

## LA FEBBRE LIRICO-NARRATIVA NEL PETRARCA

HANIBAL STĂNCIULESCU  
UNIVERSITA' DI BUCAREST

In questi tempi in cui non di rado si verificano episodi alienanti di sfrenato lassismo, in cui troppo spesso si sente fragor d'armi mentre tanti falsi potenti ambiscono di ridurre la cultura a mero strumento, il modello petrarchesco, umano, intellettuale, etico non ha bisogno di una liturgica riesumazione perché è quanto mai vivo e soprattutto edificante. Quel suo fervor introspettivo, forse mai superato da altri poeti, credo che si possa facilmente includere oggi nella ristrettissima categoria delle operazioni morali che agevolano la scoperta dei valori fondamentali.

Tuttavia, nel caso del Petrarca, mi pare che una lettura sagace deve girare intorno all'estetico perché la sua etica, i patimenti d'amore, il balletto escatologico presente in non pochi versi oppure le straordinarie stanze sotterranee in cui si fa palese una speranza di salvezza sono tutti movimenti subordinati a quel quadro generale. La dinamica messa in scena delle forme e dei procedimenti stilistici e retorici, la felice trasgressione dei canoni nel **Canzoniere**, ossia la raffinata distribuzione dei contenuti in certi componimenti dello stesso, sono, come si vorrà dimostrare, le componenti di un impegno estetico maggiore che si traduce in uno stupendo spettacolo letterario.

Non a caso, Petrarca era sempre pronto a imporre correzioni quando intuiva casi di ricezione sbagliata del suo poeta: costruiva se stesso e modellava i suoi lettori. Nelle **Familiars** (II, 9), troviamo una risposta ad una lettera scherzosa di un amico, il vescovo Giacomo Colonna, il quale, tra l'altro, l'aveva accusato di simulare i suoi tormenti amorosi, di esibirsi solo per ottenere la gloria, essendo chiaro che Laura è un'invenzione e i canti che la celebrano sono frutto di simulazione e non di frenesia (*ficta carmina, simulata suspiria*). Si potrebbe dire che, posta l'età letteraria in cui svolge la sua attività, Francesco Petrarca si vede costretto a confutar gentilmente le tesi del suo amico ricorrendo ad un esempio ripreso dal campo medico: uno può imitare col suo contegno i malati, ma non può simulare il pallore (*verum pallorem simulare non possumus*). Eppoi, con un sorprendente traslato dal corporeo al simbolico, al metaforico (*Tibi pallor, tibi labor meus notus est*), rivendica l'autentica gratuità della sua sofferenza che non è affatto mezzognera ma poeticamente vera, sottolineando il fatto che gli strumenti dell'ironia socratica usati dal chierico non sono adeguati alla materia su cui si esercitano.

Perfettamente conscio del fatto che non può aprir un nuovo paradigma estetico senza destar i dubbi di certi lettori restii alle sue innovazioni, Petrarca schiude il suo **Canzoniere** con un sonetto in apparenza prudente in cui, tuttavia, suggerisce un nuovo contratto di lettura per rapporto ai suoi illustri predecessori. Il tono sembra sommo, umile, il poeta sembra pentirsi per i suoi peccati giovanili, avvertendo nel contempo i

fruitori dei suoi testi che assisteranno allo spettacolo del divenire di un'anima, ciò che suppone una apposita varietà stilistica:

*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.*

Se non fosse l'energia signorile di quel 'Voi' iniziale, si potrebbe considerare che la strategia adottata conservi tutta la sua carica propedeutica. Ma si sa, i grandi autori non lusingano il loro pubblico, neppure se si tratti di un pubblico meramente presuntivo. Gli ultimi sei versi del sonetto proemiale creano una tensione inaspettata nei confronti dei primi otto perché il poeta ha fatto prima finta di smascherarsi, mentre adesso vuol imporsi come misantropo, come pensatore deluso dal mondo terreno, da quel 'popolo' di cui fu favola per molto tempo. Incredulo nella capacità di sedurre questa gente incline ad una decodificazione superficiale, il poeta rifiuta certe deviazioni interpretative e riesce a istituirsi sin da principio come personaggio dilematico della propria raccolta di 'rime sparse':

*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 il frutto,  
E 'l pentersi, e 'l conoscere chiaramente  
Che quanto piace al mondo è breve sogno.*

Il patto è alquanto paradossale poiché non accettar di essere favola di tutti è un annullamento dello stesso atto di comunicazione letteraria. La condizione di scrittore - e Petrarca lo sa benissimo, ma finge di negar tale prospettiva - suppone un continuo oscillar tra una sorta di pseudo-autismo controllato e un continuo esibirsi. Fatto sta che il programma è ambiguo ma non pertanto meno produttivo e si pensi ai 365 componimenti che ne derivano.

In certo qual modo preparato ma anche con le menti un po' in disordine dopo un invito alla cooperazione così bizzarro, il lettore apriva il **Canzoniere** e scopriva man mano le sue linee di forza. Osservava poi, dopo essersi lasciato sedurre dall'impatto lirico di quest'opera incentrata su due figure maggiori, Francesco e Laura, che il primo acquista rilievi e contenuti di un vero personaggio, mentre la figura femminile rimane piuttosto una statuaria presenza ricorrentissima certo ma sfumata, benché indefessamente definita, descritta, rinnovata di connotati dal poeta-personaggio.

Una delle più ricche di implicanze ipostasi di Petrarca- personaggio è quella in cui lo vediamo ruminar pensieri filosofici e poetici durante solitarie passeggiate in mezzo alla natura. Un sonetto famoso (XXXV) ha trasformato in topos universale questa situazione lirica:

*Solo et pensoso i più deserti campi  
 Vo mesurando a passi tardi e lenti,  
 Et gli occhi porto per fuggire intenti  
 Ove vestigio human l'arena stampi.  
 Altro schermo non trovo che mi scampi  
 Dal manifesto accorger delle genti,  
 Perché negli atti d'allegrezza spenti  
 Di fuor si legge com'io dentro avvampi.  
 Sì ch'io mi credo omai che monti e piagge  
 Et fiumi et selve sappian di che tempre  
 Sia la mia vita ch'è celata altrui.  
 Ma pur sì aspre vie né si selvagge  
 Cercar non so ch'Amor non venga sempre  
 Ragionando con meco, et io co' lui.*

Prima della terzina finale, un po' convenzionale ma efficace, abbiamo la descrizione dinamica se non addirittura 'fenomenologica' di un movimento psichologico di massima intensità. La causa di questi tumulti dell'anima sarebbe quell'Amor indicato alla fine del componimento, ma la situazione è molto più complessa: infatti, questa 'voce' inconfondibile che esprime uno sforzo conoscitivo accanito si nasconde di nuovo sotto la maschera dell'uomo che non ama i simili. Petrarca sviluppa qui una vera tecnica misantropica fatta di rifiuti, di timori e di vulnerabilità. Il personaggio che si delinea in questo sonetto ci narra la storia del suo continuo ripiegare su se stesso e ci trasmette un sentimento di solitudine parossistica. Teme di esser additato dal volgo che possa indovinar i suoi tormenti e magari proceder come l'amico Giacomo Colonna. Perfino il *pattern* formale del sonetto, assai vincolante, contribuisce alla realizzazione di questo effetto spasmodico tradotto in un linguaggio scarno, essenziale. Ovviamente, il capolavoro è innanzi tutto lirico, ma la descrizione di questo essere spaventato che si sposta 'a passi tardi e lenti' per vie deserte, è piuttosto opera narrativa come pare anche il contrappunto, il contrasto tra la rapida successione di stati d'animo, tra la dinamica del suo mondo interiore e il suo avanzar esitante per mezzo del quale riesce a simulare un contegno apollineo.

Non è questa una singolare prova di trasgressione voluta del canone lirico. Nel sonetto XVI, si può constatare l'eclissi del personaggio Petrarca la cui voce acquista un carattere di perfetta neutralità mentre racconta con abbondanza di dettagli realistici la storia *del vecchierel canuto et bianco*.

Il costruito, formalmente poetico, si articola però come struttura a tre quadri movimentati: il congedo, il cammino e l'estasi. Nel primo, *la famigliuola sbigottita* (personaggio multiforme) constata di non poter impedire il caro padre ad abbandonar la casa (*il dolce loco*) per lasciarsi condurre dal suo fervore religioso fino a Roma. Nel secondo, vien descritto il viaggio, molto penoso, che è ugualmente pellegrinaggio e asceti:

*Indi trahendo poi l'antiquo fianco  
 Per l'extreme giornate di sua vita,  
 Quanto più può, col buon voler s'aita,  
 Rotto dagli anni, et dal camino stanco.*

Le miserie della vecchiaia vengono descritte con occhio clinico e, siccome tutto si concentra in quattro versi, con dovizia di particolari, fisici e psicologici, ma segue la terza

parte, e cioè la scena in cui il protagonista, arrivato a Roma, può finalmente prosternarsi dinanzi al Sudario del Redentore poiché la fede ha aiutato il tenace vecchietto a vincere le debolezze del proprio essere perituro:

*Et viene a Roma, seguendo 'l desio,  
Per mirar la sembianza di colui  
Ch'ancor lassù nel ciel vedere spera...*

Ovviamente, il poetar petrarchesco è molto flessibile e, quando la forma sta per esplodere sotto la pressione di contenuti non specificamente lirici, Messer Francesco, amico e ammiratore di Boccaccio, ricorre alle armi del narratore. Un altro capolavoro, la famosa canzone **Chiare fresche e dolci acque**, è, da questo punto di vista, un prodotto letterario altamente 'eretico'. Uno sguardo cursorio sulla sua architettura rivela stranezze e novità scandalose, ma per meglio metterle in risalto bisogna scomporre la poesia rispettando i segnali molto chiari distribuitivi dal poeta.

Una prima sequenza pare sia strutturata come un'invocazione retta dai versi *Chiare, fresche e dolci acque.../Date udienza insieme / A le dolenti mie parole extreme*. Ma non è il pianto – classico motivo petrarchesco – a costituir la sostanza di questa prima parte perché il meccanismo referenziale lascia intravedere altri costituenti. Eppoi, vi son qui le premesse di futuri e inaspettati sviluppi narrativi. Infatti, il personaggio Petrarca si manifesta qui come regista e allo stesso tempo come protagonista di una vicenda complessa. Nella sequenza che apre la canzone tutti gli elementi che concorrono alla descrizione di quello spazio sacralizzato da Laura sono recuperati dall'investigatore *ad hoc* il quale, senza dubbio, rivisitando il posto, dà sfogo alla sua facoltà ricostruttiva. É uno scenario indiziale riscritto dall'eroe, coinvolto in questa narrazione appena nascosta sotto i veli della poesia; sono impronte e tracce che lui conosce, ma si propone di rileggere, compiendo un atto magico che dà vita a quello spazio unico perché vi pose *le belle membra... colei che sola (a lui) par donna*. Una religiosità paradossale fa qui capolino, essendo ovvio che c'è una forte tensione tra alcuni elementi che connotano 'perfezione' paradisiaca, per esempio *l'aere sacro, sereno*, e la vibrazione erotica impressa per sempre nel paesaggio dall' *angelico seno* della donna mentre ricopre fiori ed erbe con la sua gonna. Un verso cruciale messo fra parentesi – *Con sospir mi rimembra* – apre la via ad una molteplice **analessi** con sorprendenti, ulteriori, effetti di senso.

La seconda parte è un monologo incentrato su temi escatologici, uno sfogo lirico che non contraddice le nostre aspettative; l'eroe, dopo la morte, vuol esser seppelito proprio lì, in quello spazio che lui condivise con Laura:

*La morte fia men cruda  
Se questa spene porto  
A quel dubbioso passo:  
Ché lo spirito lasso  
Non poria mai in più riposato porto  
Né in più tranquilla fossa  
Fuggir la carne travagliata et l'ossa.*

La terza sequenza incomincia col verso *Tempo verrà anchor forse* e il futuro indica l'apertura di una **prolessi**, movimento di anticipazione, opposto all'analessi di prima.

Sospeso in un presente indefinibile, il protagonista-mittente può adesso costruir delle proiezioni o visioni che dir si voglia dove appare Laura (*la fera bella et mansueta*) la quale, vedendo *Già terra in fra le pietre* – spettacolare dettaglio realistico, questo – incomincia a piangere. Ma il suo sembra un pianto-preghiera perché l'eroe spera che le lacrime della donna abbiano una carica soteriologica e lo aiutino a ottenere la grazia divina, in vista di una possibile salvezza:

*Amor l'inspiri  
In guisa che sospiri  
Sì dolcemente che mercé m'impetre,  
Et faccia forza al cielo,  
Asciugandosi gli occhi col bel velo.*

Un verso importantissimo che Petrarca mette ugualmente fra parentesi - *Dolce nella memoria* – rifa il legame con la prima anafora, aprendo la strada a ciò che costituisce la quarta sequenza, tutta imbevuta di una sostanziale dualità. A prima vista, la proposta contiene un vibrante ritratto di Laura. In realtà, i versi s'articolano in una specie di **icona** e la logica del componimento ammette tale ambigua frenesia religiosa poiché non può far forza al Cielo una donna che non abbia almeno apparenza divina:

*Da' be' rami scendea  
(Dolce ne la memoria)  
Una pioggia di fior sovra 'l suo grembo;  
Et ella si sedea  
Humile in tanta gloria,  
Coverta già de l' amoroso nembo.  
Qual fior cadea sul lembo,  
Qual su le treccie bionde,  
Ch'oro forbito et perle  
Eran quel dì a vederle;  
Qual si posava in terra, et qual su l'onde;  
Qual con un vago errore  
Girando pareva dir: Qui regna Amore.*

É per questo che il protagonista di questa concentrata narrazione liricizzante si prosterna davanti a lei: *Questa per fermo nacque in paradiso*. Solo che gli altri elementi introdotti in questa equazione cristiana provengono dal mondo terreno e il fascino paralizzante che la donna esercita sull'amante non si può mascherare dietro atti ritualici di dubbia efficacia: **Chiare, fresche e dolci acque** si configura in certo qual modo come splendida storia di una fallita beatificazione e riproporre poi Laura nella canzone **Vergine bella, che di sol vestita**, attraverso una sofferta metafora, come 'poca mortal terra caduca' non risolve affatto l'indomabile contraddizione così come l'epiteto *divino* non salva granché perché la passione amorosa dilaga nei versi che chiudono quest'ultima sequenza:

*Così carico d'oblio  
Il divin portamento  
E 'l volto e le parole e 'l dolce riso  
Maveano, et si diviso  
Da l' imagine vera,*

*Ch'i dicea sospirando:  
Qui come venn'io, o quando?;  
Credendo esser in ciel non là dov'era.*

Questa opposizione non trova qui certo una soluzione convincente e non assistiamo neppure all'affermarsi di una dilematica religiosità laica, formula che piace tantissimo a molti studiosi di oggi ma che altro non è che l'implicito riconoscere di una scarsa disponibilità a vivere nella fede e per la fede. Ma Petrarca rimane un cristiano autentico, altrettanto autentico del poeta Petrarca e nel midollo di questo rapporto ambiguo tra carnale (profano) e spirituale (sacro) sembra stia nascosta la spiegazione dei momenti in cui parla di una possibile rinuncia (mai avveratasi!) al 'vano' mestiere di poeta. Alla fine del **Canzoniere**, in quell'ardente inno dedicato alla **Vergine bella...**, l'incessante negoziato con se stesso e con il Cielo non pare tradursi affatto in un abbandono del 'mondano' campo estetico. D'altronde, sarebbe troppo tardi dal momento che il **Canzoniere** e le altre opere pesano ormai come tanti gravi peccati commessi dallo scrittore... in buona fede! È forse per questo, paradossalmente, che egli invochi l'appoggio della Vergine e creda che meriti la grazia, il perdono, proprio perché trasmodò nel peccare:

*Per te pò la mia vita esser ioconda,  
S'a' tuoi preghi, o Maria,  
Ove 'l fallo abondò, la gratia abonda.  
Con le ginocchia della mente inchine,  
Prego che sia mia scorta,  
Et la mia torta via drizzi a buon fine.*

Ma il credente Petrarca è sostanzialmente produttore di testi letterari e per lui, non c'è dubbio, vivere equivale a scrivere e cioè a narrar senza tregua la storia della propria anima e della propria coscienza o *conscientia* come gli piace dire. Aspira alla salvezza e spera nell'appoggio di Maria per cui stende versi in cui vibra la tensione religiosa (*Che se poca mortal terra caduca / Amar con sì mirabil fede soglio / Che devrò far di te, cosa gentile?*) e nel contempo è pronto per una sorta di penitenza, di espiazione poco comune poiché si dichiara disposto - con precisi rimandi al livello metaletterario - a cambiar la gesticolazione retorica di cui se ne è servito finora. Al nome della Vergine ch'egli considera sia in grado di aiutarlo a risorgere dal suo stato *assai misero e vile*, lo scrittore si dichiara risoluto a radicali rinunce se non proprio a metamorfosi di natura tecnica e tematica:

*Vergine, i' sacro et purgo  
Al tuo nome et pensieri e 'ngegno et stile,  
La lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri.  
Scorgimi al miglior guado.  
Et prendi in grado i cangiati desiri.*

È una vera trasfigurazione questa, ma vi traspare sottilmente, come una filigrana, il fatto che il poeta è pienamente consapevole di aver già ottenuto una specie di immortalità terrena che nessuno gli possa negare cosicché l'umiltà che professa ora col

pensiero malinconicamente volto al trapasso sembra venata di sano e giustificato orgoglio:

*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 spirto ultimo in pace.*

Così, il cristianesimo di Petrarca si rivela profondamente estetizzato e diventa sì, fonte di poesia, ma è una poesia che raggiunge la sua pienezza quando e, forse, soprattutto quando s'associa ad un ben dissimulato impulso a raccontare. Due animi e come tale due tipi di creatori sono reperibili nell'operato petrarchesco: uno, il poeta, è propenso al simbolo, alla metafora, ai passaggi improvvisi dal corporeo allo spirituale; l'altro, il narratore, predilige la costruzione, l'architettare mondi fittizi in cui palpiti l'energia vigorosa della realtà.

---