* VIII, V, 12; *Ivi*, XI, 26) di cui si avvale un peccato perpetuato nel tempo, vera e propria *aegritudo animi*:

*Non igitur monstrum partim velle, partim nolle, sed aegritudo animi est, quia non totus assurgit veritate sublevatus, consuetudine praegravatus (Conf. VIII, IX, 21).*

La «consuetudine», dunque, coincide con la «malattia dell'anima» che impedisce all'uomo di accettare *toto corde* l'iniziativa divina. Petrarca, tuttavia, pur riprendendo qui il lemma agostiniano, non imputa la stasi alla «consuetudine» ma a un *deficit* dell'aiuto di Dio. Il richiamo agostiniano, tuttavia, viene chiarito aprendo ad una nuova ipotesi interpretativa:

*Cur autem hanc daviticam cantilenam tanto concentu ceptam tam dissona voce complevimus? Nulla Dei voluntas sine causa est, quippe cum omnes inde dependeant et illa sit omnium fons causarum. Frater ergo rite cecinit erecto ad celum animo, ego terrena cogitans et curvatus in terram; et forte liberatricem dexteram non agnovi, forte de propriis viribus speravi; aut hoc aut aliud cause est cur effracto laqueo non sim liber. Misereberis, Domine, ut dignus sim cui amplius miserearis; sine gratuita enim misericordia tua nullatenus potest humana miseria misericordiam promereri (Fam. X, III, 27).*

Un'immagine musicale ribadisce l'antitesi tra la situazione di partenza (*tanto concentu*) e la situazione d'arrivo (*tam dissona voce*); una gnome da manuale teologico, invece, insiste sull'«onnipotenza» divina, a confortare l'ipotesi che è l'insuccesso di Francesco è stabilito dalla volontà di Dio. Poi ancora una distinzione di «tratti psicologici» oppositivi: *Frater [...] erecto [...] animo* vs. *ego [...] curvatus*; quello canta con l'animo rivolto al cielo, questo medita, ripiegato su se stesso, le cose terrene, con *figura ethymologica (terrena, terram)*. Per l'ennesima volta ad essere riproposto è lo schema oppositivo fondato su personaggi «piatti» agli antipodi.

Tuttavia, qui, l'immagine dell'uomo curvo introduce una nuova, davvero inaspettata, spiegazione dello "stallo" di Francesco; per la prima volta, infatti, l'autore presenta il personaggio ad un "bivio" della sua esistenza narrativa:

*et forte liberatricem dexteram non agnovi, forte de propriis viribus speravi;  
aut hoc aut aliud cause est cur effracto laqueo non sim liber (Ibid.).*

Francesco, dunque, si dimostra capace di esercitare un'opzione di fronte all'iniziativa divina. Fino a qui, un intreccio necessario stringe le maglie di una narrazione in cui la creatura non entra in dialogo con Dio; qui, invece, Francesco ammette, pur con riflessioni temperate dal «forse», di non aver accolto il dialogo con Dio. Due sono i motivi: *deficit* di conoscenza della «destra» divina e speranza riposta nelle sole forze umane.

Il personaggio ha la libertà, dunque, di accettare o rifiutare la «destra liberatrice», di attivare o non attivare il dialogo con il Creatore. La "schiavitù" di Francesco, pertanto, non è un evento narrativo necessario; piuttosto, egli decide di rimanere sottomesso alla logica mondana (*non sim liber*).

Pertanto viene qui affacciata l'interazione tra Dio e l'uomo secondo una modalità narrativa alquanto singolare nel contesto dell'epistolario: il personaggio, infatti, prima "ostaggio" della natura o del destino, è dotato ora di una libertà che, sollecitata dagli eventi, è in grado di modificare i destini dell'intreccio<sup>49</sup>.

Per la prima volta nello svolgimento del tema della lotta interiore si assiste ad una drammatizzazione del rapporto tra l'uomo e Dio che mette in dialogo l'iniziativa divina e il personaggio umano.

Quindi, ferma restando l'iniziativa di Dio, Francesco non è libero perché preferisce alla *lex spiritualis* la *lex peccati*; emerge qui con chiarezza l'essenza della lotta interiore descritta da Paolo nelle sue lettere:

---

<sup>49</sup> Potremmo dire qui con Forster che il personaggio di Petrarca acquista un tratto di «realtà»: «A volte il trionfo dell'intreccio è troppo completo. I personaggi sono costantemente costretti a tenere sospesi certi dati del loro carattere, oppure vengono trascinati con tale furia dal corso del destino, che la loro impressione della loro realtà ne resta assai scossa» (E.M. FORSTER, *Aspetti del romanzo*, op. cit., p. 100).

*Invenio igitur hanc legem volenti mihi facere bonum, quoniam mihi malum adiacet. Condelector enim legi Dei secundum interiorem hominem; video autem aliam legem in membris meis repugnantem legi mentis meae et captivantem me in lege peccati, quae est in membris meis. Infelix ego homo! Quis me liberabit de corpore mortis huius? Gratias autem Deo per Iesum Christum Dominum nostrum! Igitur ego ipse mente servio legi Dei, carne autem legi peccati (Rom. VII, 21-25).*

Così in Petrarca, come in Paolo, il riconoscimento doloroso di aver contato solo sulle proprie forze apre alla richiesta a Dio affinché abbia «misericordia» dell'uomo peccatore: la drammatizzazione del rapporto culmina nell'invocazione dell'uomo a Dio.

### 2.3.2.3. *Il rapporto tra l'uomo e Dio nel cronotopo petrarchesco*

Nello stesso svolgimento della lettera si intuisce, tuttavia, il motivo narrativo per il quale questa strategia di drammatizzazione uomo-Dio è così parcamente attuata: il problema risiede nello statuto narrativo del personaggio di Dio.

Il difetto di Francesco, occorre notare, si attesta anzitutto a livello razionale; il verbo *agnoscere*, infatti (*liberatricem dexteram non agnovi*), segnala una debolezza della ragione davanti al fenomeno divino, da cui discende, come conseguenza, l'errore di sperare nelle proprie forze (*de propriis viribus speravi*).

Pertanto, da fissare sotto la lente della riflessione razionale è il fenomeno divino che viene posto al centro della trattazione a partire dall'esortazione con cui Gherardo è invitato a credere di essere chiamato a colloquio con Dio ogni mattina: *Absit segnitates, languor abscedat; dum matutino tempore excitaris, ad divinum te colloquium evocari credito* (§ 44).

L'imperativo futuro *credito* ripone il problema di natura razionale che, infine, l'autore affronta di petto:

*Quodsi mortalis domini veneratio prestare potuit, quid Cristi presentia posse debet? Is equidem non expectandus ut veniat [...], sed suscipiendus colendusque; omnibus locis omnibusque temporibus presens est, videt actus nostros, cogitationes introspicit, ingens calcar animo nisi funeste consuetudinis torpor obsistat* (§ 47).



Cristo non è da aspettare, ma da «accogliere e da venerare» perché Egli è presente in ogni tempo e in ogni luogo, addirittura dentro il palpito del pensiero umano; questo riconoscimento, però, è impedito dal «torpore di una funesta consuetudine». Il lemma *consuetudo* ritorna in rigorosa, e questa volta chiara, accezione agostiniana, a indicare la causa del rifiuto della *lex mentis*.

L'autore, tuttavia, insiste sull'onnipresenza di Cristo che compie, a suo dire, il pensiero di Epicuro, poi citato da Seneca e Cicerone:

*Nobis hac arte nil est opus; testem fictum non querimus cum vivum ac verum presentemque semper Cristum habeamus [...]. Omnia igitur coram Illo non quasi spectante sed vere spectante faciamus; pudebit non modo actuum sed archanarum etiam voluntatum, quas non tantum fictus sed etiam vere presens epicureus testis non posset agnoscere; novit autem eas Ille cuius oculis nichil est impervium (§ 49).*

Noi cristiani, afferma Petrarca, non abbiamo bisogno di immaginare, come Epicuro, un testimone fittizio, perché Cristo è il testimone per eccellenza, «vero», «vivo» e sempre presente in ogni luogo. Ferme restando queste considerazioni, Egli è conoscibile, ancora *agnoscere*.

*Putemus Illum ante oculos nostros positum clamare: «Quid agitis, ceci et ingrati?» [...]. «Quid ad hec, frater, responsuri sumus? [...] profecto si hec intus in anima loquentem Dominum audire voluerimus, surgemus nocte alacres...» (§§ 50 e 53).*

Avviene qui, tuttavia, uno strano cortocircuito narrativo: a rigor di pensiero, infatti, l'autore dovrebbe presentare un personaggio vero, vivo e presente che dialoga con il protagonista; invece, ad essere proposto dall'autore è un immaginario monologo di Dio, a rivelare che il sintagma *ante oculos*, con cui il discorso diretto viene introdotto, si riferisce agli “occhi interiori” dell'anima. *Mutatis mutandis*, dunque, resta un'invariante narrativa: come Epicuro chiede al suo lettore il beneficio di essere considerato sempre presente, così Petrarca chiede al suo interlocutore di immaginare il dialogo con Cristo. Ugo Dotti, infatti, traduce il verbo *Putemus* con «Immaginia-

mo»<sup>50</sup>: Cristo è il testimone vero, vivo, sempre presente, però nell'orizzonte interiore dell'anima.

L'iniziativa divina, pertanto, interviene a livello del cronotopo interiore:

*Cristus tibi totius vite testis semper assistit; Illum igitur intueri, si vis nullo labore nullis omnino vigiliis fatigari (§ 54).*

Da questa impostazione discende la conseguenza narrativa che sia «difficile» seguire Cristo mentre ascende al cielo con gli occhi di carne; pertanto, deve giovare alla salvezza del fratello la «testimonianza di uomini puri», ovvero uomini “in carne e ossa” capaci di svolgere la funzione di *duces*:

*Quodsi immortalitate recepta in gloriam sue divinitatis ascendentem sequi oculis et mente difficile est, et puri hominis testimonio delectaris, elige tibi aliquos de professionis tue ducibus: Iohannem Baptistam... (§ 55).*

Ecco emergere qui il motivo della scarsa “applicabilità narrativa” della drammatizzazione uomo-Dio, pur accennata in questo intreccio. Cristo, infatti, è qui immaginabile dagli occhi interiori del cuore; in altre occorrenze è invece l’“agente esterno” che decide le sorti dell’intreccio: in ogni caso Egli non appartiene allo stesso piano narrativo dei personaggi; difficile, dunque, proporre il Suo dialogo con essi. Destinata a risolversi in punti isolati è, dunque, la linea drammatica dell’intreccio.

La chiusa della lettera ripropone nel quadro della lotta interiore la dialettica iniziale: necessaria, pare tanto l’ascesa di Gherardo quanto la stasi di Francesco:

*Hec inter gaude spera suspira serviens Domino in timore et exultans ei cum tremore, ac gratias agens quod tibi pennas dedit tanquam columbe ut volares et requiesceres, quibus non segniter usus es, sed elongasti fugiens ut in solitudine constitutus innumerabilia mundi mala de cetero non sentires, que ego miser sentio et quibus obsideor ac circumspiciens contremisco (§ 58).*

---

<sup>50</sup> U. DOTTI, in F. PETRARCA, *Le Familiari*, op. cit., II, p. 1399.

Il brano, che riprende largamente il linguaggio dei salmi tra cui l'immagine della «colomba» tanto cara al Petrarca, oppone come all'inizio Francesco a Gherardo; quest'ultimo come «colomba» si leva alto sulle vicende umane; l'altro, invece, preda dei «mali innumerevoli del mondo», vive impaurito in “stato d'assedio”. I personaggi tornano al “loro posto”, sui piatti della bilancia del destino: in alto, il “leggero” Gherardo, in basso il “pesante” Francesco.

Quest'ultimo, infatti, è “avvitato” ancora intorno al suo peccato e rinverdisce la dialettica tra la finita miseria umana e l'infinita misericordia di Dio, unico rimedio all'altezza di tanto male:

*Multum est, fateor, peccati mei pondus, sed finitum tamen, ac Eius unde auxilium expecto, infinita clementia est (§ 59).*

Come in *incipit* il piano umano torna “spaiato” rispetto al piano divino. La drammatizzazione uomo-Dio enucleata dall'apostrofe (§§ 26-28) si rivela fragile: Dio, infatti, agendo *ex machina* o *in interiore homine*, non ha uno statuto di realtà finzionale che possa influire sul cronotopo d'incontro dei personaggi.

### 2.3.3. La libertà nella lotta interiore: la *Fam.* XVII, X

Le analisi delle ultime due lettere, rispettivamente la *Fam.* VII, XIII e la *Fam.* X, III, fissano due modelli alternativi e competitivi allo scioglimento della lotta interiore: da una parte il *vir fortis*, Giovanni Colonna, che dopo il “primo tocco” dell'«artefice» affronta impavido le vicende del destino; dall'altra il *miles Christi*, Gherardo, «felice» e «libero» in virtù dell'intervento divino. A livello narrativo, tuttavia, i due personaggi sono accomunati da una natura «piatta» che li vede esponenti irrinunciabili di un'idea “chiara e distinta”: stoica l'una, cristiana l'altra. Tocca a Francesco, tuttavia, variare il tema del personaggio piatto nella *Fam.* X, III; nella *petitio* (§§ 26-28), infatti, si registra la drammatizzazione del rapporto tra l'uomo e Dio in cui alla libera iniziativa divina risponde la libera adesione del personaggio. Tale strategia,

tuttavia, è centellinata nell'epistolario in virtù dello statuto del personaggio divino, evocato ora quale «artefice» *ex machina* delle vicende raccontate, ora quale interlocutore interiore dei personaggi: alieno dunque dalla dimensione dell'*hic et nunc* riguardante il sistema dei personaggi.

La *Fam.* XVII, X lungo la traiettoria di questa parabola viene a costituire un punto focale: da un lato, infatti, viene riproposto il tema della libertà sotto il segno della lotta interiore, come recita la *salutatio* – *Ad Iohannem Aretinum, quid est quod volentes unum aliud agimus* –, dall'altro, la dialettica uomo-Dio viene ad assumere una declinazione paradigmatica del pensiero petrarchesco.

La lettera risponde alle critiche “piovute addosso” all'autore dopo il trasferimento a Milano, alle dipendenze del cardinale Giovanni Visconti. Petrarca confessa al destinatario, l'amico Giovanni Aghinolfi, che la causa di una scelta così “politicalmente scorretta” è la sconfitta della propria lotta interiore<sup>51</sup>; Francesco, infatti, citando la *Lettera ai Romani*, ammette di trovarsi nella medesima situazione di Paolo: *Non enim [...] quod volo facto bonum, sed quod nolo malum, hoc ago* (§ 10, cfr. *Rm.* VII, 20). Che sia una lotta interiore ad essere descritta è già circostanziato e dalla citazione del trattato di Giovanni Crisostomo intitolato *Nisi a semet ipso neminem ledi posse* (§ 4), e dalla considerazione che *quisque hostem vastatoremque suum secum [...] habet* (§ 5). La narrazione della lettera tematizza questo groviglio interiore, e tutta l'argomentazione petrarchesca è volta a sceverare, insieme a Paolo e ad Agostino, le ragioni di questa paradossale coincidenza: l'uomo vuole il bene eppure compie il male. La risposta di Paolo *ego hoc facio, iam non ego operor illud, sed quod abitat in me peccatum* (§ 11, cfr. *Rm.* VII, 21), esige un chiarimento a cui provvede la sapienza agostiniana, non con l'*Enarratio in Psalmum 118*, troppo complessa secondo Petrarca, ma con l'ottavo libro delle *Confessioni*.

È il giorno della conversione di Agostino che Petrarca intende rievocare, la conversione grazie a cui avviene la vittoria della lotta interiore:

---

<sup>51</sup> Qui veicolata dai seguenti sintagmi: *conflictatione animi* (§ 12), *intestinum [...] bellum* (§ 13), *in archano conflictu dissidentium curarum* (§ 14), *animi procellam* (§ 15).

*Quid enim ipse pater Augustinus, quid agebat illo conversionis sue die et in illa saluberrima sed difficillima conflictatione animi, dum ad meliorem transire vitam vellet nec transiret? quibus estuabat angoribus, quibus stimulis urgebatur? et tamen pestifero tenebatur freno ne transiret, quo non magno apparatu sed sola voluntate transeundum erat, quando, quod eleganter Flaccus irridet... (§ 12).*

Il periodo perfettamente bilanciato dalla scansione bimembre delle interrogative dirette – *Quid [...] quid* e *quibus [...] quibus* – dei superlativi e della *figura etymologica* di *transire*, e ornato dagli stilemi solenni della *prosa numerosa* – *velox* è il *cursum: stimulis urgebatur* – col descrivere il conflitto interiore di Agostino individuando l'arma che occorre brandire per abbracciare una «vita migliore»: la *voluntas*. Alle potenzialità di questa facoltà umana, Petrarca si affida per risolvere il conflitto interiore.

Tale riflessione, inoltre, richiama all'autore una citazione di Orazio il quale riflette sulla *strenua [...] inertia* che impedisce all'uomo di riconoscere l'oggetto desiderato: *Strenua nos exercet inertia; navibus atque / Quadrigis petimus bene vivere; quod petis hic est* (§ 12, cfr. *Epist.* I, XI, 28-29). L'osservazione oraziana pare lievemente decentrata rispetto all'insistenza autoriale sulla «volontà»: quello, infatti, rimanda pure all'istanza razionale; ma tant'è, a Petrarca interessa qui accostare il modello cristiano al modello classico e specchiare se medesimo in questa storia universale.

In seguito, l'accenno al soggiorno milanese del Petrarca rinfocola l'analogia tra l'autore e Agostino: *ego nunc simile quiddam experior* (§ 13). La digressione sulla propria dimora, infatti, permette a Petrarca di richiamare il battesimo del santo ad opera di Ambrogio:

*ubi in archano conflictu dissidentium curarum tandem victor Augustinus, sacro fonte ab eodem lotus Ambrosio viteque prioris solitudine liberatus est; quo facto statim amicus ille Cristi antiquus et hic novus magno sanctoque gaudio exultantes carmen illud famosissimum laudis et confessionis mutue pariter cecinerunt Deo* (§ 14).

Come per Gherardo nella *Fam.* X, 3 la vittoria di Agostino (*victor*), ovvero la sua liberazione (*liberatus est*), avviene grazie all'intervento divino, qui per mezzo del sacramento; non viene raffigurata, dunque – come ci aspetteremmo –, la decisione della «volontà», in precedenza presentata quale unica via di salvezza nel conflitto dell'anima (cfr. § 12). Certo, si deve legittimamente ipotizzare che la volontà di Agostino sia implicata nel gesto del battesimo; eppure è il procedimento raffigurativo della scena a interessare la nostra riflessione: si registra qui una strategia compositiva, tipicamente petrarchesca, fondata sul movimento oscillatorio della narrazione che ora esalta il protagonismo di Dio, ora il protagonismo dell'uomo nella sua volontà.

#### 2.3.3.1. *Quello che Petrarca cita del libro VIII delle Confessioni*

Il *carmen illud famosissimum* è il *Te Deum* la cui composizione, concordemente ad una tradizione della Chiesa, Petrarca fa risalire proprio a questo battesimo. Tale scioglimento della vicenda culminante con l'intervento di Dio non esime l'autore dal ritornare sulla lotta interiore di Agostino con le stesse parole del santo. A finire sotto la lente del Petrarca, in particolare, è una sequenza dell'episodio tratto dal libro VIII delle *Confessioni*: la celeberrima conversione.

Il brano citato da Petrarca presenta tutto il travaglio dell'anima di Agostino, intento a considerare di nuovo il suo dissidio interiore e, al contempo, a stabilirne le cause: *Imperat animus, ut velit animus, nec alter est nec facit tamen. Unde hoc monstrum? et quare istuc?* (§ 17, cfr. *Conf.* VIII, VIII, 9)<sup>52</sup>. Alle citazioni agostiniane sono accostati interventi metatestuali volti a mostrare l'analogia con la situazione di Petrarca. Il rovello dell'autore, infatti, ancora una volta è il conflitto interiore della sua anima:

---

<sup>52</sup> In questo libro, infatti, sin dall'esordio, il santo mette in luce il conflitto che devasta il suo cuore, contrastato com'è, tra il desiderio di seguire il Salvatore, via alla verità, e l'irrisolutezza ad abbandonare la vita antica: *De mea vero temporali vita nutabant omnia, et mundandum erat cor a fermento veteri; et placebat via, ipse salvator, et ire per eius angustias adhuc pigebat* (*Conf.* VIII, I, 1). Da ciò discende la considerazione di due «volontà» in contrasto tra loro che albergano la sua anima: *Ita duae voluntates meae, una vetus, alia nova, illa carnalis, illa spiritalis, confligebant inter se atque discordando dissipabant animam meam* (*Conf.* VIII, V, 10).

*Quod si sibi potuit accidere, quid in me tale aliquid miremur? [...] me enim ipsum erroresque meos animi mei monstrum aliud volentis et aliud agentis, nolo extimes me magis aliquem admirari (§ 18).*

Il tema paolino (*aliud volentis et aliud agentis*), nonché oggetto della *salutatio*, è argomento di stupore per l'autore; che vi ritorna ancora e con gli stessi termini nel paragrafo successivo: perché io, Paolo, Agostino e forse anche te Giovanni – si chiede il Petrarca – *unum volumus aliud agimus [...]?* (§ 19).

La risposta di Paolo della *Lettera ai Romani*, a detta del Petrarca, è oscura; a questa, pertanto, egli preferisce ancora le *Confessioni* che nella loro *simplicitas* (*Ibid.*) sono amiche della verità.

Secondo il filosofo cristiano, infatti, l'anima non risponde al suo stesso comando – ovvero, seguire il Salvatore, nei termini dell'esordio del libro – perché non vuole in modo intero: *Sed non ex toto vult: non ergo ex toto imperat* (§ 20, cfr. *Conf.* VIII, VIII, 9); essa infatti comanda per quel tanto che vuole. Dunque se essa non vuole interamente non può comandare interamente: *Non itaque plena imperat; ideo non est, quod imperat* (*Ibid.*). D'altro canto, assevera ancora il santo, quest'imperfezione della volontà è da attribuirsi alla sua stessa natura:

*Nam si plena [voluntas] esset, nec imperaret, ut esset, quia iam esset. Non igitur monstrum partim velle, partim nolle, sed aegritudo animi est, quia non totus assurgit veritate sublevatus, consuetudine praegravatus (Ibid.).*

L'anima è preda di una «malattia» che le impedisce d'essere «piena»; a questa «pienezza» tuttavia occorre pervenire, chiosa Petrarca, se l'uomo vuole giungere alla «felicità»:

*Possumus ergo, si volumus, ad felicitatem ire; hoc est illa agere que nos ad felicitatem veramque libertatem animi perductura cognoscimus; sed ita demum, si vere si plene si costanter si bona fide volumus (Fam. XVII, X, 22).*

Nonostante ciò, anch'egli riconosce che la «consuetudine pessima» in cui versa la natura ferita dell'uomo rende necessario l'intervento di Dio:

*Ceterum velle ipsum fors non statim nostri erit arbitrii; quod etsi liberum acceperimus, libertatem ipsam sic peccati mole pressimus et consuetudinis pessime vinculis astrinximus, ut sine presentissima Dei ope vix ad honesta consurgat, tam multa sunt que retrahunt et obsistunt (Ibid.).*

Il discorso, consapevolmente inserito nella tradizione cristiana con tanto di citazioni e puntuali riprese lessicali, presenta però delle “marche di indeterminazione” che sfumano l'esattezza del richiamo; gli avverbi *fors* e *vix*, infatti, tendono a sfumare i concetti enucleati: «forse» il libero arbitrio non avrà subito la perfezione del suo volere, e «a malapena» la volontà si innalza alle cose oneste senza la «presentissima forza di Dio».

Appare chiaro, infatti, che Petrarca intenda concentrare la propria attenzione non tanto sulla necessità dell'intervento divino professata da Paolo e da Agostino, ma piuttosto sull'istanza umana, ovvero sulla natura conflittuale dell'animo. Di Agostino, infatti, esalta in ultima analisi la centratura sulla volontà:

*«Nam [...] non solum ire, verum etiam pervenire illuc [«in placitum et pactum tecum, Deus meus»], nihil erat aliud quam velle ire [...] sed velle fortiter et integre, non semisauciam hac atque hac versare et iactare voluntatem parte assurgentem cum alia parte cadente luctantem (§ 23, cfr. Conf. VIII, VIII, 19).*

Il pronome di luogo figurato *illuc* si riferisce all'alleanza con Dio, il cui richiamo esplicito è qui omissso dal Petrarca: il *focus*, infatti, come all'inizio della lettera (cfr. § 12) è concentrato sulla necessità di una volontà «forte» e «integra», a rincalzare la precedente attribuzione positiva: «piena» (§ 20).

Nella logica di un calibrato parallelismo, inoltre, Petrarca ritorna sull'analogia con la propria situazione spirituale: *Hec sunt que in anxietate persimili divine et ingentes ille anime senserunt (§ 23).*



Paolo e Agostino, infatti, sentono il dissesto interiore con una singolare affinità di sentimento rispetto all'autore, come segnala il prefisso intensivo *per-* di *persimilis* (cfr. anche § 13): questo, dunque, seppur implicitamente, è annoverato nella schiera delle anime «divine» e «grandi» a cui appartengono i due santi. Occorre, pertanto, che i suoi amici considerino attentamente il travaglio del loro interlocutore, travaglio che lo elegge al consesso degli intramontabili Paolo e Agostino.

Tale autoconsacrazione è celebrata anche linguisticamente dalla riscrittura in termini e paolini e agostiniani della formula della lotta interiore, qui riferita alla situazione dello stesso autore: *Unum valde me pregravat, ne in totum velim quos ex parte volo et plene velle, nisi fallor, volo.* (§ 24). Ai fini della *narratio* tale asseverazione parrebbe pleonastica nella sua anaforicità; fondamentale è, invece, se pensiamo che a “pronunciarla” è il Petrarca il quale, perfezionato il confronto con Paolo e Agostino, “nuovo” Paolo e “nuovo” Agostino, descrive consapevolmente il conflitto interiore sotteso alla sua azione politica.

Il finale, tuttavia, non è esente da nuovi sussulti dell'autocoscienza petrarchesca; anzi, è proprio nella *conclusio* che l'insistenza sull'istanza “volontaristica” trova la sua acme svelando l'essenza stoica della sua *Weltanschauung*; visione che, come osserveremo, determina la selezione delle succitate citazioni, paoline e agostiniane.

Petrarca in questo finale riconosce che l'«amarezza» dei suoi giorni è legittima conseguenza di una richiesta indegna (la scelta di risiedere a Milano). Egli, invero, schiacciato dal *pondus fame* (*Ibid.*), e perseguitato nei più reconditi rifugi della sua esistenza (cfr. § 26), rallenta il conseguimento della *vera gloria* (§ 24).

Fa gioco qui all'autore avvalersi del dialogo con le fonti classiche: Svetonio e poi Cicerone. Petrarca, infatti, si rammarica per la sua richiesta come il Vespasiano di Svetonio si dispiace del «trionfo» prima voluto e poi riconosciuto indecoroso per sé e per i suoi antenati. La similitudine non aggiunge appena una tessera culta al mosaico petrarchesco ma contribuisce a delineare il suo autoritratto. Il paragone con l'imperatore romano, infatti, sfuma qui la sconfessione che lo scrittore compie del suo stesso atteggiamento; il Petrarca è pur paragonato ad un imperatore che ottiene il «trionfo» dopo la vittoria: insomma, la sua è una caduta più che onorevole.

Inoltre Petrarca – come “di soppiatto” secondo la sua retorica informata a «costante evasività»<sup>53</sup> – ridimensiona ulteriormente la portata della sconfitta personale con una doppia litote. Egli, infatti, afferma di aver mai assecondato il desiderio del successo mondano; al contrario, non nega di aver desiderato la «vera lode»:

*Michi ea solum suffragatur excusatio, quod etsi vere laudis cupidum me non negem, hanc tamen que me perimit pompam, concupisse non memini (§ 27).*

Petrarca, infine, chiude con un’ulteriore citazione classica; egli, pur costretto a “pagare lo scotto” della vita cittadina e delle sue febbrili attività politiche, rimane capace «in città» di pensare alla «libertà» della campagna, immerso nel *negotium* di meditare l’*otium*, rovesciando così il detto di Cicerone riferito a Scipione l’Africano il quale *in otio de negotiis cogitabat* (§ 28, cfr. *De off.* III, I, 1).

Anche qui il capovolgimento è all’interno di una similitudine “solennizzante” che paragona l’autore e una delle figure a lui più care e da lui più declamate dell’antichità: lo Scipione Africano protagonista del poema *Africa*. Peraltro la citazione di Cicerone è inserita in un contesto che esalta quel tratto dell’Africano proprio dell’«uomo sapiente» perfettamente ascrivibile anche all’atteggiamento del Petrarca: il condottiero romano, infatti, non rimane mai senza una occupazione e, come l’autore, non ha bisogno di parlare con altri: *Magnifica vero vox [...] quae declarat illum [...] ut neque cessaret umquam et [interdum] conloquio alterius non egeret* (*De off.* III, I, 1).

L’affermazione finale, inoltre, è influenzata dalla dottrina stoica:

*Interim michi seu arte quadam seu natura datum scito, ut iugi et valida meditatione vile michi faciam quod assequi nequeo, dulce autem quod evitare non valeo. Vive nostri memor, et Vale (§ 28).*

---

<sup>53</sup> Acutissima osservazione, questa, di Contini: G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 169-192: p. 190; con lo stesso tit. in «Paragone» 2, 16 (1951), pp. 3-26.

L'autore, dunque, ha imparato a fare di necessità una virtù; attraverso la *meditatio*, infatti – come già osservato “arma” per eccellenza tra le mani del sapiente –, egli è in grado di fronteggiare l'ostile minaccia della vita quotidiana. Tale *meditatio*, Petrarca non sa riferire con precisione, è frutto o di una certa *ars* o della stessa *natura*. Affacciando il riferimento alla *natura* l'autore richiama qui la figura di Giovanni Colonna, *natura semper excelsum*; egli infatti entra nel novero di coloro che possono affrontare serenamente con la loro facoltà razionale il pelago accidentato delle circostanze storiche.

Dalla sapienza cristiana di Paolo e Agostino l'autore approda, pertanto, alla saggezza stoica di Svetonio e Cicerone; si potrà obiettare che i richiami non possono competere per quantità e qualità con le citazioni dei Dottori della Chiesa; eppure la sede retoricamente eccellente in cui le fonti classiche sono esercitate e la centratura globalmente stoica del personaggio petrarchesco, modello di quella volontà «intera» sospirata dalla letteratura cristiana, fanno di questi riferimenti classici un solido contraltare alla sapienza di Paolo e Agostino. Peraltro, questa considerazione è tanto più attendibile quanto più si “pone mente” a ciò che Petrarca non dice delle fonti cristiane citate; queste “regioni testuali del non detto”, infatti, sono il terreno su cui germoglia la *conclusio* di matrice stoica.

### 2.3.3.2. *Quello che Petrarca non cita dell'ottavo libro delle Confessioni*

Il saggio del 1990 di Giulio Goletti, che metta a tema con largo acume e dovizia di riferimenti la *Fam.* XVII, X, già accenna alla stranezza, o meglio, alla singolarità tutta da interrogare delle citazioni cristiane del Petrarca.

Sulla *profunda conclusio* (§ 11) paolina, circa la quale Petrarca non intende sostare, perché è «più oscura» rispetto alle considerazioni di Agostino, il critico osserva che:

è strano che egli [*Petrarca*] non si sia servito (o perlomeno non faccia menzione esplicita) dell'interpretazione fornita dalla *Glossa ordinaria*, che poteva leggere a fianco delle epistole paoline nel codice in suo possesso: perché

le idee ivi espresse, oltre che utilmente esemplificative, si avvicinano anche nei termini alla problematica petrarchesca<sup>54</sup>.

La *Glossa ordinaria*, evidenzia il Goletti, chiarisce «la distinzione tra volontà mossa dalla sola ragione e la volontà animata dalla Grazia»<sup>55</sup>; quella distinzione che, come già notato, Petrarca pur senza espungere manca di sottolineare, privilegiando invece la focalizzazione dei moti contrastanti della volontà.

Ma non termina qui la «stranezza» della citazione petrarchesca; è ancora Goletti, infatti, a segnalare la «strana dimenticanza» del Petrarca il quale, rifacendosi al libro ottavo delle *Confessioni*, tralascia proprio il riferimento alla *Lettera ai Romani* paolina da cui prende le mosse l'epistola in esame<sup>56</sup>:

*Ideo mecum contendebam et dissipabar a me ipso, et ipsa dissipatio me invito quidem fiebat, nec tamen ostendebat naturam mentis alienae, sed poenam meae. Et ideo non iam ego operabar illam, sed quod habitabat in me peccatum, de supplicio liberioris peccati, quia eram filius Adam (Conf. VIII, X, 22).*

Petrarca, dunque, non segnala la ripresa letterale di Paolo da parte del santo; egli, infatti, dimostra di usare Agostino per sciogliere, non per ripetere, l'istanza dell'Apóstolo, a costo di lasciare in secondo piano i riferimenti alla *Lettere* paoline e in particolare alla *Lettera ai Romani* di cui si nutre l'intero capitolo ottavo delle *Confessioni*<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> G. GOLETTI, «*Volentes unum aliud agimus*»: la questione del dissidio interiore e il cristianesimo petrarchesco, in «Quaderni petrarcheschi» VII (1990), p. 78; cfr. anche nt. 37 (*Ibid.*). Sul codice in possesso del Petrarca riferisce Billanovich in G. BILLANOVICH, *Un San Paolo del Petrarca*, in ID., *Petrarca e il primo Umanesimo*, Padova, Antenore, 1996, pp. 59-62; sul riferimento alla «glossa ordinaria» cfr. *Ivi*, p. 62.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 87, nt. 68.

<sup>57</sup> Sulle citazioni agostiniane di Paolo nel libro VIII cfr.: *Conf.* VIII, I, 1 cfr. *1 Cor.* XIII, 12; *Conf.* VIII, I, 2 cfr. *Rm.* I, 21-22; *Conf.* VIII, IV, 9 cfr. *1 Cor.* I, 27-28 e *Rm.* IV, 17; *Conf.* VIII, IV, 9 cfr. *1 Cor.* XV, 9; *Conf.* VIII, IV, 9 cfr. *2 Tm.* II, 21; *Conf.* VIII, V, 11 cfr. *Gal.* V, 17; *Conf.* VIII, V, 12 cfr. *Ef.* V, 14; *Conf.* VIII, V, 12 cfr. *Rm.* VII, 22-25; *Conf.* VIII, X, 22 cfr. *Ef.* V, 8; *Conf.* VIII, X, 22 cfr. *Rm.* VII, 17; *Conf.* VIII, X, 24 cfr. *Rm.* III, 4; *Conf.* VIII, XII, 29 cfr. *Rm.* XIII, 13 e sgg.; *Conf.* VIII, XII, 30 cfr. *Rm.* XIV, 1; *Conf.* VIII, XII, 30 cfr. *Ef.* II, 20.

Lo stesso celeberrimo passo del *tolle lege*, infatti, richiama proprio la *Lettera ai Romani* di Paolo. Nemmeno questo episodio, però, pur fondamentale a spiegare la conversione di Agostino, è citato dal Petrarca:

*«non in comissionibus et ebrietatibus, non in cubilibus et impudiciis, non in contentione et aemulatione, sed induite Dominum Iesum Christum et carnis providentiam ne feceritis in concupiscentiis». Nec ultra volui legere nec opus erat. Statim quippe cum fine huiusce sententiae, quasi luce securitatis infusa cordi meo, omnes dubitationis tenebrae diffugerunt (Ivi, XII, 29).*

Le tenebre del dubbio fuggono qui l'animo di Agostino poiché egli accetta l'annuncio cristiano che lo raggiunge grazie alle parole di Paolo. Già in precedenza il santo preannuncia, ancor con citazione paolina, che è la «grazia di Cristo» a liberarlo dalla prigionia della «legge del peccato» (cfr. *Conf.* VIII, V, 12). La lotta del santo contro se stesso solo grazie a questo intervento trova dunque «pace».

Contestualmente alla lettera in esame, non sembrano esservi brani più adeguati di questi per dettagliare la *presentissima Dei ope* (§ 22), pur richiamata dall'autore, che permette la vittoria del proprio conflitto spirituale. Proprio l'uso che Petrarca fa di Agostino quale via di accesso attraverso il libro ottavo alle «profonde conclusioni» dell'Apostolo consiglierebbe, se non di chiudere, almeno di registrare queste citazioni; in particolare se è lo stesso Agostino a concludere il capitolo della sua conversione rendendo omaggio alla lezione di Paolo. Eppure Petrarca opta per un'altra strategia; una strategia che separa Paolo da Agostino e che di quest'ultimo mette in luce la descrizione efficacissima della *dissipatio animi*, glissando, invece, sulle cause della positiva risoluzione della lotta interiore; il riferimento a Dio è accennato in modo indefinito, la grazia di Cristo nemmeno menzionata. Tutt'al più la sottolineatura del Goletti, che mette in luce la «consapevolezza teologica» del Petrarca sull'«indispensabile opera salvifica di Cristo», dà risalto ancor maggiore all'assenza del richiamo<sup>58</sup>. D'altro canto coerente è l'argomentare petrarchesco: la stessa citazione paolina della *Lettera ai Romani* VII, 19-20 da cui prende abbrivio il discorso

---

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 72, nt. 18 e p. 78, nt. 36.

sulla lotta interiore (cfr. § 10), omette infatti proprio il riferimento dell’Apostolo alla «grazia di Cristo» che libera l’uomo dalla schiavitù del peccato.

Vi è altresì un altro richiamo intertestuale fondamentale per decryptare la ricezione che Petrarca opera della tradizione cristiana. Nella *Fam.* XVII, X, infatti, al fine di interpretare in modo adeguato la *Lettera ai Romani* (cfr. § 11), l’autore rinvia – pur senza concedersi citazione alcuna – alla *Enarratio in Psalmum 118*.

Quest’ultima – largamente studiata e postillata dal Petrarca sul manoscritto Parigi Lat. 1994 contenente le *Enarrationes in Psalmos* 101-150<sup>59</sup> –, come ben mostra il Goletti, riprende la *Lettera ai Romani* e fissa

la condizione della salvezza: chi crede in Cristo, e cammina sulle sue vie, non può sottrarsi del tutto al peccato, ma viene perdonato se lo confessa. «Nemo peccatum operatur, sed confitetur», dice Agostino e Petrarca conclude: «misericors et amanda sententia»<sup>60</sup>.

Tuttavia, come appare ormai chiaro, nella vicenda del protagonista non vi è traccia sensibile di quest’esito dettato dall’intervento divino; non in questi termini, dunque, il messaggio della *Enarratio* influisce il testo petrarchesco; sotto un altro rispetto, allora, l’“interferenza” del commento di Agostino sarà da ricercare.

Nel terzo *sermo*, invero, tentando di spiegare ancora la sentenza paolina di *Rm.* VII, 21, Agostino riflette su come il peccato possa compiere qualcosa a cui l’uomo non sottoscrive il suo assenso:

*Unde intellegere debemus, quando peccatum quod habitat in nobis, operatur in nobis, tunc nos id non operari; quando nequaquam ei voluntas nostra consentit, et tenet etiam corporis membra, ne oboediant desideriis eius. Quid enim operatur peccatum nolentibus nobis, nisi sola illicita desideria? Quibus si voluntatis non adhibeatur assensus; movetur quidem nonnullos affectus, sed nullus ei relaxatur effectus (Enarr. in Ps. 118 I, s. 3, 1, 17-24, in CCSL XL, p. 1671).*

---

<sup>59</sup> Sulla lunga riflessione petrarchesca dedicata al commento agostiniano ai *Salmi* CI-CL fin «al di là dei cinquant’anni» è Billanovich a testimoniare: G. BILLANOVICH, *Petrarca, Boccaccio e le «Enarrationes in Psalmos» di S. Agostino*, in ID., *Petrarca e il primo Umanesimo*, Padova, Antenore, 1996, pp. 68-96: p. 73 e sgg., in partic. p. 79.

<sup>60</sup> G. GOLETTI, «*Volentes unum aliud agimus*»: la questione del dissidio interiore e il cristianesimo petrarchesco, op. cit., p. 84.

Il «peccato» opera il male nella misura in cui la volontà non accorda il suo «assenso» ai desideri illeciti della carne. In questa evenienza, dunque, il peccato non avendo il “benestare” dell’affetto umano manca di riscontro sensibile negli «effetti» operativi.

Precisa poi Agostino:

*Sunt itaque desideria peccati, quibus nos prohibuit oboedire. Operantur ergo peccatum haec desideria; quibus si oboedimus, et nos operamur; si autem obtemperantes Apostolo non oboedimus eis, non illud nos operamur, sed quod in nobis habitat peccatum (Ibid.).*

Pertanto se l’uomo obbedisce al desiderio del peccato egli stesso può dirsi esecutore del peccato; vice versa è il medesimo peccato reo del male.

Tuttavia, puntualizza Agostino, anche nel caso in cui l’uomo non garantisca il suo assenso al peccato è da ritenere che egli agisca nei moti del suo appetito verso l’illecito, perché si tratta di sintomi appartenenti alla sua natura fragile<sup>61</sup>.

Questa riflessione di Agostino non può non richiamare alla mente del lettore una considerazione della *Fam. XVII, X*. Egli, infatti, prima della *conclusio* si diffonde nella già citata *excusatio* il cui contenuto richiama le sentenze agostiniane:

*Michi ea solum suffragatur excusatio, quod etsi vere laudis cupidum me non negem, hanc tamen que me perimit pompam, concupisse non memini (§ 27).*

Petrarca, dunque, può vantare il desiderio di una «lode vera» e, al contempo, il rifiuto della «pompa mondana»; a dire che la sconfitta della lotta interiore che lo porta a Milano non è ascrivibile al suo cedimento alla legge del peccato. Egli, infatti, dice di non conformare la propria volontà al desiderio illecito; piuttosto è il peccato, qui la *pompa*, a cui la sua fragile natura è sottomessa, che lo sospinge nella direzione contraria al suo desiderio. Tale distinzione, dunque, pare smorzare ulteriormente

---

<sup>61</sup> Qui una postilla del Petrarca individua uno dei punti più illuminanti dell’interpretazione di Agostino; cfr. G. GOLETTI, «*Volentes unum aliud agimus*»: la questione del dissidio interiore e il cristianesimo petrarchesco, op. cit., p. 83, nt. 53.

l'accusa che l'autore rivolge contro se stesso all'inizio della lettera: il peccato infatti non seduce il mio animo, par dire il Petrarca; cosicché, sulla scorta delle considerazioni di Agostino, a finire sul banco degli imputati, seppur in modo implicito, è il peccato stesso.

Tale *excusatio* rileva, tuttavia, una forte contraddizione di termini con la *sapientia* di Agostino. Quest'ultimo, infatti, precisa che l'estraneità affettiva dal peccato implica una mancanza di effetto riscontrabile nell'esistenza soggettiva. Non certo, dunque, il caso del Petrarca residente a Milano. Si rinnova qui dunque l'attitudine dell'autore a decontestualizzare la citazione che, trascinata "di peso" all'interno di un nuovo contesto, diviene pezza d'appoggio a un messaggio affatto diverso, se non opposto, al discorso di partenza.

#### 2.3.3.3. *Analogie e diversità con i modelli paolini e agostiniani di lotta interiore*

Infine, vi è un ultimo concetto sull'"asse" Paolo-Agostino che rimane parallelo all'argomentazione del Petrarca: l'*infirmitas*.

L'*infirmitas* emerge in vario modo nei testi della tradizione cristiana esaminati dall'autore – *Lettera ai Romani*, ottavo capitolo delle *Confessioni* ed *Enarratio 118* – e s'appunta intorno ad una debolezza fondamentale che conduce al tracollo del peccato: l'*infirmitas fidei*.

A riguardo, la conversione di Agostino è emblematica: il santo all'inizio del capitolo ottavo della sua confessione dice di aver ormai raggiunto la certezza sulla via del Signore; *nec certior de te, sed stabilior in te esse cupiebam* (*Conf.* VIII, I, 1); in seguito, però, diviene chiaro che la sua fragilità, il suo cedimento al peccato, è da ricondurre ad una «debolezza di fede». Nell'episodio del *tolle lege*, infatti, l'amico Alipio che dopo di lui apre il libro di Paolo per trarne giovamento, legge una frase della *Lettera ai Romani* in cui l'Apostolo esorta i fratelli ad accogliere coloro che sono deboli nella fede: *infirmum autem in fide recepite* (*Conf.* VIII, XII, 30, cfr. *Rm.* XIV, 1). L'amico riferisce a se stesso questo giudizio; eppure esso vale anche per Agostino dal momento che Alipio lo precede sulla strada della salvezza: *quibus* [Alipius] *a me in melius iam olim valde longeque distabat* (*Conf.* VIII, XII, 30).



Sulla necessità della fede per seguire la via del Signore è poi il terzo *sermo* della *Enarratio* a ritornare: la «fede», infatti, abbraccia tutte le «vie del Signore» poiché grazie ad essa *in eum creditur qui iustificat impium* (*Enarr. in Ps. 118 I*, s. 3, 3, 2, in *CCSL XL*, p. 1672); ancora, *in via fidei pro non peccantibus habentur, quibus peccata non imputantur* (*Ibid.*), o con Paolo, di nuovo la *Lettera ai Romani*, *iustus ex fide vivit* (*Ibid.*). Sull'argomento della fede, inoltre, Agostino fa cadere il discrimine interpretativo del versetto su cui la sua riflessione si affissa per tre *sermones*, *Non enim qui operantur iniquitatem, in viis eius ambulaverunt* (*Ps. CXVIII, 3*): *ut hanc iniquitatem significaverit, quae recedit a fide, aut non accedit ad fidem* (*Enarr. in Ps. 118 I*, s. 3, 3, 18, in *CCSL XL*, p. 1673)

Operare l'iniquità, dunque, significa non accettare o venir meno alla fede nel Salvatore che giustifica l'empio. Pertanto, sottolinea Agostino, è l'ingresso del Salvatore nella scena del mondo, a introdurre il peccato come possibilità della libertà umana:

*Quemadmodum enim ait Dominus de Iudaeis: «Si non venissem, peccatum non haberent». Nec utique sine ullo peccato erant, antequam Christus veniret in carne, et ex quo venit, coeperunt habere peccatum; sed peccatum quoddam certum, id est, infidelitatis, intelligi voluit, quoniam non crediderunt in eum* (*Ivi*, 18-23, *ibid.*)

La fede è necessaria per debellare la carie del peccato e vincere la lotta interiore, come afferma Paolo, nella *Lettera ai Romani*: *Infelix ego homo! Quis me liberabit de corpore mortis huius? Gratias autem Deo per Iesum Christum Dominum nostrum!* (*Rm. VII, 24-25*).

Essa, dunque, è lo strumento in grado di liberare l'infermità umana, e di restituire all'uomo la «forza» con cui vincere la propria lotta interiore. Nella sentenza paolina, non a caso, convivono nello stesso protagonista «tratti psicologici» antipodali: Paolo, infatti, in quanto uomo è debole, infermo, un aborto addirittura (cfr. *1 Cor. XV, 8*); dall'altra, in virtù della fede, paziente, magnanimo e forte: *Debemus autem nos firmiores imbecillitates infirmorum sustinere et non nobis placere* (*Rm. XV, 1*). Un

personaggio a «tutto tondo» lo chiamerebbe Forster, perché «ha in sé l'elemento incalcolabile della vita»<sup>62</sup>. A testimoniare a riguardo è l'accorata esperienza di lettura di Luzi che ben descrive la paradossalità del genio paolino: dominato da «agitazione perpetua» ma anche atteggiato a «sicurezza inaudita», abbinante «l'umiltà soggettiva» e al contempo «l'autorità sovraperpersonale»<sup>63</sup>.

Nella lettera del Petrarca il binomio «forza» e «debolezza», invece, non intacca l'intreccio; così come il tema della fede risulta estraneo alla trattazione. Petrarca, infatti, trascoglie un'impostazione citazionale che privilegia la descrizione del conflitto dell'anima. All'inizio sembra che la lotta interiore causi l'azione politica; tuttavia, in seguito, scopriamo che il gesto di Petrarca non è accordabile alla sua responsabilità poiché egli non ha mai acconsentito alla pompa che lo distrugge. La riflessione dell'autore, che pur comincia sul proprio peccato, finisce così con l'appuntarsi su una parola cara a quel pensiero stoico che egli intende riportare in auge: *meditatio* (§ 28).

L'uomo solo di fronte al suo destino, infatti, non può che avvalersi della propria facoltà razionale, *iugis et valida*; “messo tra parentesi”, o comunque sullo sfondo, il riferimento ad un elemento d'intreccio trascendente che incida sulla storia narrata, la lotta interiore diventa una questione umana in cui sono le risorse del saggio stoico a contare.

#### **2.4. La lotta interiore “rilegge” l'opera di Petrarca: la *Sen. X, I***

La lotta interiore nella *Sen. X, I* è il tema a cui si riferisce il Petrarca per individuare nel suo *corpus* una precisa costellazione di testi. Questa lettera, infatti, indirizzata al novello monaco cistercense Sagremont de Pommier, insieme con la *Fam. X, III* al fratello Gherardo, il *De otio religioso*, i *Psalmi penitentiales* e il *De vita solitaria* hanno lo scopo d'incoraggiare l'amico *ad studium religionis pacemque animi*

---

<sup>62</sup> Cr. *supra* p. 23, nt. 34.

<sup>63</sup> M. LUZI, *Sul discorso paolino*, op. cit., pp. VII-VIII.

[...] *et Christi amorem*. I tre sintagmi coordinati fra loro declinano aspetti diversi di una medesima dottrina spirituale che culmina nell'«amore di Cristo», rilevato in ultima posizione, unito ad una «fervente inclinazione religiosa» e alla «pace dell'animo». E proprio su tale «pace interiore» occorre sostare. La «pace interiore», infatti, rappresenta la vittoria dell'uomo su se stesso, ovvero la liberazione dalla schiavitù del peccato; in un certo senso, è necessario intraprendere la lotta con se stessi proprio per guadagnare, con l'*amorem Christi*, la pace dell'animo.

È rilevante notare, quindi, che sotto il segno di questa *pax animi* Petrarca raduni le opere che pertengono eminentemente la dottrina cristiana e la pratica monastica; a dire che il discorso cristiano interessa l'ideologia del poeta in quanto latore di un annuncio salvifico capace di redimere l'uomo.

La lettera *Sen. X, I*, in particolare, rivolge la sua attenzione all'esperienza monastica in quanto strada privilegiata per sostenere la dura prova dell'esistenza: Sagremont de Pommier gode, infatti, della *pax animi* perché decide di abbracciare la vita monastica. Petrarca esorta così l'amico, ex-compagno di ambascerie, a persistere nella decisione di dedicare interamente la propria vita alla *militia Dei*. È tale *militia*, per l'appunto, che garantisce la pace dell'animo:

*Itaque qui [Sagremont de Pommier] laboriosissimo calle ad infernum ibas, quietissimo tramite is ad celum: felicissima rerum permutatio. Servus hominum fuisti, factus es amicus Christi; militabas mundo, Deo militas (Sen. X, I, 18).*

Il periodare di Petrarca è finemente congegnato su strutture chiastiche e parallelismi che definiscono il bivio tra *militia mundi* e *militia Dei*. Il pronome soggetto *qui* universalizza l'esperienza singolare dell'amico, la cui storia diviene modello esemplare per i posteri a cui l'autore si rivolge. Ma il mirino tematico petrarchesco è sempre puntato sul dramma personale e, pur sullo sfondo di una lotta cosmica che investe l'intera umanità – si pensi anche alla *Premessa* del secondo libro del *De re mediis utriusque fortune* –, Petrarca calibra il tema della lotta interiore anzitutto sul piano personale.

I sintagmi paralleli in antitesi – *laboriosissimo calle e quietissimo tramite* – fissano l’alternativa tra il faticosissimo sentiero che conduce agli inferi e il pacificante corso che porta al cielo. Sagremont de Pommier camminava verso l’inferno ma ora si dirige verso il cielo, come attesta il chiasmo sintattico (*ad infernum ibas [...] is ad celum*) che inquadra il cambiamento di decisione (*permutatio*) ribadito anche dall’opposizione temporale della *figura ethymologica* (*ibas, is*).

Tale cambiamento, secondo l’autore, ottiene per la vita di Sagremont la «felicità»; non a caso, in termini analoghi, Petrarca è invidioso del fratello Gherardo, monaco certosino a Montrieux, per il suo *status felix*<sup>64</sup>.

Un secondo chiasmo sintattico descrive i viaggiatori che caratterizzano i cammini sopra accennati: *Servus hominum fuisti, factus est amicus Christi*. Questo “distico” di ottonari, costruito sulla rima *fuisti/Christi* e caratterizzato da altri fenomeni fonetici come l’allitterazione *fuisti/factus* e l’omoteleuto *servus/amicus*, ripropone l’alternativa inferno vs. cielo attraverso l’antitesi tradizionale fra la schiavitù presso il mondo vs. e l’amicizia con Cristo<sup>65</sup>: seguendo l’itinerario infernale Sagremont divenne schiavo del mondo; ora, invece, è fatto amico di Cristo. La metafora della vita come viaggio è approfondita dunque da un’altra metafora che descrive la fisionomia dei *viatores* e introduce il terzo *colon* del periodo: *militabas mundo, Deo militas*. Questo chiasmo, terzo di una partizione sintattica decrescente, coagula in due sintagmi coordinati il fulcro tematico dell’argomentare petrarchesco: la giustapposizione dei sostantivi *mundo/Deo* pone in risalto l’alternativa senza appello tra le due milizie mentre l’opposizione temporale *militabas/militas* fissa ancora una volta l’avvenuto cambiamento di Sagremont. Il *tricolon* petrarchesco culmina dunque con questa concisa descrizione: l’amico dell’autore è finalmente approdato alla *militia Dei* foriera di pace e felicità.

Tale riassuntiva considerazione, tuttavia, è solo una tappa del percorso descrittivo petrarchesco che ritorna sul bipolarismo oppositivo *militia mundi vs. militia Dei*:

---

<sup>64</sup> *Fam.* X, III, 59

<sup>65</sup> Sull’impiego della prosa ritmica da parte di Petrarca cfr. S. RIZZO, *Petrarca, il latino e il volgare*, in «Quaderni petrarcheschi» VII (1990), pp. 17-18; per un approfondimento sulla retorica nella prosa latina medievale vd. G. CREMASCHI, *Guida allo studio del latino medievale*, Padova, Liviana, 1959. pp. 109-112.

*illius militie [militia mundi] stipendium bellum erat et labor et pulvis et strepitus et mortes et vulnera et, in finem, Tartarus; huius autem [militia Dei] pax ac requies, heremus, silentium et celeste habitaculum et perennis vita. Illius militie secularis studium erat, escam vermium, corpus alere atque ornare et, velut offerendam regi dapem, infercire affatim auro ac gemmis et – candidis linteis obvolutam – templum Dei, animam, negligere; huius autem religiose militie studium est animam colere, corpus atterere et in servitutum redigere et obedientie vinculis astringere et cilicio affligere, denique ut hostem, a quo, multa perpessus, multa metuas, in carcere et compedibus habere (Sen. X, I, 18).*

L'articolazione proposizionale che chiude il paragrafo è suddivisa da un doppio parallelismo – *illius militie [militia mundi] [...] huius autem [militia Dei]* e *Illius militie secularis [...] huius autem religiose militie* – a definire ancora una volta l'alternativa tra *militia mundi* e *militia Dei*.

Il primo parallelismo definisce il guadagno (*stipendium*) delle due milizie: la guerra mondana moltiplica la lotta, la fatica e le ferite ed in fondo ad essa sta l'inferno; la milizia a servizio di Dio, invece, garantisce *pax ac requies*, la dittologia sinonimica con cui l'autore, interrompendo il polisindeto martellante che svolge la descrizione del primo termine del parallelismo – *bellum erat et labor et [...] et...* –, sosta sull'effetto benefico, positivo di questa seconda guerra. Ancora una volta, dunque, è esplicitato il rapporto di causa-effetto tra *militia Dei* e pace dell'animo.

Il secondo parallelismo arricchisce l'antitesi illustrando con la sequenza chiasmica – *corpus/animam-animam/corpus* – l'inclinazione (*studium*) carnale e spirituale delle due milizie: la milizia mondana esalta in eccesso la dimensione corporea e dimentica ottusamente l'anima; la milizia di Dio, invece, coltiva l'anima e riduce il corpo come un nemico allo stato di sottomissione.

Il baricentro del chiasmo è l'anima, *animam negligere [...] animam colere*, il cui grado attanziale è purtuttavia assai esiguo rispetto al corpo: *corpus alere atque ornare et [...] infercire [...] corpus atterere et [...] redigere et [...] astringere et [...] affligere, denique [...] habere*. I verbi a forte carica agonistica descrivono con una sequenza cronologica perfettamente coerente la cattura, la tortura e la prigionia del corpo; il ritmo incalzante della prosa, ottenuto grazie all'espedito della rima imperfetta *re-*

*digere/astringere/affligere* racchiusa nell'omoteleuto *atterere/habere*, ne enfatizza l'agonia; esso corpo, infatti, è trattato alla stregua di un nemico da ridurre in ceppi. Risulta qui evidente il dualismo tra anima e corpo tipico del discorso cristiano di Petrarca; e nel contesto di questa lettera, tutta giocata sull'opposizione tra Dio e il mondo, tra la vita monastica e la vita mondana, tra la misericordia e il peccato, tale antitesi assume rilevanza tematica centrale. Un'antitesi che mette in luce la perizia inventiva dell'autore il quale sembra trovare nelle geometrie della retorica il perimetro ideale per addomesticare la forza dirompente della passione carnale e, tentativamente, per esorcizzarne l'impeto incontrollabile.

A livello intradiegetico, invece, è la *militia Dei* a rappresentare il modo sicuro con cui l'uomo può vincere la lotta con se stesso e scoprire la pace dell'anima poiché solo in Dio, ripete costantemente Petrarca, la volontà umana trova la forza per affrontare ogni prova: *Ille [Deus] te [Sagremont] contra omnem difficultatem invisibili adamante solidabat* (§ 11).

Tale considerazione è approfondita distesamente nei §§ 37-39 laddove l'autore, concludendo una sequenza riepilogativa (§ 35 e sgg.), abbozza la "fenomenologia" di una volontà fragile, svagata e preda del peccato che può essere redenta solo dall'infinita misericordia divina:

*Siquod in anima tua [Sagremont] ius peccandi, usu forsitan, adversarius noster invasit, Ipse [Deus] obsessos a demonibus liberavit. Si tempestatibus rerum temporalium ac fluctibus vite preterite nunc etiam tua quatitur navicula, Ipse verbo compescuit tempestates et Petrum, ne mergeretur, undis extulit et Paulum ter naufragio eripuit; si curva et in terram prona est voluntas tua ut sursum non possit aspicere, si claudi motus, si affectus paralytici neque attollere se valentes, si manus aride atque operibus pietatis invalide, Ipse curvos et claudos et paralyticos erexit, Ipse aridos salubri humore restituit* (§ 37).

Al peccato nella protasi risponde l'intervento salvifico di Dio nell'apodosi: *Siquod [...] adversarius noster invasit, Ipse [...] liberavit. Si tempestatibus [...] tua quatitur navicula, Ipse [...] compescuit tempestates [...] si curva [...] est voluntas tua*

[...] *si claudi motus, si affectus paralytici [...] si manus aride [...] Ipse curvos et claudos et paralyticos erexit, Ipse aridos [...] restituit.*

L'andamento binario scandito dai sei periodi ipotetici non riguarda solo la sintassi proposizionale, bensì anche quella periodale; tale schema, infatti, viene riproposto con calibrate *variationes* sino alla risoluzione del § 39:

*Et si forte longa contractus egritudine, nec te ipsum ad salutem ferre potes nec qui ferat habes alium, idem **Ipse** est qui languido iam triginta octo annis immobili iussit ut surgeret; surrexitque, grabatulum suum humeris suis gestans. Siquis fervor adhuc cupiditatum antiquarum, velut febris, animam tenet, **Ipse** febrientem graviter Petri socrum, manu tangens, liquit incolumem. Si hydrops insatiabilis mentem premit, **Ipse** sanabit hydropicos; si ceci interiores oculi tui sunt, **Ipse** cecos illuminavit; si surde aures monitis celestibus, si vel Dei laudibus vel peccatorum confessioni muta sunt labia, **Ipse** surdos fecit audire et mutos loqui (§ 38).*

Anche in questo periodo l'autore ritorna sul medesimo concetto; le sei protasi, infatti, arricchendo la fenomenologia del rapporto tra l'uomo e Dio descritto nel precedente paragrafo, mettono in luce da varie prospettive la malattia del peccato guarita dalla forza divina.

I due periodi, dunque, costruiti in modo speculare, costituiscono la premessa da cui discende la considerazione finale, quest'ultima a sua volta introdotta da un'ipotetica che segue lo schema invalso *si [...]* *Ipse*:

*Si postremo mortuus peccato, si mala consuetudine es infectus, Ipse mortuos suscitavit et quatruiduanos iam fetentes, e sepulcris erutos, vite reddidit. Nichil petes ergo quod non dederit quodque non libentissime sit daturus. Pete intrepidus sed reverens (§ 39).*

La chiusa del ragionamento torna sul peccato intensificandone la forza mortifera; ad esso, tuttavia, la misericordia divina, capace di restituire la vita ai morti, ancora una volta risponde per eccesso; l'iterazione del verbo *petere*, sottolinea la necessità di chiedere alla *dextra Dei* la forza per sconfiggere il peccato.

Alla fine della lettera Petrarca ammette di fare il minimo indispensabile per Sagremont, come la gran parte di coloro che si professano amici è solita fare; egli, pertanto, si limita a rispondere alle sue richieste senza tradurre in atto ciò che, oltre a quelle medesime richieste, pur ritiene utile compiere per incoraggiare l'amico. L'autore, ad esempio, potrebbe ripetere le considerazioni contenute nella sua lettera al fratello – scritta nel momento in cui Gherardo accede al monastero di Montrieux (*Fam. X, III*) – o al suo trattato donato a Gherardo e ai suoi confratelli (*De otio religioso*); eppure, ciò non è strettamente necessario per Sagremont e, al contempo, sarebbe troppo grande la fatica di ottemperare questo compito, *michi non facile* (§ 52). L'autore decide dunque di limitarsi a soddisfare le richieste dell'amico: oltre alla lettera egli manda all'amico i *Psalmi penitentiales* mentre non è ancora in grado di spedire il *De vita solitaria* poiché attende di incontrare uno *scriptor fidus* che lo trascriva:

*At si scriptor forte – quod perrarum, fateor – fidus affuerit, credo te sperare <posse> quod et hoc et quicquid potero pro tua consolatione prono volentique animo semper faciam, et presertim quo ad studium religionis pacemque animi proficias et Cristi amorem (§ 55).*

Prima della finale invocazione a Dio, nonostante la premessa sulla logica meschina che governa le amicizie, Petrarca si ripromette di perfezionare qualsiasi cura possa giovare alla consolazione di Sagremont; in particolare *ad studium religionis pacemque animi proficias et Cristi amorem*. Questa stessa lettera e le opere passate in rassegna hanno proprio tale obiettivo: “aizzare” l'animo religioso dell'uomo, la pace dell'animo e l'amore a Cristo.

A questo scopo la lettera in esame esalta la figura del monaco/*miles Cristi*; costui, infatti, è l'unico tipo di uomo, secondo l'autore, che è in grado di vincere la lotta con il peccato perché viene sorretto dalla forza di Dio.

Tale presentazione della lotta interiore riprende largamente la trattazione che di questo *topos* opera la cultura medievale cristiana; tuttavia la quasi scontatezza di questa considerazione non deve distrarre dall'individuare almeno la corrente di pen-



siero a cui, in seno a questa tradizione, Petrarca si riferisce: il neoplatonismo agostiniano. Il *topos* riproposto dall'autore, infatti, come già osservato in riferimento al § 18, è polarizzato dal dualismo tra l'anima e il corpo, il cielo e la terra, la ragione e la volontà, l'umanità e la divinità, dualismo che non può essere ascrivibile, come proposto da alcuni petrarchisti, alla mentalità cristiana *tout court*. Basti pensare al *nous* del genio dantesco che raffigura nel momento estremo della visione paradisiaca una sembianza umana, «la nostra effige» (*Par.* XXXIII, 131). Beninteso, è nella stessa cultura medievale che la rilettura neoplatonica di Agostino sviluppa una simile concezione; tuttavia, all'interno di tale variegata e complessa tradizione non pare debito asseverare che esso pensiero sia unico e predominante. Anzi. Uno dei frutti più maturi della tradizione filosofica basso-medievale a cui si ispira largamente il paradigma poetico dantesco è la metafisica tomista, un pensiero il cui fondamento teoretico non è certo suscettibile di dualismo tra umano e divino. Petrarca, dal canto suo, sviluppa altri presupposti culturali e filosofici che, legittimi quanto quelli danteschi, tuttavia – proprio per cogliere la specificità del *nous* petrarchesco e del contributo di novità che esso ha portato – non devono essere genericamente identificati con la cultura cristiana medievale.

In alcuni paragrafi della lettera l'opposizione tra il corpo e l'anima non potrebbe essere più patente: il corpo è la dimora del peccato mentre l'anima, nella misura in cui eleva se stessa al di sopra delle passioni terrene, è capace di dialogare con Dio:

*Erige te ipsum* [Sagremont], *Dominus dexteram dabit; attolle animum et oppressos somno carnis fumoque rerum mortalium caligantes aperi oculos atque expurga, et vide unde emerseris* (§ 13).

L'alta formalizzazione della sintassi propone uno schema binario, formato dal verbo imperativo e dal complemento oggetto/completiva oggettiva – *Erige te ipsum* [...] *attolle animum* [...] *aperi oculos* [...] *vide unde* –, che enuclea il perentorio ammonimento del Petrarca a sollevare l'animo dalle passioni terrene; gli *oculi interiores* (cfr. § 38), infatti, devono destarsi dal sonno ed esorcizzare le lusinghe della carne.

L'anastrofe *caligantes aperi oculos* mantiene inalterato il parallelismo sintattico e isola il chiasmo – *oppressos somno carnis fumoque rerum mortalium caligantes* – che definisce la condizione degli «occhi interiori», ottenebrati dal fumo delle cose mortali: i verbi *aperi* ed *expurga* hanno semantema antitetico rispetto ai participi congiunti *oppressos* e *caligantes*; in particolare *opprimere*, con cui il latino descrive gli occhi chiusi del morto, è controbilanciato da *aperire* che indica il risveglio, dalla morte alla vita interiore, cui Sagremont è chiamato.

L'assillo di Petrarca è che l'amico torni a vedere con gli occhi interiori recidendo il legame con il mondo; è un discorso tutto spirituale quello condotto da Petrarca, un discorso che traccia una chiara linea di demarcazione tra il mondo dell'anima e il mondo della realtà. Tale separazione, inoltre, influisce sul modo in cui l'autore conduce la strategia rappresentativa della lotta interiore ed in particolare sul modo in cui dà forma al suo cronotopo. La *militia Dei* qui riguarda il cronotopo interiore. A dominare l'*hic et nunc* della finzione artistica sono il tempo e lo spazio dello spirito umano; la dimensione del corpo e della realtà, invece, è riferita ad un passato che non influisce, se non in quanto caratterizzazione negativa del vizio umano, la dialettica che domina il presente tra l'infinita misericordia di Dio e la finita miseria dell'uomo. Il carattere agonistico della condizione spirituale, dunque, è individuato a prescindere dalla realtà storica rappresentata nell'*hic et nunc* dell'intreccio<sup>66</sup>.

Il cronotopo riferito alla realtà storico-biografica è funzionale all'esempio esposto, alla virtù esaltata o al vizio deprecato, ma non contribuisce al cambiamento di carattere dell'io narrato; tale carattere è già tutto formato a preesistente il divenire storico. Così il soggetto rappresentato è colto nella sua interiorità che, pur inquieta e travagliata, non sviluppa un'interazione con la realtà rappresentata: la lotta interiore, pertanto, viene a rappresentare qui una sorta di condizione connaturata allo spirito, attiva a prescindere dal condizionamento storico contingente. Il fenomeno di dilata-

---

<sup>66</sup> Singolarmente è qui riproposto un carattere della biografia classica evidenziato da Bachtin in riferimento a Plutarco nella sua disamina sulla categoria di cronotopo: «La stessa realtà storica, nella quale si compie la rivelazione del carattere, serve soltanto da ambiente di questa rivelazione, offre le occasioni per la manifestazione del carattere nelle azioni e nelle parole, ma è priva di un influsso determinante sul carattere stesso, non lo forma e né lo crea e si limita ad attualizzarlo» (M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, op. cit., p. 288).

zione del cronotopo “interiore”, quindi, è direttamente proporzionale alla rarefazione del «cronotopo dell’incontro» e dunque agli «eventi formativi d’intreccio»<sup>67</sup>.

In questa lettera il cronotopo dell’incontro e il cronotopo della strada sono singolarmente assorbiti dalla dimensione interiore; è il mondo interiore, infatti, che presenta il *laboriosissimo calle ad infernum* e il *quietissimo tramite [...] ad celum* e laddove avviene la *permutatio* possibile grazie alla dialettica tra la miseria dell’uomo e l’infinita misericordia di Dio.

Il dualismo tra cielo e terra tipico della mentalità petrarchesca informa dunque anche i modi della rappresentazione della lotta interiore poiché il cronotopo spirituale dell’io narrato non ha coordinate sovrapponibili al cronotopo della realtà rappresentata: la lotta interiore viene a coincidere con il dialogo spirituale tra gli occhi interiori della mente e l’infinita misericordia divina.

Il fenomeno cronotopico che riguarda la lotta interiore a livello microtestuale è riscontrabile anche in una lettura allargata dell’epistolario (*Familiares, Seniles, Sine nomine, Disperse*): tale opera, infatti, che con singolare efficacia mostra la grandissima rilevanza culturale, letteraria, politica del Petrarca uomo, letterato ed erudito del suo tempo, intende veicolare ai posteri l’immagine ideale di uno spirito illuminato; un’immagine spirituale che, *mutatis mutandis*, resta inalterata.

Beninteso, tale immagine è poliedrica, ricca di sfaccettature, intersecante un multicolore universo di storie: nelle lettere, infatti, di Petrarca emerge non solo il suo profilo intellettuale di storico, erudito e poeta dell’alloro, filosofo morale, grande studioso e collazionatore di manoscritti – supportato, si intende, da copisti non sempre zelanti, ma a cui è capace di offrire la sua stima (come nel caso di Giovanni Malpighini) –; egli, infatti, è anche al centro di relazioni con alcune tra le personalità culturali più illustri del tempo in Italia e in Francia fra cui Boccaccio, Coluccio Salutati, Leonardo Bruni e Pierre Bersuire. D’altro canto egli si dimostra capace di sbrogliare casi di vita quotidiana: ora confidente di Pandolfo Malatesta, condottiero di Mantova, in materia di matrimonio, ora consigliere di un giovane studente indeciso tra il diritto canonico e il diritto civile; lo troviamo inoltre alle prese con i casi più

---

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 244, cfr. *supra* p. 18, nt. 28.

vari di vita familiare, ovvero, la furia del padre Ser Petracco che scopre di avere i primi capelli bianchi o l'inquietudine del figlio Giovanni reo di condurre una vita dissoluta o, ancora, la vocazione di monaco certosino del fratello Gherardo. Odia la Curia papale avignonese ed è favorevolmente impressionato dalla vita dei monaci che influenzano il profilo di intellettuale propugnato nel *De vita solitaria*; dei monasteri ama anche le biblioteche che non esita a visitare nei suoi viaggi, rievocati anche nelle *Seniles*, in Spagna, Francia e Germania. La statura nazionale e poi sovranazionale del suo genio è indiscutibile: pubblico sostenitore di Cola e poi mediatore e paciere tra le potenze dell'Italia settentrionale, egli è l'uomo interpellato da papi e imperatori per motivi politici, ideologici ma anche filologici; ebbene, questa articolazione così complessa di eventi, ricca non solo di aneddoti della microstoria ma anche di grandi rivolgimenti sociali e politici che coinvolgono l'autore in prima persona rimangono sostanzialmente estrinseci alla dimensione interiore del racconto epistolare che oscilla tra autobiografismo interiore in prima persona e aneddoto autobiografico o tra biografismo interiore e tipizzazione sociale. Nella stragrande maggioranza dei casi il cronotopo dell'incontro e, con esso, il cronotopo della strada è spiritualizzato; e tra lo spirito dell'io narrato e la realtà storico-sociale rappresentata è innalzata una barriera retorica. La sostanziale e complessiva fissità narrativa è dovuta precisamente ad una scarsità di cronotopi di incontro e quindi di sviluppi d'intreccio a vantaggio di una ricorrenza massiccia del cronotopo spirituale.

*Nota sulle lettere dantesche.* Il corpus di lettere dantesco, pur non avendo la mole numerica dell'epistolario petrarchesco, consente di stabilire un paragone tra le diverse strategie rappresentative poste in essere dai due autori.

Nella celebre epistola ad Arrigo VII di Lussemburgo, infatti, il poeta fiorentino, dopo la formula salutoria convenzionale, esordisce all'insegna del tema della lotta interiore:

*Inmensa Dei dilectione testante, relicta nobis est pacis hereditas, ut in sua mira dulcedine militie nostre dura mitescerent, et in usu eius patrie triumphantis gaudia mereremur (Ep. VII, 2).*

Il campo semantico della lotta interiore è individuato come nella lettera petrarchesca dai lessemi *pacis* e *militie*.

Il parallelismo sintattico – *in sua mira dulcedine [...] mitiscerent, et in usu eius [...] mereremur* –, sapientemente variato, individua gli effetti benevoli della *hereditas pacis*, marcata ritmicamente dal *cursus tardus*, *est pàcis herèditas*, che varia il ritmo *planus* di apertura di periodo, *dilectione testànte* e la clausola *velox* del periodo *gàudia mererèmur*.

La costruzione binaria è supportata da effetti paranomastici – *dura [...] dulcedine [...] usu eius [...] patrie triumphantis* – oltre che dall'omeoacro – *mira [...] militie [...] mitiscerent* – a definire l'alto grado di elaborazione ritmica della prosa latina dantesca in pieno accordo alla tradizione medievale. Occorre notare che il termine *pax* non è usato in antitesi a *militia*; la pace divina nel discorso dantesco non elide la lotta interiore ma la mitiga e, col renderla dolce, fa pregustare la gioia della patria trionfante. L'eredità della pace divina, dunque, non significa abolizione della tentazione:

*At livor antiqui et implacabilis hostis, humane prosperitati semper et latenter insidians, nonnullos exheredando volentes, ob tutoris absentiam nos alios impius denudavit invitos. Hinc diu super flumina confusionis deflevimus, et patrocinia iusti regi incessanter implorabamus, qui satellitium sevi tyranni disperderet et nos in nostra iustitia reformaret (§§ 3-4).*

In antitesi alla pace, invece, è il livore del demonio, come suggerisce la *figura ethymologica* (*heredis, ex-heredando*) che causa la condizione di perdita e di uscita dalla condizione di pace in favore dei *flumina confusionis*. Per insistere sulla implacabile e reiterata iniziativa del demonio, Dante adotta una coppia di omoteleuti – *implacabilis hostis* e *semper et latenter* –; tale diabolica iniziativa pare inarrestabile al punto da sconvolgere anche i più restii al compromesso con il peccato. Infatti, nonostante mostrino una personalità definita anche grammaticalmente in modo affer-

mativo, *nos alios*, a differenza della litote *nonnullos* che adombra l'altrui inconsistente volontà, essi sono preda dell'*impius*.

Dante, tuttavia, non si limita a registrare l'universale cedimento alle forze del male; egli, infatti, per spiegare tale caduta individua una precisa causa storica: la mancanza di un *rex iustus*. Non occorrerà qui risottolineare la gravità della situazione in cui versa l'impero all'inizio del Trecento; basti ricordare la ripetuta enfasi attribuita dal poeta fiorentino alla necessità di un imperatore che tornasse a far valere i propri diritti di egemonia sull'Italia; un imperatore che nella concezione dantesca è tramite diretto della mano di Dio come ricordano non solo le sue lettere ma anche la *Monarchia* e la *Commedia*. Il *cursus planus, incessànter implorabàmus*, ferma l'attenzione sulla richiesta ad Arrigo VII di far fronte a questo vuoto di potere aiutando gli esuli fiorentini.

La funzione dell'imperatore ha carattere eminentemente redentivo; egli, infatti, viene invocato come colui che è in grado di risanare la ferita della divisione dell'uomo da se stesso, *nos in nostra iustitia reformaret*, con il raddoppiamento del «noi» a suggellare linguisticamente l'evento di una personalità risarcita. L'imperatore è l'unico che, in quel dato contesto storico, è capace di porre un freno alla forza del male riportando il *gaudium* della patria trionfante e il suo ritmo, come attesta il *cursus* della clausola, *velox, iustitia reformàret*, come il precedente *gàudia mererèmur*<sup>68</sup>.

Il dettato dantesco, inoltre, oscilla tra il perfetto *impius denudavit*, che puntualizza l'azione del male pur connotata da una illimitazione temporale *semper [...] insidiants*, e il presente – *relicta [...] est [...] hereditas*; a Dante, infatti, interessa porre rimedio alla coeva vicenda storico-politica in cui urge l'intervento accorto e risoluti-

---

<sup>68</sup> Il contesto ritmico, infatti, oscillando fra il *cursus tardus, latènter insidiants [...] confusiònis deflèvimus [...] tyrànni dispèderet*, e il *cursus planus, exheredàndo volèntes [...] denudàvit invitos* pone in risalto ancor maggiore il *cursus velox* che *eo ipso*, segnala l'Orlandi, è «il modo più solenne e degno di finire il discorso». (G. ORLANDI, *Clausole ritmiche e clausole metriche nelle Familiari del Petrarca*, op. cit., p. 298).

vo di Arrigo VII<sup>69</sup>. Tale descrizione degli eventi storici è funzionale a caratterizzare la dimensione dello *hic et nunc* dell'io narrante:

*incertitudine dubitare compellimur et in vocem Precursoris irrumpere sic: «Tu es qui venturus es, an alium expectamus?». Et quamvis longa sitis in dubium que sunt certa propter esse propinqua, ut adsolet, furibunda defleat, nichilominus in te credimus et speremus, asseverantes te Dei ministrum et Ecclesie filium et Romane glorie promotorem (§§ 7-8).*

L'attesa che circonda l'avvento di Arrigo è grande; ma nessuno è in grado di stabilire se sarà proprio questo imperatore a liberare l'Italia e, con essa, Firenze dal male. Tuttavia, Dante attribuisce connotati cristologici ad Arrigo ponendo all'imperatore la stessa domanda di Giovanni il Battista di fronte al Messia: «*Tu es qui venturus es, an alium expectamus?*» (cfr. *Mt.* XI, 3; *Lc.* VII, 19). L'autore, nonostante questo dubbio, richiamato con *figura ethymologica* (*in dubium, dubitare*), assevera che Arrigo è *Dei ministrum et Ecclesie filium* in piena sintonia con le affermazioni incipitarie in cui l'imperatore è presentato come Colui in grado di portare la pace all'uomo.

Basti qui osservare la coincidenza tra la forza di Dio e il personaggio di Arrigo; la lotta spirituale, che assume qui anche un connotato politico, è affrontabile solo in virtù di un intervento divino che diventi storia, protagonista attivo sulla scena della narrazione. In buona sostanza, a differenza di Petrarca, il cronotopo dell'io narrato (in questo caso il plurale *maiestatis* che abbraccia con l'autore un intero contesto sociale) coincide con il cronotopo della realtà rappresentata, realtà in cui campeggia un'energia eccedente le forze dell'umano ingegno.

Nella mentalità petrarchesca la forza di Dio è tendenzialmente un accadimento *in interiore homine* che non riguarda il mondo esteriore; pertanto la risorsa indispensa-

---

<sup>69</sup> L'imperatore, secondo Dante, una volta disceso in Italia è rimasto troppo a lungo nella valle del Po per sedare le discordie milanesi, mentre re Roberto di Napoli, insieme alle città del centro Italia, in primis Firenze, preparano una alleanza contro di lui. Per approfondire il problema storico-politico sotteso la stesura della lettera dantesca cfr. A. JACOMUZZI, in D. ALIGHIERI, *Epistole*, a cura di A. JACOMUZZI, Torino, UTET, 1986, pp. 349-350.

bile per fronteggiare la lotta con se stessi è reperita anzitutto nei recessi dell'anima, in quel dialogo non intelligibile tra Dio e gli «occhi interiori» dell'anima.

Le strategie cronotopiche di queste lettere mostrano, dunque, una diversa modalità di rappresentazione della lotta spirituale: in Petrarca il *bellum intestinum*, fatta salva la perenne istanza esemplare, alterna il cronotopo dell'io narrato al cronotopo della realtà rappresentata; in Dante invece questi cronotopi coincidono, proponendo una costante strategia dialogica tra io narrato e realtà rappresentata.

Il cronotopo bifocale di Petrarca contribuisce a plasmare una lotta interiore eminentemente esemplare e ideale; il cronotopo unico dantesco ne aiuta a fissare, invece, un'immagine esemplare e reale.

Cionondimeno anche nella produzione epistolare dantesca si fa riferimento agli «occhi della mente»<sup>70</sup> per indicare una conoscenza spirituale che trapassa le apparenze sensibili: eppure, a differenza di Petrarca, tali apparenze non sono giustapposte alla realtà spirituale; anzi, come recita l'epistola V, sulla scorta delle lettere paoline, la creazione del mondo rende visibili le perfezioni invisibili di Dio, «*a creatura mundi invisibilia Dei, per ea que facte sunt, intellecta conspiciuntur*» (*Ep. V, XXIII, 8*). Proprio da questa convinzione nella stessa lettera nasce l'appello accorato a riconoscere l'imperatore come ministro di Dio:

*Non igitur «ambuletis sicut et gentes ambulat in vanitate sensus» tenebris obscurati; sed aperite oculos mentis vestre, ac videte quoniam regem nobis celi et terre Dominus ordinavit (Ep. V, X, 29).*

Il perentorio decreto divino, fissato dal ritmo *velox Dòminus ordinàvit*, è ribadito anche dal celebre esordio della lettera ai fiorentini in cui la provvidenza del Re celeste dispone a governo delle cose umane il sacrosanto impero romano:

*Eterni pia providentia Regis, qui dum celestia sua bonitate perpetuat, infera nostra despiciendo non deserit, sacrosancto Romanorum Imperio res humanas disposuit gubernandas (Ep. VI, I, 2).*

---

<sup>70</sup> Cfr. *Ep. II, II, 4; Ep. V, X, 29; Ep. X, I, 3; Ep. XI, X, 21.*



Pur guardando dall'alto l'aiuola del mondo, la divina provvidenza non abbandona le regioni inferiori del cosmo; tale è il baricentro tematico del periodo, marcato dall'omeoacro (*despiciendo [...] deservit*) che introduce la rappresentazione dell'impero romano quale strumento divino di governo delle cose mondane.

Nell'immaginario dantesco, dunque, gli occhi della mente hanno il compito di decriptare i sensi allegorici sottesi alla lettera della realtà; per questo l'imperatore appare come depositario di un'iniziativa che eccede il suo pur fervido intelletto. Gli occhi della mente, dunque, sono uno strumento di indagine della realtà rappresentata e le epistole focalizzano precisamente il cronotopo dell'incontro tra gli occhi della mente, metonimia dell'io narrato, con la realtà rappresentata, qui l'imperatore e l'impero.

Anche questo, seppur breve, accenno mostra le diverse strategie rappresentative di Dante e Petrarca: al cronotopo dell'incontro dantesco risponde l'asimmetria cronotopica fra l'io narrato e la realtà di matrice petrarchesca. Tali procedimenti poggiavano su due divergenti teorie gnoseologiche: in questo, infatti, la sfera dello spirito controlla ed elude la conoscenza sensibile; in quello, invece, solo attraverso i sensi l'anima razionale perfezionata dall'intervento della grazia è in grado accadere alla dimensione spirituale del divino.

## Capitolo 3

### **Nota sul finale del I libro del *Secretum*: lo scontro fra la ragione e le quattro passioni**

*Su infelidad, su infelidad creadora y feliz, es lo que nos debe importar*  
(J.L. Borges, *Los traductores de «Las mil y una noches»*)

Il finale del primo libro del *Secretum* mostra come il modello bipolare di lotta interiore petrarchesco trovi il suo fondamento dottrinale nella teoria virgiliana (*Eneide* VI) e anzitutto ciceroniana (*Tusculanae disputationes* III) sulle emozioni. Petrarca, infatti, chiarisce lì che la lotta interiore, in termini stoico-ciceroniani, consta dello scontro fra la ragione e le quattro passioni dell'anima. Beninteso, la struttura dialogica dell'intero *Secretum* mostra la necessità narrativa di un referente esterno all'io narrato. Eppure, essendoci una ipoteca negativa sulla realtà rappresentata, inevitabile è il ripiegamento sulla dimensione interiore. A provarlo, in *Secretum* I, 64, è la descrizione del rapporto tra l'anima e il corpo che viene fatta da Agostino: l'«anima», con Virgilio, «degenera» nel momento in cui tocca il corpo. Tale originaria degenerazione è a fondamento dello sconvolgimento interiore, della lotta, cui l'uomo è diuturnamente sottomesso. L'agente "esterno" che genera la lotta interiore, dunque, coincide con il medesimo corpo che contiene l'anima: il contagio fra queste due dimensioni produce le passioni che costituiscono un moto interiore di perpetuo perturbamento.

Petrarca, dunque, pone la lotta interiore su un piano che precede il livello del libero arbitrio, insistendo piuttosto sulla dimensione ontologica del conflitto. La lotta riguarda la genesi stessa dell'unione tra anima e corpo. Tale antropologia si traduce

in una narrazione che alla relazione tra io narrato e realtà rappresentata predilige uno scavo tutto interno al soggetto, alla sua *meditatio*<sup>1</sup>.

1) Preliminare alla trattazione del tema della lotta interiore quale scontro fra la ragione e le quattro passioni sarà l'analisi del rapporto fra anima e corpo offerta da Agostino attraverso la citazione di *Aen.* VI, 730-734 in *Secr.* I, 64. Nel contesto del dialogo, il personaggio di Agostino utilizza questo inserto virgiliano per professare una teoria di natura stoico-platonica. Al contrario, citando i medesimi versi, l'Agostino storico rigetta la teoria stoico-platonica in *De civitate Dei* XIV, 3 e ne stabilisce l'incompatibilità con la dottrina cattolica. Si tratta di una svista o di una calibrata operazione culturale del Petrarca, operazione da intendersi revisione del pensiero agostiniano? Sulla scia di un filone critico, che seppur minoritario e con i dovuti distinguo, trova esponenti anche di spicco nella critica petrarchesca (Giulio Augusto Levi, Heitmann, Martinelli), sosteniamo che Petrarca, a ragion veduta, presenta in *Secretum* I, 64 un Agostino platonico che contraddice manifestamente il pensiero agostiniano. Ad avallare quest'ipotesi vi è l'analisi di alcune postille petrarchesche ai testi di Virgilio e Agostino che permette di stabilire due elementi della cultura del Petrarca all'altezza cronologica del *Secretum*: da una parte, la sua conoscenza del *De civitate Dei* e la sua riflessione su *Aen.* VI, 730-734; dall'altra, la sua adesione intellettuale precoce, precedente il 1341, al pensiero stoico/platonico filtrato, ad esempio, da Macrobio. Peraltro, certifica l'operazione di revisione platonica del pensiero agostiniano un passaggio del *De remediis utriusque fortune* (II, 35) che, dopo il *Secretum*, ripropone la medesima lettura di *De civitate Dei* XIV, 3.

Inoltre, nel contesto del passo in esame, almeno altri tre esempi attestano l'operazione di rilettura del pensiero agostiniano: la citazione di *Sap.* IX, 15, la teoria dei *phantasmata* e l'interpretazione del *De vera religione*.

---

<sup>1</sup> Che tale concezione sia ben radicata nella *mens* petrarchesca valga il seguente esempio a mostrare. In una *Familiare* a Severo Appennincola il Petrarca si pronuncia in merito all'esilio e afferma che *Eandemque rationem exilii video quam ceterorum omnium; non in illo sed in nobis esse quo vincimur* (*Fam.* II, III, 4). L'esilio, secondo Petrarca, è l'unione stessa dell'anima con il corpo. Da quel momento in avanti a risarcire l'esilio v'è solo il pensiero il cui oggetto è una dimensione puramente spirituale, antecedente il contagio dell'anima con il corpo. Questa origine primigenia è recuperata nella misura in cui l'anima si eleva (*erigere*) al di sopra della dimensione terrestre (cfr. *Ibid.*).

2) Tale analisi permetterà di dipanare il secondo filo della nostra ricerca che indaga, attraverso l'indagine sulla lotta interiore, la ricezione petrarchesca della tradizione cristiana, paolino-agostiniana in specie. In particolare, essa permetterà di apprezzare l'interpretazione spregiudicata del Petrarca che, come già osservato nell'epistolario, equipara e uniforma la tradizione cristiana al pensiero classico, qui sul tema fondamentale del rapporto tra anima e corpo. Questa «traduzione creativa» del portato della cultura cristiana offrirà lo spunto per problematizzare, almeno limitatamente a questo passo, una visione largamente maggioritaria fra gli studiosi che sottolinea dell'autore il profilo di conciliatore fra cultura classica e cultura pagana. Ferme restando le nostre considerazioni su *Secr.* I, 64, riteniamo sia opportuno considerare, oltre all'effettivo tentativo del Petrarca di conciliare queste tradizioni, la sua operazione di traduzione "militante" che integra, taglia, scorcia il materiale della tradizione secondo un preciso progetto culturale.

3) La degenerazione dell'anima nel corpo, di cui le passioni sono conseguenza, si traduce nel paradigma di lotta interiore, *intestina discordia*, illustrato nel finale di libro (*Secr.* I 47-48). Come nell'epistolario, la *meditatio* sulla caducità delle cose umane, concetto chiave dell'Agostino del *Secretum*, viene presentato come il metodo per debellare la torma delle passioni. In particolare, si rifletterà sull'evoluzione narrativa del personaggio di Francesco che, proprio attraverso la *meditatio*, è in grado di modificare la sua situazione interiore, vincendo l'assalto delle passioni.

L'analisi del finale di questo libro del *Secretum* introdurrà il discorso sulla lotta interiore nell'opera volgare del Petrarca. In essa, tale tematica assume un importante ruolo narrativo proprio attraverso la focalizzazione assidua sulle quattro passioni che stringono sotto assedio l'anima del poeta.

Data la rilevanza della teoria delle emozioni nell'economia della nostra argomentazione, preliminarmente al capitolo sul *Canzoniere* e i *Trionfi*, si procederà per sommi capi ad una ricostruzione di tale teoria dalla tradizione aristotelica e cicero-niana sino al Petrarca, integrando, infine, per brevi cenni, la trattazione petrarchesca del tema delle passioni in alcune delle sue opere latine.

Questa contestualizzazione intende offrire un'introduzione – dotata almeno di minime coordinate filosofico-teologiche e di un sintetico richiamo al *corpus* petrarchesco – alla trattazione del tema delle passioni nell'opera volgare del Petrarca, chiave d'accesso privilegiata, come già osservato, per accostare il tema della lotta interiore.

### **3.1. Il rapporto tra anima e corpo. Petrarca e Agostino a confronto su un passo virgiliano (*Aen.* VI, 730-734)**

#### 3.1.1. *Secr.* I, 64 e *De civ. Dei* XIV, 3

Alla fine del primo libro del *Secretum*, Agostino ribadisce la centralità della meditazione nel suo programma morale, una meditazione atta a elevare l'anima al di sopra della dimensione sensibile e terrestre al fine di ottenere la pace spirituale<sup>2</sup>. A questa ascesi è d'ostacolo un «mostro» interiore dalle «quattro teste», ovvero le quattro passioni dell'anima. Tali passioni, secondo Agostino, sono il risultato del contagio dell'anima con il corpo. Per avallare quest'argomentazione egli cita Virgi-

---

<sup>2</sup> Ritorna qui uno dei temi già sottolineati nell'epistolario petrarchesco; cfr. *supra*, p. es., pp. 123 e sgg.

lio (*Aen* VI, 730-734) introdotto dall'avverbio *divinitus*, a legittimarne la *auctoritas*<sup>3</sup>:

*A. Audi ergo. Animam quidem tuam, sicut celitus bene institutam esse non negaverim, sic ex contagio corporis huius, ubi circumsepta est, multum a primeva nobilitate sua degenerasse ne dubites; nec degenerasse duntaxat, sed longo iam tractu temporis obtorpuisse, factam velut proprie originis ac superne Conditoris immemorem. Nempe passiones ex corporea commistione subortas oblivionemque nature melioris, divinitus videtur attigisse Virgilius, ubi ait:*

*Igneus est illis vigor et celestis origo  
seminibus, quantum non noxia corpora tardant  
terrenique hebetant artus, moribundaque membra.  
Hinc metuunt cupiuntque dolent gaudentque, neque auras  
respiciunt, clause tenebris et carcere ceco» [Aen. VI, 730-734].*

*Discernis ne in verbis poeticis quadriiceps illud monstrum nature hominum tam adversum? (Secr. I, 64).*

Nei versi virgiliani la contrapposizione tra anima e corpo viene esemplificata sintatticamente dalla coppia di nominativi *igneus vigor* e *celestis origo* – legati oltre che dal verbo singolare *est*, anche dall'effetto paronomastico (*vigor [...] origo*) –, che viene bilanciata e non solo, in certo senso, prevaricata dal terzetto di soggetti: *noxia corpora [...] / terreni [...] artus [...] / moribunda membra*. Lo sbilanciamento a

---

<sup>3</sup> Come nota il Martinelli la citazione di *Aen.* VI, 730-734 sul rapporto tra anima e corpo e sulla rassegna delle quattro passioni «è piuttosto diffusa nel Medioevo» (B. MARTINELLI, *Il «Secretum» conteso*, Napoli, Loffredo, 1982, p. 220, nt. 45). All'elenco del Martinelli si aggiungano questi testi in cui ricorre sempre *Aen.* VI, 733: S. HIERONYMI PRESBYTERI, *Commentatorium in Hiezechielem libri XIV*, I, I, 6 e VIII, 276, in *CCSL*, LXXV, 13; EIUSD., *Commentarii in prophetas minores. In Ioelem* I, 4, 146-149, in *CCSL*, LXXVI, 164; EIUSD., *Commentarii in prophetas minores. In Naum* III, I/4, 101, in *CCSL*, LXXVI A, 557; *Ivi, In Zachariam*, I, I, 18 e 21, 496, in *CCSL*, LXXVI A, 762; AELREDI RIEVALLENSIS, *Dialogus de anima*, III, 36, 600-601, in *CCCM*, I, 746; PASCASII RADBERTI, *Expositio in Lamentationes Hieremiae libri quinque*, III, 7-9, 593, in *CCCM*, LXXXV, 159; RUPERTI TUITIENSIS, *De sancta Trinitate et operibus eius. In Genesis*, V, 16-17, 665; GUIBERT DE NOGENT, *De sanctis et eorum pigneribus (IV). De interiori mundo*, 384-385 in *CCCM*, CXXVII, 169; SEDULIUS SCOTUS, *Collectaneum miscellaneum*, XIII, III, 19-IV, 1, 58, in *CCCM*, LXVII, 58; SANCTI BERNARDI, *Sententiarum series tertia*, 86, 19, in *EIUSD., Opera*, 9 voll., Romae, Editiones Cistercienses, 1972, VI 2, 125; in *CCCM*, XXI, 349. Anche Tommaso d'Aquino ritorna sul tema in *Summa Theologiae*, I-II<sup>a</sup>, q. 35, a. 1. s. c. e *De veritate*, q. 26, a. 5, arg. 1 (TOMMASO D'AQUINO, in *Ivi* s. c. 2 si riferisce anche ai versi di Boezio che riassumono il tema delle passioni: *Gaudia pelle, / pelle timorem, / spem fugato, / nec dolor adsit, Cons. phil.* I, metr. VII, 25-28). Concorrente alla tradizione teologico/morale sul tema delle *perturbationes* vi è la letteratura "naturalistica"; cfr. N. TONELLI, *Cultura medica nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, in «Quaderni petrarcheschi» XI (2001), pp. 240 e sgg.

favore delle forze del corpo è confermato dall'esito dello scontro: *metuunt cupiuntunque dolent gaudentque neque auras / respiciunt, clause tenebris et carcere ceco*. L'anima è intrappolata in un corpo-prigione, «cieco carcere», in cui abitano le passioni: *metus, cupiditas, dolor e gaudium*.

Agostino impiega i versi virgiliani per corroborare i suoi assunti di partenza: a) il corpo è all'origine della degenerazione dell'anima; b) le quattro passioni sono le conseguenze dannose del contagio dell'anima con il corpo. Francesco, dal canto suo, fa mostra di non esser digiuno di questa dottrina; anzi, egli enuncia con rigore la classificazione ciceroniana delle quattro passioni a cui si rifà Virgilio:

F. *Discerno clarissime quadripartitam animi passionem, que primum quidem, ex presentis futurique temporibus respectu, in duas scinditur partes; rursus quelibet in duas alias, ex boni malique opinione, subdistinguitur; ita quattuor velut flatibus aversis humanarum mentium tranquillitas perit (Ibid.)<sup>4</sup>.*

### 3.1.1.1. *Aen.* VI, 730-734 in *De civ. Dei* XIV, 3

La posizione di Agostino-personaggio è in accordo qui con la saggezza stoica di Cicerone e Virgilio.

Tuttavia, nel *De civitate Dei* Agostino cita *Aen.* VI, 730-734 per sostenere una posizione diametralmente opposta in merito al rapporto tra corpo e anima:

*Quamvis enim Vergilius Platoniam videatur luculentis versibus explicare sententiam dicens:*

*Ignis est ollis vigor et caelestis origo  
Seminibus, quantum non noxia corpora tardant,  
Terrenique hebetant artus, moribundaque membra;*

---

<sup>4</sup> La quadripartizione risale a Cicerone *Tusc.* III, XI, 24-25. Il tema ritorna nella medesima opera in *Tusc.* I, X, 20; IV, V, 10-11; IV, VII, 14; cfr. anche *De officiis*, III, 35. Nel I sec. a. C. la partizione delle quattro passioni è presente anche in Orazio (*Epist.* I, VI, 12). Sulla quadripartizione ciceroniana cfr. F. PETRARCA, *Secretum. Il mio segreto*, a cura di E. FENZI, Milano, Mursia, p. 314, nt. 140 (per le citazioni del *Secretum* ci riferiamo da qui in avanti a questa edizione), e F. PETRARCA, *Rerum vulgariarum fragmenta*, a cura di R. BETTARINI, 2 voll., Torino, Einaudi, 2005, I, p. 179, nt. 11; p. 278, *Introd.*; p. 479, nt. 12; p. 627, nt. 8; p. 709., *Introd.*; p. 730, nt. 3; *Ivi*, II, p. 1058, nt. 1-2; p. 1134, nt. 1-2; p. 1311, nt. 13. Nel secondo libro del *Secretum* Petrarca si rifà nuovamente ai versi virgiliani per corroborare l'antinomia corpo-anima (cfr. *Secr.* II, 124, nt. 253); torna poi sul tema in *De rem.* II, 64; cfr. E. FENZI, in F. PETRARCA, *Secretum. Il mio segreto*, a cura di E. FENZI, op. cit., p. 313, nt. 139.

*omnesque illas notissimas quatuor animi perturbationes, cupiditatem, timorem, laetitiam, tristitiam, quasi origines omnium peccatorum atque vitiorum volens intellegi ex corpore accidere, subjungat et dicat,*

*Hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque, nec auras  
Suspiciunt, clausae tenebris et carcere caeco:*

*tamen aliter se habet fides nostra (De civ. Dei XIV, III, 2)<sup>5</sup>.*

I versi di Virgilio costituiscono qui l'antitesi della tesi agostiniana: *Quamvis enim Virgilius Platoniam videatur [...] sententiam [...] tamen aliter se habet fides nostra*<sup>6</sup>.

Nel passo successivo, Agostino puntualizza che la corruzione del corpo non è causa del peccato, ma pena dovuta al peccato originale: *Nam corruptio corporis, quae aggravat animam, non peccati primi est causa, sed poena; nec caro corruptibilis animam peccatricem, sed anima peccatrix fecit esse corruptibilem carnem (Ibid.)*. Al contrario, secondo i versi virgiliani, le passioni sono la conseguenza della degenerazione dell'anima nel corpo.

Tale distinzione è assente nel *Secretum* che, invece, lascia intendere un accordo tra Agostino e la teoria stoico-platonica di Virgilio. L'interpretazione petrarchesca è spregiudicata: l'Agostino del *Secretum* appoggia una teoria che il *De civitate Dei* sconfessa *apertis verbis*.

---

<sup>5</sup> L'edizione di riferimento adottata per il *De civitate Dei* è: AUGUSTINUS, *De civitate Dei*, ad fidem quartae editionis Teubnerianae quam a. MCMXXVII-MCMXXIX curaverunt BERNARDUS DOMBART et ALPHONSUS KALB, paucis emendatis mutatis additis, Turnholti, Brepols, 1955, CCSL, XLVII-XLVIII.

<sup>6</sup> L'interpretazione agostiniana di *Aen.* VI, 730-734 è chiarissima anche in altri luoghi del *De civitate Dei*: *Dixerunt quidem Platonici, ex terrenis corporibus moribundisque membris esse animae, et metuere, et cupere, et dolere, atque gaudere; unde Virgilius: 'Hinc', inquit, (id est ex moribundis terreni corporis membris) 'metuunt cupiuntque, dolent gaudentque' (Aeneid. lib. 6, vers. 733). Sed convicimus eos in duodecimo huius operis libro...» (De civ. Dei XXI, III, 2). Cfr. *Ivi*, XIV, 8 ; *Conf.* XIII, 10.*



### 3.1.1.2. Petrarca lettore e commentatore di Aen. VI, 730-734 e De civ. Dei XIV, 3

La critica ha sottolineato questo fenomeno interpretativo in vario modo<sup>7</sup>. Secondo Martinelli, ad esempio, la conoscenza petrarchesca della «cultura sacra» risulta deficitaria all'altezza cronologica del *Secretum* per ammissione dello stesso autore (cfr. *Rerum memorandarum* I, XXV, 16)<sup>8</sup>. Tale considerazione, tuttavia, non può valere per il *De civitate Dei* che Petrarca conosce già nel periodo di stesura del dialogo. Come osserva il Nohlac appare fuor di discussione che egli entrò in possesso del trattato ben prima degli anni '40. Il manoscritto 1490 della biblioteca universitaria di Padova (Pd BU 1490), oltre a presentare nel margine superiore del secondo foglio un distico latino tipico del vezzo giovanile petrarchesco, riporta la data di acquisizione del manoscritto presso Avignone nel febbraio del 1325<sup>9</sup>. La testimonianza materiale della lettura petrarchesca del *De civitate Dei* prima della scrittura del *Secretum* spinge a pensare che la decisione di attribuire una teoria platonica ad Agostino in *Secr.* I, 64 sia tutt'altro che inconsapevole – come vogliono il Levi e lo Heit-

---

<sup>7</sup> Il commento di Fenzi, pur avendo il merito di segnalare ciò che Petrarca omette nell'argomentazione del *Secretum*, non sviluppa considerazioni ulteriori: «È importante osservare che di tali teorie [dottrina dell'identità sostanziale tra anime e astri] Petrarca trattiene qui quanto corrobora il suo discorso, senza precisare troppo e soprattutto senza contrapporre ad esse l'ortodossia cristiana» (E. FENZI, in F. PETRARCA, *Secretum. Il mio segreto*, op. cit., p. 313, nt. 139). Martelli e Tonelli, pur portando a supporto della loro argomentazione il riferimento a *De civitate Dei* XIV, 3 di *Secr.* I, 64 sorvolano sul problema dell'interpretazione petrarchesca: cfr. M. MARTELLI, *Nota a Petrarca, "RVF" XXXII 9-11*, in D.J. DUTSCHKE, P.M. FORNI, F. GRAZZINI, B.R. LAWTON, L. SANGUINETI WHITE, *Forma e Parola. Studi in memoria di Fredi Chiappelli*, Bulzoni, Roma, 1988, p. 131; ID., *Il sonetto LVII dei RVF*, in «Lectura Petrarce» 8 (1988), p. 173; cfr. anche N. TONELLI, *Cultura medica nei «Rerum vulgariarum fragmenta»*, op. cit., p. 243. Il Martinelli segnala il respingimento dell'interpretazione del *De civitate Dei* fornita dal *Secretum* in una postilla del Virgilio Ambrosiano fol. 144v. Egli, tuttavia, si limita a registrare la ritrattazione (cfr. B. MARTINELLI, *Il «Secretum» conteso*, op. cit., pp. 145 e 233-234). A riguardo dell'interpretazione petrarchesca di Aen. VI, 730-734 Heitmann afferma che «l'autentica posizione di Sant'Agostino sta in una posizione diametralmente opposta» (K. HEITMANN, *L'insegnamento agostiniano nel «Secretum» del Petrarca*, in «Studi petrarcheschi» 7 (1961), p. 189). Questo contributo riassume un articolo tedesco dello stesso autore pubblicato con il titolo *Augustinus Lehre in Petrarca's «Secretum»*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 22 (1960), pp. 34-53. Dello stesso autore cfr. K. HEITMANN, *Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarca's Lebensweisheit*, Graz, Köln, 1958.

<sup>8</sup> Occorre precisare che il Martinelli non fonda la sua argomentazione sulla citazione di *De civitate Dei* XIV, 3, bensì sull'erronea attribuzione petrarchesca di *Sap.* IX, 15 a San Paolo in *Secr.* I, 47. (Cfr. B. MARTINELLI, *Il «Secretum» conteso*, op. cit., pp. 220 e sgg.)

<sup>9</sup> P. DE NOLHAC, *Pétrarque et l'humanisme*, 2 voll., Librairie Honoré Champion, Paris, 1907, II, pp. 195-196. Le postille ritenute dal Nohlac di mano del Petrarca sono recentemente state attribuite da Billanovich a Ildebrandino Conti, vescovo di Padova; cfr. M.C. BILLANOVICH, *Il vescovo Ildebrandino Conti e il 'De civitate Dei' della biblioteca univesitaria di Padova. Nuova attribuzione*, in «Studi Petrarcheschi» 11 (1994), pp. 99-127.

mann<sup>10</sup> –; piuttosto, pare che essa apporti una correzione della teoria dell'Agostino storico.

Inoltre, occorre evidenziare che all'altezza cronologica del *Secretum* la frequentazione petrarchesca di testi di ascendenza platonica è già attestata. A confermarlo sono le postille del Virgilio Ambrosiano che già all'altezza della prima glossatura (1338) «distribuiscono sistematicamente lungo il testo virgiliano la congerie di notizie ammassate nei *Saturnalia* di Macrobio»<sup>11</sup>.

In particolare, che Petrarca avesse riflettuto sul platonismo di *Aen.* VI, 730-734 è la postilla ad *Aen.* VI, 714 nel Virgilio Ambrosiano a testimoniare, f. 144r, postilla databile secondo il Rico al 1338: ...*Virgilium in multis esse platonicum certum est, et hec atque his similia, qualiacumque, sentire, licet poetico more ipsam rerum faciem velet*<sup>12</sup>. Peraltro, l'autore sembra riportare qui il commento agostiniano di *De civitate Dei* XIV, 3 circa la natura platonica dei versi virgiliani (*Vergilius Platoniam videatur [...] explicare sententiam dicens...*)<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Levi sottolinea che Petrarca «non sembra aver alcun sospetto della opposizione che c'è tra la fiducia stoica nella potenza del volere e la posizione agostiniana» (G.A. LEVI, *Pensiero classico e pensiero cristiano nel Secretum e nelle Familiari del Petrarca*, «Atene e Roma» 35 (1933), pp. 68-69). Secondo Heitmann, invece, «l'autore del *Secretum*, senza ben saperlo e volerlo fa diventare eretico il Santo a lui pure così ben simpatico» (K. HEITMANN, *L'insegnamento agostiniano nel «Secretum» del Petrarca*, op. cit., p. 193; ed. or. K. HEITMANN, *Augustinus Lehre in Petrarca's «Secretum»*, op. cit., p. 43). Con questa citazione non si intende avallare l'ipotesi di un Petrarca «eretico». Sottolineare lo scarto tra Petrarca e Agostino, infatti, non implica la formulazione di un giudizio di «eterodossia» dell'autore. Tale questione teologica, comunque, travalica i confini del nostro oggetto di ricerca.

<sup>11</sup> A. PETRUCCI, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1967, p. 41. Sul precoce platonismo dell'autore si rinvia a L. MARCOZZI, *Petrarca platonico. Studi sull'immaginario filosofico del Canzoniere*, Roma, Aracne, 2011, in partic., pp. 97-172. Cfr. a riguardo anche: C. ZINTZEN, *Il platonismo del Petrarca*, in «Quaderni petrarcheschi» IX-X (1992-1993), pp. 93-113.

<sup>12</sup> F. RICO, *Vida u obra de Petrarca I. Lectura del «Secretum»*, Padova, Antenore, 1974, p. 108, nt. 181; p. 109, nt. 184. Cfr. anche F. PETRARCA, *Postille a Virgilio, 'Aeneis'*, in ID., *Le postille del Virgilio ambrosiano*, a cura di M. BAGLIO, A. NEBULONI TESTA, M. PETOLETTI, 2 voll., Roma-Padova, Editrice Antenore, 2006, I, p. 379.

<sup>13</sup> I versi virgiliani *Aen.* VI, 730-1 ed *Aen.* VI, 733-4 sono trascritti anche nel ms. *Par. lat.* 2201, rispettivamente a f. 7v e f. 8r. I versi *Aen.* VI, 730-1 con l'aggiunta del verso oraziano *post ignem et[he]rea domo petitum*, sono anticipati dalla nota *Huic opinioni, preter aliquos philosophorum, Virgili quoque accedit auctoritas in s[extos] Eneidos*, in M.L. DELISLE, *Notice sur un livre annoté par Pétrarque (ms. latin 2201 de la Bibliothèque Nationale)*, in «Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques» 35, 2 (1896), pp. 400-401, num. 11/15. Su di essi il Petrarca torna ancora in una lettera *Familiare* – secondo il Dotti databile intorno al 1336-7 – in cui egli spiega a Giovanni Colonna la dolorosa unione del corpo con l'anima. Quest'ultima è soggetta agli «insulti» delle passioni poiché sottomessa alla «legge» naturale che la lega al corpo: *Secretorum nature conscius poeta, ubi animabus humanis inesse quandam igneam vigorem et celestem dixit originem, excipiendo subiunxit: «quantum non noxia corpora tardant / ... / carcere ceco [Aen. VI, 730-4]»* (*Fam.* II, V, 4); cfr. U. DOTTI, in F. PETRARCA, *Le Familiari*, op. cit., I, p. 229.

Ferme restando tali considerazioni, due sono i fenomeni testuali rilevanti in *Secr. I*, 64: l'assenza del riferimento esplicito alla tradizione platonica; il consenso incondizionato di Agostino alla teoria enucleata dai versi virgiliani.

Ora, dal momento che le testimonianze materiali certificano una conoscenza approfondita di *De civitate Dei* e di *Aen VI*, 730-734, inferiamo che Petrarca in *Secr. I*, 64 abbia deciso di presentare un "suo" Agostino, un Agostino che identifica nel corpo la causa della degenerazione dell'anima<sup>14</sup>. L'autore, pertanto, caratterizza in senso "platonico" – ci avvaliamo della categoria per beneficio di sintesi – il pensiero del Padre della chiesa ben oltre le intenzioni dell'Agostino "storico".

Tale conclusione non è punto pacifica nella critica petrarchesca; basti qui il Rico a rappresentare un'interpretazione opposta:

Pero ¿Petrarca ha traicionado a la fuente [De civitate Dei *XIV*, 3]? Pienso que no [...]. Parte, sí, de una síntesis de la teoría de Platón y de la doctrina cristiana [...]. Petrarca no se sitúa en el vasto ámbito que enfrenta el De civitate Dei, de ningún modo pretende dilucidar – como allí – el origen de todos los pecados y vicios: se refiere simplemente, en términos que nunca cabría tachar de heterodoxos, al conflicto de la carne y el espíritu<sup>15</sup>.

Da una parte, ha ragione il Rico quando evidenzia l'ambizioso tentativo di «sintesi» del Petrarca, «sintesi» che, aggiungiamo noi, non si deve immaginare come la sommatoria di due addendi – qui la tradizione cristiana e la tradizione platonica –, bensì come un'interpretazione della tradizione alla luce di un intendimento personale, militante, proteso a istituire un nuovo modello morale.

D'altra parte, e la nostra interpretazione si discosta dal Rico, proprio perché Petrarca cerca di operare questa «sintesi» egli si colloca all'interno di dispute secolari, e lo fa dall'interno di una conoscenza non certo sommaria delle fonti. L'*understatement* di Rico, insomma, («se refiere simplemente [...] al conflicto de la carne y el

---

<sup>14</sup> Lo stesso Petrarca è consapevole che le sue citazioni corrono il rischio di ridurre le fonti, nel nostro caso il *De civitate Dei XIV*, 3, a pre-testi. Nel III libro del *Secretum* a smascherarlo è lo stesso Agostino il quale corregge Francesco, reo di usare in modo pretestuoso le parole di Cicerone: *Ille [Cicero] quidem de anime immortalitate loquens [...] tu in opinione fedissima atque falsissima iisdem verbis abuteris (Secr. III, 134)*.

<sup>15</sup> F. RICO, *Vida u obra de Petrarca I. Lectura del «Secretum»*, op. cit., pp. 108-109.

espìritu») non riesce a persuaderci sino in fondo; vero è che Petrarca non ha lo spessore filosofico di Agostino e il suo pensiero non è punto sistematico; vero è anche che non si può tacciare l'autore di essere «eretico» («häretisch»), come fa lo Heitmann, e qui ha buon gioco il Rico a criticare indirettamente un'argomentazione altrimenti ineccepibile<sup>16</sup>; purtuttavia, Petrarca si posiziona in modo esplicito al crocevia di diverse tradizioni di pensiero, esibisce una erudizione rara e non lesina trattazioni diffuse proprio qui nel *Secretum* su temi di riflessione secolare come, ad esempio, il peccato.

Pertanto, occorre marcare l'operazione di reinterpretazione di Agostino in chiave platonica segnalata da *Secr.* I, 64. Tale operazione pare avvenire all'insegna di un "livellamento": Virgilio è innalzato (*divinitus*), abbassato Agostino. Il giudizio «platonico» del poeta latino viene a coincidere con quello del filosofo cristiano: il corpo è l'origine del male.

### 3.1.1.3. *L'oscillazione tra due culture*

Si intende di seguito descrivere gli sviluppi della riflessione di Petrarca su *De civitate Dei* XIV, 3 ed *Aen.* VI, 730-734.

Anzitutto, è il Petrarca postillatore a ricostruire il nesso tra i due testi nel Virgilio Ambrosiano. Sul foglio 144v a commento di *Aen.* VI, 730-734 egli cita proprio *De civitate Dei* XIV, 3: *Hec autem et que sequuntur de quatuor animi passionibus luculenter platonice dixisse Virgilium, fidem vero nostram aliud habere, ut non caro corruptibilis animam peccatricem fecerit, sed peccatrix anima carnem corruptibilem, proba Augustinus De civitate Dei, libro 14', prope principium*<sup>17</sup>. La fede cattolica, afferma Petrarca in continuità con Agostino, ha un altro intendimento rispetto a Virgilio circa la corruzione della carne e il peccato dell'anima.

---

<sup>16</sup> K. HEITMANN, *Augustinus Lehre in Petrarca's «Secretum»*, op. cit., p. 43.

<sup>17</sup> F. PETRARCA, *Postille di Francesco Petrarca a Virgilio, 'Aeneis'*, op. cit., I, p. 384.

La postilla petrarchesca dovrebbe risalire alla prima fase di annotazione del manoscritto, fra il 1338 e il 1343<sup>18</sup>. Si potrebbe pensare, qui, ad una posizione alternativa dell'autore rispetto al *Secretum* che non ha trovato posto nella stesura del dialogo.

Nella stessa pagina del Virgilio Ambrosiano troviamo, tuttavia, un'altra interpretazione di *Aen.* VI, 733 (*Hinc metuunt ex corporis coniunctione et hebetudine*), quella di Servio, che viene ugualmente apprezzata dal Petrarca e anzi integrata con un riferimento preciso alla tradizione platonica. Questa postilla dovrebbe risalire alla seconda fase di annotazione del manoscritto (1348), in cui questa volta ad essere integrato nel commento è il Macrobio dei *Commentari*<sup>19</sup>:

[Comm. di Servio] *Varro et omnes philosophi dicunt III<sup>or</sup> esse passiones, duas a bonis opinatis, duas a malis opinatis rebus: nam dolere et timere due opinionones male sunt, una presentis, altera futuri. Item gaudere et cupere opinione bone sunt, una presentis, altera futuri. Hec ergo nascuntur ex coniunctione ipsa; nam neque animi sunt neque corporis propria. Pereunt enim facta segregatione.*

1417. *Varro et omnes philosophi] Macrobius post illam quadrimembrem Plotini distinctionem de virtutibus politicis, purgatoriis, animi iam purgati et exemplaribus, quam tractat in 6<sup>o</sup> Rei publice, concludens: «Hec sunt – inquit – quaternarum genera virtutum, que preter cetera maximam in passionibus habent differentiam sui. Passiones autem, ut scimus, vocantur quod homines metuunt cupiuntque, dolent gaudentque. Has prime molliunt, secunde auferunt, tertie obliviscuntur, in quartis nephas est nominari». Macrobius [Macr., Comm., I, VIII, 11]<sup>20</sup>.*

Il commento di Servio al verso virgiliano riporta la suddivisione ciceroniana delle quattro passioni, la medesima suddivisione presentata dal personaggio di Francesco nel *Secretum*. Petrarca, dal canto suo, arricchisce il commento serviano aggiun-

---

<sup>18</sup> Cfr. sulla datazione della «scriptura noturalis» petrarchesca si rinvia allo studio paleografico di A. PETRUCCI, *La scrittura di Francesco Petrarca*, op. cit., pp. 39-56; M. FEO, *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia virgiliana*, 5 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1988, IV, p. 56; M. BAGLIO, «*Scripti in margine manu mea*» (Sen., XVI 3): *la mise en page e la cronologia delle postille*, in F. PETRARCA, *Le postille del Virgilio ambrosiano*, op. cit., I, pp. 53 sgg.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 60. Cfr., sul commento plotiniano di Macrobio, P. COURCELLE, *Interprétations néo-platonisantes du livre VI de l'Enéide*, in AA.VV., *Recherches sur la tradition platonicienne*, in *Entretiens sur l'antiquité classique*, III, Vandœuvres-Geneve, Foundation Hardt, 1955, pp. 111-112.

<sup>20</sup> F. PETRARCA, *Postille a Servio*, 'In Aeneida', in *Id.*, *Le postille del Virgilio ambrosiano*, op. cit., II, p. 849.

dovi l'inserto di Macrobio, il quale richiama il sistema di virtù plotiniano fondato sulla teoria delle quattro passioni.

Le postille del Virgilio Ambrosiano presentano, dunque, nella stessa pagina due interpretazioni concorrenti di *Aen.* VI, 730-734: la lettura agostiniana nelle glosse a Virgilio e la lettura platonica nelle glosse a Servio.

Questa oscillazione interpretativa si ripropone, in seguito, in altri testi.

Ad esempio, tra il 1351 e il 1353 – negli stessi anni della postilla a Servio e della stesura del *Secretum* facendo fede all'ipotesi del Rico –, Petrarca prende esplicitamente le distanze dalla teoria platonica dei versi virgiliani e si allinea alla tradizione biblica nella lettera quarta del XV libro delle *Familiare*s indirizzata ad Andrea Dandolo<sup>21</sup>:

*Non dicam “celestem originem” animarum, quod Virgilius ait, neque, quod ait Cicero, “animum” nobis “datum ex illis sempiternis ignibus” quos “sidera et stellas” appellamus, ut similitudine quadam, quod Seneca placet, ex ignium volubilitate celestium animarum inde nascentium volubilitas excusetur; sed hoc dico, creatas simulque corporibus infusas animas a Deo esse; Dei “sedem in celo” esse, quod ait Psalmista; celi vero perpetuum motum esse, quod ipsis oculis videmus; itaque nichil miri siquam inde similitudinem traximus ubi Creator noster habita (Fam. XV, IV, 13).*

Quest'appello alla sapienza biblica appare tuttavia debole; Petrarca si limita, infatti, a trasferire la contrapposizione tra anima e corpo dal momento iniziale di questa interazione al suo sviluppo esistenziale, riaffermando la necessità di una ritirata “interiore” davanti alle insidie del mondo al fine di ottenere la pace e la guarigione della propria *aegritudo animi* (*Ivi*, 15).

Tale riflessione, peraltro, sostiene l'intera impalcatura teorica del discorso di quegli stessi anni sulla vita solitaria, discorso legato ad un sostanziale rifiuto della dimensione del corpo e di ciò che, sottoponibile all'attività dei sensi, rappresenta una costante minaccia per la pace interiore. Petrarca ritorna sul commento macrobiano al *De Republica* proprio in *De vita solitaria* I, 4. La teoria delle virtù plotiniana, infatti,

---

<sup>21</sup> Per la datazione cfr. E.H. WILKINS, *The Making of the “Canzoniere” and Other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951, pp. 354-355.

fondata com'è sul tentativo di neutralizzare le passioni, fornisce un ottimo presupposto teorico alla vita solitaria proposta dall'autore nella sua trattatistica religiosa<sup>22</sup>.

Vi è un altro testo, infine, che risulta di capitale importanza nell'economia della nostra argomentazione. Esso torna sul rapporto tra *De civitate Dei* ed *Aen.* VI, 730-734 e mostra, a distanza di qualche anno dalla scrittura del *Secretum*, una identica lettura di questi testi: si tratta del *De remediis utriusque fortune*. In explicit alla prefazione del secondo libro, l'autore ribadisce il contrasto tra anima e corpo<sup>23</sup>. Questo scontro, ancora una volta, ha come primi attori le passioni:

*Quenam tandem illa passionum quattuor tempestas ac rabies, Sperare seu Cupere et Gaudere, Metuere et Dolere, que rerum inter scopulos, procul a portu miserum alternis flatibus animum exagitant? Quas alii fortasse, immo certe, aliter, sub uno ne integro quidem versiculo et, ut Augustino placet, notissima veritate Virgilius strinxit, de quibus ad utranque partem, et plura quidem pauciora dici posse scio (De rem. II, 35).*

Le passioni sono suddivise *in bono* e *in malo* secondo la suddivisione ciceroniana: *Sperare seu Cupere et Gaudere*, da un parte, *Metuere et Dolere*, dall'altra. Come nel *Secretum* il discorso sulle passioni chiama in causa il verso virgiliano *Aen.* VI, 733 (*hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque*). L'autore non cita il *versiculo*, eppure ne mette in rilievo il contenuto veritiero, giocando anche sull'antitesi diminutivo vs. superlativo: *sub uno ne integro quidem versiculo [...] notissima veritate*. Ad Agostino, aggiunge Petrarca, questo verso «piace» (*placet*), sottointendendo dunque che il filosofo cristiano ne approvi la verità. Sottile è qui l'operazione di traduzione

---

<sup>22</sup> La testimonianza della lettura petrarchesca di Macrobio ci è trasmessa dal manoscritto Harley 5204 della British Library, contenente il *Somnium Scipionis* di Cicerone (ff. 1r-4v) e i *Commentari in Somnium Scipionis* di Macrobio (ff. 4v -67v). In particolare, Petrarca schematizza sul margine inferiore di 20r e sul margine superiore di 20v la suddivisione plotiniana delle virtù poi adottata in *De vita solitaria* I, 4 (Cfr. L. MARCOZZI, *Petrarca platonico. Studi sull'immaginario filosofico del Canzoniere*, op. cit., pp. 97-172: in partic. pp. 97-101). Sul passo del *De vita solitaria* cfr. anche E. FENZI, *Platone, Agostino, Petrarca*, in ID., *Saggi Petrarcheschi*, Fiesole, Cadmo, 2003, pp. 519-552: pp. 546-547; C. ZINTZEN, *Il platonismo del Petrarca*, op. cit., pp. 109-110.

<sup>23</sup> *Ex omnibus que vel michi lecta placuerint vel audita, nichil pene vel insedit altius [...] quam illud Heracliti: «Omnia secundum litem fieri». Sic est enim, et sic esse propemodum universa testantur (De rem. II, 1), e cfr. Ivi, 2-32. Cfr. sul tema anche il primo proemio dell'opera in cui Petrarca si riferisce di nuovo alle quattro passioni dell'anima: quasi quattuor ille famosiores et consanguinee passionis animi, spes seu cupiditas et gaudium, metus et dolor (Ivi, I, 17). Per le citazioni del *De remediis* adottiamo come edizione di riferimento: F. PETRARCA, *Rimedi all'una e all'altra fortuna*, a cura di E. FENZI, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2009.*

del Petrarca; egli si riferisce senza dubbio all'aggettivo con cui Agostino descrive in *De civitate Dei* XVI, 3 i versi virgiliani, lì «luculenti». Tale aggettivo, tuttavia, è da interpretare in senso squisitamente tecnico, a indicare lo stile splendido, finemente elaborato di Virgilio<sup>24</sup>; Agostino, infatti, precisa che la sua approvazione non si estende al contenuto della poesia: *tamen aliter se habet fides nostra* (*De civ. Dei* XIV, III, 2).

Petrarca, invece, lascia intendere che Agostino apprezzi proprio la verità dottrinale dei versi virgiliani, capitali, peraltro, nell'impianto del *De remediis*<sup>25</sup>. In quest'opera ritroviamo intatta, dunque, l'interpretazione in chiave platonica del pensiero di Agostino asseverata dal *Secretum*. Dal momento che è impensabile a questa altezza cronologica un difetto di conoscenza sull'argomento da parte del Petrarca, non resta che concludere che questa interpretazione di Agostino "contro Agostino" sia voluta dall'autore e che essa faccia parte del programma morale che la sua opera intende promuovere.

#### 3.1.1.4. Sap. IX, 15

Da questa teoria platonica sul rapporto tra anima e corpo discende, nel discorso agostiniano del *Secretum*, la teoria ciceroniana delle quattro passioni. Secondo Agostino, il «mostro» a «quattro teste» delle passioni che spadroneggia sulla condizione spirituale dell'uomo è la conseguenza del contagio dell'anima con il corpo. Francesco, dal canto suo, fa mostra di non esser digiuno di dottrina in merito a questo tema; anzi, egli enuncia con rigore le tassonomie di ascendenza ciceroniana applicabili alle quattro passioni<sup>26</sup>:

---

<sup>24</sup> L'aggettivo «luculento» ha un'accezione tecnica, come mostra Isidoro: *Luculentus, ab eo quod sit lingua clarus et sermone splendidus* (ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI, *Etymologiarum sive originum libri XX*, X, 154, 20). Ed. consultata: ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI, *Etymologiarum sive originum libri XX*, 2 voll., Oxonii, Oxford University Press, 1911, I.

<sup>25</sup> Lo schema dell'opera presenta di fronte alla «Ratio», «Gaudium» e «Spes» nel primo libro, «Dolor» e «Metus» nel secondo (cfr. E. FENZI, *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Rimedi all'una e all'altra fortuna*, a cura di E. FENZI, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2009, pp. 15-16).

<sup>26</sup> La quadripartizione risale a Cicerone *Tusc.* III, XI, 24-25. Cfr. F. PETRARCA, *Secretum. Il mio segreto*, op. cit., p. 314, nt. 140, e F. PETRARCA, *Rerum vulgariarum fragmenta*, a cura di R. BETTARINI, 2 voll., Torino, Einaudi, 2005, I, p. 179, nt. 11.



F. *Discerno clarissime quadripartitam animi passionem, que primum quidem, ex presentis futurique temporibus respectu, in duas scinditur partes; rursus quelibet in duas alias, ex boni mali que opinione, subdistinguitur; ita quattuor velut flatibus aversis humanarum mentium tranquillitas perit (Ibid.).*

Alla risposta lucida e avvertita di Francesco, Agostino replica con una citazione attribuita a San Paolo: *Rite discernis, atqui verificatum est in vobis illud apostolicum: «Corpus, quod corrumpitur, aggravat animam, et deprimit terrena inhabitatio sensum multa cogitantem»*<sup>27</sup> (*Secr. I*, 64).

La citazione, invece, è tratta dal libro della *Sapienza*. Errore «vistoso», secondo il Martinelli, perché «la citazione costituisce uno dei luoghi più noti del libro della *Sapienza* [...] e il versetto è uno dei più utilizzati dell'intera Bibbia»<sup>28</sup>. A trarre in inganno Petrarca, afferma Rico, è proprio Agostino che in *De civ. XIV*, 3, prima di commentare i succitati versi virgiliani, scrive:

*Quod si quisquam dicit, carnem causam esse in malis moribus quorumcumque vitiorum, eo quod anima carne affecta sic vivit, profecto non universam hominis naturam diligenter advertit. Nam corpus quidem corruptibile aggravat animam [Sap. IX, 15]. Unde etiam idem apostolus agens de hoc corruptibili corpore, de quo paulo ante dixerat, Etsi exterior homo noster corrumpitur [2 Cor. IV, 6] (De civ. Dei XIV, III, 1).*

In effetti, Agostino cita il libro della *Sapienza* come di passaggio, inglobando la sentenza veterotestamentaria nella testimonianza paolina; tuttavia, anche qui l'argomentazione agostiniana è perspicua. Il corpo corruttibile tutt'al più «appesantisce» l'anima, ma non è causa del suo male: la preposizione *nam* introduce il brano sapienziale a sostegno della tesi, enucleata in incipit, secondo cui è irrazionale considerare la carne come l'origine dei mali e dei vizi<sup>29</sup>. Agli antipodi, dunque, è la dot-

---

<sup>27</sup> *Sap. IX*, 15.

<sup>28</sup> B. MARTINELLI, *Il «Secretum» conteso*, op. cit., p. 74.

<sup>29</sup> Come sottolinea il Martinelli: «L'interpretazione di *Sap. IX*, 15 implica per i Padri della Chiesa [...] la netta distinzione tra la concezione del corpo per se stesso considerato, il quale è sempre e soltanto un bene, e la concezione del corpo in quanto corruzione, fonte di degenerazione e di peccato. Ora, non è già il corpo per se stesso che aggrava l'anima, come si sostiene in tutta la tradizione neoplatonica, bensì il corpo in quanto è stato reso corruttibile per effetto della pena del primo peccato» (*Ivi*, p. 145)

trina del Petrarca. Nel dettato petrarchesco, infatti, la citazione del libro della Sapienza sostiene la tesi dei versi virgiliani, venendo a stabilire un'equivalenza concettuale tra la fonte classica e l'autorità biblica, nella sua prospettiva perfettamente concordi.

Il libro della *Sapienza* corrobora, suo malgrado, la personale reinterpretazione del paradigma cristiano del Petrarca: il corpo è origine del male. Peraltro, occorre notare che questa interpretazione avviene lasciando ampio margine di parola al “non detto” secondo il carattere «asistematico» dell'argomentare petrarchesco<sup>30</sup> che, mutato genere, trova il suo corrispettivo poetico, come ben nota il Contini, nella «costante evasività»<sup>31</sup>. Petrarca non afferma, almeno in questo passaggio: “Il corpo è l'origine del male”; per bocca di Agostino è Virgilio a dirlo con la sua poesia. Con questo non si vuole tacciare Petrarca di «eterodossia», ne siamo ben lungi<sup>32</sup>: sottolineare lo scarto ideologico rispetto ad Agostino, infatti, non implica la formulazione di un giudizio di merito sulla posizione teologica assunta dall'autore, formulazione che non interessa il genere di dati che sono oggetto della nostra ricerca.

### 3.1.1.5. *Le Tusculanae disputationes e il De vera religione*

Sulla scia della citazione del libro della *Sapienza*, Agostino spiega a Francesco che, accalate nell'anima, le parvenze e le immagini delle cose visibili (*species [...] et imagines rerum visibilium*) schiacciano l'uomo. Francesco fa risalire questo pensiero al *De vera religione*, e sottolinea che la «peste» di queste immagini è ciò che con vigore massimo si oppone e combatte contro la religione (*nichil esse repugnantius*).

---

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 108, nt. 179.

<sup>31</sup> G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, op. cit., p. 190.

<sup>32</sup> Sulla tesi dello Heitmann che riguarda l'«eterodossia» petrarchesca cfr. *supra* p. 191, nt. 7.

Adelia Noferi mette in luce qui uno iato intellettuale fra Petrarca e la sua fonte: a differenza di Agostino, che «poneva l'accento sulla non-realtà e quindi non intelligibilità dei fantasmi», Petrarca sottolinea la realtà «irrazionale» dei fantasmi<sup>33</sup>:

*eamque [animam], nec ad id [species et imagines] genitam nec tam multorum difformiumque capacem, pregravant atque confundunt (Secr. I, 64).*

Come in Agostino, anche qui, la natura dell'anima immortale è irriducibile alla natura effimera delle *species*. Tuttavia, l'autore non sviluppa qui un discorso ontologico; piuttosto egli descrive a livello gnoseologico il modo in cui si attiva il contatto tra l'anima e le *species*. Ebbene, questo contatto è, secondo il Petrarca, naturalmente interrotto dalla strutturale incapacità dell'anima di accogliere la multiforme gamma di stimoli provenienti dalla realtà esterna. Non è possibile, insomma, secondo l'Agostino del Petrarca, un'interazione costruttiva tra la dimensione interiore dell'anima e la dimensione esteriore della realtà; il ponte delle *species* congiunge sì le due rive, provocando tuttavia danni irreparabili. La «peste dei fantasmi» ostruisce la via al cielo con la sua mortifera mutevolezza perché impedisce la «meditazione»; ben già lo afferma, dice Francesco, il *De vera religione* (cfr. *Ibid.*).

La critica petrarchesca adotta qui come punto di riferimento la «poderosa “lectura”»<sup>34</sup> del Rico. Il critico spagnolo è incline a certificare una sostanziale fedeltà del pensiero petrarchesco alla lettera di Agostino e ricorda, fra i testi agostiniani che fanno eco alle parole del *Secretum*, l'inizio del settimo libro delle *Confessioni* e alcuni passi del *De vera religione* citato da Francesco<sup>35</sup>:

---

<sup>33</sup> A. NOFERI, *L'esperienza poetica del Petrarca*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 280. Su questo passaggio si pronuncia anche Caputo, secondo cui «Rico individua nella polemica agostiniana contro i 'fantasmata', fortemente influenzata dall'anticarnalismo paolino, la suggestione più direttamente estratta dal Petrarca dalla rilettura del *De Vera Religione*» (R. CAPUTO, *Cogitans fingo: Petrarca tra «Secretum» e «Canzoniere»*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 38). Assai problematica questa considerazione di Caputo: che la trattazione di Agostino sia una «polemica» e che l'antropologia paolina sia «anticarnale», infatti, sono concetti che andrebbero spiegati piuttosto che presupposti. Per la trattazione del Rico si veda lo sviluppo della nostra argomentazione.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Cfr. F. PETRARCA, *Secretum. Il mio segreto*, op. cit., p. 314, nt. 142. Inoltre, sulla base dei richiami al *De vera religione*, Rico congetta l'ipotesi che la scrittura del *Secretum* e del *De otio religioso* siano da assegnarsi ad un medesimo turno di tempo. Per questa argomentazione si rimanda a F. RICO, *Vida u obra de Petrarca I. Lectura del «Secretum»*, op. cit., p. 111.

La impresión que le causó la doctrina de los «phantasmata», en la primera lectura del *De vera religione*, tuvo rápido eco en la *Oratio* cotidiana, con la patética súplica a Cristo: «Obrue acies fantasmatum quibus obsideor...». Años después, nuestro autor volvió sobre el libro, al preparar el *De otio religioso*, para cuyas páginas seleccionó justamente la condena agustiniana de quienes tienen en la cabeza «nichil aliud quam fantasmata» producidos por un vivir pecaminoso ([*De vera religione*] LIV, 105) y realzó el consejo de evitar «hec [...] fantasmata tumoris et volubilitatis» que zarandean el espíritu de aquí para allá e impiden ver la constante unidad de Dios ([*De vera religione*] XXXV, 65). No otra cosa apunta el *Secretum* al aseverar que la «pestis [...] fantasmatum» atasca el paso «ad unum solum somnumque lumen»<sup>36</sup>.

Rico sottolinea la sentenza di condanna dei *phantasmata* e attribuisce anche ad Agostino, nel *De vera religione*, la «polemica contro» questo processo ritenuto all'origine di tutti i mali; secondo il critico spagnolo Petrarca non fa altro che riproporre in un nuovo contesto il giudizio agostiniano. Una lettura contestualizzata dei brani proposti dallo stesso Rico mostra, tuttavia, che lo scarto fra il testo petrarchesco e la sua fonte è patente.

Nel settimo libro delle *Confessioni* vero è che Agostino oppone *cor meum* a *omnia phantasmata mea*<sup>37</sup>; tuttavia, nella ricerca personale che lo porta alla scoperta di Dio, è proprio attraverso le creature che, riprendendo un concetto già enucleato nelle *Lettere* paoline, egli giunge alla contemplazione della verità: *faciliusque dubitarem vivere me, quam non esse veritatem, quae per ea, quae facta sunt intellecta conspiciuntur* (*Conf.* VII, X, 16, in *PL*, XXXII, 742)<sup>38</sup>.

L'intento di Agostino non è tanto quello di condannare i «fantasmi» in sé; piuttosto, interrogandosi sull'origine del male, è nella volontà che egli rintraccia la causa dell'iniquità, una volontà che, libera di distogliersi dal Sommo Bene, si attesta sui propri «fantasmi» (*in infima [...] intima sua*):

---

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>37</sup> *Clamabat violenter cor meum adversus omnia phantasmata mea, et hoc uno ictu conabar abigere circumvolantem turbam immunditiae ab acie mentis meae* (*Conf.* VII, I, 1).

<sup>38</sup> Cfr. nello stesso libro XVII, 23 e XX, 26. Assai icastica è, per esempio, l'immagine di Dio come un grande mare che si estende ovunque nello spazio infinito, un mare che contiene al suo interno una spugna (*spongia [...] magna sed finita*). Tale spugna rappresenta la dimensione finita, corruttibile delle cose; tuttavia essa è ripiena in ogni sua parte del mare infinito, è fatta di Dio (cfr. *Conf.* VII, V, 7).

*Et quaesivi quid esset iniquitas, et non inveni substantiam: sed a summa substantia, te Deo, detortae in infima voluntatis perversitatem, projicientis intima sua [Eccli. X, 10] et tumescentis foras (Ivi, XVI, 22, in PL, XXXII, 744).*

Nell'ottica agostiniana la sostanza delle cose corruttibili è in sé buona in quanto fatta da Dio:

*Et manifestatum est mihi quoniam bona sunt quae corrumpuntur, quae neque si summa bona essent, neque nisi bona essent, corrumpi possent: quia si summa bona essent, incorruptibilia essent; si autem nulla bona essent quod in eis corrumperetur non esset. [...]. Itaque vidi et manifestatum est mihi quia omnia bona tu fecisti, et prorsus nullae substantiae sunt quas tu non fecisti. Et quoniam non aequalia omnia fecisti, ideo sunt omnia; quia singula bona sunt, et simul omnia valde bona: quoniam fecit Deus noster omnia bona valde [Gen. I; Eccli. XXXIX, 21] (Conf. VII, XII,18).*

Nel *De vera religione* Agostino ritorna sui medesimi concetti, affermando che ogni vita dal momento che sgorga da Dio, «fonte della vita», non è male; il male è un difetto di bene della volontà che preferisce a Dio l'immagine di un corpo destinato alla morte:

*Nulla vita est quae non sit ex Deo, quia Deus utique summa vita est et ipse fons vitae, nec aliqua vita in quantum vita est, malum est, sed in quantum vergit ad mortem: mors autem vitae non est, nisi nequitia, quae ab eo quod ne quidquam sit, dicta est; et ideo nequissimi homines, nihili homines appellantur. Vita ergo voluntario defectu deficiens ab eo qui eam fecit, et cujus essentia fruebatur, et volens contra Dei legem frui corporibus, quibus eam Deus praefecit, vergit ad nihilum; et haec est nequitia: non quia corpus jam nihilum est (De vera religione XI, 21, in PL, XXXIV, p. 131).*

Né la dimensione corporea né l'immagine attraverso cui l'uomo conosce la medesima dimensione corporea sono male. Il pensiero di Agostino, dunque, si discosta qui dalla rilettura che ne fa il Petrarca. L'Ipponiense, infatti, loda l'armonia delle

parti del corpo, la sua bellezza e il suo splendore quali segni di Dio il quale con la sua grazia ammantata e penetra ogni sensibile<sup>39</sup>:

*Nam et ipsum habet aliquam concordiam partium suarum, sine qua omnino esse non posset. Ergo ab eo factum est et corpus, qui omnis concordiae caput est. Habet corpus quamdam pacem suae formae, sine qua prorsus nihil esset. Ergo ille est et corporis conditor, a quo pax omnis est, et qui forma est infabricata, atque omnium formosissima. Habet aliquam speciem, sine qua corpus non est corpus. Si ergo quaeritur quis instituerit corpus, ille quaeratur qui est omnium speciosissimus. Omnis enim species ab illo est. Quis est autem hic, nisi unus Deus, una veritas, una salus omnium, et prima atque summa essentia, ex qua est omne quidquid est, in quantum est; quia in quantum est quidquid est, bonum est (Ibid., in PL, XXXIV, pp. 131-132).*

Le tenebre saranno il castigo di coloro che preferiscono alla realtà invisibile la realtà visibile; Agostino, tuttavia, non condanna questa, piuttosto evidenzia il rischio che essa diventi un idolo. La realtà visibile, invece, è segno della realtà invisibile, ovvero trova in questa il proprio compimento e significato:

*Qui ergo male utuntur tanto mentis bono, ut extra eam visibilia magis appetant, quibus ad conspicienda et diligenda intellegibilia commemorari debuerunt, dabuntur eis exteriores tenebrae (Ivi, LIV, 104, in PL, XXXIV, p. 168).*

La revisione del pensiero di Agostino ha dunque diversi fuochi in *Secr. I*, 64 e sgg.: alla rilettura del platonismo virgiliano e della sentenza biblica (libro della *Sapienza*/Paolo) si deve aggiungere, infatti, questa rielaborazione della teoria dei *phan-*

---

<sup>39</sup> Assai interessante qui l'osservazione di Giulio Augusto Levi, grande studioso soprattutto del Leopardi, il quale sottolinea l'inconciliabilità del «riassunto petrarchesco» con la dottrina del *De vera religione* che, invece, tratta «dell'opposizione che è tra il molteplice e il mutevole non solo del complesso dei sensibili, ma di ogni sensibile, e l'uno eterno ed immutabile che è Dio» (G.A. LEVI, *Pensiero classico e pensiero cristiano nel Secretum e nelle Familiari del Petrarca*, op. cit., p. 70). Rico, segnalando l'opera del Levi, si limita ad un semplice «No entiendo» (F. RICO, *Vida u obra de Petrarca I. Lectura del «Secretum»*, op. cit., p. 112, nt. 192). D'altro avviso il Gerosa: «Si potrebbe bensì osservare che alquanto diverso è il punto di vista dei due autori: Agostino considera il moltiplicarsi ed il mancare delle forme e degli affetti sensibili; il Petrarca invece pone mente alla dispersione della volontà dietro quelli, alla coscienza che ne rimane confusa e impedita, oppressa e straziata. Ma si vede bene che, in fondo, si tratta di una medesima situazione spirituale, di cui un uomo riguarda piuttosto le cause e l'altro gli effetti» (P.P. GEROSA, *Umanesimo cristiano del Petrarca. Influenza agostiniana. Attenenze medievali*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1966, p. 91). Tale argomentazione appare un poco imprecisa: Agostino, infatti, e non Petrarca, tratta il problema della volontà come causa del male e il problema della corruzione delle forme e degli affetti sensibili come effetto del peccato originale.

*tasmata*. E dire che il contesto parrebbe cristianamente atteggiato. Le citazioni e i riferimenti alla tradizione cristiana si moltiplicano, lo stesso personaggio di Agostino non può non “fare i conti” con il suo essere Agostino d’Ippona, e Francesco, dal canto suo, marca proprio qui l’evoluzione del suo interesse dalla «filosofia» e «poesia» alla «religione»; tuttavia, in questa cornice formalmente ineccepibile, cristianamente parlando, in cui trova posto anche Virgilio, *divinitus*, accanto a Paolo ed Agostino sulle orme dei quali è Francesco, la sostanza del discorso è d’altra pasta rispetto alla cristiana, rispetto alla tradizione cui Paolo e Agostino, quello storico, hanno dato voce: è un nuovo discorso quello del Petrarca, nuovo e antico allo stesso tempo. Antico come il nome di Cicerone, puntualmente accostato alla lista di questi grandi nomi di cui non si riescono più a distinguere i tratti peculiari: Cicerone, infatti, alla stregua di Virgilio, è un altro uomo divinamente ispirato il cui pensiero seduce Agostino, e il *De vera religione* per bocca del suo stesso autore, è opera in gran parte filosofica, eminentemente platonica e socratica<sup>40</sup>. Di cattolico rimane il tono del libro (*sonans verbum*), ma la dottrina è ascrivibile alla filosofia greca: «Él, con una especie de irenismo, pasaba por encima de las retinencias del texto respecto a Sócrates y Platón. En el *Secretum* prefería subrayar lo que unía a lo que separaba a Agustín y los filósofos griegos»<sup>41</sup>.

### 3.1.2. Nota sul concetto di conciliazione

A nostro intendere l’etichetta di «irenismo» usata dal Rico non valorizza appieno l’operazione culturale del Petrarca. In sintesi, il critico spagnolo constata nell’opera petrarchesca una giustapposizione di tradizioni (classica e cristiana) e ne deduce la conciliazione, «sottilmente ambigua e affascinante»<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Il giudizio di Petrarca, peraltro, appare qui molto azzardato: «Io non so cosa intendesse precisamente dicendo che la dottrina del *De vera religione* è principalmente socratica e platonica» (G.A. Levi, *Pensiero classico e pensiero cristiano nel Secretum e nelle Familiari del Petrarca*, op. cit., p. 70). Rico giunge alla medesima conclusione del Levi: «Quizá todo ello se nos antoje demasiado poco par hablar de una inspiración socrática y platónica «magna ex parte» en el *De vera religione*» (F. RICO, *Vida u obra de Petrarca I. Lectura del «Secretum»*, op. cit., p. 115).

<sup>41</sup> *Ivi*, pp. 115-116.

<sup>42</sup> E. FENZI, *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Rimedi all’una e all’altra fortuna*, op. cit., p. 41.

Tale concetto di «conciliazione» è un *Leitmotiv*, oltre che del Rico, di tanta critica petrarchesca<sup>43</sup>; una «conciliazione» che, tuttavia, come già osservato, avviene a prezzo di un'operazione di vera e propria riscrittura delle fonti.

Si obietterà, e a buon diritto, che il rapporto con la tradizione non può che avvenire sotto forma di riscrittura, grazie ad un incontro unico e irripetibile tra il soggetto ricevente e la tradizione ricevuta. Tuttavia, si intende evidenziare qui che la definizione di «irenismo» o «conciliazione», tende a uniformare i chiaroscuri e le sfumature, a smussare le punte aguzze di un dialogo, quello fra tradizione cristiana e tradizione classica, che nel contesto petrarchesco è attivato da potenti forzature. Il paradosso in cui incappa, suo malgrado, chi voglia preservare grazie al concetto di «conciliazione» l'«affascinante ambiguità» del Petrarca è quello di rinunciare a scoprire la sostanza di questa ambiguità, di questo rapporto ambivalente, conflittuale, a tratti forse dolorosamente sentito tra l'autore e la sua tradizione. Perché è proprio il travisamento della fonte, o comunque la sua rilettura, a svelare il disegno del progetto petrarchesco, della sua monumentale autobiografia<sup>44</sup>. La tesi sulla «conciliazione» o «*agreement*» tra cultura classica e cultura cristiana, che fa del Petrarca un «ponte tra

---

<sup>43</sup> Sul concetto di «conciliazione» cfr., p. es., U. DOTTI, *L'uomo di Petrarca*, in F. PETRARCA, *Le Familiari*, op. cit., I, p. XXIII. Di «*agreement*» parla il Rico: F. RICO, *Philology and Philosophy in Petrarch*, op. cit., p. 56. Fenzi conia l'espressione «ponte tra i due mondi» per descrivere il ruolo del Petrarca fra tradizione cristiana e tradizione classica: E. FENZI, *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Della mia ignoranza e di quella di molti altri*, op. cit., p. 77. Questa interpretazione sottende una sinonimia fra tradizione cristiana e tradizione classica spesso proposta dalla critica petrarchesca sia italiana sia d'oltreoceano, p. es., «in questo senso agostiniano che dobbiamo vedere la novità stessa della poesia del Petrarca. Se essa ci appare impregnata della *humanitas-cultura* dei classici, questa viene tuttavia rielaborata e trasformata in una *humanitas-religione*» (N. ILIESCU, *Il Canzoniere petrarchesco e Sant'Agostino*, Roma, Società Accademica Romena, 1962, p. 147); sul versante di lingua anglosassone si cfr. le seguenti considerazioni: «As we proceed beyond the *Secretum's* opening lines, the Boethian/Virgilian allegory fades from view and a Ciceronian/Augustinian dialogue takes shape» (B. STOCK, *Reading, Writing, and the Self: Petrarch and His Forerunners*, in «New Literary History» 26, 2 (1995), p. 720); oppure «The problematic journey of Petrarch as lover or pseudo-lover proves to be undistinguishable from his journey as errant Christian» (T.M. GREENE, *Petrarch 'Viator': the Displacement of Heroism*, in «The Yearbook of English Studies» 12 (1982), p. 37). Anche Santagata, spiegando la «conversione letteraria» del Petrarca, afferma che essa «ha il punto di riferimento ideale e culturale in un'amalgama di stoicismo e agostinismo» (M. SANTAGATA, *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. PACCA e L. PAOLINO, Milano, Mondadori, 1996, pp. XIII-LII: p. XXXIII).

<sup>44</sup> A riguardo interessante è l'osservazione di Kahn che sottolinea l'inattendibilità della citazione esemplare del *Secretum*: «the *Secretum* is an example that raises doubts about the very possibility of the example; it is a dialogue on reading that questions the possibility of reading the dialogue as exemplary» (V. Kahn, *The Figure of the Reader in Petrarch's Secretum*, in «MLA» 100, 2 (1985), p. 164). Sull'originale interpretazione di Agostino operata dal Petrarca nel *Secretum* cfr. anche J. FRECCERO, *The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics*, in «Diacritics» 5, 1 (1975), p. 37. Sul concetto di «autobiografia» in senso petrarchesco cfr. M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2004 (1992), pp. 9 e sgg.



due mondi», dovrebbe precisare, dunque, che i due mondi in questione sono tradotti in modo originale dal nostro autore.

L'accostamento di fonti classiche a fonti cristiane non certifica il fatto che egli si rispecchi ugualmente in esse o che accordi loro la sua approvazione in egual modo; che Petrarca citi Agostino o Virgilio non significa che li trovi consonanti al suo pensiero o che da essi tragga un insegnamento per il presente, anzi, come già osservato, Petrarca mette in bocca al personaggio del *Secretum* cose che Agostino non ha mai detto, o ha detto in modo assai diverso. Che la conciliazione tra le due culture sia tentata dal Petrarca, questo è indubbio; ma se tale tentativo riposa sulla revisione sistematica delle fonti “conciliate”, tale da modificarne la sostanza, allora piuttosto che il concetto di conciliazione preferiamo analizzare il concetto che qui chiamiamo di traduzione delle fonti. Qual è la traduzione che il Petrarca opera delle fonti esibite nel suo sistema di pensiero? Quali i tagli o le aggiunte, quali le sfumature della sua «infedeltà creatrice» (*infelidad creadora*) – usando una formula di Borges per dire l'essenza dell'atto di traduzione<sup>45</sup>? È questa «infedeltà creatrice» che proviamo qui a interrogare, e che crediamo si debba continuare a porre in questione per indagare la specificità del pensiero petrarchesco e il contributo peculiare che esso ha portato nella tradizione culturale dell'umanesimo occidentale.

### 3.1.3. *Abscessit torpor*

La conclusione del libro ricapitola, a livello narrativo, lo scontro tra ragione e passioni nello scenario interiore del protagonista e, a livello intertestuale, la revisione delle fonti agostiniane. Francesco chiede al suo interlocutore quale parola di Cicerone lo avesse ispirato a comporre il *De vera religione*. Agostino, rispondendo, cita un brano tratto dal primo libro delle *Tusculanae disputationes* (cfr. *Tusc.* I, XVI, 37-38):

---

<sup>45</sup> J.L. BORGES, *Los traductores de «Las mil y una noches»*, in ID., *Obras completas (1923-1949)*, 4 voll., Buenos Aires, Emecé Editores, 2005, II, p. 438.

*Nichil animo videre poterant, ad oculos omnia referebant; magni autem est ingenii revocare mentem a sensibus et cogitationem a consuetudine abducere* (Secr. I, 66).

Francesco riconosce la citazione e attribuisce al suo interlocutore una costante riflessione su questo pensiero di Cicerone. Ancora una volta il dettato classico è legato alla necessità di abbandonare la dimensione sensibile per accedere al Sommo Bene. Si ritorna qui, circolarmente, alla sentenza platonica dei versi virgiliani e, come nel primo caso, la «creativa infedeltà» del Petrarca reinventa la fonte. Egli, infatti, attribuisce in modo arbitrario la genesi compositiva del *De vera religione* a questo passo delle *Tusculanae* che Agostino cita cursoriamente e solo una volta in tutta la sua opera<sup>46</sup>. Lo stesso Rico sottolinea il compiacimento dell'umanista che attribuisce alla fonte una «idea propria»:

Es sintomático [...] el modo en que nuestro humanista se complace en poner una idea propia sobre el Agustín histórico en los labios del Agustín del diálogo. Una idea, precisamente, conciliadora de religión y filosofía antigua, dominios cuya armonía se ha acrecido en el trasvase desde el códice<sup>47</sup>.

La citazione delle *Tusculanae* è una marca distintiva della proposta culturale dell'umanista in diversi parti del suo *corpus* – ad esempio, nel *De vita solitaria* – e qui un tassello fondamentale nel complesso *puzzle* di citazioni del *Secretum*<sup>48</sup>. Il riferimento all'Arpinate, infatti, ha la funzione di corroborare e riproporre da altra angolatura il platonismo virgiliano, proseguendo così la rassegna di autori che possono con il loro esempio confortare Francesco sulla via della «meditazione». Ma lo svi-

<sup>46</sup> F. RICO, *Vida u obra de Petrarca I. Lectura del «Secretum»*, op. cit., p. 119, nt. 212.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>48</sup> Il brano delle *Tusculanae* è citato, oltre che nel *De vita solitaria*, anche in un appunto proemiale sul codice del *De vera religione* – ms. Par. lat. 2201 – databile intorno al 1335, e ancora nell'*Invectiva contra eum qui maledixit Italiae* (cfr. F. PETRARCA, *Secretum. Il mio segreto*, op. cit., p. 317, nt. 149). In particolare, nel *De vita solitaria* Petrarca applica il dualismo anima/corpo al rapporto tra il credente e Cristo: *Quid hic prestigii est, nisi quia quem presentem corde credimus oculis non videmus, eoque relabimur in quo veteres Cicero, qui Christum certe non noverat, arguebat ubi ait: «Nichil animo videre poterant, ad oculos omnia referebant»? [...] «Magni autem est ingenii revocare mentem a sensibus, et cogitationem a consuetudine abducere». In hoc ergo summis et nos viribus enitatur ut, sensibus domitis et victa consuetudine, aliquid animo videamus. Aperiamus iam tandem atque pergemus oculos illos intrinsecos, quibus invisibilia cernuntur: Christum adesse videbimus* (*De vita solitaria* I, 5). Su questo passaggio, che pur meriterebbe un'approfondita analisi, non ci soffermiamo qui, per beneficio di sintesi.

luppo della dottrina ciceroniana e virgiliana non si conclude qui. Prima della chiusura del libro Agostino, ricapitolando la discussione sulla citazione dell'*Eneide*, ripropone in modo sistematico il conflitto tra l'anima e la turba di immagini che la tengono sotto assedio: è una vera propria lotta interiore (*intestina discordia*).

L'animo (*animus*), *obrutus* e *oppressus*, è incapace di impugnare il consiglio della ragione, che tutto esamina e ricomponne (*examinare non potest [...] inops consilii*). Sconvolto è infatti dalla peste (*pestis*) delle immagini (*fantasmatibus [...] multisque et variis*) che lo condannano ad una perenne fluttuazione (*mira fluctuatione*), combattuto com'è da continue e fitte preoccupazioni (*pugnantibus curis*). A nulla sembra valere la meditazione sulla morte (*cogitationem mortem [...] stare ibi non valens*) perché questo animo, pur generoso, è destinato allo scacco di un nuovo assedio (*turba curarum variarum pellente*), ovvero alla strutturale instabilità (*nimia mobilitate*) di una vita condannata, ecco la parola, alla guerra, interiore si intende, l'*intestina discordia*, quella guerra che si traduce in uno stato di ansia inguaribile (*anxietas*)<sup>49</sup>.

La retorica, secondo un procedimento che il Contini chiama «sistema d'equilibrio dinamico»<sup>50</sup>, offre un supporto ad Agostino: infatti, laddove infuria la battaglia tra la peste e l'anima la parola del filosofo cristiano tende a bilanciare l'antitesi con un movimento oppositivo, armonico, di conciliazione degli opposti: *tuque inops consilii modo huc modo illuc mira fluctuatione volvaris, nusquam integer, nusquam totus*. Qui, mentre viene descritto il punto di debolezza dell'animo, *inops consilii*, il doppio parallelismo “stabilizza” la *mira fluctuatione*, cosicché il discorso insieme nega

---

<sup>49</sup> *Hec tibi pestis nocuit [...]. Siquidem fantasmatibus suis obrutus, multisque et variis ac secum sine pace pugnantibus curis animus fragilis oppressus, cui primum occurrat, quam nutriat, quam perimat, quam repellat, examinare non potest [...]. Quod igitur evenire solet in angusto multa serentibus, ut impediunt se sata concursu, idem tibi contingit, ut in animo nimis occupato nil utile radices agat, nichilque fructiferum coalescat; tuque inops consilii modo huc modo illuc mira fluctuatione volvaris, nusquam integer, nusquam totus. Hinc est ut quotiens ad hanc cogitationem mortis aliasque, per quas iri possit ad vitam, generosus, si sinatur, animus accessit, inque altum naturali descendit acumine, stare ibi non valens, turba curarum variarum pellente, resiliat. Ex quo fit ut tam salutare propositum nimia mobilitate fatiscat, oriturque illa intestina discordia de qua multa iam diximus, illaque anime sibi irascentis anxietas, dum horret sordes suas ipsa nec diluit, vias tortuosas agnoscit nec deserit, impendensque periculum metuit nec declinat* (Secr. I, 66-68). Agostino riprende qui in larga parte i termini con cui descrive la «peste delle immagini» dopo la citazione di Virgilio (*Aen.* VI, 730-734), p. es.: *species innumere/nec tam multorum difformiumque capacem [animam]/pestis illa fantasmatum/varietate mortifera* (Secr. I, 64-66).

<sup>50</sup> G. CONTINI, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Firenze, Sansoni, 1943; poi col tit. *Correzioni del Petrarca volgare*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 6 (da cui si cita).

e afferma la fluttuazione dell'animo. O ancora, Agostino dice dell'animo, spiegando il significato della parola «ansia»: *dum horret sordes suas ipsa nec diluit, vias tortuosas agnoscit nec deserit, impendensque periculum metuit nec declinat*. L'orrore per il proprio male, l'abisso del peccato, il pericolo imminente, insomma la catastrofe che minaccia l'uomo è bilanciata da un contromovimento che immette, laddove la tempesta infuria, equilibrio e ordine con un *tricolon* incardinato alle litoti *nec diluit [...] nec deserit [...] nec declinat*, struttura fissa questa, sapientemente giocata in combinazione con una *variatio*, *horret sordes suas ipsa*, a invertire l'ordine sintattico dei membri dei due successivi *cola*: è questo il «movimento di ricomposizione e armonizzazione»<sup>51</sup> tipicamente petrarchesco, teso a riconciliare gli opposti, qui ragione e passione, che nel mondo fittizio della rappresentazione artistica trovano l'equilibrio cui anelano.

Che la descrizione di Agostino sia pertinente è lo stesso Francesco a testimoniare, quando riconosce nella lotta interiore la sua piaga dolorosa (*vulnus*):

F. *Heu mi misero! Nunc profunde manum in vulnus adegisti. Istic dolor meus inhabitat, istinc mortem metuo.*

A. *Bene habet! torpor abscessit...* (*Secr.* I, 68).

In questo finale botta e risposta sta tutta la sostanza dell'insegnamento petrarchesco: per divenire se stessi l'unica strada è la «meditazione»<sup>52</sup>. Peraltro, è con forza singolare che questo concetto si imprime nella coscienza del lettore: *Bene habet! torpor abscessit...*, a dire che la meditazione sulle parole della tradizione classica e della tradizione pagana, parole che illuminano lo stato di lotta interiore del perso-

---

<sup>51</sup> Di seguito si cita il contesto da cui è tratta l'acuta osservazione del Bigi, riferita ad un sonetto del *Canzoniere*, per supportare però un inquadramento complessivo dello stile petrarchesco: «In verità nell'antitesi [...] al movimento di analisi e di opposizione si lega indissolubilmente un secondo e inverso movimento, altrettanto tipicamente petrarchesco, che si potrebbe chiamare di ricomposizione e di armonizzazione, che tende cioè a trasformare gli elementi analizzati e opposti in termini perfettamente bilanciati di dolce ed elastica simmetria, di equilibrio euritmico» (E. BIGI, *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, p. 3).

<sup>52</sup> Chiave è il concetto in tutto il *Secretum*, di Agostino principalmente, eccetto in II, 98 e III, 172: *Proem.* 22 (2); I, 28 (2); I, 34; I, 40 (2); I, 47; I, 54 (2); I, 58; I, 64; II, 80; II, 98; III, 158; III, 170; III, 172; III, 210.

naggio, ha un effetto immediato, tangibile. Il «torpore», si noti qui, è il tratto distintivo dell'anima contagiata dal corpo, come precisa lo stesso Agostino presentando i versi virgiliani (*sed longo iam tractu temporis obtorpuisse*, *Ivi*, 64). Ebbene, proprio rispetto a questo riferimento che apre la discussione platonica, le parole di Agostino segnalano un'evoluzione narrativa; il suo interlocutore ha compiuto un progresso, il *torpor*, questa la parola che anche nell'epistolario definisce la «paralisi» della volontà in balia della lotta<sup>53</sup>, è vinto. Il dialogo con Agostino produce ciò che un'anima, pur generoso, ottiene solo in qualche raro caso: la liberazione dal «torpore», attraverso una meditazione sulla morte aizzata dalla fragilità della vita: *Istic dolor meus inhabitat, istinc mortem metuo*.

L'effetto narrativo che l'intero dialogo con Agostino ottiene, in questo finale di libro, fonda la ragionevolezza del tentativo di reinventare la tradizione classica e la tradizione cristiana. La «meditazione», infatti, avvolgendo circolarmente lo spazio e il tempo del dialogo fra i due personaggi, assistendo la Verità in silenzio, ad ogni passaggio argomentativo accorciando il raggio, quasi studiando il pertugio da cui possa entrare e finalmente modificare lo stato dei personaggi, d'improvviso, balza al di qua dello steccato della storia raccontata, a sortire l'agognato effetto, il cambiamento di Francesco, non più vinto ma vincitore della lotta interiore, perché finalmente consapevole di sé, del proprio limite, della propria morte e, dunque, del proprio destino. La contemplazione della morte, cui tutto è destinato, è infatti l'unico mezzo per riconoscere la labilità delle cose terrene, per non farne degli idoli al punto da morirvi dentro, asserviti.

Virgilio (*Eneide*), Paolo/*Sapienza*, Agostino (*De vera religione*) e Cicerone (*Tusculanae*) sono sullo stesso piano, divinizzati il poeta e il retore classico, abbassati i campioni della cristianità, a fondare dunque un nuovo paradigma in cui al centro, «siccome torre in solitario campo», sta la «meditazione» del Petrarca e la sua «infedeltà creatrice».

---

<sup>53</sup> F. PETRARCA, *Secretum. Il mio segreto*, op. cit., p. 318, nt. 158.

## 3.2. Contestualizzazione del discorso sulle quattro passioni dell'anima

### 3.2.1. Platone, Aristotele e Cicerone

Nel finale del primo libro del *Secretum* Petrarca riferendosi alla tradizione ciceroniana, prende posizione all'interno di un dibattito plurisecolare sul tema delle passioni<sup>54</sup>.

Platone fu il primo a tentare una sistematizzazione a riguardo<sup>55</sup>. Il modello delle passioni platonico è fondato su una divisione tripartita dell'anima: razionale (*logistikón*), irascibile (*thumoeidés*) e concupiscibile (*epithumetikón*, *Tim.* 69c-71a e *Rep.* IV 435a-441c; IX 571e-572a e 580d-581a). Le passioni sono i moti che perturbano la parte irascibile e la parte concupiscibile che insieme costituiscono l'anima irrazionale. Tale schema, in apparenza rigidamente dualistico, è tuttavia aperto a varianti che, per un verso, considerano la parte razionale non immune da impulsi di tipo emotivo (p. es. la vergogna, *aiskhúne*, in *Rep.* IX 571c-d) e, per l'altro, contemplano una dimensione cognitiva delle reazioni emotive<sup>56</sup>. Quest'ultima istanza motiva il reiterato richiamo da parte di Platone a educare le passioni (p. es., *Leg.* I 647a-d e 649b-c; II 653a-c); esse restano, tuttavia, un fattore di potenziale disturbo per l'anima razionale (*Rep.* IV 442a-b) e, se incontrollate, comportano una debolezza interiore, detta *akrasía*. Questo stato di prostrazione, causato dalla malattia o da una mancanza di educazione delle parti inferiori dell'anima (*Rep.* VIII 549c-550b) viene debellato nella misura in cui l'anima razionale tempera le pulsioni che governano l'anima irascibile e concupiscibile. Data la costituzione psicosomatica dell'essere

---

<sup>54</sup> Per una panoramica riassuntiva e aggiornata su questo tema da Agostino fino alla tarda scolastica cfr. P. KING, *Emotions in Medieval Thought*, in P. GOLDIE (ed.), *Oxford Handbook on Emotions*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 167-188.

<sup>55</sup> Cfr. S. KNUUTTILA, *Emotions in Ancient and Medieval Philosophy*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 7-24.

<sup>56</sup> Sul valore cognitivo delle emozioni in Platone cfr. M. NUSSBAUM, *The Fragility of Goodness*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2001; J. OAKLEY, *Morality and the Emotions*, London-New York, Routledge, 1992; W.W. FORTENBAUGH, *Aristotle's Rhetoric on Emotions*, in J. BARNES, M. SCHOFIELD, R. SORABJI (a cura di), *Articles on Aristotle. 4. Psychology and Aesthetics*, New York, St. Martin's Press, 1978, p. 144: «Cognition, it seems, was generally considered essential to emotional response»; cfr. sullo stesso tema anche ID., *Aristotle on Emotions: a Contribution to Philosophical, Psychological, Rhetoric, Poetics, Politics and Ethics*, New York, Barnes & Noble Books, 1975, in partic. pp. 9-22.

umano, a differenza dell'ideale stoico della *apátheia*, Platone non considera dunque possibile l'estirpazione delle passioni<sup>57</sup>; tuttavia, esse non contribuiscono all'edificazione del cammino dell'anima verso la virtù.

Aristotele riprende la tripartizione platonica dell'anima, contraddistinta dal desiderio razionale (*boulesis*), dal desiderio di piacere (*epithymía*) e dal desiderio di aggressione (*thymós*), ma si distanzia notevolmente dalla speculazione del maestro circa l'analisi delle passioni, da lui chiamate *páthe*.

Duplici è la riflessione dello Stagirita, pratica nella *Retorica*, teoretica ne *L'anima*<sup>58</sup>. Nella *Retorica* Aristotele considera il problema delle passioni dal punto di vista dell'oratore che con l'esercizio della parola deve modificare lo stato d'animo del suo interlocutore, affinché egli approvi la verosimiglianza del suo discorso e ne tragga le adeguate conseguenze pratiche (*Ret.* II, I, 1377b 20-24). Egli individua alcune passioni, ira, tristezza e paura sulla base dell'osservazione di tre elementi: lo stato d'animo o disposizione a cui conduce la passione; l'oggetto, realtà naturale o soprannaturale – vera o immaginaria – di fronte a cui si prova la passione; il motivo della passione. Per conoscere una passione, pertanto, oltre a discernere lo stato d'animo dell'interlocutore occorre individuare l'oggetto di fronte a cui la passione ha luogo e il motivo di tale passione. Se fallisce il discernimento di questi tre elementi l'oratore non sarà in grado di provocare nel pubblico l'emozione adeguata al suo scopo (*Ivi*, 1378a 24-26). In particolare Agostino sottolinea come la valutazione sia una condizione necessaria all'emergere della passione. L'ira, per esempio, è un desiderio di rivalsa che nasce dopo aver subito un'offesa che viene percepita come immeritata (cfr. *Ivi*, 30-32). Il giudizio fonda la passione, la passione è l'epifenomeno del giudizio: «cognition is not simply concurrent with (*meta*) emotional response.

---

<sup>57</sup> Cfr. S. KNUUTTILA, *Emotions in Ancient and Medieval Philosophy*, op. cit., p. 24.

<sup>58</sup> Cfr. *Ivi*, in partic. pp. 25-47; A. MALO, *Tre teorie sulle emozioni: cognitiva, fenomenologica e comportamentista (prima parte)*, in «Acta philosophica» 3, 1 (1994), in partic. pp. 100-102.

It is essential to and the cause of emotional response»<sup>59</sup>. Aristotele nella *Retorica* non analizza il legame causale tra valutazione e passione, affidato, invece, a *L'anima*<sup>60</sup>. In questo testo egli ritorna sul concetto secondo cui la conoscenza fonda la passione, ma non direttamente, bensì attraverso il desiderio razionale (*boulesis*). Se non esistesse alcun tipo di desiderio non si darebbe alcun sentimento dal momento che quest'ultimo presuppone, rispetto al fenomeno che lo desta, non un'analisi teorica bensì un interesse. Ciò che si conosce si desidera e ciò che si desidera si percepisce come un beneficio per sé (cfr. *L'anima*, III, 13, 425-435). Il desiderio assume una funzione mediale di collegamento tra valutazione ed emozione, venendo pertanto a costituire un cardine nella teoria aristotelica delle emozioni.

Nel pensiero stoico si assiste ad una rivoluzione rispetto a questo paradigma filosofico fondata su una quadripartizione che suddivide le passioni in due coppie, «tristezza» (*lupē, aegritudo*) e «letizia» (*hēdonē, laetitia*) rivolte ad un evento presente, «paura» (*phōbos, metus*) e «desiderio» (*epithumía, libido, appetitus, cupiditas*) dirette ad eventi futuri<sup>61</sup>:

The Stoa offered definitions of emotions: the most popular were, or for our purposes were synonymous with, “an irrational movement of the soul” and “an impulse which is excessive” (or “has got out of hand”). Both are well attested for Zeno. According to Galen, Zeno also described emotions as the irrational contractions, elations, depressions, and the like that are the effects

<sup>59</sup> W.W. FORTENBAUGH, *Aristotle's Rhetoric on Emotions*, op. cit., p. 146. In questo stesso saggio Fortenbaugh afferma che «Cognition is both essential and the efficient cause [delle passioni] and so is mentioned in a definition that 'shows why'. Just as Aristotle analyses an eclipse by considering the total situation including the efficient cause, so he analyses the entire emotional response including the thought or belief that moves a man to respond in a particular sort of way. He looks upon some sort of cognition as both essential to and also the efficient cause of emotional response. This comes out quite clearly in Aristotle's treatment of anger. The thought of outrage is essential to anger so that the absence of such a thought entails the absence of anger (1380b 16-18)» (*Ivi*, p. 145).

<sup>60</sup> Per uno studio del rapporto causale tra emozione e valutazione cfr. W.W. FORTENBAUGH, *Aristotle's Rhetoric on Emotions*, op. cit.

<sup>61</sup> Cfr. R. SORABJI, *Emotion and Peace of Mind. From Stoic Agitation to Christian Temptation*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 29. Sulla genesi della teoria delle emozioni stoica lo stesso autore afferma: «it was the Stoic Chrysippus (c. 280-c. 206 BC) who developed the standard Stoic view on what emotion is. His predecessor Zeno, I shall argue, had a very different account. In Chrysippus' view, all emotion consists of two judgements. There is the judgement that there is good or bad (benefit or harm) at hand, and the judgement that it is appropriate to react in ways which he specifies precisely. It is important that emotion is not a felt inner contraction or expansion, as Zeno had supposed. Nor is it any kind of physical reaction. Such contractions and bodily changes may follow emotion. Later, Seneca pointed out they may also precede it, and they are then called 'first movements'. But the emotion itself consists of judgements» (*Ivi*, p. 2).



of certain intellectual judgements, while his successor Chrysippus said that they were the judgements themselves [...]. In the second place the Stoa offered a classification of them under four genera, pleasure, pain, fear, and desire<sup>62</sup>.

Cicerone, nelle *Tusculanae disputationes*, rifacendosi al pensiero stoico, chiarisce che ciò che i Greci chiamano passioni *nobis perturbationes appellari* (*Tusc. disp.* IV, 10-11). La perturbazione/passione è nemica della ragione e mette a repentaglio la tranquillità dell'anima; essa, addirittura, con Zenone, si può definire *contra naturam animi commotio* (*Ibid.*). La perturbazione è dunque una malattia dell'anima (*aegritudo*, *Ivi*, 24) e coincide con un giudizio erroneo circa qualcosa che, nonostante sia di poco o nullo conto, appare di grande valore nel bene o nel male<sup>63</sup>. Affinché si verifichi una perturbazione occorre un atto di consenso da parte della ragione, altresì detta *opinio*. L'analisi di tali opinioni contro la retta ragione si concreta nella celebre quadripartizione, notissima in ambito medievale, citata anche dal Petrarca nel *Secretum*<sup>64</sup>:

*Est igitur causa omnis in opinione, nec vero aegritudinis solum, sed etiam reliquarum omnium perturbationum, quae sunt genere quattuor, partibus plures. Nam cum omnis perturbatio sit animi motus vel rationis expers vel rationem aspernans vel rationi non oboediens, isque motus aut boni aut mali opinione citetur bifariam, quattuor perturbationes aequaliter distributae sunt. Nam duae sunt ex opinione boni; quarum altera, voluptas gestiens, id est praeter modum elata laetitia, opinione praesentis magni alicuius boni altera, cupiditas, quae recte vel libido dici potest, quae est immoderata appetitio opinati magni boni rationi non obtemperans, [25] ergo haec duo genera, voluptas gestiens et libido, bonorum opinione turbantur, ut duo reliqua, metus et aegritudo, malorum. Nam et m e t u s opinio magni mali independens et aegritudo est opinio magni mali praesentis, et quidem recens opinio talis mali, ut in eo rectum videatur esse angere, id autem est, ut is qui doleat oportere opinetur se dolere. His autem perturbationibus, quas in vitam hominum stultitia quasi quasdam Furias inmittit atque incitat, omnibus viribus*

<sup>62</sup> A.C. LLOYD, *Emotion and Decision in Stoic Psychology*, in J. RIST (ed.), *The Stoics*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1978, pp. 233-246: p. 234.

<sup>63</sup> Cfr. S.C. BYERS, *Augustine and the Cognitive Cause of Stoic 'Preliminary Passions' (Propatheiai)*, in «Journal of the History of Philosophy» 41, 4 (2003), pp. 434-435. Cicerone afferma che le perturbazioni sono causate dai giudizi e, al contempo che sono esse stesse giudizi: cfr. A.C. LLOYD, *Emotion and Decision in Stoic Psychology*, op. cit., pp. 237/244.

<sup>64</sup> Cfr. M. MARTELLI, *Nota a Petrarca, "RVF" XXXII 9-11*, op. cit., pp. 129-130.

*atque opibus repugnandum est, si volumus hoc, quod datum est vitae, tranquille placideque traducere* (Ivi, III, 24-25, cfr. Ivi, 28 e 61; IV, 22).

Occorre una vera e propria lotta, *repugnandum est*, affinché i moti affettivi vengano estirpati dalla “terra” dell’anima. A differenza dei Peripatetici, il cui richiamo all’educazione era finalizzato a temperare le passioni, il pensiero stoico intende espellere il morbo, come afferma Seneca, *Nostri illos [adfectus] expellunt, Peripatetici temperant. Ego non video quomodo salubris esse aut utilis possit ulla mediocritas morbi* (*Epist. Mor. CXVI, 1*)<sup>65</sup>. Questa è la lotta che il saggio deve portare a compimento, principalmente, attraverso due «strategies»<sup>66</sup>: mostrare la falsità delle opinioni e svelare l’intrinseca nocività delle perturbazioni.

*Sed omnis eius modi perturbatio animi placatione abluatur illa quidem, cum doceas nec bonum illud esse, ex quo laetitia aut libido oriatur, nec malum, ex quo aut metus aut aegritudo; verum tamen haec est certa et propria sanatio, si doceas ipsas perturbationes per se esse vitiosas nec habere quicquam aut naturale aut necessarium, ut ipsam aegritudinem leniri videmus, cum obicimus maerentibus imbecillitatem animi ecfeminati, cumque eorum gravitatem constantiamque laudamus, qui non turbulente humana patientur* (*Tusc. disp. IV, 28*).

Attraverso queste due strategie il saggio ottiene uno stato di libertà dalle perturbazioni, l’*apatheia*, che lo esenta da considerazioni erronee circa gli eventi<sup>67</sup>.

Ci sono anche reazioni affettive involontarie che non devono essere considerate perturbazioni perché non nascono da un giudizio. Tali affezioni possono riguardare anche il saggio e sono descritte dal pensiero stoico come il risultato attuale di per-

---

<sup>65</sup> Cfr. T.H. IRWIN, *Augustine’s Criticisms of the Stoic Theory of Passions*, in «Faith and Philosophy» 20, 4 (2003), pp. 430-447.

<sup>66</sup> Cfr. J. BRACHTENDORF, *Cicero and Augustine on the Passions*, in «Revue de Études Augustinienne» 43 (1997), pp. 289-308: in partic. p. 294.

<sup>67</sup> La teoria stoica, tuttavia, non è impermeabile come la figura del saggio che di essa si fa portavoce. Come nota Van Riel, già Agostino sottolinea un’incongruità nel pensiero stoico in *De civitate Dei* XIV, VIII, 1: «Stoics and Neo-Platonists did accept a transposition of the passions to the rational level, i.e., to the life of the wise, who will have these motions without being lead astray by them. These good affects or εὐπάθειαι are threefold [...] as a transposition of pleasure, desire and fear» (G. VAN RIEL, *Mens in mota mane. Neoplatonic Tendencies in Augustine’s Theory of the Passions*, in «Augustiniana» 54 (2004), p. 519).

turbazioni collocate nel passato (cfr. *Tusc. disp.* III, 83), oppure come lo stadio preliminare di un'incipiente perturbazione (*propatheiai*)<sup>68</sup>.

I tre elementi della teoria emotiva evidenziati dalla *Retorica* aristotelica, passione, oggetto di fronte a cui si prova la passione, motivo della passione, sono riletti dal modello stoico nei seguenti termini: la perturbazione è una fola, l'oggetto che causa la perturbazione ha un valore effimero, il motivo della perturbazione è un giudizio erroneo; nel pensiero stoico, insomma, unico protagonista sulla scena rimane il saggio.

### 3.2.2. Agostino

Nel IX libro del *De civitate Dei* Agostino tratta la teoria delle passioni *apertis verbis* entrando in dialogo con la tradizione peripatetica e stoica<sup>69</sup>. Egli attribuisce un sostanziale accordo di idee fra le due scuole di pensiero circa questo tema; le passioni, infatti, tanto per Platone e Aristotele quanto per la scuola stoica rappresentano un ostacolo o addirittura risultano influenti rispetto al cammino di perfezionamento morale dell'uomo. Entrambe queste tradizioni di pensiero individuano come unica strada alla virtù la capacità di "autodeterminazione" della ragione umana. Poco importa che gli stoici si arroghino una originalità terminologica nell'affrontare il problema – le passioni, come già osservato, sono *perturbationes* –, la sostanza del loro discorso, infatti, ripete in modo pedissequo la dottrina precedente (cfr. *De civ.* XIV, 4, 1).

---

<sup>68</sup> S.C. BYERS, *Augustine and the Cognitive Cause of the Stoic 'Preliminary Passions' (Propatheiai)*, op. cit., p. 435.

<sup>69</sup> Come si evince dal precedente capitolo, il *De civitate Dei* costituisce per il Petrarca il luogo fondamentale della trattazione agostiniana delle passioni. La posizione dell'Ipponiense circa questo tema, come nota Williams, presenta un cambiamento su cui qui tuttavia non ci soffermiamo per dovere di sintesi: «Augustine stated in the *De beata vita* how appealing he found the Stoics' conception of happiness, the achievement of virtue as an end in itself by correct intellectual judgements and the exercise of a rationally instructed will [...]. In the *De libero arbitrio*, he stresses the point that the exercise of free will lies within the power of an individual. In the same works, however, he observes that the true good is more than the gratification of an autarchic Stoic rationality in a transcendent Neoplatonic *summum bonum*. Rather, the supreme good is the personal Christian God, who alone can satisfy our yearning for spiritual security» (P. WILLIAMS, "Canzoniere" 366: *Petrarch's critique of Stoicism*, in «Italian Studies» 51 (1996), pp. 32-33).

Agostino porta un esempio a sostegno della sua argomentazione rifacendosi ad un episodio narrato da Gellio nelle *Noctes Atticae* XIX, 1. Protagonista del racconto gelliano è il famoso filosofo stoico Alcibiade sorpreso da una tempesta durante una navigazione in mare aperto. I compagni di viaggio si accorgono che, nel mentre della tempesta, Alcibiade è colto da un improvviso pallore. Chiamato a rispondere del motivo della sua paura il saggio si avvale del libro dello stoico Epitteto. Nella lettura di questo libro, Gellio sottolinea che nemmeno il saggio risulta immune dai *phantasmata*, ovvero dalle rappresentazioni terrificanti e paurose del mondo che si imprimono nella coscienza umana; è necessario e ineluttabile che la coscienza venga perturbata da esse poiché le passioni precorrono l'intervento della ragione. Tuttavia, il saggio non acconsentendo ad esse, non accettandone il male, né ritenendo tali perturbazioni oneste, conserva la fermezza di spirito necessaria a discernere l'estraneità delle passioni al proprio cammino di perfezionamento morale (*Ivi*, IX, 2). Il saggio, pur non essendo immune al "colpo" dei *phantasmata*, è quindi in grado con la sua ragione di tenere sotto controllo le perturbazioni.

Sulla base di questo esempio Agostino ribadisce la concordanza del pensiero stoico con il pensiero peripatetico circa il tema delle passioni:

*Quae si ita sunt, aut nihil aut paene nihil distat inter Stoicorum aliorumque philosophorum opinionem de passionibus et perturbationibus animorum; utriusque enim mentem rationemque sapientis ab earum dominatione defendunt (Ivi, 3).*

Di contro Agostino afferma che le passioni sono generate da qualcosa che, entro l'orizzonte percettivo o immaginativo dell'essere umano, viene giustamente considerato come un bene o come un male. Alcibiade ha paura poiché la tempesta minaccia ciò che egli considera giustamente come un bene, la vita e il benessere fisico. Lo stoico risponderebbe che la vita non è un bene (*bonum*) ma un benessere (*commodum*), ininfluyente, pertanto, ai fini del proprio cammino di perfezionamento morale. A questa obiezione Agostino ribatte che qualunque uomo in egual modo ha paura di

perdere il *bonum e commodum*, mostrando così che essi hanno valore identico per la vita umana.

Venendo alla *pars construens*, Agostino afferma che nella dottrina cristiana come la mente è sottomessa al soccorso di Dio così le passioni sono ordinate all'intervento della mente affinché siano volte a vantaggio della giustizia (*in usum iustitiae convertantur*, *Ivi*, 5). Per l'insegnamento cristiano è da porre in questione non che l'animo sia in collera ma perché vada in collera, non che l'animo provi dolore ma perché sia colto da dolore (*Ibid.*)<sup>70</sup>. Non si può biasimare, secondo Agostino, chi prova dolore perché un uomo si ravveda del suo peccato, chi è triste perché un amico si riscatti dalla tristezza, o chi è timoroso per coloro che sono di fronte ad un imminente pericolo. Le passioni assumono, pertanto, un carattere positivo: «Agostino qui sostiene, come nessun filosofo pagano avrebbe mai fatto, che la felicità può essere raggiunta solo attraverso le passioni»<sup>71</sup>. D'altro canto, le passioni sono indice della condizione di debolezza dell'uomo: *Habemus ergo eas* [affectiones] *ex humanae condicionis infirmitate* (*Ivi*, XIV, IX, 4), quella debolezza che la filosofia stoica e peripatetica pretendono annichilire confidando nella forza e temperanza del saggio.

Rispetto a questa impostazione del problema morale, Agostino sostiene, invece, che le facoltà umane sono insufficienti ad ottenere la virtù. Riconoscere questa indigenza e, quindi, accettare le passioni che di questa indigenza sono avvisaglia, è la condizione necessaria per vivere in modo retto: *Sed dum vitae huius infirmitatem gerimus, si eas* [affectiones] *omnino nullas habeamus, tunc potius non recte vivimus* (*Ibid.*)<sup>72</sup>.

Nel XIV libro del *De civitate Dei* Agostino ritorna sull'argomento aggiungendo un tassello centrale al mosaico della sua teoria delle passioni.

Nel dialogo con la tradizione platonica e manichea il filosofo cristiano chiarisce anzitutto che chi esaltasse come sommo bene la natura dell'anima a detrimento della

---

<sup>70</sup> Agostino richiama qui, pur senza esplicitarlo, il pensiero aristotelico che offre largo spazio alla riflessione sui motivi della passione.

<sup>71</sup> C. CASAGRANDE, *Agostino, i medievali e il buon uso delle passioni*, in A. MARINI (a cura di), *Agostino d'Ipbona. Presenza e pensiero. La scoperta dell'interiorità*, Milano, Franco Angeli, 2004, p. 68.

<sup>72</sup> Nota Casagrande che «il centro del rifiuto agostiniano delle dottrine stoiche sta nell'impossibilità per l'uomo, in quanto peccatore, di liberarsi dal dolore, o meglio, come Agostino precisa, dalla tristezza, il dolore interiore» (C. CASAGRANDE, *Agostino, i medievali e il buon uso delle passioni*, op. cit., p. 70).

natura del corpo non giudicherebbe secondo la verità di Dio (*Ivi*, XIV, 5); questa considerazione anti-dualista fonda la critica alla teoria delle emozioni illustrata da Cicerone nelle *Tusculanae disputationes*. Tale teoria è contraddetta dai versi virgiliani che, nel canto VI dell'*Eneide*, attestano nelle anime dell'oltremondo un desiderio di riconciliarsi con il corpo (*Ibid.*). Questo desiderio, secondo Agostino, è espressione della volontà umana che non dipende dal corpo e che plasma tutti i moti dell'anima. Il consenso della volontà ad un dato oggetto genera il desiderio/speranza o la letizia, il dissenso della volontà, invece, produce paura e tristezza:

*Interest autem qualis sit voluntas hominis; quia si perversa est, perversos habebit hos motus; si autem recta est, non solum inculpabiles, verum etiam laudabiles erunt. Voluntas est quippe in omnibus; immo omnes nihil aliud quam voluntates sunt. Nam quid est cupiditas et laetitia nisi voluntas in eorum consensione quae volumus? Et quid est metus atque tristitia nisi voluntas in dissensione ab his quae nolumus? (Ivi, 6).*

Pertanto, la riflessione agostiniana introduce nel quadro della teoria delle passioni il fattore della volontà da cui discende la distinzione tra passioni buone, proprie dell'uomo che vive secondo Dio, e passioni cattive, proprie dell'uomo che vive assecondando la logica del mondo, perciò, come afferma Chadwick, «we can summarize Augustine's treatment of the four emotions, anger, grief, fear and desire, by simply saying that he thought these emotions natural; dangerous if not informed by the grace of God; but if purified by grace, capable of transformation to entirely constructive ends»<sup>73</sup>. La passione non coincide come nella teoria stoica con un erroneo atto di consenso del soggetto; piuttosto essa costituisce il moto della volontà che accusa il "colpo" delle circostanze contingenti. Numerosi sono gli esempi con cui Agostino declina il modello delle passioni buone. Alcibiade, ad esempio, piange di tristezza dopo aver riconosciuto che a buon diritto Socrate lo chiama infelice per via della sua insipienza; tale tristezza è buona perché con essa l'uomo si duole di non essere ciò che deve (*Ivi*, VIII, 3 e cfr. Platone, *Alcib.* 118b-d; *Conv.* 213c-e; Cicerone, *Tusc.* III,

---

<sup>73</sup> H. CHADWICK, *Emotions and the Formations of Christian Ethics*, in *L'etica cristiana nei secoli III e IV: eredità e confronti. XXIV Incontro di studiosi dell'antichità cristiana. Roma, 4-6 maggio 1995*, Roma, Institutum Patristicum Augustinianum, 1996, p. 10.

32, 77). A questo episodio, si aggiungono gli esempi dei fedeli cristiani, di Paolo e dello stesso Cristo<sup>74</sup>.

L'istanza soggettivistica di questa argomentazione sulla volontà non oscura, tuttavia, l'attenzione portata da Agostino alle circostanze contingenti che le passioni fanno emergere. Il polo della *res* sollecita e insieme viene investito dalla *voluntas* i cui moti sono le *passiones*<sup>75</sup>:

*Et omnino pro varietate rerum, quae appetuntur atque fugiuntur, sicut allicitur vel offenditur voluntas hominis, ita in hos vel illos affectus mutatur et vertitur (De civ. Dei XIV, 6).*

L'insistenza sulla volontà non avviene nemmeno a detrimento del valore conoscitivo dei suoi moti, come già osservato, *in disciplina nostra non tam quaeritur utrum*

---

<sup>74</sup> Di San Paolo, dice Agostino: *illum, inquam, virum, athletam Christi, doctum ab illo, unctum de illo, crucifixum cum illo, gloriosum in illo, in theatro huius mundi, cui spectaculum factus est et angelis et hominibus, legitime magnum agonem certantem et palmam supernae vocationis in anteriora sectantem, oculis fidei libentissime spectant gaudere cum gaudentibus, flere cum flentibus, foris habentem pugnas, intus timores, cupientem dissolvi et esse cum Christo, desiderantem videre Romanos, ut aliquem fructum habeat et in illis, sicut et in ceteris gentibus, aemulantem Corinthios et ipsa aemulatione metuentem, ne seducantur eorum mentes a castitate, quae in Christo est, magnam tristitiam et continuum dolorem cordis de Israelitis habentem, quod ignorantes Dei iustitiam et suam volentes constituere iustitiae Dei non essent subiecti; nec solum dolorem, verum etiam luctum suum denuntiantem quibusdam, qui ante peccaverunt et non egerunt poenitentiam super immunditia et fornicationibus suis (De civ. Dei, XIV, IX, 2).* A riprova che non è razionale squalificare le passioni come morbi o vizi dell'anima, Agostino adduce anche l'esempio di Cristo che, come Paolo, vive tutte le passioni umane: *Sed cum rectam rationem sequantur istae affectiones, quando ubi oportet adhibentur, quis eas tunc morbos seu vitiosas passiones audeat dicere? Quamobrem etiam ipse Dominus in forma servi agere vitam dignatus humanam, sed nullum habens omnino peccatum adhibuit eas, ubi adhibendas esse iudicavit. Neque enim, in quo verum erat hominis corpus et verus hominis animus, falsus erat humanus affectus. Cum ergo eius in Evangelio ista referuntur, quod super duritia cordis Iudaeorum cum ira contristatus sit, quod dixerit: Gaudeo propter vos, ut credatis quod Lazarum suscitaturus etiam lacrimas fuderit, quod concupiverit cum discipulis suis manducare pascha, quod propinquante passione tristis fuerit anima eius: non falso utique referuntur. Verum ille hos motus certae dispensationis gratia ita cum voluit suscepit animo humano, ut cum voluit factus est homo (Ivi, 3).*

<sup>75</sup> Sull'istanza soggettivistica dell'argomentazione agostiniana nota Van Riel: «the Stoic terminology is actually turned upside down: the Stoics put the emphasis on the value of the object of our passion, determining a passion as wrong assessment of this objective value. The Augustinian *voluntas* changes the mode entirely towards our subjective attitude» (G. VAN RIEL, *Mens in mota mota mane. Neoplatonic Tendencies in Augustine's Theory of the Passions*, op. cit., p. 520).

*pius animus irascatur, sed quare irascatur* (*De civ. Dei* IX, 5); tuttavia, Agostino non fornisce una dettagliata analisi di questo aspetto<sup>76</sup>.

Rispetto al modello della *Retorica* aristotelica, fondato sullo schema tripolare a)passione, b)oggetto di fronte a cui si prova la passione, c)motivo della passione, Agostino preserva ognuno di questi elementi. L'obiettivo fondamentale della sua teoria delle emozioni si sostanzia, piuttosto che in una dettagliata fenomenologia, in una critica al modello del saggio di ascendenza stoico-peripatetica: l'uomo è incapace di autodeterminarsi e proprio questa incapacità, di cui le passioni sono emblema, è una risorsa che lo spinge oltre se stesso<sup>77</sup>. Esse hanno portata conoscitiva e costituiscono i moti ora buoni ora cattivi a seconda che la volontà sia buona o cattiva.

### 3.2.3. Tommaso d'Aquino, Duns Scoto e Occam

L'ultimo scorcio di questa breve panoramica intende focalizzare l'attenzione su autori cronologicamente più vicini, o addirittura contemporanei, al Petrarca ma sicuramente meno noti all'autore rispetto a Cicerone o Agostino. Tale analisi, pur non volendo stabilire alcuna relazione diretta fra questi autori e il poeta, permetterà tuttavia di mettere almeno in rilievo il dibattito sulla teoria delle emozioni nel contesto filosofico coevo al Petrarca.

La riflessione su tale teoria culmina nel XIII secolo con l'ampia sezione *De passionibus animae* inserita da Alberto Magno nel *De Bono*, e con il trattato *De passio-*

---

<sup>76</sup> Byers suggerisce che «it would not be surprising if Augustine had actually gone on to posit a cognitive cause of preliminary passions» (S.C. BYERS, *Augustine and the Cognitive Cause of Stoic 'Preliminary Passions' (Propatheiai)*, op. cit., p. 438). La critica riscontra che Agostino in *De civitate Dei* IX, 4 e in *Quaestiones in Heptateuchum* I, 30 colloca la sede delle passioni preliminari (*propatheiai*) nell'*animus*, termine con cui il filosofo cristiano declina la facoltà razionale. Manca, tuttavia, una trattazione sistematica del tema da parte di Agostino.

<sup>77</sup> L'attacco agostiniano allo stoicismo, nota Casagrande, intende arginare anche l'autorevolezza che questo insegnamento aveva guadagnato presso la comunità cristiana: «[la tradizione cristiana] aveva fatto proprie le dottrine stoiche sulle passioni come turbamenti dell'anima e sull'*apatheia*, come condizione di perfezione. È una tradizione che fa capo a Clemente d'Alessandria e a Origene e comprende in particolare esponenti del movimento monastico, Evagrio Pontico in Oriente e il suo allievo Cassiano in occidente, i quali parlano delle passioni come di cattivi pensieri, suggestioni, tentazioni che impediscono al monaco l'*apatheia*, considerata fase necessaria e molto vicina alla contemplazione» (C. CASAGRANDE, *Agostino, i medievali e il buon uso delle passioni*, op. cit., p. 71).



*nibus animae*, collocato da Tommaso d'Aquino nella seconda parte della *Summa theologiae*<sup>78</sup>.

Sulla scorta di Giovanni Damasceno, entrambi sottolineano l'idea che le passioni si generino nell'anima come movimenti nella facoltà appetitiva sensibile: «Le passioni nascono da un movimento circolare che dalla percezione sensibile si trasmette alla facoltà appetitiva, la quale a sua volta si muove in direzione dell'oggetto che la attrae o la respinge; tale movimento ha certo nell'anima il proprio centro causale, ma coinvolge l'intero composto umano, può realizzarsi cioè soltanto all'intersezione tra anima e corpo [ovvero, la facoltà appetitiva sensibile]»<sup>79</sup>.

La facoltà appetitiva, a differenza della facoltà intellettiva, ha come oggetto della sua attività gli enti percepiti attraverso i sensi. Ad esempio, essa può essere attratta da un ente la cui presenza, invece, rifiuta la volontà in vista di un bene futuro<sup>80</sup>. L'attrazione o la ripulsa davanti agli oggetti percepiti attraverso i sensi è, tuttavia, inevitabile, poiché essa costituisce la dinamica normale che informa il rapporto dell'essere umano con la circostanza contingente. Sulla scorta di Aristotele, Alberto Magno e Tommaso sottolineano l'inevitabilità e la spontaneità delle passioni umane. Esse sopraggiungono senza alcuna scelta da parte dell'uomo e non implicano l'intervento della ragione: non è la facoltà intellettiva ad essere interessata dal loro intervento, ma la facoltà sensitiva. Da tali considerazioni discende un'affermazione capitale, che costituisce una cesura rispetto al pensiero agostiniano e stoico: l'«indifferenza morale dei moti passionali»<sup>81</sup>. La distinzione agostiniana tra passioni buone e pas-

---

<sup>78</sup> Cfr. S. VECCHIO, *Il discorso sulle passioni nei commenti all'Etica Nicomachea: da Alberto Magno a Tommaso d'Aquino*, in «Documenti e studi sulla tradizione filosofica medievale» 17 (2006), p. 93. La studiosa sottolinea che gli stessi autori trattano delle passioni, oltre che nelle succitate opere, anche nel *De animalibus* (Alberto Magno) e nel *De veritate* (Tommaso d'Aquino).

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 95. Tommaso nel *De veritate*, enfatizza la dimensione del corpo ribadendo che il discorso sulle passioni riguarda la facoltà appetitiva sensibile. Egli individua quindi due tipi diversi di passioni a seconda che la passione abbia inizio nel corpo (*passio corporalis*) o nell'anima (*passio animalis*), cfr. *Summa Theol.*, I, II, q. 22, a. 2.

<sup>80</sup> Cfr. M.P. DROST, *Intentionality in Aquinas's Theory of Emotions*, in «International Philosophical Quarterly» 31 (1991), p. 451, nt. 11.

<sup>81</sup> Cfr. S. VECCHIO, *Il discorso sulle passioni nei commenti all'Etica Nicomachea: da Alberto Magno a Tommaso d'Aquino*, op. cit., p. 99; C. CASAGRANDE, *Agostino, i medievali e il buon uso delle passioni*, op. cit., p. 73; cfr. sul tema anche C. MARMO, *Hoc autem etsi potest tollerari... Egidio Romano e Tommaso d'Aquino sulle passioni dell'anima*, in «Documenti e studi sulla tradizione filosofica medievale» 2 (1991), in partic. pp. 300-301: «L'appetito sensitivo (in cui risiedono le passioni) segue invece [...] l'atto di apprensione dell'oggetto da parte del soggetto desiderante, ed è gravato (soprattutto negli animali bruti) da un certo grado di necessità (completamente assente invece dall'appetito intellettuale o volontà)»; cfr. anche P. KING, *Emotions in Medieval Thought*, op. cit., pp. 177-182.

sioni cattive, retaggio della divisione stoica fra le passioni del sapiente e le passioni dello stolto, è qui superata. Su questo argomento nella *Summa Theologiae* Tommaso precisa che la natura delle passioni non è buona o malvagia in sé. Vi è un solo caso in cui esse possono essere valutate secondo il criterio morale del bene e del male: quando esse partecipano alla volontà e al giudizio della ragione, venendo quindi ad essere considerate sotto il rispetto dei comportamenti umani (cfr. *Summa Theol.*, I, II, q. 24, a. 4).

Tommaso entra qui in dialogo critico con il pensiero di Agostino; quest'ultimo infatti considera le passioni come moti della facoltà intellettuale; egli, pertanto, non può evacuare l'alternativa tra le passioni buone e cattive e non può in alcun modo pensare a una pulsione emotiva strutturalmente "neutra".

La teoria tomista, oltre a rilevare tale "neutralità" delle passioni, insiste sul loro valore conoscitivo. Anzitutto Tommaso sottolinea che dove c'è un oggetto specifico c'è una passione specifica (*Summa Theol.* I, II, q. 41, a. 2). Oggetto di questa passione specifica è l'ente percepito per come esso è in se stesso, nella sua forma. Ogni ente in se stesso è partecipazione in misura più o meno grande al bene. Dal momento che il bene e il male sono nelle cose in se stesse il moto appetitivo della facoltà sensitiva è il risultato percettibile, implicante una modificazione corporea, del riconoscimento del bene o del male dell'oggetto (cfr. *Summa Theol.* I, II, q. 22, a. 2)<sup>82</sup>.

In sintesi, senza soffermarsi in questa sede sulla pur interessante suddivisione delle passioni, si segnala l'originalità del paradigma teorico offerto da Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, che entra in dialogo critico con il pensiero agostiniano e affina il modello tripolare aristotelico. Anche Agostino, come già osservato, valorizza i tre attori chiamati sulla scena da Aristotele per raffigurare il "dramma delle passioni" (passione, oggetto davanti a cui si prova la passione, motivo della passione), ma la definizione di passione come *motus voluntatis* attribuisce una connotazione morale a questi moti. La chiarificazione scolastica, riprendendo il concetto aristotelico di neutralità morale della passione, si mette invece nelle condizioni di valoriz-

---

<sup>82</sup> Come nota Drost: «An emotion can result from a rational judgment (if the sensory orexis intercedes), or it can result simply from an instinctual, quasi-judgment (*vis estimativa* [...]) from the sensory orexis of the animal» (P. DROST, *Intentionality in Aquinas's Theory of Emotions*, op. cit., p. 452).

zare incondizionatamente l'intero scenario emotivo che domina l'interiorità umana<sup>83</sup>.

Accanto ad Alberto Magno e Tommaso si afferma, inoltre, una corrente di pensiero che rigetta la tradizione scolastica e stravolge il pensiero agostiniano: le passioni, non sono con l'Ipponiense moti, ma atti della volontà<sup>84</sup>. Le ipotesi scotista e poi occamiana riportano la discussione delle passioni a livello della facoltà intellettuale. Tuttavia, a differenza di Agostino, nella loro fenomenologia delle emozioni dell'anima "salta" il nesso tra la facoltà umana e l'oggetto (*res*) davanti a cui si prova la passione. L'essere umano torna ad essere concepito, *mutatis mutandis*, come capacità di autodeterminazione. Tale autodeterminazione della volontà avviene in modo sciolto da qualsiasi circostanza contingente (*liberum arbitrium indifferentiae*). Come nella teoria stoica, inoltre, l'accento sulle facoltà soggettive dell'uomo è direttamente proporzionale alla percezione di una minaccia imminente che proviene dalle circostanze contingenti esterne. La *potentia Dei absoluta*, infatti, è una forza illimitata capace di ritorcersi contro la stessa creatura umana<sup>85</sup>.

Le tesi di Occam vennero citate in giudizio dal papa nel 1324. Occam rimarrà presso la città papale dal 1324 al 1328, periodo in cui Petrarca con il padre soggiorna presso la corte avignonese<sup>86</sup>. Le idee occamiane, mai professate dal Petrarca,

---

<sup>83</sup> L'analisi tomista delle passioni arriva a considerare la necessità dell'accordo tra facoltà sensitiva appetitiva e ragione al fine di raggiungere la perfezione morale/virtù: «Moral perfection, however, requires that the sense appetite be aligned with right reason. Hence to overcome incontinence, one must attain virtue, so as to act not only in accord with right reason, but also with a well disposed sense appetite» (T. HOFFMANN, *Aquinas on the Moral Progress of the Weak Willed*, in T. HOFFMANN., J. MÜLLER, M. PERKAMS, *Das Problem der Willensschwäche in der mittelalterlichen Philosophie*, Peeters, Leuven-Paris-Dudley, MA, 2006, p. 227).

<sup>84</sup> Cfr. P. KING, *Emotions in Medieval Thought*, op. cit.; J. BOLER, *Transcending the Natural: Duns Scotus on the Two Affections of the Will*, in «American Catholic Philosophical Quarterly» 72, 1 (1993), pp. 109-126; G.J. ETZKORN, *Ockham's View of the Human Passions in the Light of his Philosophical Anthropology*, in W. VOSSENKUHL e R. SCHÖNBERGER (hrsg.), *Die Gegenwart Ockhams*, Weinheim, VCH-Verlagsgesellschaft, Acta Humaniora, 1990, pp. 265-287.

<sup>85</sup> Sulla teoria occamiana dell'«inganno di Dio» cfr. M.C. BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'eterno*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 21.

<sup>86</sup> «Il papa citò in giudizio il *Venerabilis Inceptor* [Occam]. Questi si presentò nel 1324 ad Avignone, dove dovette rispondere delle sue dottrine davanti a una commissione che aveva preparato contro di lui due documenti. Sembra però che i giudici, fra i tanti c'era anche il tanto discusso Durando, non riuscissero a mettersi d'accordo, e perciò il processo andava per le lunghe. Occam comunque si sottrasse al giudizio fuggendo il 26-27 maggio 1328 da Avignone recandosi da Ludovico il Bavaro a Pisa assieme a Michele di Cesena e a Bonagrazia di Bergamo, che erano stati imprigionati ad Avignone in seguito alla lotta per la questione della povertà» (H.G. BECK, K.A. FINK, J. GLAZIK, E. ISERLOH, *Tra Medioevo e Rinascimento. Avignone-Conciliarismo-Tentativi di riforma (XIV-XVI secolo)*, in H. JEDIN, *Storia della Chiesa*, 10 voll., Milano, Jaca Book, 1979 (1972), V/2, p. 68).

sono tuttavia il combustibile che incendiò il dibattito filosofico e teologico coevo al poeta, dibattito di cui il Petrarca suo malgrado non poté non avere notizia o, almeno, di cui respirò gli effetti nella giovinezza avignonese.

### 3.3. Le quattro passioni dell'anima nell'opera latina del Petrarca

Di seguito intendiamo offrire una succinta ricapitolazione di certe occorrenze della teoria delle emozioni in alcune opere latine del Petrarca, al fine di restituire, almeno in parte, la pervasività di questo tema nella produzione petrarchesca, e di introdurre i capitoli sulla lotta interiore nella poesia volgare del Petrarca.

L'autore ritorna sulla teoria delle passioni di ascendenza stoica nel secondo libro del *Secretum* gettando le basi per la composizione del *Remediis utriusque fortune*, opera che proprio alle passioni intende porre rimedio:

*Quotiens legenti salutare se se offerunt sententiae [...] illas in memorie penetrabilibus absconde multoque studio tibi familiares effice; ut [...] habeas velut in animo conscripta remedia. Sunt enim quaedam sicut in corporibus humanis sic in animis passiones, in quibus tam mortifera mora est ut, qui distulerit medelam, spem salutis abstulerit. Quis enim ignorat, exempli gratia, esse quosdam motus tam precipites ut, nisi eos in ipsis exordiis ratio frenaverit, animum corpusque et totum hominem perdant, et serum sit quicquid post tempus apponitur? (Secr. II, 122).*

Le passioni sono qui condannate “in blocco”, esse infatti conducono alla perdita «tutto l'uomo» (*totum hominem*), sintagma per un verso pleonastico perché coordinato al sintagma *animum corpusque*, per l'altro, retoricamente essenziale per comporre il *tricolon* che sottolinea la globale e definitiva azione delle passioni sull'uomo. La ragione deve frenarle, quindi, al loro primo apparire, *in ipsis exordiis*, apparire inevitabile, come la penna di Gellio nelle *Noctes atticae* scrive e la tradizione cristiana nel *De civitate* conferma.

Questo ammonimento del personaggio di Agostino nel *Secretum*, definito da Fenzi «punto di partenza del *De remediis*», individua nello scontro fra la ragione e le passioni uno dei macro-temi che collega le due opere<sup>87</sup>. Al conflitto interiore descritto nel *Secretum* è necessario, infatti, porre rimedio con gli esempi offerti dal *De remediis* che, quasi prolungamento dell'insegnamento agostiniano nel dialogo latino, edificano la ragione arginando la tumultuosa corrente delle passioni.

Lo stretto nesso tematico fra le due opere è confermato anche alla luce dello scambio epistolare con Jean Birel, priore generale dell'ordine certosino, il quale aveva chiesto al Petrarca di scrivere un trattato sulla dignità della condizione umana che completasse il progetto lasciato incompiuto da Innocenzo III con il *De miseria humane conditionis*, o *De contemptu mundi*. Nota Fenzi che, come il *De contemptu mundi*, il *Secretum* è incompleto poiché esso descrive il conflitto interiore dell'autore (*de secreto conflictu curarum mearum*) rimandando il lettore ad un'opera che tratterà *de secreta pace animi*. A supporto di questa argomentazione c'è una nota del Petrarca che frate Tedaldo trascrisse direttamente dall'autografo nel codice Laurenziano Santa Croce 26 sin. 9, ff. 208-243: *De secreto conflictu curarum mearum liber primus incipit, facturus totidem libros de secreta pace animi, si pax erit*. Una postilla marginale, copiata anch'essa da Tedaldo, *Fac de secreta pace animi totidem, si pax sit usquam 1358*, conferma il proposito petrarchesco<sup>88</sup>.

Nella *Sen. XVI, IX* indirizzata a Jean Birel, Petrarca si stupisce della coincidenza che lo vuole lettore della proposta del priore dell'ordine certosino proprio nel frangente storico in cui, mentre scrive il *De remediis*, medita, trattando della tristezza e dell'infelicità, sulle cause della letizia umana, ovvero, sulla ragione della dignità propria dell'uomo:

---

<sup>87</sup> F. PETRARCA, *Secretum. Il mio segreto*, op. cit., p. 352, nt. 246; sul tema cfr. anche H. BARON, *Petrarch's «Secretum»*, Cambridge (Mass.), The Medieval Academy of America, 1985, p. 167; F. RICO, *Vida u obra de Petrarca I. Lectura del «Secretum»*, op. cit., p. 235. Nel medesimo libro Petrarca accenna una seconda volta alla composizione del *De remediis*: *Ego autem quid sentiam, aliud forte tempus ac locus alter fuerit dicendi* (*Secr. II*, 128). Il richiamo fra le due opere è costituito anche attraverso puntuali riferimenti intertestuali, ad esempio, tra *Secr. III*, 180 e *De remediis II*, 96, in cui Petrarca sottolinea l'importanza dell'esempio illustre, in questi casi, di Appio Cieco e Omero; cfr. E. FENZI, *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Della mia ignoranza e di quella di molti altri*, op. cit., p. 8.

<sup>88</sup> Sull'incipit e sulla postilla di questo manoscritto cfr. F. RICO, *Vida u obra de Petrarca I. Lectura del «Secretum»*, op. cit., pp. 10 e sgg.; E. FENZI, *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Della mia ignoranza e di quella di molti altri*, op. cit., pp. 11-12.

*Est michi liber in manibus de Remediis ad utranque fortunam, in quo pro viribus nitor et meas et legentium passiones animi mollire, vel, si datum fuerit, extirpare. Forte autem ita accidit ut, dum de tristitia et miseriaque tractatus venisset ad calamum essemque in eo occupatus ut eiusmodi tristitiam nullis certis ex causis ortam, quam egritudinem animi philosophi appellant, obiectu contrarii consolarer (quod nullo melius modo sit quam causas letitiae conquiendo; id vero nichil est aliud quam humane conditionis exquirere dignitatem), eo ipso die tua supervenit epystola, hoc ipsum vehementer ex-postulans, quasi quid tunc agerem sciens, ultro currenti stimulum tue exhortationis adiceres (Sen. XVI, IX, 16)<sup>89</sup>.*

Petrarca stesso concepisce il *De remediis*, o almeno il capitolo di quest'opera in cui riflette sull'opposto della tristezza umana, la letizia, come la sua riflessione sulla dignità della condizione umana e, quindi, come risposta all'invito di Jean Birel<sup>90</sup>.

Da queste osservazioni Fenzi conclude che l'«idea che il *De remediis* abbia rappresentato, in altra forma e con tutte le differenze del caso, quella continuazione dialettica del *Secretum* che Petrarca aveva in mente, a questo punto non dovrebbe sembrare peregrina»<sup>91</sup>.

La interrelazione ideologica di queste due opere è confortata anche dalla ripresa della teoria delle emozioni di stampo stoico che, come recita la lettera al Birel, intende ammansire se non «estirpare» i moti interiori del poeta e del suo lettore. In particolare, la quadripartizione ciceroniana delle passioni presentata nel *Secretum*, costituisce lo schema narrativo su cui Petrarca erige l'architettura narrativa del *De remediis*. Nelle due parti in cui essa è suddivisa, infatti, *Ratio* istruisce l'uomo sulla condotta che egli deve mantenere, ora nei casi fortunati ora nei casi avversi: dapprima ascolta *Gaudium* e *Spes* e li invita a riflettere sulla caducità dei loro successi, poi interloquisce con *Dolor* e *Metus* e li sprona a superare le paure e le avversità grazie alla consapevolezza dei limiti umani propri della cultura stoica e della cultura cri-

---

<sup>89</sup> Sullo scambio epistolare con Jean Birel cfr. C.M. MONTI, *Le epistole milanesi del Petrarca al priore della Certosa Jean Birel*, in G. FRASSO e M. VITALE, *Petrarca e la Lombardia. Atti del convegno di studi, Milano 22-23 maggio 2003* (a cura di), Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 265-295.

<sup>90</sup> Come nota Fenzi, in particolare il capitolo 93 della parte seconda del *De remediis* pare soddisfare la richiesta del priore certosino. In esso, infatti, Petrarca confuta le tesi del *De miseria humane conditionis* celebrando la bellezza del creato e la nobiltà dell'uomo e del suo corpo, cfr. E. FENZI, *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Della mia ignoranza e di quella di molti altri*, op. cit., p. 12. Sull'originalità di questo capitolo, che conserva un tono diverso rispetto al resto dell'opera, cfr. C.M. MONTI, *Le epistole milanesi del Petrarca al priore della Certosa Jean Birel*, op. cit., pp. 294-295.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 12.

stiana. A differenza del *Secretum*, in cui la dottrina di Agostino è in qualche caso aversata dall'interlocutore, comunque sempre capace di un punto di vista personale, qui *Ratio* domina le passioni con una profusione di argomenti ed *exempla* che lasciano spazio solo a succinte domande di replica.

Sullo sfondo di una guerra cosmica che vede combattere l'uomo e l'intero creato contro la fortuna, il botta e risposta fra *Ratio* e le passioni traduce dal punto di vista narrativo la lotta interiore, descritta con dovizia di dettagli nel primo e nel secondo proemio dell'opera:

*Sic autem ad legendum venies, quasi quattuor ille famosiores et consanguinee passionis animi, spes seu cupiditas et gaudium, metus et dolor, quas due sorores equis partibus prosperitas et adversitas peperere, hinc illinc humano animo insultent: que vero arci presidet ratio, his omnibus una respondeat clipeoque et galea, suisque artibus et propria vi, sed celesti magis auxilio circumfremencia hostium tela discutiat. Ea michi de tuo ingenio spes est, ut unde victoria stet facile iudices (De rem. Pref. I, 17).*

*Quenam tandem illa passionum quattuor tempestas ac rabies, Sperare seu Cupere et Gaudere, Metuere et Dolere, que rerum inter scopulos, procul a portu miserum alternis flatibus animum exagitant? Quas alii fortasse, immo certe, aliter, sub uno ne integro quidem versiculo et, ut Augustino placet, notissima veritate Virgilius strinxit, de quibus ad utranque partem, et plura quidem et pauciora dici posse scio (De rem. Pref. II, 35).*

Nel primo proemio Petrarca invita l'ingegno del lettore a discernere quale schieramento, fra la ragione e le passioni, ottiene la vittoria della guerra interiore; la risposta è semplice, tuttavia, la stessa struttura narrativa del *De remediis* non ammette smentite di sorta: la vittoria va al personaggio di *Ratio*.

Uno degli obiettivi di questa impostazione, così sbilanciata a favore della facoltà razionale, è ottenere la guarigione dalle passioni secondo una "terapia" di ascendenza prettamente stoica: «The *De remediis utriusque fortune* is thus a remarkable because it is the first example since the classical times of popular Stoic psychotherapy addressed to lay people. Although written in Latin and meant for Christians, it is di-

stinctly unclerical; it is not about the religious or even the spiritual life»<sup>92</sup>. Il capitolo *De discordia animi fluctuantis*, per esempio, chiarisce che la pace cui anela l'animo in tumulto si concreta nell'imperturbabilità del volto, ovvero nell'ideale di una *uniformitas*, lo spengersi delle quattro passioni dalla faccia dell'uomo, che si contrappone alla *natura malorum semper varia*:

*At ubi te primum composueris, atque ad unum aliquid direxeris, unum velle ceperis, quod bonum utique sit oportet, quoniam natura malorum semper varia est, ubi hoc, inquam, feceris, preter animi quietem, rerum optimam, uniformitas quoque vultus ac tranquillitas consequetur, nec spe ulla, nec metu, nec merore mutanda nec gaudio (De rem. II, 75).*

Oltre al dittico *Secretum-De remediis*, la quadripartizione ciceroniana ritorna, nell'opera latina del Petrarca, anche nell'epistolario, allorché argomenta la sofferenza terrena dell'anima (*multa pati animos ex societate corporis*, *Fam.* II, V tit.); in questa lettera, indirizzata a Giovanni Colonna, il poeta cita, come in *Secr.* I, 64, i versi virgiliani di *Aen.* VI, 730-734 (cfr. *Fam.* II, III, 4) dichiarandosi prigioniero del proprio corpo e soggetto agli insulti delle passioni (*passionis insultibus*, *Ivi*, 5).

Anche nell'epistola *Sine nomine* IV ritorna la quadripartizione ciceroniana, questa volta per descrivere le passioni che l'opera di Cola di Rienzo suscita nei nemici (*metus ac dolor*), negli amici (*gaudium*) e nel popolo (*expectatio*, altro nome per la *spes*):

*Illius propositum atque animum cogitate, et memineritis, quo in statu res vestre fuerant, et quam repente unius viri consilio atque opere quantam in spem non Roma tantum, sed Italia omnis erecta est, quantum subito nomen italicum, quam renovata ac deteresa romana gloria, quantus hostium metus ac dolor, quantum gaudium amicorum, quanta populorum expectatio, quam mutatus rerum tenor, quam facies orbis alia, quam diversus habitus animorum, quam nichil sibi simile ex omnibus, que sub celo sunt! Tam mira et tam repentina mutatio rerum fuit (Sin. nom. IV, 44-45).*

---

<sup>92</sup> L.A. PANIZZA, *Stoic Psychotherapy in the Middle Ages and Renaissance: Petrarch's 'De remediis'*, in M.J. OSLER (ed.), *Atoms, Pneuma, and Tranquillity. Epicurean and Stoic Themes in European Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 56.



Dal momento che Petrarca rilegge la vicenda alla luce dell'insuccesso di Cola, risultano infondati tanto il «dolore» e la «paura» dei nemici, quanto la «gioia» degli amici o la «speranza» del popolo; qui, come nelle *Tusculanae disputationes*, le passioni sono pertanto dei giudizi erronei circa gli eventi.

Lo schema quadripartito delle passioni si registra anche nei *Rerum memorandarum libri*, pur rimodulato grazie all'aggiunta di alcuni vizi, a descrivere lo stato d'assedio in cui versa l'anima:

*Quis enim labores atque humane vite discrimina, quis casus varios enumeret? Hinc fortuna sevit, hinc blanditur, hinc iuventus effundit, hinc senectus contrahit, hinc morbi obsident, hinc minatur mors, hinc alienis et externis motibus quatimur; hinc intrinsecis et nostris superbia attollit, metus deicit, spes suspendit, cupiditas inflammat, gaudium dilatat, dolor angustat, livor inficit, gula sollicitat, accedit ira preceps et – quotidianum ac blandum malum – adamantinos animos flexura luxuries (Rer. mem. III, 84)<sup>93</sup>.*

Petrarca, tuttavia, non adotta necessariamente il modello quadripartito per riferirsi al discorso ciceroniano sulle passioni; fermo restando l'intendimento stoico che esse siano giudizi erronei, egli infatti si riferisce spesso solo a due o tre delle quattro perturbazioni. Ad esempio, in una lettera al vescovo di Tuscolo, Annibaldo Caetani da Ceccano, Petrarca accenna, descrivendo il carattere dell'avarò, a *metus gaudium et spes*:

*Rursus enim et illud est verum, quod philosophis placet: avaro tam quod habet deesse, quam quod non habet; nisi quod michi quidem magis videtur avaro deesse quod habet, quam quod non habet. Ex illo enim nil preter solitudinem perpetuam et veros metus, ex hoc nonnunquam breve falsum gaudium capit, dum sibi arridet et optatum bonum spe fallente preoccupat (Fam. VI, I, 4).*

Il sintagma *veros metus* parrebbe contraddire l'intendimento stoico secondo cui le passioni sono giudizi erronei circa gli eventi. Esso, tuttavia, va inserito nel contesto

---

<sup>93</sup> Anche nell'epistolario Petrarca sottolinea un'equivalenza fra le passioni e i vizi: p. es., *Sane, nisi fallor, omnia que in alienam perniciem moliuntur homines, vel ex odio preconcepto vel ex repentina ira vel ex invidia vel ex spe vel ex metu aliquo procedunt (Fam. IX, V, 19).*

dell'antitesi fra *solicitudinem perpetuam et veros metus* e *breve falsum gaudium*. Tale antitesi, lessicale (*veros* vs. *falsum*), sintattica (*et* vs. accumulazione aggettivale, *breve falsum*...) e di quantità sillabiche (polisillabi vs. bisillabi), sottolinea la predominanza della paura sulla effimera gioia nell'anima avara, senza scalfire tuttavia l'intendimento secondo cui anche la paura è un giudizio erroneo circa un oggetto, in questo caso il denaro, non rettamente considerato.

Nelle *Familiares* ritorna un modello tripartito, questa volta, *spes, metus e dolor*, che rappresenta il tumulto interiore generato dalla scomparsa prematura di alcuni amici del poeta. Nella lettera a Socrate, le passioni sono ferite confitte nel cuore e combattono fra loro dentro un'anima divisa, come segnala l'omeoacro *dis-* (prefisso di separazione) dei predicati, *discrucior* [...] *distrakor ac discerpor*, tre come le perturbazioni da cui il poeta è dilacerato:

*Nunc non una sed tribus animi passionibus, spe ac metu et dolore, discrucior, et quasi totidem hinc inde vulneribus confixus, quam in partem saucium cor inclinem, nescio, et mirum ac miserabilem in modum fluctuantibus atque inter se certantibus curis ac nuntiis distrakor ac discerpor* (*Fam.* VIII, IX, 22).

Petrarca è spettatore di una lotta che lo vede impegnato, quasi malgrado se stesso e malgrado gli eventi: *inter se certantibus curis ac nuntiis*. Una volta prodotte dal caso luttuoso, la morte degli amici, le passioni dominano l'orizzonte interiore dell'io narrato venendo a costituire un universo parallelo al cronotopo della realtà rappresentata. Dal punto di vista narrativo, si assiste ad una separazione tra la condizione interiore dell'io narrato e l'evento narrativo, la morte degli amici, che questa condizione ha generato, quasi che il Petrarca concepisca una lotta che, pur innescata dagli eventi rappresentati secondo un cronotopo d'incontro, potesse in seguito svilupparsi entro un cronotopo separato e distinto. Una volta preso l'abbrivio del suo racconto dall'incontro tra la soggettività dell'io narrato e l'evento luttuoso, Petrarca raffigura un cronotopo interiore che conserva proprie leggi, indipendenti e autonome dalla realtà rappresentata: qui l'anima dell'io narrato è agitata da passioni che sono sino-

nimo di divisione e di conflitto, come si evince anche da questa lettera sull'amicizia indirizzata a Francesco da Carrara: *debere amicorum omnia esse communia, unum animum, unam voluntatem, nec spe ulla nec metu nec periculo distrahendam* (Sen. XIV, I, 80).

Le tre passioni sono considerate anche in questo caso giudizi erronei, tanto che il poeta chiede a Dio di volgere in meglio la sua condizione, in balia dell'inganno di false speranze e di false paure:

*Sed quid molior infelix? parum ne presentis veri mali est, nisi ficto venturoque insuper miser sim? Vertat hec Deus in melius, ut falsa totiens spe deceptus, vel semel aliquando decipiar falso metu* (Fam. VIII, IX, 27).

Nell'epistolario le passioni declinano la lotta interiore anche in altri luoghi, per esempio, in una lettera ad Andrea Dandolo in cui esse, innescando la guerra interiore, vengono presentate in antitesi alla pace dell'anima:

*certe ego, qui in tantis motibus non moveri nequeo et diversis affectibus, amore metu spe, unum pectus urgentibus secumque certantibus, pace animi careo, iusta me reprehensione cariturum credidi, si cum hi silvas in classem traherent, hi gladios acuerent ac sagittas, illi muros ac navalia communi-  
rent, quod unum michi telorum genus erat, ad calamum confugissem, non belli auctor sed suasor pacis* (Fam. XI, VIII, 33).

Ancora una volta il poeta è spettatore del conflitto che va in scena sul palcoscenico dell'anima, in un cronotopo indipendente rispetto a quello della realtà rappresentata, *unum pectus urgentibus secum certantibus*: le passioni lottano le une contro le altre lasciando all'io narrato il solo beneficio di descrivere ciò che avviene in se stesso.

Oltre all'epistolario Petrarca torna sul tema delle passioni nel *Rerum memorandarum libri* e, ancora una volta, esse vengono considerate come giudizi falsi circa gli eventi:

«*Certe ignoratio futurorum malorum utilior est quam scientia*». *Hec Cicero [...]. Sin autem bona prenuntiant, duplex incommoditas: expectationis tedium et precogniti gaudii extenuatio, quod repentinum cumulatius ac gratius obvenisset. Aut falsa dicent, quod quotidianum apud eos est, et si erunt infelicia, angoribus falsoque metu, si felicia, inani spe ac gaudio tristitiaque, ubi te delusum senties, torqueberis. In omnem igitur eventum hos nugatores sycofantas contempnendos fore* (*Rer. Mem. III, XLVI, 10 e 12-13*).

Accanto alla teoria delle passioni ciceroniana emerge, tuttavia, un altro modello di riferimento circa questo tema nel *De vita solitaria*, allorché Petrarca descrive la giornata dell'uomo di città paragonata a quella dell'uomo amante della vita solitaria. Impegnato a tratteggiare due personaggi dagli atteggiamenti antitetici, *duos homines contrariis moribus* (*De vita sol. I, 1*), Petrarca propende qui per una teoria delle emozioni che combina il modello stoico a quello agostiniano. I due archetipi descritti dal poeta, infatti, corrispondono alla suddivisione agostiniana fra *civitas Dei* e *civitas terrena* e vengono a costituire due paradigmi emotivi che ricalcano la distinzione fra passione/volontà buona propria dell'uomo della città di Dio e passione/volontà cattiva propria dell'uomo della città terrena.

Tale distinzione di atteggiamento nel trattato petrarchesco assume anche una differente collocazione geografica dei personaggi: l'uomo della città terrena è abitante della città, l'altro della campagna:

*Surgit occupatus infelix habitator urbium nocte media, somno vel suis curis vel clientium vocibus interrupto; sepe etiam lucis metu, sepe nocturnis visis exterritus. Mox infelici scamno corpus applicat, animum mendaciis [...]. Nunc ira preceps, nunc ardens desiderio, nunc desperatione gelatus [...]. Surgit solitarius atque otiosus, felix, modica quiete recreatus, somnoque brevi non fracto sed expleto, et interdum pernoctantis philomene cantibus experrectus, thoroque vixdum leniter excussus, pulsisque torporibus quietis horis psallere incipiens, ianitorem labiorum suorum ut egressuris inde matutinis laudibus aperiat devotus exposcit, et cordis sui dominum in adiutorium suum vocat, nichilque iam viribus suis fidens et imminentium conscius metuensque discriminum ut festinet obsecrat [...]. Et sepe interea (mirum dictu) securi timoris ac trepide spei plenus memorque preteriti ac futuri providens, leto dolore et felicibus lacrimis abundat* (*De vita sol. I, 2*).

Il parallelismo narrativo è calibrato su di una studiata serie di antitesi, *occupatus* vs. *solitarius*, *infelix* vs. *felix*, *somno* [...] *interrupto* vs. *somno* [...] *expleto* che congelano la narrazione entro una logica oppositiva conseguente. L'uomo di città è caratterizzato da passioni che lo tengono in uno stato di perenne assedio, *ardens desiderio*, *desperatione gelatus*; secondo una prospettiva stoica ci aspetteremmo di veder contrapposto a tale modello il saggio apatico e impermeabile ai colpi della sorte. Qui, tuttavia, Petrarca si distanzia dal paradigma ciceroniano presentando un personaggio che, animato di zelo cristiano, prega Dio e prova passioni, questa volta, però, buone secondo l'insegnamento di Agostino: *securi timoris ac trepide spei* [...] *leto dolore et felicibus lacrimis abundat* (*De vita sol.* I, 2). Le quattro passioni ciceroniane sono paradossalmente accostate al loro opposto logico; il quadruplice ossimoro presenta, infatti, un personaggio non solo capace di passioni, ma il cui atteggiamento è meritorio di passioni buone che sgorgano dal dialogo intrattenuto con Dio nella preghiera.

Al conflitto, caratterizzante l'animo del primo, si oppone un'interiorità che pur ricca di passioni è *multa cum pace animi* (*Ibid.*); l'antitesi pertanto non è giocata da Petrarca sull'asse passioni vs. assenza di passioni, come sarebbe logico aspettarsi secondo una dottrina stoica, ma sul piano delle passioni cattive vs. passioni buone: il modello culturale di riferimento passa da Cicerone ad Agostino.

*Ille* [habitor urbium] *plenus curis, plenus epulis, plenus mero, plenus metu, plenus invidia, deiectus repulsis, superbia elatus, merore contractus, ira tumidus, impar sibi, impos animi, obsessus satellitibus, observatus emulis, pulsatus clamoribus, sollicitatus literis, interpellatus nuntiis, suspensus fama, rumoribus territus, stupefactus auguriis, elusus mendaciis, fessus querimoniis et ne noctu quidem litibus immunis, par vita demonibus* [...]. *Iste* [solitarius] *autem plenus honesto gaudio, plenus sancta spe, plenus amore pio, non Euriali ut Nisus, sed ut Petrus Cristi, plenus conscientie integritate, securitate hominum, Dei metu, nocituri cibi et inutilium vacuus curarum, solus, tacitus, tranquillus, angelo simillimus, Deo carus, formidabilis nemini, cunctis amabilis* [...], *neque solum letiore animo, sed saniore etiam corpore membrorumque ministerio promptiore utitur* (*Ibid.*).

Questa succinta panoramica di alcuni esempi offerti dalla produzione latina dell'autore mostra la ricorrenza del discorso sulle passioni nell'opera petrarchesca tra modello ciceroniano e modello agostiniano; per un verso, il poeta sottolinea la nocività delle passioni, la loro natura di giudizi erronei circa gli eventi e la loro inservibilità al fine di ottenere la pace dell'animo, intesa stoicamente come apatia; per l'altro, invece, egli si dimostra incline nella trattatistica religiosa ad accogliere la prospettiva agostiniana secondo cui le passioni sono buone se appartengono ad una volontà correttamente orientata verso Dio.

## Capitolo 4

### La lotta interiore nel *Canzoniere*

*se vincere victoria summa est (Sen. IX, I, 92)*

In questo capitolo si intende fornire una lettura del *Canzoniere* alla luce del tema della lotta interiore, per un lato, insistendo sulla dimensione emotiva di questa lotta, declinata dalla guerra fra le passioni o fra le passioni e la ragione dell'io poetato, per l'altro, ricostruendo la narrativa di questo tema che conduce il poeta dalle «vane speranze e 'l van dolore» (*Rvf.* I, 6) ad un «altro lagrimar» (*Rvf.* CCLXIV, 4) e a «più beata spene» (*Ivi*, 48), ovvero alla «speranza» e al «dolore» dell'ultimo componimento allorché il poeta afferma «Vergine, in cui ò tutta mia speranza» (CCCLXVI, 105) e «Vergine /... / ch'almen l'ultimo pianto sia devoto» (*Ivi*, 113-115). Intendiamo qui dimostrare che l'analisi del tema da noi proposto costituisce uno dei gangli del discorso poetico petrarchesco e una chiave di accesso privilegiata per cogliere, in scia ad autorevoli e recenti commenti, la narrativa interiore della «“forma-libro”»<sup>1</sup>.

a) *La narratività e la soggettività. L'esempio della Commedia.* In via preliminare, prima di procedere con l'analisi di alcuni componenti del *Canzoniere*, occorre

---

<sup>1</sup> P. VECCHI GALLI, *Nota al testo*, in F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di P. VECCHI GALLI, Milano, Rizzoli, 2012, pp. 59-71: p. 68. Come sottolinea Vecchi Galli «per secoli (e ancora oggi nelle antologie) il *Canzoniere* è stato letto “per frammenti”, ovvero per singole poesie, innumerevoli e varie come gli istanti o gli episodi di una vita, dalla gioventù innamorata alla vecchiaia del personaggio poeta. La sua novità – una scoperta storica, impensabile e ingestibile prima di Petrarca – è invece la coesione, formale e materiale, della “forma libro”, fondata su una successione di rime stabilita dall'autore. Il ritratto autobiografico che governa la raccolta prende forma soprattutto in alcuni luoghi (come nel prologo, nelle poesie della *mutatio animi* e nelle ultime rime), suggerendo, più che imporre la continuità del filo narrativo: amore e tempo, passione e contrizione ne sono gli opposti più marcati» (*Ivi*, p. 25). Per le citazioni del *Canzoniere* ci atteniamo all'edizione critica di Santagata: F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. SANTAGATA, nuova ed. aggiornata, Milano, Mondadori, 2004 (1996).

chiarire cosa si intende qui per “dimensione narrativa” della poesia petrarchesca<sup>2</sup>. A tale scopo ci avvaliamo del richiamo alla *Commedia*, primo esempio illustre di narrazionalità lirica della storia letteraria italiana. In particolare, sono le acute considerazioni di Santagata e Auerbach a enucleare gli effetti «rivoluzionari» che il poema dantesco ebbe sulla tradizione letteraria successiva circa l’impianto narrativo della finzione poetica. Per il Santagata uno dei «punti essenziali» della «rivoluzione dantesca» è proprio il «potenziamento della narrazionalità, in prosa e in verso [...]. Dall’insieme della sua opera, [...], sono molto valorizzati i testi ‘lungi’ di impianto narrativo e, altrettanto nettamente, è ridimensionato il genere lirico, prima integrato dalla prosa della *Vita nova* e poi tralasciato a favore della trattatistica e della narrazione in verso»<sup>3</sup>. L’operazione dantesca inaugura una nuova stagione poetica che archivia la tradizione della «poesia pura», di cui Cino da Pistoia è l’ultimo esponente di spicco,

---

<sup>2</sup> Sulla struttura narrativa del libro petrarchesco il dibattito critico presenta posizioni divergenti. Secondo l’interpretazione desanctisiana, il *Canzoniere* è «una prolungata ed estenuante metafora dell’io del poeta» priva di «un reale e coerente sviluppo [...]». Perché si ha storia, quando i fatti generano fatti, quando i sentimenti si sviluppano e, giunti all’ultima intensità, si trasformano in sentimenti d’altra natura. Qui [nella *poesia del Petrarca*] hai una folla di piccoli accidenti, staccati, l’uno fuori dell’altro: i fatti variano, il mondo rimane lo stesso [...]. Onde il *Canzoniere*, anzi che un poema, si potrebbe chiamare il giornale dell’amore, un giornale di tutti i fenomeni fuggevoli che appaiono nel nostro spirito, fissati in un verso» (F. DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca*, op. cit., pp. 68-69). Questa tesi trova vari apprezzamenti, p. es., si rinvia allo studio di Montanari, secondo cui «la sua opera [di Petrarca] restava necessariamente nei limiti dell’episodio lirico» (F. MONTANARI, *Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Roma, Studium, 1958, p. 18. Di contro, numerosi studi, dopo la seconda metà del secolo scorso, hanno insistito sull’istanza narrativa del libro, p. es., Sapegno colloca i frammenti poetici all’interno di una «unità più vasta e complessa» (N. SAPEGNO, *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Rime, Trionfi e poesie latine*, a cura di F. NERI, G. MARTELOTTI, E. BIANCHI, N. SAPEGNO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951, p. VII; poi in ID., *Pagine di storia letteraria*, Palermo, «La Nuova Italia» Editrice, 1966, p. 49). Sull’indole narrativa del *Canzoniere* cfr. anche G. MARTELOTTI, *Momenti narrativi del Petrarca*, in «Studi Petrarcheschi» 4 (1951), p. 7; oppure A. NOFERI, *L’esperienza poetica del Petrarca*, op. cit., pp. 57-95: pp. 73/85. In linea con queste interpretazioni, anche Martinelli fornisce una lettura narrativa del *Canzoniere* «sotto un doppio-profilo, amoroso-esterno (romanzo d’amore) e morale-interno (romanzo-mistico)» (B. MARTINELLI, *L’ordinamento morale del Canzoniere del Petrarca*, in «Studi Petrarcheschi» 8 (1976), p. 98). Assai rilevanti per scienza e tentativo di sintesi sono le recenti interpretazioni narrative del *Canzoniere* cfr.: P. CHERCHI, *Verso la chiusura. Saggio sul Canzoniere di Petrarca*, Il Mulino, Bologna, 2008, in partic. pp. 7-17; P. VECCHI GALLI, *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Canzoniere*, op. cit., pp. 7-58; di questo commento al *Canzoniere* si segnala, oltre che all’introduzione, la suddivisione delle rime «in gruppi di diversa ampiezza, proponendo il senso complessivo della sequenza» (*Ivi*, p. 69). Diffusa, inoltre, è l’interpretazione della narrazione del *Canzoniere* per «strutture circolari» (*Ivi*, p. 9) o «recurrent motifs» (G. MAZZOTTA, *The Canzoniere and the language of the self*, in «Studies in Philosophy» 75 (1978), p. 295); cfr. anche R. MERCURI, *Frammenti dell’anima e anima del frammento*, in G. DESIDERI, A. LANDOLFI, S. MARINETTI (a cura di), *L’Io lirico: Francesco Petrarca*, in *Critica del testo*, VI/1, Roma, Viella, 2003, p. 67; F. RICO, *Prólogos del «Canzoniere» (Rerum vulgarium fragmenta I-III)*, in «Annali della Scuola Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» s. III, 18 (1988), pp. 1071-1104; F. SUITNER, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze, Olschki, 1976, p. 51; G. GORNI, *Petrarca Virgini (Lettura della canzone CCCLXVI “Vergine bella”)*, in «Lectura Petrarce» 7 (1987), pp. 201-218.

<sup>3</sup> M. SANTAGATA, *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2004 (1989), pp. XVII-CII: pp. XXV-XXVI.



e influenza Petrarca nel cui *Canzoniere* «si rispecchia il bisogno di narrativa che percorre la letteratura del Trecento»<sup>4</sup>.

Complementari a queste considerazioni di Santagata sono le valutazioni di Auerbach sulla fortuna di Dante; secondo il critico tedesco il successo dantesco non risiede tanto nella diffusione della dottrina del poema, che «non perdurò», quanto nello sviluppo poetico di una soggettività, la «figura dell'uomo», capace di ricapitolare in sé un intero universo: «Dante trovò la figura dell'uomo che la coscienza europea ora possiede, ed essa si manifesta anche nelle arti figurative e nella storiografia. Ciò che l'antichità europea aveva formato in modo totalmente diverso e il medioevo non aveva mai formato: l'uomo, non nella lontana figura della leggenda, né nella formulazione astratta o aneddotica del tipo morale, ma quello noto, vivo, legato alla storia, l'individuo dato nella sua unità e completezza, in breve l'imitazione della sua natura storica». Anche da questo punto di vista Petrarca rappresenta l'erede della tradizione dantesca poiché della «centralità della persona umana» egli fu la «prima e più rappresentativa incarnazione nell'Europa moderna»<sup>5</sup>.

b) *Due caratteristiche della narrazione*. Narratività e soggettività sono termini che si illuminano a vicenda nella *Commedia*, la *Commedia* venendo a rappresentare qui una metonimia della letteratura *tout court*, ma non solo, diremmo della vita di ogni uomo (*everyman*). Una narrazione di qualsiasi natura, infatti, implica un punto di vista soggettivo a cui essa si riferisca o da cui essa sia enunciata; sarebbe un'astrazione indebita professare una narrazione che non scaturisca dall'occhio e dal cuore di un soggetto, di uomo comune o autore letterario si tratti; essa compete un occhio, riverbera un cuore, parla di un'anima unica e irripetibile, come afferma Benjamin: «Essa [*la narrazione*] non mira a trasmettere il puro “in sé” dell'accaduto, come un'informazione o un rapporto; ma cala il fatto nella vita del relatore, e ritorna ad attingerlo da essa»<sup>6</sup>. D'altro canto, un soggetto senza storia o narrativa non

---

<sup>4</sup> *Ivi*, p. LVIII.

<sup>5</sup> E. AUERBACH, *Studi su Dante*, op. cit., pp. 157/159.

<sup>6</sup> W. BENJAMIN, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. e introd. di R. SOLMI, Torino, Einaudi, 1962, p. 243.

avrebbe tratti umani, poiché vanificando il rapporto con il passato e con la saggezza che in tale passato sedimenta, esso si condannerebbe, nell'orizzonte di un presente "assoluto", ad un rapporto reattivo con gli eventi, assimilandosi, quindi, ad una individualità animale. La narrativa, dunque, in quanto capacità di attingere alla tradizione del passato, letteraria, storica, sociale e psicologica nel multiforme universo di declinazioni contingenti in cui questa nozione così densa di significati fa attrito nella vita della persona, è una caratteristica essenziale della definizione di un soggetto umano.

Quali sono dunque le caratteristiche di una narrazione? In modo esemplare la *Commedia* mostra che la narrazione implica un punto di partenza (la selva), un cammino (i tre regni) e una fine (l'ultima visione), insomma, una serie di eventi disposti in funzione di una meta e stabiliti da un punto di vista soggettivo e unitario, quello dell'autore. Come insegna Chatman, sulla scorta di Piaget, una narrazione implica che gli eventi narrati «rivelino un visibile criterio organizzativo»<sup>7</sup>. In altri termini Benjamin ribadisce il medesimo principio sottolineando la necessità che gli eventi narrati comunichino un «senso della vita»<sup>8</sup>, ovvero un principio di ordinamento unitario, in base a cui gli eventi narrati siano disposti. Questa teleologia insita nella nozione di narrazione, almeno nella cultura occidentale, è coagulata nella nostra tradizione letteraria dall'immagine del viaggio: «il viaggio profetico di Dante nel divino, quello interiore di Petrarca o "evasivo" di Boccaccio sono solo gli esempi più macroscopici»<sup>9</sup>. Da una parte, dunque, la nozione di narrazione implica una catena di eventi ordinati da un criterio unitario, dall'altra, «il processo tramite il quale viene espresso un evento narrativo è la sua "trasformazione" (come in linguistica

---

<sup>7</sup> S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, op. cit., p. 17.

<sup>8</sup> W. BENJAMIN, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, op. cit., p. 251. A commento di questo saggio Calvino sottolinea che «Il narratore attinge a un anonimo patrimonio di memoria trasmesso oralmente, in cui l'evento isolato nella sua singolarità ci dice qualcosa del "senso della vita". Cos'è il "senso della vita"? È qualcosa che possiamo cogliere soltanto nelle vite degli altri che, per essere oggetto di narrazione, ci si presentano come compiute, sigillate da morte» (I. CALVINO, *Saggi. 1945-1985*, op. cit., II, p. 742). La riflessione sulla necessità di questo «senso compiuto» inerente la narrazione è ribadita da Calvino in riferimento alla sua medesima opera: «E se l'universo non può essere contenuto in una storia, come si può da questa storia impossibile staccare delle storie che abbiano un senso compiuto? Forse è questo l'ostacolo che mi ha impedito finora d'impegnarmi a fondo nell'autobiografia, per quanto sia più di vent'anni che faccio tentativi in questo senso» (*Ivi*, p. 751).

<sup>9</sup> R. ANTONELLI, *Storia e geografia, tempo e spazio nell'indagine letteraria*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da A. ASOR ROSA, 3 voll., Torino, Einaudi, 1987, I, p. 25.

un elemento della “struttura profonda” deve essere “trasformato” per presentarsi nella rappresentazione di superficie)»<sup>10</sup>. La catena degli eventi narrativi non è concepibile come somma algebrica di  $x$  addendi/eventi costituita da un narratore/operatore di calcolo; ogni singolo anello è il risultato di una «trasformazione», ovvero di una decisione che dà forma al singolo evento in funzione del progetto unitario di cui la narrazione consiste.

c) *La narrazione del Canzoniere e dei Trionfi*. Il nostro studio intende mostrare che, almeno sotto il rispetto della lotta interiore, il *Canzoniere* è caratterizzato da una dimensione narrativa che, enucleata *in nuce* nel primo componimento e sviluppata lungo l'intero arco del libro, trova compimento nell'ultima canzone; tale narrativa rivela il tentativo dell'autore di «trasformare» gli eventi in funzione di un progetto di «senso compiuto». Questo «senso» contempla la lotta interiore, ovvero lo scontro fra ragione e passioni, come uno dei *Leitmotiv* dell'esperienza terrena petrarchesca; tale «guerra» è irrisolvibile nel corso della vita e costituisce una condizione essenzialmente dannosa. Le passioni, infatti, sono la conseguenza della degenerazione dell'anima nel corpo, un'anima che diviene incapace di giudicare rettamente circa la brevità delle cose che seducono i sensi e attraggono il desiderio umano: amore e fama. Al fine di raggiungere la «pace», pertanto, occorre riconoscere l'inconsistenza delle cose terrene e accedere ad un secondo stadio dell'esperienza poetica/biografica attraverso un moto ascensionale della poesia – poesia concepita come il vertice espressivo della ragione del saggio stoico – che, abbandonata la terra, si rivolge al cielo puro e incorrotto: davanti alla Madonna il poeta non ha più bisogno, infatti, di soffermarsi su Laura.

I *Trionfi* ripropongo a livello macro-testuale questo schema narrativo fondato sull'antinomia fra storia ed eternità: Laura/pudicizia è destinata alla morte, così come la fama, travolta dal tempo, risulta un «morir secondo» (*TT*, 143). D'altra parte, le passioni ripropongono sulla scorta del *Canzoniere* l'insanabile dissidio interiore che corrompe la condizione terrena; all'uomo non resta che congedare la terra attraverso

---

<sup>10</sup> S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, op. cit., p. 18.

una meditazione («s' interna / la mente mia», *TE*, 19-20), abbandonati tutti i testimoni terreni, Laura compresa, e contemplare la visione pura dell'eternità.

d) *La storia e l'io*. Nella nostra lettura si vengono a saldare, pertanto, le due istanze acutamente segnalate da Santagata:

Non credo che si cada necessariamente nello psicologismo rilevando che, prima ancora della dimensione narrativa, ciò che colpisce nel *Canzoniere* è l'invadenza del personaggio che dice «io», al punto che la storia stessa sembra quasi in funzione di quell'«io», che viene così ad accamparsi al centro dello spazio testuale, nella duplice veste di oggetto e di soggetto del discorso. La macrostruttura con le sue articolazioni “romanzesche” solo in un secondo momento viene percepita come «forma» che dà senso ed orientamento ad una esperienza individuale; al primo impatto appare piuttosto il luogo o lo spazio creati dall'espansione di un «io» soggettivo<sup>11</sup>.

Si vuole insistere qui sul fatto che la «storia [...] in funzione dell'io», almeno a livello del *topos* analizzato, coincide con la narrazione di una meditazione soggettiva: la narrativa riguarda la dimensione dell'«io». Petrarca, infatti, nel *Canzoniere* traccia uno sviluppo interiore del suo personaggio, prefigurato dal sonetto proemiale, che dalle «van speranze e van dolore» (I, 5) della giovinezza conduce all'ultimo componimento in cui il poeta afferma «Vergine, in cui ò tutta mia speranza» (CC-CLXVI, 105) e «Vergine / [...] / ch'almen l'ultimo pianto sia devoto» (*Ivi*, 113-115): il cambiamento delle speranze, da vane a buone, segnala una narrativa interiore che, come nella *Commedia*, da un punto di partenza non «diritto» conduce alla salute. Come afferma Santagata «il canzoniere espunge la Storia dai suoi confini, ma nello stesso tempo costruisce una sua storia interna che coincide con la storia del personaggio. E tutto ciò senza rompere il cerchio, senza uscire dal territorio: la storia e il

---

<sup>11</sup> M. SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Liviana, Padova, 1989, p. 163. Sul medesimo tema Vecchi Galli mette in luce che «è la prima volta che la letteratura volgare ha per oggetto un tema così esclusivo e vasto: un animo mosso dai propri vizi – la lussuria, ma anche l'accidia e la vanagloria – e agitato dal richiamo della ragione e della fede» (P. VECCHI GALLI, *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Canzoniere*, op. cit., pp. 5-58: p. 13).

personaggio si costruiscono dall'interno grazie all'introduzione di un tempo soggettivo e (quindi) artificiale, il tempo della memoria»<sup>12</sup>.

Con l'analisi del *topos* della lotta interiore è proprio tale costruzione «dall'interno» che intendiamo decifrare, cercando di sbrogliare uno dei fili di questo complesso congegno narrativo che, rispetto al paradigma dantesco, «rinuncia al vasto territorio extrasoggettivo»<sup>13</sup> e imbastisce, secondo il felice concetto di Contini, «l'avventura organica d'un'anima [...] d'una cosciente costruzione psicologica almeno tanto quanto stilistica, chiusa nell'armatura di una storia perspicua»<sup>14</sup>.

#### 4.1. Il primo sonetto del *Canzoniere*

Nonostante il sonetto di apertura del *Canzoniere* non contenga elementi lessicali afferenti il campo semantico della guerra, uno fra i grandi temi proposti da questi versi è proprio la lotta interiore. Si intende rileggere qui il componimento proemiale alla luce del *topos* analizzato, e si cerca di contribuire al dibattito critico, *si parva licet*, che intorno a questo testo numerose e autorevolissime interpretazioni hanno alimentato, sicuri che tale contributo non ripete in modo pedissequo gli studi fondamentali che lo hanno preceduto, almeno per la domanda precisa sulla base della quale la poesia viene interrogata. Tale punto di vista privilegerà il dialogo implicito che la poesia del Petrarca intrattiene con la tradizione filosofica stoica e agostiniana circa la teoria delle passioni; con questo non si intende relativizzare l'importanza del dialogo del poeta con la tradizione letteraria pregressa, piuttosto si crede che possa essere utile integrare questa con quella per illuminare un tema, quello della lotta interiore declinato nell'antagonismo tra ragione e passioni, che costituisce a nostro in-

---

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>14</sup> G. CONTINI, *Introduzione*, in D. ALIGHIERI, *Rime*, op. cit., p. VII.

tendere una utile chiave d'accesso all'intelligenza della narrativa del libro petrarchesco<sup>15</sup>.

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono  
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core  
in sul mio primo giovenile errore  
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,

del vario stile in ch'io piango et ragiono  
fra le vane speranze e 'l van dolore,  
ove sia chi per prova intenda amore,  
spero trovar pietà, nonché perdono.

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

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,  
e 'l pentérsi, e 'l conoscer chiaramente  
che quanto piace al mondo è breve sogno.

#### 4.1.1. Analisi del primo sonetto del *Canzoniere*

a) «*Piango*» e «*ragiono*». Anzitutto il sintagma «piango e ragiono» sintetizza le polarità interiori, passioni e ragione, delineate nel finale del primo libro del *Secretum*: nel campo di battaglia interiore si fronteggiano, da una parte, il «pianto» (v. 5), metonimia per le passioni che perturbano l'animo del poeta, dall'altra, la «ragione» (v. 5), metonimia per il saggio che deve sconfiggere le passioni con l'ese-

---

<sup>15</sup> Da un punto di osservazione specifico, la nostra analisi declina un filone d'indagine già percorso da Rico che in riferimento al sintagma «rime sparse» afferma: «una definizione non solo formale, esterna, ma che lo [*il Canzoniere*] inquadra come prodotto di una peripezia spirituale di instabilità ed errore, antitetica all'intima coerenza e all'illuminante concentrazione in Dio e in se stesso che distinguono il filosofo» (F. RICO, «*Rime sparse*», «*Rerum vulgariū fragmenta*». *Sul titolo e sul primo sonetto del «Canzoniere»*, in G. BARBARISI e C. BERRA (a cura di), *Il «Canzoniere» di Francesco Petrarca. La critica contemporanea*, Milano, LED, 1992, p. 141; ed. orig., «*Rime sparse*», «*Rerum vulgariū fragmenta*». *Para el título y el primer soneto del «Canzoniere»*, in «*Medioevo Romano*» 3 (1976), pp. 101-138).

rcizio della facoltà razionale<sup>16</sup>. Questo scontro fra istanza razionale ed istanza emotiva emerge, pertanto, come uno dei fuochi narrativi dell'intero libro; è il poeta stesso che nello scrivere («stile in ch'io...», v. 5), complemento di luogo figurato, «piange», ovvero patisce le passioni e col patirle cerca un rimedio, «ragiona», secondo una dialettica già attiva nell'opera del Petrarca, ad esempio, fra *Secretum* e *De remediis*. Le «speranze» e i «dolori» non sono ancora scomparsi dall'orizzonte emotivo del poeta; egli «piange», infatti, consumato da queste passioni, eppure, nell'*hic et nunc* della scrittura, è capace di giudicarle per quel che sono, «vane», a differenza dell'«altr'uom» la cui vita è in balia dei «sospiri»<sup>17</sup>.

b) *L'io poetante e l'io poetato*. Già in questo sonetto è palese la differenza che intercorre fra il poeta all'altezza della scrittura del sonetto e l'altro se stesso del passato: ora i «sospiri» (v. 2) sono considerati «vani». Petrarca iscrive qui il suo percorso di maturazione nella logica di una progressiva acquisizione di saggezza, nel suo significato stoico, dal momento che, come Cicerone nelle *Tusculanae disputationes*, egli raggiunge la maturità nella misura in cui riconosce l'illusorietà delle passioni. L'«uomo», il protagonista della narrazione, è quindi «altro» poiché in passato non aveva questa capacità di discernimento, in balia com'era dei «sospiri»; tuttavia, egli è un «altro» solo «in parte» (v. 4) perché ancora soggetto alla forza delle passioni. Pertanto, il discorso extra-poetico, la lotta fra passioni e ragione nell'io poetante, si intreccia indissolubilmente al discorso intra-poetico: il poeta patisce ancora le passioni di un tempo, eppur riconoscendone la fallacia.

c) *Varietas ed uniformitas*. La *varietas*, «vario» è lo «stile» (v. 5), «sparse» le «rime» (v. 1), richiama il titolo dell'opera *Rerum vulgarium fragmenta*, e definisce con la poetica del libro l'oggetto della narrazione: i «sospiri» dell'«altr'uom» e il

---

<sup>16</sup> Come già osservato il discorso sulla teoria delle emozioni qui proposto non intende sottovalutare il richiamo alla tradizione letteraria anche qui riscontrabile: «La memoria provenzale è troppo frequente e vicina al laboratorio petrarchesco perché non si debba anche nel «piango» di questa seconda quartina leggere una reminiscenza del *planh* trobadorico» (A. JACOMUZZI, *Il primo sonetto del Canzoniere*, in W. BINNI (a cura di), *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, 5 voll., Roma, Bulzoni, 1977, IV, p. 50).

<sup>17</sup> Nota acutamente il Rico la «complementarietà» delle due passioni: «la speranza è “opinio” di bene futuro, e il dolore “opinio” di male presente; le due passioni, così, riassumono tutta la gamma degli elementi addotti per la classificazione quadripartita delle passioni» (F. RICO, «Rime sparse», «*Rerum vulgarium fragmenta*» sul titolo e sul primo sonetto del «Canzoniere», op. cit., p. 131). Sul tema delle passioni *Ivi*, pp. 126-132.

suo «giovenile errore» (v. 3)<sup>18</sup>. Il richiamo reiterato ad un principio tematico-poetico mutevole, instabile e dissonante sviluppa uno degli argomenti topici in sede proemiale del Petrarca, ovvero l'argomento che viene chiamato in apertura delle *Familiars non una scribentis intentio* (*Fam.* I, I, 19) o nel proemio delle *Metrice affectus animi varios [...] curasque [...] inanes* (*Ep. Metr.* I, I, 40-41)<sup>19</sup>, a sancire l'interiorità inquieta, appunto, preda delle passioni, oggetto della trattazione autoriale. La *varietas* ha una connotazione morale fortemente negativa: essa, infatti, richiama il precetto stoico secondo cui *natura malorum semper varia* [est]; l'omeoacro «vario»/«vane»/«van»/«vaneggiar», insistendo precisamente su questa coincidenza fra instabilità emotiva e varietà stilistica, «tematica e tonale delle rime»<sup>20</sup>, suggerisce la dannosità di un atteggiamento morale e di una strategia poetica a cui occorre opporre la forza della ragione e una scrittura sapiente nello stile e nella disposizione delle «rime», da «sparse» a ordinate nella cornice unitaria di un libro. A tale *varietas*, pertanto, si contrappone l'*uniformitas* tematica, lo spengersi delle quattro passioni dalla faccia dell'uomo saggio, e stilistica, la *reductio ad unum* di una molteplicità di «frammenti» altrimenti non intelligibili<sup>21</sup>. Questi due movimenti tematico-poetici, *varietas* e *uniformitas*, compongono la dialettica perenne della poesia petrarchesca, ad essi per così dire coesenziali, venendo a costituire due forze opposte e contrarie che anelano alla quiete, quasi due pesi (motivi poetico-stilistici) che dislocati sui piatti di una bilancia (la scrittura) il poeta volesse portare allo stato di un

<sup>18</sup> «Rime sparse» è «definizione tecnica e primaria del discorso» in un contesto proemiale che presenta le caratteristiche canoniche della *chanso* provenzale: «La definizione tecnica dell'esordio, l'indicazione preventiva dello schema, della formula e, più ampiamente, del registro dell'espressione è, infatti, una spia minima ma certissima della condizione tipica della pratica poetica del XII e XIII secolo che ha nella *chanso* provenzale (la «cantio» del *De vulgari eloquentia*) l'esempio più compiuto, e che implica un'idea del componimento poetico come totalmente refrattario a una decodificazione realistica» (A. JACOMUZZI, *Il primo sonetto del Canzoniere*, op. cit., p. 43).

<sup>19</sup> Si rimanda all'edizione F. PETRARCA, *Rime, Trionfi e poesie latine*, op. cit., p. 706.

<sup>20</sup> M. SANTAGATA, *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Canzoniere*, op. cit., p. 9.

<sup>21</sup> Cfr., p. es., *At ubi te primum composueris, atque ad unum aliquid direxeris, unum velle ceperis, quod bonum utique sit oportet, quoniam natura malorum semper varia est, ubi hoc, inquam, feceris, preter animi quietem, rerum optimam, uniformitas quoque vultus ac tranquillitas consequetur, nec spe ulla, nec metu, nec merore mutanda nec gaudio* (*De rem.*, II, 75); cfr. anche l'epistola dell'aprile del 1351 in cui Petrarca esorta Zanobi da Strada a rivolgersi a lui con la seconda persona del singolare, *cum sim unus, et o utinam integer, nec in multa cupiditatum ac passionum mearum frustra discerptus!* (*Var.*, II, cfr. M. FEO e G. MARTELLOTTI, *Di un frammento omerico inesistente e del testo di una lettera petrarchesca*, in «Quaderni petrarcheschi» I (1983), pp. 77-89; nell'edizione Pancheri segnalata come *Disp.* XIV: cfr. F. PETRARCA, *Lettere disperse, varie e miscellanee*, a cura di A. PANCHERI, Parma, Guanda, 1994, pp. 111-113).



perfetto bilanciamento o allineamento (la conciliazione degli opposti nel progetto del libro).

d) «*Spero*». La coppia «piango e ragiono», fulcro della lotta interiore petrarchesca, informa a livello tematico anche la restante parte del sonetto, la quale però introduce un vistoso scarto rispetto alla tradizione stoica da cui la definizione «vane speranze e van dolore» trae uno dei motivi ispiratori<sup>22</sup>. In particolare, il primo verbo principale, «spero», posto in anacoluto alla fine di un periodo che abbraccia due quartine, predica una passione in questo caso non vana ma buona, attribuita al poeta teso ad accogliere nel futuro il «perdono» e la «pietà» dei lettori capaci di amore. Il suo stato interiore presenta, quindi, un universo emotivo diverso dall'«altr'uom» (v. 4): egli non asseconda le «vane speranze», piuttosto è mosso da una speranza buona nei confronti del lettore, la speranza di trovare «pietà» e «perdono» per il «vario stile», sintomo di perdizione e vanità. Il «perdono», preparato dall'allitterazione della bilabiale *p*- e sottolineato da un altro omeoacro che, seppur imperfetto, bilancia complessivamente il primo omeoacro che insiste sullo «stile» da perdonare (vario [...] vane [...] van vs. per [...] spero [...] perdono)<sup>23</sup>, pare inscrivere il dettato petrarchesco entro l'orizzonte di una *petitio*, di una preghiera che prefigura già l'ultimo atto del *Canzoniere*. La passione del poeta è di segno opposto rispetto alla passione dell'«altr'uom»; potremmo dire, in termini agostiniani, che essa è una passione buona, propria dell'uomo della città di Dio.

In questo componimento proemiale risultano compresenti, pertanto, due paradigmi della teoria delle emozioni: il primo di estrazione stoica, il secondo di matrice agostiniana; combinandosi, questi modelli marcano la differenza tra l'uomo che scrive e l'uomo che visse, questo in balie delle passioni, quello capace di una passione buona.

---

<sup>22</sup> Fra gli altri possibili riferimenti, Warkentin segnala gli studi di fisiologia di Galeno: «The condition to which Petrarch is referring is, of course, erotic mania, a standard description of which prevailed in medical literature with remarkable consistency from the time of Galen until the late seventeenth century» (G. WARKENTIN, «Love's sweetest part, variety»: Petrarch and the Curious Frame of the Renaissance Sonnet Sequence, in «Renaissance and Reformation» 9 (1975), p. 19).

<sup>23</sup> Per una lettura di questo sonetto proemiale attenta all'istanza fonetica/auditiva si rinvia a G. ORELLI, «Voi ch'ascholtate», in ID., *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 23-29, e B. MERRY, *Il primo sonetto del Petrarca come modello di lettura*, in «Paragone» 296 (1974), pp. 78-79.

e) «*Veggio*». L'oscillazione fra paradigma stoico e paradigma agostiniano torna dalla parte del primo polo nelle terzine finali. Il verbo «veggio», identificando l'azione di discernimento della ragione, ritorna a considerare il «vaneggiamento» del passato (richiamando il sintagma «vane speranze e 'l van dolore»); il poeta alla luce della consapevolezza guadagnata giudica, «conosce(r) chiaramente», il proprio errare. «*Veggio*» (ragione) costituisce con «spero» (passione) una coppia simmetrica al sintagma predicativo «piango et ragiono» che, per un verso, accompagna il calibrato gioco di parallelismi fra quartine e terzine e, per l'altro, alimenta la dialettica fra passioni e ragione che caratterizza l'*hic et nunc* del poeta<sup>24</sup>.

Il verso finale «che quanto piace al mondo è breve sogno» chiude un ragionamento di ascendenza stoica piuttosto che cristiana; qui, infatti, l'inconsistenza del mondo è asseverata alla maniera stoica, insieme all'inconsistenza delle reazioni emotive generate dagli eventi: «tristezza» e «letizia» «speranza» e «paura», le quattro passioni dell'anima sono vane perché effimeri e di poco conto sono gli oggetti, di amore o fama si tratti, che queste passioni sollecitano<sup>25</sup>.

f) «*Mi vergogno*». Alla speranza buona, inoltre, si aggiunge il dolore buono del poeta, quello della «vergogna» (v. 12). Che la «vergogna» sia collegata alla passione del «dolore» è il Santagata a notarlo, il quale richiama nel suo commento il verso «[...] onde vergogna e dolor prendo» (*Rvf.* CCCLV, 8)<sup>26</sup>. Il poeta, riconoscendo la vanità del mondo e dunque la vanità delle passioni che quel mondo evoca, compiangesse se stesso «di me medesimo meco mi vergogno» (v. 11) e mostra un ravvedimento

<sup>24</sup> Sulle simmetrie sintattiche e temporali che ordiscono la struttura del sonetto cfr. rispettivamente: R. AMATURO, *Petrarca*, Bari, Laterza, 1980, p. 249; A. NOYER-WEIDNER, *Il sonetto I*, in «Lectura Petrarce» 4 (1984), p. 342; e F. DANIELON, *Il sogno e il perdono. Una lettura di 'Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono' (RVF, I)*, in «Filologia e critica» 24 (1999), p. 104.

<sup>25</sup> Come chiarisce Long nel pensiero stoico alla infelicità e alla schiavitù causata dai giudizi erronei delle passioni si contrappone la felicità e la sicurezza che sorge dalla considerazione del mondo quale epifenomeno di una legge necessaria: «In brief, to be prompted by passions or false judgements of value about things wrongly supposed to be good is the source of unhappiness, moral corruption and slavery since it involves an abrogation of self-sufficiency and a pursuit of what is uncertain. 'If you will, you are free.' Freedom entails taking up that attitude to events which is proof against every check and uncertainty since it is based upon a knowledge of what must happen as a natural consequence. The attitude is both positive and negative. By self-knowledge a man can know that he is able to initiate successfully; and by experience of nature he knows what he must accept as external necessity» (A.A. LONG, *Freedom and Determinism in the Stoic Theory of Human Action*, in ID. (ed.), *Problems in Stoicism*, London, The Athlone Press, 1971, p. 191).

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 11. Il sintagma «vergogna e dolor prendo» richiama il verso dantesco di *Tre donne*, 38 «doglia e vergogna prese» (*Ivi*, p. 1358 e P. TROVATO, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei "Rerum vulgarium fragmenta"*, Firenze, Olschki, 1979, p. 136).

acuto, «del mio vaneggiar vergogna». (v. 12). Che questo dolore sia buono e non vano testimonia il giudizio, questa volta corretto, che lo motiva, «ben veggio», a segnalare «un processo di comprensione intellettuale ed umana» che fa della vergogna un rimedio all'errore della giovinezza come in *De remediis* I e *Secretum* III<sup>27</sup>, ad esempio:

*Tria sunt, ut ait Cicero, que ab amore animum exterrent: satietas, pudor, cogitatio [...]. Pudeat ergo senem amatorem dici; pudeat esse tam diu vulgi fabula [...] cogita, quam turpe sit digito monstrari, et in vulgi fabulam esse conversum (Secr. III, 176; III, 182; III, 186)*<sup>28</sup>.

La coppia «piango et ragiono» aziona, dunque, una dialettica tra passioni e ragione, che trova subito uno sviluppo: alla speranza e al dolore vano della giovinezza si succedono la speranza e il dolore buono della maturità del poeta, ora sostenuto da un retto intendimento del mondo e di se stesso («quel ch'i sono», v. 4).

g) *Il cronotopo del primo sonetto*. L'oscillazione fra paradigma stoico della teoria delle emozioni e paradigma agostiniano, almeno in questo componimento, non viene risolta in modo chiaro né a favore dell'uno né dell'altro: per un verso, infatti, le passioni sono giudizi erronei circa eventi che sono considerati «sogni», per l'altro, invece, assumono una connotazione positiva, la «speranza» del «perdono» e la «vergogna» del «vaneggiar», accompagnando la consapevolezza matura del poeta. Tale interscambiabilità di paradigmi sulla teoria delle emozioni fa aggio sulla lettura morale delle passioni che, alla stregua del pensiero stoico, Agostino fornisce; in particolare, la distinzione fra *voluntas recta* e *voluntas perversa* (*De civ. Dei* XIV, 6), da cui discende la suddivisione fra passioni buone e passioni perverse, restituisce la teoria delle emozioni ad un discorso morale proprio come nel pensiero stoico. Petrarca ha

---

<sup>27</sup> C. KLOPP, *Allitterazione e rima nel sonetto proemiale ai Rerum vulgarium fragmenta*, in «Lingua e stile» 12 (1977), p. 342; sul nesso fra l'ideologia stoica di questo componimento e le opere del *Secretum* e del *De remediis utriusque fortune* si rinvia al saggio di P. Williams: «there is a good deal of cross-reference between the two Latin works and in the opening sonnet the poet acknowledges the salutary effect of one of the remedies for love mentioned under the heading 'De gratis amoribus', in *De remediis* I and in *Secretum* III. Reason in the *De remediis* advises intense and continued reflection on love's degrading, sad, and precarious nature, in order to affect a cure through shame or the threat of disgrace and ridicule» (P. WILLIAMS, «Canzoniere» 366: *Petrarch's critique of Stoicism*, op. cit., p. 30).

<sup>28</sup> Cfr. Cicerone, *Tusc.* IV, XXXV, 76; Orazio, *Epodes* XI, 7-8.

buon gioco quindi ad accostare i due modelli nel contesto di un cammino morale di redenzione come quello del *Canzoniere*, laddove il paradigma delle emozioni di Agostino, pur divergente dallo stoico, poteva risultare complementare all'antico.

Tale combinazione fra paradigmi non si verifica, tuttavia, per quanto concerne la narrativa fondamentale del componimento: la *mutatio animi*. Il tema già classico, oraziano, e al contempo agostiniano parrebbe confermare l'oscillazione petrarchesca<sup>29</sup>: eppure, in questo caso l'ago della bilancia pende dalla parte del paradigma stoico e a riprova di ciò varrà l'analisi del cronotopo di questo componimento a dimostrare<sup>30</sup>.

Nonostante la topica apostrofe ai lettori includa immediatamente un interlocutore universale, il cronotopo della poesia tende a coincidere con il cronotopo interiore dell'io poetante/poetato, insistendo quindi sulla dimensione puramente soggettiva dell'ascesi del protagonista<sup>31</sup>. I verbi sono in gran parte riferiti alla prima persona singolare: «nudriva» (v. 2), «era» (v. 4), «sono» (v. 4), «piango et ragiono» (v. 5), «spero» (v. 8), «veggo» (v. 9), «fui» (v. 10) e «mi vergogno» (v. 11), con le sole eccezioni di «ascoltate» (v. 1), «sia» (v. 7), «intenda» (v. 7), «è» (v. 12) ed «è» (v. 14). L'ipertrofia dell'«io», «io» (v. 2), «mio» (v. 3), «i'» (v. 4), «io» (v. 5), «di me medesimo meco mi vergogno» (v. 11) e «mio» (v. 12), non permette che altri referenti o personaggi della realtà rappresentata interferiscano con la condizione del poeta, eccezion fatta per un'attività di servizio dei lettori in ascolto dei «sospiri». Altrimenti, il poeta resta soggetto del predicato, ora spera il «perdono» da «chi [...] intende amo-

---

<sup>29</sup> A commento del v. 4 Santagata afferma che: «P. riprende il motivo topico della *mutatio animi*, espresso, a volte, proprio in sede proemiale (cfr., ad es., Orazio, *Carm.* IV, I, 3: “Non sum qualis eram”; *Epist.* I 1, 4 “non eadem est aetas, non mens”»)» (M. SANTAGATA, *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Canzoniere*, op. cit., p. 8).

<sup>30</sup> In questo senso intendiamo problematizzare l'equivalenza spesso postulata tra agostinismo e stoicismo del Petrarca. In riferimento a questo sonetto, p. es., Danelon afferma che il sonetto proemiale «è la dichiarazione palinodica di un Francesco “rinsavito”, stoicamente saggio e cristianamente pentito, che ha ripreso il controllo delle sue passioni» (F. DANELON, *Il sogno e il perdono. Una lettura di 'Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono' (RVF, I)*, op. cit., pp. 102-103).

<sup>31</sup> Non si intende sottovalutare qui l'importanza del *topos* letterario dell'apostrofe al lettore, che rimane fondamentale, per cui si rinvia a M. SANTAGATA, *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Canzoniere*, op. cit., p. 10. Nota, peraltro, Santagata che l'apostrofe al lettore «privo di caratterizzazioni sociali o culturali o ideologiche» è una delle caratteristiche di maggior novità del componimento proemiale: «Sicuramente, rispetto alle condizioni duecentesche, anche alle più “aperte”, Petrarca ipotizza e richiede un'udienza molto più vasta, tendenzialmente universale» (M. SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, op. cit., p. 162).

re», un tempo fu *fabula vulgi*, sullo sfondo, «quanto piace al mondo» è «sogno», quasi esso fosse una proiezione creata dall'immaginazione. In questo contesto fortemente centrato sull'istanza soggettiva l'alternativa fra le «vane speranze» e la «speranza» buona o tra il «van dolore» e la «vergogna» è presentata come una pura opzione dell'io poetato, richiamando quindi il modello ascetico del saggio stoico piuttosto che il cammino di conversione di matrice agostiniana. Tale analisi non esclude che vi sia un riferimento patente ad Agostino, segnalato con dovizia da Bettarini con riferimento alle *Confessioni*:

Il testo liminare del *Fragmentorum liber* [...] è dominato da un «giovenile errore» (v. 3) e da un «meco mi vergogno» (già classico, ovidiano, v. 11) che rinviano insieme ad un unico passo delle *Confessiones* di Agostino: «Tanto igitur acrior cura rodebat intima mea, quid certi retinerem, quanto me magis pudebat tam diu illusum et deceptum promissione certorum puerili errore» (VI, IV, 5); un candore puerile o uno sviamento di gioventù inseriti in quell'oscillazione, che è il frutto delle *Confessioni*, tra *qualis fuerim e qualis sim* (v. 4)<sup>32</sup>.

Tuttavia, proprio questo passaggio delle *Confessioni* mostra che la vergogna e l'errore di Agostino sono il frutto dell'incontro con la dottrina professata dalla Chiesa: *Cum ergo nescirem, quomodo haec subsisteret imago tua, pulsans proponerem, quomodo credendum esset, non insultans opponerem, quasi ita creditum esset* (Conf. VI, IV, 5). Lo stesso Agostino, quindi, mentre medita sul significato dell'espressione *imago Dei*, si rende conto che per evadere l'errore giovanile avrebbe dovuto «bussare» alla porta della Chiesa (*pulsans*, richiamo a *pulsate, et aperietur vobis* [...] *et pulsanti aperietur*, Mt. VII, 7-8, Lc. XI, 9-10). L'immagine dell'uomo che bussa alla porta non potrebbe essere più indicativa delle necessità di un deuteragonista grazie a cui il cambiamento del protagonista sia reso possibile, in termini bachtiniani, la progressione dell'intreccio, il cambiamento del protagonista, si verifica attraverso un cronotopo d'incontro.

---

<sup>32</sup> R. BETTARINI, in F. PETRARCA, *Rerum vulgariarum fragmenta*, op. cit., I, p. 5.

Gioverà qui anche un confronto intertestuale, ancorché appena accennato, con l'incipit della *Commedia* che richiama a livello tematico il sonetto proemiale del *Canzoniere*: la condizione dell'uomo nella «selva» (*Inf.* I, 2), infatti, sta al «giovenile errore» come il «ben» (*Ivi*, 8) alla maturità raggiunta dal poeta delle rime sparse.

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura,  
ché la diritta via era smarrita.

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura  
esta selva selvaggia e aspra e forte  
che nel pensier rinova la paura!

Tant' è amara che poco è più morte;  
ma per trattar del ben ch' i' vi trovai,  
dirò de l'altre cose ch' i' v' ho scorte (*Inf.* I, 1-9).

L'analogia tematica, però, si avvale di una differente strategia cronotopica: mentre il Petrarca predilige un cronotopo interiore, l'«errore» è un «sospiro» o una «speranza» e un «dolore» vano, nel primo canto della *Commedia* Dante ritrae se stesso in rapporto ad un evento extrasoggettivo, la «selva oscura», di cui si rende conto («mi ritrovai») e rendendosene conto prova «paura» (*Inf.* I, 6). Trovarsi nella «selva oscura» significa aver smarrito la via – quale che sia l'interpretazione, modale o causale, della congiunzione al verso 3, «ché» (Petrocchi) o «che» (Chiavacci Leonardi)<sup>33</sup> –; tale stato, infatti, è conseguenza di una decisione, ovvero la rinuncia, almeno momentanea, alla «verace via»: «Io non so ben ridir com' i' v' intrai, / tant' era pien di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai» (*Ivi*, 10-12). L'«errore» dantesco è rappresentato, quindi, attraverso un cronotopo d'incontro, l'incontro fra l'«io» poetato ed un evento extrasoggettivo. Beninteso, non intendiamo qui ridurre il dialogo fra paradigma petrarchesco e paradigma dantesco ad una dialettica fra soggettivismo e oggettivismo; da una parte, nel *Canzoniere* il soggetto ha pur un rapporto con il mondo e, dall'altra, nella *Commedia*, la selva non è appena una oggettivazione

---

<sup>33</sup> Sull'interpretazione di Chiavacci Leonardi cfr. A.M. CHIAVACCI LEONARDI, in D. ALIGHIERI, *Divina Commedia. Inferno*, op. cit., p. 148.

dell'errore al di fuori della dimensione interiore perché in essa vi è un «ben» («vi», v. 8, complemento di stato in luogo). Il paradigma dantesco risulta, purtuttavia, più complesso poiché sfugge a qualsiasi tentativo di caratterizzazione unilaterale; proprio l'immagine della selva evoca una realtà complessa non suscettibile di una definizione morale univoca – a differenza del «breve sogno» del proemio petrarchesco –, per un verso, argomento di smarrimento e, per l'altro, dimora di un riscatto che il poema si accinge a raccontare.

Rispetto al paradigma fornito dal proemio del *Canzoniere*, occorre notare una complicazione ulteriore nella rappresentazione dantesca, anche sul versante della soggettività rappresentata; Petrarca tende a isolare la condizione interiore del poeta dagli eventi extrasoggettivi e presenta un'evoluzione interiore che prescinde da essi (ad esempio, il passaggio dalla «vana speranza» al verbo principale «spero»); Dante unisce, invece, i due poli al punto che proprio “incontrando” la «selva» o, meglio, «ritrovandosi» in essa, l'io poetato e l'io poetante provano «paura» (v. 6): con l'intreccio «Ahi» la «paura» diventa un elemento dell'intreccio, restituendo insieme la reazione del protagonista che si «ritrova» dentro la selva e del poeta che ad essa selva torna con la memoria. La giustapposizione del verbo essere «era è» tende a rendere la fusione dei due momenti, l'uomo dentro la selva e il poeta dentro la selva con il ricordo, momenti distinti nel tempo, eppure accomunati dalla paura identica generata dall'evento narrativo. La condizione emotiva non è chiaramente definibile in termini morali come nel proemio petrarchesco; in quest'ultimo, restituito il quadro della teoria delle emozioni di Cicerone e Agostino, il cambiamento dalle passioni «vane» alle passioni «buone» è presentato, seppur implicitamente, come il risultato di una personale ascesi: «del vaneggiar vergogna è il frutto», ovvero il dolore buono è conseguenza di un retto giudizio circa la vanità delle cose e delle passioni dalle cose generate. Nel testo dantesco, invece, l'autore rivive la medesima «paura» del pellegrino: «Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinnova la paura!». Fermo restando che l'autore si rivolge al passato dalla prospettiva del «ben», occorre evidenziare che, almeno in questo passaggio, Dante non attribuisce una connotazione morale alle passioni: «paura» prova

l'uomo smarrito nella selva, come l'autore che, dopo aver avuto la visione di Dio, ad essa ritorna con la memoria. La neutralità morale del discorso dantesco evade dunque il determinismo del giudizio morale petrarchesco, che assegna due passioni di segno opposto a due età della vita, arricchendo, dunque, le possibilità emotive del soggetto che può essere insieme sicuro del bene e incline alla paura.

Emerge qui, da una parte, la natura a tutto tondo del personaggio dantesco, un personaggio che ha la «capacità di sorprendere in modo convincente»<sup>34</sup> e, dall'altra, la natura eminentemente piatta del personaggio petrarchesco, costruito sull'idea fissa che la progressione morale implichi un cambiamento di segno delle passioni, da «vane» a «buone»; come osserva Paola Vecchi Galli: «di questo personaggio (di sé) – lacerato, sdoppiato – Petrarca descrive la fissità del pensiero e la nevrosi esistenziale che si contrappongono al dinamismo psicologico e al realismo esatto della *Commedia*»<sup>35</sup>.

I versi incipitari della *Commedia* forniscono pertanto una caratterizzazione più complessa rispetto al *Canzoniere*, sia dell'evento narrato extrasoggettivo, la «selva», insieme «oscura» e portatrice di «ben», sia della situazione psicologica del soggetto che con quell'evento narrativo interagisce, «impaurito» davanti alla «selva» prima e dopo l'ascesi: a fondamento di questa complicazione vi sono, rispettivamente, la strategia rappresentativa del cronotopo d'incontro e un personaggio a «tutto tondo» caratterizzato, prima e dopo l'ascesa, da «tratti psicologici» non determinabili dal punto di vista morale da una legge morale necessaria.

Tale schema rappresentativo è proposto non solo nel primo canto ma anche nell'intero poema; la scalata verso il «ben», ad esempio, comincia grazie all'incontro con Virgilio; è un cronotopo d'incontro che rende possibile il proseguimento del viaggio e con il proseguimento del viaggio un cambiamento interiore dell'io poetato: «Tu m'hai con disiderio il cor disposto / [...]» (*Inf.* II, 136). Un altro esempio valga a chiarire la diversità di paradigmi rappresentativi: il canto XXX del *Purgatorio* propone il tema della «vergogna» alla stregua di *Rvf.* I, insistendo però sulla necessità di

---

<sup>34</sup> Cfr. *supra* p. 23, nt. 34.

<sup>35</sup> P. VECCHI GALLI, *Introduzione*, op. cit., p. 13.



un cronotopo d'incontro perché il dolore divenga, da puerile, adulto, in termini agostiniani, buono. Dante, infatti, può provare davvero dolore per il peccato compiuto solo guardando Beatrice:

Quali fanciulli, vergognando, muti  
con li occhi a terra stannosi, ascoltando  
e sé riconoscendo e ripentuti,

tal mi stav' io; ed ella disse: «Quando  
per udir se' dolente, alza la barba,  
e prenderai più doglia riguardando».

Con men di resistenza si dibarba  
robusto cerro, o vero al nostral vento  
o vero a quel de la terra di Iarba,

ch'io non levai al suo comando il mento;  
e quando per la barba il viso chiese,  
ben conobbi il velen de l'argomento (*Purg.* XXXI, 64-75).

La «resistenza» del pellegrino, maggior di quella di una quercia che il nostrale o l'austro tentassero di sradicare, vinta infine dal comando della donna, rende per converso la forza persuasiva di Beatrice, indispensabile qui per Dante; senza la sua guida, infatti, egli non potrebbe perfezionare il suo dolore<sup>36</sup>.

Questi accenni al poema non intendono stabilire precisi richiami intertestuali fra il *Canzoniere* e la *Commedia*, piuttosto essi vogliono suggerire una riflessione generale sulla strategia cronotopica usata dai due autori per enucleare la situazione interiore dell'io poetato e il suo cambiamento: Dante predilige il cronotopo d'incontro per descrivere l'«errore» e la «paura» o il passaggio dal dolore puerile al dolore adulto («più doglia») dell'*agens*; Petrarca usa, invece, un cronotopo interiore per tratteggiare la progressione dalle «vane speranze e van dolore» alla speranza buona e

---

<sup>36</sup> Su questo passo cfr. anche l'acuta analisi di R. MERCURI, *Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca, Boccaccio*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da A. ASOR ROSA, 3 voll., Torino, Einaudi, 1987, I, pp. 364-365: «Dante (*Pg.* XXXI, 46) mette in relazione il superamento del pianto (superamento che in Petrarca non è riscontrabile) con l'ascolto; ora, mentre Dante ascolta ciò che dice Beatrice, Petrarca non è un ascoltatore in quanto non è confessore se non di se stesso. Il dialogo con il pubblico è la duplicazione del dialogo con se stesso in *interiore homine*: da questo ascolto nasce la poesia e anche il pubblico di questa poesia» (p. 365).

alla «vergogna»: paolino o agostiniano è il paradigma dantesco, stoico quello petrarchesco.

#### 4.1.2. Conclusioni

Sin dal sonetto proemiale, dunque, emerge l'ideale perennemente sotteso alla scrittura petrarchesca: l'elevazione dell'anima al di sopra della storia. La rarefazione dei segnali di spazio e tempo riferiti all'*hic et nunc* è emblematico di questo atteggiamento di distacco dagli eventi narrativi extrasoggettivi: il tempo è quello della memoria del poeta come nella *Commedia*, una memoria qui di «sospiri»; eppure, rispetto al poema dantesco in cui si segnala lo stato in luogo «vi», la «selva», nel proemio non c'è deissi a cui l'immaginazione del lettore possa appigliarsi; in esso, piuttosto, vi è uno stato in luogo figurato, «lo stile in ch'io», che ribadisce la circolarità di una «storia», richiamando una espressione di Santagata, «in funzione dell'«io»», e di ciò che l'«io» riesce a produrre, la sua scrittura; già in questo proemio con il Jacomuzzi si può dire che «quel che è proprio del Petrarca, e che affiora nei momenti più difficili e segreti della sua poesia, è la consapevolezza tragica dell'abolizione del reale»<sup>37</sup>; pur convocata sulla scena, infatti, la realtà extrasoggettiva dell'universo rimane sullo sfondo. Tale universalità è funzionale a presentare sulla scena poetica una soggettività, quella del saggio, il quale da un orizzonte elevato rivolgendosi al lettore d'ogni tempo, «Voi», si erge a giudice delle cose umane e contempla una legge cosmica e irreversibile, nel senso deterministico del termine, e cosmica («quanto piace al mondo è breve sogno»)<sup>38</sup>; sottoscriviamo, pertanto, la lettura di

---

<sup>37</sup> A. JACOMUZZI, *Il primo sonetto del Canzoniere*, op. cit., p. 58.

<sup>38</sup> Sulla legge universale e determinista a cui perviene la filosofia stoica si rinvia al saggio di A.A. Long: «The following propositions [...] assert a form of determinism which could be taken to rule out any autonomy of action, whether preceding or following the formation of character: (1) 'Prior events are causes of those following them, and in this manner all things are bound together with one another, and thus nothing happens in the world such that something else is not entirely a consequence of it and attached to it as cause [...]. From everything that happens something else follows depending on it by necessity as cause.' (ALEX. APHR., *Fat.* XXII, p. 192, 1 ff. [*SVF* II 945]). (2) 'Nothing occurs which was not to be, and in the same way nothing is to be, the efficient causes of which are not contained in nature (Cic. *De div.* I, 125) [...]. The passage of time is like the unwinding of a rope, bringing about nothing new.' (*Ivi*, 127) [...]. What links these passages is not only their assertion of determinism but the fact also that they assume a common perspective, the cosmic one» (A.A. LONG, *Freedom and Determinism in the Stoic Theory of Human Action*, in op. cit., p. 177).

Rico, secondo cui «Petrarca scrive *Voi ch'ascoltate* “ab alto”, dalla posizione del filosofo, da una prospettiva stoica»<sup>39</sup>. Questa elevazione dell'animo sapiente ottenuta attraverso la riflessione filosofica, una riflessione intesa, nell'alveo della tradizione pre-socratica e poi stoica, come psicoterapia, è la vittoria della lotta interiore; a questo livello “secondo” della vita terrena, l'*apatheia*, infatti, le passioni sono debellate e la pace è raggiunta; pertanto, con Pamela Williams, si può sostenere che «the ethic implicit in the opening sonnet is more Stoic than Christian»<sup>40</sup>.

#### 4.1.2.1. Nota sul cronotopo petrarchesco

La strategia rappresentativa del cronotopo interiore traduce dal punto di vista poetico l'ideale stoico dell'*apatheia*. Non si intende qui, tuttavia, attribuire tale strategia cronotopica all'intero libro, non fosse “altro” che per la vicenda amorosa che convoca sulla scena poetica la deuteragonista. D'altro canto crediamo sia impossibile concepire la sola idea di una poesia che non contempi eventi extrasoggettivi. Cionondimeno nel *Canzoniere* vi è una struttura cronotopica tendenzialmente orientata al cronotopo interiore che, quand'anche la poesia descriva il dialogo fra il protagonista e l'evento extrasoggettivo, rende quest'ultimo mera funzione o prolungamento dell'interiorità poetata.

Valga qui l'esempio di *Rvf.* VI, ovvero l'*initium narrationis* del *Canzoniere*<sup>41</sup>:

---

<sup>39</sup> F. RICO, «*Rime sparse*», «*Rerum vulgarium fragmenta*» sul titolo e sul primo sonetto del «*Canzoniere*», op. cit., p. 135; preferiamo qui la tesi del Rico a quella di Santagata secondo cui, «Il moralista è drastico nel proferire le bibliche sentenze sulla vanità del mondo» (M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, op. cit., p. 251). Sulla gnome finale Jacomuzzi afferma che «In tutto il *Canzoniere* non c'è maggior conoscenza né più radicale di quella che viene pronunciata nel verso che chiude il sonetto introduttivo» (A. JACOMUZZI, *Il primo sonetto del Canzoniere*, op. cit., p. 53; cfr. anche F. DANELON, *Il sogno e il perdono. Una lettura di 'Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono' (RVF, I)*, op. cit., p. 105).

<sup>40</sup> P. WILLIAMS, «*Canzoniere*» 366: *Petrarch's critique of Stoicism*, op. cit., p. 28. L'argomentazione della Williams poggia anch'essa sulla teoria delle emozioni: «evil is located in passion itself, or rather in the false, perverse 'opinion' at the root of the passion. For the Stoics the emotional disturbances, *perturbationes*, which afflict human beings are caused by errors of judgement». Sull'idea della filosofia come psicoterapia a cui si ispira il Petrarca cfr. Cfr. R. SORABJI, *Emotion and Peace of Mind. From Stoic Agitation to Christian Temptation*, op. cit., p. 17 e 19: «the idea of philosophy as psychotherapy can be traced back to the fifth century BC Democritus compares philosophy to medicine. Medicine cures diseases of the body, wisdom frees the soul from emotions [...]. Chrysippus the Stoic in the third century BC repeats that there is an art for the diseased soul which corresponds to medicine for the body».

<sup>41</sup> Su questo sonetto cfr. A. NOFERI, *Note ad un sonetto del Petrarca*, in «*Forum Italicum*» 2 (1968), pp. 194-205; G. VELLI, *Petrarca e Boccaccio. Tradizione, memoria, scrittura*, Padova, Antenore, 1979, pp. 41-45.

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

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

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

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

Il sonetto si iscrive nel quadro ideologico delineato nel terzo libro del *Secretum* quando Petrarca, seguendo Cicerone, fa notare *quod "omnibus ex animi passionibus profecto nulla est amore vehementior"*<sup>42</sup>. Il «desio», pertanto, in quanto passione amorosa è «folle» e «traviato», sinonimi dell'aggettivo «vano» del proemio. L'incipit del sonetto prende dunque le mosse dalla situazione interiore dell'io poetato a cui segue l'introduzione della donna, «costei»; la connotazione morale negativa sul «desio», però, getta un'ombra sull'evento, «breve sogno», «vano» come la passione che esso genera. Anche nella seconda quartina è uno scenario interiore – il poeta che cerca di richiamare il «desio» – a introdurre l'evento extrasoggettivo, la «secura strada», ancora una volta in funzione del discorso interiore. La strategia peculiare con cui Petrarca inserisce tale evento nella narrazione emerge ancor più chiaramente se paragonata al modo in cui Dante introduce la medesima immagine nella *Commedia*: «ché la diritta via era smarrita» (*Inf.* I, 3). Qui la strada è il soggetto della proposizione, a sottolineare l'oggettività del suo statuto di realtà all'interno della finzione poetica; in *Rvf.* VI è il poeta, invece, soggetto della proposizione che prova a indirizzare il suo «desio» per la «secura strada».

---

<sup>42</sup> F. PETRARCA, *Secretum. Il mio segreto*, op. cit., p. 314, nt. 140

Lo scontro fra Amore e ragione è vinto da quello che «per sua natura» spinge la passione a ribellarsi al comando della facoltà razionale; il poeta, in balia di Amore, nulla può contro questa forza «che mal mio grado a morte mi trasporta»; i segnali dell'«io», «i' mi» (v. 10), «mio» (v. 11) «mi» (v. 11), rimarcati dall'allitterazione della nasale *m*-, sottolineano la dimensione tutta interiore della rappresentazione poetica che ancora una volta rimanda al «breve sogno» delle cose terrene, destinate alla «morte».

L'ultima terzina insiste sul potere mortifero dell'amore di Laura («lauro») la quale, nonostante accenda il desiderio dell'amante («gustando»), in ultima analisi, «affligge» il cuore del poeta; questo ossimoro «gustando afflige» richiama il sintagma proemiale «vane speranze e 'l van dolore» poiché amore desta una speranza in ultima analisi effimera. Come nel proemio, nell'ultima terzina l'evento extrasoggettivo viene presentato alla luce di una prospettiva universale, «sol per venir al lauro onde si coglie / acerbo frutto» (vv. 13-14). Dal livello interiore dell'«io», infatti, il poeta passa a considerare un esempio che declina «la natura di Amore» (v. 8): l'uomo d'ogni tempo dal lauro coglie «acerbo frutto». L'evento extrasoggettivo modifica la situazione interiore del soggetto, «gustando affligge», perpetuando un'afflizione che il proemio ha già dimostrato vana.

In tale componimento ritroviamo, pertanto, le caratteristiche del proemio: una connotazione morale negativa della passione, qui amore, e un giudizio universale sul mondo; all'analisi del proemio, queste considerazioni aggiungono invece una riflessione circa l'evento extrasoggettivo, introdotto dall'interno della situazione interiore con procedimento inverso rispetto alla *Commedia*.

Nel movimento dalla dimensione interiore personale alla dimensione universale sta l'esercizio di ascesi del saggio che si eleva al di sopra delle cose terrene e giudica il mondo; il «senso» della narrazione petrarchesca sta in questa ascesa, perché è attraverso essa che l'uomo, liberato dal giogo delle passioni, supera la contraddizione insanabile della lotta interiore, giungendo alla pace.

Il dialogo con il paradigma dantesco permette di apprezzare di nuovo la peculiarità della strategia narrativa petrarchesca; si propone qui, a titolo d'esempio, l'inizio

del cammino dantesco che si imbatte nel «colle» per analizzare da un nuovo punto di vista l'*initium narrationis* del *Canzoniere* in cui Petrarca descrive l'evento extrasoggettivo del «lauro»:

Io non so ben ridir com' i' v'intraï,  
tant' era pien di sonno a quel punto  
che la verace via abbandonai.

Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto,  
là dove terminava quella valle  
che m'avea di paura il cor compunto,

guardai in alto e vidi le sue spalle  
vestite già de' raggi del pianeta  
che mena dritto altrui per ogne calle.

Allor fu la paura un poco queta,  
che nel lago del cor m'era durata  
la notte ch'i' passai con tanta pieta (*Inf.* I, 10-21).

In questa descrizione liminale domina la strategia cronotopica dell'incontro: a differenza del percorso petrarchesco, tuttavia, in cui ai versi dell'io poetato sono giustapposti i versi del lauro, la «selva» qui interseca il cammino del *viator*. L'imbattersi nel «colle», inoltre, muta l'orizzonte interiore del pellegrino: «allor fu la paura un poco queta»; quest'ultimo cambiamento interiore, si dirà, è analogico a quello di *Rvf.* VI in cui il «lauro [...] gustando afflige» coloro che lo colgono secondo la legge emotiva a cui l'amante è sottomesso. Eppure, qui, la condizione emotiva del pellegrino dantesco non è inscritta in una legge morale necessaria; la «paura», infatti, non scompare grazie all'irruzione dei raggi del sole che dissipano le tenebre, piuttosto è «un poco queta».

I riferimenti all'*hic et nunc* del pellegrino sono precisi («là dove», v. 14, «in alto» v. 16, «già» v. 17), e sottolineano lo statuto di realtà della visione secondo una dovizia di dettagli sconosciuti alla descrizione petrarchesca; i dettagli cronotopici, inoltre, sono arricchiti da un apparato di metafore che, per un lato, naturalizza componenti umane («lago del cor») e, per l'altro, antropomorfizza elementi naturali («le

sue spalle»). Petrarca, dal canto suo, con l'immagine del «lauro» naturalizza la donna e insieme antropomorfizza la pianta; cionondimeno il processo di antropomorfizzazione petrarchesco è fondato su un gioco linguistico, il *senhal*, che legittima il nesso fra la donna e la pianta anzitutto per una convenzione letteraria, fittizia della narrazione. Dante, invece, fonda questo processo di antropomorfizzazione poetica su un'immagine che, in un contesto dal sapore biblico, prende spunto da un'osservazione della realtà dei colli che, non stentiamo a immaginare, egli ebbe a guardare nei numerosi suoi spostamenti e, chissà, forse sorprendendoli in un certo momento come compagni di viaggio.

Inoltre, Dante fonda su questo cronotopo d'incontro fra evento narrato extrasoggettivo e condizione personale soggettiva l'istanza universale del suo dettato: «che mena dritto altrui per ogni calle». Sulla base di un'esperienza personale soggettiva, il «sole» conforta il cammino, Dante argomenta il tema biblico universale del *Sol iustitiae*, come Petrarca, si dirà qui, dalla situazione interiore personale accede ad una dimensione sovraperonale; e l'afflato universale, in effetti, è in certo senso identico. Eppure, la dottrina universale che in Dante è ricapitolata a partire da un'esperienza soggettiva, che loda il *Sol iustitiae* poiché ne riscontra gli effetti benefici nel suo cammino, nel Petrarca è una sapienza che dell'esperienza del mondo intende fare a meno, essendo il mondo «breve sogno» e le passioni che questo mondo suscita «vane»<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Si ribadisce qui il punto di vista particolare della nostra trattazione e l'irriducibilità del tema della guerra alla lotta interiore nella sua accezione di scontro fra ragione e passioni. Nel *Canzoniere* la «guerra» assume infatti varie accezioni, mostrando la pluralità di tradizioni a cui Petrarca si richiama; la guerra, ad esempio, viene a significare le crociate: «et per Iesù cingete omai la spada» (*Rvf.* XXVII, 14) o ancora «per Iesù la lancia pigli» (*Rvf.* XXVIII, 72); «guerra» è anche il saccheggio blasfemo che i pellegrini fanno delle statue e degli altari delle chiese: «che fur già si devoti, et ora in guerra / quasi spelunca di ladron' son fatti» (*Rvf.* LIII, 48-49); a livello interiore, oltre allo scontro fra ragione e passioni, vi è la lotta con il demonio, «duro adversario» (*Rvf.* LXII, 8) o «mio adversario» (*Rvf.* CVII, 13). Ricchissimo è anche il richiamo alla tradizione letteraria, anzitutto cavalcantiana, sul tema della guerra e della morte portata da Amore al cuore dell'amante: cfr. per esempio *Rvf.* II-III-XIV-XXI-XXIII-XXVI-XXXVI-XXXIX-LXI-LXV-LXXV-LXXXIII-LXXXV-LXXXVIII-XCIII-XCV-XCVI-XCVII-CV-CIX-CX-CXXI-CXXV-CX-XXIII-CXL-CXLIV-CXLVIII-CLI-CLVII-CLXXIV-CLXXVII.

## 4.2. Alcuni esempi dello scontro fra ragione e passioni fra *Rvf. I* e *Rvf. CCLIV*

Procediamo qui all'analisi di alcuni componimenti volta anzitutto a definire il campo semantico della lotta interiore nel *Canzoniere*, un campo semantico che, coerentemente al *Secretum* e al proemio, è necessario allargare al lessico delle passioni. Di seguito si intende mostrare la pervasività dello scontro fra ragione e passioni inaugurato dal proemio: sono sempre «speranza» e «dolore» a portare la «guerra», una «guerra» che la ragione può vincere solo se innalza se stessa al di sopra della «battaglia»: tale elevazione altro non è che l'introversione dell'io poetato in se stesso, ovvero, l'inabissamento nel cronotopo interiore, in una dimensione che dagli eventi narrati e dalle passioni da essi suscitate intende evadere.

### 4.2.1. *Rvf. CXXIV*

Amor, Fortuna et la mia mente, schiva  
di quel che vede e nel passato volta,  
m'affligon sì, ch'io porto alcuna volta  
invidia a quei che son su l'altra riva.

Amor mi strugge 'l cor, Fortuna il priva  
d'ogni conforto, onde la mente stolta  
s'adira et piange: et così in pena molta  
sempre conven che combattendo viva.

Né spero i dolci di tornino indietro,  
ma pur di male in peggio quel ch'avanza;  
et di mio corso ò già passato 'l mezzo.

Lasso, non di diamante, ma d'un vetro  
veggio di man cadermi ogni speranza,  
et tutti miei pensier' romper nel mezzo.

a) «*Quel che vede*». In questo sonetto la battaglia è incorniciata come nel proemio all'interno di una consapevolezza stoicamente atteggiata, «veggio» (v. 13), una consapevolezza che, nell'*hic et nunc*, considera la vanità della speranza alimentata dagli



amori terreni, fragile come vetro; il poeta è «schivo» rispetto al presente, ovvero indisposto ad accogliere «quel che vede», afflitto dalle passioni e rivolto al passato. La sua invidia è portata a coloro che «son su l'altra riva» – quest'ultimo sintagma dantesco, «i' vegno per menarvi all'altra riva», *Inf.* III, 86 –, con l'indefinito «altro» che indica, come nel proemio, l'agognata alternativa (e cfr. *infra* l'analisi di *Rvf.* CXLII e *Rvf.* CCLXIV).

b) *La «mente stolta» e la scrittura.* Questo atteggiamento si traduce immediatamente in una reprimenda della mente, «stolta», perché preda di passioni inconsistenti, qui l'«ira» e il «dolore». Dal momento che l'indegnità morale della mente è misurata sulle passioni, l'attributo «stolta» richiama la teoria emotiva della filosofia stoica e agostiniana. Petrarca definisce l'«ira» in *Rvf.* CCXXXII – «Ira è breve furore, et chi nol frena, / è furor lungo, che 'l suo possessore / spesso a vergogna, et talor mena a morte», vv. 12-14) – e, nello stabilirne gli effetti, «vergogna» e «morte», la colloca tra le passioni, essendo la vergogna frutto di un vaneggiamento emotivo<sup>44</sup>. Il verso ottavo universalizza il dettato autobiografico, obbediente ad una legge ineludibile veicolata dal verbo «conven» che, come nella *Commedia*, traduce l'*opus est* latino, la necessità, dunque, di sottomettersi ad una legge o ad un decreto, lì il cammino, «a te convien tenere altro viaggio» (*Inf.* I, 91), qui la condizione terrena dell'uomo, sempre in «combattimento». La scrittura prova a bilanciare questo gioco di forze contrastanti con calibrati parallelismi a livello sintattico e ritmico, rispettivamente il doppio *enjambement* «schiva / di quel» (vv. 1-2), «porto alcuna volta / invidia» (vv. 3-4) e «priva / d'ogni conforto» (vv. 5-6), «in pena molta / sempre conven...» (vv. 7-8) o il triplice soggetto «Amor, Fortuna e la mia mente» (v. 1) replicato dal sintagma «Amor [...] Fortuna / ...la mente» (vv. 4-5), e l'alternanza fra endecasillabi a *maiore*

<sup>44</sup> Che Petrarca collochi l'«ira» fra le passioni lo testimonia anche la quadripartizione del sonetto XXXII, 11 in cui l'«ira» sostituisce la «speranza» («e 'l riso e 'l canto et la paura et l'ira»), modulando in *variatio* la canonica distinzione ciceroniana, utilizzata peraltro in altre sedi, p. es.: «or ride, or piange, or teme, or s'assecura» (*Rvf.* XXIX, 8), «in riso e 'n pianto, fra paura e spene» (CLII, 3), «or piango or canto, / et temo et spero» (*Rvf.* CCLII, 1-2). Santagata ipotizza un «suggerimento ciceroniano» prelevato dal *De officiis*: *Vacandum autem omni est animi perturbatione, cum cupiditate et metu, tum etiam aegritudine et voluptate nimia et iracundia, ut tranquillitas animi et securitas adsit* (*De off.* I, XX, 69). L'«ira» anche nell'*Africa* sostituisce nella quadripartizione delle passioni, oltre che la letizia, la speranza: *invigilant meror, metus, ira furorque* (*Afr.* V, 529).

(vv. 5 e 7) e a *minore* (vv. 4 e 6), o elementi bimembri come le rime equivoche «volta»/«volta» (vv. 2 e 3) e «mezzo»/«mezzo» (vv. 11 e 14).

c) «*Né spero*» e «*veggi*». Con movimento circolare il sonetto ritorna sulla riflessione intellettuale del saggio, che medita sul presente («veggi di man cadermi ogni speranza» v. 13), per un verso, prendendo le distanze dal passato («Né spero i dolci di tornino indietro», v. 9), per l'altro, giudicando il futuro («pur di mal in peggio quel ch'avanza», v. 10): le tre dimensioni del tempo vengono recuperate nella sua riflessione, segnando una maturazione, dunque, rispetto all'io poetato delle quartine che, «schivo» del presente, si rifugia nel passato. Di particolare interesse il verbo principale, «Né spero», che retrospettivamente attribuisce una speranza, come nel proemio, vana, all'uomo "delle quartine": la negazione di tale speranza si trasforma, se non in una speranza buona, come nel proemio, almeno in una consapevolezza stoica che, in ottica petrarchesca, introduce alla speranza agostiniana. Il sonetto presenta, pertanto, una maturazione progressiva dell'io poetato analogica rispetto a quella del proemio, dove si registra uno sviluppo da una situazione interiore dominata dalle passioni ad uno scenario in cui a imperversare è il retto giudizio del poeta. Il cambiamento dell'io poetato, come nel proemio, avviene a livello del cronotopo interiore, incardinato com'è ai due verbi principali «veggi» e «spero»; «Amor e Fortuna» (vv. 1/4) rappresentano sì eventi narrati esterni all'io poetato, eppure essi sono ininfluenti a spiegare il cambiamento di quest'ultimo che deve solo a se stesso l'aumento di consapevolezza sullo stato dell'uomo e del mondo descritto nelle terzine; in esse, infatti, «Amor e Fortuna» escono di scena, lasciando il posto alla sola coscienza del poeta, «Né spero», «veggi».

d) *Nota sul problema della libertà*. I versi «Amor mi strugge 'l cor, Fortuna il priva / d'ogni conforto, onde la mente stolta / s'adira e piange» (vv. 4-6) confermano che il livello a cui le passioni intervengono, nella logica petrarchesca qui conforme al paradigma stoico, è il giudizio della mente; la congiunzione causale «onde», inoltre, stabilisce un rapporto meccanico di causa-effetto fra l'intervento di Amore e Fortuna e la reazione della «mente»; in altri termini, nella descrizione petrarchesca, fermi restando gli interventi dei due agenti esterni, la risposta dell'io poetato non

può che tradursi in un atteggiamento «stolto», ora acceso dall'ira ora sferzato dal pianto. Sul piano del rapporto fra l'io poetato e Amore e Fortuna – quindi sul piano del cronotopo d'incontro – Petrarca pare enucleare una legge naturale a cui ogni uomo è sottomesso: il giudizio è erroneo, la mente stolta, la libertà ininfluyente.

#### 4.2.2. *Rvf.* CXLIX e CL

Nella ballata *Rvf.* CXLIX l'oscillazione proemiale fra «speranza» (v. 16) e «dolore» (v. 6) ritorna immutata, senza sviluppare però una maturazione dell'io poetato, ora preda del dolore ora avvinto dalla speranza: questa la «guerra» del poeta, ancor distante dalla «tranquillità» cui anela l'animo suo<sup>45</sup>.

Di tempo in tempo mi si fa men dura  
l'angelica figura e 'l dolce riso,  
et l'aria del bel viso  
e degli occhi leggiadri meno oscura.

Che fanno meco omai questi sospiri  
che nascean di dolore,  
et mostravan di fore  
la mia angosciosa et desperata vita?  
S'aven che 'l volto in quella parte giri  
per acquetare il core,  
parmi vedere Amore  
mantener mia ragion, et darmi aita:  
né però trovo anchor guerra finita,  
né tranquillo ogni stato del cor mio,  
ché più m'arde 'l desio,  
quanto più la speranza m'assicura.

La ballata è costruita su un cronotopo d'incontro sia nella ripresa sia nella stanza: della donna, infatti, angelicata al modo della tradizione stilnovista, sono descritti nella ripresa il «dolce riso», il «bel viso» e gli «occhi leggiadri»; nella stanza, inve-

---

<sup>45</sup> Su questa ballata cfr. E. BIGI, *Le ballate del Petrarca*, in «Giornale storico della letteratura italiana» 151 (1974), pp. 481-493; G. CAPOVILLA, *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco. Casi di connessioni interne e di monostrofismo nella ballata italiana "antica"*, in «Giornale storico della letteratura italiana» 154 (1977), pp. 238-260.

ce, il poeta si raffigura nell'atto di voltarsi verso Amore. Come nel precedente sonetto tale strategia rappresentativa comporta una risposta necessaria da parte dell'io poetato che, a causa del rapporto con la donna e Amore, oscilla fra «dolore» e «speranza»; egli, tuttavia, "complice" l'assenza del cronotopo interiore, è qui esentato dalla meditazione sulla vanità della passione; il poeta, infatti, si limita qui a descrivere il piano dell'esperienza terrena non illuminato dalla dottrina del saggio. «Guerra» è la parola che veicola l'inevitabile condizione di dissidio interiore che, mercé le perturbazioni, avversa la «tranquillità» dell'uomo comune, incapace di innalzare se stesso al di sopra del mondo, ovvero di riflettere bastevolmente sulla caducità delle cose umane.

Il sonetto successivo costituisce un dittico con la ballata CXLIX poiché ritorna sulla guerra del poeta. Anche questo componimento, pur presentando il dialogo del poeta con se stesso, sviluppa un cronotopo d'incontro; esso, infatti, è tutto giocato sull'interpretazione che l'anima del poeta dà dei «begli occhi» della donna. Ella, dapprima, pare non approvare l'oscillazione fra speranza e dolore dell'amante; poi, secondo il suggerimento dell'anima, sembra ch'ella, pur non vista, pianga per la sorte del poeta. Il dialogo interiore, pertanto, è orchestrato sulla base dell'evento narrato costituito dalla donna e dai suoi occhi che entrano in dialogo con l'anima del poeta. A questo cronotopo d'incontro è accostato il cronotopo interiore in cui avviene il dialogo tra il poeta e la sua anima; il poeta, tuttavia, non rappresenta un'evoluzione interiore dell'io poetato come nel sonetto proemiale o nel sonetto CXXIV, rimanendo invischiato nelle passioni vane:

- Che fai alma? che pensi? avrem mai pace?  
avrem mai tregua? od avrem guerra eterna?
- Che fia di noi, non so; ma, in quel ch'io scerna,  
a' suoi begli occhi il mal nostro non piace.
  
- Che pro, se con quelli occhi ella ne face  
di state un ghiaccio, un foco quando iverna?
- Ella non, ma colui che gli governa.
- Questo ch'è a noi, s'ella sel vede, et tace?
  
- Talor tace la lingua, e 'l cor si lagna

ad alta voce, e 'n vista asciutta et lieta,  
piange dove mirando altri non 'l vede.

- Per tutto ciò la mente non s'acqueta,  
rompendo il duol che 'n lei s'accoglie et stagna,  
ch'a gran speranza huom misero non crede.

a) *La «speranza» e il «dolore»*. Nel contesto del sonetto la domanda incipitaria pare trovare una risoluzione a favore della «guerra» sulla «pace»; il componimento, infatti, si chiude con l'impossibilità da parte del poeta di sconfiggere il «dolore», che della lotta interiore insieme alla «speranza» è sin dal proemio coprotagonista; pertanto, come nella ballata la «tranquillità» rimane un “tabù”, così in questo sonetto la mente «non s'acqueta» (v. 12); in quella perché la «speranza» strugge il cuore del poeta, in questa, invece, perché il «dolore» mette alla prova l'anima. Il doppio pilastro «speranza» e «dolore» su cui Petrarca erige l'architettura del proemio fonda dunque anche qui, fra questi componimenti contigui, i poli dell'oscillazione interiore<sup>46</sup>.

b) *La scrittura*. La scrittura anche in questo sonetto ha il compito di equilibrare il dissidio, collocandolo in uno spazio testuale caratterizzato da calibrate geometrie retoriche e sintattiche. La struttura dialogica delle quartine, per esempio, è fondata su uno schema ternario, in incipit grazie al *tricolon* delle interrogative, con i primi due *cola* a loro volta suddivisi in due parti («Che...? che...? avrem mai...? avrem mai...? od avrem...?»); uno schema ternario replicato poi nel botta e risposta tra il poeta (A) e la sua anima (B), grazie alla sequenza A (vv. 1-2)-B (vv. 3-4)/A (vv. 5-6)-B (v. 7)/A (v. 8). Le terzine invece seguono una struttura dialogica binaria, B (vv. 9-11)-A (vv. 12-14), con la voce dell'io poetato che, secondo uno schema circolare, apre e chiude il componimento.

A livello retorico, si segnala, per esempio, l'uso ripetuto della figura del chiasmo ai versi 6 e 9 per descrivere il conflitto interiore prima del poeta innanzi alla donna, poi della donna che piange la condizione dell'amante; nel primo caso il chiasmo è

---

<sup>46</sup> Su questo sonetto si rinvia a A. ROMANÒ, *Il sonetto CL delle "Rime" e l'interpunzione della prima quartina del medesimo*, «Lettere italiane» 2 (1950), pp. 244-247.

costruito su polarità ossimoriche «state un ghiaccio» (paura), «un foco quando iverna» (speranza), nel secondo il chiasmo ordina sintatticamente lo sconvolgimento emotivo: «Talor tace la lingua, e 'l cor si lagna». La tendenza della poesia petrarchesca è di incanalare il gorgo delle emozioni attraverso le forze ordinatrici della retorica, come in explicit, laddove l'inquietudine emotiva dell'io poetato è circoscritta dalla doppia negazione in finale di verso, «non s'acqueta» (v. 12) e «non crede» (v. 14). Inoltre, con un gioco retorico costruito su un doppio ossimoro, la tranquillità viene rappresentata come movimento di rottura e la passione come assenza di movimento – «rompendo il duol che 'n lei s'accoglie et stagna» –, questa sovvertendo la propria natura di moto, quella la propria natura di stasi. Proprio l'ossimoro assurge a figura propria dell'oscillazione interiore del poeta, qui, oltre all'ultimo esempio, «state un ghiaccio» (paura), «un foco quando inverna» (speranza), oppure «tace la lingua» e «'l cor si lagna ad alta voce»<sup>47</sup>.

c) *La «guerra» è «mal»*. Petrarca richiama di nuovo in questo sonetto l'intendimento stoico che depreca la condizione umana sottomessa alla schiavitù delle passioni. Gli occhi della donna, infatti, rivelano che la condizione in cui versa il poeta in balia delle passioni è «male» e, insistendo sul medesimo concetto, il poeta si chiede con una interrogazione retorica a «che pro» vivere nella «paura» e nella «speranza», tornando dunque sulle considerazioni del saggio che in apertura del *Canzoniere* condanna la vita emotiva dell'uomo.

d) *Il personaggio della donna*. Il componimento prefigura una separazione tanto interessante quanto problematica fra Amore e la donna. Alla domanda del poeta, infatti, su quale vantaggio egli abbia dalla pietà della donna se ella persiste nel destare le passioni dell'anima, l'interlocutore distingue fra Laura e Amore, affermando che solo a quest'ultimo si devono le perturbazioni; il poeta, tuttavia, non rimane persuaso dalla distinzione, continuando l'anima, pur davanti alla donna, ad essere lacerata dalle emozioni. Tale distinzione divide per artificio poetico la donna da «colui che

---

<sup>47</sup> Cfr., p. es. anche questi versi, in cui la lotta interiore è descritta attraverso una catena di ossimori: «Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto, / il rider doglia, il cibo assentio et tòsco, / la notte affanno, e 'l ciel seren m'è fosco, / et duro campo di battaglia il letto» (*Rvf.* CCXXVI, 4-8).

gli governa», attraverso lo sdoppiamento del personaggio di Laura, prefigurando una soluzione che avrà larga fortuna nel finale del *Canzoniere*.

#### 4.2.3. *Rvf.* CLXIV e CCXX

La dialettica fra «guerra» e «pace» ritorna in una serie di sonetti che chiariscono ulteriormente alcune delle caratteristiche del *topos* della lotta interiore finora analizzato:

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

veggio, penso, ardo, piango; et chi mi sface  
sempre m'è inanzi per mia dolce pena:  
guerra è 'l mio stato, d'ira et di duol piena,  
et sol di lei pensando ò qualche pace.

Così sol d'una chiara fonte viva  
move 'l dolce et l'amaro ond'io mi pasco;  
una man sola mi risana et punge;

e perché 'l mio martir non giunga a riva,  
mille volte il dì moro et mille nasco,  
tanto da la salute mia son lunge (*Rvf.* CLXIV).

a) *Il cronotopo d'incontro*. Dal momento che il poeta parla del rapporto con la donna «chi mi sface / sempre m'è inanzi», il componimento è da collocare entro una strategia rappresentativa fondata sul cronotopo d'incontro. Come già osservato, nella misura in cui il poeta applica tale strategia rappresentativa, la «guerra» è uno «stato» inevitabile per l'io poetato, essendo la natura del mondo «breve sogno» e dunque l'emozione che esso suscita «vana». Questo sonetto non fa eccezione alla regola presentando, infatti, una ricca fenomenologia di emozioni scatenate dal rapporto con Laura, ora polarizzate dai verbi «ardo» (speranza, v. 5) e «piango» (dolore, v. 5), «risana» (speranza, v. 11) e «punge» (dolore, v. 11), ora dai sostantivi «ira» (v. 7),

«duol» (v. 7), «pena» (v. 6), «martir» (v. 12), infine, dagli aggettivi «dolce» ed «amaro» (v. 10); sinteticamente questo stato emotivo è definito «guerra».

b) *L'ossimoro*. Colei che genera la guerra è anche colei pensando alla quale il poeta ha «qualche pace»; tale ossimoro è in certo senso sinonimo del personaggio della donna e del conflitto che genera nell'animo del poeta: Laura, infatti, è una «dolce pena», ella, fonte d'acqua viva, disseta il poeta con il «dolce» e con l'«amaro» e con la stessa mano lo guarisce («risana») e insieme lo ferisce («punge») cosicché egli «muore» e «nasce» mille volte al giorno. Tale sistematico impiego dell'ossimoro viene a costituire la cifra del rapporto tra il personaggio poetato e l'evento narrato, come dimostra anche il seguente sonetto che, organizzato sul cronotopo d'incontro con la donna, descrive di nuovo la lotta interiore suscitata dal rapporto con Laura<sup>48</sup>:

Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena,  
per far due trecce bionde? e 'n quali spine  
colse le rose, e 'n qual piaggia le brine  
tenere et fresche, et die' lor polso et lena?

onde le perle, in ch'ei frange et affrena  
dolci parole, honeste et pellegrine?  
onde tante bellezze, et sì divine,  
di quella fronte, più che 'l ciel serena?

Da quali angeli mosse, et di qual spera,  
quel celeste cantar che mi disface,  
sì che m'avanza omai da disfar poco?

Di qual sol nacque l'alma luce altera  
di que' belli occhi ond'io ò guerra et pace,  
che mi cuocono il cor in ghiaccio e 'n foco? (*Rvf.* CCXX)

L'ossimoro, qui «guerra et pace» (v. 13) «in ghiaccio e 'n fuoco» (v. 14), in modo sintetico veicola l'antitesi, l'irriducibile contrapposizione fra l'io e il mondo che sin dal proemio costituisce uno dei *Leitmotiv* della poesia petrarchesca.

---

<sup>48</sup> Su questo sonetto si rinvia anche a G. POOLE, *Il topos dell'“effictio” e un sonetto del Petrarca*, «Lettere italiane» 32 (1980), pp. 3-20.



c) *Un paragone con Dante, Inf. II, 1-6*. L'incipit del sonetto CLXIV ricorda l'inizio di un celebre canto della *Commedia* che, come il componimento petrarchesco, si apre su uno scenario cosmico, convertito poi in un primo piano sull'io poetato che, a differenza del mondo circostante, è perturbato da una guerra di natura interiore: «Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno / toglieva li animai che sono in terra / da le fatiche loro; e io sol uno / m'apparecchiava a sostener la guerra / sì del cammino e sì de la pietate, / che ritrarrà la mente che non erra» (*Inf. II, 1-6*). Dante usa un cronotopo d'incontro come nella prima quartina del sonetto petrarchesco; il verbo al tempo imperfetto, tuttavia, con il suo valore durativo, – quel giorno se ne stava andando –, veicola lo svolgimento dell'evento narrativo davanti agli occhi del pellegrino e agli occhi della memoria del poeta, a differenza dei versi petrarcheschi in cui il verbo presente specifica e insieme universalizza la descrizione, in certo senso abbracciando all'infinito i limiti spazio-temporali di ogni *hic et nunc*: in sintesi, il cronotopo d'incontro dantesco è storicamente determinato, fedele al ricordo della mente «che non erra» mentre il cronotopo d'incontro petrarchesco è storicamente determinato e insieme tendente alla categorizzazione universale.

#### 4.2.4. *Rvf. CCXLIV*

Il sonetto CCXLIV insiste sull'antitesi tra «pace» e «guerra» in una cornice però che, rispetto ai precedenti componimenti, richiama l'orizzonte della saggezza stoica, come attesta il verbo «veggio», con cui il poeta considera il «male» che lo «preme», assecondando una richiesta che proprio il suo sapere chiama in causa. Il componimento, infatti, risponde al sonetto di Giovanni Dondi dell'Orologio in cui l'amico e medico di Petrarca, chiede consiglio al suo paziente circa una profonda crisi che lo fa dubitare di tutto<sup>49</sup>. Daniele dimostra in modo convincente che tale scambio di so-

---

<sup>49</sup> Sul sonetto di Giovanni Dondi dell'Orologio cfr. G. FOLENA, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma, 1990, p. 344.

netti si colloca nel periodo della guerra fra Padova e Venezia (inizio 1372-settembre 1373) e che proprio tale combattimento fa da sfondo alla crisi dei due amici<sup>50</sup>.

Il mal mi preme, et mi spaventa il peggio,  
al qual veggio sì larga et piana via,  
ch' i' son intrato in simil frenesia,  
et con duro penser teco vaneggio;

né so se guerra o pace a Dio mi cheggio,  
ché 'l danno è grave, et la vergogna è ria.  
Ma perché più languir? di noi pur fia  
quel ch' ordinato è già nel sommo seggio.

Bench' i' non sia di quel grand' onor degno  
che tu mi fai, ché te n' inganna Amore,  
che spesso occhio ben san fa veder torto,

pur d' alzar l' alma a quel celeste regno  
è il mio consiglio, et di spronare il core:  
perché 'l camin è lungo, e 'l tempo è corto.

a) *La libertà*. A prescindere dalla natura del conflitto a cui Petrarca qui si riferisce, ancora una volta il cronotopo d'incontro, qui la «larga e piana via» che suscita «spavento» e «frenesia», comporta uno stato di conflitto inevitabile. Se nel sonetto CXXIV l'abolizione del libero arbitrio nel cronotopo d'incontro è implicita, qui Petrarca ammette che a guidare i destini della storia è solo l'ordine divino: «di noi pur fia / quel ch'ordinato è già nel sommo seggio» (vv. 7-8), sovvertendo il paradosso illustrato dal personaggio di Marco Lombardo nel poema dantesco che conia la celebre formula «liberi soggiacet» (*Purg.* XVI, 80).

b) *La necessità di una «elevazione»*. L'abolizione del libero arbitrio professata da Petrarca non è tuttavia globale; infatti egli stesso suggerisce all'amico di «alzare l'anima» («pur d'alzar l'alma a quel celeste regno / è il mio consiglio», vv. 12-13) e tale innalzamento di chi è opera se non del libero arbitrio? Un libero arbitrio, però, giocato su un piano diverso rispetto al cronotopo d'incontro in cui avviene l'intera-

---

<sup>50</sup> Cfr. A. DANIELE, *Intorno al sonetto del Petrarca "Il mal mi preme e mi spaventa il peggio"* (R.V.F., CCXLIV), in «Giornale storico della letteratura italiana» 163 (1986), pp. 44-62.

zione fra io poetato ed evento narrato; di amore o conflitto politico si tratti, il piano evocato qui da Petrarca, infatti, è quello del cronotopo interiore, di uno spazio e di un tempo non più vincolati a terra, ma orientati al «celeste regno». Torna qui il nocciolo duro della dottrina stoica del Petrarca che, riconosciuta la brevità delle cose umane, «il tempo è corto» (v. 14) con richiamo al breve sogno del proemio, rifugge l'inganno del mondo terreno e ascende al regno celeste, ovvero fa della libertà del saggio bastevole a se stesso e impermeabile ai colpi degli eventi il modello etico da perseguire.

4.2.5. «Or piango or canto, / et temo et spero» (*Rvf.* CCLII, 1-2). Le passioni nei sonetti del «presentimento»

#### 4.2.5.1. *Rvf.* CCLII

Ad interessare la nostra indagine qui è uno dei sonetti del cosiddetto ciclo «del presentimento» (*Rvf.* CCXLVI-CCLIV), inserito nella raccolta nel 1373-1374, in cui Petrarca esprime il suo timore per la morte imminente di Laura<sup>51</sup>.

In dubbio di mio stato, or piango or canto,  
et temo et spero; et in sospiri e 'n rime  
sfogo il mio incarco: Amor tutte sue lime  
usa sopra 'l mio core, afflicto tanto.

Or fia già mai che quel bel viso santo  
renda a quest'occhi le lor luci prime  
(lasso, non so che di me stesso estime)?  
o li condanni a sempiterno pianto;

---

<sup>51</sup> Per i sonetti «del presentimento» cfr. M. SANTAGATA, in F. Petrarca, *Canzoniere*, op. cit., p. 1007. Per la datazione del ciclo cfr. H. WILKINS, *Vita del Petrarca*, a cura di M. CESERANI, Milano, Feltrinelli, 2012 (1964), pp. 364, 375 e 385). La scrittura di questo ciclo sarebbe da ascrivere ad un periodo posteriore la morte di Laura, come nota già il Muratori che definisce questi componimenti come «profezie dopo il fatto» (*Le rime di Francesco Petrarca*, Riscontrate coi Testi a penna della Libreria Estense, e coi fragmenti dell'Originale d'esso Poeta, S'aggiungono le Considerazioni rivedute e ampliate d'A. TASSONI, le Annotazioni di G. MUZIO e le Osservazioni di L.A. MURATORI, Venezia, per i tipi di Sebastian Coleti, 1727, p. 392). Concorde è il Cochin, secondo cui l'ipotesi è suffragata da un appunto dell'Ambrosiano in cui Petrarca si dice impreparato all'annuncio della morte di Laura (cfr. H. COCHIN, *La chronologie du Canzoniere de Petrarque*, Paris, Bouillon, 1895, pp. 114-116). Sui rimandi tra i sonetti 246 e 254 cfr. A. SOLDANI, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in M. PRALORAN, *La metrica dei "Fragmenta"*, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 456-457; sulla sezione cfr. anche E. BIGI, *I sonetti CCXLIX-CCL-CCLI*, in «Lectura Petrarce» 11 (1991), in partic. pp. 204-205/210-211.

et per prendere il ciel, debito a lui,  
non curi che si sia di loro in terra,  
di ch'egli è 'l sole, et non veggiono altrui?

In tal paura e 'n sì perpetua guerra  
vivo ch'i' non so più quel che già fui,  
qual chi per via dubbiosa teme et erra (*Rvf. CCLII*).

a) «*In dubbio di mio stato*». Nel sonetto CCLII, la «perpetua guerra» (v. 12) è sinonimo dei sintagmi «In dubbio di mio stato» (v. 1) e «via dubbiosa» (v. 14) che sanciscono circolarmente la condizione del poeta.

Il «dubbio» è la conseguenza di un altalenante stato interiore: «or piango or canto, / et temo et spero» (vv. 1-2); tale parallelismo pone in risalto l'antitesi tra le passioni, rispettivamente del presente («or piango or canto») e del futuro («et temo et spero»), ed enuclea il contenuto del «dubbio»/«guerra». Beninteso, la lotta non è tra le passioni; piuttosto è giocando sul loro contrasto – le une orientate ad una certa opinione del bene («canto»/ *gaudium* e «spero»/ *spes*), le altre invece dettate da un'immagine del male («piango»/ *dolor* e «temo»/ *timor*) secondo la distinzione ciceroniana e poi virgiliana – che Petrarca ottiene l'effetto agonistico, di sistematico contrasto. L'ipertrofia dell'io poetato investe gli eventi narrati e ora li interiorizza, contagiandoli con il suo stato, ora li allontana da sé: la «via», infatti, non è «dubbiosa», se non in quanto descritta dal punto di vista di un personaggio il cui «stato» interiore è in «dubbio», ed il «bel viso» qui referente della visione del poeta (v. 11) è introdotto dal dimostrativo «quel» che lo allontana dai suoi occhi, «quest'occhi» (v. 6).

b) *La scrittura*. Nota qui il Santagata la «leggera variazione» della canonica quadripartizione delle perturbazioni dell'anima<sup>52</sup>; la parola «canto», infatti, sostituisce il *gaudium*, entrando nell'orbita della successiva parola rima, «rime», anche da un punto di vista semantico. Il tema delle passioni è tutt'uno, infatti, con la

---

<sup>52</sup> M. SANTAGATA, in F. PETRARCA, *Canzoniere*, op. cit., p. 1023, nt. vv. 1-2. Petrarca mostra una certa flessibilità nel riproporre il tema ciceroniano, sempre discernibile, eppur “giocato” in *variatio* com'è proprio del suo concetto di imitazione (cfr. *Fam. I, VIII, 2*).

«rima»/«canto» che di queste passioni vuole essere espressione e, in certo senso, “controcanto”, o continianamente, centro d’equilibrio. Peraltro, il polisindeto, «et temo et spero, et in sospiri e ’n rime» (v. 2), introdotto dalla chiusa «or piango or canto» (v. 1), sembra suggerire che la dialettica “positivo” vs. “negativo” si debba trasferire anche al terzo membro del *tricolon* «et in sospiri e ’n rime»: da una parte, «sospiri» viene a rappresentare l’oscillazione delle passioni e, dall’altra, «rima» configura la metonimia della poesia/canto. Inoltre, a infittire il discorso metapoetico, la terza parola rima, «lime», pur riferendosi ad «Amore», instaura un “dialogo” con le precedenti parole rima, «rima»/«canto», essendo la «lima» un’altra metonimia per la poesia<sup>53</sup>. Dal groviglio stesso delle passioni, pare dire il Petrarca, sorge l’esigenza di fare chiarezza ed in questa chiarezza sta il *gaudium*. Nel contesto ciceroniano tutte le passioni sono allo stesso modo eccessi contro la ragione, *animi motus vel rationi expers vel ratione asperans vel rationi non oboediens* (*Tusc.* III, XI, 24), il *gaudium*, nella versione ciceroniana *voluptas gestiens*, nascendo da un’erronea idea del bene: *voluptas gestiens, id est praeter modum elata laetitia, opinione praesentis magni alicuius boni* (*Ibid.*). Nel componimento CCLII emerge, pertanto, l’originalità del Petrarca rispetto alla fonte ciceroniana, il «miele» che egli ottiene dal «polline» dell’Arpinate (cfr. *Fam.* I, VIII, 2 e sgg.): il *gaudium*/«canto», infatti, nel contesto petrarchesco quasi insensibilmente viene a identificare anche un contenuto positivo, di «risarcimento»<sup>54</sup>, la gioia della poesia, o comunque la sua necessità ordinatrice.

<sup>53</sup> Per il richiamo classico e romanzo della metafora cfr. la nota al verso «né ovra da polir colla mia lima» (*Rvf.* XX, 6) al commento di M. SANTAGATA, *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Canzoniere*, op. cit., p. 83, nt. v. 6.

<sup>54</sup> R. ANTONELLI, *Perché un Libro(-Canzoniere)*, in G. DESIDERI, A. LANDOLFI, S. MARINETTI (a cura di), *Critica del testo VI/1. L’Io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei Rerum vulgarium fragmenta*, Roma, Viella, 2003, p. 65; in vario modo è detta funzione consolatoria della poesia, per esempio, con il concetto di «restaurazione», cfr. P. GUÉRIN, *Autour des Rerum Vulgarium Fragmenta: poésie et pensée de la ruine*, in P. GROSSI, F. La BRASCA (a cura di), *Sul Canzoniere di Francesco Petrarca. Atti della giornata di studi (25 novembre 2005)*, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 2006, pp. 101-137. L’istanza ordinatrice della parola petrarchesca riflette la «natura profonda non funzionale, emblematica, simbolica» della parola del Petrarca che emerge, appunto, quale strumento simbolo dell’ascesi del saggio che tenta di esorcizzare la vanità delle passioni (G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, op. cit., p. 193). Le considerazioni di Contini sono richiamate anche dalla critica psicanalitica di Agosti: «Tramite questa parola vuota, defunzionalizzata ecc., egli [Petrarca] non fa altro che registrare, presentare, rappresentare, da tutte le angolature possibili e attraverso tutte le figure possibili, quella che, del tutto approssimativamente e provvisoriamente, abbiamo chiamato come la realtà psichica del Soggetto» (S. AGOSTI, *Gli occhi le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 6).

c) *La guerra*. Il tema delle passioni è riproposto nella seconda quartina che, aprendo la sezione centrale del sonetto, enuncia un'alternativa proiettata nel futuro<sup>55</sup>: rivedere la donna è la «speranza» del poeta; non ritrovarla, invece, si traduce nella «paura». Il poeta, dunque, di nuovo stratonato dalle passioni, è disorientato, incapace di esercitare il proprio lume razionale, «(lasso, non so che si me stesso estime)»? (v. 7), intrappolato, com'è, ancora una volta, nel rapporto con l'evento narrato – un nuovo cronotopo d'incontro –, questa volta il «bel viso» (v. 5), prima «luce» (v. 6) e poi «sole» (v. 11), attraverso cui «Amor tutte le sue lime / usa»<sup>56</sup>; senza lo sguardo della donna, la sua vita terrena è una grande tenebra, una condanna: ecco l'altra passione, fatta di «pianto»/metus. Riecheggia qui anche il grande *topos* del *planctus* provenzale, qui soggetto però anche al dialogo con la teoria ciceroniana delle passioni secondo l'indole sincretica del dettato petrarchesco<sup>57</sup>. Il pianto, infatti, nasce dall'opinione erronea di un male futuro che rende il dolore (*aegritudo*) giusto e necessario per colui che questa minaccia intende: *et quidem recens opinio talis mali, ut in eo rectum videatur esse angi, id autem est, ut is qui doleat oportere opinetur se dolere* (*Ivi*, 25). Viene tratteggiata qui la condizione del poeta: un uomo che percepisce il pianto che nasce dalla paura come necessario alla propria condizione di amante, costretto all'insopportabile assenza della donna<sup>58</sup>. La seconda opinione circa il futuro, non rivedere Laura, vince sull'altra; la «paura» (v. 12) ha la meglio sulla «speranza» che abdica al presente del poeta («vivo», v. 13), oscurato appunto dal timore («teme», v. 14). Questa la «perpetua guerra» del Petrarca, in perenne oscillamento fra le passioni e sconvolto dall'imminente minaccia che mette a repentaglio la

<sup>55</sup> La *dispositio* sintattica del «tipo 8 (4+7+3)», secondo la classificazione del Soldani, ottiene «una certa armonia di disegno, senza dunque creare gli squilibri di 6 [11+3] e 7 [4+10]» (A. SOLDANI, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009, p. 72). La *dispositio* sintattica risulta uno dei fattori di “bilanciamento” del tema guerresco, insieme all'istanza metapoetica e alla circolarità della struttura tematica e temporale.

<sup>56</sup> Nella partizione ciceroniana non registriamo *spes* bensì *cupiditas*: *cupiditas, quae recte vel libido dici potest, quae est immoderata adpetitio opinati magni boni rationi non obtemperans* (*Tusc.* III, XI, 24); l'altra passione che altera il giudizio sul futuro è la «paura»: *metus opinio magni mali independentis* (*Ivi*, 25).

<sup>57</sup> Sulla ricezione petrarchesca della tradizione del *planctus* cfr. R. BETTARINI, *Lacrime e inchiostro nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, CLUEB, 1998, pp. 43-83.

<sup>58</sup> Questo motivo ritorna nel libro e in testi di non seconda fattura come ad esempio nelle seguenti canzoni: «[...] lasso, convensi / che l'extremo del riso assaglia il pianto» (*Rvf.* LXXI, 87-88); «Questo prov'io fra l'onde / d'amaro pianto, ché quel bello scoglio / à col suo duro argoglio / condotta ove affondar conven mia vita» (*Rvf.* CXXXV, 20-23).

vita della donna. La «guerra», pertanto, è anche qui rappresentata attraverso il cronotopo d'incontro, come la logica conseguenza della relazione con Laura: l'«errore», come nel proemio, definisce la condizione dell'uomo, venendo a costituire l'ultima parola del componimento.

d) *Sullo stoicismo del sonetto*. La descrizione della «guerra» non è inserita in modo sistematico nel quadro delle considerazioni stoiche circa la «brevità» del mondo terreno; del discorso stoico, tuttavia, emerge l'aspirazione universale: «sempiterno» è il «pianto» (v. 8) e «perpetua» la «guerra» (v. 12), in concorrenza il «cielo» con la «terra» (vv. 9-10), secondo l'antitesi tra dimensione celeste e dimensione terrena propria al discorso antropologico petrarchesco, universale infine è il soggetto («chi») dell'ultima similitudine di ascendenza dantesca, attinta «dall'universo “umano”»: «qual chi per via dubbiosa teme ed erra» (v. 14)<sup>59</sup>.

#### 4.2.5.2. *Gli altri componimenti del «presentimento»*

Nella sezione dei sonetti del «presentimento» (CCXLVI-CCLIV) non vi sono ulteriori occorrenze del lessema «guerra»; tuttavia, il tema della lotta interiore ritorna sia grazie al campo semantico della guerra, ad esempio «assalto» (CCXLIX, 14) o «disarme» (CCL, 8), sia attraverso le passioni/pensieri:

Qual paura ò, quando mi torna a mente  
quel giorno ch'i' lasciai grave et pensosa  
madonna, e 'l mio cor seco! et non è cosa  
che sì volentier pensi, et sì sovente.

I' la riveggio starsi humilmente  
tra belle donne, a guisa d'una rosa  
tra minor' fior', né lieta né dogliosa,  
come chi teme, et altro mal non sente.

Deposta avea l'usata leggiadria,  
le perle et le ghirlande e i panni allegri,  
e 'l riso e 'l canto e 'l parlar dolce humano.

---

<sup>59</sup> C. BERRA, *La similitudine nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Pisa, Maria Pacini Fazzi Editore, 1992, p. 60.

Così in dubbio lasciai la vita mia:  
or tristi auguri, et sogni et penser' negri  
mi danno assalto, et piaccia a Dio che 'nvano (*Rvf.* CCXLIX).

La «paura» (v. 1) inaugura la descrizione dello stato interiore del poeta, questa volta intento a processare «quel giorno» – con il dimostrativo «quel» riferito ancora alla condizione della donna –, in cui vede Laura, «come chi teme» (v. 8)<sup>60</sup>. Il ricordo dell'ultimo incontro è anch'esso legato a un «dubbio» (v. 12) perché la donna appare fredda, insensibile e impaurita da un «mal» incombente; nel presente, «or», il poeta è oggetto di un «assalto», interiore, sì, anche questa volta, da parte di «tristi auguri, et sogni et penser' negri» (v. 13), ovvero le *curae* che nel *Secretum* distraggono la *meditatio*: le passioni (cfr. *Secr.* I, 66-68). L'anima del poeta, dunque, è teatro di un nuovo assedio, e il nemico viene dall'interno, risvegliato non dal futuro come nel sonetto CCLII, ma dal passato che circolarmente apre e chiude il componimento: «ch'i' lasciai... / madonna» (vv. 2-3) / «lasciai la vita mia» (v. 12). In questa sezione all'appello del rapporto tra Laura e il poeta manca, dunque, solo il presente; un presente che “risponde”, almeno dal punto di vista letterale, nel componimento successivo (CCL), ovvero il sonetto centrale della serie CCXLVI-CCLIV:

Solea lontana in sonno consolarme  
con quella dolce angelica sua vista  
madonna; or mi spaventa et mi contrista,  
né di duol né di tema posso aitarne:

ché spesso nel suo volto veder parme  
vera pietà con grave dolor mista,  
et udir cose onde 'l cor fede acquista  
che di gioia et di speme si disarmo.

«Non ti soven di quella ultima sera  
- dice ella - ch'i' lasciai li occhi tuoi molli  
et sforzata dal tempo me n'andai?»

---

<sup>60</sup> Petrarca come in *Rvf.* CCLII usa qui «un'altra similitudine di tipo dantesco» (*Ibid.*). Su alcune «rispondenze verbali» tra i sonetti in esame cfr. E. BIGI, *I sonetti CCXLIX-CCL-CCLI*, op. cit., p. 211. Non concordiamo, tuttavia, con l'analisi del Bigi quando suddivide i nove sonetti in tre gruppi, «ognuno dei quali dotato di una sua autonomia» (*Ibid.*). Come andiamo mostrando, infatti, la lotta interiore, sussumendo l'istanza narrativa del dinamismo delle passioni, è un ponte tematico che riunisce, almeno, il secondo gruppo (CCXLIX-CCLI) al terzo (CCLI-CCLIV).



I' non tel potei dir, allor, né volli;  
or tel dico per cosa experta et vera:  
non sperar di vedermi in terra mai».

Il limite del dimostrativo, qui al secondo verso («quella dolce angelica sua vista»), che sembra relegare Laura ad una distanza incolmabile per l'interlocutore, è frantumato dal discorso diretto («dice ella», v. 10)<sup>61</sup>. Secondo le parole di Laura il poeta non ha alcuna speranza di poterlo rivedere in terra. Il lessico, ancor una volta, è quello dei «moti dell'anima» che vengono aizzati vieppiù dalla visione in sogno. Il chiasmo «or mi spaventa et mi contrista, / né di duol né di téma» (vv. 3-4) definisce le *opiniones* inesatte circa il male, nel futuro (*metus*) e nel presente (*aegritudo/dolor*), a ritrarre lo sconvolgimento del poeta<sup>62</sup>. Nemmeno «gioia» e «speme» tardano a questo appuntamento con le “sorelle”/passioni, «disarmate» però dall'annuncio di Laura (v. 8). Queste passioni dunque danno forma, come nel sonetto CCLII, al campo semantico della lotta interiore; sono esse, infatti, gli avversari del poeta, i suoi più temibili nemici; di qui la «vitale tensione» del dettato<sup>63</sup>. Né generica, né sommaria, la fenomenologia della lotta interiore petrarchesca traduce i principi ciceroniani filtrati dal *Secretum* e dal *De remediis*, la poesia essendo veicolo e insieme silenziatore del tema agonistico. Anche in questo sonetto, infatti, studiatissime sono le simmetrie, quasi a imbrigliare l'eccesso emotivo, cosicché laddove infuria la lotta, ecco, serena la poesia ricomponere il dramma, dispiegando a livello del singolo componimento la logica rappresentativa che governa l'intero progetto: fare di tanti frammenti un'unità, restaurare con l'arte ciò che la vita frantuma. Cosicché gli elementi perturbatori dell'anima, le quattro passioni, divengono addirittura i pilastri fondativi della poesia, simmetricamente disposti, «né di duol né di tema» (v. 4) «di gioia et di spe-

---

<sup>61</sup> In realtà nella serie analizzata il Petrarca già si rivolge a Laura come ad un'interlocutrice vicina: «questa, aspettata al regno delli dèi / cosa bella mortal passa et non dura» (*Rvf.* CCXLVIII, 7-8), per dirne, tuttavia, la terribile caducità, come sottolinea il Ferrarino a chiosa del v. 8: «ma là, nel suo luogo, gnomico valore esso [v. 8] certo non ha, anzi è strettamente e concretamente legato al pronome dimostrativo precedente, e perciò indica quella singola e singolare cosa che è Laura» (P. FERRARINO, “*Morte fura prima i migliori*”, in «Quaderni petrarcheschi» I (1948), p. 136).

<sup>62</sup> Il chiasmo suggerisce la sinonimia fra la parola «tristezza» e derivati e la parola «dolore».

<sup>63</sup> Cfr. E. BIGI, *I sonetti CCXLIX-CCL-CCLI*, op. cit., p. 215.

ne» (v. 8); e sulla «speranza» (v. 14) il sonetto si chiude, segnando, sì, il vertice patetico ma, proprio lì chiudendo la simmetria compositiva<sup>64</sup>.

Il sonetto successivo complica però il tema delle passioni, apportando una cospicua *variatio*:

O misera et horribil visione!  
È dunque ver che 'nnanzi tempo spenta  
sia l'alma luce che suol far contenta  
mia vita in pene et in speranze bone?

Ma come è che sì gran romor non sone,  
per altri messi, et per lei stessa il senta?  
Or già Dio et Natura nol consenta,  
et falsa sia mia trista opinione.

A me pur giova di sperare anchora  
la dolce vista del bel viso adorno,  
che me mantene, e 'l secol nostro honora.

Se per salir a l'eterno soggiorno  
uscita è pur del bel'albergo fora,  
prego non tardi il mio ultimo giorno (*Rvf. CCLI*).

Il poeta definisce, infatti, «bone», «pene» e «speranze» suscitate in lui dalla donna. La dottrina ciceroniana e virgiliana sembra essere qui contraddetta; «speranza» non sembra più portare guerra al poeta; anzi, ad essa è attribuita una funzione benefica, di conforto: «A me pur giova di sperare anchora» (v. 9). Quale è dunque lo sviluppo dalla «speranza»/perturbazione alla «speranza bona» qui richiamata? Si tratta forse di un passaggio come nel proemio dal paradigma stoico al paradigma agostiniano? Proprio in questo sonetto, tuttavia, il poeta sembra dire: “Non chiedermi, caro lettore, una coerenza intellettuale”. L’attendibilità della visione, infatti, su cui si

<sup>64</sup> Illuminante a riguardo è l’analisi stilistica di Bigi: «La tensione [...] è però opportunamente ordinata anzitutto dalla simmetrica opposizione tra le rime “gravi” delle quartine (-*arme*, -*ista*) e le rime “piacevoli” delle terzine (-*era*, -*olli*, -*ai*): opposizione tuttavia non rigida, ma sapientemente complicata e temperata dal fatto che la gravità delle quartine è in parte alleggerita dalla presenza di allitterazioni (“Solea lontana in sonno consolarmme”, “che *di* gioia e *di* speme si *disarme*”) e da bilanciate dittologie [...]; mentre la piacevolezza delle terzine è resa meno fluida dalla struttura severamente epigrafica del discorso di Laura, specie nell’ultima terzina [...]. E ancora si potrà osservare come la funebre dichiarazione contenuta nell’ultimo verso venga scolpita e insieme composta entro lo schema questa volta chiasmico degli accenti: “Non sperar di vedermi in terra mai”» (*Ibid.*).

regge l'impalcatura finzionale della coppia di sonetti CCL-CCLI, è messa in questione dallo stesso autore: «et falsa sia mia trista opinione» (v. 8). La «visione» del sonetto precedente è una «opinione», «trista» a definire la passione che annerchia l'intendimento del poeta. Ininfluenti sono dunque, ai fine della narrazione, gli attributi di verità assegnati alla donna laddove Laura è un volto di «vera pietà» (CCLI, 6) che dice «cosa experta e vera» (v. 13); già in incipit del sonetto successivo, infatti, è sollevato l'interrogativo, «È dunque ver...» (v. 2) fino al declassamento, potremmo dire, della «visione» a «trista opinione», ovvero a passione (*metus opinio magni mali independentis*, *Tusc.* III, 11. 25). Vero è che il congiuntivo ottativo «falsa sia mia trista opinione» lascia aperta l'ipotesi che il sogno sia credibile; rimane tuttavia la sinonimia tra «visione» e «opinione» accresciuta peraltro dalla rima e dalla dieresi, che destabilizza fortemente lo statuto veritativo delle parole di Laura o, meglio, le parole di Laura riportate dal frastornato, malsicuro poeta. Insomma, il lettore ha dati testuali sufficienti per dedurre che le «speranze bone» di rivedere il vagheggiato viso di Laura, tanto «bone» non siano; ovvero, ha tutte le ragioni per diffidare dal protagonista. A chiarire la strategia di questo singolare patto narrativo, attivato proprio dal Petrarca, ci riferiamo qui a un passaggio fondamentale del *Canzoniere* per segnalare come la logica della “inattendibilità della voce narrante” risulti una costante del sistema, o comunque una variabile non prescindibile per considerare l'istanza narrativa del libro; già, infatti, nella famosa canzone LXX il Petrarca dice «Che parlo? o dove sono? et chi m'inganna / altri ch'io stesso e 'l desiar soverchio?» (LXX, 31-32). Questo «inganno», dunque, sfoca i nessi logici del «parlare», della poesia; il poeta stesso non è in grado di comprendere le ragioni del suo componimento e della vicenda che egli va narrando, «Che parlo?», ed estranei, con la poesia, sono gli eventi narrati: «o dove sono?». L'accento insistito sulla lotta interiore portata dalle passioni nel cuore dell'anima, infatti, ha come controcanto, peraltro annunciato dalla trattazione del *Secretum* sulla scorta di Cicerone, il naufragio della ragione. Queste domande che il poeta rivolge a se stesso sono l'epifenomeno narrativo di una facoltà razionale infragilita, incapace di riscossa, addirittura «morta» (cfr. LXXIII, 25; CLXXXIX, 13; CCXI, 7). La conseguenza di questa “smobilitazione” della ragione,

vinta dalle passioni, è una volontà debole, fluttuante e incapace di decisione, come sottolinea, dal canto suo, il De Sanctis circa un altro verso del *Canzoniere*: «ch'io medesimo non so quel ch'io mi voglia» (CXXXII, 13):

È quello che si chiama la contraddizione del Petrarca, un ondeggiamento di volontà di un essere debole: cosa contraria al senso comune, ma piena di senso poetico. Un contadino col suo grosso buon senso gli avrebbe detto: -- Vuoi, o non vuoi? se vuoi, dunque osa; e se no, smetti -. Il Petrarca non passò mai il Rubicone; rimase in un fluttuante fantasticare, fuori dall'azione<sup>65</sup>.

Le «speranze» qui diventano «bone» non perché vi sia un'evoluzione del protagonista o un progresso nell'intreccio che conduca all'intendimento agostiniano delle emozioni; anzi, sottointende l'autore, proprio perché le «speranze» sono dette «buone» il soggetto poetato descritto è l'uomo vittima del «giovenile errore», un uomo in cui domina confusione, incertezza e dubbio. Come la testimonianza della donna, prima veridica, diviene «falsa opinione», così la «speranza» è «bona» dal punto di vista di un soggetto che non è in grado di discernere in modo adeguato fra bene e male: questo è il risultato dell'«inattendibilità della voce narrante», della narrazione fondata sull'«inganno» dell'io poetato, come nell'epistolario, così nel *Canzoniere*. Si badi bene, questa contraddizione è proprio il centro narrativo del libro, è il nodo che Petrarca intende sciogliere: la contraddizione di un uomo indeciso, che inganna se stesso e la cui ragione è schiava delle passioni. Sconfitta almeno qui la facoltà razionale, la scena poetica è conseguentemente monopolizzata dal «dubbio» e dal protagonismo delle passioni nel sonetto CCLII e poi, seppur in modo implicito, anche nel sonetto CCLIII:

O dolci sguardi, o parolette accorte,  
or fia mai il dì ch'io vi riveggia et oda?  
O chiome bionde di che 'l cor m'annoda  
Amor, et così preso il mena a morte;

---

<sup>65</sup> F. De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca*, op. cit., p. 68. Su alcune «corrispondenze di tipo strutturale e narrativo» fra il *Canzoniere* e l'epistolario petrarchesco, in particolare le *Familiars* cfr. R. LOKAY, *Analogie strutturali e narrative tra i Rvf e le Familiars*, in G. DESIDERI, A. LANDOLFI, S. MARINETTI (a cura di), *L'io lirico: Francesco Petrarca*, op. cit., p. 437.

o bel viso a me dato in dura sorte,  
di ch'io sempre pur pianga, et mai non goda:  
o chiuso inganno et amorosa froda,  
darmi un piacer che sol pena m'apporte!

Et se talor da' belli occhi soavi,  
ove mia vita e 'l mio pensiero alberga,  
forse mi vèn qualche dolcezza honesta,

sùbito, a ciò ch'ogni mio ben disperga  
et m'allontane, or fa cavalli or navi  
Fortuna, ch'al mio mal sempre è sì presta.

La quadripartizione delle quartine è scandita dal ritorno delle quattro passioni, rispettivamente: speranza, paura, dolore e gioia. Il futuro apre alla speranza di rivedere Laura (vv. 1-2); ma minacciosa subentra la prospettiva della morte a cui conduce Amore, essendo la paura implicitamente evocata dal riferimento al momento estremo (vv. 3-4). Sempre piange il poeta (dolore), dunque, e mai gode («gioia», vv. 5-6), quest'ultima concetto ribadito poi dal verso: «darmi un piacer che sol pena m'apporte!» (v. 8). La risposta del protagonista ai moti dell'anima è dato ancora una volta sul piano dell'organizzazione compositiva, a livello metapoetico<sup>66</sup>: quattro vocativi, infatti, suddividono la fronte del sonetto accompagnando e, insieme, “silenziando” le quattro passioni. Nuovo, però, è il significato che questi moti dell'anima vengono ad assumere; positiva, infatti, sembra la connotazione della «gioia» («goda», «piacer») in antitesi al «dolore» («pianga», «pena»). L'io poetante è ingannato anche qui dalla vanità della visione terrena; suo malgrado, si intende, egli è in buona fede con il lettore e con se stesso e si difende dal suo nemico interio-

---

<sup>66</sup> Non intendiamo qui postulare un'antitesi tra dimensione autoriale e dimensione narrativa; piuttosto, questa distinzione illumina il modo in cui l'esercizio razionale, non potendo morire nell'autore finché scrive, convive con le passioni che “popolano” la narrazione.

re con la sola arma che gli resti: la poesia e, nella poesia, la *dispositio*<sup>67</sup>. Importa, dunque, qui che vi sia un'antitesi a incorniciare il dramma entro un composto equilibrio ribadito dall'antinomia finale «mio ben» vs. «mio mal». Nel sonetto precedente, le passioni sono giustapposte; qui, invece, sono contrapposte. Non c'è motivo razionale che valga a spiegare questo cambiamento se non la voce scostante e fiaccata dalle passioni dell'io poetante; il *Canzoniere*, insomma, proprio come il *Secretum* e l'epistolario, rendono oggetto del dire lo stato interiore di un'anima inquieta, contraddittoria con se stessa. Tale contraddizione interiore, inoltre, rispecchia circostanze storiche la cui intelligibilità è imperscrutabile, o meglio, il cui unico senso adeguato sembra essere una dannazione per l'uomo: «Fortuna, ch'al mio mal sempre è sì presta» (v. 14). Questa considerazione fa da *pendant* con la conclusione del sonetto CCXLVII in cui il poeta, con dichiarazione forse antidantesca, insiste sul fatto che la sua lingua «Amor la spinge et tira, / non per electiōn, ma per destino» (CCXLVII, 13-14)<sup>68</sup>. In questo blocco, CCXLVI-CCLIV, in posizione simmetrica rispetto al perno della sezione – il sonetto CCL in cui Laura dialoga con il poeta – il Petrarca “verticalizza” la narrazione, chiamando in causa il «destino» per indicare la genesi ispirativa della sua poesia amorosa, e la «Fortuna» per spiegare il motivo della sua fluttuazione. I due termini paiono sinonimi poiché, appunto, Petrarca opponendo «elezione» a «destino» restituisce a quest'ultimo i tratti indistinti e anonimi della

<sup>67</sup> Cfr. su questo tema lo studio del Soldani che apre così la sua monografia sulla sintassi del sonetto del Petrarca: «La prima [osservazione] intende solo, preliminarmente, insistere sull'importanza assoluta della sintassi per la lingua petrarchesca, la cui costitutiva selettività trasferisce la tensione stilistica dal piano della creatività lessicale (dell'*inventio*) a quello della *variatio* combinatoria (della *dispositio*) su una scacchiera a numero chiuso di elementi, pur con tutti i distinguì del caso» (A. SOLDANI, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, op. cit., p. 3). Sul nucleo metrico-sintattico delle terzine del sonetto cfr: N. TONELLI, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, Firenze, Olschki, 1999, p. 116.

<sup>68</sup> Folena è propenso a rinvenire un'eco dantesca nell'«idea dell'indicibilità» (D.G. FOLENA, *Il sonetto CCXLVII*, in «Lectura Petrarce» 20 (2000), p. 226). A nostro avviso, invece, il richiamo a Dante è qui fortemente contrastivo. La perentoria l'affermazione programmatica del Petrarca, infatti, oltre che a non essere affatto ovvia nel contesto del libro, enuclea una poetica agli antipodi rispetto a quella enunciata da Dante nella *Commedia*, dove il poeta è «eletto» (*Inf.* I, 129) a compiere il viaggio e a narrarlo, un «vaso» (*Par.* I, 14) riempito da una visione, che egli non altri ha avuto, grazie a Dio, peraltro richiamando Paolo, «Vas d'elezione» (*Inf.* II, 28). Non è impossibile, inoltre, che la dittologia sinonimica segnalata da Folena «Amor la spinge e tira» sia ispirata ad un altro passo dantesco che dell'elezione proprio di «Amore» fa la chiave di volta per capire cosa sia la poesia: «'I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto» (*Purg.* XXIV, 53-54). Par, dunque, quantomeno ingenerosa la considerazione del Folena: «È un sonetto che non ha mai meritato attenzioni particolari da parte della critica, e forse a ragione» (*Ivi*, p. 217).

«Fortuna». La contraddizione personale rispecchia pertanto una situazione cosmica, la donna e la poesia sono risultati di una logica cieca quanto la ragione del poeta. Di intelligibile, pertanto, rimane l'a volte gioioso edificio della poesia in cui il protagonista quasi a viva forza è soggetto a dimorare.

La serie del «presentimento» si conclude con il sonetto CCLIV che con studiata simmetria riprende circolarmente alcuni temi del sonetto CCXLVI:

L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine  
soavemente sospirando move,  
fa con sue viste leggiadrette et nove  
l'anime da' lor corpi pellegrine.

Candida rosa nata in dure spine,  
quando fia chi sua pari al mondo trove,  
gloria di nostra etate? O vivo Giove,  
manda, prego, il mio in prima che 'l suo fine:

sì ch'io non veggia il gran publico danno,  
e 'l mondo remaner senza 'l suo sole,  
né li occhi miei, che luce altra non àno;

né l'alma, che pensar d'altro non vòle,  
né l'orecchie, ch'udir altro non sanno,  
senza l'oneste sue dolci parole (*Rvf.* CCXLVI).

I' pur ascolto, et non odo novella  
de la dolce et amata mia nemica,  
né so ch'i' me ne pensi o ch'i' mi dica,  
sì 'l cor tema et speranza mi puntella.

Nocque ad alcuna già l'esser sì bella;  
questa più d'altra è bella et più pudica:  
forse vuol Dio tal di vertute amica  
tôrre a la terra, e 'n ciel farne una stella;

anzi un sole: et se questo è, la mia vita,  
i miei corti riposi e i lunghi affanni  
son giunti al fine. O dura dipartita,

perché lontan m'ài fatto da' miei danni?  
La mia favola breve è già compita,  
et fornito il mio tempo a mezzo gli anni (*Rvf.* CCLIV).

Anzitutto Petrarca ripropone la catena «occhi»/«alma»/«orecchie», metonimie per la persona del poeta (CCXLVI 11, 12, 13) rovesciandone la *dispositio*; il poeta non «ode» più notizie di Laura (CCLIV, 1-2), non fa che pensare a lei (CCIV, 3) – laddove nel sonetto CCXLVI il pensiero è esercizio dell'anima – e ragiona, infine, del suo splendore di «stella» o «sole» (CCLIV, 8-9)<sup>69</sup>. Tuttavia è cambiato l'atteggiamento complessivo nei confronti della donna; ella è qui «nemica», però «dolce e amata». La definizione topica dell'ostilità della donna è bilanciata dagli attributi positivi, all'insegna di una legge di “antitesi compensativa”. Il ricordo di Laura, inoltre, è indissolubilmente legato al pellegrinaggio terreno dell'autore; la vista della donna, infatti, lo rende «pellegrino» (CCXLVI, 4) al punto che, morta Laura, il poeta può dir di sé: «fornito il mio tempo a mezzo gli anni» (CCLIV, 14); svanita la donna, non c'è più viaggio che si debba intraprendere. Riassuntivo è, però, anche questo sonetto dell'intero sviluppo della lotta interiore nel ciclo del «presentimento». Petrarca, infatti, ritrae di nuovo la sconfitta della facoltà razionale «né so ch'i' me ne pensi o ch'i' mi dica» (CCLIV, 3), come nel sonetto precedente, causata dalla sinergica pressione delle passioni – «paura» e «speranza»<sup>70</sup>–; sullo sfondo è ancora l'antitesi fra «cielo» e «terra» che, sottolineata da un calibrato chiasmo, segnala la divergenza delle due strade «tôrre a la terra, e 'n ciel farne una stella» (CCLIV, 8), venendo a costituire la naturale cornice della lotta interiore petrarchesca.

---

<sup>69</sup> Diverse sono le ricorrenze lessicali: Laura è un «sole» (CCXLVI, 10; CCLIV, 9); «dolci» le «parole» (CCXLVI, 14), come «dolce» è la «nemica» (CCLIV, 2). La rima «danno»/«anno» (CCXLVI, 9 e 11) ritorna in «danni»/«anni» (CCLIV, 12 e 14). Di «fine» si tratta in entrambi (CCXLVI, 8 e CCLIV, 11). Infine, ricorre in entrambi il riferimento alla sapienza divina, «Giove» (CCXLVI, 7)/«Dio» (CCLIV, 7).

<sup>70</sup> Discusso è il significato del verbo *puntellare*: «sì 'l cor tema et speranza mi puntella» (CCLIV, 4). Basti, tuttavia, sottolineare che, a prescindere dall'azione più o meno giustamente valutata della «speranza», entrambe le passioni sono qui un fattore di perturbamento che causa l'annebbiamento della facoltà di discernimento.



#### 4.2.6. Riepilogo

a) *Il lessico della guerra e il lessico delle passioni.* Riepilogando i tratti caratteristici della lotta interiore in questa serie di sonetti occorre evidenziare, anzitutto, l'intersezione fra il lessico della guerra e il lessico delle passioni (*Rvf.* CCLIII; CCXLIX, 13-14; CCL, 8), «passioni» o «pensieri», le *curae* del *Secretum*, a loro volta in grado di sviluppare in modo autonomo il tema (*Rvf.* CCXLVI, 12; *Rvf.* CCLIII, 1-8; *Rvf.* CCLIV, 4), peraltro, grazie a originali applicazioni, come la variante sul motivo della «speranza» (*Rvf.* CCLI, 4; 8; 9). Anzi, proprio questa variante segnala l'«inattendibilità della voce narrante» in preda alle passioni, la cui costante oscillazione è indice di una ragione dubbiosa, impotente e sconfitta (CCXLIX 12; CCLII, 1, 7, 12; CCLIV 3).

b) *La morte della ragione.* Questa ragione inconsistente, incapace di stabilire una relazione consona con gli eventi narrati, relativizza lo statuto veritativo della parola del poeta, e quindi del «cronotopo dell'incontro» fra l'io poetato e gli eventi narrati: la «visione» (CCLI 1) del sonetto CCL si può rivelare infatti una «falsa [...] opinione» (CCLI 8). Questo indebolimento del nesso razionale che lega il personaggio al suo contesto narrativo è di strategica importanza; nel cronotopo d'incontro entro cui si svolge la lotta interiore petrarchesca, infatti, parallelamente al venir meno della categoria di libero arbitrio si verifica il collasso della facoltà razionale dell'uomo: la guerra interiore è irrevocabile su questa terra – suggerisce l'autore – nulla vale a fermarla, né la libertà né la ragione dell'uomo.

c) *Un personaggio piatto.* Sullo sfondo di questa lotta tra ragione e passioni/pensieri si colloca l'opposizione cosmica tra cielo e terra, proprio come nei versi virgiliani citati nel *Secretum* (*Rvf.* CCXLVI, 6-7; *Rvf.* CCXVII, 12-13; *Rvf.* CCXVIII, 2 e 4; *Rvf.* CCLI, 11-12; *Rvf.* CCLII, 9-10; *Rvf.* CCLIV, 8). Entro questo schema dialettico cosmico che riflette l'antitesi interiore ragione vs. passione, la sezione presenta un personaggio paradossalmente piatto, monocorde nella sua costante volubilità, incapace di uno sviluppo. Insomma, se il ciclo del «presentimento» costituisse lo spaccato fedele dell'intero libro, non sarebbe opportuno parlare del *Canzoniere* nei

termini di una narrazione; invece, rimanendo pur un fondamentale tassello nel mosaico della lotta interiore, questa sezione rimane una tappa di avvicinamento alla via di attacco della parete, che condurrà, quella sì, alla vetta del libro, la canzone CC-CLXVI.

#### 4.3. I poemi in sede liminare. Nota sulla canzone CCLXIV

L'analisi finora condotta sui componimenti compresi nell'arco fra *Rvf.* I e *Rvf.* CCLIV ha messo in luce, da un lato, la pervasività del tema della lotta interiore nella sua declinazione di scontro fra ragione e passioni, dall'altro, ha individuato in Cicerone un riferimento culturale imprescindibile per inquadrare il dissidio petrarchesco all'altezza del «giovenile errore».

L'analisi di seguito proposta riconsidererà tale porzione del libro dal punto di vista di alcuni componimenti collocati in sedi retoricamente eccellenti, ovvero alla fine della prima sezione della redazione Correggio (anche se solo per congettura) della giunta Chigi e della redazione di Giovanni, rispettivamente CXLII (*Co*)<sup>71</sup>, CLXXXIX (*Ch*) e CLXL (*Gv*). I componimenti che chiudono la prima sezione segnano, per un verso, la consapevolezza stoicamente atteggiata della brevità della vita (CXLII, CLXL), per l'altro, l'ignoranza di tale precetto da parte del poeta, preda delle passioni generate dall'amore della donna (CLXXXIX). Tali componimenti non elaborano sempre in modo diretto la teoria delle emozioni, tuttavia, a questo punto della trattazione, essi consentono di fissare alcuni paletti, in punti nevralgici dell'architettura del *Canzoniere*, che rimandano alla cornice complessivamente stoica in cui è collocata la lotta fra ragione e passioni.

---

<sup>71</sup> Nota Santagata che la canzone CCLXIV apre la seconda parte del *Canzoniere* a partire da *Ch*; tuttavia «siccome il suo ingresso nella raccolta è indissolubilmente legato a quello del sonetto proemiale, la canzone doveva già essere presente in *Co*: alcuni indizi, però, suggeriscono l'ipotesi che in quella redazione la raccolta non fosse bipartita, o meglio che lo stacco fra le due parti non fosse segnato» (M. SANTAGATA, in F. PETRARCA, *Canzoniere*, op. cit., p. 1055; su questo tema cfr anche ID., *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, op. cit., pp. 148-155).

In seguito, la nostra analisi insisterà sulla canzone CCLXIV che a partire da Ch apre la seconda parte del *Canzoniere*. Tale componimento consentirà di ponderare la pervasività del paradigma agostiniano sul tema delle passioni e mostrerà, in linea con il proemio, la progressione dell'io poetato dal punto di partenza, «il giovenile errore», alla meta, l'«altr'uom», dalle «vane speranze e 'l van dolore» alla speranza buona e al dolore buono. In particolare la nostra indagine rifletterà sulle ragioni narrative che motivano questo passaggio – la riflessione sulla morte della donna amata e il riconoscimento della vanità dei beni terreni – e quindi sul modello non circolare bensì ascendente della narrazione petrarchesca, assimilabile in senso dantesco all'ascesa spirituale del saggio che, riconoscendo la brevità dei sogni umani, si innalza ad un secondo piano dell'esperienza umana da cui il mondo e le sue passioni sono escluse.

Alla fine di questa sezione si considereranno infine i componimenti di chiusura della seconda parte del libro CCXCII (*Co*), CCCIV (*Ch*), CCCXVIII (*Gv*) che mostrano, dopo la morte della donna, la coscienza stoicamente atteggiata del poeta.

#### 4.3.1. *Rvf. CXLII (Co) Rvf. CLXXXIX (Ch) e Rvf. CLXL (Gv)*

La sestina CXLII ripropone nella quinta stanza la conoscenza cui il poeta è pervenuto col passare degli anni («se rivolendo poi molt'anni il cielo», v. 28): «quanto è creato, vince et cangia il tempo» (v. 26). Riconosciuta la dimensione contingente delle cose terrene, il «breve sogno» del sonetto proemiale, il poeta chiede «perdonon» per aver assecondato l'amore per la donna senza tenere in debito conto la sua vanità. Il verso «tosto ch'incominciai di veder lume» (v. 30) replica il «ben veggio or» del sonetto proemiale e introduce di nuovo la dialettica tra passato e presente:

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

Altr' amor, altre frondi et altro lume,  
altro salir al ciel per altri poggi  
cerco, ché n'è ben tempo, et altri rami (*Ivi*, 31-39).

Gli avverbi di tempo «prima» e «ora» e i tempi verbali, passato remoto e presente, ricostruiscono lo spazio testuale del cambiamento dell'io poetato il quale, infine, contempla la brevità della vita, del «tempo» e del «luogo»; questi ultimi, indefinitamente evocati, richiamano il livello di conoscenza universale cui Petrarca ama elevare la sua poesia<sup>72</sup>. Petrarca, da un lato, introduce un cronotopo d'incontro, dato dall'interazione fra il poeta e un tempo ed un luogo determinati che mostrano una strada per «salir al ciel», dall'altro, ne smorza la caratteristica vitale di incontro fra due alterità, coordinando con un polisindeto il tempo ed il luogo ad una nozione raggiunta dalla contemplazione, «ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo / mostranmi», che ritorna sulla meditazione circa la caducità delle cose umane: «quanto è creato, vince et cangia il tempo». Mentre nella *Commedia* dantesca la strada per «gire al cielo» assume, dopo l'incontro con Virgilio, una connotazione spazio-temporale determinata quanto la prima via tentata dal pellegrino, dettata dalla guida cui Dante si sottomette, o meglio, adegua la propria volontà, qui la via è «altra», eppure lo spazio ed il tempo che questa via mostrano, assorbiti dalla meditazione petrarchesca, non paiono in grado di offrire un'alternativa valida che non sia l'inflessa attività del poeta, il quale chiude il congedo ancora con la prima persona singolare: «cerco»: «Altr' amor, altre frondi...». Il congedo finale ricapitola le parole rima della sestina all'insegna della parola «altro» con cui Petrarca indica il passaggio, lo scarto di coscienza cui il suo personaggio accede «ché n'è ben tempo», a indicare l'urgenza cronologica di un cambiamento. L'aggettivo indefinito «altro», che richiama «l'altr'uom» del sonetto proemiale, insiste sul cambiamento cui la vita del poeta è pervenuta: il «dolce lume» di Laura, infatti, è stato sostituito da un «altro sentier», come indica pure la consonanza dei fonemi *f*- ed *-r*- (v. 36) che, replicata, individua la so-

---

<sup>72</sup> Gorni crede che Petrarca si riferisca qui al «tempo» del Giubileo: G. GORNI, *Metamorfosi e redenzione in Petrarca. Il senso della forma Correggio del Canzoniere*, in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 178; con lo stesso tit. già in «Lettere italiane» 30 (1978), pp. 3-13.

stituzione dei «fior e frondi», metonimie per la donna, con «altre frondi» (v. 37): «altro sentier [...] di far frutto, non pur fior' et frondi».

Nella chiusa della forma Co, Petrarca ritorna dunque sul nocciolo duro della coscienza stoica descritta nel proemio: il «breve sogno» della vita rende urgente una salita al cielo che “sfrondi” i rami dell'amore con Laura, che si lasci alle spalle le lusinghe del mondo. Come mostra il finale della prima parte della redazione Ch, tuttavia, tale salita al cielo è ostata dalle passioni suscitate da Amore, il nemico del poeta:

Passa la nave mia colma d'oblio  
per aspro mare, a mezza notte il verno,  
enfra Scilla et Caribdi; et al governo  
siede 'l signore, anzi 'l nimico mio.

A ciascun remo un penser pronto et rio  
che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a scherno;  
la vela rompe un vento humido eterno  
di sospir', di speranze et di desio.

Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni  
bagna et rallenta le già stanche sarte,  
che son d'error con ignorantia attorto.

Celansi i duo mei dolci usati segni;  
morta fra l'onde è la ragion et l'arte,  
tal ch'incomincio a desperar del porto (*Rvf.* CLXXXIX).

Il «vento» delle «speranze» e la «pioggia» di «lagrimar» riportano al binomio della passioni del proemio, le «vane speranze» e il «van dolore», che costringono il poeta ad una condizione di «ignoranza». Lo scontro fra le emozioni suscitate dal nemico del poeta e la facoltà razionale vede prevalere le une sull'altra: «ragion» è morta e la nave del poeta travolta dalle passioni ondeggia, ora sospinta in avanti dal «desio», ora rallentata dallo «sdegno» e dal «pianto», come suggerisce l'andamento *a minore* dell'endecasillabo del v. 10 che rallenta il ritmo degli endecasillabi *a maiore* dei versi precedenti (vv. 6-9). L'«error» è direttamente proporzionale all'«ignoranza», ovvero all'assenza di consapevolezza della brevità della vita e, dunque, del-

l'irrelevanza delle passioni che la vita genera. Tale consapevolezza, invece, pare balenare nel componimento successivo che chiude la prima parte redazione Gv: la sparizione finale della cerva/Laura, infatti, «quasi ad anticipare il contenuto della successiva sezione»<sup>73</sup>, insiste sulla evanescenza del segno terrestre che, pur carico di suggestività, è destinato alla corruzione: «Et era 'l sol già vòlto al mezzo giorno, / gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi, / quand'io caddi ne l'acqua, et ella sparve» (*Rvf.* CXC, 11-14).

#### 4.3.2. La canzone *Rvf.* CCLXIV

La canzone CCLXIV, oltre ad occupare una sede d'eccezione nel cantiere del libro, collocata com'è all'inizio della seconda sezione, rappresenta, da un lato, una sintesi della teoria delle emozioni in chiave stoica e, dall'altro, un rilancio di tale teoria sulla scia del modello agostiniano in ossequio al duplice paradigma offerto dal proemio<sup>74</sup>.

##### a) *Il cambiamento del «dolore» e della «speranza»*

I' vo pensando, et nel penser m'assale  
una pietà sì forte di me stesso,  
che mi conduce spesso  
ad altro lagrimar ch'i' non soleva:  
ché, vedendo ogni giorno il fin più presso,  
mille fiata ò chieste a Dio quell'ale  
co le quai del mortale  
carcer nostro intelletto al ciel si leva.  
Ma infin a qui niente mi releva  
prego o sospiro o lagrimar ch'io faccia:  
e così per ragion conven che sia,

<sup>73</sup> M. SANTAGATA, in F. PETRARCA, *Canzoniere*, op. cit., p. 836.

<sup>74</sup> Cfr. su questo canzone la seguente bibliografia: A. FORESTI, *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca*, nuova ed. corretta e ampliata dall'autore, a cura di A. TISSONI BENVENUTI, Padova, Antenore, 1977, pp. 120-126; sulla datazione di questo componimento e sui richiami intertestuali con l'*Epistola metrica Ad seipsum* si rinvia a E.H. WILKINS, *On Petrarch's "Ad seipsum" and "I' vo pensando"*, in «Speculum» 32 (1957), pp. 84-91; cfr. anche M. FUBINI, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. Dal Duecento fino a Petrarca*, Milano, Feltrinelli 1975 (1962), pp. 159-164; M. PETRINI, *La resurrezione della carne. Saggi sul "Canzoniere"*, Milano, Mursia, 1993, pp. 159-168; K.W. HEMPFER, *La canzone CCLXIV, il "Secretum" e il significato del "Canzoniere" di Petrarca*, in «Lectura Petrarce» 14 (1994), pp. 263-287.

ché chi, possendo star, cadde tra via,  
degno è che mal suo grado a terra giaccia.  
Quelle pietose braccia  
in ch'io mi fido, veggio aperte anchora,  
ma temenza m'accora  
per gli altrui exempli, et del mio stato tremo,  
ch'altri mi sprona, et son forse a l'extremo.

L'un penser parla co la mente, et dice:  
- Che pur agogni? onde soccorso attendi?  
Misera, non intendi  
con quanto tuo disnore il tempo passa?  
Prendi partito accortamente, prendi;  
e del cor tuo divelli ogni radice  
del piacer che felice  
nol pò mai fare, et respirar nol lassa.  
Se già è gran tempo fastidita et lassa  
se' di quel falso dolce fugitivo  
che 'l mondo traditor può dare altrui,  
a che ripon' più la speranza in lui,  
che d'ogni pace et di fermezza è privo?  
Mentre che 'l corpo è vivo,  
ài tu 'l freno in bailia de' penser' tuoi:  
deh stringilo or che pò,  
ché dubbioso è 'l tardar come tu sai,  
e 'l cominciar non fia per tempo omai.

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

Anzitutto, le prime tre stanze sono costruite su un calibrato chiasmo che pone in dialogo il dolore buono e il dolore vano, la speranza vana e la speranza buona: «altro lagrimar» (v. 4) vs. «lagrimar» (v. 10), «speranza» (v. 30)/«ardor fallace» (v. 45) vs. «più beata spene» (v. 48). Tale dialettica mette in luce il cambiamento dell'io poetante, capace almeno di un dolore «altro» rispetto a quello fatuo della giovinezza; tale cambiamento avviene all'interno del cronotopo interiore, lì, infatti, nello spazio e nel tempo della coscienza, «l' vo pensando», la «pietà» generata dal pensiero «conduce» il poeta «ad altro lagrimar». A nulla è valso, invece, il «lagrimar» passato perché tale pianto è stato l'effetto non del «pensiero» del cielo proprio della coscienza bensì delle lusinghe della terra («altri mi sprona», v. 18).

Nella seconda stanza il «penser» che «parla co la mente» (v. 19), personificazione del primo predicato del componimento, chiede all'interlocutore con un'interrogativa retorica quale sia il vantaggio di riporre la «speranza» nel «mondo» che è «traditor» (v. 29) e largitore di un «falso dolce fugitivo» (v. 28); piuttosto che l'«ardor fallace» suscitato dalla donna, alla mente del poeta gioverebbe «sollevarsi a più beata spene, / mirando 'l ciel che ti si volve intorno, immortal et addorno» (v. 48). Il «cielo» è posto in antitesi alla terra, «qua giù» (v. 51), rappresentando piuttosto che un cronotopo d'incontro, una immagine del pensiero che riflette su se stesso e sulla caducità delle cose umane; a testimoniare è l'aggettivo «immortale» che definisce un oggetto per sua natura irriducibile al «breve sogno» del mondo. Alla dialettica fra dolore buono e dolore vano si aggiunge, pertanto, in perfetta simmetria, la dialettica fra speranza buona e speranza vana; le passioni buone destinate dal «penser», le passioni cattive, invece, aizzate dai beni terreni.

b) *Il ritorno della prima catena. Il pensiero della gloria*

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

Nella quarta stanza il pensiero della gloria, una delle due catene del *Secretum*, contesta il moto ascensionale che l'intervento del primo pensiero vorrebbe imprime-re alla vita interiore dell'io poetante: esso, infatti, rispinge il poeta sulla terra condannandolo ora alla «speme» (v. 58) ora alla paura («temo», v. 66/«pavento» v. 70). La ragione del poeta riflette sulla caducità di tale desiderio e sulla vanità di colui che, di «latino» o «greco» (v. 68) si tratti, canterà le sue gesta, non riuscendo tuttavia ad abbracciare questa «verità».

c) *Il ritorno della seconda catena. Il pensiero dell'amore*

Ma quell'altro voler di ch'i' son pieno,  
quanti press'a lui nascon par ch'adugge;  
e parte il tempo fugge  
che, scrivendo d'altrui, di me non calme;  
e 'l lume de' begli occhi che mi strugge  
soavemente al suo caldo sereno,  
mi ritien con un freno  
contra chui nullo ingegno o forza valme.  
Che giova dunque perché tutta spalme  
la mia barchetta, poi che 'nfra li scogli  
è ritenuta anchor da ta' duo nodi?  
Tu che dagli altri, che 'n diversi modi  
legano 'l mondo, in tutto mi disciogli,  
Signor mio, ché non toglì  
omai dal volto mio questa vergogna?  
Ché 'n guisa d'uom che sogna,  
aver la morte inanzi gli occhi parme;  
et vorrei far difesa, et non ò l'arme.

Quel ch'i' fo veggio, et non m'inganna il vero

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

Nella quinta e nella sesta stanza spetta al pensiero d'amore consumare la mente del poeta nel cronotopo d'incontro fra il poeta e la donna: «e 'l lume de' begli occhi che mi strugge / soavemente al suo caldo sereno» (vv. 77-78). Un parallelismo struttura qui il discorso emotivo sull'amore: esso, infatti, da una parte elide la libertà dell'amante – «mi ritien con un freno / contra chui nullo ingegno o forza valme» (vv. 79-80), oppure «anzi mi sforza Amore, / che la strada d'onore / mai nol lassa seguir, chi troppo il crede» (vv. 92-94) – e, dall'altra, genera «vergogna» (v. 87), come affermano anche i seguenti versi: «e sento ad ora ad or venirmi al core / un leggiadro disdegno aspro et severo / ch'ogni occulto pensiero / tira in mezzo la fronte, ov'altri 'l vede» (vv. 95-98).

Il poeta mostra qui un deprezzamento per il desiderio amoroso che, come il desiderio di gloria, lo lega alla terra; purtuttavia, nel cronotopo d'incontro, il favore accordato dalla ragione a tale passione è inevitabile.

d) *L'oscillazione dell'anima petrarchesca*

Né so che spatio mi si desse il cielo  
 quando novellamente io venni in terra  
 a soffrir l'aspra guerra  
 che 'ncontra me medesmo seppi ordire;

né posso il giorno che la vita serra  
antiveder per lo corporeo velo;  
ma variarsi il pelo  
veggio, et dentro cangiarsi ogni desire.  
Or ch'i' mi credo al tempo del partire  
esser vicino, o non molto da lunge,  
come chi 'l perder face accorto et saggio,  
vo ripensando ov'io lassai 'l viaggio  
da la man destra, ch'a buon porto aggiunge:  
et da l'un lato punge  
vergogna et 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.

Canzon, qui sono, ed ò 'l cor via più freddo  
de la paura che gelata neve,  
sentendomi perir senz'alcun dubbio:  
ché pur deliberando ò vòlto al subbio  
gran parte omai de la mia tela breve;  
né mai peso fu greve  
quanto quel ch'i' sostengo in tale stato:  
ché co la morte a lato  
cerco del viver mio novo consiglio,  
et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio.

Nella settima stanza e nel congedo viene ricapitolato il dialogo instaurato dalla mente del poeta con i propri pensieri: la vita in «terra», afferma Petrarca, è un'«aspra guerra», la guerra portata dalle passioni, della gloria e dell'amore, inevitabile perché né la ragione né la libertà possono ad essa opporsi nel cronotopo d'incontro.

Al contempo, però, ritorna il pensiero di apertura del componimento, «vo ripensando» (v. 120), grazie al quale il poeta, meditando sul passato, nel cronotopo interiore, misura il proprio fallimento, constata l'approssimarsi della morte, prova «vergogna» e «duol» (v. 123). In tali passioni si concreta l'«altro lagrimar», ovvero il dolore buono che nasce dal pensiero e che, come nel primo sonetto, indica il pentimento del poeta. Tuttavia, lo stato interiore dell'io poetante è ancora oscillante poiché, per un verso, egli mostra una «non usata» consapevolezza del proprio errore, riflettendo nel chiuso della propria coscienza sulla vanità delle cose mortali e della

propria vita e misurando quindi l'inermità delle passioni; per l'altro, egli soffre suo malgrado, vivendo ancora sulla terra, la condizione inevitabile della «guerra»: «et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio» (v. 136).

Dal punto di vista della nostra analisi il verbo «veggio» è da riferire al cronotopo interiore; solo in esso, infatti, nel chiuso della propria coscienza, l'autore è in grado di stabilire valutazioni adeguate circa il mondo e fissare il «meglio»: il «vedere», quindi, ha un'accezione puramente interiore del discernimento della mente, che non implica il senso fisico della vista. Al contrario, il verbo «appigliare» è da riferire al cronotopo d'incontro, ovvero a tutti gli eventi narrati incontrati dal poeta: «peggiore», infatti, costituisce il giudizio dell'io poetante sulle cose terrene e periture che il suo desiderio di pace non valgono a soddisfare.

e) *La preghiera inefficace*. Che il paradigma culturale a cui Petrarca fa riferimento sia quello stoico è paradossalmente dimostrato dal tema della preghiera. Essa, infatti, non è in grado di ottenere le «ali» che permetterebbero all'intelletto di innalzarsi al di sopra della terra: «Ma infin a qui niente mi releva / prego...» (vv. 9-10), indiziando così l'ascesi personale, «del cor tuo divelli ogni radice» (v. 24), come la strada più consona per raggiungere l'obiettivo morale di un distacco dai beni terreni.

Petrarca fa riferimento qui anche all'adorazione personale del crocifisso grazie ad un cronotopo d'incontro, «Quelle pietose braccia / in ch'io mi fido, veggio aperte anchora» (vv. 14-15), che non è in grado, tuttavia, di sovvertire la regola che vuole nel cronotopo d'incontro la guerra delle passioni contro la ragione: «ma temenza m'accora / [...] e del mio stato tremo» (vv. 16-17); nemmeno il crocifisso, insomma, è una soluzione alla lotta interiore.

La preghiera oscilla fra un cronotopo interiore, il dialogo con Dio, e un cronotopo d'incontro, la visione del crocifisso, risultando comunque una variante d'intreccio incapace di produrre un cambiamento narrativo<sup>75</sup>. In altri termini, nella guerra dell'animo suo la preghiera non è un'«arma» che sia in grado di difenderlo dagli attac-

---

<sup>75</sup> La medesima strategia narrativa è replicata in uno dei componimenti più celebri del *Canzoniere*, «Padre del ciel, dopo i perduti giorni» (*Rvf.* LXVII). Anche in questo caso, infatti, l'invocazione a Dio nel cronotopo interiore giustapposta al dialogo con il «Signor mio» che trova un riscontro anche negli eventi narrati, «ramenta lor come oggi fusti in croce» (v. 14), non dirime la lotta interiore, ovvero non è in grado di elevare l'io poetato al di sopra della dimensione terrena.

chi delle passioni; nella quinta stanza, infatti, richiedendo l'aiuto divino, constata come la preghiera sia un'arma "spuntata": «Signor mio, ché non togli / omai dal volto mio questa vergogna? / [...] / et vorrei far difesa, et non ò l'arme» (vv. 86-87, 90).

Tale inefficacia della preghiera è un fenomeno narrativo rilevante che, ancora una volta, marca un confine rispetto alla poetica dantesca e al modo in cui la preghiera, in tale poetica, assume il suo ruolo narrativo.

Ben m'accors' io ch'io era più levato,  
per l'affocato riso de la stella,  
che mi pareva più roggio che l'usato.

Con tutto 'l core e con quella favella  
ch'è una in tutti, a Dio feci olocausto,  
qual conveniesi a la grazia novella.

E non er' anco del mio petto essausto  
l'ardor del sacrificio, ch'io conobbi  
esso litare stato accetto e fausto;

ché con tanto luore e tanto robbi  
m'apparvero splendor dentro a due raggi,  
ch'io dissi: «O Eliòs che sì li addobbi!» (*Par.* XIV, 85-96).

Nel cielo del Sole la preghiera risponde ad un evento narrativo («Ben m'accors' io ch'io era più levato») e produce un nuovo evento narrativo («ch'io conobbi / esso litare stato accetto e fausto»), verificabile dagli occhi del pellegrino («m'apparvero...»), secondo una dinamica d'intreccio che regola l'intera architettura della *Commedia*: basti pensare, alla prima preghiera innanzi a Virgilio grazie a cui comincia il cammino («“Miserere di me” gridai a lui», *Inf.* I, 65), alle invocazioni delle anime purgatoriali che si rivolgono alla misericordia di Dio per ottenere il perdono, («“la bontà infinita ha sì gran braccia / che prende ciò che si rivolge a lei”», *Purg.* II, 122-123), alla preghiera alla Vergine che, richiesta dalla natura degli eventi divini innanzi a cui il pellegrino è posto, permette l'ultima visione: «orando grazia conven che s'impetri» (*Par.* XXXII, 147).

f) *L'ascesi soggettiva*. L'inagibilità del sentiero della preghiera spinge l'io poetato a cercare un'altra strada per elevarsi al di sopra del «carcere» terreno; si tratta di una via d'uscita dal mondo e dalle passioni che esso suscita, «e del cor tuo divelli ogni radice» (v. 24), l'unica che la ragione possa percorrere, «Mentre che 'l corpo è vivo, / ài tu 'l freno in bailia de' penser' tuoi: / deh stringilo or che pôi, / ché dubbioso è 'l tardar come tu sai». Nella condizione terrena, tuttavia, le passioni sono destinate a prevalere sulla ragione; pertanto, secondo la *dispositio* binaria che governa alcuni temi centrali del componimento, il «penser» ribadisce la necessità dell'elevazione dalla «terra» al «ciel»: «or ti solleva a più beata spene, / mirando il ciel che si volve intorno» (vv. 48-49).

Il movimento ascensionale invocato dal «penser» si traduce qui in una riflessione sulla morte e sulla vanità delle cose terrene che ricorre secondo una scansione trimembre a controbilanciare la passione della gloria, «e temo ch'un sepolcro ambeduo chiuda» (v. 65), «ma se 'l latino e 'l greco / parlan di me dopo la morte, è un vento» (vv. 68-69), «adunar sempre quel ch'un'ora sgombre» (v. 71), e la passione dell'amore, «e parte il tempo fugge / che...» (vv. 75-76), «Ché 'n guisa d'uom che sogna / aver la morte inanzi gli occhi parme» (vv. 88-89), «ché mortal cosa amar con tanta fede / quanta a Dio sol per debito convensi / più si disdice a chi più pregio brama» (vv. 99-101)<sup>76</sup>; quest'ultimo richiamo è compiuto dalla ragione «ad alta voce», una ragione purtuttavia «sviata dietro ai sensi» (v. 103). Torna qui, peraltro, il tema agostiniano della *consuetudo*, il «mal costume» che, corrompendo le abitudini, facilita l'inclinazione al peccato o, addirittura secondo Petrarca, rende inevitabile la caduta. Per quanto la ragione si sforzi di contemplare la vanità delle cose mortali, infatti, il rapporto con esse genera delle passioni ch'ella è incapace di dominare e, schiava d'esse, prova lo scotto d'una vita ch'è «guerra».

---

<sup>76</sup> Come sottolinea Hempfer, Petrarca riprende qui le tesi enucleate da Augustinus nel *Secretum*: «Ciò ha inizio con la tematizzazione della *meditatio mortis* quale presupposto per qualsiasi cambiamento, tema che determina tanto la sequenza iniziale (vv. 1-17) quanto la conclusione (vv. 109-136)» (K.W. HEMPFER, *La canzone CCLXIV, il "Secretum" e il significato del "Canzoniere" di Petrarca*, op. cit., p. 276). Cfr., p. es., A. *Id agere tecum institueram, ut ostenderem, ad evadendum huius nostre mortalitatis angustias ad tollendumque se se altius, primum veluti gradum obtinere meditationem mortis humaneque miserie* (*Secr.* I, 34).

g) «*L'altro lagrimar*». Nella settima stanza, che sintetizza con la rima «guerra»/«terra» la lotta interiore fra la personificazione della ragione (seconda e terza stanza) e la personificazione delle passioni (terza e quarta stanza, la gloria, quinta e sesta stanza, l'amore), la riflessione sulla morte assume, tuttavia, una declinazione originale<sup>77</sup>: «ma variarsi il pelo / veggio, et dentro cangiarsi ogni desire» (vv. 114-115). Il poeta, infatti, associa i segni della incipiente vecchiaia ad un cambiamento del desiderio interiore: «Or ch'i' mi credo al tempo del partire / esser vicino, o non molto da lunge, / come chi 'l perder face accorto e saggio, / vo ripensando ov'io lassai 'l viaggio / da la man destra, ch'a buon porto aggiunge» (vv. 117-121). Dunque, l'uomo diviene «saggio» grazie al «perder», il verbo sostantivato che indizia la riflessione circa la labilità della vita; ancora una volta il pensiero («vo ripensando») – oltre a rincalzare l'incipitario «I' vo pensando» -, inquadra all'interno di un cronotopo interiore lo scarto di consapevolezza rispetto all'uomo antico, una consapevolezza che si traduce nella «vergogna» e nel «dolore», qui manifestazioni dell'«altro lagrimar» a cui la prima stanza accenna. Esse sono passioni buone, dunque, perché frutto di un retto intendimento circa le cose umane, il «novo consiglio», che affiora alla coscienza del poeta attestandone lo sviluppo interiore, non ancora stabile, tuttavia, dato il travaglio proprio della condizione terrena. Tali considerazioni collimano con alcune autorevoli osservazioni critiche, ad esempio di Hempfer, «la canzone segna il punto di rottura decisivo, provocato [...] non dalla morte altrui, ma dal fatto che il locutore diventa cosciente della propria caducità e, riflettendo sulla inevitabilità della morte, giunge razionalmente al convincimento già formulato rappresentativamente nel sonetto introduttivo: “che quanto piace al mondo è breve sogno” (v. 14)»<sup>78</sup>, e di Vecchi Galli: «ma i primi segni della *mutatio ani-*

---

<sup>77</sup> Hempfer a riguardo parla di «psicomachia tra pensieri e 'volontà' diversi del locutore» (*Ivi*, p. 277); nella nostra analisi si insiste piuttosto sulla lotta interiore che trova come contendenti da una parte il «penser» della ragione, dall'altro, i pensieri delle passioni, in senso stoico, opinioni errate circa i beni terreni.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 280.

*mi* sono già qui, in quest'atto di dolore ancora imperfetto che precede di pochissimo il grido di dolore, umano e disperato, per la morte di Laura»<sup>79</sup>.

Da questa riflessione sulla morte nasce l'«altro lagrimar» che, pur non essendo ancor un atteggiamento emotivo stabile del poeta, rappresenta tuttavia un cambiamento interiore rispetto al dolore vano generato da Amore. Pertanto, non è la morte della donna, come sottolinea Hempfer, la scaturigine del pentimento del poeta, bensì la sua meditazione «I' vo' pensando» che questa morte precede; anzi, la dipartita della donna genera un «dolore» che la ragione deve reprimere, come mostra la settima stanza della canzone CCLXVIII:

- Pon' freno al gran dolor che ti trasporta;  
ché per soverchie voglie  
si perde 'l cielo, ove 'l tuo core aspira,  
dove è viva colei ch'altrui par morta,  
et di sue belle spoglie  
seco sorride, et sol di te sospira;  
et sua fama, che spira  
in molte parti anchor per la tua lingua,  
prega che non extingua,  
anzi la voce al suo nome rischiari,  
se gli occhi suoi ti fur dolci né cari. - (*Rvf.* CCLXVIII, 67-77)

L'ammonimento, «Pon' freno», raddoppia l'avvertimento che il «penser» dà al poeta nella canzone CCLXIV («ài tu 'l freno in bailia de' penser' tuoi», v. 33); questa volta, tuttavia, da neutralizzare è il «dolore» generato dalla morte di Laura, un dolore che impedendo l'elevazione al cielo («per soverchie voglie») viene eguagliato al dolore cattivo generato da amore. La morte, dunque, quale principio tematico del libro, per un canto inaugura il pentimento, per l'altro, esalta un dolore, frutto del rapporto con il mondo, che deve essere debellato.

---

<sup>79</sup> P. VECCHI GALLI, in F. PETRARCA, *Canzoniere*, op. cit., p. 902. Sulla stessa canzone Vecchi Galli nota ancora che «non potrà quindi essere un caso che, secondo la lettura calendariale e liturgica del Canzoniere, la canzone 264 corrisponda al 25 dicembre (il Natale di Cristo, l'inizio della redenzione dell'uomo), e che sia la ventunesima canzone del libro (il numero degli anni passati dal soggetto sotto il giogo d'amore: Santagata)» (*Ibid.*).



#### 4.3.3. *Rvf.* CCXCII, CCCIV, CCCXVIII

I componenti di chiusura di Co Ch e Gv tornano sul tema dell'Amore per congedare il rapporto con Laura e certificare la vanità del mondo; «le cresse chiome» (v. 5) di Laura sono «poca polvere» (v. 8) in linea con la descrizione del mondo come «breve sogno». Petrarca si rifà qui al portato della cultura classica (per esempio di Orazio, *pulvis et umbra sumus*, *Carm.* IV, VII, 16) e insieme della cultura cristiana (cfr., p. es., *Reducis hominem in pulverem*, *Ps.* LXXXIX, 3 o *Quoniam ipse cognovit figmentum nostrum, recordatus est quoniam pulvis sumus*, *Ps.* CII, 14):

Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente,  
et le braccia et le mani et i piedi e 'l viso,  
che m'avean sì da me stesso diviso,  
et fatto singular da l'altra gente;

le cresse chiome d'òr puro lucente  
e 'l lampeggiar de l'angelico riso,  
che solean fare in terra un paradiso,  
poca polvere son, che nulla sente.

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

Or sia qui fine al mio amoroso canto:  
secca è la vena de l'usato ingegno,  
et la cetera mia rivolta in pianto (*Rvf.* CCXCII).

Il concetto della vanità delle cose umane è ripreso nell'ultima terzina del componimento CCXCIV che svela la cornice stoica entro cui il discorso petrarchesco è collocato: «Veramente siam polvere et ombra, / veramente la voglia cieca e 'ngorda, / veramente fallace è la speranza» (*Rvf.* CCXCIV, 12-14). La «speranza», infatti, come da precetto ciceroniano, è «fallace» in quanto giudizio erroneo sull'amore per la donna.

Le chiuse della giunta chigiana e della redazione di Giovanni ribadiscono il medesimo messaggio: il fuoco d'amore è morto e non c'è più chi risponda al poeta.

Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi  
fu consumato, e 'n fiamma amorosa arse,  
di vaga fera le vestigia sparse  
cercai per poggi solitarii et hermi;

et ebbi ardir cantando di dolermi  
d'Amor, di lei che sì dura m'apparse:  
ma l'ingegno et le rime erano scarse  
in quella etate ai pensier' novi e 'nfermi.

Quel foco è morto, e 'l copre un picciol marmo:  
che se col tempo fossi ito avanzando  
(come già in altri) infino a la vecchiezza,

di rime armato, ond'oggi mi disarmo,  
con stil canuto avrei fatto parlando  
romper le pietre, et pianger di dolcezza (*Rvf.* CCCIV).

Il chiasmo «quel foco è morto, e 'l copre un picciol marmo» inquadra con studiata simmetria gli elementi drammatici del componimento, ovvero, il dileguarsi della passione, la morte della donna, il di lei corpo nella tomba. Secondo la medesima logica ordinatrice la *figura ethymologica* («armato», «disarmo»), su cui si appuntano i due emistichi del v. 12, bilancia l'evento drammatico rappresentato dalla fine della guerra amorosa sancita dalla morte della donna.

Al cader d'una pianta che si svelse  
come quella che ferro o vento sterpe,  
spargendo a terra le sue spoglie excelse,  
mostrando al sol la sua squalida sterpe,

vidi un'altra ch'Amor obiecto scelse,  
subiecto in me Calliope et Euterpe;  
che 'l cor m'avinse, et proprio albergo felse,  
qual per trunco o per muro hedera serpe.

Quel vivo lauro ove solean far nido  
li alti pensieri, e i miei sospiri ardenti,  
che de' bei rami mai non mossen fronda,

al ciel traslato, in quel suo albergo fido  
lasciò radici, onde con gravi accenti  
è anchor chi chiami, et non è chi responda (*Rvf.* CCCXVIII).

Il parallelismo chiude in simmetria anche la redazione di Giovanni, universalizzando, come di consueto, il dramma personale del poeta: «è anchor chi chiami, et non è chi risponda» (v. 14).

Nel cronotopo d'incontro di questi componimenti vi è solo, oltre alle rime, il «chi» indefinito, l'interlocutore universale che sempre costituisce il destinatario del discorso poetico; morta Laura, di lei rimane la «polvere» (CCXCII, 8) e il «picciol marmo» (CCCIV, 9), e al poeta resta la sola «cetera» del suo canto (CCXCII, 14). Il cronotopo interiore, pertanto, tende ad “erodere” quelle zone testuali che nella prima parte del libro sono di competenza del cronotopo d'incontro. Questa onnipervasività del cronotopo interiore è direttamente proporzionale al movimento ascensionale – il passaggio dalla «guerra» della «terra» alla «pace» del «cielo» – che la poesia petrarchesca intende presentare e compiere nel componimento finale «Vergine bella».

Sul versante dell'io poetante/io poetato si conferma, invece, la regola rappresentativa che, sulla base di una legge morale irrevocabile, presenta un personaggio caratterizzato da tratti psicologici costanti: dopo la morte della donna, egli è esente dalle passioni vane qualora assuma i tratti del saggio, mentre è soggetto al dolore e alla speranza nella misura in cui si lasci ridurre in schiavitù dal pensiero della donna.

#### 4.4. La «speranza» e il «dolore» fra *Rvf. CCCXXXII* e *Rvf. CCCLXVI*

Nell'economia del discorso sulle passioni nella seconda parte del *Canzoniere* la sestina doppia CCCXXXII costituisce un punto di osservazione privilegiato<sup>80</sup>. In essa Petrarca delinea l'avvenuto cambiamento della speranza dell'io poetante causato dalla morte della donna amata; si passa, infatti, dalla speranza «vana» alla speran-

---

<sup>80</sup> Su questo componimento cfr. M. SHAPIRO, *Hieroglyph of Time. The Petrarchan Sestina*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1980, in partic. pp. 130-140; M. HERNÁNDEZ ESTEBAN, *Procedimientos compositivos de la sextina. De Arnault Daniel a Fernando de Herrera*, in «Revista de literatura» 49 (1987), in partic. pp. 393-399; C. BERRA, *La sestina doppia CCCXXXII*, in «Lectura Petrarce» 11 (1991), pp. 219-235; G. FRASCA, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992, in partic. pp. 207-258; R. PELOSINI, *Il sistema-sestine nel “Canzoniere” (e altre isotopie di Laura)*, in AA.VV., *Critica del testo*, I/2, Roma, Viella, 1998, pp. 665-721. Sul genere poetico della sestina cfr. C. BERRA, *La sestina doppia CCCXXXII*, op. cit., p. 219., nt. 2.

za di morire e quindi di ricongiungersi a Laura in cielo, completando così quella metamorfosi emotiva del protagonista iniziata col delinarsi dell'«altro lagrimar» in CCLXIV. Questa sestina doppia, insomma, fonda i presupposti della riabilitazione emotiva del poeta, non più in balia degli stati d'animo ma padrone di se stesso, ovvero, di un «dolore» che è pentimento per l'errare antico e di una «speranza» che è desiderio del cielo e non più di beni terreni caduchi<sup>81</sup>.

#### 4.4.1. *Rvf.* CCCXXXII

Mia benigna fortuna e 'l viver lieto,  
i chiari giorni et le tranquille notti  
e i soavi sospiri e 'l dolce stile  
che solea resonare in versi e 'n rime,  
vòlti subitamente in doglia e 'n pianto,  
odiar vita mi fanno, et bramar morte.

Crudele, acerba, inexorabil Morte,  
cagion mi dà di mai non esser lieto,  
ma di menar tutta mia vita in pianto,  
e i giorni oscuri et le dogliose notti.  
I mei gravi sospir' non vanno in rime,  
e 'l mio duro martir vince ogni stile.

Ove è condotto il mio amoroso stile?  
A parlar d'ira, a ragionar di morte.  
U' sono i versi, u' son giunte le rime,  
che gentil cor udia pensoso et lieto;  
ove 'l favoleggiar d'amor le notti?  
Or non parl'io, né penso, altro che pianto.

Nelle prime tre stanze il poeta constata che al capolinea della sua esperienza amorosa la morte attende inesorabile, come segnala l'«intento anti-lirico» delle parole-  
rima il cui significato, nota Berra, «è quasi “fissato” dall'evento irreversibile della

---

<sup>81</sup> Il componimento assume un valore esemplificativo di temi già pertrattati nel *Canzoniere*, p. es. la «speranza» di morire o l'impossibilità di adeguamento delle «rime amorose» al nuovo tema della morte, denotando tuttavia un certo grado di originalità: «La sestina, tuttavia, isola questi spunti tematici dai contesti narrativi e dalle variazioni metaforiche cui precedentemente erano commisti e li utilizza allo stato puro, in una iterazione tanto più essenziale e strenua, aliena da immagini e traslati [...] quanto più volta, secondo la consuetudine del genere, alla riflessione metapoetica» (C. BERRA, *La sestina doppia CCCXXXII*, op. cit., p. 222).

morte sin dalla prima strofa, in una sequenza tragicamente ascendente, che corrisponde al senso della catastrofe abbattutasi su un universo sereno: *lieto, notti, stile, rime, pianto, morte*»<sup>82</sup>; la rievocazione del passato è compiuta qui sotto il segno della passione della letizia («lie», vv. 1 e 8) in antitesi rispetto al dolore («pianto», vv. 5 e 9) che polarizza, invece, la dimensione emotiva di un presente contrassegnato dalla morte. Nell'*hic et nunc* poetico, l'autore con un'apostrofe si rivolge alla «Morte», muto deuteragonista, che monopolizza il cronotopo interiore. I parallelismi, secondo una strategia sintattica tipica del dettato petrarchesco, tendono ad inquadrare l'antitesi fondativa del fulcro drammatico descritto nel componimento, «odiar vita mi fanno, et bramar morte» (v. 6) e «A parlar d'ira, a ragionar di morte» (v. 14) a scandire un «tono de meditación»<sup>83</sup>.

Già mi fu col desir sì dolce il pianto,  
che condia di dolcezza ogni agro stile,  
et vegghear mi faceva tutte le notti:  
or m'è 'l pianger amaro più che morte,  
non sperando mai 'l guardo honesto et lieto,  
alto sogetto a le mie basse rime.

La quarta stanza sintetizza le polarità antitetiche, presente («or», v. 22) vs. passato («Già», v. 19), che questa volta, tuttavia, declinano il tema emotivo solo dal punto di vista del «dolore»: anche l'amore – spiega il poeta – fu dolore però «dolce» nell'attesa di incontrare la donna, al contrario del pianto generato dalla morte, «amaro», perché non più alimentato dalla speranza di vedere di nuovo l'amata. Il chiasmo – «Già [...] dolce il pianto / [...] / or m'è 'l pianger amaro» (vv. 19/22) – bilancia due antitesi che focalizzano due dolori: il primo è rivolto al futuro perché viene generato

<sup>82</sup> *Ivi*, pp. 222-223. L'incipit del sonetto, caratterizzato dalla rievocazione dei giorni lieti dell'amore per Laura, suona «se non menzognero, almeno mistificatorio» (*Ibid.*) poiché presenta «extrañamente un balance positivo de felicidad» (M. HERNÁNDEZ ESTEBAN, *Procedimientos compositivos de la sextina. De Arnault Daniel a Fernando de Herrera*, op. cit., p. 394), che non par tenere in debito conto tante la schiavitù amorosa del poeta largamente descritta; tale condotta narrativa, tuttavia, è da inquadrare nella logica dell'inattendibilità della voce narrante del *Canzoniere* per cui si rinvia *supra* pp. 281-282.

<sup>83</sup> M. HERNÁNDEZ ESTEBAN, *Procedimientos compositivos de la sextina. De Arnault Daniel a Fernando de Herrera*, op. cit., p. 395.

dall'impossibilità di rivedere la donna; il secondo, invece, è ripiegato sul passato poiché alimentato dal ricordo di Laura.

Chiaro segno Amor pose a le mie rime  
dentro a' belli occhi, et or l'à posto in pianto,  
con dolor rimembrando il tempo lieto:  
ond'io vo col penser cangiando stile,  
et ripregando te, pallida Morte,  
che mi sottragghi a sì penose notti.

La quinta stanza segna un passaggio fondamentale nel quadro emotivo dell'io poetato; accanto al dolore rivolto al passato, infatti, domina nel presente del poeta un cambiamento di «stile», operato «col penser». Quest'ultimo sintagma segnala l'innalzamento, o comunque il nuovo distanziamento, dal cronotopo d'incontro fondato sul rapporto con la donna, al cronotopo interiore in cui emerge la seconda apostrofe alla «pallida Morte» (v. 29)<sup>84</sup>. Questo slittamento cronotopico, come già osservato, costituisce il moto ascensionale della poesia rispetto agli eventi narrati. Nella dimensione del «penser», il poeta prega la Morte affinché gli venga concessa la dipartita dal mondo: «ripregando te [...] / che mi sottragghi a sì penose notti» (vv. 29-30); il «dolore», trasfigurato a livello del «penser», non è più solo ripiegamento sul passato, ma diventa preghiera alla morte, attesa di una vita a venire nel cielo. Si sostanzia qui, dunque, il risvolto bifronte del dolore generato dalla morte di Laura: da una parte, si trova la tentazione di abbandonarsi al ricordo di un bene fugace, dall'altra, emerge l'attesa della morte come mezzo per raggiungere una nuova vita.

Fuggito è 'l sonno a le mie crude notti,  
e 'l suono usato a le mie roche rime,  
che non sanno trattar altro che morte,  
così è 'l mio cantar converso in pianto.  
Non à 'l regno d'Amor sì vario stile,  
ch'è tanto or tristo quanto mai fu lieto.

---

<sup>84</sup> Tale fenomeno narrativo è accompagnato da una perdita di referenzialità dei significanti, come nota Shapiro: «Although we have here the single example of an adjective (*lieto*) used as a rhyme-word in Petrarch's sestinas, we see that the word becomes nominalized. Whereas nouns refer to specific things, predicates to "anything"» (M. SHAPIRO, *Hieroglyph of Time. The Petrarchan Sestina*, op. cit., p. 135).

Nesun visse già mai più di me lieto,  
nesun vive più tristo et giorni et notti;  
et doppiando 'l dolor, doppia lo stile  
che trae del cor sì lagrimose rime.  
Vissi di speme, or vivo pur di pianto,  
né contra Morte spero altro che Morte.

Morte m'à morto, et sola pò far Morte  
ch'i' torni a riveder quel viso lieto  
che piacer mi facea i sospiri e 'l pianto,  
l'aura dolce et la pioggia a le mie notti,  
quando i pensieri electi tessea in rime,  
Amor alzando il mio debile stile.

La settima stanza è riepilogativa: da un lato, ripropone l'antitesi della prima stanza con il solito parallelismo che accosta in antitesi la letizia passata al dolore presente<sup>85</sup>; dall'altro, enuncia il «doppio» dolore – sulla scia della quarta stanza, il dolore rivolto al futuro è accompagnato dal dolore rivolto al passato –, raddoppiando il quale si rende necessario uno stile duplicato, ovvero una sestina doppia, in ottemperanza alla connessione fra stile e vita emotiva attivata già nel proemio. Questo «stile», infatti, sembra compiere la traiettoria metapoetica del primo sonetto, «del vario stile in ch'io piango et ragiono» (*Rvf.* I, 5), con un grado di perfezione sconosciuto alle rime amorose precedenti, sulla base dell'allargamento dello scenario emotivo del poeta<sup>86</sup>. La *figura ethymologica* per coppie di termini sostiene a livello retorico il tema del «raddoppiamento», «doppiando [...] doppia» (v. 39), «speme»/«spero» (vv. 41-42), «Morte»/«Morte» (v. 42), in *variatio* nel verso successivo «Morte»/«morto»/«Morte» (v. 43): la *replicatio* insiste, tuttavia, sulla nuova passione che arricchisce il panorama emotivo dell'io poetato: la «speranza» che anela alla «Morte», ovvero ad un'altra vita. La «Morte» in un certo senso viene a rappresentare il “doppio” di Laura; come la donna, infatti, generava dolore e speranza nel poeta, così essa riempie il poeta di pianto e desiderio, «Né contra Morte spero altro che Morte» (v. 42), essendo la morte l'unico mezzo per tornare a vedere la donna amata.

---

<sup>85</sup> Rispettivamente: «Nesun visse [...] più di me lieto» (v. 37) e «nesun vive più tristo» (v. 38).

<sup>86</sup> Come evidenzia Berra, nella sesta e settima stanza il poeta sottolinea «una gradazione stilistica “dolerosa” inedita» all'interno del *Canzoniere* (C. BERRA, *La sestina doppia CCCXXXII*, op. cit., p. 225).

In questa sestina, pertanto, emerge una nuova «speranza» che, accanto all'«altro lagrimar» (*Rvf.* CCLXIV, 4), emenda lo scenario interiore del poeta a livello del cronotopo interiore: il dolore è generato dalla riflessione sulla caducità delle cose umane – «I' vo' pensando» (*Ivi*, 1) – mentre la speranza sgorga dall'invocazione alla morte – «ond'io vo col penser cangiando stile, / et ripregando te, pallida Morte, / che mi sottragghi a sì penose notti» (vv. 28-30)<sup>87</sup>.

Or avess'io un sì pietoso stile  
che Laura mia potesse tôrre a Morte,  
come Euridice Orpheo sua senza rime,  
ch'i' viverei anchor più che mai lieto!  
S'esser non pò, qualchuna d'este notti  
chiuda omai queste due fonti di pianto.

Amor, i' ò molti et molt'anni pianto  
mio grave danno in doloroso stile,  
né da te spero mai men fere notti;  
et però mi son mosso a pregar Morte  
che mi tolla di qui, per farne lieto,  
ove è colei ch'i' canto et piango in rime.

Se sì alto pòn gir mie stanche rime,  
ch'aggiungan lei ch'è fuor d'ira et di pianto,  
et fa 'l ciel or di sue bellezze lieto,  
ben riconoscerà 'l mutato stile,  
che già forse le piacque anzi che Morte  
chiaro a lei giorno, a me fesse atre notti.

O voi che sospirate a miglior' notti,  
ch'ascoltate d'Amore o dite in rime,  
pregate non mi sia più sorda Morte,  
porto de le miserie et fin del pianto;  
muti una volta quel suo antiquo stile,  
ch'ogni uom attrista, et me pò far sì lieto.

---

<sup>87</sup> Nota acutamente Berra che «Nel ciclo delle sestine, ai primi componimenti che proclamano la preminenza del tempo interno e dei suoi miti (*R.v.f.* XXII, XXX, LXVI), segue l'anelito verso quella volontaria sincronizzazione fra tempo interno e tempo esterno che è, sotto questo rispetto, la conversione, (LXXX, CXLII, CCXIV), quindi la stasi estrema (CCXXXVII) e la consapevolezza (CCXXXIX) dell'inermità della finzione e dell'anacronismo letterari, infine la rinuncia, dopo la scomparsa dell'oggetto mitologizzato, al «tempo perduto» e alla finzione poetica, nella nostra sestina doppia, l'unica della seconda parte» (C. BERRA, *La sestina doppia CCCXXXII*, op. cit., p. 221). Nella nostra analisi si intende evidenziare che il passaggio dal «tempo interno» al «tempo esterno» è compiuto dalla riflessione personale del poeta entro le coordinate del cronotopo interiore.



Far mi pò lieto in una o 'n poche notti:  
e 'n aspro stile e 'n angosciose rime  
prego che 'l pianto mio finisca Morte.

Il poeta suggerisce che lo stile è «mutato» prima della morte di Laura<sup>88</sup> - come evidenzia anche Hempfer -, con tutta probabilità riferendosi alla canzone CCLXIV in cui attraverso la riflessione sulla morte egli si avvede di aver smarrito «la man destra» (CCLXIV, 121)<sup>89</sup>. Ad essa, la morte della donna amata aggiunge la «speranza» di una vita «fuor d'ira et di pianto» (v. 62), ovvero una vita non sottomessa al regno delle passioni terrene; insistente diviene, dunque, l'invocazione e la «preghiera» affinché il poeta giunga a stare con la sua donna: «pregar Morte» (v. 58), «pregate non mi sia più sorda Morte» (v. 69), fino all'ultimo verso della *tornada*, «prego che 'l pianto mio finisca Morte» (v. 75). Nel quadro narrativo del *Canzoniere* la preghiera alla «Morte» pare costituire un segnale narrativo che indica la direzione ascensionale della poesia petrarchesca, orientata non più alla terra ma al cielo; la «Morte», personificata, sembra rappresentare come nei *Trionfi* una ministra del «Signor che 'n cielo stassi» (*TM* I, 70), che proprio in qualità di ministra del volere divino è degna di essere invocata<sup>90</sup>.

In una delle prove incipitarie del *Canzoniere* l'*amor mortis* è inteso come la porta di accesso ad una nuova «guerra»:

S'io credesse per morte essere scarco  
del pensiero amoroso che m'atterra,  
colle mie mani avrei già posto in terra  
queste mie membra noiose, et quello incarco;

ma perch'io temo che sarrebbe un varco  
di pianto in pianto, et d'una in altra guerra,  
di qua dal passo anchor che mi si serra  
mezzo rimango, lasso, et mezzo il varco (*Rvf.* XXXVI, 1-8).

---

<sup>88</sup> «ben riconoscerà 'l mutato stile, / che già forse le piacque anzi che Morte» (vv. 64-65).

<sup>89</sup> Cfr. *supra* p. 301.

<sup>90</sup> Berra segnala qui invece un caso singolare di «*amor mortis* profano» (C. BERRA, *La sestina doppia CCCXXXII*, op. cit., p. 235).

Nella sestina doppia, invece, la «Morte» costituisce la via che permette di ascendere il cielo, unico luogo contraddistinto non dalla «guerra» ma dalla «pace»: «et però mi son mosso a pregar Morte / che mi tolla di qui, per farne lieto, / ove è colei ch'i' canto et piango in rime / Se sì alto pòn gir mie stanche rime, / ch'agiungan lei ch'è fuor d'ira et di pianto» (vv. 58-62). Il tema delle passioni, sottolineato in quest'ultimo verso, segnala l'avvenuto passaggio di consapevolezza da parte del poeta: il «cielo» non è un'altra «terra»/«guerra» perché in esso l'anima non è soggetta alle passioni.

#### 4.4.2. *Rvf.* CCCXLV

Il sonetto CCCXLV mostra che il desiderio di morire è da rileggere proprio alla luce dell'opposizione fra il cielo, un paradiso in cui Laura risiede con il «Signore eterno» (v. 14), e la terra, ovvero, un «inferno»:

Spinse amor et dolor ove ir non debbe  
la mia lingua aviata a lamentarsi,  
a dir di lei per ch'io cantai et arsi  
quel che, se fusse ver, torto sarebbe:

ch'assai 'l mio stato rio quietar devrebbe  
quella beata, e 'l cor racconsolarsi  
vedendo tanto lei domesticarsi  
con Colui che vivendo in cor sempre ebbe.

Et ben m'acqueto, et me stesso consolo;  
né vorrei rivederla in questo inferno,  
anzi voglio morire et viver solo:

ché più bella che mai con l'occhio interno  
con li angeli la veggio alzata a volo  
a pie' del suo et mio Signore eterno (*Rvf.* CCCXLV).

Il «voler morire» è il desiderio di innalzarsi al di sopra dell'«inferno», ovvero in quella dimensione celeste a cui l'uomo attinge entro il cronotopo interiore, come mostrano Laura, la quale porta il rapporto con il Signore eterno «in cor» (v. 8), e lo

stesso poeta il quale «vede» Laura e il «Signore» con l'«occhio interno» (vv. 12-14). All'«inferno» mondano si oppone, pertanto, il paradiso celeste già pregustabile in terra nella dimensione interiore in quel dialogo con il Signore che connota cristianamente il discorso petrarchesco<sup>91</sup>.

Tale consapevolezza, tuttavia, non traccia uno sviluppo progressivo, consequenziale dell'io poetato il quale ritorna, infatti, sul discorso amoroso nelle canzoni CCCLIX e CCCLX; come nota Hempfer, «l'effettiva *mutatio vitae*, come definitiva rinuncia all'amore e al suo discorso, si compie solo nei cinque ultimi sonetti e viene presentata come compiuta nella canzone alla Vergine CCCLXVI»<sup>92</sup>.

Questa interpretazione di Hempfer è confermata dall'analisi della teoria delle emozioni poiché gli ultimi cinque sonetti, oltre a costituire una sintesi delle strategie di rappresentazione della lotta interiore, segnalano il raggiungimento stabile della *mutatio vitae* da parte dell'io poetato.

L'elevazione dalla dimensione terrena/esteriore alla dimensione celeste/interiore avviene in modo definitivo fra la canzone CCCLX e il sonetto CCCLXI; la canzone rimette a tema il dialogo fra Amore e il poeta al cospetto della Ragione nel quadro di una esperienza mondana che, proprio perché mondana, presenta una contraddizione insanabile, come constata l'arbitro del dialogo in explicit: «“Piacemi aver vostre questioni udite, / ma più tempo bisogna a tanta lite”» (Rvf. CCCLX, 156-157). Qui si conclude il capitolo terreno del *Canzoniere* orchestrato sul cronotopo d'incontro: il rapporto con il mondo conduce ad una guerra con le passioni a cui la ragione non è in grado di opporre alcunché, ammesso che non raggiunga lo stadio di consapevolezza che, contemplando la vanità delle cose umane dalla prospettiva del cronotopo interiore, relega il dialogo fra Amore e il poeta al perimetro terreno.

---

<sup>91</sup> Rimane, purtuttavia, un duplice, contraddittorio risvolto della «Morte», da una parte, mezzo di ascesa al cielo (anche in *TM* I, 172: «Morte bella pareo nel suo bel viso»), dall'altra, argomento di recriminazione che mortifica il poeta, avvinto dal «dolore» per la scomparsa della donna amata, da una passione vana, dunque, che lo lega alla terra, cfr. p. es: «Ogni mio ben crudel Morte m'è tolto: / né gran prosperità il mio stato adverso / pò consolar di bel spiro sciolto. / Piansi et cantai: non so più mutar verso; / ma di et notte il duol ne l'alma accolto / per la lingua et per li occhi sfogo et verso» (Rvf. CCCXLIV, 9-14).

<sup>92</sup> K.W. HEMPFER, *La canzone CCLXIV, il "Secretum" e il significato del "Canzoniere" di Petrarca*, op. cit., p. 281.

#### 4.4.3. Altri componenti della serie

##### 4.4.3.1. «'l nostro viver vola» (*Rvf.* CCCLXI, 9)

Dicemi spesso il mio fidato specchio,  
l'animo stanco, et la cangiata scorza,  
et la scemata mia destrezza et forza:  
- Non ti nasconder più: tu se' pur vèglio.

Obedir a Natura in tutto è il meglio,  
ch'a contender con lei il tempo ne sforza. -  
Sùbito allor, com'acqua 'l foco amorza,  
d'un lungo et grave sonno mi risveglio:

et veggio ben che 'l nostro viver vola  
et ch'esser non si pò più d'una volta;  
e 'n mezzo 'l cor mi sona una parola

di lei ch'è or dal suo bel nodo sciolta,  
ma ne' suoi giorni al mondo fu sì sola,  
ch'a tutte, s'i' non erro, fama à tolta (*Rvf.* CCCLXI).

Il sonetto CCCLXI inquadra gli ultimi componenti del *Canzoniere* alla luce di una consapevolezza che contempla la caducità delle cose umane, «'l nostro viver vola» (v. 9), una consapevolezza già delineata nello stesso proemio a cui il poeta perviene nella vecchiaia contrapposta alla giovinezza dannata dall'errore.

##### 4.4.3.2. *Il cronotopo interiore*

Volo con l'ali de' pensieri al cielo  
sì spesse volte che quasi un dì loro  
esser mi par ch'àn ivi il suo thesoro,  
lasciando in terra lo squarciato velo.

Talor mi trema 'l cor d'un dolce gelo  
udendo lei per ch'io mi discoloro  
dirmi: - Amico, or t'am'io et or t'onoro  
perch'à i costumi variati, e 'l pelo. -

Menami al suo Signor: allor m'inchino,  
pregando humilmente che consenta  
ch'i' stia a veder et l'uno et l'altro volto.

Responde: - Egli è ben fermo il tuo destino;  
et per tardar anchor vent'anni o trenta,  
parrà a te troppo, et non fia però molto (*Rvf. CCCLXII*).

La constatazione della vanità delle cose umane ha come diretta implicazione l'ascesa al cielo nella dimensione del cronotopo interiore, introdotto nel sonetto precedente dal sintagma «'n mezzo 'l cor» (*Rvf. CCCLXI*, 11), e ribadito in apertura del componimento successivo: «Volo con l'ali de' pensieri al cielo» (v. 1). Il dialogo con Laura riassume il cambiamento del personaggio alla cui vecchiaia corrisponde un mutamento dei costumi; tale rinnovamento è presentato come il frutto di una «libertate» resa possibile dalla morte della donna e quindi della ritirata di Amore.

Morte à spento quel sol ch'abagliar suolmi,  
e 'n tenebre son gli occhi interi et saldi;  
terra è quella ond'io ebbi et freddi et caldi;  
spenti son i miei lauri, or querce et olmi:

di ch'io veggio 'l mio ben, et parte duolmi.  
Non è chi faccia et paventosi et baldi  
i miei penser', né chi li agghiacci et scaldi,  
né chi li empia di speme, et di duol colmi.

Fuor di man di colui che punge et molce,  
che già fece di me sì lungo stratio,  
mi trovo in libertate, amara et dolce;

et al Signor ch'i' adoro et ch'i' ringratio,  
che pur col ciglio il ciel governa et folce,  
torno stanco di viver, nonché satio (*Rvf. CCCLXIII*).

#### 4.4.3.3. *La speranza buona e il dolore buono*

Il cambiamento dei costumi si traduce dal punto di vista emotivo in un «altro lagrimar», il pentimento degli anni perduti («pentito et tristo de' miei sì spesi anni», v. 9), e in una «più beata spene», la preghiera al «Signor» («Signor che 'n questo car-

cer m'ài rinchiuso / tràmene» vv. 10-11) secondo lo schema inaugurato dalla coppia di verbi del proemio «spero»/«vergogno».

Tenemmi Amor anni ventuno ardendo,  
lieto nel foco, et nel duol pien di speme;  
poi che madonna e 'l mio cor seco in seme  
saliro al ciel, dieci altri anni piangendo.

Omai son stanco, et mia vita reprendo  
di tanto error che di vertute il seme  
à quasi spento; et le mie parti extreme,  
alto Dio, a te devotamente rendo:

pentito et tristo de' miei sì spesi anni,  
che spender si deveano in miglior uso,  
in cercar pace et in fuggir affanni.

Signor che 'n questo carcer m'ài rinchiuso,  
tràmene, salvo da li eterni danni,  
ch'i' conosco 'l mio fallo, et non lo scuso (*Rvf.* CCCLXIV).

Tale schema emotivo viene riproposto nel sonetto successivo con un parallelismo che ristabilisce le due passioni fondamentali, speranza e dolore, pilastri delle prime due quartine e baricentro del cambiamento interiore del protagonista:

I' vo piangendo i miei passati tempi  
i quai posi in amar cosa mortale,  
senza levarmi a volo, abbiend'io l'ale,  
per dar forse di me non bassi esempi.

Tu che vedi i miei mali indegni et empi,  
Re del cielo invisibile immortale,  
soccorri a l'alma disviata et frale,  
e 'l suo defecto di tua gratia adempi:

sì che, s'io vissi in guerra et in tempesta,  
mora in pace et in porto; et se la stanza  
fu vana, almen sia la partita honesta.

A quel poco di viver che m'avanza  
et al morir, degni esser Tua man presta:  
Tu sai ben che 'n altrui non ò speranza (*Rvf.* CCCLXV).

Il dolore buono – «I' vo piangendo i miei passati tempi» (v. 1) – è bilanciato dalla speranza buona che si sostanzia nell'invocazione: «Re del cielo invisibile immortale / soccorri» (vv. 6-7), e nella chiusura: «Tu sai ben che 'n altrui non ò speranza» (v. 14). Entro questo orizzonte emotivo il poeta può quindi circoscrivere nel passato la «guerra» («vissi in guerra e in tempesta», v. 9) e aprirsi alla dimensione pacificante del cielo cui perviene attraverso la propria riflessione interiore.

#### 4.4.3.4. «Vergine bella»

La conversione cristiana delineata nel finale del libro è frutto della decisione personale di abbandonare la dimensione terrena caduca e confidare in un dialogo interiore con la Vergine. Tale confessione si svolge entro il cronotopo interiore, nel chiuso di una coscienza finalmente libera dai lacci del mondo, come sottolinea il sintagma «con le ginocchia de la mente inchine»<sup>93</sup>. Se nell'ultimo canto del *Paradiso* dantesco la preghiera di San Bernardo alla Vergine è presentata nel quadro di un cronotopo «intellettuale» (*Par.* XXX, 40), finalizzato ad un ritorno al mondo terreno, «l'amor che move il sole e l'altre stelle» (*Par.* XXXIII, 141), qui l'invocazione alla Madonna avviene senza soluzione di continuità entro coordinate spazio-temporali interiori, coerentemente al disegno poetico che ha eretto un muro di separazione fra dimensione terrena/esteriore e dimensione celeste/interiore<sup>94</sup>. Tale considerazione trova riscontro nella posizione differente che Beatrice e Laura vengono ad assumere in questi episodi finali: quella presente, questa ai margini a significare rispettiva-

---

<sup>93</sup> Come evidenza già Carducci sulla canzone CCCLXVI: «Come inno o lauda, è oggettiva e canta le lodi della Vergine: come elegia o canzone, è soggettiva, e narra lo stato d'animo del poeta» (*Le Rime di Francesco Petrarca*, di su gli originali, commentate da G. CARDUCCI e S. FERRARI, Firenze, Sansoni, 1924 (1899), p. 511); cfr. anche L. PIETROBONO, «Vergine bella che di sol vestita», in «Annali della cattedra petrarchesca» 2 (1931), p. 136; sullo stilema «ginocchia de la mente» di origine lucanea e sui richiami biblici e patristici cfr. C. CAVEDONI, *La canzone di Francesco Petrarca in lode della Beatissima Vergine Maria, illustrata co' riscontri delle Sacre Scritture, de' Santi Padri e della liturgia della Chiesa*, in «Opuscoli religiosi, letterarj e morali» 10 (28), Modena, Soliani, 1861, p. 12. Sul rapporto «fra cielo e terra» come «il nucleo generatore della Canzone» si rinvia anche a M. PETRINI, *La canzone alla Vergine*, in «Critica letteraria» 22 (1994), p. 36.

<sup>94</sup> Molto acute a riguardo le osservazioni di Barberi Squarotti: «la preghiera di san Bernardo [di Dante] è, in questa prospettiva, forma essenziale del progresso verso la visione di Dio e momento ugualmente fondamentale dell'architettura poemica [...]. Il Petrarca invoca la Vergine perché egli possa dire di lei nella canzone che ha come oggetto la Vergine stessa. Maria non è un tramite di ulteriore grazia, quale la visione di Dio e la possibilità successiva di farne oggetto di rappresentazione e di racconto poetico» (G. BARBERI SQUAROTTI, *La preghiera alla Vergine: Dante e Petrarca*, in «Filologia e critica» 20 (1995), pp. 371-372).

mente una riconciliazione e un divorzio dal mondo. Aldo Bernardo osserva che gli attributi e le qualificazioni della Vergine sono i medesimi di Laura e sostiene, sulla base di queste considerazioni, un'interpretazione umanistica della donna amata dal poeta; come evidenzia Suitner, tuttavia, ciò «non necessariamente porta ad inficiare la divaricazione ideologica fra le due destinatarie della preghiera»<sup>95</sup>. La Vergine, infatti, da un lato, assomma in sé molteplici attributi umani che ne legittimano il ruolo di interlocutore del poeta, dall'altra, rimane l'«eccezione che conferma la regola» secondo cui v'è uno iato incolmabile fra cielo e terra, «Vergine sola al mondo senza exempio» (v. 53) e «Vergine unica et sola» (v. 133)<sup>96</sup>.

La teoria delle emozioni compie la traiettoria agostiniana enucleata dal sonetto proemiale e avvalora la conversione del poeta, presentandolo come un uomo pentito e capace di speranza in Dio, rovesciando il paradigma di colui che, schiavo del «giovenile errore» è preda delle «vane speranze e van dolore»; come afferma Pamela Williams «the terms in which St Augustine criticized the Stoics, specifically on

---

<sup>95</sup> F. SUITNER, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, op. cit., in partic. pp. 157-165/59; a questo studio si rinvia anche per i riferimenti alla tradizione stilnovistica della canzone (per cui cfr. anche G. Gorni, *Petrarca Virgini (Lettura della canzone CCCLXVI "Vergine bella")*, in «Lectura Petrarce» 7 (1987), pp. 205-206). Sullo studio di Aldo Bernardo cfr. A.S. BERNARDO, *Petrarch, Laura and the «Triumphs»*, New York, State University Press, 1974, pp. 153-159; sulla posizione di Bernardo è anche J. Tilden: «If we continue to look at the keywords in this poem – *saggia, pura, intera, benedetta, santa, sola, dolce, chiara, sacra, umana, nemica (d'orgoglio), unica* – we find that all have been used to a greater or lesser extent to praise Laura while still in the flesh» (J. TILDEN, *Conflict in Petrarch's Canzoniere*, in F. SCHALK (hrsg.), *Petrarca. Beiträge zu Werk und Wirkung*, Frankfurt, Klostermann, 1975, p. 314). Foster sottolinea invece che «it [*Vergine bella*] brings into view, delicately yet quite distinctly, a certain contrast between Mary and the hitherto prevalent Laura [...]. For him [*Petrarca*] the way to God entailed more renunciation than it did for Dante: it had to keep more clear of the body, be a more exclusive withdrawal into the 'interno lume'» (K. FOSTER, *Beatrice or Medusa*, in C.P. BRAND, K. FOSTER, U. LIMENTANI (a cura di), *Italian Studies presented to E.R. Vincent on His Retirement from the Chair of Italian at Cambridge*, Cambridge, Heffer, 1962, pp. 41/50). Sulla stessa scia Boitani afferma che la «trasformazione del linguaggio d'amore nel linguaggio della religione – un fenomeno che è comune, in entrambe le direzioni, durante tutto il Medioevo – culmina, attraverso la rievocazione della vita passata del poeta e un esame della sua condizione presente, in un rifiuto di Laura» (P. BOITANI, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna. Il Mulino, 1992, pp. 278-288: in partic. p. 285).

<sup>96</sup> «The strong chiasmus in lines 97 and 104 ('a me morte [...] a lei fama rea': 'a te onore [...] a me [...] salute') seems to underline forcibly the contrast between Laura and the Virgin Mary, but they are actually united because the poet asks the Virgin to do what Laura could not because she was human ('quel che non potea / far altri, è nulla a la tua gran vertute', lines 101-102)» (P. WILLIAMS, "*Canzoniere*" 366: *Petrarch's critique of Stoicism*, op. cit., p. 40).



the issues of moral autonomy and passionless virtue, illuminate the central concerns of *Canzoniere* 366»<sup>97</sup>.

Vergine bella, che, di sol vestita,  
coronata di stelle, al sommo Sole  
piacesti sì che 'n te Sua luce ascose,  
amor mi spinge a dir di te parole:  
ma non so 'ncominciar senza tu' aita,  
et di Colui ch'amando in te si pose.  
Invoco lei che ben sempre rispose,  
chi la chiamò con fede:  
Vergine, s'a mercede  
miseria extrema de l'humane cose  
già mai ti volse, al mio prego t'inchina,  
soccorri a la mia guerra,  
bench'i' sia terra, et tu del ciel regina.

Vergine saggia, et del bel numero una  
de le beate vergini prudenti,  
anzi la prima, et con più chiara lampa;  
o saldo scudo de l'afflicte genti  
contra colpi di Morte et di Fortuna,  
sotto 'l qual si triumpha, non pur scampa;  
o refrigerio al cieco ardor ch'avampa  
qui fra i mortali sciocchi:  
Vergine, que' belli occhi  
che vider tristi la spietata stampa  
ne' dolci membri del tuo caro figlio,  
volgi al mio dubio stato,

---

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 30. Sui richiami fra primo sonetto e ultima canzoni si rinvia anche allo studio di Gorni: «Il confronto col testo inaugurale dei *Fragmenta* s'inscrive in una dialettica di primo e di ultimo, della quale anche la nona stanza si fa carico [...]. Poco importano, come è ovvio, le coincidenze lessicali tra questi due punti estremi del canzoniere, se esse non vengono assunte come parole d'ordine, concetti-chiave o Leitmotiven del libro» (G. GORNI, *Petrarca Virgini (Lettura della canzone CCCLXVI "Vergine bella")*, op. cit., p. 208); per i riferimenti bibliografici fondamentali si rinvia di seguito a G. MARTELOTTI, "Le ginocchia della mente", in «Lingua nostra» 22 (1961), pp. 71-73; G. RABUSE, *Petrarcas MarienKanzone im Lichte der "Santa Orazione" Dantes*, in F. SCHALK (hrsg.), *Petrarca. Beiträge zu Werk und Wirkung*, op. cit., pp. 243-254; A. DI ROSA, *Le laude nella cultura poetica medioevale. Note per una ricerca*, in AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. I. Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 449-458; A. KABLITZ, "Era il giorno ch'al sol si scoloraro per la pietà del suo fattore i rai". *Zum Verhältnis von Sinnstruktur und poetischem Verfahren in Petrarca's "Canzoniere"*, in «Romanistisches Jahrbuch» 39 (1988), in partic. pp. 65-72; M. PERUGI, *Lanfranco Cigala nell'epilogo dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, in «Studi medievali» s. III, 32 (1991), pp. 833-841; R.A. PRIER, *The Ultimate Proscription of Lady Philology and the Self: Canzoniere 366*, in «Italian Culture» 11 (1993), pp. 45-57; M. PERUGI, *Numerologia mariana in due antecedenti del Petrarca: il canzoniere di Guiraut Riquier e la canzone a Maria di Lanfranco Cigala*, in «Anticomoderno» 4 (1999), pp. 25-43; J.A. TRIGUEROS CANO, *En torno a la canción conclusiva del "Cancionero" del Petrarca*, in «Cuadernos de filología italiana» número extraordinario (2000), pp. 161-174; J. KÜPPER, *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2002: in partic. pp. 162-201.

che sconsigliato a te vèn per consiglio.

Vergine pura, d'ogni parte intera,  
del tuo parto gentil figliuola et madre,  
ch'allumi questa vita et l'altra adorni,  
per te il tuo figlio, et quel del sommo Padre,  
o fenestra del ciel lucente altera,  
venne a salvarne in su li extremi giorni;  
et fra tutti terreni altri soggiorni  
sola tu fosti electa,  
Vergine benedetta,  
che 'l pianto d'Eva in allegrezza torni.  
Fammi, ché puoi, de la Sua gratia degno,  
senza fine o beata,  
già coronata nel superno regno.

Vergine santa, d'ogni gratia piena,  
che per vera et altissima humiltate  
salisti al ciel onde miei preghi ascolti,  
tu partoristi il fonte di pietate,  
et di giustitia il sol, che rasserena  
il secol pien d'errori oscuri et folti;  
tre dolci et cari nomi ài in te raccolti,  
madre, figliuola et sposa:  
Vergina gloriosa,  
donna del Re che nostri lacci à sciolti  
et fatto 'l mondo libero et felice,  
ne le cui sante piaghe  
prego ch'appaghe il cor, vera beatrice.

Vergine sola al mondo senza exempio,  
che 'l ciel di tue bellezze innamorasti,  
cui né prima fu simil né seconda,  
santi pensieri, atti pietosi et casti  
al vero Dio sacrato et vivo tempio  
fecero in tua verginità feconda.  
Per te pò la mia vita esser ioconda,  
s'a' tuoi preghi, o Maria,  
Vergine dolce et pia,  
ove 'l fallo abondò, la gratia abonda.  
Con le ginocchia de la mente inchine,  
prego che sia mia scorta,  
et la mia torta via drizzi a buon fine.

Vergine chiara et stabile in eterno,  
di questo tempestoso mare stella,  
d'ogni fedel nocchier fidata guida,

pon' mente in che terribile procella  
i' mi ritrovo sol, senza governo,  
et ò già da vicin l'ultime strida.  
Ma pur in te l'anima mia si fida,  
peccatrice, i' nol nego,  
Vergine, ma ti prego  
che 'l tuo nemico del mio mal non rida:  
ricorditi che fece il peccar nostro  
prender Dio, per scamparne,  
humana carne      al tuo virginal chiostro.

Vergine, quante lagrime ò già sparte,  
quante lusinghe et quanti preghi indarno,  
pur per mia pena et per mio grave danno!  
Da poi ch'i' nacqui in su la riva d'Arno,  
cercando or questa et or quel'altra parte,  
non è stata mia vita altro ch'affanno.  
Mortal bellezza, atti et parole m'anno  
tutta ingombrata l'alma.  
Vergine sacra et alma,  
non tardar, ch'i' son forse a l'ultimo anno.  
I dì miei più correnti che saetta  
fra miserie et peccati  
sensen' andati,      et sol Morte n'aspetta.

Vergine, tale è terra, et posto à in doglia  
lo mio cor, che vivendo in pianto il tenne  
et de' mille miei mali un non sapea:  
et per saperlo, pur quel che n'avenne  
fôra avvenuto, ch'ogni altra sua voglia  
era a me morte, et a lei fama rea.  
Or tu, Donna del ciel, tu nostra Dea  
(se dir lice, et convensi),  
Vergine d'alti sensi,  
tu vedi il tutto, et quel che non potea  
far altri, è nulla a la tua gran vertute:  
por fine al mio dolore;  
ch'a te honore,      et a me fia salute.

Vergine, in cui ò tutta mia speranza  
che possi et vogli al gran bisogno aitarme,  
non mi lasciare in su l'extremo passo.  
Non guardar me, ma Chi degnò crearme;  
no 'l mio valor, ma l'alta Sua sembianza,  
ch'è in me, ti mova a curar d'uom sì basso.  
Medusa et l'error mio m'àn fatto un sasso  
d'umor vano stillante:

Vergine, tu di sante  
lagrime et pie adempi 'l meo cor lasso,  
ch'almen l'ultimo pianto sia devoto,  
senza terrestre limo,  
come fu 'l primo non d'insania vòto.

Vergine humana et nemica d'orgoglio,  
del comune principio amor t'induca:  
*miserere* d'un cor contrito humile.  
Che se poca mortal terra caduca  
amar con sì mirabil fede soglio,  
che devrò far di te, cosa gentile?  
Se dal mio stato assai misero et vile  
per le tue man' resurgo,  
Vergine, i' sacro et purgo  
al tuo nome et pensieri e 'ngegno et stile,  
la lingua e 'l cor, le lacrime e i sospiri.  
Scorgimi al miglior guado,  
et prendi in grado i cangiati desiri.

Il dì s'appressa, et non pote esser lunge,  
sì corre il tempo et vola,  
Vergine unica et sola,  
e 'l cor or conscientia or morte punge.  
Raccomandami al tuo figliuol, verace  
homo et verace Dio,  
ch'accolga 'l mio spirito ultimo in pace (*Rvf.* CCCLXVI).

Nella prima stanza la rima interna «guerra»/«terra» (vv. 12-13) sintetizza la condizione terrena a cui si oppone la condizione celeste di «pace» nell'ultima stanza (v. 137). Tra la «guerra» e la «pace» sta l'elevazione al cielo di cui le nuove passioni del poeta sono risolto inevitabile; nella nona stanza, infatti, il rovesciamento delle emozioni «vane» è completo, sia sul versante della speranza, sia su quello del dolore<sup>98</sup>; si tratta di passioni buone nella misura in cui sono immuni dal rapporto con il

---

<sup>98</sup> Rispettivamente: «Vergine, in cui ò tutta mia speranza» (v. 105) e «ch'almen l'ultimo pianto sia devoto, / senza terrestre limo» (vv. 115-116).

mondo, «senza terrestre limo»<sup>99</sup>. Questi tratti psicologici fondano la fisionomia di un personaggio piatto, costruito su una legge morale irreversibile che si articola all'interno di un cronotopo tendenzialmente interiore. Il cambiamento di segno delle passioni, infatti, attesta un modo differente di rapporto con il mondo da parte del poeta: i suoi «desiri» sono «cangiati» (v. 130), ovvero non è più schiavo di «mortal bellezza, atti et parole» (v. 85) ma, libero dal mondo, anela alla pace celeste e immortale, «indirizzando il suo pensiero alle cose eterne», come afferma il Pietrobono, poiché «il di là è diventato oggetto così frequente del suo meditare, che gli sembra quasi d'esser già uno dei cittadini del cielo»<sup>100</sup>. Le passioni buone, pertanto, sono la conseguenza di un nuovo «amor» (v. 4) che questa volta ha come oggetto un referente celeste: «Petrarch could save the emotion only by shifting the object; he could not purify his love for Laura, but he saw that the relation of love might be retained if the lady were changed from natural to supernatural»<sup>101</sup>. La teoria delle emozioni dimostra che l'ostensore della preghiera dell'ultima canzone, prima ancora di ricevere il beneficio della risposta della sua interlocutrice celeste, è capace di un cambiamento che riguarda le passioni, da vane divenute buone, perché mutato è l'oggetto verso cui il moto della volontà, l'«amor», è diretto, dal «mondo»/«guerra» al «cielo»/«pace»<sup>102</sup>.

---

<sup>99</sup> Il verso «Vergine, in cui ho tutta mia speranza» è «conforme a quella parola dell'eterna Sapienza (*Eccli.* XXIV, 25): *in me omnis spes vitae et virtutis*, che la Chiesa appropriava alla Vergine» (C. CAVEDONI, *La canzone di Francesco Petrarca in lode della Beatissima Vergine Maria, illustrata co' riscontri delle Sacre Scritture, de' Santi Padri e della liturgia della Chiesa*, op. cit., p. 17). Sottoscriviamo le osservazioni di Pietrobono laddove per «passione» si indica l'emozione destata dal rapporto con il mondo: «il Petrarca ci si presenta inteso a mettere in opra tutti i mezzi per frenare, comprimere, e, se fosse possibile, far tacere i gridi della sua passione» (L. PIETROBONO, «*Vergine bella che di sol vestita*», op. cit., pp. 138).

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> E. WILLIAMSON, *A Consideration of "Vergine bella"*, in «*Italica*» 29 (1952), p. 224.

<sup>102</sup> Sottoscriviamo dunque solo in parte la seguente considerazione: «the last *canzone* is a prayer for rescue, not an assertion of freedom» (P. WILLIAMS, «*Canzoniere*» 366: *Petrarch's critique of Stoicism*, op. cit., p. 31); da una parte, l'ultima canzone costituisce una *petitio* affinché la Vergine conservi il poeta nel desiderio del cielo, dall'altra, tuttavia, egli già dimostra di essere libero dalle passioni vane, non tanto per averle annullate, quanto per esser in grado di scegliere per le passioni buone.

## Capitolo 5

### Un sondaggio sulla lotta interiore nei *Trionfi*

Nel quadro della nostra analisi i *Trionfi* costituiscono una sintesi del programma etico di inibizione delle passioni terrene e di liberazione dalle due catene delineato nel *Secretum* e ridisegnato in chiave poetica dal *Canzoniere*: essi, infatti, inscenano la morte inevitabile cui la passione amorosa, pur vinta da Pudicizia, conduce (*Trionfo dell'Amore-Trionfo della Pudicizia-Trionfo della Morte*), e dimostrano l'altrettanto irrefutabile naufragio della Fama (*Trionfo della Fama-Trionfo del Tempo*) fagocitata dal Tempo<sup>103</sup>.

La dimensione terrena, metonimicamente rappresentata dall'Amore e dalla Fama, è soggetta ad una corruzione ineludibile che nulla vale a contrastare se non la fiducia nel Signore con cui si apre il *Trionfo dell'Eternità*: «Da poi che sotto 'l ciel cosa non vidi / stabile e ferma, tutto sbigoctito / mi volsi a me, e dissi “In che ti fidi?” / Risposi: “Nel Signor, che mai fallito / non à promessa a chi si fida in lui» (*TE*, 1-5). L'eternità contrapposta alla mortalità, riproponendo la dialettica tra il cielo e la terra, sancisce l'urgenza di un abbandono della dimensione terrestre a favore di un'introspezione in se stessi veicolata in un cronotopo interiore – «e mentre più s'interna / la mente mia» (*TE*, 19-20). Nel *Trionfo dell'Eternità*, quindi, Petrarca porta a compimento il moto ascensionale della sua poesia che si eleva dalla terra al cielo, quest'ultimo venendo a coincidere, nell'orizzonte metaforico del poema, al perimetro sconfinato dell'anima umana.

Alla luce della nostra indagine trova ulteriore sostegno la proposta di Santagata il quale sostiene che: «varrebbe la pena di rileggere a ritroso l'intera opera di Petrarca

---

<sup>103</sup> Rispettivamente: «E vidi a qual servaggio, ed a qual morte, / a quale stratio va chi s'innamora» (*TC IV*, 137-138) e «Tanto vince e ritoglie il Tempo avaro; / chiamasi Fama, ed è morir secondo, / né più che contra 'l primo è alcun riparo. / Così 'l Tempo triumpho i nomi e 'l mondo!» (*TT*, 142-145). Per le citazioni dei *Trionfi* ci atteniamo all'edizione critica di Pacca e Paolino: F. PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. PACCA e L. PAOLINO, Milano, Mondadori, 1996.

a partire dal capitolo dell'Eternità: potremmo forse comprendere meglio quanto siano state laceranti le contraddizioni di un uomo e di un pensatore che non riuscì mai a trovare una vera pacificazione»<sup>104</sup>.

### 5.1. Il primo trittico trionfale: *Trionfo dell'Amore, Trionfo della Pudicizia, Trionfo della Morte*

Al tempo che rinnova i mie' sospiri  
per la dolce memoria di quel giorno  
che fu principio a sì lunghi martiri,

già il sole al Toro l'uno e l'altro corno  
scaldava, e la fanciulla di Titone  
correa gelata al suo usato soggiorno.

Amor, gli sdegni, e 'l pianto, e la stagione  
ricondotto m'aveano al chiuso loco  
ov'ogni fascio il cor lasso ripone.

Ivi fra l'erbe, già del pianger fioco,  
vinto dal sonno, vidi una gran luce,  
e dentro assai dolor con breve gioco (TC I, 1-15).

Dal punto di vista emotivo l'esperienza amorosa dei *Trionfi* ricalca in modo fedele la narrazione del *Canzoniere*, secondo una «memoria della propria poesia» che, come osserva Berra, è «vigile e “fortemente attiva”»<sup>105</sup>. I sospiri generati da Amore sono il primo complemento oggetto del poema – come nella precedente opera volgare: «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri» (*Rvf.* I, 1-2) –, e indicano il *subiectum* poetico: l'amore, che innesca, come nel *Canzoniere*, una bipolarità emotiva, qui «e 'l pianto, e la stagione» (TC I, 7): da una parte, dunque, c'è il dolore

---

<sup>104</sup> M. SANTAGATA, *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, op. cit., p. LII. Sul carattere autoriflessivo dei *Trionfi* si rimanda anche al volume miscelaneo K. EISENBICHLER e A.A. IANNUCCI (eds.), *Petrarch's "Triumphs". Allegory and Spectacle*, Toronto, Dovehouse Editions, 1990.

<sup>105</sup> C. BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, in EAD., *Atti del convegno «I Triumphs di Francesco Petrarca». Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998)* (a cura di), Milano, Cisalpino, 1999, pp. 175-218: p. 187.

mentre, dall'altra, «la stagione», metonimia della primavera, che rappresenta l'emblema della rinascita tanto della natura quanto dell'amore. Tale coppia, ribadita dal verso «assai dolor con breve gioco» (*Ivi*, 12), ripropone inalterato nella sostanza lo schema binario della «vane speranze e 'l van dolore» (*Rvf.* I, 6)<sup>106</sup>. Amore, infatti, è di nuovo sinonimo di una divisione interiore – «io fui [...] uno / che per sua man di vita eran divisi» (*Ivi*, 32-33) – prodotta dal cozzo di passioni contrastanti che investono in modo necessario «la nova età» (*Ivi*, 64), *mutatis mutandis* il giovanile errore, per venir almeno in parte debellate nella vecchiaia: «E prima cangerai volto e capelli / che 'l nodo di ch'io parlo si discioglie / dal collo e da' tuo' piedi ancho rebeli» (*TC I*, 70-72). Inoltre, l'esperienza amorosa, come nel *Secretum* e nel *Canzoniere*, è una catena che annichilisce la libertà del poeta, condannandolo alla guerra perenne che caratterizza la condizione umana in opposizione alla pace, emblema del cielo, su cui si chiude anche il *Canzoniere*<sup>107</sup>.

Laura si presenta nel corteo d'Amore come un uomo corazzato di armi da cui il poeta né vuole né sa difendersi; il cronotopo d'incontro, pur nella cornice onirica, catalizza la narrazione, al cui centro si staglia il personaggio della donna, tanto nella dimensione spaziale, quanto nella dimensione temporale poi ribadita dall'anafora «Da indi in qua» (vv. 115 e 118)<sup>108</sup>.

La passione destata dalla donna è così potente da travalicare il perimetro dell'*hic et nunc* intradiegetico – «ch'i' tremo ancor, qualor me ne ricordo» (v. 111) – in analogia all'incipit del poema dantesco in cui «la selva selvaggia [...] / [...] rinnova la paura» (*Inf.* I, 5-6); nel contesto trionfale, tuttavia, la passione non ha una connotazione morale neutra come nel caso dantesco, bensì assume la consueta accezione negativa, propria del discorso stoico, venendo a ristabilire il dissidio interiore del-

---

<sup>106</sup> Valga qui il medesimo appunto critico-metodologico addotto all'analisi del *Canzoniere*; tralasciamo qui di proposito i riferimenti alla tradizione poetica, che pur utilizza ampiamente il lessico delle passioni, cfr. *Ivi*, p. 53. nt. 12, a vantaggio di un'impostazione che circa il discorso sulle emozioni privilegia il riferimento alla tradizione stoica.

<sup>107</sup> «Ma per empier la tua giovenil voglia / dirò di noi, e 'n prima del maggiore [*Amore*], / che così vita e libertà ne spoglia» (*TC I*, 73-75) e «tutti incisi i nervi / di libertate» (*TC IV*, 2-3).

<sup>108</sup> Rispettivamente: «Gli occhi dal suo bel viso non torcea» (*Ivi*, 106) e «Da quel tempo ebbi gli occhi humidi e bassi» (*Ivi*, 112).



l'amante caratterizzato dall'alternanza di «paura» e «speranza»: «Da indi in qua so che si fa nel chiostro / d'Amore, e che si teme, e che si spera» (TC III, 118-119).

Così preso mi trovo, ed ella è sciolta;  
io prego giorno e notte - o stella iniqua! -,  
ed ella a pena di mille uno ascolta.

Dura legge d'Amor! ma benché obliqua,  
servar convensi, però ch'ella aggiunge  
di cielo in terra, universale, antiqua.

Or so come da sé 'l cor di disgiunge,  
e come sa far pace, guerra e tregua,  
e coprir suo dolor, quand'altri il punge;

e so come in un punto si dilegua  
e poi si sparge per le guance il sangue,  
se paura o vergogna aven che 'l segua.

So come sta tra' fiori ascoso l'angue,  
come sempre tra due si vegghia e dorme,  
come senza languir si more e langue.

So de la mia nemica cercar l'orme,  
e temer di trovarla; e so in qual guisa  
l'amante ne l'amato si transforme.

So fra lunghi sospiri e brevi risa  
stato, voglia, color cangiare spesso,  
viver, stando dal cor l'alma divisa.

So mille volte il dì ingannar me stesso.  
So, seguendo 'l mio foco ovunque e' fugge,  
arder da lunge, ed agghiacciar da presso.

So come Amor sovra la mente rugge,  
e come ogni ragione indi discaccia;  
e so in quante maniere il cor si strugge.

So di che poco canape s'allaccia  
una anima gentil, quand'ella è sola,  
e non v'è chi per lei difesa faccia.

So come Amor saetta, e come vola,  
e so com'or minaccia, ed or percote,

come ruba per forza, e come invola,

e come sono instabili sue rote,  
le mani armate, e gli occhi avolti in fasce,  
sue promesse di fe' come son vòte,

come nell'ossa il suo foco si pasce,  
e ne le vene vive occulta piaga,  
onde morte e palese incendio nasce,

che poco dolce molto amaro appaga (*TC* III, 145-184).

Il chiasmo «preso mi trovo, ed ella è sciolta» sostanzia la dura legge d'Amor che il poeta attinge, come nota il commento di Ariani, dalla tradizione della poesia e della prosa latine e che, al contempo, iscrive il dettato poetico entro l'orizzonte universale della contemplazione stoica<sup>109</sup>. La considerazione di tale legge, infatti, si declina nella sequenza anaforica del verbo «so» (vv. 151 / 154 / 157 / 160 / 163 / 166 / 167 / 169 / 171 / 172 / 175) che sintetizza la consapevolezza dell'inevitabile dissidio interiore, peraltro riverberata a livello fonico dalla consonanza «so» «sé» «si» «sa» (vv. 151-152) e dalla *figura ethymologica* («so», «sa»). Il riflessivo «si dilugna» segnala l'avvitamento interiore del poeta su stesso, raddoppiato dal complemento d'agente «da sé» che, benché sintatticamente pleonastico, risulta narrativamente fondamentale a spiegare il processo di divisione del cuore, inesatto a dominare le passioni.

La guerra delle passioni ingenera un vortice di immagini di segno antitetico la giustapposizioni delle quali indizia il dissidio dell'anima: «pace, guerra» (v. 152), «si dilugna / e poi si sparge [...] il sangue» (vv. 154-155) – questa coppia di versi ve-

---

<sup>109</sup> Cfr. F. PETRARCA, *Triumphs*, a cura di M. ARIANI, Milano, Mursia, 1988, p. 156, nt. 148. Si rinvia alla precedente trattazione del tema, *supra* p. 256, nt. 38, aggiungendo però a quella, queste osservazioni di Inwood, «it is impossible to deny that contemplation was a part of the good life according to the Stoics, and that correspondingly, an important part of rationality is the ability to seek out and achieve a grasp of the theoretical truths. In Diogenes Laertius (VII, 130) we are told that the Stoics believed that the best life was neither the theoretical nor the practical, but a life which they called rational (*logikos*). 'For the rational animal is made on purpose by Nature for contemplation and action.' A similar statement is made in Cicero's *On the Nature of the Gods* (II, 37): 'man himself was born to contemplate and imitate the world.' [...]. The most important reason for contemplating the world was to facilitate the living of life according to nature. In order to live according to nature in a providentially determined world we must understand it; nature must be perfectly understood before man can live in accordance with it (Cicero *Fin.* III, 73; III, 34)» (B. INWOOD, *Ethics and Human Action in Early Stoicism*, Oxford, Clarendon Press, 1985, p. 3).

nendo a descrivere la contraria reazione fisiologica generata rispettivamente dalla «paura» e dalla «vergogna» –, «fiori [...] angue» (v. 157), «veggia e dorme» (v. 158), «come senza languir si more e langue», con *hysteron proteron* che appunta i due emistichi sul verbo «languire», e «so in qual guisa / l'amante ne l'amato si trasformo» (vv. 161-162). Quest'ultimo verso enuncia una unione che rimane qui interdotta all'esperienza amorosa petrarchesca dal momento che la donna amata è «nemica»; ella non costituisce in se stessa una minaccia per il poeta, purtuttavia è l'incontro con la donna a sospingere l'amante a valutazioni erronee. Tali passioni, qui «voglie», sulla scia delle antitesi tra i «lungi sospiri» (dolore) e le «brevi risa» (speranza, v. 163), destabilizzano l'equilibrio razionale dell'anima, ora scaldata dalla speranza ora raggelata dalla paura. Il poeta «inganna se stesso», secondo una descrizione familiare anche al *Canzoniere*<sup>110</sup>, poiché la ragione è impotente a contrastare lo stillicidio delle passioni qui in antitesi: «arder da lunge, ed agghiacciar da presso» (v. 169).

La personificazione di Amore, infine, discaccia la ragione dalla mente con «le mani armate», accaparrandosi il cronotopo interiore e dandolo “in feudo” alle passioni, su cui il canto si chiude con le metonimie del «fuoco» (speranza) e della «piaga» (dolore): «come nell'ossa il suo foco si pasce, / e ne le vene vive occulta piaga, / onde morte e palese incendio nasce, / che poco dolce molto amaro appaga» (vv. 181-184). Tali passioni e gli effetti prorompenti da esse generati formano un chiasmo che tempera lo sconvolgimento interiore; l'equilibrata *dispositio* sintattica, pertanto, fa valere anche in explicit il suo ruolo, così petrarchesco, di “garante” della riconciliazione degli opposti, come mostra l'ultimo verso «che poco dolce molto amaro appaga». L'antitesi tra «dolce» (gesto benevolo di Laura) e «amaro» (conflitto interiore del poeta) è infatti qui ordinata dal parallelismo sintagmatico, sillabico e metrico-retorico<sup>111</sup>.

<sup>110</sup> Cfr. *supra* p. 281.

<sup>111</sup> Rispettivamente: «poco dolce molto amaro» / «poco dolce» (quadrisillabo) «molto amaro» (quadrisillabo in questo verso) / «molto amaro appaga» (doppia sinalefe fra le vocali -o e a-, tra «molto amaro» e tra «amaro appaga»).

Inoltre, nella visione finale del trionfo dell'Amore nell'isola di Cipro le passioni tornano protagoniste e significano, per metonimia, le anime che quelle stesse passioni patiscono:

Errori e sogni ed imagini smorte  
eran d'intorno a l'arco triumphale  
e false opinioni in su le porte,

e lubrico sperar su per le scale  
e dannoso guadagno ed util danno,  
e gradi ove più scende chi più sale,

stanco riposo e riposato affanno,  
chiaro disnore e gloria oscura e nigra,  
perfida lealtate e fido inganno,

sollicito furor e ragion pigra,  
carcer ove si vèn per strade aperte,  
onde per strette a gran pena si migra,

ratte scese a l'entrare, a l'uscir erte,  
dentro confusìon turbida e mischia  
di certe doglie e d'allegrezze incerte (TC IV, 139-153).

«False opinioni», come altrove osservato, è definizione ciceroniana delle passioni nelle *Tusculanae disputationes*; tale definizione è già proposta dal Petrarca nel sonetto CCLI del *Canzoniere* e viene qui ribadita per sancire l'irrazionalità di codesti moti. La figura dell'ossimoro, variante affilata dell'antitesi, esalta la contraddizione interiore nella misura breve dell'emistichio – «lubrico sperar», «dannoso guadagno», «util danno», «stanco riposo», «riposato affanno», «chiaro disnore», «gloria oscura e nigra», «perfida lealtate» e «fido inganno» – che, purtuttavia, viene esorcizzata almeno idealmente dall'arte poetica. Quest'ultima, infatti, predispone una sintassi sofisticata costruita su un calibrato polisindeto, con la congiunzione «e» quattro volte in incipit di verso (vv. 141-144) e quattro volte a dividere gli emistichi (vv. 144-148), e su studiate *figurae ethymologicae* – «dannoso [...] danno», «riposo [...] riposato», «perfida [...] fido» –, parallelismi, antitesi e chiasmi. In particolare, il

chiasmo bilancia l'immagine "vertiginosa" delle «scale», che suggerisce l'incessante "saliscendi" dell'esperienza amorosa, fissando tale vorticosa evoluzione in un ordine narrativo circolare: «su per le scale» (salita) «ove più scende» (discesa) «scese a l'entrare» (discesa) «a l'uscir erte» (salita).

L'immaginario del cammino è moltiplicato dal riferimento di sapore classico ed evangelico, usato nell'*Amorosa Visione* anche dal Boccaccio, che contrappone le «strade aperte» alle «*strade* strette». Assecondare l'esperienza amorosa significa preferire la strada larga che si rivela un carcere caratterizzato dalla «confusione» e, al solito, dalla «mischia» delle passioni, qui «doglie» e «allegrezza»<sup>112</sup>.

Nel *Trionfo della Pudicitia* il poeta assiste sconvolto allo scontro a viso aperto fra Amore e Laura: questa esce vittoriosa e con la sua «fredda honestate» (*Ivi*, 67) annichisce le passioni amorose, ovvero, i «dorati [...] strali» d'Amore «accesi in fiamma / d'amorosa beltate e 'n piacer tinti» (*TP*, 68-69).

«Paura e dolor, vergogna ed ira» (*TP*, 110)<sup>113</sup> sono scolpite nel volto dell'avversario della donna e manifestano la natura irrazionale dell'esperienza amorosa, in antitesi al calcolo razionale proprio della virtù. Quest'ultima emenda le opinioni erranee dell'animo umano al punto che perfino la «voglia»/passione cambia di segno e, agostinianamente, da insana diviene onesta: «Così giugnemmo a la città sovrana, / nel tempio pria che dedicò Sulpitia / per spegner ne la mente fiamma insana; / passammo al tempio poi di Pudicitia / ch'accende in cor gentile honeste voglie, / non di gente plebeia, ma di patritia» (*Ivi*, 178-183).

---

<sup>112</sup> Negli ultimi versi del canto Petrarca insiste sull'immagine del «carcere», «stretta gabbia» (v. 157) poi «carcer tetro» (v. 164), in cui l'osservatore ben volentieri si rinchioda: «Rimirando er'io fatto al sol di neve / tanti spirti e sì chiari in carcer tetro, / quasi lunga pictura in tempo breve, / che 'l pie' va inanzi, e l'occhio torna a dietro» (*TC IV*, 163-166). Tale explicit, ricco di riferimenti letterari, per cui si rimanda al commento di Santagata, costituisce uno dei più riusciti episodi di cronotopo d'incontro della poesia petrarchesca. Il poeta, infatti, richiamando con insolita audacia un esempio di vita vissuta, è in grado di restituire con singolare efficacia la puntualità della vicenda dell'io poetato di fronte alla visione trionfale. La contrapposizione, di evangelica memoria, fra le strade larghe e le strade strette (cfr. *Lc.* XIII, 22-30) viene ripresa dal Boccaccio nel canto II dell'*Amorosa visione*. Lì la contrapposizione è tra la porta «picciola assai / istretta e alta» (II, 38-39) e la «porta grande aperta» (II, 44); cfr. G. BOCCACCIO, *Amorosa visione* a cura di V. BRANCA, in ID. (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, 12 voll., Milano, Mondadori, 1974, III, pp. 23-272: p. 30.

<sup>113</sup> Per la disamina di «vergogna» ed «ira» quali emozioni che integrano la quadripartizione ciceroniana e virgiliana delle passioni si rimanda all'analisi del *Canzoniere* (in partic., cfr. *supra* p. 248).

Come nel *Canzoniere*, dunque, Petrarca alterna alla dottrina stoica sulle passioni il paradigma agostiniano, presentando un discorso poetico che alterna all'elogio dei moti passionali la loro reprimenda.

Nel *Trionfo della Morte* I e II questo doppio paradigma culturale giustifica teoricamente la contrapposizione fra il profilo umano del poeta e il profilo divino di Laura sia rispetto all'esperienza amorosa, sia rispetto alla morte; la donna, infatti, si libera qui «di ogni connotazione negativa e travicante», come nota Berra, «e guadagna più persuasivamente il ruolo sovrumano che la colloca al centro del poema e, in conclusione, nella stessa immobilità dell'eterno»<sup>114</sup>.

### 5.1.1. Laura, esempio divino davanti alla morte

Laura nel *Trionfo della Morte* costituisce un esempio divino anzitutto di fronte alla morte fronteggiando la quale il Petrarca, lungo l'intero arco della sua opera e in modo particolare nell'ultima fase della sua produzione, verifica l'attendibilità del suo programma etico<sup>115</sup>:

“Negar” disse “non posso che l'affanno  
che va inanzi al morir, non doglia forte,  
e più la tema de l'eterno danno;

ma, pur che l'alma in Dio si riconforte,  
e 'l cor, che 'n se medesimo forse è lasso,

---

<sup>114</sup> C. BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, op. cit., p. 180.

<sup>115</sup> Intorno al tema della morte Petrarca costruisce, eminentemente nelle *Seniles*, un *alter ego* che corrisponde alle caratteristiche del vecchio saggio stoico. La morte diventa il cruccio di Petrarca, la percezione angosciata del tempo che passa assurge a *Leitmotiv* della sua opera volgare e latina; la morte, infatti, è la prova estrema che esalta la percezione quotidiana di paura davanti agli eventi della vita (come scrive a Boccaccio: *Omnis hora et momentum omne novi aliquid fert, omnis passus suum lubricum suumque offendiculum et scrupulos suos habet, quos calcare asperum, vitare difficile Sen. VI, II, 4*); e giacché l'intera ascesi del saggio ha lo scopo di anestetizzare il sentimento inevitabile che l'impatto con le circostanze storiche suscita, innanzi ad essa morte tale proponimento di vita viene enfatizzato, conclamato, portato alle sue estreme conseguenze: *imperterritum inter terribilia que videntur stare immotisque mortem oculis spectare, id medium quidem et rofecto verum viri opus (Fam. XXII, XII, 13)*. La fermezza del saggio e dei grandi comandanti militari diviene secondo questa proposta etica la virtù di tutti, *nulli [...] ignota (Sen. IV, I, 27), docens mortem spernere, terribilia non timere (Ibid.)*. Così, ad esempio, all'amico e condottiero Pandolfo Malatesta, Francesco scrive: *siquid enim mali accidit, nobis accidit, idque ipsum magnitudine animi superandum est ne nimis nos amare, nimis molliter ferre nostra incommoda videamur (Sen. XIII, XI, 7)*; e al grammatico Donato Albanzani, *in me unum totum totus orbis ut corruat, non dicam letum neque immotum, sed nec querulum opprimet nec iacentem (Sen. X, IV, 10)*.

che altro ch'un sospir breve è la morte? (TM II, 46-51).

Queste due terzine condensano la risposta di Laura all'interrogativa indiretta del protagonista: «deh, dimmi se 'l morir è sì gran pena» (TM II, 30). Laura dovrebbe rispondere con cognizione di causa alla domanda; infatti, il precedente canto ha descritto la morte della donna dopo l'incontro con il personaggio di Morte. L'opinione del volgo attribuisce alla morte una gran pena, ma il protagonista rifugge da questa sentenza.

In queste due terzine la sfera semantica dominante afferisce al tema della lotta interiore: la *figura ethymologica* («morte», «morir») insiste sul momento estremo di prova, l'«ultimo passo» (v. 52); il lessema «tema», pur smorzato dalla litote «Negar [...] non», segna il trapasso della paura dal livello fisico – «affanno» con suggerimento fonico delle fricative geminate a evocare il “fiato corto” del morente – al piano spirituale. La prova, infatti, con tutta la sua carica d'inesorabile imprevisto, genera un timore, ovvero l'opinione erronea che l'ascesi del saggio si prefigge di inibire.

Laura, inizialmente, non nega la drammaticità del momento e conferma la voce del volgo: la «doglia» è «forte» e la «tema» per ciò che potrebbe avvenire in futuro lo è ancor di più («eterno danno», con sintagma dantesco). Cionondimeno, già l'impiego della litote, «Negar [...] non», suggerisce la differenza del suo pensiero dall'opinione del volgo, poi effettiva nella seconda terzina. La congiunzione avversativa «ma» introduce, infatti, la *pars construens* della risposta della donna; il momento estremo, afferma Laura, può essere percepito e vissuto per quello che effettivamente è: un «sospir breve» (v. 51). La condizione perché ciò avvenga è l'affidamento dell'anima e del cuore in Dio: «ma, pur che l'anima in Dio si riconforte» (TM II, 49). Il lessema «riconforte», ricalcato dalla rima ricca «forte» (v. 47), polarizza in questo frangente narrativo la lotta interiore; tale verbo, «riconfortare», individua infatti quale sia la forza di cui l'anima e il cuore dell'uomo devono disporre nel momento della prova: la forza stessa di Dio. Il complemento di stato in luogo figurato, «in Dio», appalesa l'interlocutore dell'anima e del cuore, linguisticamente marcato nello stesso verbo «riconforte» dall'infixo -con- (-cum-). È l'energia di Dio a

rendere qui l'uomo «forte», ovvero capace di «fortezza», quella virtù che in termini scolastici consente alla volontà dell'uomo di seguire la rettitudine dell'intelletto.

Laura, e con essa l'uomo, è metonimicamente evocata dal «cor» – sintatticamente rilevato con un'anastrofe quale soggetto dell'azione e irradiato dalla linea fonetica dai nessi -or e co-/-co-, «riconforte»/«forse»/«morte» –, che sottolinea la tonalità affettiva del discorso della donna: la debolezza affettiva dell'uomo è sanata qui dall'opera di Dio.

Secondo un'ottica intratestuale, poniamo ora in relazione tale risposta di Laura con l'episodio della sua morte; ovvero, verifichiamo come le parole della donna rileggono la sequenza poetica della sua dipartita: la necessità del «riconfortarsi in Dio» come si declina dal punto di vista narrativo nel dialogo tra Laura e la personificazione della Morte?

Inizialmente la donna, venuta a conoscenza dell'imminenza della sua morte, si rivela fermissima al funereo annuncio, «“In costor [*le già trapassate compagne di Laura*] non ài tu ragione alcuna, / ed in me poca; solo in questa spoglia.” / rispose quella che fu nel mondo una. / “Altri so che n'avrà più di me doglia, / la cui salute dal mio viver pende. / A me fia gratia che di qui mi sciolga”» (TM I, 49-54). Tale risposta suona alle orecchie di Morte come una «cosa nova» (v. 55) poiché la donna si dimostra capace di un atteggiamento sovrumano, segnalato dallo iato incolmabile fra lei e il poeta («Altri so che n'avrà più di me doglia», v. 52). La donna, in seguito, pone capo alla sua replica mostrando un comportamento divinamente atteggiato:

“Come piace al Signor che 'n cielo stassi  
ed indi regge e temprà l'universo,  
[tu = Morte] farai di me quel che degli altri fassi” (TM I, 70-72).

Come nel dialogo onirico con il poeta, Laura cita l'entità trascendente, «Signor», e suggerisce che la Sua dimora sia in cielo. La considerazione è tanto più rilevante quanto più si ponga mente al ruolo che il personaggio di Laura assume nell'economia del rapporto fra cielo e terra nel poema: ella è infatti un esempio divino per il



poeta, una mediatrice fra Dio e l'uomo alla stregua di Virgilio, Beatrice e Bernardo nel poema dantesco.

Ci chiediamo ora quale sia la giustificazione ideologica sottesa a questo intreccio secondo cui Laura trova forza in Dio davanti alla morte sebbene Egli risieda nei cieli e nonostante ella sia raffigurata sola nel dialogo con la Morte. I casi sono due: o la grazia divina interviene in modo diretto, senza mediazione sensibile, sulla scena narrativa, oppure Dio è l'oggetto di un pensiero o di uno sforzo immaginativo del personaggio che cerchi di gettare un ponte fra la terra, una «waste land» *ante litteram*, e il cielo armonico puro e incorruttibile.

Nel poema dantesco Virgilio è autorizzato dalla volontà stessa di Dio che discende a lui attraverso Beatrice; nei *Trionfi*, invece, la volontà divina è inscritta nell'anima della donna la cui autorità non è certificata da un cronotopo d'incontro come nel canto II del poema dantesco; il cielo, nella finzione petrarchesca, non scende sulla terra sensibilmente bensì interiormente oppure, si potrebbe dire, la «terra» sale al «cielo». Il verso, «Come piace al Signor che 'n cielo stassi» (*TM I*, 70), concludendo il discorso diretto di Laura *in vita*, suggerisce un'idea fondamentale del discorso poetico petrarchesco su Dio, un discorso che, come nel dettato dantesco, assevera il riferimento trascendente verticale ma, a differenza del poema sacro, ne oggettiva l'azione *in interiore homine*, nel cronotopo interiore.

Si potrebbe obiettare che l'esemplarità divina di Laura sovverta tali considerazioni e che una mediazione fra il cielo e la terra venga rappresentata sensibilmente anche qui nel poema petrarchesco attraverso il cronotopo d'incontro fra Laura e Francesco. A tale appunto, tuttavia, sono da ribattere almeno due ordini di considerazioni: anzitutto, il dialogo tra la Morte e Laura – chiamata a rendere ragione della sua comparsa dopo la morte, «Viva son io...» (*TM II*, 22), come Virgilio nel poema dantesco: «...“Non omo, omo già fui”» (*Inf. I*, 67) – chiarisce che il rapporto tra Dio e la donna non avviene entro un cronotopo d'incontro, bensì grazie alla discesa *in interiore homine* della grazia, dal punto di vista di Dio, o attraverso l'ascesa dell'anima a Dio, dal punto di vista della donna; inoltre, il rapporto tra Francesco e Laura mostra che il cronotopo d'incontro non è la modalità operativa con cui la grazia divina

interviene nella narrazione petrarchesca: qui, infatti, emerge un irriducibile iato fra i due interlocutori che l'incontro non vale a sanare, mentre, nel prosieguo dei *Trionfi*, il rapporto con la donna risulta, in ultima analisi, non indispensabile al protagonista ai fini del raggiungimento dell'eternità.

Che cosa spiega, dunque, questa diversa strategia narrativa fondata sul cronotopo interiore rispetto al cronotopo d'incontro dantesco? Vi è un brano del *De vita solitaria* che illumina questo interrogativo in modo assai perspicuo, suggerendo l'idea del rapporto tra l'uomo e Dio sottesa alla scelta poetica petrarchesca. In questo passo Petrarca, sulla scorta dei *Psalmi penitentiales*, sostiene che l'uomo pecca perché non è consapevole che Dio, e Cristo con Lui, è presente in ogni luogo. L'inganno a cui soggiace il peccatore è desiderare di vedere con gli occhi questa presenza divina; l'uomo sbaglia a pretendere questa visione perché, secondo l'autore, è sufficiente credere con il cuore che Cristo sia presente:

*Quid hic prestigii est, nisi quia quem presentem corde credimus oculis non videmus, eoque relabimur in quo veteres Cicero, qui Christum certe non noverat, arguebat ubi ait: «Nichil anmo videre poterant, ad oculos omnia referabant»? [...] «Magni autem est ingenii revocare entem a sensibus, et cogitationem a consuetudine abducere». In hoc ergo summis et nos viribus enitumur ut, sensibus domitis et victa consuetudine, aliquid animo videamus. Aperiamus iam tandem atque pergemus oculos illos intrinsecos, quibus invisibilia cernuntur: Christum adesse videbimus (De vita solitaria I, 5).*

In sintesi, l'impiego massiccio del cronotopo interiore nella poetica petrarchesca è direttamente proporzionale al processo di interiorizzazione del rapporto con Dio qui con eccezionale cura, ma anche altrove, asseverato. L'atteggiamento di Laura innanzi all'ultima prova, forte nel Dio di lassù, documenta proprio tale tratto del cristianesimo petrarchesco modulando la macchina della narrazione sulla direttrice del cronotopo interiore entro cui il dialogo fra Dio e il personaggio ha luogo.

Il momento del trapasso esalta gli attributi divini della donna, caratterizzata da una contemplazione impassibile, un'austera compostezza e un distacco sereno che si contrappone allo sconvolgimento emotivo degli astanti, fra i quali c'è il poeta che

erompe, infine, in un'accorata esclamazione: «Quanti lamenti lagrimosi sparsi / furivi, essendo que' belli occhi asciutti / per ch'io lunga stagion cantai ed arsi!» (TM I, 118-120). I «lamenti lagrimosi» in antitesi agli «occhi asciutti» sintetizzano i poli morali, l'uno rappresentato dalla donna sola nella sua divina esemplarità, l'altro assegnato all'intera società umana e, all'interno di questa, al cantore della donna: «E fra tanti sospiri e tanti lutti / tacita, e sola lieta, si sedea, / del suo ben viver già cogliendo i frutti. / “Vattene in pace, o vera mortal dea!” / dicean; e tal fu ben, ma non le valse / contra la Morte, in sua ragion sì rea. / Che fia de l'altre, se questa arse ed else / in poche notti, e si cangiò più volte? / O humane speranze cieche e false!» (vv. 121-129). L'antitesi fra la Laura e gli astanti è estesa dalla sfera visiva alla sfera uditiva, l'aggettivo «tacita», infatti, riferito alla donna si oppone a «sospiri».

L'aggettivo «lieta», invece, che contraddice l'apatia emotiva della donna, risulterebbe incoerente al profilo di Laura se non ammettessimo che – come nel *Canzoniere* e nel *Trionfo della Pudicizia* – la teoria delle emozioni ciceroniana fosse combinata con quella agostiniana: Laura, infatti, definita dall'ossimoro «mortal dea», è l'esempio supremo di una volontà che, accordata al divino volere, è «lieta» perché intima a Dio. In contrapposizione allo stato emotivo della donna vi sono le speranze umane cieche e false, che rappresentano ciceronianamente giudizi erronei circa i beni terreni, e il dolore umano che impedisce all'uomo di ponderare in modo equilibrato la caducità della condizione terrena.

La postura di Laura nel finale di canto restituisce nuovamente l'immagine di una donna in «pace» – imperturbabile ed imperturbata – che a poco a poco, come fiamma non alimentata, va spegnendosi:

Pallida no, ma più che neve bianca,  
che senza venti in un bel colle fiocchi,  
pare posar come persona stanca.

Quasi un dolce dormir ne' suo' belli occhi,  
sendo lo spirto già da lei diviso,  
era quel che morir chiaman li sciocchi.

Morte bella pareo nel suo bel viso (TM I, 166-172).

Questi versi operano una trasfigurazione della morte, «bella», con aggettivo postposto a invertire l'ordine sintagmatico precedente – «bel colle», «belli occhi» e poi «bel viso» –, che rileva in anastrofe l'assunto aforistico finale, sapientemente inserito in un contesto retorico scandito da un raddoppiamento lessicale e fonetico – rispettivamente «neve» (v. 166 e v. 167) e «dolce dormir» (v. 169) –, e da iterazioni, come l'allitterazione perfetta, «pare posar come persona stanca» (v. 168), e le rime inclusive «fiocchi»/«occhi»/«sciocchi» e «viso»/diviso». Laura riesce dunque ad esorcizzare la morte tanto da apparirne «lieta» (*TM I*, 122; *TM II*, 73) distinguendosi dagli «schicchi» che, ignorando l'essenza della vita e del suo corso, temono la morte: «“La morte è fin d'una pregione oscura / all'anime gentile; all'altre è noia, / ch'anno posto nel fango ogni lor cura. / Ed ora il morir mio, che sì t'annoia, / ti farebbe allegrar, se tu sentissi / la millesima parte di mia gioia”» (*TM II*, 34-39).

La rima inclusiva «annoia»/«noia» include il poeta nel circolo di coloro che patiscono la morte perché ripongono nel fango ogni loro cura e, a differenza della donna, sono incapaci di alzare gli occhi al cielo. Con tale contrapposizione l'autore ribadisce così, di conserva al *Canzoniere*, la dialettica fra cielo e terra, questo sinonimo di morte e quello sinonimo di vita: «“Viva son io, e tu se' morto anchora,” / dis'sella “e sarai sempre, infin che giunga / per levarti di terra l'ultima ora”» (*TM II*, 22-24).

### 5.1.2. Laura, esempio divino nell'esperienza amorosa

Anche nell'esperienza amorosa Laura assurge ad esempio divino poiché respinge gli assalti d'Amore<sup>116</sup> e ipostatizza un atteggiamento che, come dimostra la storia del protagonista di *Canzoniere* e *Trionfi*, è umanamente impossibile a sostenersi. La processione guidata da Laura, dopo la vittoria su Amore, è l'epifenomeno di un miracolo che attira lo sguardo contemplativo del poeta, «perché rara è vera gloria» (v. 16). L'aggettivo «novo» ben descrive la natura eccezionale di Laura – «miracol novo» nella gara contro Amore, «cosa nova» (v. 55) nella tenzone contro la Morte –,

<sup>116</sup> Cfr. i seguenti versi: «rotte l'arme d'Amor», *TM I*, 11: «non con altre arme che col cor pudico» (*Ivi*, 7).

e documenta la sua alterità esemplare rispetto al consorzio umano: «Non human veramente, ma divino / lor andare era, e lor sante parole. / Beato s'è qual nasce a tal destino» (*Ivi*, 22-24). Il lessico, raggiunta quest'acme religiosa, attesta la natura divina della donna che, peraltro, viene confermata dalla descrizione successiva del suo legame con Francesco in vita<sup>117</sup>.

“Quante volte diss’io meco: ‘Questi ama,  
anzi arde; or si conven ch’a ciò proveggia,  
e mal pò proveder chi teme o brama:

quel di fuor miri, e quel dentro non veggia.’  
Questo fu quel che ti rivolse e strinse  
spesso, come caval fren, che vaneggia.

Più di mille fiate ira dipinse  
il volto mio, ch’Amor ardeva il core;  
ma voglia in me ragion già mai non vinse.

Poi, se vinto ti vidi dal dolore,  
drizzai in te gli occhi allor soavemente,  
salvando la tua vita e ’l nostro honore.

E, se fu passion troppo possente,  
e la fronte e la voce a salutarti  
mossi, ed or temerosa ed or dolente.

Questi fur teco miei ingegni e mie arti:  
or benigne accoglienze, ed ora sdegni.  
Tu ’l sai, che n’ài cantato in molte parti.

Ch’i’ vidi gli occhi tuoi talor sì pregni  
di lagrime ch’i’ dissi: ‘questi è corso,  
chi non l’aita, s’i’ ’l conosco ai segni.’

Allor providi d’onesto soccorso.  
Talor ti vidi tali sproni al fianco  
ch’i’ dissi: ‘qui conven più duro morso.’

Così, caldo, vermiglio, freddo e bianco,  
or tristo, or lieto, infin qui t’ò condotto  
salvo, ond’io mi rallegro, benché stanco.”

---

<sup>117</sup> Petrarca ritorna qui su moduli da lui già precedentemente esercitati nel *Canzoniere* e nel *Secretum*. Cfr. F. PETRARCA, *Triumphs*, a cura di M. ARIANI, op. cit., p. 236, nt. 22 e sg.

Ed io: “Madonna, assai fôra gran frutto  
questo d’ogni mia fe’, pur ch’i’ ’l credessi.”  
dissi tremando e non col viso asciutto.

“Di poca fede! Or io, se nol sapessi,  
se non fusse ben ver, perché ’l direi?”  
rispose, e ’n vista parve s’accendessi (TM II, 94-126).

Laura compie l’ideale del saggio stoico che sottomette le passioni alla ragione in contrapposizione al poeta, di cui la donna riassume perfettamente l’esperienza amorosa caratterizzata dalle vane speranze e dal vano dolore. L’amante, infatti, è come «caval [...] che vaneggia» (v. 99), in preda alle passioni, vinto ora dalla speranza, ora dal dolore. Il verbo «ardere» indica la speranza dell’uomo a cui corrisponde l’ira di Laura che ne argina l’impeto amoroso; al contrario, nei momenti di dolore più acuto del poeta ella lo conforta con il suo sguardo soave.

Nel contesto del discorso emotivo petrarchesco, come già mostrato dal *Canzoniere*, l’«ardore» appartiene al campo semantico della speranza insieme alla metafora dello «sprone» che indica l’aspettativa carica di attesa e immaginazione suscitata dall’esperienza amorosa<sup>118</sup>. Laura, invece, all’opposto del poeta, è capace di dominare le passioni salvaguardando la considerazione razionale e universale: «mal pò proveder chi teme o brama» (v. 96). Alla speranza ella risponde con l’ira, al dolore con il saluto, ora temperato dal timore ora da una punta di dolore a seconda dello stato d’animo in cui versa l’amante; ella, dunque, si dimostra capace di una passione buona, sottomessa alla ragione, che porta il poeta alla salvezza («salvar te», v. 91, «salvando», v. 105, «salvo», v. 120) e preserva l’onore di entrambi («nostro

---

<sup>118</sup> «Amor mi sprona in un tempo et affrena, / assecura et spaventa, arde et agghiaccia, / gradisce et sdegna, a sé mi chiama et scaccia, / or mi tene in speranza et or in pena» (Rvf. CLXXVIII, 1-4); ancora nel *Canzoniere* il poeta afferma che ha tanta più speranza quanto più ardore: «né però trovo anchor guerra finita, / né tranquillo ogni stato del cor mio, / ché più m’arde ’l desio, / quanto più la speranza m’assicura». (Rvf. CXLIX, 13-16) Anche nel seguente sonetto emerge il campo semantico della speranza, contrapposta qui alla «paura», a questa sono associati termini quali «agghiaccia»/«nbianca» a quella «arde»/«arrossa»: «Questa humil fera, un cor di tigre o d’orsa, / che ’n vista humana e ’n forma d’angel vène, / in riso e ’n pianto, fra paura et spene / mi rota sì ch’ogni mio stato inforsa. / Se ’n breve non m’accoglie o non mi smorsa, / ma pur come suol far tra due mi tene, / per quel ch’io sento al cor gir fra le vene / dolce veneno, Amor, mia vita è corsa. / Non pò più la virtù fragile et stanca / tante varietài omai soffrire, / che ’n un punto arde, agghiaccia, arrossa e ’nbianca. / Fuggendo spera i suoi dolor’ finire, / come colei che d’ora in hora manca: / ché ben pò nulla chi non pò morire» (Rvf. CLII)

honore», *Ibid.*). D'altro canto l'atteggiamento della donna postula una distinzione sensibile fra la sfera esteriore e la sfera interiore: «quel di fuor miri, e quel dentro non veggia» (v. 97). Tale verso delinea una delle direttrici tematiche fondamentali del discorso narrativo petrarchesco: uno sdoppiamento cronotopico a cui corrispondono due narrazioni autonome e parallele. Benché l'atteggiamento della donna, considerata la fenomenologia del suo comportamento nei confronti del poeta, risulti privo d'amore, ella può asseverare che il suo animo è conquiso dall'amante poiché lo sviluppo della realtà interiore (cronotopo interiore) è autonomo e indipendente rispetto alla interazione fra il soggetto e la realtà rappresentata (cronotopo d'incontro). Il discorso della donna si muove da qui in avanti sui "binari" di questo sdoppiamento con un duplice chiasmo sintattico che sintetizza il suo atteggiamento in vita nei confronti del poeta: «or benigne accoglienze» (v. 110, che riprende «drizzai gli occhi in te allor soavemente», v. 104), «ed ora sdegni» (v. 110, che richiama «più di mille fiate ira dipinse»); soccorrevole nel pianto («vidi gli occhi tuoi talor sì pregni / di lagrime», vv. 112-113) e, al contrario, ferma quando la speranza incalza l'animo del poeta («ti vidi tali sproni al fianco», v. 116).

Una seconda e definitiva sintesi chiude il ragionamento logico della donna, questa volta illustrando le quattro passioni, due per metonimia, speranza («caldo, vermiglio») e paura («freddo e bianco»), due per nome «or tristo, or lieto»; il suo argomentare, tuttavia, non persuade l'amante: «Ed io: "Madonna, assai fôra gran frutto / questo d'ogni mia fe', pur ch'i' 'l credessi'"» (vv. 121-122). L'ipotetica dell'irrealtà, che s'appunta sulla parola chiave «fe'», marcata dall'allitterazione della fricativa – «fôra»/«frutto»/«fe'» –, mette in discussione la credibilità stessa di Laura la quale, in tutta risposta, ribadisce la supremazia della sua anima sull'atteggiamento esteriore<sup>119</sup>, e conclude il suo ragionamento con la gnome, «Per fiction non cresce il ver, né scema» (v. 147). La «fiction», nel senso latino di «secondo quello che si fa apparire»<sup>120</sup>, ovvero la vita del personaggio a livello del cronotopo d'incontro, sbia-

<sup>119</sup> «Fur quasi eguali in noi fiamme amoroze, / almen poi ch'i' m'avidî del tuo foco; / ma l'un le palesò, l'altro l'ascose» (vv. 139-141).

<sup>120</sup> M. SANTAGATA, in F. PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, op. cit., p. 338, n. 145-147.

disce a confronto dei rivolgimenti del cuore, «Teco era il core; a me gli occhi raccolti» (v. 151); la fiducia, secondo la donna, va accordata pertanto non agli atti ma al cuore: «il cor, del qual sol mi fido» (v. 169). Infine, nonostante il «parlar dolce e pio» (v. 185) della donna risulti sostanzialmente invariato rispetto alla prima spiegazione, il chiarimento ulteriore di Laura è accettato dal poeta<sup>121</sup>.

Il primo trittico trionfale, pertanto, ricapitola la vicenda amorosa del *Canzoniere* richiamando in modo coerente la teoria delle passioni ciceroniana e agostiniana sottesa alla narrazione petrarchesca: il poeta è ancora in preda alle passioni della sua età giovanile, mentre Laura assume il valore esemplare di una guida che sottomette la volontà alla ragione e conduce il poeta alla salvezza. La strategia narrativa del Petrarca ripropone qui alcuni elementi caratteristici della sua poetica: la contrapposizione di personaggi da tratti psicologici univoci e antitetici – Laura divina contrapposta al poeta umano –, e la rappresentazione di un cronotopo interiore che ha sviluppo parallelo e autonomo dal cronotopo d’incontro.

## **5.2. Il secondo trittico trionfale: *Trionfo della Fama, Trionfo del Tempo, Trionfo dell’Eternità***

Il secondo trittico trionfale ricapitola e sviluppa una delle direttrici tematiche più importanti dell’intero *corpus* petrarchesco raffigurando, dopo il dissolvimento di Amore ad opera della Morte, l’evaporazione della Fama prodotta dal Tempo: «Tanto vince e ritoglie il Tempo avaro; / chiamasi Fama, ed è morir secondo, / Né più che contra ’l primo è alcun riparo. / Così il Tempo triumpha i nomi e ’l mondo» (*TT* 142-145). I *Trionfi* sanciscono, pertanto, il dissolvimento delle due catene e concludono il mondo entro un orizzonte mortale contrapposto alla dimensione eterna del cielo,

---

<sup>121</sup> Un esempio portato da Laura contraddice, infatti, la logica dello sdoppiamento dell’anima dai gesti che l’anima rivelano; la donna, infatti, per argomentare il proprio legame amoroso con il poeta, si riferisce ad un episodio in cui manifesta il suo amore per l’amante con un gesto pubblico: «Ma non si ruppe almen ogni vel, quando / soli i tuo’ detti, te presente, accolsi, / “Di più non osa il nostro amor’ cantando?”» (vv. 148-150).



secondo un processo, già evidenziato dal Calcaterra, di «progressivo distacco dalla situazione contingente»<sup>122</sup>.

Tale antitesi inquadra la contemplazione finale delle passioni umane da parte del poeta il quale, da una prospettiva omnicomprensiva, pondera la necessità di un dolore buono e di una speranza buona; come nel finale del *Canzoniere*, si tratta di passioni positive perché fondate sulla contemplazione di un oggetto eterno: «E parvemi terribil vanitate / fermare in cose il cor che 'l Tempo preme, / che, mentre più le stringi, son passate. / Però chi di suo stato cura o teme, / proveggia ben, mentr'è l'arbitrio intero, / fondare in loco stabile sua speme» (*TT*, 40-45). A tale speranza, tuttavia, si contrappongono le «speranze e 'l van desio» (*Ivi*, 55) della giovinezza, giudicati, questa volta, da un punto di vista maturo:

Ma chi ben mira col giuditio saldo,  
vedrà esser così. Ché nol vidi io?  
Di che contra me stesso or mi riscaldo.

Segui' già le speranze e 'l van desio;  
or ò dinanzi agli occhi un chiaro specchio,  
ov'io veggio me stesso e 'l fallir mio;

e quanto posso al fine m'apparecchio,  
pensando al breve viver mio, nel quale  
stamani era un fanciullo ed or son vecchio (*Ivi*, 52-60).

La parabola narrativa del *Canzoniere* è qui riassunta con una mirabile sintesi: la contrapposizione fra le età della vita, la consapevolezza dell'errore e della caducità

---

<sup>122</sup> C. CALCATERRA, *La prima ispirazione dei «Trionfi» del Petrarca*, in «Giornale storico della letteratura italiana» 68 (1941), pp. 1-47; poi in ID., *Nella selva del Petrarca*, Bologna, Cappelli, 1942, pp. 145-208: p. 206 (da cui si cita). Cfr. anche M. SANTAGATA, *Introduzione*, in F. Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, op. cit., p. L, nonché C. Berra: «L'annullamento di tempo e spazio, la stabilizzazione [...] della vera fama e della vera bellezza rappresentano in realtà l'esito naturale dell'ossessione intellettuale e morale petrarchesca per i meccanismi distruttivi della contingenza» (C. BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, op. cit., p. 215). A questi «meccanismi distruttivi della contingenza» va aggiunta «la dimensione culta e antiquaria nella costruzione delle visioni», la quale, «è anzi a tal punto debordante da aver fatto parecchio trascurare quegli elementi della rappresentazione che derivano invece da esperienze realmente vissute, da “fatti” riconducibili in qualche modo alla vita del Petrarca, infine da inclinazioni psicologiche reali» (F. SUITNER, *Gli elementi della rappresentazione*, in C. BERRA (a cura di), *Atti del convegno «Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca». Gargnano del Garda (2-5 ottobre 2002)*, op. cit., p. 219).

delle passioni, la chiarezza di giudizio circa le cose del mondo (con lessico a dominante intellettuale, ovvero, «ben mira»/«giuditio saldo»/«vedrà»/«vidi»/«dinanzi agli occhi»/«chiaro specchio»/«veggio»). Il verbo «apparecchiare», non esente da sfumatura agonistica, descrive la nuova disposizione del poeta nei confronti di se stesso che risulta finalmente libero dalle passioni perché saldo nel giudizio della ragione. Impietoso è ora il suo sguardo sul mondo che rivela l'inganno del «qui» e «ora» terreno: «Qui l'umana speranza, e qui la gioia, / qui' miseri mortali alzan la testa, / e nesun sa quanto si viva o si moia. // [...] // Or vi riconfortate in vostre fole, / gioveni, e misurate il tempo largo! Ma piaga antiveduta assai men dole» (*Ivi*, 63-66 e 69-72). L'anafora del «qui» e dell'«or» individuano il cronotopo d'incontro terreno e perimetrano quella dimensione mondana di cui il poeta intende mostrare l'essenza di sogno. La gnome finale, «Ma la piaga antiveduta...», torna sulla necessità di prevenire i colpi del caso secondo un'accezione che richiama alla dottrina della saggezza stoica e, in particolare, alle considerazioni senechiane delle *Familiars*<sup>123</sup>; il poeta assurge qui a difensore della verità poiché egli ha assunto una prospettiva che abbraccia l'intero universo: «Non fate contra 'l vero al core un callo, / come sete usi; anzi volgete gli occhi, / mentre emendar si pote il vostro fallo» (*Ivi*, 79-81). Ritorna qui un'immagine dell'epistolario, quella del callo, lì a fissare la «durezza» e l'«insensibilità» dell'animo del sapiente rispetto ai casi avversi della storia: *Vivendo didici vite bella tractare; iam fortune ictibus non lamenta non gemitus ut quondam, sed callum durati animi obicio et titubare solitus immobilis iam consisto* (*Fam.* XI, II, 3)<sup>124</sup>; qui, invece, in negativo, a segnare la necessità di una docilità al «vero». Cambiato è il punto di vista in un sistema di pensiero coerente: il callo, infatti, è al contempo arma di difesa contro la minaccia degli eventi narrati (cronotopo d'incontro) e ostacolo alla rivelazione della verità nel cuore (cronotopo interiore). Petrarca, dun-

<sup>123</sup> *Nec pudebit apud te familiariter gloriari multum me in hoc temporis ac studii posuisse, ut aversos repentinos casus armatum ac preparatum animum haberem, utque ad id, siquo modo possem, pervenirem, quod ait Seneca: «Sapiens scit sibi omnia restare; quicquid factum est, dicit: sciebam»* (*Fam.* IV, XII, 21); oppure, *ea sapientia tua est, ut non modo que tibi evenerunt, sed et omnia que possunt evenire, prevederis; possibile enim nichil est inopinabile sapienti, stultorum impremeditata sunt omnia* (*Fam.* VIII, I, 21). Sulle fonti letterarie e teologiche di questo verso cfr. M. SANTAGATA, in F. PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, op. cit., p. 489, nt. 72.

<sup>124</sup> Cfr. *supra* p. 108.

que, diviene punto di riferimento morale e cantore della verità anche nella poesia volgare, coerente al suo profilo pubblico di erudito e filosofo morale andatosi delinendo nell'intero arco della sua carriera: «E vidi il Tempo rimemar tal' prede / de' nostri nomi ch'io gli ebbi per nulla, / benché la gente ciò non sa né crede, / cieca, che sempre al vento si trastulla, / e pur di false opinïon si pasce, / lodando più il morir vecchio che 'n culla» (*TT*, 130-135). L'*enjambement* fra le due terzine segna il giudizio irrevocabile che distingue il poeta dalla «gente», altrove volgo, turba, sciocchi: un retto discernimento delle «false opinioni». Il destino dell'uomo comune, infatti, è quello di essere soggiogato dalla lotta interiore fra le passioni e la ragione, vedere la propria ragione sconfitta, cercare un rimedio e venir di nuovo abbattuto dalle false opinioni; come avviene al protagonista del *Canzoniere*, eccezion fatta per i componimenti CCCLXI-CCCLXVI in cui il poeta "s'interna" nel cronotopo interiore – «mezzo 'l cor» (*Rvf.* CCCLXI, 11) – abbandonando la dimensione mondana del cronotopo d'incontro: «Volo con l'ali de' pensieri al cielo» (*Rvf.* CCCLXII, 1).

Nel *Trionfo dell'Eternità* Petrarca compie la parabola poetica che raffigura il raggiungimento della contemplazione dell'eternità nel cronotopo interiore:

Da poi che sotto 'l ciel cosa non vidi  
 stabile e ferma, tutto sbigoctito  
 mi volsi a me, e dissi: "In che ti fidi?"

Risposi: "Nel Signor, che mai fallito  
 non à promessa a chi si fida in lui.  
 Ma ben veggio che 'l mondo m'à schernito" (*TE*, 1-6).

L'incipit del canto pone un'antitesi fra la terra e il cielo poiché non v'è cosa degna di fiducia sotto il cielo eccetto il Signore; l'*enjambement* costruito sull'anastrofe che separa la dittologia sinonimica dal nome («cosa... / stabile e ferma»), traduce dal punto di vista metrico e sintattico l'instabilità delle cose terrene, certificata dalla visione del trionfo del Tempo che genera uno sbigottimento nel poeta. Nel quadro di un'universale instabilità il punto di vista soggettivo emerge in modo preponderante – «non vidi»/«mi volsi a me e dissi»/«ti fidi» –, poiché solo in se stesso l'autore tro-

va un rifugio e un “interlocutore”<sup>125</sup>; dal momento che sulla terra non è rimasto testimone che sia credibile, come già accennato nel dialogo con Laura nel *Trionfo della Morte*, al poeta non resta che volgersi a se stesso<sup>126</sup>.

Nel monologo interiore la *figura ethymologica* («fidi», «fida») fonda la consequenzialità logica del botta e risposta, che insiste sulla litote per definire i termini della discussione: «non vidi cosa»/«mai fallito / non à promessa». Come nell’episodio della morte di Laura, il Signore è un personaggio del cronotopo interiore che entra in dialogo con il cuore umano in modo diretto, «a chi si fida in lui»; quest’ultimo verso presenta un soggetto indefinito che estende la vicenda personale del poeta all’intero genere umano. Il monologo interiore ritorna, in seguito, sull’opposizione tra il cielo e la terra, introdotta dall’avversativa «Ma ben veggio» – in cui risuona l’incipit del *Canzoniere*, e non solo per la identica clausola «ma ben veggio, or sì...» (*Rvf.* I, 9), ma per il giudizio dell’autore sulla propria storia personale –, che rilegge l’esperienza terrena del poeta e ne riassume l’evoluzione interiore delineata nel *Canzoniere*:

“e sento quel ch’i’ sono e quel ch’i’ fui,  
e veggio andar, anzi volare il tempo,  
e doler mi vorrei, né so di cui,

ché la colpa è pur mia, che più per tempo  
deve’ aprir li occhi, e non tardar al fine,  
ch’a dir il vero, omai troppo m’attempo.

Ma tarde non fur mai gratie divine;  
in quelle spero che ’n me anchor faranno  
alte operationi e pellegrine.”

---

<sup>125</sup> Il lavoro di rifinitura del verso 3 mostra il rapporto di sinonimia fra «cielo» e «cuore»/intimità dell’io poetante adombrata dalla poesia del Petrarca, essendo il «cielo», in contrapposizione alla «terra», oggetto della contemplazione interiore: «[al verso 3] V1 [codice degli abbozzi] ci pone di fronte solo l’alternativa adiafora “mi volsi *al cor* e dissi: “In che ti fidi?” vs “mi volsi *a me* e dissi: “In che ti fidi?””, mentre gli apografi consentono di ricostruire un processo assai più tortuoso, con almeno quattro-cinque fasi preparatorie, fra l’altro rimbalzate irregolarmente in alcuni rami della Vq [*ricezione umanistica dei Trionfi*] «mi volsi *al ciel / a me / al cor* e dissi: “In che ti fidi?”» (E. PASQUINI, *Il testo: fra l’autografo e testimoni di collazione*, in C. BERRA (a cura di), *Atti del convegno «Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca»*. Gargnano del Garda (2-5 ottobre 2002), op. cit., p. 15).

<sup>126</sup> «Ed io: “Madonna, assai fôra gran frutto / questo d’ogni mia fe’, pur ch’i’ ’l credessi.” / dissi tremando e non col viso asciutto. / “Di poca fede! or io, se nol sapessi, / se non fusse ben ver, perché ’l direi?” / rispose, e ’n vista parve s’accendessi» (*TM* II, 121-126).

Così detto e risposto. Or, se non stanno  
queste cose che 'l ciel volge e governa,  
dopo molto voltar, che fine avranno? (*Ivi*, 7-18).

La rima identica ed inclusiva, «tempo»/«tempo»/«attempo», segna la ripresa e insieme il superamento del precedente quadro trionfale; il monologo interiore con se stesso ripropone, infatti, l'antitesi fra il «mondo» (v. 7), soggetto alla forza corruttrice del tempo, e le «gratie divine» (v. 13), temperata però dall'andamento inflessibilmente binario del dettato, che intende veicolare una contemplazione serena e animosamente distaccata: «sento... // veggio» / «quel ch'i' sono e quel ch'i' fui» / «andar, anzi volare il tempo» / «e doler mi vorrei, né so di cui» / «A)ché la colpa è pur mia, 1)che più per tempo / deve' a)aprir li occhi, b)e non tardar al fine, / 2)ch' a dir il vero, omai troppo m'attempo». «1)tarde non fur mai gratie divine; / B)in quelle spero 2)che 'n me anchor faranno / alte operationi e pellegrine». La scansione binaria isola i termini A e B che distinguono il poeta dalla folla del volgo e dall'altro se stesso: il dolore, indice di pentimento, e la speranza orientata al cielo. La fenomenologia delle passioni, come nel *Canzoniere*, indizia l'avvenuto cambiamento, dall'errore giovanile alla maturità, dalla sconfitta alla vittoria della propria guerra interiore; una vittoria possibile, tuttavia, solo nel cronotopo interiore poiché la grazia divina opera nello spazio e nel tempo interiore, «'n me», in contrapposizione al cronotopo d'incontro, sulla cui vanità Petrarca qui riflette: «A)Or, a)se non stanno / queste cose che 'l ciel 1)volge e 2)governa, / B)dopo molto voltar, b)che fine avranno?». L'interrogativa riprende circolarmente l'incipit del canto con dei procedimenti retorici analoghi, per esempio, la litote e la scansione binaria della sintassi, qui fondata sul periodo ipotetico che isola il referente esterno alla soggettività del poeta, «queste cose».

Questo pensava: e mentre più s'interna  
la mente mia, veder mi parve un mondo  
novo, in etate immobile ed eterna,

e 'l sole e tutto 'l ciel disfar a tondo  
con le sue stelle, anchor la terra e 'l mare,

e rifarne un più bello e più giocondo (*Ivi*, 19-24).

Il flusso di pensiero, «questo pensava», patisce un avanzamento cronologico repentino, segnalato dal presente «s'interna» che, con procedimento dantesco, appaia l'io poetante e l'io poetato. Il poeta definisce qui l'inabissarsi della mente in se stessa come il mezzo attraverso cui egli perviene alla contemplazione di un nuovo cielo e di una terra nuova: «un mondo/novo» che raddoppia l'*enjambement* «s'interna/la mente mia», secondo una scansione bimembre che trova ulteriore applicazione, ad esempio, con la *figura ethymologica* «dis-far», «ri-farne». La funzione terapeutica della contemplazione permette di accedere ad uno spazio e ad un tempo non soggetti alla corruzione: il tempo è lì «immobile ed eterno» mentre lo spazio è «più bello e più giocondo». La poesia del Petrarca tenta qui l'estremo e definitivo passaggio dal cronotopo d'incontro al cronotopo interiore; pertanto, la contemplazione insiste proprio sulla trasformazione delle dimensioni spazio-temporali:

Qual meraviglia ebb'io, quando ristare  
vidi in un punto quel che mai non stette,  
ma discorrendo suol tutto cangiare!

E le tre parti sue vidi ristrecte  
ad una sola, e quella una esser ferma  
sì che, come solea, più non s'affrette;

e, quasi in terra d'erbe ignuda et herma,  
né 'fia', né 'fu', né 'mai', né 'inanzi', o 'ndietro',  
ch'umana vita fanno varia e 'nferma!

Passa il penser sì come sole in vetro,  
anzi più assai, però che nulla il tene.  
O, qual gratia mi fia, se mai l'impetro,

ch'i' veggia ivi presente il sommo bene,  
non alcun mal, che solo il tempo mesce  
e con lui si diparte e con lui vène!

Non avrà albergo il Sol Thauro né Pesce,  
per lo cui variar nostro lavoro  
or nasce, or more, ed ora scema, or cresce (*Ivi*, 22-41).

La contemplazione di Petrarca si appunta qui sul tempo della visione la cui specificità risalta nel contrasto con il tempo terreno, come mostra la seguente schidionata di antitesi: «ristare» vs. «mai non stesse»/«tre parti» vs. «una sola»/«ferma» vs. «affrette».

L'*hapax* «discorrendo» richiama il sintagma «discorrer di Dio» (*Par.* XXIX, 21), con cui Dante descrive la creazione del tempo facendo coincidere con essa la creazione delle creature<sup>127</sup>: la «memoria diegetica» del poema dantesco arricchisce l'operazione poetica del Petrarca che sostituisce a Dio, in qualità di soggetto del «discorrere», il tempo stesso; egli, quindi, per un verso, spersonalizza il dettato dantesco e, per l'altro, attribuisce al «discorrere» una funzione di nociva differenziazione<sup>128</sup>. Rispetto alla immutabilità della visione, infatti, la varietà, in questo trionfo variamente occorrente – «varia» (v. 33), «variar» (v. 41), «varietà» (v. 73), «variato» (v. 78) – significa infermità, volubilità e vanità; essa infatti è sinonimo del tempo che con il suo fluire tutto corrompe generando il male (v. 38)<sup>129</sup>.

---

<sup>127</sup> «“Non per aver a sé di bene acquisto, / ch'esser non può, ma perché suo splendore / potesse, risplendendo, dir “*Subsisto*”, / in sua eternità di tempo fore, / fuor d'ogne altro comprender, come i piacque, / s'aperse in nuovi amor l'eterno amore. / Né prima quasi torpente si giacque; / ché né prima né poscia procedette / lo discorrer di Dio sovra quest' acque. // [...] // E come in vetro, in ambra o in cristallo / raggio risplende sì, che dal venire / a l'esser tutto non è intervallo / così 'l triforme effetto del suo sire / ne l'esser suo raggio insieme tutto / senza distinzione in essordire» (*Par.* XXIX, 13-21 e 25-30). Nelle terzine successive Petrarca riprende anche l'immagine del raggio di sole che penetra attraverso il vetro; se Dante mette in relazione l'istantaneità della propagazione della luce attraverso i corpi all'immediato riflettersi sulle creature, nel momento della creazione, dell'immagine trinitaria, Petrarca adotta la medesima immagine per descrivere la penetrazione del suo pensiero nella contemplazione delle cose future, maggiore rispetto a quanto non sia quella del sole su un raggio di vetro, perché il suo pensiero da nulla è contenuto, neppure dal mezzo trasparente che contiene il raggio “distinguendolo” dall'oggetto che lo accoglie.

<sup>128</sup> Sul concetto di «memoria diegetica» della *Commedia* nei *Trionfi* cfr. C. GIUNTA, *Memorie di Dante nei Trionfi*, in «Rivista di letteratura italiana» 11, 3 (1993), p. 413; molte e autorevoli sono le considerazioni critiche sui rapporti tematici e formali fra *Commedia* e *Trionfi*. Sul versante strettamente poetico, osserva Velli: «Rimangono, tra l'una e l'altra opera, i rapporti “formali”, diciamo pure in termini di poetica medioevale, ancora condivisi dal Petrarca, i rapporti tra *integumenta*. E qui la gara è aperta. E sarà gara con Dante» (G. VELLI, *Petrarca, la poesia latina medioevale, i Trionfi*, in C. BERRA, *Atti del convegno «I Triumphs di Francesco Petrarca»*, Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998) (a cura di), op. cit., p. 132); anche Ricucci torna sul rapporto intertestuale fra i due poemi, sottolineando la competizione portata dal Petrarca a Dante a livello della «tecnica allusiva dantesca» (M. RICUCCI, *L'esordio dei Triumphs: tra Eneide e Commedia*, in «Rivista di letteratura italiana» 12, 2-3 (1994), p. 349). Già il Serra nota che Petrarca ripete forma metrica, moduli e stilemi poetici del poema dantesco per superare Dante sul «suo campo», quello del poema, e legittimare la sua superiorità di poeta: R. SERRA, *Dei «Trionfi» di F. Petrarca*, in ID., *Scritti di Renato Serra*, a cura di G. DE ROBERTIS e A. GRILLI, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1958 (1938), II, in partic. pp. 70-85.

<sup>129</sup> Sul concetto di varietà nella poesia petrarchesca cfr. G. CAPOVILLA, «*Si vario stile*». *Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Modena, Mucchi, 1998.

Nell'ultima visione del poema dantesco, al contrario, il poeta descrive l'essenza una e trina di Dio, immergendosi nella quale egli si sorprende in un processo di costante trasformazione:

Non perché più ch'un semplice semblante  
fosse nel vivo lume ch'io mirava,  
che tal è sempre qual s'era davante;

ma per la vista che s'avvalorava  
in me guardando, una sola parvenza,  
mutandom' io, a me si travagliava.

Ne la profonda e chiara sussistenza  
de l'alto lume parvermi tre giri  
di tre colori e d'una contenenza;

e l'un da l'altro come iri da iri  
parea riflesso, e 'l terzo pareo foco  
che quinci e quindi igualmente si spiri (*Par.* XXXIII, 109-120).

Dante si inabissa in un mistero in cui l'unità e la molteplicità sono coesenziali: Dio è «un semplice semblante» sempre identico a Se stesso, «una sola parvenza» e «d'una contenenza», e insieme composto da «tre giri» di «tre colori». Innanzi a questa visione la trasformazione del pellegrino, la cui vista si «avvalora», detiene uno spazio narrativo sconosciuto ai *Trionfi*, che fanno invece dell'uniformità/immobilità/stasi l'emblema dell'eternità. La descrizione petrarchesca, benché povera d'immagini, offre una similitudine di passaggio fra la visione e uno sconfinato e desolato paesaggio desertico, «in terra d'erbe ignuda ed herma», in cui il *tertium comparationis* è proprio l'uniformità che abolisce le differenze, le disparità e la diversità. Nel momento della visione dell'eterno, dunque, il poeta assertore per antonomasia della soggettività concentra il proprio sforzo compositivo sulla descrizione analitica di un pensiero che «azzera» l'occhio dell'osservatore, lasciando la scena ad una contemplazione pura; d'altro canto, è proprio l'occhio di un osservatore soggetto ad uno specifico condizionamento storico, sociale e culturale che la poesia del Petrarca intende in un certo senso dissolvere.



Tale riflessione, infatti, spinge il poeta ad erompere nell'invettiva contro coloro che non intendono la minaccia del condizionamento storico e ripongono scioccamente nel mondo una speranza destinata a morire: «Misera la volgare e cieca gente, / che pon qui sue speranze in cose tali / che 'l tempo le ne porta sì repente! (TT, 49-51)».

La passione, qui speranza, è l'emblema di una vita in balia del tempo e di un condizionamento storico che un solo istante basta a vanificare:

O mente vaga, al fin sempre digiuna,  
a che tanti pensieri? un'ora sgombra  
quanto in molt'anni a pena si raguna.

Quel che l'anima nostra preme e 'ngombra:  
'dianzi', 'adesso', 'ier', 'deman', 'matino' e 'sera',  
tutti in un punto passeran com'ombra.

Non avrà loco 'fu', 'sarà' ned 'era',  
ma 'è' solo, 'in presente', ed 'ora', ed 'oggi',  
e sola 'eternità' raccolta e 'ntera (TE, 61-69).

La rima «sgombra»/«'ngombra», in dittologia sinonimica con «preme», pone in antitesi l'azione delle passioni premute nell'animo e l'azione del tempo che tutto travolge – come suggerisce la dialefe che coagula in un'unica unità metrica «'dianzi', 'adesso', 'ier'» (v. 65)<sup>130</sup>. Alla storia della terra ridotta ai frammenti del passato, del presente e del futuro si oppone la «'eternità' raccolta e 'ntera» (v. 69), quest'ultima soggetto poetico a cui l'intera poesia del Petrarca anela quale termine estremo di unità e integrità, sol qui trovando la sua apoteosi.

La disquisizione sul tempo si intreccia progressivamente alla disamina della categoria dello spazio della visione che, già introdotta dall'immagine «in terra d'erbe ignude ed herma», viene presentata da una litote, «Non avrà loco 'fu'...» (v. 67), che avanza considerazioni fondamentali circa il cronotopo dell'eternità finta dal poeta:

---

<sup>130</sup> Il tempo travolge l'intero complesso del mondo/«ombra» descritto dal Petrarca; la vanità della dimensione terrena è sottolineata dal lessema «ombra» che ricorre nella rima ricca interna «sgombra»/«'ngombra»/«ombra».

quasi spianati dietro e 'nanzi i poggi,  
ch'occupavan la vista, non fia in cui  
vostro sperare e rimembrar s'appoggi,

la qual varietà fa spesso altrui  
vaneggiar sì che 'l viver par un gioco,  
pensando pur: che sarò io? che fui? (*Ivi*, 70-75).

Queste terzine costituiscono un' esplorazione poetica tra le più audaci e moderne che siano mai tentate dal Petrarca e vengono a costituire un esperimento, potremmo dire, avanguardistico per quel tempo, poiché attualizzano una poetica sostanzialmente neoplatonica e di marca anti-aristotelica. La pace cui anela il genere umano, infatti, è un' eternità che non contempla oggetti sottoponibili all' azione dei sensi<sup>131</sup>: il venir meno di un appiglio sensibile che sia oggetto dell' indagine razionale, da cui le passioni possano essere aizzate e a cui l' immaginazione possa riferire la sua attività, spinge il poeta verso il paradosso di una poesia che prosciuga la sorgente da cui essa stessa sgorga e trova alimento. L' ascesi della mente, il suo «internarsi» nel cronotopo interiore, conta qui più di tutto il resto, tuttavia, in un calibrato gioco di richiami che intrecciano dimensione spaziale e dimensione temporale, quest' ultima emergendo nella rima inclusiva «oggi»/«poggi»/«appoggi» e nella coppia «sperare e rimembrare». La rarefazione dei referenti che appartengano al cronotopo d' incontro è direttamente proporzionale alla rarefazioni degli stimoli che modificano le facoltà dell' anima e causano quella «varietà» (v. 73) che la penna del poeta intende annichilire. «Varietà», infatti, è sinonimo di «vaneggiar» (v. 74), ovvero della lotta fra le passioni e la ragione in quel perenne scontro che infrange, smorza e logora il «vivere» (v.

---

<sup>131</sup> Come già sottolineato nell' analisi delle *Familiares* i sensi sono nemici dell' anima: *Corpori meo bellum indixi. Ita me Ille adiuvet sine cuius ope succumberem, ut gula ut venter ut lingua ut aures oculique mei sepe michi non artus proprii sed hostes impii videntur. Multa quidem hinc michi mala provenisse memini, presertim ab oculis, qui ad omne precipitium mei fuerunt duces* (*Fam.* XIII, VIII, 1-2). L' inimicizia della storia si estende qui alla dimensione corporea *tout court* che condanna l' autore al conflitto tra due dimensioni inconciliabili: anima e corpo. Gli occhi, dunque, sono da chiudere a qualsiasi sollecitazione provenga dal mondo; non il cielo, non i monti, non le fonti e neppure il volto di una bella donna è auspicabile guardare, ma i due ronzini (*equos [...] exiguos*) e il vetturino che riportano l' autore a casa, insieme alla contadina di Valchiusa con la faccia inaridita dal sole, priva della fresca pienezza della giovinezza (cfr. §§ sgg.).

74), lessema sulla cui occorrenza si perfeziona l'allitterazione della fricativa delle parole tematiche chiave del passaggio, appunto «viver», «varietà» e «vaneggiar».

Non sarà più diviso a poco a poco,  
ma tutto insieme, e non più state o verno,  
ma morto il tempo, e variato il loco;

e non avranno in man li anni il governo  
de le fame mortali; anzi chi fia  
chiaro una volta, fia chiaro in eterno (*Ivi*, 76-81).

Eternità è sinonimo di unità e contrario di divisione, ovvero, il “luogo” agognato dai *fragmenta* del primo libro petrarchesco e immortalato in questo rivoluzionario ed estremo, in senso cronologico, lavoro; essa è fondata su un cronotopo interiore definito da due precise caratterizzazioni: «morto il tempo, e variato il loco» (v. 78). La condizione necessaria e sufficiente per ottenere la pace è il trasferimento del protagonista dal cronotopo d'incontro al cronotopo interiore, un cronotopo entro il quale tempo non può più offendere l'intelligenza, la volontà e l'immaginazione e in cui il luogo non trasforma più l'umanità col suscitare ragione, volontà, sensi e passioni.

Questo cronotopo, oltre ad essere oggetto della visione di questo trionfo, non è tuttavia una meta che riguardi appena il futuro dell'umanità; come mostrano il poeta e Laura, infatti, a certuni è dato *in viam* di accedere al mistero dell'eternità: «O felici quelle anime che 'n via / sono o seranno di venire al fine / di ch'io ragiono, qualunque e' si sia! / E tra l'altre leggiadre e pellegrine / beatissima lei, che morte occise / assai di qua dal natural confine!» (*Ivi*, 82-87). Tale precisazione permette uno sguardo retrospettivo all'intero sviluppo della produzione volgare petrarchesca in cui, tanto nel *Canzoniere* quanto nei *Trionfi*, Laura e il poeta si mostrano capaci di sollevare l'anima al cielo, facendo del trionfo dell'eternità una concreta realtà poetica.

Nel finale del poema, mentre lo sguardo del poeta si tende in modo ulteriore e afferra immaginativamente ciò che avverrà nel futuro con il trionfo dell'eternità, si presenta, tuttavia, un colpo di scena:

Tanti volti, che Morte e 'l Tempo à guasti,  
torneranno al suo più fiorito stato;  
e vedrassi ove, Amor, tu mi legasti,

ond'io a dito ne sarò mostrato:  
“Ecco chi pianse sempre, e nel suo pianto  
sopra 'l riso d'ogni altro fu beato!”

E quella di ch'anchor piangendo canto  
avrà gran meraviglia di se stessa,  
vedendosi fra tutte dar il vanto (*Ivi*, 91-99).

La cesura ideologica rispetto alla prima sezione di questo medesimo trionfo è colossale: dal punto di vista emotivo, infatti, il poeta vira dal dolore per il proprio peccato e dalla speranza dell'eternità, al dolore causato dalla relazione con la donna, cosicché il dettato precipita di nuovo entro un orizzonte terreno storicamente connotato. La *figura ethymologica* («pianse», «pianto», «piangendo») sottolinea il dolore che l'esperienza amorosa e la perdita della donna amata suscita nel poeta anche all'altezza della scrittura dei *Trionfi*; a ciò si aggiunga che la «Fama» (v. 127) e la bellezza capace di suscitare Amore, «be' visi leggiadri» (v. 128), sono riabilite in un sol colpo nella prospettiva eterna, secondo una valorizzazione delle gesta terrene che fa letteralmente “a pugni” con le precedenti dichiarazioni di affrancamento dall'amore e della fama:

Questi triumphi, i cinque in terra giuso  
avem veduto, ed a la fine il sexto,  
Dio permettente, vederem lassuso.

E 'l Tempo, a disfar tutto così presto,  
e Morte, in sua ragion cotanto avara,  
morti insieme seranno e quella e questo.

E quei che fama meritaron chiara,  
che 'l Tempo spense, e i be' visi leggiadri  
che 'mpallidir fe' 'l Tempo e Morte amara,

l'oblivion, gli aspetti oscuri ed adri,  
più che mai bei tornando, lasceranno  
a Morte impetuosa, a' giorni ladri.

Ne l'età più fiorita e verde avranno  
con immortal bellezza eterna fama (*Ivi*, 121-134).

L'estrema valorizzazione narrativa degli esiti umani terreni che, pur trasfigurati nella dimensione del cielo, segnano una ricaduta nel «romanzo [*amoroso*]»<sup>132</sup>, costituisce una contraddizione narrativa che il cedimento della parola poetica innanzi all'ineffabilità della visione mistica non vale a spiegare; una contraddizione così palese, infatti, che fa da *pendant* «alla provvisorietà e perfino l'incompiutezza, almeno formale [*dei Trionfi*]»<sup>133</sup>, sembra giustificabile solo alla luce di una mutata intenzionalità autoriale<sup>134</sup>.

La contraddizione narrativa dei *Trionfi* che in explicit pare ritrattare, come osserva Barberi Squarotti, il finale del *Canzoniere*<sup>135</sup>, non fa altro che riabilitare ciò che l'anima del Petrarca ha massimamente coltivato: la donna e, attraverso la donna, la poesia che l'ha cantata. La contemplazione della caducità delle cose umane lo spinge a relativizzare tanto l'una quanto l'altra ma egli, infine, non sa né vuole da ultimo rinnegarle. Infatti, fra tutti coloro che vivranno paolinamente con il corpo celeste, prima sarà la donna che viene celebrata dal poeta e pianta dal mondo intero, «piangendo il mondo» (v. 136), che richiama il precedente «piangendo canto» (v. 97). La donna assurge a sintesi di «terra» e «cielo», se anche quest'ultimo «brama» (v. 138) vederla con il corpo glorioso:

Ma innanzi a tutte ch'a rifarsi vanno

---

<sup>132</sup> Cfr. F. PETRARCA, *Triumphs*, a cura di M. ARIANI, op. cit., p. 390.

<sup>133</sup> E. PASQUINI, *Il testo: fra l'autografo e testimoni di collazione*, op. cit., p. 13.

<sup>134</sup> Come afferma Petrarca all'inizio dell'epistolario: *Alioquin [...] quonam modo amicum licet, nisi sit idem alter ego, lecturum hec sine fastidio arbitremur, diversum invicem et adversa, in quibus non idem stilus, non una scribentis intentio, quippe cum pro varietate rerum varie affectus animus illa dictaverit, raro quidem letus, mestus sepe?* (*Fam.* I, I, 19). Non una scribentis intentio [est], spiega poi il Petrarca, perché vari sono gli interessi del destinatario e mutevole è lo stato dell'anima protagonista del racconto, *Nichil quasi aliud egi nisi ut animi mei status [...] notum fieret amicis* (*Ivi*, 33), uno «stato dell'anima» caratterizzato da un conflitto d'idee e di emozioni: *interdum pugnantia locutus ipse michi videar* (*Ivi*, 27).  
<sup>135</sup> «Se la canzone conclusiva dei *Rerum vulgarium fragmenta* sia la *retractatio* della conclusione dei *Triumphs*, oppure questa sia la *retractatio* di quella è problema alquanto inquietante: ma, forse, è ancora una volta, l'estrema contraddizione, in cui si solidifica, e per sempre, la doppia faccia della concezione delle cose che Francesco nutre per tutta la sua opera» (G. BARBERI SQUAROTTI, *Itinerarium Francisci in Deum*, in C. BERRA, *Atti del convegno «I Triumphs di Francesco Petrarca». Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998)* (a cura di), op. cit., 1999, pp. 47-66: p. 66).

è quella che piangendo il mondo chiama  
con la mia lingua e con la stanca penna;  
ma 'l ciel pur di vederla intera brama.

A riva un fiume che nasce in Gebenna  
Amor mi die' per lei sì lunga guerra  
che la memoria anchora il cor accenna.

Felice sasso che 'l bel viso serra!  
Che, poi che avrà ripreso il suo bel velo,  
se fu beato chi la vide in terra,

or che fia dunque a rivederla in cielo? (*Ivi*, 135-145).

La prospettiva cronotopica è rovesciata rispetto all'inizio del canto; l'«internarsi» della mente in se stessa, infatti, è sostituito da uno sguardo rivolto ai dettagli storicamente connotati del rapporto con la donna amata: il cronotopo s'appunta qui, addirittura, sul nome proprio «Gebenna», che individua un luogo geograficamente rilevabile in cui scorre un fiume, scolpito vividamente nella memoria del poeta. La poesia del Petrarca, *in extremis*, ritorna dunque a livello del cronotopo d'incontro per riaffermarne, coerentemente al disegno complessivo della narrazione amorosa, l'ineludibile «guerra» della ragione contro le passioni. Il dissidio interiore proprio alla condizione terrena è irrisolvibile, questo è il messaggio del Petrarca, e la «pace» attende l'uomo solo in cielo. Insomma, terrena è la sostanza della narrazione petrarchesca, una narrazione di cui la lotta interiore costituisce il tratto distintivo ed ineludibile del suo personaggio capace sì di innalzarsi nel cronotopo interiore, rifugio dalla minaccia degli eventi narrati, ma destinato a ritornar sulla terra dove sone infine la lettura e la scrittura a costituire le uniche ed estreme risorse per vivere.

# Conclusione

## I. Lotta interiore: i modelli tripolari di Paolo, Agostino e Dante

Le *Lettere* di San Paolo e le *Confessioni* di Agostino costituiscono i paradigmi teologici del discorso petrarchesco sulla lotta interiore e presentano, seppur con sfumature diverse e terminologie lievemente divergenti, una trattazione sostanzialmente omogenea della psicomachia fondata su tre elementi narrativi: una «prova», ovvero la paolina «tribolazione», la necessità di una scelta di fronte alla prova fra la «legge del peccato» e la «legge della mente» e, infine, la «grazia» *per Iesum Christum* che permette il prevalere di questa su quella. La lotta, interiore perché fondata sullo scontro fra la legge della mente e la legge del peccato, è innescata da una sollecitazione esterna al soggetto che, data la debolezza umana, rende necessario l'intervento della grazia *per Iesum Christum: dixit mihi [Dominus]: "Sufficit tibi gratia mea, nam virtus in infirmitate perficitur"*. *Libentissime igitur potius gloriabor in infirmitatibus meis, ut inhabitet in me virtus Christi (2 Cor. XII, 9)*.

Nelle *Lettere* paoline l'immagine della vita del cristiano come legionario di Cristo non costituisce un invito ad impugnare le armi; piuttosto, essa indica la necessità di una subordinazione della volontà umana alla grazia divina: Cristo, infatti, è come un centurione la cui autorità deve essere riconosciuta e le cui indicazioni devono essere obbedite dall'uomo cristiano affinché la legge della mente prevalga sulla legge del peccato. Tale immagine agonistica pone in primo piano la concretezza e la cogenza del legame che Cristo instaura con la comunità cristiana e, nella comunità cristiana, con il singolo uomo: il presupposto della definizione paolina dell'uomo cristiano come «legionario di Cristo», dunque, è il mistero dell'incarnazione. Con questa metafora il discorso paolino si inabissa in tale mistero e tratteggia, secondo quella caratteristica tipica del *sermo humilis* cristiano di «vicinanza umana e immediatezza tra me e te»<sup>1</sup>, la nuova ontologia che scaturisce dal legame di fiducia e obbedienza a

---

<sup>1</sup> E. AUERBACH, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, op. cit., p. 59.

a Cristo. Dio si fa incontro all'uomo nel Figlio che, infaticabile centurione, accorre in aiuto del suo legionario; Egli, infatti, è l'unica "arma" che permette di vincere la lotta interiore contro la legge del peccato: *Nam, quod impossibile erat legi, in quo infirmabatur per carnem, Deus Filium suum mittens in similitudine carnis peccati et pro peccato, damnavit peccatum in carne (Rm. VIII, 3).*

Il "prolungamento" di Cristo nella storia umana è la comunità dei credenti che viene a costituire la nuova dimora della grazia divina; nel capitolo VIII delle *Confessioni*, ad esempio, Simpliciano, Ponticiano e le stesse parole di San Paolo sono, con verbo letterario, "personificazioni" della grazia: *Narrabant haec Ponticianus. Tu autem, Domine, inter verba eius retorquebas me ad me ipsum (Conf. VIII, VII, 16).*

Sia nelle *Lettere* paoline sia nelle *Confessioni*, pertanto, la grazia è un elemento dell'intreccio la cui azione è identificata da personaggi precisi nell'*hic et nunc* della narrazione: prima Cristo e poi i membri della comunità cristiana. In termini bachtiniani, la lotta interiore paolina e agostiniana è caratterizzata da un doppio «cronotopo d'incontro»: fra l'io narrato e la prova e, nella prova, fra l'io narrato e la grazia *per Iesum Christum*; tale prospettiva critica permette di fissare, dunque, l'interazione in un dato *hic et nunc* tra l'io narrato e i due eventi narrati, ovvero la prova e la grazia.

La *Commedia* dantesca, e della *Commedia* in particolare la discesa infernale e l'ascesa purgatoriale, viene a rappresentare la traduzione poetica di questo modello di lotta interiore costruito sui due cronotopi d'incontro. La nostra analisi si concentra sugli episodi della lotta interiore nella prima cantica, disposti dal poeta all'altezza di alcuni snodi geografici fondamentali nel primo regno: dopo l'accesso alla regione infera, l'ingresso nel basso inferno attraverso le porte di Dite, la discesa dal settimo all'ottavo cerchio sulla groppa di Gerione che segna il trapasso dal girone dei violenti alle bolge degli ingannatori e, infine, la calata finale dall'ottavo al nono cerchio sulla mani del gigante Anteo che permette la transizione dalle bolge degli ingannatori alle zone dei traditori. Tutti questi passaggi sono scanditi dal reticolo lessicale della lotta interiore fra cui si segnalano, anzitutto, le parole rima «guerra»/«terra»/«sera»; quest'ultimo verbo, in particolare, segna con precisione assoluta il confine delle



regione infernale, ora rimasta alle spalle dei pellegrini, ora pronta ad essere da loro esplorata, e dà un saggio del calibrato sistema di richiami intratestuali costruito dal poeta intorno al tema della lotta interiore<sup>2</sup>.

Una tappa cruciale di questa traiettoria tematica è l'ingresso nel basso inferno attraverso le porte di Dite: lì, infatti, da un lato, la prova difficile scatena la lotta interiore di Dante, incerto se proseguire il cammino o tornare sui propri passi; dall'altro, la grazia, personificata dal messo angelico, sconfigge i nemici interiori ed esteriori, permettendo così il prosieguo del cammino.

## II. Lotta interiore: il modello bipolare e i modelli tripolari di Petrarca

L'epistolario, considerato limitatamente ad alcune lettere, permette di tratteggiare le linee fondamentali dell'ideologia del Petrarca circa la lotta interiore e, al contempo, di stabilire la sua ricezione delle sentenze paoline e agostiniane sul medesimo tema. In sintesi, l'oscillamento del fattore della grazia, ora esclusa ora integrata nel sistema narrativo, dà luogo a tre paradigmi di lotta interiore: la sua esclusione produce un modello bipolare di impronta stoica fondato sul rapporto tra l'io narrato e la prova; il suo mantenimento, invece, conferma il modello tripolare paolino e agostiniano, oppure, e nella maggior parte dei casi, ne modifica la struttura dal momento che l'interazione fra l'io narrato e la *gratia per Iesum Christum* slitta da un cronotopo d'incontro a un cronotopo interiore. La grazia, infatti, agisce sulla scena tendenzialmente senza mediazioni sensibili, cosicché viene a scomparire la sua oggettività di elemento narrativo nel cronotopo d'incontro.

---

<sup>2</sup> «e noi movemmo i piedi inver' la terra, / sicuri appresso le parole sante. / Dentro li 'ntrammo sanz' alcuna guerra; / e io, ch'avea di riguardar disio / la condizion che tal fortezza serra (*Inf.* IX, 104-108)»; «Come talvolta stanno a riva i burchi, / che parte sono in acqua e parte in terra, / e come là tra li tedeschi lurchi / lo bivero s'assetta a far sua guerra, / così la fiera pessima si stava / su l'orlo ch'è di pietra e 'l sab-bion serra (*Inf.* XVII, 19-24)»; «recasti già mille leon per preda, / e che, se fossi stato a l'alta guerra / de' tuoi fratelli, ancor par che si creda / ch'avrebber vinto i figli de la terra: / mettine giù, e non ten vegna schifo, / dove Cocito la freddura serra (*Inf.* XXXI, 118-123)». La lotta interiore, segnalata da questa calibratissima scelta lessicale, scandisce i passaggi in cui il viaggio diviene l'oggetto esplicito della narrazione. Tutti questi snodi dell'intreccio, infatti, segnalano la necessità di mezzi *ad hoc* per procedere il cammino e, insieme, l'ingresso in una nuova regione infernale.

Un esempio del modello bipolare di lotta interiore è l'incipit stesso dell'epistolaro petrarchesco; in esso, gli avvenimenti storici sono minacce che mettono a dura prova lo scrittore, inquieto e senza pace e proprio l'immagine della milizia, sulla scorta dell'esempio biblico di Giobbe, tratteggia la conflittualità perenne fra l'io narrato e gli eventi narrati. Innanzi alla minaccia rappresentata da questi ultimi, in soccorso dell'autore giunge solo una risorsa interiore: l'"*hoc scio*", la sua saggezza, diviene la "bussola" che segnala la rotta nella tempestose vicende umane. La minaccia degli eventi narrati, dunque, ha come conseguenza etica la "ritirata" in se stesso dell'autore che trova nella propria capacità di autodeterminazione razionale un rifugio in cui è ancor possibile difendersi dai casi del destino, con una sola «arma», tuttavia, l'unica rimasta a disposizione: la saggezza dei poeti antichi, qui Virgilio e Orazio<sup>3</sup>.

A questo modello bipolare si alternano due modelli tripolari che, invece, contemplano l'evento narrativo della grazia: l'uno è conforme al paradigma paolino e agostiniano, l'altro ne è difforme. La soluzione in linea con le opere di Paolo e Agostino ha un carattere istituzionale e sacramentale: in una lettera a Francesco Bruni, per esempio, la conversione del cardinale Guillaume Bragose è dovuta all'intervento di Cristo stesso per mezzo del Suo Vicario, il papa; oppure, nella storia della conversione di Agostino, raccontata da Petrarca in una lettera a Giovanni Aghinolfi, è il sacramento a costituire il segno tangibile della grazia che permette la liberazione dalla legge del peccato<sup>4</sup>.

Per quanto concerne il secondo modello tripolare, invece – largamente maggioritario rispetto al primo –, una rilevanza particolare assumono le epistole indirizzate ai monaci ed, in particolare, le missive inviate al fratello Gherardo (*Fam.* X, 3) e a Sa-

---

<sup>3</sup> «*Si fractus illabatur orbis, / Impavidus ferient ruine*». *Ita me Maronis Flaccique sententiis armatum scito, quas olim lectas et sepe laudatas, nunc tandem in extremis casibus meas facere ipsa inevitabilis fati necessitate didici* (*Fam.* I, I, 46). Un altro illustre esempio di questo modello bipolare di impronta stoica è costituito dalla celeberrima epistola che descrive l'ascesa al monte Ventoso; in essa, infatti, la lotta fra la volontà perversa e la volontà buona del protagonista si risolve a favore di quest'ultima grazie allo sforzo della meditazione: *Hec michi cogitatio incredibile dictu est quantum ad ea que restabant et animum et corpus erexerit* (*Fam.* IV, I, 15).

<sup>4</sup> *Valuisse illi* [Guillaume Bragose] *consilium apostolicum intelligo, imo Christi consilium Vicarii sacro ore prolatum, quo, sera licet, vero efficac illius anime mutatio facta est* (*Sen.* IX, II, 61); *in archano conflictu dissidentium curarum tandem victor Augustinus, sacro fonte ab eodem lotus Ambrosio viteque prioris sollicitudine liberatus est; quo facto statim amicus ille Cristi antiquus et hic novus magno sanctoque gaudio exultantes carmen illud famosissimum laudis et confessionis mutue pariter cecinerunt Deo* (*Fam.* XVII, X, 14).

gremont de Pommier (*Sen. X, I*). A differenza dell'autore che rimane invischiato nella legge del peccato, l'uno e l'altro sono «*milites Christi*», con espressione paolina, poiché la grazia li ha prediletti e ne ha fatti modelli di perfezione morale: Cristo con la Sua grazia dona a Gherardo la libertà e con la Sua amicizia conforta Sagremont; per entrambi, tuttavia, il dialogo con Dio in Cristo avviene nell'anima, in un cronotopo parallelo e autonomo rispetto al cronotopo d'incontro che regola le interazioni tra io narrato ed eventi narrati, insomma, in un cronotopo interiore<sup>5</sup>. Il doppio cronotopo d'incontro caratteristico della narrativa paolina e agostiniana è sostituito pertanto da un cronotopo d'incontro fra l'io narrato e l'evento narrato, accostato ad un cronotopo interiore fra l'io narrato e la grazia in Cristo.

### **III. La variabile della grazia: l'interpretazione spiritualizzante del Petrarca**

Tale analisi permette di dipanare il secondo filo della nostra ricerca che indaga, attraverso l'indagine sulla lotta interiore, la ricezione petrarchesca della tradizione cristiana, paolino-agostiniana in specie.

Come già osservato, nel quadro narrativo della lotta interiore, fermi restando i poli dell'io narrato e degli eventi narrati, la variabile mobile è la grazia. Un sondaggio delle opere petrarchesche di argomento esplicitamente religioso – il *De vita solitaria*, il *De otio religioso* e i *Psalmi penitentiales* – permette di individuare almeno un'ipotesi esplicativa di questo fenomeno narrativo; in particolare, la nostra interpretazione verte qui su un passo del *De vita solitaria* in cui l'autore tematizza il rapporto tra l'io narrato e Cristo, riflettendo sull'onnipresenza di quest'ultimo. Petrarca sostiene che l'uomo pecca perché non è consapevole che Dio, e Cristo con Lui, è presente in ogni luogo. L'inganno a cui soggiace il peccatore è desiderare di vedere con

---

<sup>5</sup> *Putemus Illum ante oculos nostros positum clamare: «Quid agitis, ceci et ingrati?» [...] «Quid ad hec, frater, responsuri sumus? [...] profecto si hec intus in anima loquentem Dominum audire voluerimus, surgemus nocte alacres... (Fam. X, III, 52-53); Erige te ipsum [Sagremont], Dominus dexteram dabit, attolle animum et oppressos somno carnis fumoque rerum mortalium caligantes aperi oculos atque expurga, et vide unde emergeris (Sen X, I, 13).*

gli occhi questa presenza divina; egli sbaglia a pretendere questa visione perché, secondo l'autore, è sufficiente credere con il cuore che Cristo sia presente:

*Quid hic prestigii est, nisi quia quem presentem corde credimus oculis non videmus, eoque relabimur in quo veteres Cicero, qui Christum certe non noverat, arguebat ubi ait: «Nichil animo videre poterant, ad oculos omnia referabant»? [...]. «Magni autem est ingenii revocare entem a sensibus, et cogitationem a consuetudine abducere». In hoc ergo summis et nos viribus entamur ut, sensibus domitis et victa consuetudine, aliquid animo videamus. Aperiamus iam tandem atque pergemus oculos illos intrinsecos, quibus invisibilia cernuntur: Christum adesse videbimus (De vita solitaria I, 5).*

La dottrina teologica professata dal Petrarca si allarga qui ad un discorso sulla gnoseologia umana enucleato dall'*auctoritas* classica: il chiasmo sintattico ciceroniano, «revocare [...] abducere», richiamato dal chiasmo petrarchesco, «sensibus [...] consuetudine», individua l'operazione di allontanamento dalle pratiche mondane e, quindi, dall'attività dei sensi, propria dell'uomo di grande ingegno, chiamato ad innalzarsi (*e-nitere*) al di sopra del mondo perché con l'anima, non con i sensi, egli perfeziona l'esperienza della conoscenza. Tale teoria gnoseologica è declinata dal Petrarca in ambito teologico: sono gli occhi intrinseci del cuore, infatti, gli interlocutori di Cristo. Pertanto, la strategia narrativa che tende a diluire l'oggettività narrativa della grazia nel cronotopo d'incontro è parzialmente ma sicuramente spiegabile dal processo di interiorizzazione del rapporto tra l'uomo e Cristo qui, con eccezionale cura, esplicitato. In altri termini, Petrarca tende a spiritualizzare l'oggettività storica dell'annuncio cristiano, che nei testi agostiniani e paolini è rappresentato attraverso un cronotopo d'incontro fra l'io narrato e Cristo oppure fra l'io narrato e la comunità dei credenti. Questo rilievo, peraltro, fa da *pendant* con l'interpretazione "spiritualizzante", di cui l'epistolario dà larga attestazione e non solo sul tema della lotta interiore, dei paradigmi teologici di Paolo e Agostino.

Nella celebre epistola al monte Ventoso, ad esempio, Petrarca riflette sulla vanità dello sforzo di coloro che cercano la pace nel mondo invece che in se stessi; a suggerire questa riflessione è il libro X delle *Confessioni* di Agostino, in cui il filosofo

invita il genere umano ad avere cura di se stesso e ammonisce il suo lettore affinché non veneri il cosmo come fosse un idolo. Tale richiamo, tuttavia, è collocato all'interno di un discorso più ampio, su cui Petrarca tace, in cui Agostino si interroga sulla sconfinata grandezza della facoltà della memoria. Secondo l'Ipponiense, infatti, l'uomo ammira il cosmo ma non altrettanto loda la prodigiosa potenza della memoria, capace di parlare di quello stesso cosmo senza vederlo<sup>6</sup>. L'interiorità, dunque, non si contrappone lì, come nella lettera petrarchesca, al mondo poiché è proprio il nesso con quest'ultimo che rende possibile l'attività della memoria di cui Agostino celebra la grandezza. Tale passaggio, tuttavia, suggerisce a Petrarca considerazioni affatto diverse, al punto che, chiuso il libro, egli si dice irato perché ammira ancora le cose terrene. L'autore soggiunge, addirittura, che non solo da Agostino ma anche dai filosofi pagani avrebbe dovuto imparare che niente è ammirabile fuorché l'anima<sup>7</sup>. L'interpretazione, perfettamente legittima, restituisce tuttavia una versione altamente spiritualizzata del discorso agostiniano, da una parte, conforme a quella tendenza narrativa verso il cronotopo interiore che l'analisi del *topos* in esame ha portato ad evidenziare e, dall'altra, proclive a equiparare la tradizione cristiana e la tradizione classica, in certo senso, a uniformare la loro sostanza dottrinale, attribuendo ad entrambe la medesima autorità e il medesimo contenuto veritativo.

---

<sup>6</sup> *Et eunt homines mirari alta montium et ingentes fluctus ... et relinquunt se ipsos nec mirantur, quod haec omnia cum dicerem, non eam videbam oculis, nec tamen dicerem, nisi montes et fluctus et flumina et sidera, quae vidi, et Oceanum, quem credidi, intus in memoria mea viderem spatiis tam ingentibus, quasi foris viderem. Nec ea [montes et fluctus et flumina et sidera ... et Oceanum] absorbui, quando vidi oculis, nec ipsa sunt apud me, sed imagines eorum, et novi quid ex quo sensu corporis impressum sit mihi (Conf. X, VIII, 15).*

<sup>7</sup> *Librum clausi, iratus michimet quod nunc etiam terrestria mirarer, qui iampridem ab ipsis gentium philosophis discere debuissim "nichil preter animum esse mirabile, cui magno nichil est magnum" (Fam. IV, I, 28).* Non desta stupore il fatto che lo studioso di letteratura del secolo IV si trovi «completamente spiazzato» innanzi al modo in cui Petrarca cita Agostino: «c'è un Agostino di Ippona ed un Agostino del Petrarca» (E. GIANNARELLI, *Petrarca e i Padri della Chiesa*, op. cit., p. 394).

#### **IV. Nel cronotopo interiore: la lotta fra la ragione e le passioni. Ancora sulla interpretazione spiritualizzante del Petrarca.**

Nel finale del I libro del *Secretum* Petrarca sviluppa il modello bipolare di lotta interiore fondato sul rapporto tra l'io narrato e gli eventi narrati e, fra questi due poli, si concentra sull'io narrato descrivendone lo scontro fra la ragione e le passioni. La teoria petrarchesca si appoggia qui ad un modello virgiliano e ciceroniano di impronta stoico-platonica che squalifica le passioni come opinioni erranee circa le cose del mondo e, ad esse, oppone la funzione terapeutica della meditazione filosofica capace di restituire all'uomo la pace o, in altri termini, la vittoria della lotta interiore. Proprio la meditazione, nel finale del libro, consente infatti al personaggio di Francesco di vincere l'assalto delle passioni e, con esso, la paralisi della volontà che lo tiene avvinto alla terra<sup>8</sup>.

Questo modello bipolare di lotta interiore è introdotto nel *Secretum* da una teoria stoico-platonica sostenuta dal personaggio di Agostino con il poema di Virgilio (*Aen.* VI, 730-734); il personaggio petrarchesco, tuttavia, sconfessa *apertis verbis* l'Agostino storico il quale, citando i medesimi versi, rigetta questa teoria, stabilendone l'incompatibilità con la dottrina cattolica (cfr. *De civ. Dei* XIV, 3). L'esame delle postille del Petrarca ai testi di Agostino e Virgilio dimostra che all'altezza della scrittura del *Secretum* l'autore conosce approfonditamente sia l'opera virgiliana, sia l'opera agostiniana; la scelta di Petrarca, dunque, di correggere il pensiero agostiniano per bocca del suo personaggio, è consapevole e mostra il chiaro intento di presentare un Agostino platonico.

Sulla scia di un filone critico, minoritario ma con esponenti di spicco (Gulio Augusto Levi, Heitmann), che registra una revisione del pensiero agostiniano operato dal Petrarca, la nostra analisi permette di apprezzare l'interpretazione ardita dell'autore il quale, come nell'epistolario, uniforma la tradizione cristiana al pensiero classico, qui circa il tema fondamentale sul rapporto tra l'anima e il corpo.

---

<sup>8</sup> F. *Heu mi misero! Nunc profunde manum in vulnus adegisti. Istic dolor meus inhabitat, istinc mortem metuo. Augustinus: Bene habet! torpor abscessit...* (*Secr.* I, 68).

D'altra parte la nostra ricerca si colloca nell'alveo delle interpretazioni che illustri critici danno dell'opera petrarchesca, tra gli altri Dotti, Rico e Fenzi, come di una «conciliazione» fra cultura pagana e cultura cristiana. Rico, ad esempio, a riguardo del *Secretum* parla di «irenismo»<sup>9</sup>, per un verso, segnalando la giustapposizione fra la tradizioni classica e quella cristiana e, per l'altro, deducendo da tale fenomeno la conciliazione sottilmente ambigua e affascinante operata dal Petrarca.

Il concetto di conciliazione presuppone una sintesi che preservi l'identità di entrambe le culture poste in dialogo; nel caso della tradizione cristiana, tuttavia, i succitati esempi mostrano quanto l'interpretazione petrarchesca sia lontana da tale preservazione. Che la conciliazione tra le due culture sia tentata dal Petrarca, finanche esibita, questo è indubbio; tuttavia, essa avviene a prezzo di un'operazione di vera e propria riscrittura delle fonti. Si obietterà, e a buon diritto, che il rapporto con la tradizione non può che avvenire sotto forma di riscrittura, grazie ad un incontro unico e irripetibile tra il soggetto ricevente e la tradizione ricevuta. La definizione di irenismo o conciliazione, tuttavia, tende a uniformare i chiaroscuri e le sfumature e a smussare le punte aguzze di un dialogo, quello fra tradizione cristiana e tradizione classica, che nell'opera petrarchesca è attivato da patenti forzature. Se il tentativo petrarchesco riposa dunque sulla revisione sistematica delle fonti «conciliate», al concetto di conciliazione preferiamo qui quello di *traduzione*. Qual è la traduzione che il Petrarca opera delle fonti esibite nel suo sistema di pensiero? Quali i tagli o le aggiunte, quali le sfumature della sua «infelidad creadora» – usando una formula di Borges per dire l'essenza dell'atto di traduzione<sup>10</sup>? È questa infedeltà creatrice che la nostra analisi prova a interrogare e che, si crede, debba continuare ad esser indagata con lo scopo di individuare la specificità del pensiero petrarchesco e il contributo peculiare che esso ha portato nella tradizione culturale dell'umanesimo occidentale che in modo decisivo a contribuito a plasmare.

---

<sup>9</sup> «Él, con una especie de irenismo, pasaba por encima de las retinencias del texto respecto a Sócrates y Platón. En el *Secretum* prefería subrayar lo que unía a lo que separaba a Agustín y los filósofos griegos» (F. RICO, *Vida u obra de Petrarca I. Lectura del «Secretum»*, op. cit., pp. 115-116).

<sup>10</sup> J.L. BORGES, *Los traductores de «Las mil y una noches»*, op. cit., p. 438.

Nel finale del I libro *Secretum*, dunque, emerge il profilo di un traduttore “militante” che integra, taglia e scorcia il materiale della tradizione secondo un preciso progetto culturale che intende uniformare la tradizione cristiana e la tradizione pagana classica<sup>11</sup>.

#### **V. L’evoluzione narrativa del personaggio petrarchesco nelle opere volgari. I due modelli di lotta interiore del *Canzoniere* e dei *Trionfi***

L’analisi del finale del I libro *Secretum* inquadra i protagonisti dello scontro interiore, la ragione e le quattro passioni (tristezza, letizia, paura e desiderio), alla luce di una dottrina stoica che trova in Crisippo, discepolo di Zeno, il suo esponente di spicco nel mondo greco. Cicerone accoglie questo modello nelle *Tusculanae disputationes*, citate a proposito nel *Secretum*, e descrive le passioni, chiamate perturbazioni, come una malattia; esse sono un giudizio erroneo sui beni del mondo che, pur essendo di poco o nullo conto, per un difetto dell’anima, secondo Cicerone, appaiono di grande valore nel bene o nel male. A differenza dei Peripatetici, il cui richiamo all’educazione è finalizzato a temperare le passioni, il saggio stoico ingaggia una lotta con se stesso per espellere il morbo, da un lato, mostrando la falsità delle opinioni e, dall’altro, svelando l’intrinseca nocività delle perturbazioni.

Nei capitoli IX e XIV del *De civitate Dei* Agostino critica la scuola peripatetica e la scuola stoica perché entrambe non contemplano il ruolo attivo delle passioni nel cammino di perfezionamento umano e individuano come sola strada alla virtù la capacità di autodeterminazione della ragione umana; al contrario, Agostino afferma che le passioni sono generate da qualcosa che, entro l’orizzonte percettivo o immaginativo, viene considerato giustamente come un bene o come un male. D’altra par-

---

<sup>11</sup> Sul gusto «erudito» che la tessera cristiana assume nei testi petrarcheschi cfr., p. es., G. VELLI, *Petrarca e i poeti cristiani*, op. cit., p. 173; E. GIANNARELLI, *Petrarca e i Padri della Chiesa*, op. cit., p. 404. Pozzi nella sua analisi del *Canzoniere* rileva che le «presenze bibliche» sono *exempla* e al contempo «frammenti brevi, talora una sola unità lessicale, che, prelevati dall’originale, sono inseriti a modo di tessera in proposizioni il cui senso compiuto può non richiamare contenuti biblici» (G. POZZI, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*, op. cit., p. 131).



te, egli, esattamente come la scuola stoica, attribuisce una connotazione morale alle passioni umane: buone se la volontà è ordinata a Dio in virtù della grazia in Cristo, cattive qualora la volontà sia sospinta da una logica diabolica.

Petrarca nella sua opera si avvale di entrambi questi modelli di pensiero sulle passioni: ad esempio, sostiene il modello stoico ciceroniano nel *Secretum* (I, 64 sgg.), mentre fa aggio proprio sulla contrapposizione agostiniana fra passioni buone e cattive quando, nel *De vita solitaria* (I, 2), delinea i tratti psicologici antitetici dell'uomo di città e dell'uomo religioso amante della vita solitaria.

La nostra analisi, tuttavia, si concentra sul *Canzoniere* e dipana il filo della lotta interiore fra la ragione e le passioni nella narrazione della «“forma-libro”»<sup>12</sup>, evidenziando il duplice paradigma, stoico e agostiniano, a cui, nella trattazione di questo tema, Petrarca si ispira.

Anzitutto la combinazione di queste due teorie spiega il ruolo ambivalente delle passioni: esse, infatti, compaiono, ora in chiave negativa, in accezione stoica, ora in chiave positiva, secondo l'accezione agostiniana. Ad esempio, il primo sonetto del *Canzoniere* è costruito sulla contrapposizione fra «le vane speranze e 'l van dolore» (*Rvf.* I, 6) e la speranza e il dolore buono («spero»/«mi vergogno» *Ivi*, 8/10), quest'ultimi a segnare un cambiamento, sebbene parziale, almeno possibile per il protagonista della narrazione.

Questa logica di calibrata antitesi fra modello agostiniano e modello stoico regola non solo il quadro emotivo di un singolo testo, pur fondamentale, come il proemio, ma l'intera narrazione del libro, che da una situazione di partenza caratterizzata appunto dalle passioni vane, perviene alla speranza e al dolore agostiniani dell'ultimo componimento, allorché il poeta afferma «Vergine, in cui ò tutta mia speranza» (*Rvf.*

---

<sup>12</sup> Per un'analisi narrativa del *Canzoniere* tra i più recenti cfr. F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di P. VECCHI GALLI, op. cit.; F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di S. STROPPA, op. cit.; P. CHERCHI, *Verso la chiusura. Saggio sul Canzoniere di Petrarca*, op. cit.; cfr. F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, op. cit., e ID., *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, op. cit.

CCCLXVI, 105) e «Vergine / [...] / ch'almen l'ultimo pianto sia devoto» (*Ivi*, 113-115)<sup>13</sup>.

Lo spartiacque fra i due atteggiamenti emotivi è stabilito dalla canzone *I' vo pensando* che viene a costituire uno snodo narrativo fondamentale nel libro<sup>14</sup>: l'emergere di una passione buona, positivamente connotata, non implica qui l'avvento della grazia; piuttosto, è l'attività del «pensiero» che, contemplando la caducità delle cose umane, conduce il poeta dal dolore vano ad un «altro lagrimar» (*Rvf.* CCLXIV, 4) e ad auspicare per se stesso una «più beata spene» (*Ivi*, 48). Questa speranza si traduce in un desiderio di morire poiché solo attraverso la morte il poeta può ricongiungersi con Laura e pervenire alla pace (cfr. *Rvf.* CCCXXXII, *Rvf.* CCCXLV); tuttavia, nonostante il cambiamento sembri possibile, non appena il poeta rimane invischiato nel rapporto con il mondo – nel cronotopo d'incontro – la guerra fra le passioni e la ragione riemerge come uno dei temi dominanti del libro. Negli ultimi sonetti, tuttavia, dal componimento CCCLXI in avanti<sup>15</sup>, il protagonista trova un rifugio definitivo nel cronotopo interiore in cui ha luogo la preghiera al Re del cielo «invisibile immortale» (CCCLXV, 6) e, infine, l'invocazione alla Vergine, emblema della *mutatio vitae* a cui la vita del poeta perviene.

Il percorso del *Canzoniere*, dunque, ripropone il tema della lotta interiore secondo due modalità: da un lato, conferma il modello bipolare fondato sul rapporto con Laura – la prova amorosa –, che scatena la guerra fra ragione e passioni; dall'altro, presenta un modello tripolare in cui l'elemento della grazia è presentato tendenzialmen-

---

<sup>13</sup> «The terms in which St Augustine criticized the Stoics, specifically on the issues of moral autonomy and passionless virtue, illuminate the central concerns of *Canzoniere* 366» (P. WILLIAMS, “*Canzoniere*” 366: *Petrarch's critique of Stoicism*, op. cit., p. 40). Cfr. sullo stesso tema: N. MANN, *Petrarch*, Oxford, Oxford University Press, 1984: in partic. pp. 87-104; P. FREDERISKEN, *Paul and Augustine: Conversion Narratives, Orthodox Traditions, and the Retrospective Self*, in «*Journal of Theological Studies*» 37 (1986), pp. 3-34; K. FOSTER, *Petrarch: Poet and Humanist*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984.

<sup>14</sup> A riguardo, di particolare interesse sono le considerazioni di Hempfer e Vecchi Galli: «La canzone segna il punto di rottura decisivo, provocato [...] non dalla morte altrui, ma dal fatto che il locutore diventa cosciente della propria caducità e, riflettendo sulla inevitabilità della morte, giunge razionalmente al convincimento già formulato rappresentativamente nel sonetto introduttivo: “che quanto piace al mondo è breve sogno” (v. 14)» (K.W. HEMPFER, *La canzone CCLXIV, il “Secretum” e il significato del “Canzoniere” di Petrarca*, op. cit., p. 280); «Ma i primi segni della *mutatio animi* sono già qui, in quest'atto di dolore ancora imperfetto che precede di pochissimo il grido di dolore, umano e disperato, per la morte di Laura» (P. VECCHI GALLI, in F. PETRARCA, *Canzoniere*, op. cit., p. 902).

<sup>15</sup> «L'effettiva *mutatio vitae*, come definitiva rinuncia all'amore e al suo discorso, si compie solo nei cinque ultimi sonetti e viene presentata come compiuta nella canzone alla Vergine CCCLXVI» (K.W. HEMPFER, *La canzone CCLXIV, il “Secretum” e il significato del “Canzoniere” di Petrarca*, op. cit., p. 281).

te dal punto di vista dell'uomo che deve accogliere la grazia tramite la meditazione sulla caducità del mondo, abbandonando la dimensione terrena in favore della dimensione celeste. Il cronotopo interiore, pertanto, è connotato dal moto ascensionale della meditazione interiore del soggetto<sup>16</sup>, il cui effetto narrativo è la passione buona e, con essa, l'invocazione a Dio e alla Vergine.

I *Trionfi*, come il *Canzoniere*, ripropongono la vittoria della meditazione sulle passioni vane che sono generate dalla dimensione terrena, metonimicamente rappresentata dall'amore e dalla fama: essi, infatti, inscenano la morte inevitabile a cui la passione amorosa, pur vinta da pudicizia, conduce (*Trionfo dell'Amore-Trionfo della Pudicizia-Trionfo della Morte*), e dimostrano l'altrettanto irrefutabile naufragio della gloria mondana fagocitata dal tempo (*Trionfo della Fama-Trionfo del Tempo*). Il protagonista, dunque, constatata la vanità delle cose terrene, ripone la sua fiducia nel Signore: ««In che ti fidi?» / Risposi: «Nel Signor, che mai fallito / non à promessa a chi si fida in lui» (TE, 3-5).

Nella misura in cui egli si volge a Dio le passioni vane vengono sostituite dal dolore buono e dalla speranza buona, che ristabiliscono un quadro emotivo agostiniano<sup>17</sup>. L'abbandono della dimensione terrestre, come nel *Canzoniere*, avviene grazie ad una riflessione su se stessi veicolata entro un cronotopo interiore: «e mentre più s'interna / la mente mia» (TE, 19-20). Nel *Trionfo dell'Eternità*, quindi, Petrarca porta a compimento il moto ascensionale della sua poesia che si eleva dalla terra al cielo, quest'ultimo venendo a coincidere, nell'orizzonte metaforico del poema, al perimetro sconfinato dell'anima umana.

Il finale del poema, pur presentando un brusco ritorno alla terra – apparentemente contraddittorio sia con la narrazione fin lì svolta sia con l'ultimo componimento del *Canzoniere* –, risulta intimamente coerente alla visione petrarchesca della lotta interiore. Petrarca, infatti, rovescia lì la prospettiva cronotopica rispetto all'inizio del *Trionfo dell'Eternità* e, col tornare *in extremis* nel cronotopo d'incontro, riafferma con le parole-rima, già fondamentali nel poema dantesco, «guerra»/«terra»/«serra»

---

<sup>16</sup> «Volo con l'ali de' pensieri al cielo» (Rvf. CCCLXII, 1).

<sup>17</sup> Rispettivamente: «e doler mi vorrei, né so di cui, / ché la colpa è pur mia» (TE, 9-10); «Ma tarde non fur mai gratie divine; / in quelle spero» (TE, 13-14),

l'ineludibilità della guerra fra la ragione e le passioni nella dimensione terrena. La pace attende l'uomo solo in cielo – questo il messaggio del Petrarca –, mentre la condizione umana è definita sostanzialmente dalla guerra. Insomma, il nocciolo duro della narrazione terrena petrarchesca è fondata sulla lotta interiore che costituisce un tratto distintivo ed ineludibile del suo personaggio, capace sì di innalzarsi al cielo nella propria anima, rifugio dalla minaccia degli eventi narrati, ma destinato infine a ritornar sulla terra dove sono la lettura e la scrittura a costituire le uniche risorse per vivere<sup>18</sup>.

## VI. Petrarca: genio del suo tempo

L'analisi del *topos* della lotta interiore rivela un atteggiamento culturale del Petrarca che documenta e al contempo sviluppa, col darne una forma precisa, la temperie della sua epoca di fronte ai gravi accadimenti storici di quel secolo<sup>19</sup>. L'instabilità della Chiesa – la cattività avignonese e la corruzione delle alte cariche ecclesiastiche –, la crisi dell'istituzione politica – la vacanza secolare della sede imperiale –, il

---

<sup>18</sup> Sul tema della lettura e della scrittura si rinvia agli studi di Loredana Chines che, in un recente saggio, afferma: «L'inquietudine petrarchesca assume le forme e i gesti della curiosità intellettuale e dell'ansia quasi ossessiva della lettura, testimoniata dalle pagine continuamente scorse e 'ruminare' dei volumi in alcuni casi postillati nell'arco di una vita (si pensi solo al Virgilio), o della scrittura delle opere volgari e latine di continuo emendate, riviste e trascritte» (L. CHINES, *Introduzione. La favola dell'uomo tra curiosità intellettuali e inquietudini esistenziali*, in EAD., *Francesco Petrarca*, Firenze, Le Monnier Università, 2012, pp. 1-38: p. 4). Sul concetto di *ruminatio* si rinvia anche a EAD., *Loqui cum libris*, in C. BERRA (a cura di), *Atti del convegno «Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca». Gargnano del Garda (2-5 ottobre 2002)*, op. cit., pp. 367-384: pp. 369-371; poi col tit., *Parlare coi libri*, in EAD., «Di selva in selva ratto mi trasformo». *Identità e metamorfosi della parola petrarchesca*, Roma, Carocci, 2010, pp. 13-29.

<sup>19</sup> Sottoscriviamo qui la necessità, segnalata da Betti, di considerare la letteratura come «svolgimento storico» che ritrae e trasfigura l'esperienza del poeta contribuendo a forgiare la cultura della sua epoca: «Ma soprattutto importa considerare la letteratura [...] come svolgimento storico che, obbedendo alle peculiari leggi dell'immaginazione creatrice, rispecchia e trasfigura la sofferta esperienza dei grandi problemi della vita umana. In questa esperienza si acuisce e si affina la capacità affettiva e la sensibilità del genere umano. E nel processo dialettico dell'esperienza vissuta e della sua trasfigurazione poetica (*Lebensdeutung*), accade che, dall'un lato, il poeta mette a profitto le esperienze acquisite, alle quali prende parte; dall'altro lato invece, con la trasfigurazione che egli ne fa, vi reagisce e porta un decisivo contributo alla formazione spirituale de' suoi contemporanei e dei suoi posteri, in quanto *scopre* loro, con la sua *veggen*te inventiva, nuovi aspetti e nuove profondità dei problemi che ne agitano l'esistenza» (E. BETTI, *Teoria generale dell'interpretazione*, 2 voll., Milano, Giuffrè Editore, 1955, I, pp. 536-537). Questo studio, benché poco conosciuto, presenta una teoria ermeneutica letteraria di grande acume che Gadamer ebbe ad apprezzare in modo incondizionato definendo l'opera «important» and «based on a remarkable knowledge and survey of the subject» (H.G. GADAMER, *Truth and Method*, London-New York, Continuum, 2012 (1975), p. 308).

sommovimento dell'assetto sociale con l'emergere di un nuovo ceto, i mercanti, e con la circolazione di beni che favorisce l'accumulo indiscriminato di ricchezze<sup>20</sup>, il cataclisma delle peste, sono solo alcuni dei grandi rivolgimenti storici che caratterizzano i tempi del nostro autore; egli, dal canto suo, a più riprese depreca la storia coeva in cui, come afferma nelle *Familiare*s, avrebbe preferito non nascere<sup>21</sup>; d'altra parte, oltre ai grandi rivolgimenti storici, egli è gravato da una situazione familiare turbolenta, con la scomparsa prematura della madre e la figura di un padre tanto abile negli affari quanto insicuro e incapace di svolgere una funzione autorevole<sup>22</sup>. L'atteggiamento assunto dal Petrarca di fronte a queste circostanze, in più luoghi della sua opera definite ostili, è di strenua difesa, una difesa che si traduce nell'ideale pratico e intellettuale di una vita appartata ed eccentrica rispetto al consorzio sociale. Questo regime di vita solitario, separato dal negozio cittadino e dalle responsabilità che esso implica, è lo specchio d'un uomo che al dialogo preferiva la meditazione, e alla compagnia delle persone gli amati libri e i suoi *auctores*<sup>23</sup>. D'altra parte, questo atteggiamento pratico si riversa nello stile della sua scrittura in cui, come sottolinea De Sanctis, «ciò che [...] colpisce nel mondo personale e solitario del Petrarca è la privazione della realtà»<sup>24</sup>. Tale fenomeno di rarefazione del dato reale trova il suo naturale contrappunto nell'esaltazione ipertrofica dell'interiorità – «onde sovente di me medesimo meco mi vergogno» (*Rvf.* I, 12) –, che costituisce una fra le marche più caratteristiche della scrittura dell'autore. I modelli petrarcheschi di lotta interiore

<sup>20</sup> A riguardo afferma Huizinga: «Sembra che, soprattutto dal secolo XIII in poi, la convinzione che fosse la sfrenata avarizia a corrompere il mondo, abbia scacciato la superbia dal suo posto di primo e più fatale dei peccati nella valutazione della gente» (J. HUIZINGA, *Autunno del Medioevo*, Milano, Rizzoli, 1987, p. 32). Anche Wilkins sottolinea che «[Petrarca] fu ed è grande per la consapevolezza con cui partecipò, sullo sfondo ampio di tutto un continente, al dramma della vita europea allora in atto» (E.H. WILKINS, *Vita del Petrarca*, op. cit., p. 3).

<sup>21</sup> Cfr. *Fam.* VIII, IV, 16.

<sup>22</sup> Cfr. *Fam.* XXIII, 19.

<sup>23</sup> Ad esempio, come osserva Wilkins, Petrarca non si assume la responsabilità della cura delle anime richiesta dalla sua carica di canonico, benché a quel titolo percepisca rendite ecclesiastiche prima a Lombez e, in seguito, a Pisa, Parma e Padova: cfr. E.H. WILKINS, *Petrarch's Ecclesiastic Career*, in «Speculum» 28 (1953), pp. 754-775. L'*otium* petrarchesco, tuttavia, assume una connotazione positiva per l'autore poiché egli lo concepisce come strumento di edificazione di una nuova civiltà: «ritirarsi in solitudine significava per Petrarca ritrovare tutta la ricchezza della propria interiorità, ritrovare il contatto con Dio, aprirsi la strada ad un valido contatto con il prossimo» (E. GARIN, *L'umanesimo italiano*, Bari, Laterza, 1993 (1952), p. 29).

<sup>24</sup> F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, op. cit., p. 256. Dello stesso ordine di idee è Jacomuzzi che afferma: «Quel che è proprio del Petrarca, e che affiora nei momenti più difficili e segreti della sua poesia, è la consapevolezza tragica dell'abolizione del reale» (A. JACOMUZZI, *Il primo sonetto del Canzoniere*, op. cit., p. 58).

fondati sulla supremazia del cronotopo interiore e, al contempo, le sue interpretazioni spiritualizzanti dei testi di Paolo e Agostino suggeriscono proprio questo processo di erosione della realtà rappresentata e, al contempo, di assimilazione degli interlocutori del passato nell'anima dell'autore. La pervasività di questa dimensione interiore, che celebra la misura razionale del saggio, costituisce una delle cifre più peculiari della meditazione petrarchesca e, nella sua meditazione, della scrittura, epicentro della vita, perennemente insoddisfatta del presente e, perché insoddisfatta, intenta a trovare un modello nel passato fra gli autori classici e, sulla base del dialogo con questi, protesa verso i posteri, quell'epoca umanista che, come evidenzia Rico, «fu per molti aspetti il processo di trasmissione, sviluppo e revisione delle grandi lezioni del Petrarca»<sup>25</sup>. Tale lezione, almeno limitatamente al tema in esame, presenta un'interpretazione audace della tradizione che muove verso un orizzonte nuovo rispetto al predecessore Dante: la cultura classica e la cultura cristiana tendono a rappresentare due paradigmi di autorità ugualmente validi, il rapporto fra l'uomo e Dio assume una connotazione eminentemente spirituale e al centro della rappresentazione poetica si erge il dissidio interiore di un uomo, in ultima analisi, solo davanti al suo destino. L'immagine di cristiano delineata dal Petrarca sulla base della sua interpretazione degli esempi di Paolo e Agostino è quella di un uomo spirituale che, abbandonato il consorzio della comunità umana, fa del dialogo con Dio e con i grandi autori del passato l'intimo alimento della propria vita interiore e diffonde un messaggio che, pur impregnato del vocabolario della tradizione cristiana, è nella sostanza rivoluzionario perché antropocentrico<sup>26</sup>. Tale lezione, almeno in riferimento alla lotta interiore, costituisce un discorso trasversale che viene riproposto in modo coerente tanto nelle opere in prosa latina quanto nella poesia volgare: sebbene esplori idiomi e generi diversi – dall'epistolario al trattato religioso latino, dalla scrittura diaristica all'opera didattica, fino alla narrazione autobiografica in versi volgari –, il Petrarca insiste sempre sul tasto di questo messaggio formalmente teocentrico ma sostanzialmente antropocentrico che in modo geniale intercetta e, insieme, dà forma all'in-

---

<sup>25</sup> F. RICO, *Il sogno dell'Umanesimo. Da Petrarca a Erasmo*, Torino, Einaudi, 1998, p. IX.

<sup>26</sup> Cfr. M. FEO, *Petrarca, ovvero l'avanguardia del Trecento*, «Quaderni petrarcheschi», I (1983), pp. 1-22.

quietudine di un'intera epoca venendo a costituire uno dei tratti più caratteristici della sua eredità culturale e della sua modernità.

# Appendice

## Il commento dell'Ilicino ai *Trionfi* tra *revival* petrarchesco e canone dantesco

Bernardo Lapini, detto l'Ilicino, professore universitario di medicina e filosofia a Siena e Ferrara, nonché membro di spicco della politica senese almeno dal 1458, anno del suo Priorato presso la repubblica della città natale, è autore di uno dei commenti ai *Trionfi* più celebri e di maggior successo, in Italia ma non solo, a cavallo fra XIV e XV secolo.

Il commento è stato oggetto di pochi studi critici e manca ancora di un'edizione critica di riferimento; tuttavia, soprattutto grazie al saggio di Dionisotti (1974) e alle ricerche che al suo lavoro fanno capo, abbiamo oggi a disposizione un inquadramento culturale che mette in luce l'importanza storica del lavoro iliciniano e, dunque, il valore documentario da esso assunto per la «comprensione della storia delle idee e delle vicende di lettori anche diversi a contatto con l'opera petrarchesca»<sup>27</sup>.

Una premessa tripartita pone le fondamenta del nostro argomento, offrendo un breve spaccato biografico dell'Ilicino, la collocazione del suo commento nell'epoca degli incunaboli (1470-1500) e, infine, una sintetica panoramica della critica moderna che il lavoro iliciniano ha commentato.

Data questa premessa, sulla base dell'analisi di alcuni campioni testuali il nostro contributo si prefigge un duplice scopo: mostrare, sulla scia delle considerazioni di Haywood, l'identità di prospettive tra il Petrarca e il suo commentatore nei confronti della tradizione classico-cristiana e tracciare, sulla scorta delle osservazioni di Dionisotti circa la ricezione toscana dei *Trionfi*, il processo di assimilazione del poema trionfale al canone della *Commedia*. Da un lato, l'identica interpretazione spirituale

---

<sup>27</sup> G. BELLONI, *Commenti petrarcheschi*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. BRANCA, 3 voll., Torino, UTET, 1986 (1974), II, p. 28.



del passo paolino *Eb.* XIII, 14 nel commento iliciniano al *Trionfo della Morte* versi 49-54 e nell'epistola petrarchesca *Fam.* II, I mostra il ruolo di autorità *sostanziale* assunto da Petrarca per il commentatore senese, una autorità con cui condivide l'interpretazione spiritualizzante della fonte; dall'altro, il commento al *Trionfo della Divinità*, mostrando la necessità di ricondurre la narrativa dei *Trionfi* al modello della *Commedia*, permette di apprezzare il filtro dell'autorità *formale* dantesca nella ricezione del poema petrarchesco.

In conclusione, la riflessione sulla duplice autorità petrarchesca e dantesca, quella *sostanziale*, questa *formale*, permetterà di avanzare una considerazione sul progressivo avvicendamento fra il paradigma linguistico e culturale dantesco e quello petrarchesco in Toscana alla fine del XV secolo.

### **1. Bernardo Lapini: breve biografia**

Nobile per famiglia di madre, una Saracini, egli accoglie e sviluppa della lezione del padre, Pietro di Bernardo di Giovanni Lapini, medico di Papa Giovanni XXIII e commentatore del *Canzoniere* presso Filippo Maria Visconti, tanto la disciplina medica, quanto la passione per il commento letterario. Nella sua città, tuttavia, egli è conosciuto anzitutto come uomo politico, in una Siena la cui vita civile, dopo gli anni convulsi della seconda metà del Trecento, è caratterizzata da un periodo di «nuova stabilità politica: dal 1403 al 1480»<sup>28</sup>.

Appena venticinquenne Ilicino risiede nel supremo magistrato della Repubblica come uno dei nove Priori-Governatori della città, e da lì in avanti, fino alla morte (1476), assumerà incarichi politici di varia natura: ad esempio, è intermediario fra Siena e la Signoria di Firenze per questioni di confini e oratore *pro domo sua* da Papa Sisto IV; a Ferrara presso la corte di Borso d'Este è insignito della nomina di dottore

---

<sup>28</sup> G. FIORAVANTI, *Alcuni aspetti della vita umanistica senese nel '400*, in «Rinascimento» 29 (1979), p. 121. Sulla biografia dell'Ilicino cfr. C. CORSO, *L'Ilicino (Bernardo Lapini)*, in «Bullettino senese di Storia patria» 64 (1957), in partic. pp. 3-34.

di diritto civile e conte palatino dall'Imperatore Federico III<sup>29</sup>. Fra un mandato e l'altro, si dedica all'attività di insegnamento nello Studio senese, che dal biennio 1458-1460 gli viene rinnovato anche se con pause temporanee fino al 1476, e «nel breve spazio di vita che gli sarà concesso» alla letteratura<sup>30</sup>. Fra le sue opere si segnalano sonetti e canzoni morali di stile petrarchesco, due *quaestiones* filosofiche in latino, imitazioni di novelle boccacciane e una visione in terza rima; a dimostrazione di una frequentazione almeno assidua delle tre corone che lo condurrà al suo lavoro di maggior prestigio, il commento ai *Trionfi* petrarcheschi, scritto probabilmente fra il 1468 e il 1469 presso la corte ferrarese del duca, dedicatario dell'opera, Federico Borso D'Este<sup>31</sup>. Poliedrico è dunque il profilo di questo intellettuale che, nonostante l'onere di una grossa responsabilità nel *negotium* cittadino, trova tempo ed energie da approfondire nell'attività letteraria eccellendo sui coevi Antonio Bichi e Achille Petrucci, anch'essi appartenenti al ceto di reggimento della città ma incapaci di ottemperare alla doppia attività politica e letteraria<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> *Ivi*, cfr. pp. 17-24.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>31</sup> Un ufficio politico a Ferrara da parte di personalità senesi non era inconsueto all'epoca, dato che la madre di Lionello e Borso d'Este apparteneva alla casata senese dei Tolomei (cfr. C. DIONISOTTI, *Jacopo Tolomei fra umanisti e rimatori*, in «Italia Medioevale e Umanistica» 6 (1963), p. 138). Nota Fioravanti che tali «uffici all'estero» per «il prestigio e l'esperienza che ne potevano derivare erano concepiti in funzione di un ritorno al gioco politico in patria su posizioni più favorevoli» (G. FIORAVANTI, *Alcuni aspetti della vita umanistica senese nel '400*, op. cit., p. 152). Sulle opere illiciniane cfr. V. MERRY, *Una nota sulla fortuna del commento di Bernardo Illicino ai «Trionfi» petrarcheschi*, in «Giornale storico della letteratura italiana» 163 (1986), p. 236, nt. 3.

<sup>32</sup> G. FIORAVANTI, *Alcuni aspetti della vita umanistica senese nel '400*, op. cit., p. 154-160. Sulla difficoltà dello sviluppo dell'attività letteraria a Siena nel Quattrocento interviene già il Dionisotti: «Durante il Quattrocento [...] caratteristico della storia letteraria di Siena è il fatto che la città non riesce mai a contenere, nonché a soddisfare, anzi sembra reprimere e respingere le esuberanti vocazioni letterarie dei suoi cittadini e sudditi» (C. DIONISOTTI, *Jacopo Tolomei fra umanisti e rimatori*, op. cit., p. 137). Ancora Fioravanti sottolinea che «Il caso di Francesco Patrizi, coinvolto nella congiura del Piccinino, arrestato e poi bandito da Siena, spinge Battista Guarino ed il Filelfo [...] a formulare un'aspra condanna dello *status popularis* e della sua incapacità di garantire il minimo di stabilità e tranquillità indispensabili all'*otium* ed alla produzione letteraria» (G. FIORAVANTI, *Alcuni aspetti della vita umanistica senese nel '400*, pp. 148-149). «Altissima» è «la competizione», nota Petra Pertici, tra coloro che fanno parte del reggimento della città (P. PERTICI, *La furia delle fazioni*, in R. BARZANTI, G. CATONI, M. DE GREGORIO, *Storia di Siena. Dalle origini alla fine della repubblica*, 2 voll., Siena, Edizioni Alsaba, I, 1995, p. 383). Anche Ascheri sottolinea che «contemperare l'impegno civico e l'occupazione individuale dovette essere un serio problema per il Senese [nel Quattrocento]» (M. ASCHERI, *Siena nel Rinascimento (1355-1559)*, Siena, Nuova Immagine Editrice, 1993, p. 15).

## 2. Il commento ai *Trionfi*

Il commento ai *Trionfi* iliciniano gode di una ricca tradizione manoscritta, nove sono i testimoni ascrivibili all'ultimo quarto del XIV secolo, e di una ponderosa tradizione di edizioni a stampa, per l'esattezza ventiquattro, fra il 1475, data di pubblicazione della *editio princeps* a Bologna, e il 1522: tale fortuna editoriale suggerisce in modo indiscutibile, come segnala Dionisotti, «la posizione e l'importanza storica» del commento<sup>33</sup>, peraltro stampato non solo in Italia ma anche all'estero: «oltre alla versione catalana, trådita da un unico manoscritto, esistono due diverse traduzioni in castigliano, più volte ristampate, e almeno un codice contenente una traduzione francese, oltre a una versione latina trasmessa da un codice di provenienza italiana»<sup>34</sup>.

Il lavoro dell'Ilicino – mette in luce la ricerca di Dionisotti – si inserisce nel quadro di un generale e rinnovato apprezzamento per l'opera vogare petrarchesca nell'epoca degli incunaboli (1470-1500), *revival* che tutti i maggiori centri culturali italiani, Milano, Napoli, Roma e Venezia, contribuiscono a sviluppare, con la sola eccezione della Toscana e nella Toscana del suo capoluogo, Firenze, quasi impermeabile al Petrarca volgare, almeno fino all'avvento di Lorenzo il Magnifico. Secondo Dionisotti, Lorenzo funge da spartiacque nella ricezione del Petrarca in Firenze: vi è un nesso sostanziale, infatti, fra il rinnovato interesse per la poesia petrarchesca e

---

<sup>33</sup> C. DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, in «Italia Medioevale e Umanistica» 17 (1974), p. 69.

<sup>34</sup> L. FRANCALANCI, *Il Commento di Bernardo Ilicino ai 'Triumphs' di Petrarca e la sua diffusione europea: alcune questioni di metodo*, in «Studi di Filologia Italiana» 64 (2006), p. 147. Sulla tradizione manoscritta e dei testi a stampa del commento iliciniano cfr. il medesimo contributo e V. MERRY, *Una nota sulla fortuna del commento di Bernardo Ilicino ai «Trionfi» petrarcheschi*, op. cit., pp. 238-239, nt. 7 e sg.; sullo studio di Merry cfr. appunto V. FRANCALANCI, *Il Commento di Bernardo Ilicino ai 'Triumphs' di Petrarca e la sua diffusione europea: alcune questioni di metodo*, op. cit., p. 147, nt. 19. Sulla fortuna europea del commento cfr. anche: A. POZONE, *Un commentatore quattrocentesco del Petrarca: Bernardo Ilicino*, in «Atti della Accademia Pontaniana», n.s., 23 (1974), pp. 371-390; D.D. CARNICELLI, *Bernardo Ilicino and the Renaissance Commentaries on Petrarch's "Trionfi"*, in «Romance Philology» 23 (1969), p. 59: «From Jacopo Poggio's commentary on the "Trionfo della Fama" at the close of the 15th c. to the 16th-c. edd. of Petrarch's Italian poetry prepared by Giovanni Andrea Gesualdo, Bernardino Daniello, Francesco Alunno, and Alessandro Vellutello there are echoes in one form or another of the elaborate allegorical interpretations first set forth in B.'s commentary. Even prefaces and commentaries accompanying 16th-c. translations into French, German, Spanish, Portuguese and English parrot B.; so tenaciously did his commentary persist that as late as 1826 Leopardi, in the commentary to his ed. of the *Rime*, returned to the very vocabulary and interpretations enunciated by B. almost four centuries earlier».

l'affermarsi nello scenario politico italiano della forma di governo del principato: «quella lezione petrarchesca ebbe, fino al Cinquecento inoltrato, una eco molto più esile in Toscana che altrove, e più esile a Firenze che a Siena, e a Firenze una eco distinta quando, con Lorenzo il Magnifico, si costituì una società letteraria in buona parte conforme a quella dei principati»<sup>35</sup>.

Nel processo di rinnovato apprezzamento per quest'opera, tuttavia, si riscontra una differenza fra la ricezione delle due opere petrarchesche: in primo luogo, la questione di genere rende il *Canzoniere* più difficilmente collocabile nella tradizione fiorentina rispetto ai *Trionfi*, cui il lettore perviene sulla scorta dei poemi di Dante e Boccaccio<sup>36</sup>; in secondo luogo, a sconfessare il Petrarca del *Canzoniere* è la tradizione fiorentina dell'umanesimo civile, naturalmente proclive all'esempio dantesco e ostile alla tradizione poetica amorosa, anche petrarchesca, come emerge, ad esempio, nel celeberrimo *Ad Petrum Paulum Histrum Dialogus*. Nel dialogo Niccolò Niccoli saluta Petrarca anzitutto come poeta latino e moralista, tratteggiandone il profilo di erudito, di uomo virtuoso e di scrittore latino e cristiano: *Nam et formosissimum fuisse, et sapientissimum eundemque doctissimum suae aetatis hominem dicebant*<sup>37</sup>; tuttavia, è al Dante della *Commedia* che spetta, nello stesso dialogo e per bocca di Coluccio Salutati, il paragone con Omero e Virgilio, *deinde vobiscum reputate, quid sapientia perfectius aut eloquentia expolitus quisquam poeta queat proferre*<sup>38</sup>.

Proprio questa tradizione dantesca a giudizio di Dionisotti risulta decisiva per spiegare il consenso trovato dai *Trionfi*, nonostante tutto, anche a Firenze nell'ultimo

---

<sup>35</sup> Cfr. C. DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, op. cit., p. 68. Anche Haywood sottolinea che «Il Petrarca iliciniano è quindi un poeta nazionale, ma perché furono in particolare i signori (“notissimo era et carissimo a tutti gli signori di Italia”) e le corti dell'Italia settentrionale a riconoscerne il valore, egli è innanzitutto un poeta settentrionale e curiale, la cui opera è degna di fregiare lo stato di un grande signore quale Borso d'Este» (E.G. HAYWOOD, “*Inter urinas liber factus est*”. *Il commento dell'Ilicino ai “Trionfi” del Petrarca*, in L. ROTONDI SECCHI TARUGI (a cura di), *Petrarca e la cultura europea*, Milano, Nuovi Orizzonti, 1997, pp. 144-145); sullo stesso tema cfr. anche G. BELLONI, *Commenti petrarcheschi*, op. cit., pp. 24-25).

<sup>36</sup> «Quanto al genere letterario, il problema [nel *Quattrocento*] non era dei *Trionfi*, a cui il lettore arrivava dietro alla stessa *Comedia* di Dante (v.) o all'*Amorosa visione* del Boccaccio (v.); ma del *Canzoniere*, testo lirico senza uno statuto nella tradizione [...]. Il dubbio che si trattasse di una raccolta messa insieme da ignoti durò lungo tempo [...]. Diversamente i *Trionfi* denunciavano, pur nella originalità della concezione, la struttura del poema» (*Ivi*, pp. 23-24).

<sup>37</sup> L. BRUNI, *Ad Petrum Paulum Histrum Dialogus*, in E. GARIN, *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, p. 92.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 86.

quarto del XV secolo: «la scelta dei *Trionfi* si accordava con la tradizione dantesca e parzialmente anche con quella umanistica: era dunque a Firenze e in Toscana come altrove, una scelta facile e sicura»<sup>39</sup>; a riprova di ciò valga anche qui il *Comento* di Lorenzo de' Medici, il quale, dovendo giustificare la materia amorosa dei suoi componimenti non cita il Petrarca del *Canzoniere*, preferendo, ad esso, seppur cursoriamente, i *Trionfi*: «Si verificava veramente in lei quello che dice il nostro Petrarca: “Morte bella pareva nel suo bel viso”»<sup>40</sup>.

### 3. Le diverse prospettive critiche sul commento iliciniano

La fortuna critica del commento non è di quelle memorabili come mostra, già ad inizio Novecento, il giudizio *tranchant* del Quarta che non perdona all'Ilicino il vizio di una «incredibile prolissità»<sup>41</sup>; la riabilitazione del Corso (1957), comunque ristretta ad un orizzonte provinciale, è sdoganata nel dibattito critico letterario dal Dionisotti a metà degli anni '70 con uno studio che, tuttavia, nella critica successiva ha trovato solo sporadici sviluppi.

Giancarlo Alessio, ad esempio, individua la specificità del commento iliciniano nell'intelaiatura medievale del discorso che, ad esempio, presenta in apertura di commento lo schema dell'*accessus*<sup>42</sup>; Valery Merry sottolinea, invece, il carattere umanistico ed enciclopedico dell'opera che va a colmare la mancanza di «compendi

---

<sup>39</sup> C. DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, op. cit., p. 69.

<sup>40</sup> L. DE' MEDICI, *Comento ad alcuni sonetti d'amore*, in E. BIGLI, *Scritti scelti di Lorenzo de' Medici* (a cura di), Torino, UTET, 1965, pp. 293-317: p. 316. La citazione dei *Trionfi* attesta la circolazione del poema petrarchesco presso l'alta società fiorentina. Come ricorda anche il Bigli tale citazione «sembra riecheggiare le parole di Sforza Bettini» (*Ibid.*, nt. 2) la quale, riportando a Lorenzo la notizia della morte di una nobildonna fiorentina, Simonetta Cattaneo, si rifà anch'ella ai *Trionfi*: «La benedetta anima della Simonetta se ne andò in Paradiso, come so arete inteso: però si può ben dire che sia stato il secondo Trionfo della Morte, ché veramente avendola vista così morta come la era, non vi saria parsa manco bella e vezzosa che si fusse in vita: *requiescat in pace*» (*Ivi*, p. 313, nt. 4).

<sup>41</sup> N. QUARTA, *I commentatori quattrocenteschi del Petrarca*, in «Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», 23, 2 (1905), pp. 269-324: p. 275, cfr. sull'Ilicino in partic. pp. 271-280.

<sup>42</sup> «Ilicino, the only that recalls and systematically makes use of [...] the scheme of the medieval “accessus”, still attached, with the nails of a secular tradition, to the scholastic use of the commentary on the classics» (G.C. ALESSIO, *The “lectura” of the Triumphs in the Fifteenth Century*, in K. EISENBICHLER e A.A. IANNUCCI (eds.), *Petrarch's Triumphs. Allegory and Spectacle*, Toronto, Dovehouse Editions, 1990, p. 278).

di scienze dell'antichità classica scritti in volgare»<sup>43</sup>, venendo incontro al gusto della società delle corti per la conoscenza ricercata e colta. Anche Francesco Tateo studia il commento iliciniano alla luce dei dibattiti umanistici, in particolare, sul «concetto ambiguo di Fama» e sulla «duplice valenza dell'ingegno, in quanto valore militare e valore intellettuale»<sup>44</sup>. Alla prospettiva medievale e umanistica, si affianca l'interpretazione morale del commento iliciniano di cui si fa carico Haywood, l'unico ad aver allestito una monografia, la sua tesi dottorale, sull'autore senese: la «carica moraleggiante così tipica dell'Ilicino si diffonde per l'intero poema» scandito dal meccanismo del trionfo che è anzitutto «trionfo come vittoria su se stessi, tramite la conquista del sapere – di un sapere liberatore»<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> V. MERRY, *Una nota sulla fortuna del commento di Bernardo Ilicino ai «Trionfi» petrarcheschi*, op. cit., p. 240. A riprova di questo scopo dell'opera, nota Merry, vi sono gli indici della prima edizione dell'opera che raccolgono in due colonne notizie storico-biografiche e teologico-filosofiche. Che l'erudizione dell'opera sia accolta con favore, almeno dagli uomini colti, nell'ultimo quarto del XV secolo è il *Ragionamento sopra alcuni luoghi de' Triumfi* di BARTOLOMMEO DELLA FONTE a testimoniarlo (edito nello *Appendix IV* in C. TRINKAUS, *A Humanist's Image of Humanism: The Inaugural Orations of Bartolommeo della Fonte*, in «*Studies in Renaissance*» 7 (1960), pp. 90-147: pp. 134-147). Anche il secondogenito di Poggio Bracciolini, Iacopo di Poggio, nel proemio del suo commento al capitolo *Nel cor pieno d'amarissima dolcezza* del «*Triumpho della Fama*», pur scritto per colmare una lacuna dell'opera di Ilicino, ricorda il commento di quest'ultimo come «opera degna et della sua philosophia e cognitione varia, et da essere diligentemente lecta da ciaschuno amatore della virtù e del Petrarcha»; si cita da F. BAUSI, *Politica e cultura nel commento al «Trionfo della Fama» di Jacopo Bracciolini*, in «*Interpres*» 9 (1989), p. 64.

<sup>44</sup> F. TATEO, *Sulla ricezione umanistica dei Trionfi*, in C. BERRA, *Atti del convegno «I Triumpho di Francesco Petrarca». Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998)* (a cura di), op. cit., p. 381.

<sup>45</sup> E.G. HAYWOOD, «*Inter urinas liber factus est*». *Il commento dell'Ilicino ai «Trionfi» del Petrarca*, op. cit., p. 156. Dello stesso autore cfr. anche E.G. HAYWOOD, *The Querelle of Arms and Letters during the Renaissance in Italy*, Diss. Edinburgh, 1982. Sul medesimo tema si rimanda anche a E. GARIN, *Bernardo da Siena (Bernardo Lapini da Montalcino)*, in ID., *La disputa delle arti*, Firenze, Vallecchi, 1947, pp. 104-107. Tali considerazioni si inquadrano nel contesto da una ricezione petrarchesca animata, nei secoli XV e XVI, da forti intenti ideologici, religiosi e politici, come nota Kennedy: «Fifteenth- and sixteenth-century views emphasize other concerns that may appear startlingly arbitrary or remote: the poet's acceptance or rejection of Church teachings, his understanding of Scripture, his attitude toward Church practices, his criticism or its abuses, and his foreshadowing of Reformist principles; his philosophy of art, including rhetoric – whether it be classical, unclassical, or even anticlassical; his treatment of conduct and action – to what extent his ethics is natural [...] whether Guelph or Ghibelline, republican or monarchist, conventionally universalist or emergently national (W.J. KENNEDY, *Authorizing Petrarch*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1994, pp. 3-4).

#### 4. Il commento dell'Ilicino ai *Trionfi* tra *revival* petrarchesco e canone dantesco

##### 4.1. Petrarca autorità di Ilicino: la versione spirituale di Paolo

Nel prologo al commento Ilicino inquadra i *Trionfi* nell'ottica della lotta interiore, uno dei *topoi* maggiormente sviluppati dal poeta, proponendo tuttavia questo tema secondo una terminologia scolastica estranea al Petrarca. Ad esempio, alle categorie di *perturbatio* (stoica), *passio* (agostiniana) e *ratio* cui Petrarca abitua il suo lettore sia nelle opere latine sia nelle opere volgari, Ilicino preferisce i tecnicismi scolastici di «appetito sensitivo» e «appetito intellettuale». Come nota l'Haywood, «Petrarca ha sempre ragione» nel commento del senese proprio perché concorda con «la Bibbia e Aristotele»; d'altro canto, però, secondo lo stesso insegnamento impartito da Petrarca, «il sapere è uno e indiviso; fra cultura e scolastica e cultura umanistica non vi è il minimo contrasto»<sup>46</sup>. La prospettiva di Ilicino, quindi, pur conforme, e inevitabilmente, alla sua formazione scolastica, costruisce una narrativa che, al modo petrarchesco, intreccia senza soluzione di continuità tradizione classica e tradizione cristiana.

In incipit, dopo la dedica a Borso d'Este, per esempio, egli introduce il tema dello scontro fra l'«appetito sensitivo» e la «ragione» attraverso l'esempio classico di Publio Cornelio Scipione, sviluppato, in seguito, dal dialogo fra le *auctoritates* di Ga-

---

<sup>46</sup> E.G. HAYWOOD, “*Inter urinas liber factus est*”. *Il commento dell'Ilicino ai “Trionfi” del Petrarca*, op. cit., p. 157.

leno, Aristotele, Cicerone e San Paolo, le cui affermazioni sono poste tutte sul medesimo piano veritativo<sup>47</sup>.

L'idea, fatta propria dall'Ilicino, di questo sapere «uno e indiviso» fra tradizione classica e cristiana, trova significativa applicazione nel commento alla morte di Laura nel primo capitolo del *Trionfo della Morte*:

Ma essi eccellenti homini considerando la nostra quiete non essere ne la vita presente hanno per costume de desiderare come Madonna Laura. Acciò che per la morte loro conseguino un'altra vita quale più non sia sottoposta a la morte, la dove spregiano ogni terreno gaudio. Et imperò lo Apostolo *Ad Hebreos* xiii dice: "Non habemus hic civitatem manentem: sed futuram inquirimus" [Eb. XIII, 14]. Et di se stesso parlando *Ad Philippenses* primo scrisse: "Dissolvi cupio et esse cum Christo". La qual cosa dimostra con effetto che ambraciota Cleombroto philosopho il quale, sì come scrive Cicerone nel primo de le *Tusculane* e Agustino primo *De Civitate Dei*, legendo in libro de

---

<sup>47</sup> Gli *excerpta* del commento iliciniano che qui riportiamo non sono forniti in edizione critica; ci siamo limitati a esaminare l'edizione del 1519, stampata a Venezia, in quarto, presso Bernardino Stagnino custodita nella *Special Collection* della biblioteca Hesburgh (University of Notre Dame). L'edizione, intitolata, *Gli sonetti, Canzone, Triumpho del Petrarca con li soi commenti non senza grandissima e vigilantia et summa diligentia corretti et in la loro primaria integrità et origine restituiti noviter in littera corsiva studiosissimamente impressi*, accorpa due volumi, rispettivamente, il *Canzoniere* commentato da FRANCESCO FILELFO, GEROLAMO SQUARZAFICO e ANTONIO DA TEMPO (1 v.-158 r.) e i *Triumpho di Meser Francesco Petrarca con la loro optima spositione dell'ILICINO* (1 r.-184 r.). Tale commento è preceduto da due sonetti di Pre Marsilio Umbro Forsempronese, l'uno a Pietro Bembo, allora segretario di Papa Leone X e l'altro a Marino Zorzi, dottore (I v.). Seguono la dedicatoria al Magnifico Ludovico Barbarigo da parte del medesimo Pre Marsilio che mostra di aver atteso alla correzione del commento (II r.-IIv.), due frammenti latini attribuiti al Petrarca (III r.), infine, il *Prologo* all'opera petrarchesca dell'Ilicino (III v.-VI r.). Per quanto riguarda le forme e la grafia mi sono attenuto alla testimonianza di questa edizione a stampa limitando al minimo gli interventi editoriali: divisione delle parole, scioglimento dei compendi, distinzione di *u* da *v*, regolarizzazione delle maiuscole e delle minuscole secondo l'uso moderno, inserimento della punteggiatura e dei segni diacritici. Le integrazioni e le emendazioni, rare le une e le altre, sono comprese tra parentesi uncinate: «*Ad illustrissimum Mutinae ducem divum Borsium Estensem Bernardi Illicinis medicinae ac philosophiae discipuli in triumphorum clarissimi poetae Francisci Petrarcae expositio incipit*. Publio Cornelio Scipione, Illustrissimo Principe, nessuna maggiore vittoria o più singular triumpho essere diffiniva che se medesimo vincere in quelle cose le qual dallo appetito sensitivo erano desiderate. La donde, quantunque per più singolari beneficij da Masinissa re dei Massilii ricevuti a lui fosse congiunto de singulare amicitia, non volse però contra ragione la data coniuugal fede a Sophonisba in la pressura de Cirtha di lui ratificare, stimando più convenirse redurlo da se medesimo a la precipua cognitione che condescendere allo ardentissimo desiderio amoroso (*Prologo*, III v.) [...]. Quanto adunque a la prima dico la intentione e sogetto essere l'anima humana sotto consideratione de transito a varietà per rispetto e relatione a le humane opere e al giudizio di quelle dato da gli huomini. Per la quale intelligentia è da considerare l'animo nostro non havere alchuna propria operatione, ma ciaschuna comunicare con el corpo e così solo a l'huomo composito de anima e di corpo doversi attribuire. [...]. Onde e Galeno illustre medico diversi costumi a diverse complexionem attribuiscono i segni. Per la qual cosa i morali pilosophi e Aristotele, al fin del primo de la *Ethica*, e Cicerone, in primo *Officiorum*, dei principii de operatione essere difiniscono: cioè appetito sensitivo e intellettivo, o vero ragione equali secondo che l'uno a l'altro domina: così se moltiplicano ne gli huomini accomodate operatione. Sono etiamdico questi principii infra se stessi continuo repugnanti, come chiaramente describe lo apostolo *Ad Romanos* septimo e *Ad Galatas* quinto dove dice: "Video aliam legem in membris meis repugnantem legi mentis mee et caro concupiscit adversus spiritum: spiritus adversus carnem"» (*Ivi*, IV r., c.vo nostro).



Platone *De immortalitate anime* per desiderio di possedere quella vita si gittò da uno muro per morire e morì (*Com. TM I*, 69 v.).

San Paolo conforta qui la posizione morale di coloro degli «eccellenti homini» che, insieme a Laura, anelano all'immortalità celeste e disprezzano le gioie terrene al punto da ricorrere al suicidio.

L'interpretazione iliciniana della lettera paolina è a dir poco spregiudicata; tale lettura, infatti, richiama anzitutto le necessità terrene della comunità cristiana di Gerusalemme incoraggiandone con vigore il dovere dell'ospitalità, la cura dei carcerati, il rispetto del matrimonio, la parsimonia e, infine, l'imitazione degli esempi di fede più eloquenti della comunità<sup>48</sup>. L'invito paolino citato dall'Ilicino – *Non habemus hic manentem civitatem sed aliam inquirimus* (*Eb. XIII*, 14) – è richiamo all'imitazione di Cristo che, secondo gli usi della tradizione ebraica previsti per gli animali sacrificali (*Ivi*, 10-15), espia il sacrificio della croce fuori dalle mura della città<sup>49</sup>.

Nel brano evangelico, dunque, pieno è l'apprezzamento della dimensione terrena della comunità cui l'autore si rivolge; Ilicino invece ne dà una interpretazione marcatamente spirituale, in linea con l'interpretazione che Petrarca di esso versetto dà nella *Fam. II*, I. Lì l'autore accosta una gnome ovidiana, *omne solum forti patria est*, (*Fam. II*, I, 14, cfr. *Fast. I*, 493) alla citazione paolina di *Eb. XIII*, 14 e incita l'amico, Philippe di Cavaillon, a reprimere il lamento per la morte del fratello dal momento che l'Apostolo esalta la morte come via alla patria celeste. Petrarca definisce «vere» sia le parole paoline sia il verso ovidiano: *a poete verissime dictum est ... et tamen hoc vero verius est quod ait Apostolus ... uterque tamen vere* (*Fam. II*, I, 14).

---

<sup>48</sup> *Caritas fraternitatis maneat. Hospitalitatem nolite obli visci; per hanc enim quidam nescientes hospitio receperunt angelos [...]. Honorabile conubium in omnibus, et torus immaculatus; fornicatores enim et adulteros iudicabit Deus. Sint mores sine avaritia; contenti praesentibus. Ipse enim dixit: "Non te deseram neque derelinquam". [...] Mementote praepositorum vestrorum, qui vobis locuti sunt verbum Dei; quorum intuentes exitum conversationis, imitamini fidem* (*Eb. XIII*, 1-7).

<sup>49</sup> *Habemus altare, de quo edere non habent potestatem, qui tabernaculo deserviunt. Quorum enim animalium infertur sanguis pro peccato in Sancta per pontificem, horum corpora cremantur extra castra. Propter quod et Iesus, ut sanctificaret per suum sanguinem populum, extra portam passus est. Exeamus igitur ad eum extra castra, improprium eius portantes; non enim habemus hic manentem civitatem, sed futuram inquirimus. Per ipsum ergo offeramus hostiam laudis semper Deo, id est fructum laborum confidentium nomini eius* (*Ivi*, 10-15).

La *figura ethymologica* insiste sul discorso veritativo: «più vera» della già «verissima» considerazione di Ovidio è la frase di San Paolo, comunque «entrambe vere».

Occorre cogliere la peculiarità della interpretazione petrarchesca/illiciniana: essi, infatti, estrapolando la frase paolina dal suo contesto di caloroso richiamo alla comunità cristiana, fanno del pensiero dell’Apostolo lo spunto per un’invettiva contro il mondo o addirittura, nel caso dell’Ilicino, per un apprezzamento del suicidio, ponendo, così, sullo stesso piano veritativo la tradizione cristiana e la tradizione classica<sup>50</sup>. L’Ilicino, pertanto, sembra accogliere in profondità la lezione petrarchesca, ereditando “i suoi stessi occhi” nella ricezione della tradizione biblica, più preoccupato forse di inserirla nel quadro enciclopedico della sua opera che non di apprezzarne la specificità culturale, o comunque dandone, come il maestro e autore, un’interpretazione spirituale.

---

<sup>50</sup> Quest’interpretazione delle Scritture conferma l’atteggiamento che Petrarca ha generalmente assunto di fronte all’intero repertorio della tradizione cristiana; come attesta, ad esempio, lo studio del Velli sulla poesia, «manca ogni serio tentativo di cogliere il senso della poesia cristiana, di vedere come si attua in essa il rapporto forma/contenuto. I pur diversi Prudenzio, Sedulio e Prospero sono semplicemente raccolti in un’indifferenziata categoria esemplare» (G. VELLI, *Petrarca e i poeti cristiani*, op. cit., p. 173). Lo stesso gusto «erudito», volto non tanto a scoprire il senso quanto a esibire la citazione, guida Petrarca anche nella rilettura delle vite dei monaci; in questi riferimenti alla vita monastica, infatti, «il motivo religioso sfuma, si trasforma in un particolare erudito e si accentua la sua valenza letteraria di preziosismo culturale» (E. GIANNARELLI, *Petrarca e i Padri della Chiesa*, op. cit., p. 404). Non ultimo per importanza, il Pozzi mostra che nel *Canzoniere* le «presenze bibliche» sono *exempla* e al contempo «frammenti brevi, talora una sola unità lessicale, che, prelevati dall’originale, sono inseriti a modo di tessera in proposizioni il cui senso compiuto può non richiamare contenuti biblici» (G. POZZI, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*, op. cit., p. 131).

#### 4.2. Dante autorità di Ilicino: la versione dantesca del *Triumpho della Divinità*

Nel commento iliciniano, che sostanzialmente «difende sempre e sistematicamente le scelte di Petrarca»<sup>51</sup>, peraltro mostrandolo oltremodo consentaneo al magistero della Chiesa cattolica<sup>52</sup>, il grande modello formale è la *Commedia* dantesca.

Si intende qui, per brevi cenni, sviluppare l'osservazione di Dionisotti che, seppur tangenzialmente, insiste proprio sulla natura “dantesca” della scelta di leggere i *Trionfi* nell'ambiente toscano di fine XV secolo.

Tale scelta, oltre ad essere fondata su macroscopiche identità di genere e forma metrica, riposa anche – questa la specificità del commento iliciniano che qui si intende rilevare – su alcune analogie tematiche che ricostruiscono la narrativa del *Triumpho della Divinità* sulla falsariga dell'ascesa dantesca in paradiso.

Il primo esempio è il discorso iliciniano riguardo alle tre virtù teologali, virtù sulle quali, nella *Commedia*, Dante è interrogato da San Pietro, San Giacomo e San Giovanni (canti XXIV-XXVI del *Paradiso*).

Nell'*Esposizione* introduttiva al *Triumpho della Divinità* Ilicino si premura di esporre in modo ineccepibile la dottrina cattolica su tali virtù, dal momento che su di esse è fondata la salvezza umana di cui Petrarca tratta nell'ultimo trionfo:

Tre sono i fondamenti sopra de quali consiste la nostra salute, cioè fede, speranza e charità. Onde dice lo Apostolo exhortando li Corinti al xiii: «Nunc autem manet Fides Spes et Caritas haec tria». Per questo Meser Francesco

---

<sup>51</sup> S. CRACOLICI, *Esemplarità ed emblematica nel commento di Bernardo Ilicino ai Triumpho di Petrarca*, in C. BERRA, *Atti del convegno «I Triumpho di Francesco Petrarca». Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998)* (a cura di), op. cit., pp. 403-417: p. 413.

<sup>52</sup> Si prenda, ad esempio, il passaggio in cui Ilicino riporta l'apprezzamento di Papa Benedetto XII e Papa Clemente VI per l'amore di Francesco e Laura: «Per più chiaramente intendere la erudita e leggiadra sententia contenuta ne precedenti versi è da sapere principalmente che glie costume et natura degli animi peregrini. Equali, postergata la spurcicia de lo atto venereo, solo intendano a lo amoroso piacere non separato da gioconda honestate; quando vengano due consimili amanti sforzansi con parole e con opere quelli mantenere in tale amoroso exercitio, si come M. Francesco dimostra in quello sonetto *Due rose fresche colte in Paradiso*. E massimamente interviene quando ne lo amante e qualche prestantia d'ingegno onde componga in laude de la amata qualche leggiadra opera la quale agli altri amanti porga legendo delectatione e piacere; si come interveniva in Meser Francesco per li sonetti e sue canzoni morali. Et quantunque sia questa consuetudine di ciaschuna patria, nientedimeno maggiormente si costuma in Francia, la dove gli homini assai più che altra provincia se dimostrano amorosi. La donde per questo rispetto l'amore di Meser Francesco era gratissimo a molti intanto che in quelli tempi era la fama che Papa Benedetto duodecimo e Papa Clemente sexto ciaschuno consentisse e dispensasse che il nostro claro poeta Meser Francesco fusse beneficiato: e nientedimeno potesse avere Laura per donna» (*Com. TM II*, 79 v.-80r.).

demonstra essere in lui queste tre virtù poi che confuso da lo errore del mondo è revocato ad havere fede a sperare e ad amare Dio per essere felice (*Expositione del Triumpho de la Divinità*, 171 r.).

In base al precetto salvifico fondato sulle tre virtù, il commentatore inferisce che Petrarca debba presentare nella sua ultima visione un personaggio caratterizzato da fede, speranza e carità: «Per questo Meser Francesco dimonstra essere...».

Se la dimostrazione della fede e della speranza del protagonista dei *Trionfi* risulta almeno avere delle pezze d'appoggio nell'ultima sezione trionfale<sup>53</sup>, l'argomentazione sulla carità risulta, tuttavia, quantomeno forzosa. I versi che suffragano la sua ipotesi sono i seguenti: «O qual gratia mi fia, se mai l'impetro; / ch'i' veggia ivi presente il sommo bene, / non alchun mal, che solo il tempo mesce» (*TD*, 174 v.)

Il commento dell'Ilicino suona così:

Adunque potiamo conchiudere che, havendo il poeta dimostrato in lui esser fede e speranza, in esso fosse anchora e la carità. La qual di sotto lui dimostra havere inverso del sommo bene quando dice in quello verso: «o qual gratia mi fia, se mai l'impetro». E imperò avendo per questo tre virtù in lui descritte a noi demonstrato quale esser debbi la nostra dispositione nel conciliarsi con Dio (*Com. TD*, 173 r.)

L'elemento dottrinale è rinvenuto grazie ad un *accessus* che, nonostante l'alto tasso di sintagmi raziocinanti, i connettivi «adunque»/«imperò» e i verbi «conchiudere»/«avere dimostrato»/«dimostrare», altro non fa che ricondurre il *plot* trionfale ad uno schema narrativo noto, in linea con la dottrina cristiana e dantesca.

Il medesimo procedimento, proclive a indurre l'*intentio* autoriale sulla base di una preordinata dottrina sostanzialmente insensibile al dato testuale, è usato per dimostrare la presenza del purgatorio, elemento narrativo che nella tradizione del poema volgare richiama naturalmente il modello dantesco:

---

<sup>53</sup> Sulla fede del protagonista dei *Trionfi* cfr. i seguenti versi: «Mi volsi e dissi: “Guarda in che ti fidi?” / Risposi: “nel Signor; che mai fallito / non ha promessa a chi si fida in lui”» (*TD*, 174 r.); sulla speranza cfr: «Ma tarde non fur mai gratie divine; / in quelle spero, che 'n me anchor faranno / alte operationi et pellegrine» (*TD*, 174 v.).

[...] e similmente i giorni velocissimi e ladri ne la lor più bella e florida età reassumeranno una bellezza immortale e intrasmutabile con una fama stabile infinita. Ma prima inanzi a tutti que che vanno a rifare chiari drento del purgatorio de le contratte macule per l'humana fragilità sarà colei chel mondo la richiama mediante la lingua sua et la sua stanca penna e la quale il ciel pur brama e desidera rivederla integra col corpo glorificato (*Com. TD*, 182 r.).

Nell'interpretazione iliciniana il verbo «rifare» (*TD*, 182 v.) costituisce la sola evidenza testuale del «secondo regno» petrarchesco: «Ma 'nnanzi a tutti ch'a rifar si vanno, / è quella che piangendo il mondo chiama / con la mia lingua et con la stanca penna; / ma 'l ciel pur di vederla in terra brama» (*TD*, 182 v.). A commento di questi versi, sulla scia della precedente chiosa, Ilicino afferma che:

Ultimamente è da notare che volendo Meser Francesco secondo la natura degli amanti grati extollere con summe laudi la sua Madonna Laura dice lei sarà la prima infra tutti coloro che si vanno a rifare, dove è da considerare che questo Meser Francesco afferma essere il Purgatorio. Laddove si rifanno l'anime e sé permutano da quel stato e dispositione nel qual si trovano quando passano di questa vita a l'altra: el qual è havere in sé qualche macula di peccato: mediante la quale è impedito a ciaschuno il subito ingresso ne la patria celeste. Volendo adunque per quanto habbi compreso il mio piccolo ingegno mostrare essere il ditto loco del purgatorio... (*Com. TD*, 182 v.).

Anche qui, pertanto, al testo petrarchesco viene applicata senza cura filologica una dottrina ortodossa, coerente ai dettami cristiani e consentanea al modello dantesco. Nel commento iliciniano la *Commedia* è un repertorio di forme – le tre virtù, il purgatorio – di cui l'interprete fa uso per acconciare una veste dantesca all'opera petrarchesca. Il commentatore senese non sembra interessato tanto a dimostrare le evidenze testuali del suo commento quanto ad asseverare una dottrina, e con l'asseverarla, portare Petrarca dalla parte di Dante. Tali considerazioni mostrano, dunque, che l'ipotesi di Dionisotti, circa la scelta di leggere i *Trionfi* in Toscana perché in linea con la tradizione dantesca, è verificabile e ha degli addentellati nelle interpretazioni puntuali che il commento iliciniano dà all'opera trionfale.

In conclusione, la doppia autorità, dantesca a livello *formale* (metrico, stilistico, tematico) e petrarchesca a livello *effettivo* (l'identica prospettiva storico-culturale),

fanno del commento dell'Ilicino l'emblema di un passaggio fra il canone dantesco e il modello petrarchesco nella Toscana di fine XV secolo. Ciò che resta dell'eredità dantesca è un complesso di forme che fa *da pendant* alla sostanza petrarchesca della dottrina, una dottrina che trova cittadinanza sempre più larga e maggiore rispetto alla dantesca presso i *litterati* della società delle corti e dei principati e che, di lì a pochi decenni, verrà additata ad unico modello per la lingua poetica italiana dal paradigma aristocratico bembiano.

Afferma acutamente il Bembo nelle *Prose*: «Le bocche acconcie a parlare ha la natura date agli uomini, affine che ciò sia loro de' loro animi, che vedere compiutamente in altro specchio non si possono, segno e dimostramento»<sup>54</sup>; e l'animo dell'Ilicino, come s'è cercato di mostrare, seppur per brevi cenni, è petrarchesco; avvisaglia, dunque, di una società che il modello linguistico del Petrarca si accinge a consacrare perché ben prima, e in un processo di assimilazione secolare, ne ha fatta propria l'anima.

---

<sup>54</sup> P. BEMBO, *Prose e Rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino, UTET, 1966, p. 117.

# Bibliografia

## Bibliografia primaria

### I. PETRARCA

#### ♣ EDIZIONI E COMMENTI DI RIFERIMENTO AL *CANZONIERE*

PETRARCA, FRANCESCO, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. BETTARINI, 2 voll., Torino, Einaudi, 2005.

ID., *Le Rime di Francesco Petrarca*, di su gli originali, commentate da G. CARDUCCI e S. FERRARI, Firenze, Sansoni, 1924 (1899).

ID., *Canzoniere*, Introduzione e note di A. CHIARI, Milano, Mondadori, 1985 (1968).

ID., *Canzoniere*, Testo critico, Saggio introduttivo e Nota finale di G. CONTINI, Alpi-gnano, con i tipi di Alberto Tallone, 1974.

ID., *Canzoniere*, Edizione commentata di U. DOTTI, Roma, Donzelli, 1996.

ID., *Il Canzoniere e i Trionfi*, a cura di E. FENZI, Roma, Salerno Editrice, 1993.

ID., *Rime, Trionfi e poesie latine*, a cura di F. NERI, G. MARTELOTTI, E. BIANCHI, N. SAPEGNO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951.

ID., *Le rime di Francesco Petrarca*, Riscontrate coi Testi a penna della Libreria Estense, e coi fragmenti dell'Originale d'esso Poeta, S'aggiungono le Considerazioni rivedute e ampliate d'A. TASSONI, le Annotazioni di G. MUZIO e le Osservazioni di L.A. MURATORI, Venezia, per i tipi di Sebastian Coleti, 1727.

ID., *Rime di Francesco Petrarca*, con l'interpretazione di G. LEOPARDI, Migliorata in vari luoghi la lezione del testo, e aggiuntovi nuove osservazioni per cura dell'editore, Firenze, Le Monnier, 1851.

ID., *Canzoniere*, Testo critico e introduzione di G. CONTINI, Annotazioni di D. PONCHIROLI, Torino, Einaudi, 1968 (1964).

ID., *Rime sparse*, a cura di G. PONTE, Milano, Mursia, 1979 (1963).

ID., *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. SANTAGATA, nuova ed. aggiornata, Milano, Mondadori, 2004 (1996).

ID., *Canzoniere*, a cura di S. STROPPA, introduzione di P. CHERCHI, Torino, Einaudi, 2011.

ID., *Canzoniere*, a cura di P. VECCHI GALLI, Milano, Rizzoli, 2012.

#### ♣ EDIZIONI E COMMENTI DI RIFERIMENTO AI *TRIONFI*

PETRARCA, FRANCESCO, *Die Triumphe Francesco Petrarca's in kritischem Yexte*, hrsg. von CARL APPEL, Halle, Niemeyer, 1901.

ID., *Triumphs*, a cura di M. ARIANI, Milano, Mursia, 1988.

ID., *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. PACCA e L. PAOLINO, Milano, Mondadori, 1996.

#### ♣ COMMENTI ANTICHI AI *TRIONFI*

BARTOLOMMEO DELLA FONTE, *Ragionamento sopra alcuni luoghi de' Triumfi*, in C. TRINKAUS, *A Humanist's Image of Humanism: The Inaugural Orations of Bartolommeo della Fonte. Appendix IV*, in «Studies in Reinassance» 7 (1960), pp. 90-147: pp. 134-147.

FRANCESCO FILELFO, GEROLAMO SQUARZAFICO, ANTONIO DA TEMPO, BERNARDO ILLICINO, *Gli sonetti, Canzone, Triumphs del Petrarca con li soi commenti non senza grandissima e vigilantia et summa diligentia corretti et in la loro primaria integrità et origine restituiti noviter in littera corsiva studiosissimamente impressi*, Venezia, Bernardo Stagnino, 1519 (1475).



♣ EDIZIONI E TRADUZIONI DI RIFERIMENTO PER LE OPERE DI PETRARCA

PETRARCA, FRANCESCO, *Africa*. Edizione critica per cura di N. FESTA, Firenze, Sansoni, 1926 (Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca, I).

◆ Per le *Familiars* ci siamo avvalsi, oltre che dell'edizione nazionale, della edizione commentata e tradotta da Dotti:

ID., *Le Familiars*. Edizione critica per cura di V. ROSSI, vol. I°: Libri I-IV, Firenze, Sansoni, 1933 (Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca, X).

ID., *Le Familiars*. Edizione critica per cura di V. ROSSI, vol. II°: Libri V-XI con un ritratto, Firenze, Sansoni, 1934 (Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca, XI).

ID., *Le Familiars*. Edizione critica a cura di V. ROSSI, vol. III°: Libri XII-XIX con un ritratto e quattro tavole fuori testo, Firenze, Sansoni, 1937 (Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca, XII).

ID., *Le Familiars*. Edizione critica a cura di V. ROSSI, vol. IV° per cura di U. BOSCO: Libri XX-XXIV e Indici con un ritratto, Firenze, Sansoni, 1942 (Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca, XIII).

ID., *Le Familiars*, a cura di U. DOTTI, 5 voll., Torino, Aragno, 2004-2009.

◆ Per il *De viris illustribus* ci siamo avvalsi, oltre che dell'edizione di Martellotti, anche della edizione commentata e tradotta da Ferrone e Malta:

ID., *De viris illustribus*. Edizione critica per cura di G. MARTELOTTI. Volume primo con un ritratto, Firenze, Sansoni, 1964 (Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca, II).

ID., *De viris illustribus*, Vol. I, a cura di S. FERRONE, Firenze, Le Lettere, 2006 (Questo volume fa parte del tomo III delle *Opere* di Francesco Petrarca a cura della Commissione per l'Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca).

ID., *De viris illustribus*, Vol. II: *Adam-Hercules*, a cura di C. MALTA, Firenze, Le Lettere, 2007 (Questo volume fa parte del tomo III delle *Opere* di Francesco Petrarca a cura della Commissione per l'Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca).

ID., *Contra eum qui maledixit Italie*, a cura di M. BERTÉ, Firenze, Le Lettere, 2005 (Questo volume fa parte del tomo V delle *Opere* di Francesco Petrarca a cura della Commissione per l'Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca).

ID., *Invective contra medicum. Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis*, a cura di F. BAUSI, Firenze, Le Lettere, 2005 (Questo volume fa parte del tomo V delle *Opere* di Francesco Petrarca a cura della Commissione per l'Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca).

◆ Per le *Seniles* ci siamo avvalsi, oltre che dell'edizione nazionale, della edizione commentata e tradotta da Dotti:

ID., *Res Seniles. Libri I-IV*, a cura di S. RIZZO, con la collaborazione di M. BERTÉ, Firenze, Le Lettere, 2006 (Questo volume fa parte del tomo II delle *Opere* di Francesco Petrarca a cura della Commissione per l'Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca).

ID., *Res Seniles. Libri V-VIII*, a cura di S. RIZZO, con la collaborazione di M. BERTÉ, Firenze, Le Lettere, 2009 (Questo volume fa parte del tomo II delle *Opere* di Francesco Petrarca a cura della Commissione per l'Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca).

ID., *Le Senili*, a cura di U. DOTTI, 3 voll., Torino, Aragno, 2004-2010.

ID., *De otio religioso*, a cura di G. GOLETTI, Firenze, Le Lettere, 2006 (Questo volume fa parte del tomo V delle *Opere* di Francesco Petrarca a cura della Commissione per l'Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca).

ID., *Della mia ignoranza e di quella di molti altri*, a cura di E. FENZI, Milano, Mursia, 1999.

ID., *De vita solitaria*, in ID., *Opere latine*, a cura di A. BUFANO, con la collaborazione di B. ARACRI e C.K. REGGIANI, introduzione di M. PASTORE STOCCHI, Torino, UTET, 1975, pp. 261-565.

- ◆ Per il *corpus* delle lettere estravaganti, l'abbreviazione *Disp.* fa riferimento al volume:

Petrarca, FRANCESCO, *Lettere disperse, varie e miscellanee*, a cura di A. PANCHERI, Parma, Guanda, 1994.

ID., *Secretum. Il mio segreto (Francisci Petrarcae Secretum)*, a cura di E. FENZI, Milano, Mursia, 1992.

ID., *De Remediis utriusque fortune. Les remèdes aux deux fortunes*, 1354-1366. Text établi et traduit par CH. CARRAUD, préface de G. TOGNON, 2 voll., Grenoble, Millon, 2002.

ID., *Rimedi all'una e all'altra fortuna*, a cura di E. FENZI, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2009.

#### ♣ MANOSCRITTI

MILANO

*Biblioteca Ambrosiana*

Virgilio Ambrosiano A 79 inf.

PARIGI

*Bibliothèque Nationale*

Parigino Latino 2201

- ◆ Sul Virgilio Ambrosiano si sono consultati i seguenti testi:

PETRARCA, FRANCESCO, *Postille a Virgilio, 'Aeneis'*, in ID., *Le postille del Virgilio ambrosiano*, a cura di M. BAGLIO, A. NEBULONI TESTA, M. PETOLETTI, Roma-Padova, Antenore, 2006, I.

ID., *Postille a Servio, 'In Aeneida'*, in ID., *Le postille del Virgilio ambrosiano*, a cura di M. BAGLIO, A. NEBULONI TESTA, M. PETOLETTI, Roma-Padova, Antenore, 2006, II.

## II. Dante

### ♣ EDIZIONI E COMMENTI DI RIFERIMENTO ALLA *COMMEDIA*

DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di F. BRAMBILLA AGENO, Firenze, Le Lettere, 1995 (Edizione nazionale III/2).

ID., *De vulgari eloquentia*, a cura di P.V. MENGALDO, in DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979.

ID., *Epistola a Cangrande*, a cura di E. CECCHINI, Firenze, Giunti, 1995.

◆ Sulle *Epistole* dantesche si sono consultate le seguenti edizioni:

ID., *Epistole. Ecloge. Questio de aqua et terra*, a cura di M. PASTORE STOCCHI, Roma-Padova, Antenore, 2012.

ID., *Epistole*, a cura di A. JACOMUZZI, in DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, Torino, UTET, 1986, II, pp. 323-469.

ID., *Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*, a cura di G. CONTINI, Milano, Mondadori, 1984 (Edizione Nazionale VIII).

ID., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Milano, Mondadori, 1966-1967 (Edizione nazionale VII).

ID., *Monarchia*, a cura di P.G. RICCI, Milano, Mondadori, 1965 (Edizione nazionale V).

ID., *Rime*, a cura di D. DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere, 2002 (Edizione nazionale II/3).

ID., *Rime*, a cura di G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1965.

ID., *Vita Nuova*, a cura di M. BARBI, Firenze, Bemporad, 1932 (Edizione nazionale I).

♣ ALTRE EDIZIONI

◆ Per le citazioni dei commenti antichi e moderni si è generalmente ricorso al Database *Dartmouth Dante Project* consultabile all'indirizzo di rete <http://dante.dartmouth.edu/>; nel corpo del testo tali citazioni sono seguite dalla sigla *DDP*.

◆ Tra i commenti moderni consultati si segnalano almeno i seguenti tre:

ALIGHIERI, DANTE, *Divina Commedia*, con il commento di A.M. CHIAVACCI LEONARDI, 3 voll., Bologna, Zanichelli, 1999-2001.

ID., *Commedia*, revisione del testo e commento di G. INGLESE, 3 voll., Roma, Carocci, 2007-2012.

ID., *La Commedia di Dante Alighieri*. Con il commento di R. HOLLANDER, Traduzione e cura di S. MARCHESI, Firenze, Olschki, 2011.

### III. *Bibbia*

#### ♣ EDIZIONE DI RIFERIMENTO DELLA *BIBBIA*

*Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum editio*, sacrosancti Oecumenici Concilii Vaticani II ratione habita, iussu PAULI PP. VI recognita, auctoritate IOANNIS PAULI PP. II promulgata, Editio typica altera, reimpressio 2005.

#### ♣ TESTI BIBLICI IN SIGLA

<i>Act.</i>	<i>Liber Actuum Apostolorum</i>
<i>Col.</i>	<i>Epistula ad Colossenses</i>
<i>I Cor</i>	<i>Epistula ad Corinthios I</i>
<i>II Cor</i>	<i>Epistula ad Corinthios II</i>
<i>Eph</i>	<i>Epistula ad Ephesios</i>
<i>Ex</i>	<i>Liber Ellesmoth id est Exodus</i>
<i>Gal</i>	<i>Epistula ad Galatas</i>
<i>Gn</i>	<i>Liber Bresith id est Genesis</i>
<i>Hbr</i>	<i>Epistula ad Hebraeos</i>
<i>Io</i>	<i>Evangelium secundum Iohannem</i>
<i>Iob</i>	<i>Liber Iob</i>
<i>Is</i>	<i>Liber Isaiae prophetae</i>
<i>Lc</i>	<i>Evangelium secundum Lucam</i>
<i>Mc</i>	<i>Evangelium secundum Marcum</i>
<i>Mt</i>	<i>Evangelium secundum Mattheum</i>
<i>Phil</i>	<i>Epistula ad Philippenses</i>
<i>Phlm</i>	<i>Epistula ad Philemonem</i>
<i>Ps</i>	<i>Liber Psalmorum</i>
<i>Rm</i>	<i>Epistula ad Romanos</i>
<i>Sap</i>	<i>Liber Sapientiae Salomonis</i>
<i>I Th</i>	<i>Epistula ad Thessalonicenses I</i>
<i>II Th</i>	<i>Epistula ad Thessalonicenses II</i>
<i>I Tim</i>	<i>Epistula ad Timotheum I</i>
<i>II Tim</i>	<i>Epistula ad Timotheum II</i>
<i>Tit</i>	<i>Epistula ad Titum</i>

## IV. Agostino e Cicerone

### ♣ EDIZIONE DI RIFERIMENTO DEI TESTI DI AGOSTINO E CICERONE

AUGUSTINUS, AURELIUS, *Confessionum libri XIII*, quos post MARTINUM SKUTELLA iterum edidit LUCAS VERHEIJEN, Turnholti, Brepols, 1981, *CCSL*, XXVII.

ID., *De civitate Dei*, ad fidem quartae editionis Teubnerianae quam a. MCMXXVII-MCMXXIX curaverunt BERNARDUS DOMBART et ALPHONSUS KALB, paucis emendatis mutatis additis, Turnholti, Brepols, 1955, *CCSL*, XLVII-XLVIII.

ID., *De vera religione* in *PL*, XXXIV, coll., pp. 121-172.

ID., *Enarrationes in Psalmos* I-CL, post MAURINOS textum edendum curaverunt DOM ELIGIUS DEKKERS et IOHANNES FRAIPONT, Turnholti, Brepols, 1956, *CCSL*, XXXVIII-XL.

ID., *Expositio quarundam propositionum ex Epistola ad Romanos*, in *PL*, XXXV, coll., pp. 2063-2088.

CICERO, MARCUS TULLIUS, *Tusculanes, Tome I (I-II)*, texte établi par GEORGES FOHLEN et traduit par JULES HUMBERT, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1970.

ID., *Tusculanes, Tome II (III-IV)*, texte établi par GEORGES FOHLEN et traduit par JULES HUMBERT, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1968.

## V. Altre opere

### ♣ OPERE TEOLOGICHE

AELREDUS RIEVALLENSIS, *Dialogus de anima*, cura et studio CHARLES HUGH TALBOT, Turnholti, Brepols, 1971, *CCCM*, I, pp. 683-754.

BERNARDUS CLARAEVALLENSIS ABBAS, *Opera*, ad fidem codicum recensuerunt JEAN LECLERCQ, HENRI ROCHAIS, CHARLES HUGH TALBOT, Romae, Editiones Cistercenses, 1957-1977.

BONAVENTURA, *Opera omnia*, iussu et auctoritate R.<sup>MI</sup> P. BERNARDINI A PORTU ROMATINO, totius ordinis minorum S. P. FRANCISCI ministri generalis edita, studio et cura P.P. COLLEGII A S. BONAVENTURA, ad plurimos codices mss. emendata anecdotis aucta prolegomenis scholis notisque illustrata, ad Claras Aquas (Quaracchi), prope Florentiam, ex Typographia Colegii S. Bonaventurae, 1882-1902.

ID., *Itinerario della mente verso Dio*, introduzione, traduzione e note di M. PARODI e M. Rossini, Milano, Rizzoli, 1994.

THOMAS AQUINATIS, *La Somma teologica: testo latino dell'edizione leonina con trad. italiana a fronte*. Traduzione e commento a cura dei Domenicani italiani, 33 voll., Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1984-1992.

GUIBERTUS SANCTAE MARIAE DE NOVIGENTO ABBAS, *De sanctis et eorum pigneribus*, édition critique par R.B.C. HUYGENS, Turnholti, Brepols, 1973, *CCCM*, CXXVII, pp. 79-175.

HIERONYMUS PRESBYTERUS, *Commentatorium in Hiezechielem libri XIV*, cura et studio FRANCISCI GLORIE, Turnholti, Brepols, 1964, *CCSL*, LXXV.

ID., *Commentarii in prophetas minores*, post DOMINICUM VALLARSI textum edendum curavit MARCUS ADRIAEN, Turnholti, Brepols, 1969-1970, *CCSL*, LXXVI-LXXVI A.

PASCASIUS RADBERTI, *Expositio in Lamentationes Hieremiae libri quinque*, cura et studio BEDAE PAULUS, Turnholti, Brepols, 1987, *CCCM*, LXXXV.

PERALDUS EPISCOPUS LUGDUNENSI, GUILIELMUS, *Summae virtutum, ac vitiorum. Tomus Primus*, Lugduni, sub scuto Coloniensis, 1546.



RUPERTUS TUITIENSIS, *De sancta Trinitate et operibus eius libri I-XLII, De operibus Spiritus Sancti*, edidit Hrabanus Haacke, Turnholti, Brepols, 1971-1972, CCCM, XXI-XXIV.

SEDULIUS SCOTUS, *Collectaneum miscellaneum*, edidit DEAN SIMPSON, Turnholti, Brepols, 1987, CCCM, LXVII.

#### ♣ ALTRE OPERE STORICO-LETTERARIE

BEMBO, PIETRO, *Prose e Rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino, UTET, 1966.

BOCCACCIO, GIOVANNI, *Amorosa visione* a cura di V. BRANCA, in ID. (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, 12 voll., Milano, Mondadori, 1974, III, pp. 23-272.

ID., *Decameron*, a cura di V. BRANCA, 2 voll., Torino, Einaudi, 1980.

BRUNI, LEONARDO, *Ad Petrum Paulum Histrum Dialogus*, in E. GARIN, *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 44-99.

DE' MEDICI, LORENZO, *Comento ad alcuni sonetti d'amore*, in E. BIGI (a cura di), *Scritti scelti di Lorenzo de' Medici*, Torino, UTET, 1965, pp. 293-317.

DE' MUSSI, GABRIELE, *Historia de morbo sive mortalitate quae fuit anno Domini MCCCXLVIII ed. princeps*, a cura di H. HAESER, in «Archiv für die gesammte Medizin», II, in *Dokumente zur Geschichte des schwarzen Todes*, Berlin, A.W. Henschel, 1842, pp. 26-59.

ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI, *Etymologiarum sive originum libri XX*, 2 voll., Oxonii, Oxford University Press, 1911.

#### ♣ OPERE CLASSICHE

LUCANUS, MARCUS ANNAEUS, *Bellum civile*, a cura di A.E. HOUSMAN, Oxford, Clarendon Press, 1926.

OVIDIUS, PUBLIUS NASO, *Ovidii Nasonis Metamorphoses*, a cura di E. RÖSCH, München, Heimeran, 1968.

STATIUS, PUBLIUS PAPINIUS, *Thebaidos Libri XII*, a cura di D.E. HILL, Leiden, Brill, 1983.

VERGILIUS, PUBLIUS MARO, *Aeneis*, in R.A.B. MYNORS (ed.), *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1969.

## Bibliografia secondaria

- AGOSTI, STEFANO, *Gli occhi le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- ALESSIO, GIAN CARLO, *The "lectura" of the Triumphs in the Fifteenth Century*, in K. EISENBICHLER e A.A. IANNUCCI (eds.), *Petrarch's Triumphs. Allegory and Spectacle*, Toronto, Dovehouse Editions, 1990, pp. 269-290.
- AMATURO, RAFFAELE, *Petrarca*, Bari, Laterza, 1980.
- ANSELMI GIAN MARIO, TASSONI LUIGI, TOMBI BEATA, *Petrarca europeo*, Bologna, Gedit, 2008.
- ANTOGNINI, ROBERTA, *Il progetto autobiografico delle Familiars di Petrarca*, Milano, LED, 2008.
- ANTONELLI, ROBERTO, *Perché un Libro(-Canzoniere)*, in G. DESIDERI, A. LANDOLFI, S. MARINETTI (a cura di), *Critica del testo VI/1. L'Io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei Rerum vulgarium fragmenta*, Roma, Viella, 2003, pp. 49-65.
- ID., *Storia e geografia, tempo e spazio nell'indagine letteraria*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da A. ASOR ROSA, 3 voll., Torino, Einaudi, 1987, I, pp. 5-26.
- ARIANI, MARCO, *Petrarca*, Roma, Salerno Editrice, 1999.
- AUERBACH, ERICH, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2005 (1963).
- ID., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2000 (1956); ed orig., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke, 1946.
- ID., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 2007 (1960); ed. orig., *Literatursprache und Publikum in der Lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1958.
- ASCHERI, MARIO, *Siena nel Rinascimento (1355-1559)*, Siena, Nuova Immagine Editrice, 1993.

- AZZETTA, LUCA, *Vizi e virtù nella Firenze del Trecento (con un nuovo autografo del Lancia e una postilla sull'Ottimo commento)*, «Rivista di Studi Danteschi», 8, 1 (2008), pp. 101-42.
- BACCHELLI, RICCARDO, *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1962.
- BACHTIN, MICHAÏL, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001 (1979); ed orig., *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chodožestvennaja literatura, 1975.
- BAGLIO, MARCO, «*Scripsi in margine manu mea*» (Sen., XVI 3): *la mise en page e la cronologia delle postille*, in F. PETRARCA, *Le postille del Virgilio ambrosiano*, a cura di M. BAGLIO, A. NEBULONI TESTA, M. PETOLETTI, 2 voll., Roma-Padova, Antenore, 2006, I, pp. 30-61.
- BARANSKI, ZYGMUNT G., *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Napoli, Liguori, 2000.
- ID., «*E cominciar stormo*»: *Notes on Dante's sieges*, in JOHN J. KINDER e DIANA GLENN (eds.), «*Legato con amore in un volume*». *Essays in Honour of John A. Scott*, Firenze, Olschki, 2013, pp. 175-203.
- ID., *Guido Cavalcanti tra le cruces di Inferno IX-XI, ovvero Dante e la storia della ragione*, in D. COFANO e S. VALERIO (a cura di), *Versi controversi. Letture dantesche*, Foggia, Edizioni del Rosone, 2008, pp. 39-112.
- BARBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *La preghiera alla Vergine: Dante e Petrarca*, in «*Filologia e critica*» 20 (1995), pp. 365-374.
- BARBI, MICHELE, *Problemi per un nuovo commento della Divina Commedia*, Firenze, Sansoni, 1956.
- BARON, HANS, *Petrarch's «Secretum»*, Cambridge (Mass.), The Medieval Academy of America, 1985.
- BATTAGLIA RICCI, LUCIA, *Dante e la tradizione letteraria medievale. Una proposta per la «Commedia»*, Pisa, Giardini, 1982.
- BAUSI, FRANCESCO, *Petrarca antimoderno. Studi sulle invettive e sulle polemiche petrarchesche*, Firenze, Franco Cesati, 2006.
- ID., *Politica e cultura nel commento al "Trionfo della Fama" di Jacopo Bracciolini*, in «*Interpres*» 9 (1989), pp. 64-149.

- BELLONI, GINO, *Commenti petrarcheschi*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. BRANCA, 3 voll., Torino, UTET, 1986 (1974), II, pp. 23-39.
- BENJAMIN, WALTER, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. e introd. di R. SOLMI, Torino, Einaudi, 1962; ed. orig. *Schriften*, 2 voll., Frankfurt, IM Suhrkamp Verlag, 1955.
- BERNARDO, ALDO S., *A Concordance to the Familiares of Francesco Petrarca*, edited by A.S. BERNARDO, with R.A. BERNARDO, 2 voll., Padova, Antenore, 1994.
- ID., *Francesco Petrarca, Citizen of the World*, proceeding of the World Petrarch Congress, Washington D. C., April 6-13 1974, edited by A.S. BERNARDO, Padova-Albany, State University of New York Press, 1980.
- ID., *Petrarch, Laura and the «Triumphs»*, New York, State University Press, 1974.
- BERRA CLAUDIA, VECCHI GALLI PAOLA (a cura di), *Atti del convegno «Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi», Gargnano del Garda (25-27 settembre 2006)*, Milano, Cisalpino, 2007.
- BERRA CLAUDIA (a cura di), *Atti del convegno «Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca». Gargnano del Garda (2-5 ottobre 2002)*, Milano, Cisalpino, 2003.
- EAD., *La canzone CXXVII nella storia dei «Fragmenta» petrarcheschi*, «Giornale storico della letteratura italiana» 148 (1991), pp. 161-198.
- EAD., *L'arte della similitudine nella canzone CXXXV dei «Rerum Vulgarium fragmenta»*, «Giornale storico della letteratura italiana» 143 (1986), pp. 161-199.
- EAD., *La sestina doppia CCCXXXII*, in «Lectura Petrarce» 11 (1991), pp. 219-235.
- EAD., *La similitudine nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Pisa, Maria Pacini Fazzi Editore, 1992.
- EAD., *La varietà stilistica dei Trionfi*, in EAD. (a cura di), *Atti del convegno «I Triumphs di Francesco Petrarca», Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998)*, Bologna, Cisalpino, 1999, pp. 175-218.
- EAD., *Note su RVF IX*, «Giornale storico della letteratura italiana» 147 (1990), pp. 64-70.
- BERTOLANI, MARIA CECILIA, *Petrarca e la visione dell'eterno*, Bologna, Il Mulino, 2005.

- EAD., *Il corpo glorioso. Studi sui Trionfi del Petrarca*, Roma, Carocci, 2001.
- BETTARINI, ROSANNA, *Lacrime e inchiostro nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, CLUEB, 1998.
- BETTI, EMILIO, *Teoria generale dell'interpretazione*, 2 voll., Milano, Giuffrè Editore, 1955.
- BIGI, EMILIO, *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.
- ID., *I sonetti CCXLIX-CCL-CCLI*, in «Lectura Petrarce» 11 (1991), pp. 203-217.
- ID., *Le ballate del Petrarca*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 151 (1974), pp. 481-493.
- ID., *Forme e significati nella "Divina Commedia"*, Bologna, Cappelli, 1981.
- ID. (a cura di), FRANCESCO PETRARCA, *Opere*, Milano, Mursia, 1963.
- BILLANOVICH, GIUSEPPE, *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo. I. Tradizione e fortuna di Livio tra Medioevo e Umanesimo*, Padova, Antenore, 1981.
- ID., *Petrarca e il primo Umanesimo*, Padova, Antenore, 1996.
- ID., *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947 (ristampa anastatica in Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1995).
- BILLANOVICH, MARIA CHIARA, *Il vescovo Ildebrandino Conti e il 'De civitate Dei' della biblioteca univesitaria di Padova. Nuova attribuzione*, in «Studi Petrarqueschi» 11 (1994), pp. 99-127.
- BOCCHIA, PIETRO, *La pugna spiritualis: una chiave di lettura di 'Inferno' II*, in «ACME» 1 (2012), pp. 89-137.
- BOITANI, PIERO, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- BOLER, JOHN, *Transcending the Natural: Duns Scotus on the Two Affections of the Will*, in «American Catholic Philosophical Quarterly» 72, 1 (1993), pp. 109-126.

- BORGES, JORGE LUIS, *Los traductores de «Las mil y una noches»*, in ID., *Obras completas (1923-1949)*, 4 voll., Buenos Aires, Emecé Editores, 2005, II, pp. 424-442.
- BOSCO, UMBERTO, *Dante vicino*, Roma, Salvatore Sciascia, 1976.
- BRACHTENDORF, JOHANNES, *Cicero and Augustine on the Passions*, in «Revue de Études Augustinienne» 43 (1997), pp. 289-308.
- BURKE, PETER, *Il Rinascimento europeo. Centri e periferie*, Roma-Bari, Laterza, 1999; ed. orig., *The European Renaissance. Centres and Peripheries*, Oxford, Basil-Blackwell, 1998.
- BYERS, SARAH, *Augustine and the Cognitive Cause of Stoic 'Preliminary Passions' (Propatheiai)*, in «Journal of the History of Philosophy» 41, 4 (2003), pp. 433-448.
- CALCATERRA, CARLO, *La prima ispirazione dei «Trionfi» del Petrarca*, in «Giornale storico della letteratura italiana» 68 (1941), pp. 1-47; poi in ID., *Nella selva del Petrarca*, Bologna, Cappelli, 1942, pp. 145-208.
- ID., *Nella selva del Petrarca*, Bologna, Cappelli, 1942.
- CALVINO, ITALO, *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. BARENGHI, 2 voll., Milano, Mondadori, 1995.
- CAPOVILLA, GUIDO, *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco. Casi di connessioni interne e di monostrofismo nella ballata italiana "antica"*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 154 (1977), pp. 238-260.
- ID., «*Sì vario stile*». *Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Modena, Mucchi, 1998.
- CAPUTO, RINO, *Cogitans fingo: Petrarca tra «Secretum» e «Canzoniere»*, Roma, Bulzoni, 1987.
- CARDINI, FRANCO, *Alle radici della cavalleria medievale*, Firenze, Sansoni, 2004 (1981).
- ID. e COPPINI DONATELLA (a cura di), *Petrarca e Agostino*, Roma, Bulzoni, 2004.
- CARNICELLI, D. D., *Bernardo Illicino and the Renaissance Commentaries on Petrarch's "Trionfi"*, in «Romance Philology» 23 (1969), pp. 57-64.

- CARRAI, STEFANO, *Il mito di Ulisse nelle Familiari*, in C. BERRA (a cura di), *Atti del convegno «Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca»*. Gargnano del Garda (2-5 ottobre 2002), Milano, Cisalpino, 2003, pp. 167-173.
- CASAGRANDE, CARLA, *Agostino, i medievali e il buon uso delle passioni*, in A. MARINI (a cura di), *Agostino d'Ipbona. Presenza e pensiero. La scoperta dell'interiorità*, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 65-75.
- CAVEDONI, CELESTINO, *La canzone di Francesco Petrarca in lode della Beatissima Vergine Maria, illustrata co' riscontri delle Sacre Scritture, de' Santi Padri e della liturgia della Chiesa*, in «Opuscoli religiosi, letterarj e morali» 10 (28), Modena, Soliani, 1861, pp. 3-20.
- CEROCCHI, MARCO, «Purgatorio» II: *il fascino pericoloso dell'«amoroso canto» di Casella*, in «Forum Italicum» 42, 2 (2008), pp. 243-261.
- CHADWICK, HENRY, *Emotions and the Formations of Christian Ethics*, in *L'etica cristiana nei secoli III e IV: eredità e confronti. XXIV Incontro di studiosi dell'antichità cristiana. Roma, 4-6 maggio 1995*, Roma, Institutum Patristicum Augustinianum, 1996, pp. 7-10.
- CHATMAN, SEYMOUR, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche 1981; ed. orig., *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1978.
- CHERCHI, PAOLO, *Verso la chiusura. Saggio sul Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- CHESSA, SILVIA, *Il profumo del sacro nel Canzoniere di Petrarca*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2005.
- CHINES, LOREDANA, «*Di selva in selva ratto mi trasformo*». *Identità e metamorfosi della parola petrarchesca*, Roma, Carocci, 2010.
- EAD., *Francesco Petrarca*, Firenze, Le Monnier Università, 2012.
- EAD. (a cura di), *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, Roma, Bulzoni, I, 2006 (vol. II a cura di F. CALITTI e R. GIGLIUCCI).
- EAD., *I veli del poeta. Un percorso tra Petrarca e Tasso*, Roma, Carocci, 2000.
- EAD., *Loqui cum libris*, in C. BERRA (a cura di), *Atti del convegno «Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca»*. Gargnano del Garda (2-5 ottobre 2002), Milano, Cisalpino, 2003, pp. 367-384.



- COCHIN, HENRY, *La chronologie du Canzoniere de Petrarque*, Paris, Bouillon, 1895.
- CONTINI, GIANFRANCO, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Firenze, Sansoni, 1943; poi col tit., *Correzioni del Petrarca volgare* in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 5-31.
- ID., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 2001 (1976).
- ID., *La stilistica di Giacomo Devoto*, in «Lingua nostra» 11, 1 (1950), pp. 51-57.
- ID., *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in «Paragone» 2, 16 (1951), pp. 3-26; poi in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 169-192.
- CORSO, COSIMO, *L'Ilicino (Bernardo Lapini)*, in «Bullettino senese di Storia patria» 64 (1957), pp. 3-108.
- COURCELLE, PIERRE, *Interprétations néo-platonisantes du livre VI de l'Énéide*, in AA.VV., *Recherches sur la tradition platonicienne*, in *Entretiens sur l'antiquité classique*, III, Vandœuvres-Geneve, Foundation Hardt, 1955, pp. 95-136.
- CREMASCHI, GIOVANNI, *Guida allo studio del latino medievale*, Padova, Liviana, 1959.
- CROCE, BENEDETTO, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1952 (1921).
- DANELON, FABIO, *Il sogno e il perdono. Una lettura di 'Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono' (RVF, I)*, in «Filologia e critica» 24 (1999), pp. 101-123.
- DANIELE, ANTONIO, *Intorno al sonetto del Petrarca "Il mal mi preme e mi spaventa il peggio" (R.V.F., CCXLIV)*, in «Giornale storico della letteratura italiana» 163 (1986), pp. 44-62.
- DE BONFILS TEMPLER, MARGHERITA, *Elisio e Tartaro nell'Inferno dantesco (Pegaso e Medusa)*, in «Dante Studies» 92 (1984), pp. 37-49.
- DE LUBAC, HENRY, *Esegesi medievale. I quattro sensi della Scrittura*, in E. GUERRO (a cura di), Milano, Jaca Book, 2006 (1962), 2 voll; ed. orig., *Exégès médiéval. Les quatre sens de l'Écriture. Première Partie*, t. I e II, Paris, Desclée de Brouwer, 1959.
- DE NOLHAC, PIERRE, *Pétrarque et l'humanisme*, 2 voll., Paris, Librairie Honoré Champion, 1907.

- DELISLE, M. LEOPOLD, *Notice sur un livre annoté par Pétrarque (ms. latin 2201 de la Bibliothèque Nationale)*, in «Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques» 35, 2 (1896), pp. 393-408.
- DELLA TERZA, DANTE, *Strutture poetiche, esperienza letterarie. Percorsi culturali da Dante ai contemporanei*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
- DE SANCTIS, FRANCESCO, *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. ROMAGNOLI, Torino, Einaudi, 1955.
- ID., *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. GALLO e G. FICARA, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996 (1870-1871).
- ID., *Saggio critico sul Petrarca*, Napoli, Morano, 1869; si cita qui dall'edizione a cura di E. BONORA, Bari, Laterza, 1954.
- DIONISOTTI, CARLO, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, in «Italia Medioevale e Umanistica» 17 (1974), pp. 61-113.
- ID., *Jacopo Tolomei fra umanisti e rimatori*, in «Italia Medioevale e Umanistica» 6 (1963), pp. 137-176.
- DI ROSA, ADALBERTO, *Le laude nella cultura poetica medioevale. Note per una ricerca*, in AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. I. Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 449-458.
- DOTTI, UGO, *Vita di Petrarca*, Roma-Bari, Laterza, 1987.
- ID., *Petrarca civile. Alle origini dell'intellettuale moderno*, Roma, Donzelli, 2001.
- DROST, MARK PHILIP, *Intentionality in Aquinas's Theory of Emotions*, in «International Philosophical Quarterly» 31 (1991), pp. 449-460.
- EISENBICHLER, KONRAD e IANNUCCI, AMILCARE A. (eds.), *Petrarch's "Triumphs". Allegory and Spectacle*, Toronto, Dovehouse Editions, 1990.
- ETZKORN, GIRARD J., *Ockham's View of the Human Passions in the Light of his Philosophical Anthropology*, in W. VOSSENKUHL e R. SCHÖNBERGER (hrsg.), *Die Gegenwart Ockhams*, Weinheim, VCH-Verlagsgesellschaft, Acta Humaniora, 1990, pp. 265-287.
- FENZI, ENRICO, *Saggi Petrarqueschi*, Fiesole, Cadmo, 2003.

- ID., *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Della mia ignoranza e di quella di molti altri*, a cura di E. FENZI, Milano, Mursia, 1999, pp. 5-77.
- ID., *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Rimedi all'una e all'altra fortuna*, a cura di E. FENZI, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2009, pp. 7-62.
- FEO, MICHELE, voce *Petrarca Francesco*, in *Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973, IV, pp. 450-458.
- ID., voce *Petrarca Francesco*, in *Enciclopedia virgiliana*, 5 voll. (6 tomi), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1988, IV, pp. 53-78.
- ID., voce *Petrarca Francesco*, in *Enciclopedia oraziana*, 3 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998, III, pp. 405-425.
- ID., *Petrarca, ovvero l'avanguardia del Trecento*, «Quaderni petrarcheschi», I (1983), pp. 1-22.
- FEO MICHELE e MARTELLOTTI GUIDO, *Di un frammento omerico inesistente e del testo di una lettera petrarchesca*, in «Quaderni petrarcheschi» I (1983), pp. 77-89.
- FERA, VINCENZO, *La filologia del Petrarca e i fondamenti della filologia umanistica*, in «Quaderni petrarcheschi», IX-X (1992-1993), pp. 367-391.
- FERRARINO, PIETRO, «*Morte fura prima i migliori*», in «Quaderni petrarcheschi», I (1948), pp. 135-139.
- FINOTTI, FABIO, *Il poema ermeneutico (Inferno I-II)*, in «Lettere italiane» 53, 4 (2001), pp. 489-508.
- FIORAVANTI, GIANFRANCO, *Alcuni aspetti della vita umanistica senese nel '400*, in «Rinascimento» 29 (1979), pp. 117-167.
- FOLENA, GIANFRANCO, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma, 1990.
- ID., *Il sonetto CCXLVII*, in «Lectura Petrarce» 20 (2000), pp. 217-237.
- FORESTI, ARNALDO, *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca*, nuova ed. corretta e ampliata dall'autore, a cura di A. TISSONI BENVENUTI, Padova, Antenore, 1977.

- FORSTER, EDWARD MORGAN, *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 1991; ed. orig., *Aspects of the Novel*, Cambridge, The Provost and Scholars of King's College, 1974 (1927).
- FORTENBAUGH, WILLIAM W., *Aristotle on Emotions: a Contribution to Philosophical, Psychological, Rhetorics, Poetics, Politics and Ethics*, New York, Barnes & Noble Books, 1975.
- ID., *Aristotle's Rhetoric on Emotions*, in J. BARNES, M. SCHOFIELD, R. SORABJI, *Articles on Aristotle. 4. Psychology and Aesthetics* (eds.), New York, St. Martin's Press, 1978, pp. 133-153.
- FOSTER, KENELM, *Beatrice or Medusa*, in C.P. BRAND, K. FOSTER, U. LIMENTANI (eds.), *Italian Studies presented to E.R. Vincent on His Retirement from the Chair of Italian at Cambridge*, Cambridge, Heffer, 1962, pp. 41-56.
- ID., *Petrarch: Poet and Humanist*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984.
- FRANCALANCI, LEONARDO, *Il Commento di Bernardo Illicino ai 'Triumphs' di Petrarca e la sua diffusione europea: alcune questioni di metodo*, in «Studi di Filologia Italiana» 64 (2006), pp. 143-154.
- FRANKL, VIKTOR EMIL, *Uno psicologo nei Lager*, Milano, Ares, 2008.
- FRASCA, GABRIELE, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992.
- FRECCERO, JOHN, *La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989; ed. orig., *Dante: the Poetics of Conversion*, edited by R. JACOFF, Cambridge, Harvard University Press, 1986.
- ID., *The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics*, in «Diacritics» 5, 1 (1975), pp. 34-40.
- FREDESKEN, PAULA, *Paul and Augustine: Conversion Narratives, Orthodox Traditions, and the Retrospective Self*, in «Journal of Theological Studies» 37 (1986), pp. 3-34.
- FUBINI, MARIO, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. Dal Duecento fino a Petrarca*, Milano, Feltrinelli 1975 (1962).
- FUMAGALLI, EDOARDO, *IL canto IX dell'Inferno*, in G. GÜNTERT, M. PICONE (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis*, 3 voll., Firenze, Cesati, 2000, pp. 127-138.

- GADAMER, HANS GEORG, *Truth and Method*, London-New York, Continuum, 2012 (1975).
- GARIN, EUGENIO, *Bernardo da Siena (Bernardo Lapini da Montalcino)*, in ID., *La disputa delle arti*, Firenze, Vallecchi, 1947, pp. 104-107.
- ID., *L'umanesimo italiano*, Bari, Laterza, 1993 (1952).
- ID., *Petrarca latino*, in «Quaderni petrarcheschi» IX-X (1992-1993), pp. 1-9
- GASQUET, FRANCIS AIDAN, *The Black Death of 1348 and 1349*, London, George Bell and Sons, 1908.
- GIANNARELLI, ELENA, *Petrarca e i Padri della Chiesa*, in «Quaderni petrarcheschi» IX-X (1992-1993), Firenze, Le Lettere, pp. 393-412.
- GEROSA, PIETRO PAOLO, *Umanesimo cristiano del Petrarca. Influenza agostiniana. Attinenze medievali*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1966.
- GILSON, ÉTIENNE, *Dante e la filosofia*, Milano, Jaca Book, 1987; ed. orig., *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, 1939.
- GIUNTA, CLAUDIO, *Memorie di Dante nei Trionfi*, in «Rivista di letteratura italiana» 11, 3 (1993), pp. 411-452.
- GOLETTI, GIULIO, «*Volentes unum aliud agimus*»: *la questione del dissidio interiore e il cristianesimo petrarchesco*, in «Quaderni petrarcheschi», VII (1990), pp. 65-108.
- GORNI, GUGLIELMO, *Metamorfosi e redenzione in Petrarca. Il senso della forma Correggio del Canzoniere*, in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 171-182; con lo stesso tit., in «Lettere italiane» 30 (1978), pp. 3-13.
- ID., *Petrarca Virgini (Lettura della canzone CCCLXVI "Vergine bella")*, in «Lectura Petrarce» 7 (1987), pp. 201-218.
- GREENE, THOMAS M., *Petrarch 'Viator': the Displacement of Heroism*, in «The Yearbook of English Studies» 12 (1982), pp. 35-57.
- GUÉRIN, PHILIPPE, *Autour des Rerum Vulgarium Fragmenta: poésie et pensée de la ruine*, in P. GROSSI, F. LA BRASCA (a cura di), *Sul Canzoniere di Francesco Petrarca. Atti della giornata di studi (25 novembre 2005)*, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 2006, pp. 101-137.

- GÜNTERT GEORGES, PICONE MICHELANGELO (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis*, 3 voll., Firenze, Cesati, 2000.
- HAWKINS, PETER S., *Virgilio cita le Scritture*, in G. BARBLAN (a cura di), «Biblioteca dell'Archivium Romanicum». *Dante e la Bibbia, Atti del Convegno internazionale promosso da «Biblia», Firenze 26-28 settembre 1986*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 351-359.
- HAYWOOD, ERIC G., “*Inter urinas liber factus est*”. *Il commento dell'Ilicino ai “Trionfi” del Petrarca*, in L. ROTONDI SECCHI TARUGI, *Petrarca e la cultura europea* (a cura di), Milano, Nuovi Orizzonti, 1997, pp. 139-159.
- ID., *The Querelle of Arms and Letters during the Reinassance in Italy*, Diss. Edinburgh, 1982.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976.
- HEITMANN, KLAUS, *Augustinus Lehre in Petrarca's «Secretum»*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 22 (1960), pp. 34-53.
- ID., *Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarca's Lebensweisheit*, Graz, Köln, 1958.
- ID., *L'insegnamento agostiniano nel «Secretum» del Petrarca*, in «Studi petrarcheschi» 7 (1961), pp. 187-194.
- HEMPFER, KLAUS WILLY, *La canzone CCLXIV, il “Secretum” e il significato del “Canzoniere” di Petrarca*, in «Lectura Petrarce» 14 (1994), pp. 263-287.
- HERNÁNDEZ, ESTEBAN MARÍA, *Procedimientos compositivos de la sextina. De Arnaut Daniel a Fernando de Herrera*, in «Revista de literatura» 49 (1987), pp. 351-424.
- HOFFMANN, TOBIAS, *Aquinas on the Moral Progress of the Weak Willed*, in T. HOFFMANN, J. MÜLLER, M. PERKAMS, *Das Problem der Willensschwäche in der mittelalterlichen Philosophie*, Leuven-Paris-Dudley, Peeters, 2006, pp. 221-247.
- HOLLANDER, ROBERT, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella “Commedia”*, Firenze, Olschki, 1983.
- HUIZINGA, JOHAN, *Autunno del Medioevo*, Milano, Rizzoli, 1987; ed. or. *Herfsttijd der Middeleeuwen*, Haarlem, 1919.
- HUSSERL, EDMUND, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, il Saggiatore, 2008.

- IANNUCCI, AMILCARE A., *Dottrina e allegoria in «Inferno» VIII, 67-IX, 105*, in M. PICONE (a cura di), *Dante e le forme dell'allegoresi*, Ravenna, Longo, 1987, pp. 99-124.
- ILIESCU, NICOLAE, *Il Canzoniere petrarchesco e Sant'Agostino*, Roma, Società Accademica Romana, 1962.
- INWOOD, BRAD, *Ethics and Human Action in Early Stoicism*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- IRWIN, TERENCE HENRY, *Augustine's Criticisms of the Stoic Theory of Passions*, in «Faith and Philosophy» 20, 4 (2003), pp. 430-447.
- JACOMUZZI, ANGELO, *Il primo sonetto del Canzoniere*, in W. BINNI (a cura di), *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, 5 voll., Roma, Bulzoni, 1977, IV, pp. 41-58.
- JAUSS, HANS ROBERT, *Alterità e modernità della cultura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 177; ed. or. *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, München, Wilhelm Fink, 1977.
- KABLITZ, ANDREAS, "Era il giorno ch'al sol si scoloraro per la pietà del suo fattore i rai". *Zum Verhältnis von Sinnstruktur und poetischem Verfahren in Petrarca's "Canzoniere"*, in «Romanistisches Jahrbuch» 39 (1988), pp. 45-72.
- KENNEDY, WILLIAM J., *Authorizing Petrarch*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1994.
- KAHN, VICTORIA, *The Figure of the Reade in Petrarch's Secretum*, in «MLA» 100, 2 (1985), pp. 154-166.
- KING, PETER, *Emotions in Medieval Thought*, in P. GOLDIE (ed.), *Oxford Handbook on Emotions*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 167-188.
- KLOPP, CHARLES, *Allitterazione e rima nel sonetto proemiale ai Rerum vulgarium fragmenta*, in «Lingua e stile» 12 (1977), pp. 331-342.
- KNUUTTILA, SIMO, *Emotions in Ancient and Medieval Philosophy*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- KRISTELLER, PAUL OSKAR, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Roma, Donzelli, 1998; ed. orig., *Reinassance Thought and the Arts. Collected Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

- KÜPPER, JOACHIM, *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2002.
- LEE, ALEXANDER, *Petrarch and St. Augustine. Classical Scholarship, Christian Theology and the Origins of the Renaissance in Italy*, Leiden-Boston, Brill, 2012.
- LEVI, GIULIO AUGUSTO, *Pensiero classico e pensiero cristiano nel Secretum e nelle Familiari del Petrarca*, in «Atene e Roma» 35 (1933), pp. 63-82.
- LEWIS, CLIVE STAPLES, *L'allegoria d'amore: saggio sulla tradizione medievale*, Torino, Einaudi, 1969, p. 54; ed. orig., *The allegory of Love. A study in Medieval Tradition*, Oxford-New York, Oxford University Press 1985 (1936).
- LLOYD, ANTHONY C., *Emotion and Decision in Stoic Psychology*, in J. RIST (ed.), *The Stoics*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1978, pp. 233-246.
- LOKAJ, RODNEY, *Analogie strutturali e narrative tra i Rvf e le Familiars*, in G. DESIDERI, A. LANDOLFI, S. MARINETTI (a cura di), *Critica del testo VI/1. L'io lirico: Francesco Petrarca*, Roma, Viella, 2003, pp. 421-437.
- LONG, ANTHONY ARTUR, *Freedom and Determinism in the Stoic Theory of Human Action*, in ID. (ed.), *Problems in Stoicism*, London, The Athlone Press, 1971, pp. 173-199.
- LUZI, MARIO, *Sul discorso paolino*, in C. CARENA (a cura di), *San Paolo. Le lettere*, Torino, Einaudi, 1999, pp. VII-XIV.
- MALO, ANTONIO, *Tre teorie sulle emozioni: cognitiva, fenomenologica e comportamentista (prima parte)*, in «Acta philosophica» 3, 1 (1994), pp. 97-111.
- MANDEL'STAM, OSIP, *Conversazioni su Dante*, Genova, Il melangolo, 1994; ed. orig., *Razgovor o Dante (1933)*, Moskva, Iskusstvo, 1967.
- MANN, NICHOLAS, *Petrarch*, Oxford, Oxford University Press, 1984.
- MARCOZZI, LUCA, *Bibliografia petrarchesca 1989-2003*, Firenze, Olschki, 2005.
- ID., *La guerra del cammino: metafore belliche nel viaggio dantesco*, in M. ARIANI (a cura di), *Biblioteca dell'«Archivium Romanicum». La metafora in Dante*, Firenze, Olschki, 2009, pp. 59-112.
- ID., *Petrarca platonico. Studi sull'immaginario filosofico del canzoniere*, Roma, Aracne, 2011.



- MARMO, COSTANTINO, *Hoc autem etsi potest tollerari... Egidio Romano e Tommaso d'Aquino sulle passioni dell'anima*, in «Documenti e studi sulla tradizione filosofica medievale» 2 (1991), pp. 281-315.
- MARTELLI, MARIO, *Il sonetto LVII dei RVF*, in «Lectura Petrarce» 8 (1988), pp. 163-186.
- ID., *Nota a Petrarca, "RVF" XXXII 9-11*, in D.J. DUTSCHKE, P.M. FORNI, F. GRAZZINI, B.R. LAWTON, L. SANGUINETI WHITE, *Forma e Parola. Studi in memoria di Fredi Chiappelli*, Bulzoni, Roma, 1988, pp. 129-136.
- MARTELLOTTI, GUIDO, *"Le ginocchia della mente"*, in «Lingua nostra» 22 (1961), pp. 71-73.
- ID., *Momenti narrativi del Petrarca*, in «Studi Petrarqueschi» 4 (1951), pp. 7-33.
- ID., *Scritti petrarcheschi*, a cura di M. FEO e S. RIZZO, Padova, Antenore, 1983.
- MARTINELLI, BORTOLO, *Il «Secretum» conteso*, Napoli, Loffredo, 1982.
- ID., *L'ordinamento morale del Canzoniere del Petrarca*, in «Studi Petrarqueschi», 8 (1976), pp. 94-167.
- MAZZOTTA, GIUSEPPE, *The Canzoniere and the language of the self*, in «Studies in Philosophy» 75 (1978), pp. 271-296.
- MAZZONI, FRANCESCO, *L'Epistola a Cangrande*, in «Rendic. Accad. Naz. Lincei» serie VIII, 10 (1955), pp. 157-198.
- MCCORMICK, COLIN A., *Il viaggio infernale di Dante e le quattro virtù cardinali*, in «Studi e problemi di critica testuale» 23 (1981), pp. 81-96.
- MERCURI, ROBERTO, *Frammenti dell'anima e anima del frammento*, in G. DESIDERI, A. LANDOLFI, S. MARINETTI (a cura di), *Critica del testo, VI/1. L'Io lirico: Francesco Petrarca*, Roma, Viella, 2003, pp. 67-92.
- ID., *Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca, Boccaccio*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da A. ASOR ROSA, 3 voll., Torino, Einaudi, 1987, I, pp. 359-367.
- MERRY, BRUCE, *Il primo sonetto del Petrarca come modello di lettura*, in «Paragone» 296 (1974), pp. 73-79.

- MERRY, VALERIE, *Una nota sulla fortuna del commento di Bernardo Illicino ai «Trionfi» petrarcheschi*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana» 163 (1986), pp. 235-246.
- MONTANARI, FAUSTO, *Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Roma, Studium, 1958.
- MONTI, CARLO MARIA, *Le epistole milanesi del Petrarca al priore della Certosa Jean Birel*, in G. FRASSO e M. VITALE (a cura di), *Petrarca e la Lombardia. Atti del convegno di studi, Milano 22-23 maggio 2003*, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 265-295.
- NOFERI, ADELIA, *L'esperienza poetica del Petrarca*, Firenze, Le Monnier, 1962.
- EAD., *Note ad un sonetto del Petrarca*, in «Forum Italicum» 2 (1968), pp. 194-205.
- NOYER-WEIDNER, ALFRED, *Il sonetto I*, in «Lectura Petrarce» 4 (1984), pp. 327-353.
- NUSSBAUM, MARTHA, *The Fragility of Goodness*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2001.
- OAKLEY, JUSTIN, *Morality and the Emotions*, London-New York, Routledge, 1992.
- OLHY, FRIEDRICH, *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- ORELLI, GIORGIO, *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Torino, Einaudi, 1990.
- ORLANDI, GIOVANNI, *Clausole ritmiche e clausole metriche nelle Familiari del Petrarca*, in C. BERRA (a cura di), *Atti del convegno «Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca». Gargnano del Garda (2-5 ottobre 2002)*, Milano, Cisalpino, 2003, pp. 291-321.
- PAGLIARO, ANTONINO, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla 'Divina Commedia'*, 2 voll., Messina-Firenze, D'Anna, 1967.
- PANIZZA, LETIZIA, *Stoic Psychotherapy in the Middle Ages and Reinassance: Petrarch's 'De remediis'*, in M.J. OSLER (ed.), *Atoms, Pneuma, and Tranquillity. Epicurean and Stoic Themes in European Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 39-65.
- PASQUINI, EMILIO, *Il testo: fra l'autografo e testimoni di collazione*, in C. BERRA (a cura di), *Atti del convegno «Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrar-*

- ca». *Gargnano del Garda. (2-5 ottobre 2002)*, Milano, Cisalpino, 2003, pp. 11-45.
- ID., *Nell'officina dei «Triumphii». Petrarca fra il Tempo e l'Eternità*, in P. GUARAGNELLA e M. SANTAGATA (a cura di), *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, 3 voll., Roma-Bari, Laterza, I, pp. 165-182.
- PELOSINI, RAFFAELLA, *Il sistema-sestine nel "Canzoniere" (e altre isotopie di Laura)*, in AA.VV., *Critica del testo*, I/2, Roma, Viella, 1998, pp. 665-721.
- PÉPIN, JEAN, voce *Allegoria*, in *Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, I, pp. 151-165.
- PERTICI, PETRA, *La furia delle fazioni*, in R. BARZANTI, G. CATONI, M. DE GREGORIO, *Storia di Siena. Dalle origini alla fine della repubblica*, 2 voll., Siena, Edizioni Alsaba, I, 1995, pp. 383-394.
- PERUGI, MAURIZIO, *Lanfranco Cigala nell'epilogo dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, in «Studi medievali» s. III, 32 (1991), pp. 833-841.
- ID., *Numerologia mariana in due antecedenti del Petrarca: il canzoniere di Guiraut Riquier e la canzone a Maria di Lanfranco Cigala*, in «Anticomoderno» 4 (1999), pp. 25-43.
- PETRINI, MARIO, *La canzone alla Vergine*, in «Critica letteraria» 22 (1994), pp. 33-42.
- ID., *La resurrezione della carne. Saggi sul "Canzoniere"*, Milano, Mursia, 1993.
- PETRUCCI, ARMANDO, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1967.
- PIANEZZOLA, EMILIO, *Personificazione e allegoria: il topos della contesa*, in D. GOLDIN, *Atti del IV convegno italo-tedesco «Simbolo, metafora, allegoria». Bresanone (1976)*, Padova, Liviana, 1980, pp. 61-72.
- PICONE, MICHELANGELO, *Il canto II dell'Inferno*, in G. GÜNTERT e M. PICONE (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis*, 3 voll., Firenze, Cesati, 2000, I, pp. 39-48.
- ID., *Il canto VIII dell'Inferno*, in G. GÜNTERT e M. PICONE (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis, Lectura Dantis Turicensis*, 3 voll., Firenze, Cesati, 2000, I, pp. 113-126.

- PIETROBONO, LUIGI, *Il Canto VIII dell'Inferno*, in «L'Alighieri» 1, 2 (1960), pp. 3-14.
- ID., “*Vergine bella che di sol vestita*”, in «Annali della cattedra petrarchesca» 2 (1931), pp. 135-162.
- POOLE, GORDON, *Il topos dell'“effictio” e un sonetto del Petrarca*, «Lettere italiane» 32 (1980), pp. 3-20.
- PORENA, MANFREDI, *La mia Lectura Dantis*, Napoli, Guida, 1932.
- POUND, EZRA, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1997.
- POZONE, ANGELA, *Un commentatore quattrocentesco del Petrarca: Bernardo Illicino*, in «Atti della Accademia Pontaniana», n.s., 23 (1974), pp. 371-390.
- POZZI, GIOVANNI, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*, in «Studi petrarcheschi» 6 (1989), Padova, Antenore, pp. 125-169.
- PRALORAN, MARCO (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Padova, Antenore, 1983.
- PRIER, RAYMOND ADOLPH, *The Ultimate Proscription of Lady Philology and the Self: Canzoniere 366*, in «Italian Culture» 11 (1993), pp. 45-57.
- QUARTA, NINO, *I commentatori quattrocenteschi del Petrarca*, in «Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», 23, 2 (1905), pp. 269-324.
- RABUSE, GEORG, *Petrarcas MarienKanzone im Lichte der “Santa Orazione” Dantes*, in F. SCHALK (hrsg.), *Petrarca. Beiträge zu Werk und Wirkung*, Frankfurt, Klostermann, 1975, pp. 243-254.
- RAIMONDI, EZIO, *Una ontologia della metamorfosi*, in ID., *I sentieri del lettore. Da Dante a Tasso*, 2 voll., Bologna, Il Mulino, 1994.
- RICO, FRANCISCO, *Il sogno dell'Umanesimo. Da Petrarca a Erasmo*, Torino, Einaudi, 1998; ed. or. *El sueño del humanismo. (De Petrarca a Erasmo)*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- ID., *Prólogos del «Canzoniere» (Rerum vulgarium fragmenta I-III)*, in «Annali della Scuola Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» s. III, 18 (1988), pp. 1071-1104.

- ID., *Philology and Philosophy in Petrarch*, in P. BOITANI e A. TORTI (eds.), *Intellectuals and Writers in Fourteenth-Century Europe. The J.A.W. Bennet Memorial Lectures. Perugia, 1984*, Tübingen-Cambridge, Gunter Narr Verlag, 1986, pp. 45-66.
- ID., «Rime sparse», «*Rerum vulgarium fragmenta*». *Sul titolo e sul primo sonetto del «Canzoniere»*, in G. BARBARISI e C. BERRA (a cura di), *Il «Canzoniere» di Francesco Petrarca. La critica contemporanea*, Milano, LED, 1992, pp. 117-145; ed. orig., ID., «Rime sparse», «*Rerum vulgarium fragmenta*». *Para el titulo y el primer soneto del «Canzoniere»*, in «Medioevo Romano» 3 (1976), pp. 101-138.
- ID., *Ritratti allo specchio, (Boccaccio, Petrarca)*, Roma-Padova, Antenore, 2012.
- ID., *Vida u obra de Petrarca. I. Lectura del «Secretum»*, Padova, Antenore, 1974.
- RICUCCI, MARINA, *L'esordio dei Triumph: tra Eneide e Commedia*, in «Rivista di letteratura italiana» 12, 2-3 (1994), pp. 313-349.
- RIZZO, SILVIA, *Petrarca, il latino e il volgare*, in «Quaderni petrarcheschi» VII (1990), pp. 7-40.
- ROMANÒ, ANGELO, *Il sonetto CL delle "Rime" e l'interpunzione della prima quartina del medesimo*, «Lettere italiane» 2 (1950), pp. 244-247.
- RONCAGLIA, AURELIO, *Saggio introduttivo*, in E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2000, I, pp. VII-XXXIX.
- RUGGERI, SIDONIA, *Medusa, Gerione e Lucifero: tre metafore dell'ordine sovvertito e della naturalità distorta*, in AA.VV., *I "monstra" nell'«Inferno» dantesco: tradizione e simbologie. Atti del XXIII Convegno storico internazionale, Todi, 13-16 ottobre 1996*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1997, pp. 205-233.
- SANGUINETI, EDOARDO, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966.
- SANTAGATA, MARCO, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Liviana, Padova, 1989.
- ID., *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2004 (1992).
- ID., *Per moderne carte. La biblioteca volgare del Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990.

- SANTANGELO, SALVATORE, *Saggi danteschi*, Padova, Cedam, 1959.
- SAPEGNO, NATALINO, *Introduzione*, in F. PETRARCA, *Rime, Trionfi e poesie latine*, op. cit., pp. VII-XVIII; poi in ID., *Pagine di storia letteraria*, Palermo, «La Nuova Italia» Editrice, 1960, pp. 49-53.
- SAVOCA GIUSEPPE, CALDERONE BARTOLO, *Concordanza del Canzoniere di Francesco Petrarca*, 2 voll., Firenze, Olschki, 2011.
- SCOTT, JOHN A., «*Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti*» («*Conv.*» II i 5), in L. COGLIEVINA e D. DE ROBERTIS (a cura di), *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 299-309.
- SEGRE, CESARE, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.
- SERRA, RENATO, *Dei «Trionfi» di F. Petrarca*, in ID., *Scritti di Renato Serra*, a cura di G. DE ROBERTIS e A. GRILLI, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1958 (1938), II, pp. 31-146.
- SCHALK, FRITZ, *Zu Petrarca's «De vita solitaria» (Buch II)*, in G. BILLANOVICH e G. FRASSO, *Il Petrarca ad Arquà. Atti del Convegno di Studi nel VI centenario (1370-1374)*, Padova, Antenore, 1975, pp. 257-268.
- SHAPIRO, MARIANNE, *Hieroglyph of Time. The Petrarchan Sestina*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1980.
- SIMEONI, LUIGI, *Storia politica d'Italia. Le signorie*, 3 voll., Milano, Vallardi, 1950.
- SINGLETON, CHARLES, *La poesia della «Divina Commedia»*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- ID., *Saggio sulla «Vita Nuova»*, Bologna, Il Mulino, 1968.
- SOLDANI, ARNALDO, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in M. PRALORAN, *La metrica dei «Fragmenta»*, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 383-504; poi con lo stesso titolo in succ., pp. 3-106.
- ID., *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galuzzo, 2009.
- SORABJI, RICHARD, *Emotion and Peace of Mind. From Stoic Agitation to Christian Temptation*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

- STOCK, BRIAN, *Reading, Writing, and the Self: Petrarch and His Forerunners*, in «New Literary History» 26, 2 (1995), pp. 717-730.
- STOREY WAYNE H., *All'interno della poetica grafico-visiva di Petrarca*, in BELLONI GINO, BRUGNOLO FURIO, STOREY WAYNE H., ZAMPONI STEFANO, *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. Lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 131-171.
- SUITNER, FRANCO, *Gli elementi della rappresentazione*, in C. BERRA (a cura di), *Atti del convegno «Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca»*. Gargnano del Garda (2-5 ottobre 2002), Milano, Cisalpino, 2003, pp. 219-229.
- ID., *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze, Olschki, 1976.
- TARTARO, ACHILLE, *L'identità del male e tecnica del racconto. Inferno VIII*, in «L'Alighieri» 15, 2 (1974), pp. 29-45.
- TATEO, FRANCESCO, *Spunti di poetica nel libro I delle Familiari di Petrarca*, in C. BERRA (a cura di), *Atti del convegno «Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca»*. Gargnano del Garda (2-5 ottobre 2002), Milano, Cisalpino, 2003, pp. 249-260.
- ID., *Sulla ricezione umanistica dei Trionfi*, in C. BERRA (a cura di), *Atti del convegno «I Triumphs di Francesco Petrarca»*. Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998), Bologna, Cisalpino, 1999, pp. 375-401.
- TILDEN, JILL, *Conflict in Petrarch's Canzoniere*, in F. SCHALK (krsg.), *Petrarca. Beiträge zu Werk und Wirkung*, Frankfurt, Klostermann, 1975, pp. 287-319.
- TOFFANIN, GIUSEPPE, *Canto VIII dell'Inferno*, in *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier, 1960, pp. 5-28.
- TONELLI, NATASCIA, *Cultura medica nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, in «Quaderni petrarcheschi» XI (2001), pp. 229-251.
- ID., *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, Firenze, Olschki, 1999.
- TONONI, GAETANO, *La peste dell'anno 1348*, in «Giornale Ligustico» 11 (1884), pp. 144-52.
- TRAINA, ALFONSO, *Propedeutica al latino universitario*, a cura di C. Marangoni, Bologna, Pàtron, 1998.

- TRIGUEROS CANO, JOSÈ ANTONIO, *En torno a la canción conclusiva del “Cancionero” del Petrarca*, in «Cuadernos de filología italiana» número extraordinario (2000), pp. 161-174.
- TROVATO, PAOLO, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei “Rerum vulgarium fragmenta”*, Firenze, Olschki, 1979.
- VALLONE, ALDO, *Il canto IX dell’Inferno*, in ID., *Studi su Dante medievale*, Firenze, Olschki, 1965, pp. 161-178.
- ID., *La «cortesia» nelle rime petrarchesche*, in «Studi petrarcheschi», 3 (1950), pp. 205-213.
- VAN RIEL, GERD, *Mens in mota mota mane. Neoplatonic Tendencies in Augustine’s Theory of the Passions*, in «Augustiniana» 54 (2004), pp. 507-531.
- VECCHIO, SILVANA, *Il discorso sulle passioni nei commenti all’Etica Nicomachea: da Alberto Magno a Tommaso d’Aquino*, in «Documenti e studi sulla tradizione filosofica medievale» 17 (2006), pp. 93-119.
- VELLI, GIUSEPPE, *Petrarca e Boccaccio. Tradizione, memoria, scrittura*, Padova, Antenore, 1979.
- ID., *Petrarca e i poeti cristiani*, in «Studi Petrarcheschi», VI (1989), Padova, Antenore, p. 171-178.
- ID., *Petrarca, la poesia latina medioevale, i Trionfi*, in C. BERRA (a cura di), *Atti del convegno «I Triumphs di Francesco Petrarca». Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998)*, Milano, Cisalpino, 1999, pp. 123-133.
- VOCI, ANNA MARIA, *Petrarca e la vita religiosa: il mito umanista della vita eremitica*, Roma, Istituto Storico Italiano per l’Età Moderna e Contemporanea, 1983.
- WARKENTIN, GERMAINE, “*Love’s sweetest part, variety*”: *Petrarch and the Curious Frame of the Renaissance Sonnet Sequence*, in «Renaissance and Reformation» 9 (1975), pp. 14-23.
- WILLIAMS, PAMELA, “*Canzoniere*” 366: *Petrarch’s critique of Stoicism*, in «Italian Studies» 51 (1996), pp. 27-43.
- WILKINS, ERNEST HATCH, *On Petrarch’s “Ad seipsum” and “I’ vo pensando”*, in «Speculum» 32 (1957), pp. 84-91.
- ID., *Petrarch’s Ecclesiastic Career*, in «Speculum» 28 (1953), pp. 754-775.



ID., *The Making of the "Canzoniere" and Other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951.

ID., *Vita del Petrarca e la formazione del Canzoniere*, a cura di M. CESERANI, Milano, Feltrinelli, 1964; nuova edizione, A cura di LUCA CARLO ROSSI, Traduzione di R. CESERANI (2003); ed. orig., *Life of Petrarch*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

WILLIAMSON, EDWARD, *A Consideration of "Vergine bella"*, in «Italice» 29 (1952), pp. 215-228.

ZAMBRANO, MARÍA, *Dante specchio umano*, a cura e con un saggio introduttivo di E. LAURENZI, Troina, Città Aperta, 2007; ed. orig., *Dante espejo humano*, in J. VERDÚ DE GREGORIO, *La palabra del atardecer*, Madrid, Endymion, 2000.

U. ZANNONI, *Il canto IX dell'Inferno*, in *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier, 1961, pp. 5-32.

C. ZINTZEN, *Il platonismo del Petrarca*, in «Quaderni petrarcheschi» IX-X (1992-1993), pp. 93-113.

#### ◆ NOTA BIBLIOGRAFICA

- a) Le prime edizioni in lingua originale sono segnalate solo per le opere critiche di ambito letterario o direttamente attinenti agli autori in esame.
- b) Si è preferito segnalare con i numeri romani l'annata di «Quaderni petrarcheschi» come nel frontespizio della medesima rivista.

## ♣ OPERE DI CONSULTAZIONE IN SIGLA

### CCCM

*CORPUS CHRISTIANORUM. CONTINUATIO MAEDIEVALIS.*

### CCSL

*CORPUS CHRISTIANORUM. SERIES LATINA.*

### DEI

BATTISTINI CARLO, ALESSIO GIOVANNI, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbèra, 1950-1957.

### DELI

CORTELLAZZO MANLIO, ZOLLI PAOLO, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999.

### DP

*Dizionario di Paolo e delle sue Lettere*, a cura di GERALD F. HAWTHORNE, RALPH P. MARTIN, DANIEL G. REID, edizione italiana a cura di ROMANO PENNA, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1999 (1<sup>a</sup> ed. *Dictionary of Paul and His Letters*, Downer Grove, InterVarsity Press, 1993).

### ED

*Enciclopedia Dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1978.

### EV

*Enciclopedia virgiliana*, 5 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984-1991.

### FP

*Francesco Petrarca. Opera omnia*, a cura di PASQUALE STOPPELLI, Archivio Italiano, Strumenti per la Ricerca Storica, Filologica, Letteraria, Roma, Lexis, 1997.

### GDLI

*Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da S. BATTAGLIA e G. BARBERI SQUAROTTI, 2 voll., Torino, UTET, 1961-2002.

### GLNT

*Grande lessico del Nuovo Testamento*, fondato da GERHARD KITTEL, continuato da GERHARD FRIEDRICH, edizione italiana a cura di FELICE MONTAGNINI, GIUSEPPE

SCARPAT, OMERO SOFFRITTI, Brescia, Paideia, 1965-1992 (I<sup>a</sup> ed. *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, 9 voll., Struttgart, Kohlhammer, 1933).

*LEI*

*Lessico etimologico italiano*, edito per incarico della Commissione per la filologia romanza da MAX PFISTER, Wiesbaden, Reichert, 1984- .

*PL*

*Patrologiae cursus completus*, accurante JACQUES-PAUL MIGNE. *Series Latina*. *Patrologia Latina Database*, manuale d'uso, edizione CD-Rom. Dati e programmi per computer, Alexandrie-Cambridge-Paris-Madrid, Chadwyck – Healey, 1995.

*PO*

Petrarca, *Opera omnia*, CD-rom a cura di P. STOPPELLI, Roma, Lexis Progetti Editoriali, 1997.

*SC*

JEDIN HUBERT, REPGEN KONRAD, *Storia della Chiesa*, 7 voll. (in 10 tomi), Milano, Jaca Book, 1979 (1972); ed. orig., *Handbuch der Kirchengeschichte*, 7 voll. (in 10 tomi), Freiburg-Basel-Wien, Herder, 1965-1979.

*TLIO*

*Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, redatto presso l'Opera del Vocabolario Italiano del C.N.R., Firenze (<http://www.vocabolario.org/>). Il «corpus *TLIO*», l'archivio testuale su cui si basa la redazione del vocabolario, è consultabile in rete attraverso il consorzio ItalNet (<http://www.oivi.cnr.it/italnet>).