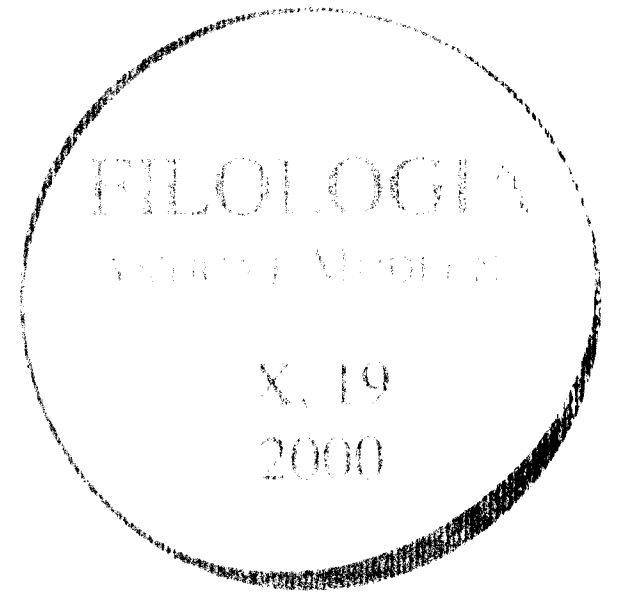


University of
Department

ISSN 1123-4059



Rubbettino Editore

Università degli Studi
della Calabria

Dipartimento di Filologia

FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

X, 19
2000

DIRETTORE

NICOLA MEROLA

COMITATO SCIENTIFICO

FRANCA ELA CONSOLINO (UNIVERSITÀ DELL'AQUILA), JOHN FRECCERO (NEW YORK UNIVERSITY), YVES HERSANT (ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES, PARIS), AMNERIS ROSELLI (ISTITUTO ORIENTALE DI NAPOLI), WINFRIED WEHLE (EICHSTÄTT UNIVERSITÄT), HEINRICH VON STADEN (PRINCETON UNIVERSITY)

IN REDAZIONE

MONICA LANZILLOTTA

DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

ELABORAZIONE INFORMATICA A CURA DI

GABRIELE GRANDINETTI, FRANCESCO IUSI

Libri e riviste per scambio e recensione vanno inviati alla Segreteria di Redazione di «FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» presso il Dipartimento di Filologia, Università degli Studi della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l'acquisto di un numero o l'abbonamento (due numeri all'anno, L. 60.000) rivolgersi a: Rubbettino Editore s.r.l. - Viale dei pini, 10 - 88049 Soveria M. (CZ)

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA

19, 2000

- p. 7 **ANTONINO LUPPINO**
RETORICA DEL 'DISCORSO' IN OMERO
- p. 19 **ALESSANDRO LAMI**
CONOSCENZA MERCANTILE E CONOSCENZA EMPIRICA DI ODISSEO (SCH. OD. 1,3)
- p. 35 **BRUNO GENTILI**
EDIPO TRA MITO E STORIA. L'EROE E IL TIRANNO NELL'EDIPO RE DI SOFOCLE
- p. 45 **GRAZIA SOMMARIVA**
LA NOVELLA DEL VETRO INFRANGIBILE E UN PRETESO INCIDENTE NELLA CENA TRIMALCHIONIS (PETR. SATYR. 51, 1-6; 52, 3-7)
- p. 69 **MAGGIORINO IUSI**
LAPPANUM: UN PREDIALE ROMANO
- p. 77 **GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI**
LA FIERA «CON FRONTE HUMANA»: NOTE SULLA CANZONE DELLE VISIONI (RVF 323)
- p. 107 **ILARIA GALLINARO**
INFLUENZE DELL'AMINTA IN PAUL ET VIRGINIE DI BERNARDIN DE SAINT-PIERRE
- p. 119 **ROBERTO REA**
VARIANTISTICA LEOPARDIANA. ORIGINI, ORIENTAMENTI, PROBLEMI
- p. 163 **BRUNO PISCHEDDA**
MORSELLI: UNA DISSIPATIO MOLTO POSTMODERNA

Giovanni Barberi Squarotti

La fiera «con fronte humana»:
note sulla canzone delle visioni (RVF 323)

Non c'è dubbio che *Standomi un giorno solo a la fenestra*, canzone 323 dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, con le sei visioni allegoriche della morte di Laura di cui si compone (l'uccisione di una fiera «con fronte humana» cacciata da due veltri; il naufragio di una nave meravigliosa; un

* Do qui ragione delle sigle e delle abbreviazioni a cui ricorro in queste pagine (tralasciando quelle più ovvie e usitate – RVF = *Rerum vulgariū fragmenta*; TC = *Triumphus Cupidinis*, ecc. – e quelle dei libri vetero – e neotestamentari): CC = *Corpus Christianorum. Series Latina*, Turnhout, Brepols 1953 ss.; PL = *Patrologiae cursus completus*, accurante J.P. Migne, *Series Latina*, Paris 1844-64; VN = Dante, *Vita nuova*, edizione critica per cura di M. Barbi, Firenze, Bemporad 1932. I testi di Petrarca s'intendono citati dalle seguenti edizioni: *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori 1996; *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, introduzione di M. Santagata, ivi, 1996; *Laurea occidens. Bucolicum carmen X*, testo, traduzione e commento a cura di G. Martellotti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1968. Per le opere di altri autori valga – salvo altra indicazione – questo prospetto bibliografico: Andrea Capellano, *De amore*, a cura di G. Ruffini, Parma, Guanda 1980; Caesarius de Heisterbach, *Dialogus miraculorum*, textum ad quatuor codicum manuscriptorum editionisque principis fidem accurate recognovit J. Strange, Coloniae, Bonnae et Bruxellis, Heberle 1851, 2 voll.; F.J. Carmody, *Physiologus latinus, versio B*, Paris, Droz 1939; Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi 1946; id., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere 1994; Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le rime*, a cura di G. Corsi, Bari, Laterza 1952, 2 voll.; *Ovide moralisé. Poème du commencement de quatorzième siècle*, publié d'après tous les manuscrits connus par C. De Boer, Verhandelingen der Koninklijke Nederlandsche Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel XV; XXI; XXX, 3; XXXVII; XLIII, Amsterdam 1915-38 (rist. anast. Wiesbaden, Sändig, 1966-68, 5 voll.); Jacopo Passavanti, *Lo specchio della vera penitenza*, dato in luce dagli Accademici della Crusca, in Firenze, per li Tartini e Franchi 1725 (ma per il passo citato si è tenuto presente anche il testo fornito in *Prosatori minori del Trecento*, I, *Scrittori di religione*, a cura di don Giuseppe De Luca, Milano-Napoli, Ricciardi 1954, pp. 88-89); Vincentius Bellovacensis, *Speculum historiale*, Duaci, ex officina typographica Baltazaris Belleri 1624 (rist. anast. Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt 1965).

albero di alloro bruciato e sradicato da un fulmine; una fonte, verosimilmente quella della Sorga, che si prosciuga; una fenice che, allo spettacolo dello «svelto alloro» e della fonte prosciugata, si ferisce con il proprio becco e *dispare*; la morte orfica di una giovane donna per il morso di un serpente nascosto «entro i fiori et l'erba»), nasca programmaticamente come ricapitolazione e come definitivo invero di alcuni dei simboli più rappresentativi nel sistema del Canzoniere. Innanzi tutto, è indicativa la collocazione nell'ordine della raccolta a una distanza numeralmente emblematica rispetto alla canzone delle metamorfosi (RVF 23, *Nel dolce tempo de la prima etade*), così che il testo della piena maturità viene a riflettere, in una simmetria studiata sulle implicazioni del sei e dei multipli di tre, il non meno programmatico manifesto giovanile. In effetti i contatti e i richiami tematici sono precisi: nella canzone delle visioni ritroviamo, riferite peraltro a Laura, laddove nella canzone delle metamorfosi erano prerogativa del poeta amante, le immagini del lauro, della fonte e della fiera cacciata dai cani; e anzi, come è stato osservato, la caccia con cui si apre *Standomi un giorno* sembra continuare specularmente quella esemplata sul mito di Atteone con cui si chiudeva *Nel dolce tempo*.¹

Altrettanto significative sono le corrispondenze fra alcuni oggetti delle sei visioni e gli oggetti delle similitudini di un altro precedente manifesto del simbolismo petrarchesco, la canzone 135, *Qual più diversa et nova*, analogamente strutturata come rassegna 'a politico' su sei strofe.² Qui trovano spazio sia la fenice, nella prima stanza («un augel che sol senza consorte/ di volontaria morte/ rinasce, et tutto a viver si rinnova», vv. 6-8), sia la nave prossima al naufragio, nella seconda,³ senza contare che gli ultimi paragoni della serie riguardano tutti una fonte: la fonte del sole, fredda di giorno e bollente di notte, la fonte che nell'Epiro riaccende le

¹ Cfr. P. Frare, *Dalla contrapposizione alla identificazione: l'io e Laura nella canzone delle visioni*, «Strumenti critici» V, 1991, pp. 399-400.

² Cfr. C. Berra, *L'arte della similitudine nella canzone CXXXV dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, «Giornale storico della letteratura italiana» CLXIII, 1986, p. 163. Sulla canzone 135 si veda ora anche S. Bargetto, *'Similitudo' e 'dissimilitudo' in «RVF» CXXXV*, «Lettere italiane» LI, 1999, pp. 617-48. È uno studio che, sia pure con qualche estremismo, ha il merito di mettere in luce, alla base del testo petrarchesco, un sosirato che si radica nella dottrina patristica e agostiniana, nella letteratura esegetica e nel simbolismo teologico: come vedremo, su questa stessa base si fonda gran parte della materia della canzone 323.

³ Cfr. *RVF* 135, vv. 23-25: «Una povera e sradita/ là per l'indico mar, che da natura/ tragge a sé il ferro e l'urca dal legno, in guma che navigi affonde/ Questo prov'io fra l'onde/ d'amaro piante che ogni l'alloca/ che ha col suo l'uro arpioglio/ condotta ove affondar conven mia vita».

fiamme spente, le due fonti delle Isole Fortunate e infine, nel congedo, abbandonate le suggestioni della geografia mitico-fantastica, la fonte di Vaucluse. Anche in questo caso, come in *RVF* 23 e al contrario della canzone delle visioni, ciascun emblema rappresenta non la donna amata, bensì il poeta o la sua condizione. Ma va aggiunto che nell'insieme del Canzoniere gran parte delle immagini citate risulta in realtà ambivalente o provvista di una doppia referenzialità e rientra con perfetta reciprocità nell'apparato dei simboli che identificano Laura. Se non c'è bisogno di soffermarsi sul lauro, vale la pena invece di ricordare che Laura è la fenice nei sonetti 185 (*Questa fenice de l'aurata piuma*) e 321 (*È questo 'l nido in che la mia fenice*); è «chiara fonte viva» (164, 9), «fonte di pietà» (203, 8), «fontana di mia vita» (331, 1), «fontana di beltate» (351, 7); è chiamata «fera bella et cruda» (23, 148), «fera bella et mansueta» (126, 29), «fera angelica innocente» (135, 45), «humil fera» (152, 1), «vaga fera» (304, 3), mentre nel sonetto 190 appare come «candida cerva» vanamente inseguita dal poeta. Né sembra estranea a questo sistema l'immagine che Petrarca mette in campo nell'ultima stanza, apparentemente troncando la continuità dell'allegoria e portando in primo piano non più un simbolo, ma la persona stessa di Laura:⁴ quella cioè della «leggiadra et bella donna» uccisa dal morso del serpente allo stesso modo che Euridice nel mito orfico, come è riferito da Virgilio nelle *Georgiche* (IV 457-59) e da Ovidio nelle *Metamorfosi* (X 8-10). Non solo, infatti, Laura viene esplicitamente paragonata a Euridice nella sestina doppia 332 (vv. 49-51), ma vige anche il rapporto inverso, poiché in non poche occasioni nel Canzoniere il modello ovidiano e virgiliano dell'insidia del male nascosta «entro i fiori et l'erba» – insidia che da Petrarca è identificata ora con il serpente,⁵ ora con la rete, simbolo biblico del peccato, alternativo e non meno pregnante – ritorna per rappresentare nel suo carattere terreno e concupiscente proprio l'esperienza amorosa del poeta.⁶

⁴ Proprio questo scarto apparente nella coerenza della rappresentazione è uno dei nodi su cui più si sono concentrati gli interpreti: cfr. F. Maggini, *La canzone delle visioni*, «Studi petrarcheschi» I, 1948, p. 47; Frare, *Dalla contrapposizione alla identificazione* cit., pp. 389-90; M. Santagata, *Il naufragio dei simboli («R.v.f.» 323)*, «Cenobio» XLI (2), 1992, pp. 143-44.

⁵ Anche sulla scorta di quello dantesco di *Purg.* VIII 100: «Tra l'erba e' fior venia la mala striscia».

⁶ Cfr. *RVF* 99, 5-6: «Questa vita terrena è quasi un prato/ che 'l serpente tra' fiori et l'erba giace»; 106, 4-6: «Poi che senza compagna et senza scorta/ mi vide, un laccio che di seta ordiva/ tese fra l'erba ond'è verde il camino»; 181, 1-3: «Amor fra l'erbe una leggiadra rete/ d'oro et di

Ulteriori rapporti si registrano fra le visioni e il gruppo dei sei sonetti che precedono la canzone, al punto che nell'ambito di un ben delimitato repertorio simbolico sembra costituirsi una serie omogenea sulla morte e sulla caducità umana che mette capo proprio all'allegoria di *Standomi un giorno*. In prima sede è il sonetto 317, che si apre con la metafora della navigazione fra le tempeste dell'esperienza amorosa e quindi tocca il naufragio della morte («Tranquillo porto avea mostrato Amore/ a la mia lunga et torbida tempesta/ [...] Ahi, Morte ria, come a schiantar se' presta/ il frutto de molt'anni in sì poche hore!», vv. 1-8). Segue il sonetto 318 con l'evocazione allegorica della caduta mortale del lauro suggerita e richiamata dallo spettacolo di una pianta divelta («Al cader d'una pianta che si svelse/ come quella che ferro o vento sterpe,/ [...] vidi un'altra ch'Amor obiecto scelse./ subiecto in me Calliope et Euterpe», vv. 1-6).⁷ Quindi ritroviamo sia l'emblema del cervo che fugge, posto a rappresentare in 319 la fuga del tempo («I di miei più leggier' che nesun cervo/ fuggîr come ombra», 1-2), sia, nel sonetto successivo, le erbe del *locus amoenus* e le acque della fonte: erbe e acque, si noti, che sono ormai simboli corrotti e decaduti, le une vedove di Laura, le altre fattesi torbide da chiare e fresche che erano, a significare ancora una volta la devastazione della morte che ha vanificato ogni speranza («O caduche speranze, o penser' folli!/ Vedove l'erbe et torbide son l'acque», 320, 5-6). E quinta della sequenza, come nella canzone, ritroviamo anche la fenice: quella del già citato sonetto 321, morta e, per il rimpianto del poeta, accolta in cielo dopo il suo «ultimo volo». Manca solo Euridice, *alter ego* mitico di Laura, ma è anche vero che Petrarca, con il sonetto 322, che commemora la morte di Giacomo Colonna, sembra procedere a una analoga sostituzione di un discorso simbolico con un più concreto riferimento a un personaggio e a una vicenda umana. È verosimile, insomma, che dalla prospettiva a cui egli è giunto e alla luce di quanto la morte di Laura finalmente rivela, quell'altra morte lontana nel tempo (agosto 1341) assuma un significato più profondo e universale e che questa sia la ragione per cui il testo viene ripreso e inserito a questa altezza della raccolta nel quadro della serie ben

perle tese sott'un ramo/ dell'arbor sempre verde ch'i' tant'amo»; 271, 5-6: «Non volendomi Amor perdere anchora,/ ebbe un altro laccioul fra l'erba teso». A queste occorrenze si aggiunga *TC* III 157: «So come sta tra' fiori ascoso l'angue».

⁷ Ricordiamo a margine che il tema della caduta del lauro, allusivo alla morte di Laura, sorge in uno dei primi sonetti in morte, *RIF*: 269 *Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro*.

delineata che abbiamo ricostruito.⁸

Di rilievo sostanziale risulta allora quanto testimonia il codice Vaticano lat. 3196, e cioè che il progetto di questa particolare sezione del libro si delinea e si sviluppa contemporaneamente alla concezione e alla composizione di *RVF* 323. Qualsiasi interpretazione si dia alla postilla che nel codice accompagna l'abbozzo delle ultime quattro stanze,⁹ non c'è dubbio che la data che vi si legge («1368 octobris 13, veneris») segni il termine entro cui Petrarca, riprendendo uno spunto di tre anni prima annotato su una scheda volante e fondendolo con la parte successivamente elaborata sul foglio di lavoro, chiude la stesura della canzone. La quale canzone viene riportata nella forma definitiva sul Vaticano lat. 3195 di lì a poco, senz'altro entro il 31 ottobre, giorno in cui fu trascritta, come sappiamo per certo, la ballata 324.¹⁰ Negli stessi anni della canzone, dunque tra la fine del 1365 e l'ottobre del 1368, Francesco lavora all'organizzazione di un gruppo di testi contrassegnati da marcate connessioni tematiche, di cui dà saggio proprio la raccolta di riferimento sulle carte 1r-2v del codice degli abbozzi avviata nel dicembre 1366. È un lavoro che procede in parallelo sul duplice fronte della prima e della seconda sezione del Canzoniere e che interessa i segmenti dislocati da una parte intorno al

⁸ *RVF* 322 è riportato da Petrarca sulla c. 1r del codice degli abbozzi, il Vaticano lat. 3196, di seguito alla trascrizione del son. di Giacomo Colonna *Se le parti del corpo mio destrutte*, del quale è, seppur postuma, risposta per le rime. Sulla carta questa coppia di sonetti è preceduta solo dall'*incipit* di *RVF* 266 a Giacomo Colonna e dal sonetto di risposta scritto da Sennuccio del Bene a nome del cardinale. Un poco più in alto, sul margine superiore destro, si legge: «1366 sabato, ante lucem, decembris 5» (cito la postilla da *Il codice Vaticano latino 3196*, a cura di L. Paolino, in Petrarca, *Trionfi, rime stravaganti, codice degli abbozzi* cit., p. 771), postilla che con tutta probabilità indica la data a partire dalla quale Petrarca iniziò a servirsi di quel foglio. Dunque la ripresa di quello che sarà *RVF* 322 si colloca in una fase ben precisa e delimitata della costruzione del Canzoniere, una fase che proprio il gruppo di rime omogenee selezionate e trascritte nelle carte 1r-2v del Vat. lat. 3196 (fra le quali, oltre al 322, anche i sonetti 319 e 321 della nostra serie, nonché, a chiudere la carta 2v., l'abbozzo delle stanze III-VI di 323) testimonia nel suo progresso e nella sua logica (e su questo non si può che rimandare a D. De Robertis, *Contiguità e selezione nella costruzione del Canzoniere petrarchesco*, «Studi di filologia italiana» XLIII, [1985], pp. 45-66; per ulteriori osservazioni sui rapporti fra i testi delle carte 1-2 del codice degli abbozzi, con riguardo all'ordine definitivo nella raccolta e alla genesi di 323, cfr. anche R. Bettarini, *Postille e varianti nella canzone delle visioni*, «Studi petrarcheschi» n.s. II, [1985], pp. 159-84, e in partic. 159-67).

⁹ «1368 octobris 13, veneris, ante matutinum. Ne labatur contuli ad cedulam plusquam triennio hic inclusa[m], et eodem die, inter primam facem et concubium, transcripsi in alia papiro quibusdam et cetera» (cfr. *Il codice Vaticano latino 3196* cit., p. 792).

¹⁰ L'abbozzo di *RVF* 324 è sulla c. 14r del Vat. lat. 3196; sopra il testo una postilla recita inequivocabilmente: «transcripta in ordine, post tot annos, 1368 octobris 31, mane» (cfr. *ibidem*, p. 862).

sonetto 190, dall'altra intorno al 318, lungo la linea che segna il limite a cui giunge sul Vat. lat. 3195, fino al 21 aprile 1367, la trascrizione per mano di Giovanni Malpaghini. Da questi testi e dallo studio che porta al loro definitivo ordinamento dipendono, come ha già sostenuto De Robertis,¹¹ la stesura e la genesi in due tempi di *Standomi un giorno*. Esito complessivamente più rilevante di questo processo mi sembra tuttavia la definizione del ciclo 317-322, di cui 323 è coronamento: tanto più che a questo ciclo ne corrisponde uno pressoché speculare sul versante 'in vita' proprio fra gli ultimi sonetti trascritti da Malpaghini (185-190). Al primo posto troviamo, con il sonetto 185, la fenice, dalla cui descrizione («Questa bella fenice de l'aurata piuma», v. 1; «Purpurea vesta», v. 9; «unica et sola», v. 11; «altera vola», v. 14) deriva, attraverso l'apporto invero più modesto di 321 («l'aurate et le purpuree penne», v. 2; «ultimo volo», v. 13), la fenice di *Standomi un giorno* («di porpora vestita, e 'l capo d'oro», v. 50; «altera et sola», v. 51, dove *sola* come in 185 rima con *vola*, mentre «la terra invola», v. 54, mi pare riecheggi fonicamente «altera vola»). Il lauro è in *RVF* 188, *Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo*: un lauro che, significativamente, il poeta contempla («Stiamo a mirarla», v. 5, da confrontare con «et mirandol io fiso» della canzone, v. 31) proprio mentre l'ombra lo sottrae alla vista. Chiudono la nave di *RVF* 189, perduta nella tempesta della vita (o della morte, come suggerirebbe il v. 13: «morta fra l'onde è la ragion et l'arte»), e la cerva in fuga dal cacciatore di 190, la quale a sua volta, contemplata intensamente, scompare («Et era 'l sol già volto al mezzo giorno,/ gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi,/ quand'io caddi ne l'acqua, et ella sparve», vv. 12-14). Ma prima della nave e della cerva è bene ricordare il cenno a Orfeo e alla sua arte in 187, 9, che, esaurendo il repertorio, ci porta al contesto mitologico della stanza VI di 323.

Tutto ciò, in definitiva, conferma l'assunto da cui eravamo partiti. L'impressione, come accennavamo, è che nel periodo in cui elabora *RVF*

¹¹ Cfr. De Robertis, *Contiguità e selezione* cit., pp. 61-62, che evidenzia, a riprova, i nessi precisi con gran parte dei testi ripresi da Petrarca in questo frangente: si pensi, per esempio, a quelli fra i sonetti dell'Aura (194, 196-98; e in partic. 194, 196 e 197, presenti sulla c. 2r. del Vat. lat. 3196) e le stanze III-IV della canzone. Meno stringenti paiono stimoli biografici e occasioni concrete (di cui discute F. Chiappelli, *Studi sul linguaggio del Petrarca. La canzone delle visioni*, Firenze, Olschki 1971, pp. 15-19), fatta eccezione forse per il riscontro con la descrizione di *Sen.* IV 3 (che però vale solo per la seconda stanza) fornito da Bettarini, *Postille e varianti* cit., p. 163.

323 Petrarca si concentri su un preciso repertorio tematico e simbolico e che concepisca la canzone quasi per tirare le somme. E se da una parte i testi selezionati in questa prospettiva sollecitano la scrittura di *Standomi un giorno*, dall'altra le sei visioni in cui essa si articola vengono a offrire, del contesto e dell'orizzonte concettuale che vi si esaurisce, oltre che la sintesi, la ragione ultima e la verifica.

Da questo punto di vista appare meno marcata la discontinuità che molti hanno riscontrato fra le stanze I-II e le stanze III-VI della canzone, cioè fra le parti che, secondo l'ipotesi oggi più accreditata, corrispondono alle due successive fasi di redazione. Nel quadro generale della sequenza così congegnata da Petrarca, lo iato sembra in effetti risolto o per lo meno attenuato. Né pare illegittimo leggere nella visione di caccia con cui *Standomi un giorno* si apre – per lo più ritenuta marginale rispetto al nucleo apparentemente più organico individuato nelle stanze III-VI – una chiave per ricostruire, anche negli esiti estremi, il senso di questa conclusiva *summa* allegorica:

Standomi un giorno solo a la fenestra,
onde cose vedea tante, et si nove,
ch'era sol di mirar quasi già stanco,
una fera m'apparve da man destra,
con fronte humana, da far arder Giove,
cacciata da duo veltri, un nero, un bianco;
che l'un et l'altro fiancho
de la fera gentil mordean sì forte,
che 'n poco tempo la menaro al passo
ove, chiusa in un sasso,
vinse molta bellezza acerba morte:
et mi fe' sospirar sua dura sorte.

(1-12)

Per questa stanza si è parlato di «visionarismo [...] da repertorio, da Vincenzo de Beauvais e passa, attraverso Nastagio del Boccaccio, a Jacopo Passavanti». ¹² È noto, infatti, che la scena si modella sul *topos* della caccia infernale, fatto emergere, stando ai precisi riscontri testuali evidenziati da Mariarosa Giacon (ma se ne era reso conto già Botticelli, co-

¹² Bettarini, *Postille e varianti* cit., p. 163.

me mostrano chiaramente le tavole decameroniane del Prado),¹³ per il tramite della versione particolare che dà Boccaccio nella novella di Nastagio degli Onesti (*Decameron* V 8, 15-16):

Vide venire per un boschetto assai folto d'albuscelli e di pruni, correndo verso il luogo dove egli era, una bellissima giovane ignuda, scapigliata e tutta graffiata dalle frasche e da' pruni, piagnendo e gridando forte mercé; e oltre a questo le vide a' fianchi due grandi e fieri mastini, li quali duramente appresso correndole spesse volte crudelmente dove la giugnevano la mordevano; e dietro a lei vide venire sopra un corsier nero un cavalier bruno.

Con questo, dopo le cacce della canzone delle metamorfosi (vv. 141-60) e del sonetto 190, si completa una sorta di trittico venatorio su paradigmi topici d'impronta tipicamente medievale, anche se attinti a un sostrato in cui si può riconoscere una filigrana mista di elementi classici e cristiani. È così per il mito di Atteone richiamato nel racconto metamorfico di *RVF* 23 non meno che per la *quête* alla candida cerva di 190, dove il motivo letterario mutuato dall'epica bretone, ma presentato sulla falsariga del suo archetipo classico, che è la caccia di Eracle alla cerva di Cerinea, evoca altresì il motivo agiografico della conversione di sant'Eustachio.¹⁴ Né, credo, cambia la prospettiva per la *chasse sauvage* della canzone 323, e a

¹³ Cfr. *Temi e stilemi fra Petrarca e Boccaccio II. La novella di Nastagio e la canzone delle visioni*, «Studi sul Boccaccio» VIII, 1974, pp. 226-249. Un'ulteriore implicazione decameroniana della caccia petrarchesca, da attribuirsi a un «raffinato gioco combinatorio o contaminatorio», come segnala V. Branca introducendo il contributo della Giaccon (cfr. *Temi e stilemi fra Petrarca e Boccaccio I. Circolazione narrativa immaginifica stilistica*, ivi, pp. 221-222), sembra sussistere con il sogno di Gabriotto nella novella sesta della IV giornata: qui si descrive l'assalto mortale di una «veltra nera come il carbone» che azzanna il giovane «in seno nel sinistro lato» e giunge a strappargli il cuore, mentre egli tiene per un catena d'oro «una cavriuola tanto bella e tanto piacevole quanto alcuna altra se ne vedesse giammai» (IV 6, 14-16). Per quel che riguarda Botticelli, è evidente, nelle prime tre tavole del ciclo su Nastagio, quelle per l'appunto conservate al Prado e incentrate sull'episodio della caccia infernale, la contaminazione di Boccaccio con Petrarca. Si può anzi dire che il pittore legga la caccia del *Decameron* attraverso quella rappresentata nella canzone, dimostrando quindi di comprendere perfettamente le corrispondenze fra i due testi. I mastini, in particolare, sono dipinti uno bianco e uno nero, dettaglio che può risalire unicamente a Petrarca, così come petrarchesco è il loro aspetto, che in effetti ricorda piuttosto quello di una coppia di veltri. Inoltre, nella prima e nella terza tavola (dove sono raffigurate la caccia nella pineta e la sua replica durante il banchetto con i Traversari), essi azzannano la fanciulla simmetricamente al fianco destro e al fianco sinistro, dunque, manco a dirlo, proprio all'«un et l'altro fianco».

¹⁴ A questo proposito, mi permetto di rinviare alle mie osservazioni sul sonetto nel volume *Selvaggia diletta. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Venezia, Marsilio 2000, pp. 213-243.

maggior ragione se, come parrebbe, la citazione della novella di Nastagio ha la funzione specifica di anettere alla materia della visione, con i «due grandi e fieri mastini», i cani diabolici delle cacce infernali dantesche: vale a dire le «nere cagne, bramose e correnti/ come veltri ch'uscisser di catena» della selva degli scialacquatori (*Inf.* XIII 125-26) e le «cagne magre, studiose e conte» del sogno di Ugolino (*Inf.* XXXIII 31), che, si noti, vengono a «fender li fianchi» delle loro prede (v. 36). Nelle fonti dell'episodio decameroniano, difatti, non c'è traccia dei cani e unico attore della caccia risulta essere il «cavalier bruno»: ¹⁵ di qui l'impressione che Boccaccio abbia accolto il particolare proprio per influsso della *Commedia*. Petrarca a sua volta si distingue lasciando nell'ombra il cacciatore selvaggio e considerando solo i cani, che proprio attraverso la mediazione dantesca riportano in superficie un preciso simbolismo di origine scritturale.

Dei due accaniti esecutori della caccia mortale alla fiera «con fronte humana» si dice inoltre che sono «un nero, un bianco». Generalmente, sulla scorta dei commenti antichi (Vellutello, Daniello, Tassoni),¹⁶ si ritiene che essi rappresentino il giorno e la notte, «ministri e servigiali del tempo, che sì forte mordean l'uno e l'altro fianco de la fera gentile, "ch'in

¹⁵ Così nel racconto del carbonaio di Nivers in Elinandus, *Flores XIII*, PL, 212, 734, da cui dipendono Vincenzo di Beauvais (*Speculum historiale* XXIX 120) e Jacopo Passavanti (*Specchio della vera penitenza* III 2). Cesario di Heisterbach, che riferisce un *exemplum* analogo nel *Dialogus miraculorum* XII 20, accenna a un «latratus canum venaticorum», ma i cani non compaiono allo scatenarsi effettivo della caccia, che resta opera del solito cavaliere diabolico. Tralascio le cacce delle leggende nordiche, dove a guida della muta di cani sono Odino, Artù o ancora personaggi come Giuda o Erode, mentre vittime sono le anime dannate, talora incarnate da prede simboliche (un cinghiale, un orso) o rappresentate da giovani donne nude. Mette conto invece ricordare – come già sottolinea V. Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul «Decameron»*, Nuova edizione riveduta e corretta, Firenze, Sansoni 1996, p. 322 – che non ci sono cani nemmeno nella punizione delle donne «quae amare recusant» descritta da Andrea Capellano, *De amore* I 16.

¹⁶ Fa eccezione il Castelvetro, che, capziosamente ma non senza un certo fondamento, tenta di collegare questi ai cani della caccia di *RVF* 23: «Alcuni intendono del dì e della notte, per lo veltro nero prendendo la notte, per lo bianco il giorno, e per conseguente intendono del tempo. Ma noi non possiamo liberamente approvare questo intelletto, ché parrebbe che Laura fosse morta per tempo, cioè di vecchiezza. Diciamo adunque "veltri" in questo luogo significare pensieri, siccome "cani" altrove [...]: "Ed ancor de' miei can fuggo lo stormo". E sono questi pensieri lodevoli, cioè di morire; l'uno per levarsi tosto di questo mondo, dove non sono se non cose nere, e l'altro d'andare tosto all'altra vita, dove non sono se non cose bianche. E non si scostando molto da questo, si potrebbe dire che chiama "veltro nero" la natura di Laura gentile, e "veltro bianco" la schifeltà, delle quali cose parla nel sonetto [...] *Amor, natura e la bell'alma umile*» (*Le rime di Petrarca brevemente esposte per Lodovico Castelvetro*, II, in Venezia, presso Antonio Zatta 1756, pp. 115-16).

poco tempo...», a dinotare ch'ella giovane se ne morisse» (Daniello). Questa interpretazione in effetti è avallata da un particolare del *Barlaam et Josaphat*, testo di straordinaria diffusione nel tardo Medioevo europeo, che, attribuito a san Giovanni Damasceno, circolava in una versione latina del 1048 epitomata, fra gli altri, da Vincenzo di Beauvais nello *Speculum historiale* (XV 1-64) e da Iacopo da Varazze nella *Legenda aurea* (CLXXVI). Della leggenda l'episodio forse più noto e fortunato¹⁷ è una parabola raccontata dall'eremita Barlaam, nella quale si paragona chi tende perversamente a ricercare i diletti terreni, nonostante l'incombere della morte e la minaccia della dannazione, a un uomo inseguito da un unicorno, che fuggendo cade in una voragine e che tuttavia, mentre cade, riesce ad aggrapparsi ai rami di un alberello cresciuto sulla sponda; alla base dell'albero due topi, uno bianco e uno nero, rodono incessantemente le radici, ma dai rami stilla qualche goccia di miele, sicché l'uomo, allettato da quella poca dolcezza, dimentica totalmente il pericolo in cui si trova, né fa caso più ai topi o ai quattro serpenti e al drago che ha visto nella fossa. Alla parabola è fatta seguire la chiosa, da cui, nella fattispecie, ricaviamo che il topo bianco e il topo nero simboleggiano per l'appunto l'incalzare del tempo nell'alternarsi del giorno e della notte, come per esempio si legge in Iacopo da Varazze:

Unicornis autem mortis tenet figuram quem hominem semper persequitur et apprehendere cupit, baratrum uero mundus est omnibus malis plenus. Arbustula unius quisque vita est que per horas diei et noctis quasi per murem album et nigrum incessanter consumitur et incisioni appropinquat. [...] Draco terribilis os inferni cunctos deorare cupiens, dulcedo ramusculi delectatio fallax.¹⁸

Detto questo dei cani, conviene passare alla loro preda. Anche qui, a ben vedere, Petrarca si distacca dallo schema canonico della *chasse sauvage* negli *exempla* dell'oratoria devozionale, dove vittima della caccia è

¹⁷ Sulla sua diffusione, per quel che riguarda in particolare l'ambito iconografico e il periodo compreso fra i secc. XII-XIII, cfr. M.L. Casanova, *Bibliotheca Sanctorum*, II, Roma, Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense 1962, s.v. *Barlaam e Joasaph*, coll. 796-797.

¹⁸ Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, edizione critica a cura di G.P. Maggioni, II, Tavernuzze (FI), SISMELE - edizioni del Galluzzo 1998, p. 1245. Del tutto speculare quel che si legge in Vincentius Bellovacensis, *Speculum historiale* XV 15: «arbustula, quae a duobus muribus incessanter incidebatur, quam apprehendimus, vitae nostrae mensura est, quae consumitur et dirimitur per horas diei et noctis et incisioni appropiat».

una donna che espia la sua lussuria, mentre nella canzone si tratta comunque di una fiera, sia pure «con fronte humana», che inequivocabilmente procede dalla parte della virtù («da man destra»). Una fiera, dunque, e non una donna: è bene sottolinearlo, come è bene chiedersi, allora, quale sia questa fiera e se la sua identificazione non aggiunga qualcosa alla comprensione dell'impianto e del senso complessivo dell'allegoria. La mia impressione è che non possa trattarsi che della candida cerva del sonetto 190, allo stesso modo che una cerva è con ogni verosimiglianza la «fera» dell'ultima stanza della canzone delle metamorfosi, quella modellata sull'episodio di Atteone:

I' seguì' tanto avanti il mio desire
 ch'un dì cacciando sì com'io solea
 mi mossi; e quella fera bella e cruda
 in una fonte ignuda
 si stava, quando 'l sol più forte ardea.
 Io, perché d'altra vista non m'appago,
 stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna;
 et per farne vendetta, o per celarse,
 l'acqua nel viso co le man' mi sparse.
 Vero dirò (forse e' parrà menzogna)
 ch'i' sentì' trarmi de la propria imago,
 et in un cervo solitario et vago
 di selva in selva ratto mi trasformo:
 et anchor de' miei can' fuggo lo stormo.

(RVF 23, 147-60)

Con deroga significativa rispetto al mito, al poeta cacciatore non appare Diana, ma, anche in questo caso, una fiera, a sostituire la persona con un emblema animale. E questo emblema quale potrebbe essere se non quello della cerva sacra alla dea, considerato che solo così, con la successiva metamorfosi del cacciatore nella sua preda, cioè nel «cervo solitario et vago», si viene a realizzare il principio platonico per cui l'amante tende a trasformarsi nell'oggetto del suo amore?¹⁹ Se poi ciò non bastasse, si dovrà tenere conto delle vistose corrispondenze fra le scene di allegoria venatoria di RVF 23, 190 e 323:²⁰ corrispondenze che mi sembra compri-

¹⁹ Principio richiamato apertamente da Petrarca in TC III 161-62: «so in qual guisa/ l'amante ne l'amato si transforme». Ma si veda anche RVF 51, 5-6.

²⁰ In tutti e tre in casi la rappresentazione si apre con l'epifania della «fiera», che è inequivoca-

no ulteriormente l'identificazione delle tre fiere.

Stando così le cose, bisognerà riconoscere che la caccia della canzone 323 è altro da quello che appare e che il richiamo a Boccaccio e al sostrato a cui questi attinge serve in realtà per dissimulare un diverso quadro di riferimento. Non è, dunque, la ripresa generica e in fondo scontata del modulo nordico della *chasse sauvage*, come generalmente s'intende, ma una caccia più densamente allusiva in cui due cani incalzano una cerva da «l'un et l'altro fianco» e finalmente la portano alla morte. Si delinea meglio, allora, la tradizione a cui Petrarca effettivamente si riferisce, che è la tradizione del simbolismo cristiano scritturale, in cui l'immagine del cervo cacciato dai cani ricorre frequentemente per rappresentare Cristo condotto alla passione e, alternativamente o analogicamente, l'anima perseguitata dalle tentazioni del peccato. Si tratta innanzi tutto di un diffuso tema iconografico, e vale la pena di segnalare al riguardo, per le corrispondenze con quanto abbiamo rilevato della scena descritta nella canzone, che in tutte le raffigurazioni protagonisti della caccia sono i cani, senza cacciatori, e che spesso questi cani sono due e si dispongono simmetricamente ai fianchi della preda.²¹ Ma la radice, naturalmente, è biblica e affonda nella tradizione esegetica sviluppatasi intorno ai «canes multi» del versetto 17 del salmo 21 («Quoniam circumdederunt me canes multi»), i quali «canes multi» furono interpretati pressoché concorde-mente dai Padri come figura dei Giudei che perseguitarono e mandarono a morte Cristo.²² A ciò si aggiunga che il salmo, letto come anticipazione

bilmente animale divino o con prerogative divine (in *RVF* 23 incarna e sostituisce Diana; nel sonetto è consacrata con un collare: «Nessun mi tocchi – al bel collo d'intorno/ scritto avea di diamanti et di topazi – libera farmi al mio Cesare parve»); nella canzone delle visioni ha «fronte humana, da far arder Giove»). Comune, anche per l'effettiva corrispondenza dei termini che la designano, è il momento della prolungata e infine insostenibile contemplazione: «stetti a mirarla» (23, 153); «gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi» (190, 13); «era sol di mirar quasi già stanco» (323, 3). Ricorrente è anche l'eclissi finale dell'apparizione («per farne vendetta, o per celarse,/ l'acqua nel viso co le man' mi sparse», 23, 154-55; «caddi ne l'acqua, et ella sparve», 190, 14), che nella canzone 323 è il momento della morte.

²¹ Cfr. L. Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ*, reproduction fidèle de l'édition originale (1948), Milano, Toth 1974, pp. 255-56. Per una rassegna specifica delle presenze dell'immagine nell'arte romanica francese, si tenga presente O. Beigbeder, *Lessico dei simboli medievali*, trad. it. di E. Robberto, Milano, Jaca Book 1989, pp. 90-93.

²² Cfr. Hieronymus, *Commentarioli in Psalmos XXI* 17, CC LXXII, p. 199; Augustinus, *Enarrationes in psalmos XXI*, I 17, CC XXXVIII, p. 119; *Anonymi Glosa Psalmorum ex Traditione Seniorum*, herausgegeben von Helmut Boese, Freiburg, Herder 1992, pp. 96-97; Beda, *In Psalmorum librum exegesis*, XXI, PL 93, 595. Per un'applicazione letteraria del simbolismo biblico pressoché coeva a Petrarca si considerino i versi dell'*Ovide moralisé* (X 3319-3304) dedicati all'episodio di Ciparisso: il cervo del mito, evidentemente sulla scorta dell'emblema

della passione e del mistero pasquale da attribuirsi alla voce dello stesso Cristo,²³ reca nel testo ebraico l'intitolazione *Pro cervo matutina*: di qui l'emblema venatorio con i cani che circondano il cervo, stante il fatto che nell'apparato del simbolismo scritturale il cervo incarna Cristo, come per esempio sottolinea Girolamo, il quale peraltro mostra di riferirsi a questo apparato non meno che a quello che dipende dalla cristianizzazione delle *proprietas* assegnate ai cervi da Plinio (*Naturalis historia* VIII, L 118):

Hanc inscriptionem Hebrei aliter habent: 'Pro cervo matutino' [...]. Sed nos cervum, qui interficiat serpentes et venena consumat, nullum alium nisi Xpistum intelligimus, sicut totius psalmi contextus ostendit.²⁴

Per completare il quadro, non bisogna dimenticare che nella medesima prospettiva deve essere considerata la fuga del cerbiatto «sopra i monti degli aromi» con cui si chiude il *Cantico dei cantici*.²⁵ Anche in questo caso il cervo per gli esegeti è immagine di Cristo, mentre la fuga ne commemora la morte e il distacco dalla vita terrena con l'assunzione in cielo.²⁶ È una fuga che presuppone e sottintende una caccia, verosimilmente proprio quella del salmo 21. Senz'altro così intende Ambrogio, che nel suo *Comentarius in Cantica canticorum* a proposito del cervo precisa che è «effugitans canum» e che odia i serpenti, venendo poi a collocare l'immagine in un contesto esplicitamente venatorio con un accenno alle reti bibliche della caccia demoniaca del peccato e della tentazione mondana:

Hortatur ut fugiat Sponsus, quia jam sequi poterit ipsa terrena fugientem. Dicit ut similis sit damulae quae evadit de retibus; vult enim et ipsa fugere, et evolare supra

scritturale, viene interpretato come figura di Cristo venuto in terra per salvare l'uomo, mentre Ciparisso è il peccatore, atteso dalla penitenza, che piange per la morte del figlio di Dio da lui cacciato e ucciso.

²³ Cfr. Augustinus, *Enarrationes in psalmos XXI*, I 1, CC XXXVIII, p. 117: «In finem, pro resurrectione sua, ipse Dominus Iesus Christus loquitur [...]. Dicuntur autem ista ex persona crucifixi». Il salmo d'altronde prende avvio con l'invocazione: «Deus, Deus meus, respice in me, quare me dereliquisti?», che ritorna sulla bocca di Gesù crocifisso in punto di morte (*Mr* 15, 34).

²⁴ Hieronymus, *Commentarioli in Psalmos*, XXI 17, CC LXXII, p. 198.

²⁵ Cfr. *Cn* 8, 14: «Fuge, dilecte mi, et adsimilare capreae/ hinnuloque cervorum super montes aromatum».

²⁶ Cfr. per es. Beda, *In Cantica canticorum*, VI 609-16, CC CXIXb, p. 375; Alanus de Insulis, *Elucidatio in Cantica canticorum* VIII, PL 210, 109-10.

mundum. Fugiamus ergo in patriam verissimam. Illic patria nobis, et pater a quo creati sumus, ubi est Hierusalem civitas quae est mater omnium.²⁷

Questa, dunque, la caccia rappresentata nella prima strofa della canzone delle visioni. E se è così, bisogna concludere che per Petrarca, a questo grado e in questa fase del disegno concettuale del Canzoniere, la morte di Laura viene a costituirsi come una figura o come una ripetizione del passaggio di Cristo dalla vita terrena alla vita celeste. Gli elementi della visione, d'altronde, ricondotti a questo preciso ambito concettuale e simbolico, acquistano una più specifica pregnanza. L'aspetto che distingue la «fera», per esempio, e cioè il fatto che abbia «fronte humana, da far arder Giove», sembra rispondere a un dettaglio della comune rappresentazione del simbolo cristologico del cervo nella tradizione legata alla leggenda di sant'Eustachio o a quella speculare di sant'Uberto. L'animale che appare a Eustachio prima della conversione e che è per l'appunto *figura Christi* improntata al modello scritturale, si mostra in effetti «con fronte humana», poiché, tanto nelle raffigurazioni artistiche quanto nella letteratura agiografica, reca tra le corna, oltre a una croce splendente, una «ymaginem Ihesu Christi qui per os cervi sicut olim per asinam Balaam [...] locutus est», come si legge nella *Legenda aurea*.²⁸ Né è meno significativo che gli agenti del tempo si siano trasformati nei cani della caccia biblica, i quali a diversi livelli di senso adombrano la morte non meno che l'insidia del male e del peccato. Il fatto poi che questi cani siano due, antitetica-mente uno bianco e uno nero, oltre al nesso allegorico di cui abbiamo già discusso, potrebbe richiamare più in profondità il dualismo che nell'*Apocalisse* caratterizza la potenza che minaccia l'Agnello: figurata non solo nelle due bestie del capitolo 13, ma soprattutto nella grande prostituta e nella bestia dalle sette teste e dalle dieci corna del capitolo 17, che simboleggiano l'Impero e la Chiesa corrotta.²⁹ E d'altra parte agli archetipi di

²⁷ *Commentarius in Cantica canticorum* VIII 14, PL 15, 1960-61.

²⁸ Cfr. Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, II, cit., p. 1090. Ma si tenga presente che già Vincenzo di Beauvais (*Speculum historiale* X 58) nella sua versione della vita di sant'Eustachio riporta puntualmente il particolare della *imago Iesu Christi* tra le corna del cervo. Sulle rappresentazioni iconografiche del cervo di Eustachio cfr. in partic. Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ* cit., pp. 249-50; F. Negri Arnoldi, *Bibliotheca Sanctorum*, V, Roma, Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università lateranense 1964, s.v. *Eustachio*, coll. 289-91.

²⁹ Proprio sulle suggestioni di questo dualismo si potrebbe giocare un emblematico contatto con il secondo congedo di *Tre donne intorno al cor mi son venute*: «Canzone, uccella con le bianche penne:/ canzone, caccia con li neri veltri:/ che fuggir mi convenne,/ ma far mi poterian

una scrittura di visione qual è l'*Apocalisse* e quale certamente vuole essere *RVF* 323 si rifà già il verso iniziale della canzone: «Standomi un giorno solo a la fenestra», posto che la fenestra sia il corrispettivo della «porta aperta nel cielo» da cui prende avvio la visione escatologica nel testo giovanneo:³⁰ possibilità, questa, che pare corroborata dalla percezione che comunque essa simboleggi, qui come in Dante o come il balcone altrove in Petrarca, un luogo privilegiato della mente, dal quale si trascende la prospettiva terrena e si contemplan o si attingono le specie superiori.³¹

Ulteriori riscontri a una lettura cristologica della prima visione provengono dalla rassegna dei temi e dei soggetti esplicitati nelle stanze suc-

di pace dono» (vv. 101-104). Dante, in effetti, si riferisce ai Bianchi e ai Neri fiorentini, ma ancora in un contesto manifestamente venatorio, nel quale, mi sembra, domina una percezione per l'appunto dualistica del potere storico, comunque violento e perverso nella radicalizzazione dei conflitti. Tale concezione ritorna, fatte le debite distinzioni, nella processione allegorica dei canti finali del *Purgatorio*, dove, come è noto, la figura dualistica del capitolo 17 dell'*Apocalisse* ha una parte fondamentale (e su questo cfr. E. Corsini, *L'Apocalisse nella «Divina Commedia»*, in AA.VV., *Attualità dell'antico* 3, a cura di M.G. Vacchina, Aosta, Tipografia Valdostana 1992, pp. 139-48; sulla bestia e sulla grande prostituta dell'*Apocalisse* si veda dello stesso *Apocalisse prima e dopo*, Torino, SEI 1980, pp. 438-61). Tornando a Petrarca, mette conto rilevare come l'associazione dualistica dei fattori che portano morte e distruzione ritorna chiaramente nell'ultima stanza, dove all'angue si unisce il segno funesto della nebbia che avvolge il capo della donna («ma le parti supreme/ eran avvolte d'una nebbia oscura», vv. 67-68). Duplice è inoltre lo spettacolo di devastazione (la caduta del lauro e la scomparsa della fonte) a seguito del quale la fencie della stanza V mette in atto il proprio sacrificio. Dall'abbozzo sul Vaticano lat. 3196 ricaviamo poi che il modulo della duplicazione degli agenti negativi valeva anche per la concezione originaria della strofa del lauro, lì abbattuto da «un'antica donna et fera in vista,/ con ardente compagna» (cfr. *Il codice Vaticano latino 3196* cit., p. 788). Nella versione definitiva, senza abbandonare un'impronta fondamentalmente dualistica, Petrarca sostituisce la donna e la sua compagna (verosimilmente una Furia e una fiaccola da lei impugnata, dunque emanazioni infernali) con due fenomeni quanto mai emblematici: con la folgore di Giove e con l'oscurarsi del cielo («cangiassi 'l cielo intorno, et tinto in vista,/ folgorando 'l percosse», vv. 32-33), contrassegno specifico, questo, del momento della morte di Cristo (cfr. per es. *Lc* 23, 44-45).

³⁰ Cfr. *Ap* 4, 1: «Post haec vidi, et ecce ostium apertum in caelo et vox prima, quam audivi, tanquam tubae loquentis mecum, dicens: "Ascende huc, et ostendam tibi quae oportet fieri post haec"».

³¹ Per quel che riguarda Dante, pare scontato il confronto con la visione della Donna gentile: «Allora vidi una gentile donna giovane e bella molto, la quale da una fenestra mi riguardava sì pietosamente, quanto a la vista, che tutta la pietà pareva in lei accolta» (*Vita nuova* XXXV 2). Per i *Rerum vulgarium fragmenta* si citerà l'apparizione di Laura nella vicina canzone 325: «così colei per ch'io son in pregione,/ standosi ad un balcone,/ che fu sola a' suoi di cosa perfetta,/ cominciai a mirar con tal desio/ che me stesso e 'l mio mal posi in oblio» (41-45). Chiaramente il balcone, qui, allude a una posizione di irraggiungibile trascendenza e superiorità spirituale. Si tenga presente, inoltre, che all'epifania della donna e allo straniamento nella contemplazione che essa induce nel poeta segue nella canzone la visione della Fortuna personificata – e peraltro «concepita come ancella della Provvidenza» (Santagata) –, la quale illustra il senso ultimo della vicenda terrena di Laura con risvolti miracolistici ed escatologici.

cessive. Se ne ricava infatti l'impressione che alla reiterazione del nodo narrativo e concettuale corrisponda costantemente l'intenzione di approdare alla medesima sfera simbolica e al medesimo ordine di significato anticipati nella prima stanza. Basti pensare, innanzi tutto, a che cosa evoca l'immagine della nave nella tempesta sulla scorta della *navicula* evangelica con cui Gesù e gli apostoli solcano la tempesta nel lago di Tiberiade (*Mt* 8, 23-27; 14, 22-33; ma si tenga presente anche la *navis* di Pietro in *Lc* 5, 3): *navicula* che da una parte genera la metafora agostiniana della tempestosa navigazione dell'anima nel mare della vita,³² dall'altra viene interpretata – senza uno scarto rilevante per quel che riguarda l'effettivo senso morale – come immagine della Chiesa perseguitata, decaduta o minacciata dal demonio, spesso identificata con il suo timoniere, che è Cristo.³³

Con la visione del lauro abbattuto dalla folgore si delineano con chiarezza ancora maggiore sia l'intenzione dell'allegoria, sia la vicenda della storia spirituale che essa rappresenta. Il «boschetto novo», dove cresce l'albero e sgorga la fonte e che diviene lo sfondo dei tre episodi collegati delle stanze III, IV e V, non può che essere figura dell'Eden, così come figura dell'Eden è senz'altro il giardino fiorito ma percorso dall'«angue» della stanza VI (né stupisce o contrasta il fatto che questo Eden, almeno nella stanza della fonte, coincida realisticamente con il *locus amoenus* di Vacluse³⁴). Possiamo confrontare la descrizione che ricaviamo dalla canzone con quella fornita a commento del *Genesi* da un amico di Petrarca come Pierre Bersuire nel suo *Reductorium morale* (I 2):

Erat autem Paradisus ille terrestris locus amenissimus prope globum lunarem positus et in secreta parte mundi locatus, diversis arboribus confitus, fontibus et fluminibus irrigatus. Ibi enim est fons qui ascendebat de terra irrigans superficiem Paradisi, qui tandem in quattuor flumina dividitur, quae ad diversas mundi partes mittuntur. Ibi erat lignum vitae, de cuius esu vita poterat continuari.³⁵

³² Cfr. Augustinus, *De vita beata* I 1-5, CC XXIX, pp. 65-68.

³³ Cfr. Ambrosius, *Expositio Evangelii secundum Lucam* IV 846-903, CC XIV, pp. 131-32; Hilarius episcopus, *Commentarium in Matthaeum* VIII 1, PL 9, 958; Augustinus, *Quaestiones Evangeliorum* II, ii, CC XLIVb, p. 42; id., *Sermones* LXXV, iii, PL 38, 475. Per le implicazioni cristologiche del simbolo cfr. in partic. Beda, *In Matthaei Evangelium expositio* II, viii, PL 92, 42, che spiega la *navicula* come «dominicae passionis arbor».

³⁴ Su questo insiste Santagata, *Il naufragio dei simboli* cit., pp. 139-40.

³⁵ Petrus Berchorius, *Reductorium morale super totam Bibliam*, Venetiis, apud Gasparem Bin-

Alla descrizione Bersuire fa seguire immediatamente un saggio dei diversi significati allegorici da attribuire ai principali elementi spiegati, e ne risulta che si può considerare il Paradiso come la «Virgo gloriosa», il «lignum vitae» come la «caritas» e la «fons cuncta irrigans» come la «pietas», ma anche, secondo un'altra interpretazione, che il paradiso è l'«ecclesia», la «fons» il «Verbum», il «lignum» la «cruce». E tuttavia non c'è bisogno di addentrarsi nell'allegorismo medievale: è Petrarca stesso che dichiara le sue intenzioni e che assimila i suoi emblemi alle figure della geografia edenica. Lo fa sia nella stanza III, quando scrive che il lauro – non a caso appena celebrato per «i rami santi» (v. 25)³⁶ – «un delli arbor' pareo di paradiso» (v. 27), sia nella IV, quando con la «chiara fontana» del v. 36 richiama esplicitamente la «chiara fontana» dantesca di *Tre donne intorno al cor* (v. 53), che è la fonte del Paradiso terrestre da cui si genera la Giustizia.³⁷

A Dante, al Paradiso terrestre dantesco e più in generale al tema dell'albero paradisiaco, disseccatosi per la caduta di Adamo ma destinato a rifiorire con il sacrificio di Cristo – tema quanto mai diffuso nella tradizione scritturale, patristica ed esegetica, nel simbolismo cristologico, nella scrittura mistica e nella letteratura medievale non solo devozionale³⁸ –,

donum 1589, p. 2; da confrontare ovviamente con *Gn* 2, 8-10: «Plantaverat autem Dominus Deus paradisum voluptatis a principio, in quo posuit hominem quem formaverat. Produxitque Dominus Deus de humo omne lignum pulchrum visu et ad vescendum suave; lignum etiam vitae in medio paradisi lignumque scientiae boni et mali. Et fluvius egrediebatur de loco voluptatis ad irrigandum paradisum, qui inde dividitur in quattuor capita». Vicina al Petrarca, e di ambito non devozionale ma più strettamente poetico, è la descrizione dell'Eden che si ritrova nel primo libro del *Dittamondo*, inclinante palesemente al modulo lirico del *locus amoenus* come sfondo dell'innamoramento: «È questo un monte ignoto a questa gente,/ alto, che giunge in fine al primo cielo,/ onde 'l puro aire il suo bel grembo sente./ Quivi non è già mai caldo né gelo;/ quivi non per fortuna onor si spera;/ quivi non pioggia né di nuvol velo./ Quivi è l'arbor di vita e primavera/ sempre con gigli, con rose e con fiori;/ adorno e pien d'una e d'altra rivera./ Quivi tanti piacer di vaghi odori/ vi sono e tanto dolce melodia,/ che par che ciò che v'è vi s'innamori» (I, xi 13-24).

³⁶ Si tenga anche conto che in *Bucolicum carmen* X 399-400 il lauro appena assunto in cielo sarà designato con lo stesso attributo («Laurum [...] sacram»).

³⁷ Ma per quel che riguarda la stanza della fonte si consideri che anche il v. 40 («al bel seggio, riposto, ombroso e fosco») sembra ispirato da un dettaglio della descrizione dell'Eden di *Tre donne intorno al cor* («quivi dove 'l gran lume/ toglie a la terra del vinco la fronda», vv. 47-48); e comunque sia il particolare fa subito pensare a una nota tipica della topografia paradisiaca, per cui basti rinviare all'«ombra perpetua» di *Purg.* XXVIII 32, nonché – com'è ovvio – alla «divina foresta spessa e viva» con cui si apre lo stesso canto ventottesimo.

³⁸ In proposito, con particolare riguardo proprio a Dante, cfr. S. Prandi, *Il diletto legno». Aritidà e fioritura mistica nella «Commedia»*, Firenze, Olschki 1994, pp. 87-115; ma si veda anche P. Dronke, *Dante e le tradizioni latine medievali*, trad. it. di M. Graziosi, Bologna, Il Mulino

rinvia d'altra parte la vicenda stessa del lauro, secondo quel che ne riferisce la canzone. Risultando davvero «un delli arbor' [...] di paradiso», la pianta petrarchesca subisce infatti lo stesso destino della «pianta dispiogliata/ di foglie e d'altra fronda» intorno alla quale si muove la processione allegorica del canto XXXII del *Purgatorio*. Questa, dopo essere rifiorita nel momento in cui il grifone lega al suo tronco il timone del carro, viene poi dilaniata nella corteccia, nei fiori e nelle fronde da un'aquila che dall'alto la colpisce all'improvviso e con violenza straordinaria.³⁹ E per avere la chiara misura del debito petrarchesco basterà considerare, rileggendo l'episodio, come Dante ritragga l'azione subitanea e devastante dell'«uccel di Giove» paragonandone la discesa a quella di un altro tipico strumento del dio, cioè alla folgore, quella folgore che in *Standomi un giorno* diviene per l'appunto l'unica causa della caduta del lauro:

Non scese mai con sì veloce moto
foco di spessa nube, quando piove
da quel confine che più va remoto,
com'io vidi calar l'uccel di Giove
per l'alber giù, rompendo della scorza,
non che d'i fiori e de le foglie nove.
(*Purg.* XXXII 109-14)

Questi elementi e queste osservazioni permettono di delineare un senso per l'allegoria di *RVF* 323. Proiettando la morte di Laura sullo sfondo del Paradiso terrestre, Petrarca sembra voler figurare con essa la perdita della condizione edenica. Ma è anche vero che quella stessa morte viene presentata come riflesso dell'evento che garantisce il ritorno alla primitiva beatitudine, vale a dire come rispecchiamento della morte di Cristo nella morte di una persona santa e straordinaria per virtù, tragico effetto del male del mondo, ma anche promessa di un riscatto eterno e trascen-

no, 1990, pp. 100-112.

³⁹ L'immagine, com'è noto, risale a *Ez.* 17, 3-4: «Aquila grandis magnarum alarum, longo membrorum ductu, plena plumis et varietate venit ad Libanum et tulit medullam cedri, summitatem frondium eius avulsit et transportavit eam in terram Chanaan». Non è un caso, allora, che la folgore petrarchesca non incenerisca il lauro, ma lo svelga, come fa con il cedro l'aquila di Ezechiele (e come in fondo fa anche l'aquila dantesca). Da segnalare poi che nel passo dantesco, subito dopo la spoliazione dell'albero, occorre anche l'immagine della *navicula* evangelica: «Poscia per indi ond'era pria venuta, / l'aguglia vidi scender giù ne l'arca/ del carro e lasciar lei di sé pennuta;/ e qual esce di cuor che si rammarca, / tal voce uscì del cielo e cotal disse:/ "O navicella mia, com' mal se' carca!"» (*Purg.* XXXII 124-29).

dente. Ciò non contrasta con il fatto che la prospettiva della canzone sia ancora e di necessità quella umana, dalla quale non si percepiscono che la fragilità e la caducità delle cose con lo sgomento che percorre i versi fino alla chiusura dell'ultima strofa («Ahi, nulla, altro che pianto, al mondo dura!»). Anzi, proprio dalla contemplazione della vanità della vita terrena viene l'impulso ad attendere l'eternità e la verità della vita ultraterrena: la sentenza del congedo è la denuncia esplicita – né può essere letta altrimenti – di questa attesa, simile a quella del *Triumphus Eternitatis*, ancora tutta mondana, eppure orientata verso un sublime invero al di là del tempo:

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

Non è un caso allora che proprio su questo «dolce di morir desio» («dolce», notiamo, non disperato) si giochi un'estrema e senza dubbio rivelatrice corrispondenza con Dante. Identico è, difatti, l'approdo a cui si giunge nei paragrafi cruciali della *Vita nuova* intorno alla morte di Beatrice. Si pensi a quanto si legge a seguito del sogno del XXIII e in *Donna pietosa*,⁴⁰ ma soprattutto valgano i versi della prima canzone in morte, *Li occhi dolenti per pietà del core*, dove il desiderio di morire per ricongiungersi a colei che si è rivelata come incarnazione trinitaria e come manifesta *figura Christi* è «soave» e agisce davvero con forza trasfigurante:

e spesse fiate pensando a la morte,
venemene un disio tanto soave,
che mi tramuta lo color nel viso.
(46-48)

⁴⁰ Cfr. *VN* XXIII 9: «In questa imaginazione mi giunse tanta umiltade per vedere lei, che io chiamava la Morte, e dicea: "Dolcissima Morte, vieni a me, e non m'essere villana, però che tu dèi essere gentile, in tal parte se' stata! Or vieni a me, ché molto ti desidero; tu lo vedi, ché io porto già lo tuo colore"»; *Donna pietosa e di novella etate* 71-79: «Io divenia nel dolor sì umile, / veggendo in lei tanta umiltà formata, / ch'io dicea: – Morte, assai dolce ti tegno; / tu dèi omai esser cosa gentile, / poi che tu se' ne la mia donna stata, / e dèi aver pietate e non disdegno. / Vedi che sì desideroso vegno / d'esser de' tuoi, ch'io ti somiglio in fede. / Vieni, ché 'l cor te chiede. –».

Al suo fine metafisico Petrarca tende, come abbiamo visto, rivestendo i suoi simboli di una possibilità di significazione che si sposta marcatamente verso l'ambito della spiritualità cristiana: la cerva è quella della caccia allegorica ispirata al salmo 21; la nave è quella evangelica e agostiniana che compie il suo viaggio dalla serenità delle origini fino alla tempesta dei tempi presenti; la fonte «che sorgea d'un sasso» è quella paradisiaca in cui Bersuire riconosce il «Verbum», ovvero la *fons pietatis* che nel *Dies irae* è epiteto di Cristo e di cui Francesco si ricorda nella canzone alla Vergine,⁴¹ o ancora la *fons aquae vivae* di *Ieremias* 2, 13, che è sempre immagine di Cristo nell'interpretazione scritturale e nella tradizione figurativa, anche sulla scorta di numerosi altri luoghi testamentari, fra i quali la «fons patens domui David et habitantibus Ierusalem» di *Zacharias* 13, 1, la «fons aquae salientis in vitam aeternam» dell'episodio evangelico della Samaritana (*Io* 4, 7-26), la «petra» – il «sasso» della canzone? – della prima epistola ai Corinzi (10, 4), da cui sgorga un salvifico «potum spiritalem».⁴² Anche la visione del lauro divelto, che sembra quella meno direttamente implicata con il sistema simbolico evocato in controluce, rientra in realtà nella logica complessiva della rappresentazione. E ciò non solo per la nota del v. 27, che colloca l'emblema dafneo sullo sfondo dell'Eden cristiano, o per l'evocazione dell'oscurarsi del sole che nei vangeli accompagna la morte di Cristo («cangiossi 'l cielo intorno, et tinto in vista», v. 32); ma anche per il carattere complessivo della scena, e cioè per il fatto che essa presenta, come è stato sottolineato, «un evento assolutamente straordinario e innaturale, che mai nessuno avrebbe potuto prevedere, un vero *adynaton*».⁴³ Al lauro, secondo il mito e come lo stesso Petrarca ricorda in più occasioni,⁴⁴ è stato concesso da Giove il privilegio di essere immune dalla minaccia della folgore. La folgorazione della pianta petrarchesca viene dunque a sconvolgere l'ordine delle cose e a infrangere una precisa legge divina. Né si tratta soltanto del segno tragico e disperato del disfacimento dei simboli di Laura nel

⁴¹ Cfr. *RVF* 366, 43: «tu partoristi il fonte di pietate».

⁴² Per una rassegna delle interpretazioni della *fons* biblica, soprattutto in chiave cristologica, cfr. Rabanus Maurus, *Allegoriae in Sacram Scripturam*, s.v., *PL* 112, 929-30; per ulteriori riscontri si vedano anche Augustinus, *Tractatus in Iohannis Evangelium* XV 12-15, *CC XXXVI*, pp. 154-56; Gregorius Magnus, *Epistulae* VIII, xxv, *PL* 77, 878.

⁴³ Cfr. Santagata, *Il naufragio dei simboli* cit., p. 138.

⁴⁴ Basti qui il rimando a *RVF* 24, 1-2 e all'elenco di luoghi petrarcheschi cui rinvia Santagata nel commento *ad loc.*

venir meno della sua persona terrena: come prodigio sconvolgente e contro natura, come totale sovvertimento di ciò che è giusto e di ciò che è lecito attendersi, la caduta del lauro riflette, a ben vedere, il paradosso della morte del figlio di Dio, cioè il paradosso del sacrificio di Dio nella sua incarnazione per sua volontà, abisso di dolore, ma anche evento provvidenziale inscritto in un disegno di cui in ultimo è autore Dio stesso, e perciò non dissimile dall'atto di Giove che con la sua folgore svelle la pianta che gli è consacrata. Viene utile, a questo punto, citare di nuovo l'*Apocalisse*, ricordando che l'albero della vita e l'acqua della sorgente paradisiaca sono collocati come allusione trinitaria al centro della Gerusalemme celeste descritta nei capitoli finali e che l'albero, in particolare, simboleggia il dono della redenzione che procede da Cristo «ad sanitatem gentium».⁴⁵

Con questo approdiamo alla stanza della fenice, che non solo è meno oscura nella sua cifra, ma è anzi vera e propria chiave ermeneutica, se non dell'intera canzone, senz'altro della tre visioni che hanno luogo nel «boschetto novo». In essa infatti si sommano e si confondono due conclamati simboli cristologici: quello della fenice, per l'appunto, e, in filigrana, quello del pellicano (lo stesso «nostro Pellicano» di *Par.* XXV 113), entrambi ricalcati dal repertorio dei bestiari moralizzati che discendono dal *Physiologus*. Il particolare è stato rilevato solo episodicamente, persino in uno studio specifico sulle fenici petrarchesche come quello di Francesco Zambon, che pure, a proposito della canzone e suggerendo un contatto con l'*Acerba*, osserva come Petrarca «nel creare, dopo altre figure, la figura di Laura/fenice abbia inteso ridefinire in un senso più scopertamente religioso la propria esperienza erotica, proiettando la donna amata sullo sfondo mistico e trascendente in cui si iscriveva la misteriosa creatura di Cecco».⁴⁶ In realtà, lo scarto verso la dimensione della spiritualità cristiana, che peraltro, come abbiamo visto, è comune a tutta *Standomi un giorno*, nel caso della stanza V diviene esplicito proprio attraverso la fusione dei due emblemi. Di per sé la fenice dei bestiari è figu-

⁴⁵ Cfr. *Ap.* 22, 1-2: «Et ostendit mihi fluvium aquae vitae splendidum tanquam crystallum, procedentem de sede Dei et Agni. In medio plateae eius et ex utraque parte fluminis lignum vitae adferens fructus duodecim, per menses singulos reddens fructum suum, et folia ligni ad sanitatem gentium».

⁴⁶ *Sulla fenice del Petrarca*, in AA. VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca I. Dal Medioevo a Petrarca*, Firenze, Olschki 1983, p. 420 (il breve ragguaglio sull'incrocio di fenice e pellicano è in nota alla stessa pagina).

ra convenzionale nella lirica profana e nell'emblematica amorosa cortese, su impulso originario dei provenzali: di gravidanza ben altrimenti determinante è il fatto che essa, nella canzone, dopo aver contemplato il lauro atterrato e la sorgente prosciugata, si comporti, volgendo «in se stessa il becco», proprio come il pellicano della zoologia fantastica, il quale uccide i figli accarezzandoli con troppa devozione, li piange per tre giorni e quindi si apre il petto con il becco resuscitandoli con il proprio sangue:⁴⁷

ché, mirando le frondi a terra sparse,
e 'l troncon rotto, et quel vivo humor secco,
volse in se stessa il becco,
quasi sdegnando, e 'n un punto disparse:
onde 'l cor di pietate e d'amor m'arse.
(56-60)

In questo modo, la fenice, immagine dell'amata secondo la tradizione cortese, ma già «emblème de la Personne du Christ ressuscité et seigneur de tous les cycles dont la chaîne compose l'infinie durée des temps»⁴⁸ e qui sintomaticamente dipinta come «forma celeste et immortale» (v. 51),⁴⁹ si trasforma, riscattando la profanazione, nell'animale – il pellicano per l'appunto – che rappresenta «Christ purificateur, auteur de notre vivification».⁵⁰ Laura, insomma, morendo compie un gesto che sembra destinato a resuscitare i simboli in cui si è incarnata e mette in atto ciò che verosimilmente dovrà ripristinare, fuori dal tempo e dal mondo, dove «ogni cosa al fin vola» (v. 54), l'Eden perduto: la sua morte, in altre parole, ancora una volta ripete o rievoca quella di Cristo e implica in prospettiva un processo di redenzione nonostante lo sfacelo e la devastazione delle cose,

⁴⁷ Cfr. per es. *Physiologus latinus*, versio B VI. L'auctoritas testamentaria su cui poggia l'identificazione allegorica con Cristo, espressamente citata, è Ps 101, 7: «Similis factus sum pellicano solitudinis».

⁴⁸ Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ* cit., p. 417.

⁴⁹ Dettaglio quanto mai esplicito, se si tiene conto del parallelo interno ai *Fragmenta* con 339, 5-6: «L'altre tante, sì strane e sì diverse/ forme altere celesti et immortali», le quali forme celesti e immortali sono opposte nel sonetto alle «cose nove et leggiadre, ma mortali» (v. 3) che rappresentano complessivamente l'esperienza dell'amore per Laura nella sua dimensione terrena. Si consideri inoltre che la fenice appare «ambidue l'ale/ di porpora vestita» (vv. 49-50): se è vero che questo particolare «rispetta la descrizione dell'uccello mitico secondo le fonti classiche» (Santagata, *ad loc.*) e che ricorre nei due sonetti sulla fenice (RVF 185, 9; 321, 1-2), bisogna tuttavia ricordare come sia purpurea anche la veste gettata sulle spalle di Cristo prima della flagellazione (cfr. Jo 19, 2: «et veste purpurea circumdederunt eum»).

⁵⁰ Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ* cit., p. 559.

misero approdo, come è dimostrato, della vicenda terrena.

Non c'è dubbio, allora, se questo è quanto rivela l'impianto allegorico della stanza, che il «quasi sdegnando» del v. 59 alluda allo sdegno contro la morte che domina il tempo e contro i suoi effetti; così come è particolarmente significativo che della fenice si dica che sparisce («disparses»), e non che muore o si distrugge, segno piuttosto di un'eclissi ultraterrena che di un irrevocabile naufragio. Né è un caso che la visione suscitata nel poeta, invece che sgomento, «pietate» e «amore», coppia tipicamente cristiana sollecitata dalla *imitatio Christi*: così, il ciclo dei prodigi compiutisi nel paradisiaco «boschetto novo» viene a chiudersi sull'ardore mistico di *pietas* e *caritas*.

Con la stanza di Euridice la rappresentazione si sposta più esplicitamente sul piano del destino individuale, ma oggetto è sempre la storia della salvezza compresa e figurata attraverso la morte di Laura. Anche in questo caso non si può ignorare la tradizione allegorica medievale, nella quale il mito di Orfeo è tema quanto mai frequentato. E basterà citare, fra i tanti repertori, quello più vicino a Petrarca, vale a dire la *Metamorphosis moralizata* di Pierre Bersuire, opera che, stando a quel che dichiara nel prologo lo stesso Bersuire, deve non poco all'illustre consulenza del poeta. Qui, nella *explanatio* della vicenda di Orfeo ed Euridice, Orfeo viene interpretato come figura di Cristo, mentre Euridice è l'anima che Cristo «a principio [...] per caritatem et amorem duxit»; dalla condizione di primigenia perfezione, tra i fiori dell'Eden, l'anima precipita nel peccato e nella morte per il morso del serpente demoniaco, finché Cristo-Orfeo, morendo in croce, discende agli Inferi per riscattarla.⁵¹ Letta in questa chiave, Laura-Euridice rappresenterebbe l'anima nel suo destino terreno, che passa attraverso la morte, com'è inevitabile dopo la caduta di Adamo, ma che proprio attraverso la morte, da che Cristo è risorto, ritrova un nuovo Paradiso, ascende alla dimensione che le è propria e si avvia, non

⁵¹ Cfr. *Metamorphosis ovidiana moraliter... explanata*, Parisiis, in aedibus Ascensianis 1509 (rist. anast. New York-London, Garland 1979), p. 73r. Analoga l'interpretazione del mito su cui più insiste anche l'*Ovide moralisé*, testo che Bersuire senz'altro ha presente: qui leggiamo che il serpente è il diavolo che tenta Eva nel Paradiso terrestre e che Orfeo è per l'appunto Cristo, che si incarna e muore per riscattare l'uomo dal peccato e dalla morte spirituale (X 444-577). Si tratta, d'altra parte, di una delle versioni allegoriche di Orfeo più diffuse nel Medioevo (su questo cfr. per es. J. B. Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge [Mass.], Harvard University Press 1970, pp. 38-145; C. Segal, *Orfeo. Il mito del poeta*, trad. it. di D. Morante, Torino, Einaudi 1995, pp. 218-23).

per niente «lieta» e «secura» (v. 71)⁵², alla sua redenzione. Dunque, non ci saremmo discostati più di tanto dal senso della cinque visioni precedenti.

Volendo concludere, bisognerà riconoscere che le sei visioni di *Standomi un giorno* richiedono di essere lette, secondo la norma dell'allegorismo medievale, come stratificazione di successivi livelli di significato. Innanzi tutto, com'è ovvio, esse rappresentano l'evento sconvolgente della morte di Laura nel disfacimento dei simboli che le erano propri. Così contemplata la morte viene a dimostrare, in un senso più profondo, la vanità dei beni terreni commisurata all'eternità dei beni spirituali, tema quant'altri mai petrarchesco. Ma è anche vero, infine, che la logica della rappresentazione sembra determinata da uno schema più sottilmente allusivo, e cioè che nella serie delle stanze, stando a quel che abbiamo visto, la vicenda personale si configura come una sintesi della vicenda dell'anima e della storia cristiana della salvezza, sintesi fondata invariabilmente su due momenti fondamentali: la perdita dell'Eden e la morte di una persona con prerogative divine, cui in particolare si accompagnano alcuni vistosi elementi del simbolismo cristologico.

La trasfigurazione di Laura a immagine di Cristo e la sublimazione della sua morte in un'allegoria escatologica non stupiscono, né facendo riferimento al quadro dei *Fragmenta*,⁵³ né considerando un precedente

⁵² Merita un accenno la versione del v. 71 nell'abbozzo del cod. Vat. Lat. 3196: «in terra cadde ove star pur sicura/ credeasi». Non c'è dubbio che la lezione definitiva risulti un'esplicita allusione alla vita eterna, ma è anche vero che, per quanto sia senz'altro emblematica la scelta finale per una proiezione mistica, il testo dell'abbozzo non si discosta dal senso della rappresentazione che abbiamo delineato: l'anima innocente cade in origine proprio nel luogo dove poteva credersi più al sicuro dagli attacchi del demonio, cioè nel Paradiso terrestre. Piuttosto, un fatto significativo e passato inosservato è che la variante del v. 71 corrisponda esattamente a un verso del *Dittamondo* di Fazio degli Uberti: «L'anima al fin del corpo li fu tratta,/ dove star si credea più sicuro» (I, xix 82-83; si tratta della morte di Mezio Fufezio). È un particolare che getta luce sulle frequentazioni volgari del Petrarca, e che in parte può spiegare perché la lezione in ultimo sia stata respinta.

⁵³ Per il parallelo Laura-Cristo, per il suo significato poetico e per la funzione decisiva che riveste nell'elaborazione del disegno morale e dell'ordinamento complessivo dei *Rerum vulgarium fragmenta* sono imprescindibili le osservazioni di B. Martinelli, *Petrarca e il Ventoso*, Bergamo... Roma, Minerva Italica 1977, pp. 217-300, laddove in partic. si precisa che Petrarca giunge a concepire tanto la propria storia individuale quanto la poesia che ne è il riflesso come un conio della storia umana della salvezza, che dalla caduta di Adamo porta alla redenzione attraverso la morte di Cristo (p. 285); e ancora, per quel che s'è detto sulla canzone, si leggano le conclusioni delle pp. 296-97: «Come nella storia dell'umanità, al centro dell'opera si colloca il mistero sacrificale della croce, colla memoria della Passione e della Resurrezione di Cristo significata attraverso il triduo della settimana santa, che si completa nel richiamo ascensionale

qual è la *Vita nuova*, dove – sempre in una visione, quella del sogno apocalittico del capitolo XXIII – la morte di Beatrice diventa immagine di una nuova morte di Dio e di una nuova glorificazione. Quel che colpisce, nella canzone petrarchesca, è il processo sistematico che si sviluppa nella successione delle stanze, a partire, come abbiamo visto, dalla prima. E cioè è significativo che Petrarca con la serie delle sei visioni venga a collocare metodicamente i principali simboli del repertorio laurano in una nuova dimensione spirituale e figurativa, fornendo così una sintesi del significato metafisico a cui sembra essere approdata l'esperienza poetica e amorosa da sempre esplicitasi in quegli stessi simboli. Di ciò senza dubbio è segno anche il fatto che il catalogo degli emblemi si prospetti in una serie di visioni, e non più in un polittico di allegorie o in una rassegna di similitudini, come avveniva nelle canzoni 23 e 135, dato che la visione è per statuto veicolo e rivelazione della verità ultima che si cela dietro le apparenze terrene e dietro la lettera della scrittura.

Principali termini di riferimento saranno allora il lauro «al ciel traslato» del sonetto 318⁵⁴ o la *Laurea occidens* della decima ecloga del *Bucolicum carmen*,⁵⁵ rapita in cielo dagli dei, morta solo nella sua scorza – cioè nel suo *cortex* platonico, nella sua forma terrena –, ma ben viva nella sua sostanza più vera e capace di rigenerarsi per l'eternità fecondando i

del ritorno di Cristo al cielo additato dall'epistola del Ventoso. Il Petrarca dimostra un vero culto per il rituale della croce ed esso è preposto a costante oggetto della sua meditazione. La via della perfezione, mediante l'assunzione su di sé del doloroso dramma della croce, gli era proposta come insegnamento da tutta la più rinomata tradizione ascetica».

⁵⁴ E si noti che sul medesimo tema del lauro assunto in cielo si svilupperà più avanti il son. 337, *Quel che d'odor et di color vincea*, come appare dalla chiusa: «Pieno era il mondo de' suoi honor' perfecti,/ allor che Dio per adornarne il cielo/ la si ritolse: et cosa era da lui». Si leggano tuttavia anche i versi della prima terzina: «Anchor io il nido di pensieri electi/ posi in quell'alma pianta; e 'n foco e 'n gielo/ tremando, ardendo, assai felice fui». Il lauro, a conferma della tendenza che abbiamo rilevato, si è trasformato in nido mistico, secondo il tema che risale al *Libro di Giobbe* («Nunquid per praeceptum tuum elevabitur aquila, et in arduis ponet nidum suum?», 39, 27; per l'allegorizzazione cfr. Gregorius Magnus, *Moralia* XXXI, xlvii-xlviii, PL 76, 624-27) e che sembra echeggiato sia nel precedente sonetto 318 sul lauro divelto (vv. 9-10), sia nel sonetto sulla fenice della serie 317-23, *È questo il nido in che la mia fenice*.

⁵⁵ D'obbligo, qui, il rinvio al confronto fra l'ecloga e la canzone delle visioni svolto da M. Feo, *Il sogno di Cerere e la morte del lauro petrarchesco*, in AA.VA., *Il Petrarca ad Arquà*, Atti del convegno di studi nel VI centenario (1370-1374) (Arquà Petrarca, 6-8 nov. 1970), Padova, Antenore 1975, pp. 117-48. Feo tuttavia ritiene prevalente l'opposizione fra i due testi e legge la canzone come un tardivo manifesto del disincanto, del *taedium vitae* e della disillusione (cfr. in partic. pp. 147-48). Si tratterebbe dunque di una «*summa* di dolore» dominata dal senso della fine e della perdita irrevocabile dei beni terreni, senza la trasfigurazione e il superamento che invece, a mio avviso, i riferimenti mistici e cristologici disseminati nelle stanze autorizzano a scorgervi distintamente.

campi d'Eliso:

Laugum non eurus et auster,
sed superi rapuere sacram et felicibus arvis
inseruere dei; pars corticis illa caduci
oppetiit, pars radices vivacior egit
elisiosque novo fecundat germine campos.
(399-403)

In entrambi i casi si prospetta una giustificazione trascendente tanto della vicenda amorosa quanto della poesia ad essa indissolubilmente connessa, simile a quella che a mio avviso è nelle intenzioni più profonde della canzone. E a questo proposito non è privo di significato il fatto che la sequenza allegorica di *RVF* 323 si concluda nel nome di Euridice, e cioè con un mito – quello orfico – che nelle interpretazioni medievali riguardava non solo la storia dell'anima, ma anche una questione particolarmente sentita da Petrarca come quella del rapporto fra l'intellettuale e la morale cristiana, fra salvezza eterna ed esercizio mondano dell'eloquenza o della filosofia. Orfeo, infatti, nella versione allegorica che per esempio si legge in Boezio (*Philosophiae consolatio* III, xii 52-58) e che è ancora ripresa da Boccaccio (*Genealogie deorum gentilium* V, xii), è il sapiente che tenta di riscattare la concupiscenza (Euridice) indirizzandola dai beni terreni alle specie superiori; oppure, come pochi anni dopo Bersuire e Petrarca proporrà Jean Gerson, è colui che in sposa ha ricevuto la *vis intellectualis* per accedere alle realtà metafisiche, la quale *vis* tuttavia non di rado si lascia trascinare dalla voluttà e dal fascino della bellezza mortale nell'inferno delle passioni carnali.⁵⁶ Insomma, l'impressione è che la stanza di Laura-Euridice riconduca il senso complessivo dei cinque quadri precedenti, dopo un innegabile slancio mistico e quasi dantesco nell'allegoria cristiana, al nodo della poesia petrarchesca e al dissidio nella

⁵⁶ Cfr. Jean Gerson, *De Mystica Theologia* I, xxiii: «Hic Orpheus Euridicen habet sponsam illam de qua gloriabatur Sapiens, quaesisse sibi sponsam sapientiam assumere. Vel accomodatus Euridicen accipiamus vim intellectualem datam homini ad considerationem supernorum. Haec vis, dum per prata florentia placibilium obiectorum vagatur, mordetur a serpente voluptatis latentis sub herba formositatis, sicut dicit Aristoteles, quod voluptas furata est intellectum spissae sapientiae. Hoc vulnus inflictum trahit Euridicen ad inferos, quia haec sola iam infima cogitat, in hiis solis conversatur, non potens dicere cum apostolo: "Nostra conversatio in celis est!"» (*Opera omnia*, novo ordine digesta et in V tomos distributa... opera et studio L. Ellies Du Pin, vol. III, Antwerpiae, sumptibus Societatis 1706, col. 380).

coscienza del poeta fra la pratica terrena e l'ispirazione trascendente. Di tutto ciò la morte, la morte prodigiosa di Laura, presentata come passaggio discriminante e risolutivo a cui la donna si avvia comunque «lieta» e «secura», diviene esplicazione e giustificazione nell'attesa del compiersi dei tempi, allo stesso modo che la morte di Cristo segna la distruzione definitiva del male.

Non sarà dunque illegittimo o fuorviante riconoscere nella sequenza delle sei visioni per lo meno un ricordo dell'idea e del modulo dei *Trionfi*.⁵⁷ Ma soprattutto bisognerà tenere presente nel suo complesso la struttura ideologica dell'ultima sezione dei *Fragmenta*. Pensiamo alla chiusa del sonetto 338, che, attraverso una citazione dal prologo del vangelo di Giovanni (1, 10), presenta Laura nella sua sublimità ancora una volta come incarnazione divina e come *figura Christi* («Non la conobbe il mondo mentre l'ebbe:/ conobbil'io, ch'a pianger qui rimasi./ e 'l ciel, che del mio pianto or si fa bello», vv. 12-14); o a un sonetto come il successivo, *Conobbi, quanto il ciel li occhi m'aperse*, dove quanto mai esplicita è la tensione a ricapitolare la vicenda terrena nel segno di una verità che la trascende e a cercare il significato ultimo dell'esperienza poetica di una vita, che per suo limite e per sua grandezza è stata «breve stilla d'infiniti abissi», cioè semplice ma salvifico riflesso figurale, nel quadro di una prospettiva spirituale ed escatologica entro la quale le parvenze «leggiadre ma mortali» della bellezza mondana possano leggersi, con occhi non più velati, come immagini delle «forme altere celesti ed immortali» che l'ingegno e la scrittura non sono in grado di attingere:

Conobbi, quanto il ciel li occhi m'aperse,
quanto studio et Amor m'alzaron l'ali,
cose nove et leggiadre, ma mortali,
che 'n un soggetto ogni stella cospere:
l'altre tante sì strane et sì diverse
forme altere, celesti et immortali,
perché non furo a l'intellecto eguali,
la mia debile vista non sofferse.
Onde quant'io di lei parlai né scrissi,
ch'or per lodi anzi a Dio preghi mi rende,
fu breve stilla d'infiniti abissi:

⁵⁷ È ipotesi antica, ma ancora recentemente sostenuta da Branca, *Temi e stilemi fra Petrarca e Boccaccio* I... cit., pp. 218-20.

ché stilo oltra l'ingegno non si stende,
et per aver uom li occhi nel sol fissi,
tanto si vede men quanto più splende.

E più ancora si consideri come la canzone delle visioni sostanzialmente anticipi l'esito della serie 357-359, serie non meno omogenea e pregnante di quella che mette capo a *Standomi un giorno*. Qui, esplicitamente, Petrarca trova conforto nel rapportare la morte di Laura a quella di Cristo e nel farne l'evento in cui risiede la ragione ultima della sua esperienza umana:

Né minaccie temer debbo di morte,
che 'l Re sofferse con più grave pena,
per farne a seguitar costante e forte;
et or novellamente in ogni vena
intrò di lei che m'era data in sorte,
et non turbò la sua fronte serena.

(357, 9-14)

Non pò far Morte il dolce viso amaro,
ma 'l dolce viso dolce pò far Morte.
Che bisogn' a morir ben altre scorte?
Quella mi scorge ond'ogni ben imparo;
et Quei che del Suo sangue non fu avaro,
che col pe' ruppe le tartaree porte,
col Suo morir par che mi riconforte.
Dunque vien', Morte: il tuo venir m'è caro.

(358, 1-8)

Laura, anzi, nella canzone 359 appare al poeta movendo «dal sereno/ ciel empireo» e stringendo in mano un ramo di lauro, che però non è più l'emblema profano, ma è cristianamente associato alla palma («Un ramoscel di palma/ et un di lauro trae del suo bel seno», vv. 7-8); e dialogando con Francesco, ancora in una visione escatologica, illustra il senso salvifico di una nuova apocalisse:

«l' volea domandar – rispond'io allora –
Che voglion importar quelle due frondi?»
Et ella: «Tu medesimo ti rispondi,
tu la cui penna tanto l'una honora:

palma è victoria, et io, giovene anchora,
vinsi il mondo et me stessa; il lauro segna
triumpho, ond'io son degna,
mercé di quel Signor che mi die' forza.
Or tu, s'altri ti sforza,
a Lui ti volgi, a Lui chiedi soccorso,
sì che siam Seco al fine del tuo corso».

(45-55)

Una rivelazione orientata nella stessa prospettiva di inveramento ultraterreno, ma ermetica e figurale, secondo la tradizione apocalittica, è già la rassegna di *Standomi un giorno*, come d'altronde suggerisce l'iterazione dello schema allegorico su cui si fonda. E in questo risiedono essenzialmente il valore e la funzione specifici della canzone nel quadro dei *Rerum vulgarium fragmenta*, anche con riguardo alla storia e alla cronologia delle ultime fasi di elaborazione: possiamo insomma concludere che con *RVF* 323, nell'imminenza di un ricongiungimento fuori dal tempo, la trasfigurazione e la glorificazione di Laura – non per niente apparsa nel giorno della Passione di Cristo, scomparsa secondo il calendario liturgico nella *dominica in passione Domini* 6 aprile 1348⁵⁸ e ormai fatta guida e tramite a Dio – si compiono attraverso la trasfigurazione e la glorificazione dei suoi emblemi, così esemplarmente e sistematicamente ricapitolati.

⁵⁸ Il significato figurale e in partic. il valore cristologico implicito nelle data simbolica del Canzoniere, ossia nel giorno – il fatidico sei aprile – al quale Petrarca assegna prima l'apparizione, quindi, a distanza di ventun'anni, la morte di Laura, sono dimostrati in B. Martinelli, «Feria sexta aprilis». La data sacra nel «Canzoniere» di Petrarca, in *Petrarca e il Ventoso* cit., pp. 103-48; il quale Martinelli scrive che la morte di Laura «si era trasformata in strumento di redenzione morale» (p. 138) e, cadendo il 6 aprile 1348, era venuta a collocarsi «sotto il segno della resurrezione di Cristo», additando «al poeta la via da seguire, attraverso la passione del Salvatore, per realizzare il suo definitivo passaggio nel *Christus dies*» (p. 147): ne risulta, come è specificato più avanti, che «Il significato del *Canzoniere*, mediante la doppia indicazione del 'di sesto d'aprile', si svolge all'insegna della liturgia pasquale, col suo richiamo al grande mistero sacrificale della croce e alla resurrezione di Cristo» (p. 194).