

PAOLO CHERCHI

Lo specchio di Petrarca (Rvf. son. 361)

Sorprende sempre vedere la frequenza con cui gli interpreti del *Canzoniere* petrarchesco si soffermino a lungo e preferibilmente ad illustrarne alcuni testi e sorvolino invece su altri. Il discrimine sarà dovuto all'efficacia lirica dei testi privilegiati e all'idea che tutti gli altri abbiano una funzione di raccordo o strutturale o perfino calendariale, oppure che siano semplicemente frutti occasionali, benché sempre decorosissimi in quanto usciti dalla penna di un autore come Petrarca. Fra questi ultimi rientrano di solito quei testi che avrebbero il torto di presentare un messaggio sotto forma di simbolo trasparente, e quindi scarsamente stimolante per l'interprete che ama cimentarsi in valutazioni estetiche o in esercizi di fine ermeneutica. È il caso del sonetto 361 dedicato all'idea e all'immagine dello specchio che spesso viene usata col significato di "coscienza" o come simbolo di narcisismo, o anche per agire come "carnefice di se stesso", secondo un'espressione di Nietzsche¹. E poiché queste spiegazioni sembrano tutte così chiare da non richiedere commenti, pochissime sono le *lecturae* dedicate a questo sonetto. Questo ci lascia ampio spazio per perlustrarne tutti gli aspetti, e contiamo di arrivare a riferirne cose tutt'altro che semplici, trasparenti e ovvie.

Possiamo cominciare col vedere perché Petrarca si guardi allo specchio poco prima di chiudere il *Canzoniere*: tale posizione potrebbe delegare all'evento una responsabilità tutta particolare che sfugge in parte alla trasparenza. È il sonetto che inaugura il cosiddetto "ciclo del pentimento", costituito dagli ultimi sei componimenti dell'opera. E poiché l'immagine che domina il componimento è lo specchio, non abbiamo difficoltà a tradurla quasi immediatamente nell'analogo di "coscienza", la cui presenza è necessaria al pentimento, secondo quel che insegna una lunga e consacrata tradizione. Capiamo subito che l'autore in quel momento particolare si affida alla coscienza assegnandole quel ruolo di guida che fino ad allora aveva assegnato alla Ragione². Il sonetto dunque avrebbe una funzione di cerniera fra due modi diversi di vita, rispecchiandoli entrambi, ma uno già passato e l'altro potenzialmente tutto aperto al futuro. Eppure quel cambio di guardia e quella svolta vitale è passata quasi inosservata forse perché il classicismo petrarchesco ne ha smorzato gli aspetti drammatici tanto che l'immagine dello specchio emerge da un contesto senza dare l'impressione di una violenta irruzione, e l'autore ha preferito risolvere gran parte del dramma ricorrendo ad un simbolo che, grazie alla sua natura di sintesi intellettualmente

¹ Citato da TAGLIAPIETRA (2008, 23). Il libro di Tagliapietra è fondamentale sull'argomento, anche se privilegia testi di tipo sapienziale e filosofico.

² Cf. CHERCHI (2008).

potente ma fredda, cifra un discorso complesso sotto un'immagine piana e facilmente intellegibile. Ma se vediamo la *dispositio* capiamo che il dramma è meno sommerso di quanto non sembri, e l'effetto di estraneamento che produce è apparentemente forte, ma poi di fatto, studiandone ulteriormente la genesi, capiamo che il *Canzoniere* ci preparava da un bel pezzo all'avvento di questa immagine: e sarà questa una ragione di più per apprezzare la complessità del nostro componimento.

Il sonetto è preceduto da due canzoni, di cui la prima, la 359, contiene un dialogo fra i più dolci ed elegiaci del *Canzoniere*. Laura appare in sogno al suo amante e lo esorta a rivolgere il suo sguardo verso il Paradiso dove ormai lei vive e dove l'amante, se la segue, potrà esaudire il suo desiderio di rivederla ancora più bella di quanto non fosse sulla terra. È l'alba, il tempo dei sogni veraci. Dopo il dialogo, la visione si dilegua, lasciando nel cuore dell'amante il senso di una profonda dolcezza, una sorta di *cupio dissolvi*, un desiderio indefinito di dissolvenza nell'essere amato. Il sogno svanisce lasciando in chi l'ha vissuto una struggente volontà di cambiare vita, una sorta di "passione impressa", come direbbe Dante (*Par.* XXXIII 59). La canzone seguente, la 360, dissolve invece quell'aura di paradiso sognato, e presenta una tenzone o "lite" tra Francesco e Amore. Verso la fine apprendiamo che il dibattito si svolge davanti a Ragione. Per il nostro discorso è importantissimo osservare che per la prima volta il poeta si drammatizza come personaggio. In questo modo egli si "oggettivizza" e si "personifica" rendendo possibile l'episodio successivo dello specchio, quando, però, non sarà più in compagnia di Amore. In questa canzone accade qualcosa di risolutivo. Le personificazioni consentono di vedere in termini schematici i contendenti della lite vissuta in tutto il *Canzoniere*, e permettono di riprodurre in termini essenziali la dinamica conflittuale fra i due protagonisti maggiori dell'opera. Una volta questi due protagonisti, «io e Amore», passeggiavano insieme per boschi e campi: non era certo un *compagnonnage* sereno e pacifico, ma era nondimeno indissolubile e vitale, e aveva le sue dolcezze; ora, però, visto in retrospettiva, il protagonista capisce quante illusioni e quante inutili sofferenze gli abbia dato quell'amore, e quale senso di vuoto e di irrealizzato ora gli lasci. L'alleanza che Francesco cercava, ora si rivela come un'associazione coatta; pertanto è necessario dissolverla. Le separazioni sono sempre più civili se avvengono davanti ad un arbitro, e in questo caso l'arbitro è la Ragione. La quale, non essendo nuova a questo litigio, sorride e dice «altro tempo bisogna a questa lite» (v. 157), pronunciando così un verdetto che costituisce una specie di rinvio del giudizio da formulare dopo che la storia si è prolungata fino al punto da risolversi in modo evidente e definitivo. Una lunga tradizione critica vuole che con questa frase pronunciata da Ragione – che sorride perché convinta che quel litigio sia piuttosto un desiderio di protrarre la convivenza anziché un desiderio intenso di romperla – si chiuda il *Canzoniere*: la storia dell'amore di Petrarca rimarrebbe ad una

impasse, incapace di rinunciare all'amore terreno in favore di quello divino. L'immagine di un Petrarca che sta come un Ercole al bivio fra due culture è fra le più logore della nostra storia letteraria, perché serve ad emblemizzare il punto d'incontro in cui una civiltà finisce e un'altra nasce, due culture che sono rispettivamente quella Medievale, tutta rivolta al mondo celeste, e quella Umanistica, tutta rivolta alle cose terrene. Petrarca avrebbe un piede in entrambe. Ma il vero problema del conflitto Francesco/Amore è proprio la Ragione, quella suprema autorità che ha voluto dettar legge nel mondo dell'anima. La crisi si risolve quando Francesco capisce che la volontà che gli è sempre mancata non può derivargli dalla Ragione, come gli insegnava il mondo antico e in particolare la tradizione stoica, ma viene solo da una appetizione intensa del bene supremo. Quel sorriso della Ragione manifesta un senso di superiorità, ma in realtà nasconde un senso di impotenza, una vera incapacità di risolvere o comporre il dissidio dei due personaggi che litigano davanti a lei. La Ragione esce sconfitta dalla scena del *Canzoniere* perché essa non conosce le profondità dell'anima, e non può dominarne le passioni. È il momento in cui prevale l'insegnamento agostiniano del "non andare fuori; torna in te stesso: la verità risiede nell'interiorità dell'uomo". È a questo punto che interviene la coscienza la quale può avviare un pentimento vero perché conosce in termini personali e individuali e irripetibili la pena e il dolore, la felicità e l'infelicità causategli dalla passione amorosa. Lo specchio è la metafora della coscienza riscoperta nelle circostanze ricordate. Essa imprime un nuovo orientamento alla vicenda amorosa di Petrarca, portandolo a pentirsi di aver speso la vita inseguendo una «vana speranza», soffrendo per un motivo non giusto, per un «van dolore». Petrarca non interroga più la Ragione, ma ascolta la propria coscienza; questa lo riporta alla Fede che gli instilla un intenso amore per i valori eterni, gli instilla una nuova speranza e un senso tutto nuovo del dolore illuminato dal fermo desiderio di seguire Laura in Paradiso. Il *Canzoniere*, quindi, si chiuderebbe con una sezione degli ultimi sei componimenti dedicati al pentimento. Il sonetto che a noi interessa farebbe da cerniera perfetta fra due modi di vita e avvierebbe l'inizio di una *mutatio vitae*. E sarebbe una chiusura perfetta, contrariamente a quanto sostengono coloro che vedono la storia del *Canzoniere* come una *fabula inexplata*³.

Tutto ciò rende ineccepibile e felice la coincidenza fra lo specchio e il suo significato tradizionale di coscienza. Non si tratta, infatti, di una coincidenza casuale, poiché Petrarca se ne mostra perfettamente consapevole quando usa il termine "coscientia" proprio nei versi finali del *Canzoniere*: «e 'l cor conscientia or morte punge» (*Rvf.* 366, 59), termine tecnico piuttosto raro nel volgare di quei giorni.

³ È la tesi sostenuta in tempi recentissimi da PICONE (2007).

L'analogia su cui si fonda la metafora specchio/coscienza è trasparente in quanto i due elementi che lo compongono hanno entrambi l'attributo della veridicità: come lo specchio riflette la realtà tale e quale essa è, così la coscienza dice al soggetto che l'interroga la verità di quello che sente nel profondo della sua anima. Per questo la coscienza è lo specchio dell'anima, e interrogarla ha la valenza metaforica di "rispecchiarsi", di "guardarsi nello specchio". La metafora ha una storia tanto lunga e tanto ricca che ci esime dal ricostruirne il percorso e le tappe. Semmai per il nostro discorso conta molto di più indicarne qualche traccia anche nell'opera petrarchesca oltre a quella che stiamo esaminando. La ricerca ci porta subito ad un luogo dei *Triumphs*:

Or ò dinanzi agli occhi un chiaro specchio
ov'io veggio me stesso e 'l fallir mio⁴.

Ma senza altri indugi vediamo ormai il sonetto:

Dicemi spesso il mio fidato specchio,
l'animo stanco, et la cangiata scorza,
e la scemata mia destrezza et forza:
– Non ti nasconder più, tu sei pur veglio.

Obedir a Natura in tutto è meglio,
ch'a contender con lei il tempo ne sforza. –
Subito allor, com'aqua 'l foco amorza,
d'un lungo e grave sonno mi risveglio:

et veggio ben che 'l nostro viver vola
et ch'esser non si pò più d'una volta;
e 'n mezzo 'l cor mi sona una parola

di lei ch'è del suo bel nodo sciolta,
ma ne' suoi giorni al mondo fu sì sola,
ch'a tutte, s'i' non erro fama à tolta⁵.

E già nella quartina iniziale ci imbattiamo in un'ambiguità. Il verbo «dicemi» è singolare, ma qual è il soggetto: «lo specchio» e anche «l'animo stanco» e quanto segue fino al v. 3, o invece tutti questi soggetti, eccetto «lo specchio» sono da intendere come complementi diretti, rendendo così regolare la voce singolare del verbo? Il fatto che commentatori autorevoli e a noi vicini nel tempo risolvano l'ambiguità nel primo senso (Santagata e Bettarini) e altri invece propendano per il secondo (Dotti), conferma che esista un'ambiguità sintattica di cui bisognerebbe dare una giustificazione; e siccome è sempre impossibile risolvere nettamente un'anfibologia, capiamo che l'ambiguità sia frutto di un calcolo. E forse questo calcolo vuole che le parole si adeguino all'oggetto che descrivono, ripetendone addirittura la funzione: l'ambiguità che apre il sonetto

⁴ *Tr. Temporis* 56s. in PACCA – PAOLINO (1996).

⁵ Si cita dall'ed. a cura di SANTAGATA (2004²). Da questa edizione sono ricavate tutte le citazioni contenute nel presente saggio.

duplica l'ambiguità generata dallo specchio ossia dall'oggetto del componimento. Avremmo quindi un caso di scambio fra parole e cose, fra senso figurato e senso letterale, fra segno e oggetto denotato, fra realtà concreta e i suoi segni verbali. Se questo è il caso, come crediamo che sia, riusciamo ad entrare nella causa prima di quell'ambiguità e riusciamo anche ad apprezzarne la ricchezza e il potenziale poetico.

L'ambiguità di cui parliamo è dello stesso tipo di quella creata dallo specchio. Questo strumento duplica l'individuo o l'oggetto che gli si pone davanti, ma uno di questi è reale e materiale mentre l'altro, il duplicato, è illusorio e immateriale; uno è "concreto" e l'altro è "figurato". Nel nostro sonetto esiste una forma di comunicazione circolare nel corso della quale i ruoli vengono a scambiarsi. Chi emette il messaggio è lo strumento dello specchio, l'agente che "dice"; chi lo riceve è la persona che lo interroga (il "mi" enclitico); chi formula il messaggio sono le cose che lo specchio riflette («l'animo stanco», «la cangiata scorza» ecc.). In questo circolo lo specchio è anche il *medium* attraverso il quale il messaggio viene trasmesso, e in questa posizione lo specchio non interviene con una sua "personalità" e comunica il messaggio in modo neutro ma fedele; chi inizia la comunicazione è la persona che pone la domanda, e questi coincide con la persona che riceve la risposta; le cose che costituiscono la risposta sono quelle che la danno ma che sollecitano anche un'interpretazione la quale spetta a chi interroga lo specchio; chi interroga ottiene una risposta "vera" ma non è quella che sperava; lo specchio non altera quella verità, tuttavia non la "sente" come sua; le cose che parlano sono quelle che sono, ma non sarebbero se non ci fosse chi le ha convocate per interrogarle... insomma, la girandola di ruoli e di funzioni crea certamente molta ambiguità. La quale è nella natura e funzione dello specchio perché in esso si sovrappongono due dimensioni: quella del reale o del concreto che appartiene alla persona o oggetto che vi si riflette, e quella irreal e incorporea dell'illusione ottica che appartiene all'immagine riflessa. Lo specchio però non "gioca" perché la sovrapposizione che esso genera porta a meditare sul rapporto fra sostanza e forma, tra il vero e la sua immagine falsa, fra il reale e l'irreale e altre simili nozioni di natura addirittura metafisica. Nel nostro sonetto, aldilà delle ambiguità rilevate, esistono due dati: uno l'individuo che si chiama Francesco Petrarca, e l'altro è la sua immagine, delle quali la prima vive e sente, mentre la seconda non vive di vita propria e non sente perché non ha anima o profondità di coscienza o di altri sentimenti. La natura irreal e immateriale o "scorporata" dell'immagine riflessa offre però grandi vantaggi. In quell'immagine tutta in superficie e priva di reazioni proprie e di finzioni è possibile vedere in forma analitica e fredda gli accidenti o attributi che, nella dimensione del reale o della persona che si proietta nello specchio, non si possono vedere nello stesso modo: intanto perché è difficile vedersi; poi perché il modo di sentire altera le impressioni; quindi perché la familiarità con il proprio corpo nasconde molti dei suoi difetti e pregi.

Lo specchio, insomma, “dice” alla persona che gli si pone davanti ciò che essa gli mostra; tuttavia la freddezza e la disponibilità analitica con cui restituisce quanto ha avuto finisce per sottolinearne i tratti, sollecitando così un’impressione o un giudizio da parte dell’osservatore. La vecchiaia che la persona di Petrarca scopre davanti allo specchio è oggettivamente la sua vecchiaia, ma gli sembra accentuata perché è come se la vedesse in un’altra persona. È il momento in cui crolla una illusione; è l’ora della verità, diciamo, ed è paradossalmente la verità appresa da una immagine illusoria. La forza persuasiva di quella verità non muta, e il ravvedimento che ne risulta prende voce in una *sermocinatio* o dialogo dell’autore con se stesso: una situazione retorica che rappresenta una sorta di continuazione dell’immagine dello specchio. Per il momento non insistiamo su questo punto che ci porterebbe a divagare troppo; tuttavia teniamo a mente questo rapporto fra realtà e immagine riflessa in quanto ad essa dovremmo tornare.

Notiamo soltanto che la struttura stessa del sonetto conferma l’ambiguità fra realtà concreta e realtà figurata. Il sonetto è perfettamente bipartito ma non lungo le tradizionali linee divisorie di quartine vs terzine, bensì secondo il computo dei versi: proprio al settimo verso il sonetto prende un avvio nuovo e sembra modificare il tema che lo aveva aperto ma in realtà lo espande: una specularità irregolare, anamorfica, che con la sua deformazione libera un significato. Nella prima parte domina la figura della persona che si guarda allo specchio. Domina con la sua materialità fisica, le sue rughe, l’aria affaticata, la sua mancanza di forze e di agilità. Lo specchio gli restituisce l’immagine traducendola in termini di un imperativo morale basato sulle inflessibili leggi della natura. Con «subito allor [...] / mi risveglio» è il momento dell’intellezione, il momento in cui la visione di se stesso nello specchio dischiude una verità di livello intellettuale e di dimensioni che sono insieme universali e individuali: all’ordine delle prime appartengono le considerazioni universali sul tempo, e nell’ordine delle seconde rientra la percezione che la vita vissuta sia stata consumata nel “sonno”, considerazione quest’ultima che non può non richiamare la chiusa del primo sonetto prologo/epilogo: «che quanto piace al mondo è breve sogno». Lungo la stessa divisione vediamo due linee di deissi temporali: la prima con *spesso* (v. 1) indica un’azione iterativa, mentre la seconda con *subito* (v. 7) indica azione istantanea. Attorno alla prima si coordinano le isotopie del “venire meno” o del “mancamento” (*scemata, cangiata, stanca*), mentre attorno alla seconda si coordinano i programmi e gli imperativi (*obedir, non ti celar*) nonché i primi effetti di questi ordini (*mi risveglio, e veggio*). La seconda parte dice l’insorgere subitaneo e irresistibile della coscienza; la prima parte, invece, indica ciò che prepara quell’evento, e lo dice riposando su una semantica fondata su immagini visive e su sentimenti: una semantica che s’incentra sul senso sia fisico che psicologico della vecchiaia. Ma l’avverbio *spesso* indica un’azione ripetuta con una certa frequenza, e ciò sembra incongruo con il *subito*, a meno che non si

supponga che fino al momento indicato da quell'avverbio l'osservatore sia rimasto insensibile a quanto lo specchio gli diceva e continuava a dirgli⁶.

Comunque il disagio maggiore con l'avverbio *spesso* viene non tanto dal fatto che Petrarca alluda raramente allo specchio in relazione alla vecchiaia, quanto piuttosto dal fatto che egli si sia visto *spesso* vecchio, come a dire che ciò sia avvenuto “molto frequentemente nel corso degli anni”. E poiché abbiamo detto che la cosa ci risulta nuova, dobbiamo dedurre che lo statuto di vecchio sia, per quanto riguarda il poeta, un fatto antico osservato per lungo tempo. Ma non si può essere “spesso vecchi”, anche se il processo di senescenza può essere lungo. La spiegazione migliore, allora, quella che potrebbe dare un significato plausibile a *spesso* è di intenderlo come avverbio con sfumatura intensiva anziché iterativa, e quindi conservargli un valore temporale ma limitarne l'estensione nel tempo a un periodo breve e abbastanza vicino al *subito*, cioè come se si trattasse di uno stato, quello della vecchiezza, presentatosi con frequenza in tempi ravvicinati e tali da far scattare la crisi: come a dire “recentemente mi sono sentito vecchio”. Per confermarlo, oltre alla forza deittica del presente *dicemi*, si dovrebbero accostare alla nozione di vecchiaia anche «la cangiata scorza» (dove il cambio implica un'idea di novità) e la stanchezza e la mancanza di agilità, tutte qualità giovanili venute a mancare, inoltre gli altri complementi diretti (o soggetti che siano) legati a quel verbo iniziale: tutti insieme quegli elementi creano una situazione che è tipica dell'invecchiamento, di un processo che prende piede lentamente ma solo ad un certo punto si presenta come se fosse maturato in un nuovo stato o in una nuova condizione. E nel nostro sonetto Petrarca allude a questa percezione improvvisa come di “fuoco smorzato dall'acqua”.

Una volta impostato il problema in questi termini non è difficile trovare quanto si sospettava. Non c'è dubbio, infatti, che in un gruppo di una quindicina di sonetti antecedenti al nostro troviamo i primi avvertimenti o sintomi, per così dire, di quello che sarà il nuovo “stato di salute” e che avrà il nome di “vecchiaia”: in quei sonetti troviamo un addensarsi di temi che riguardano proprio la vecchiaia con la relativa nozione della fugacità del tempo, troviamo un insistere sui temi della stanchezza e della mancanza di energia.

⁶ Tuttavia in quello *spesso* ci sono elementi che creano disagio nel lettore. Intanto si può notare che Petrarca, così attento a se stesso e alla vitalità del proprio amore, non si ponga mai il problema della propria età e della propria energia fisica nel vivere questo amore che lo tormenta da decenni. Solo una volta in tutti quel lungo periodo Petrarca dice di essersi guardato nello specchio, e ciò avviene nel son. 168 nel quale si chiede se debba interpretare i messaggi d'amore come veritieri o come menzogneri, e s'accorge di invecchiare guardandosi allo specchio: «In questa passa 'l tempo, et ne lo specchio / mi veggio andar ver' la stagion contraria / a sua impromessa, et a la mia speranza. / Or sia che po': già sol io non invecchio; / già per etate il mio desir non varia: / ben temo il viver breve che m'avanza» (168, 9-14). Qui la vecchiaia e lo specchio sono un *topos* che contrappone il passare del tempo o l'accumularsi degli anni all'inevitabile e inossidabile vitalità dell'amore; e per questo il tema dell'età non prende la dimensione drammatica descritta nel sonetto 361, ma vale solo come misura di ciò che passa. Le altre menzioni dello specchio nel *Canzoniere* riguardano Laura e il suo narcisismo (son. 45 e 46). Nel complesso si tratta di pochissime menzioni specialmente se si considera la vitalità del tema “specchio” nella poesia medievale. La loro rarità dovrebbe rendere più rilevante quella del nostro sonetto, considerando anche la sua posizione cruciale.

Questa sintomatologia spunta già nel son. 344 (vv. 12-4) dove l'autore avverte un'*impasse* nella sua poesia, quasi l'inizio di una privazione e di una perdita inarrestabile:

Piansi e cantai: non so più mutar verso;
ma dì et notte il duol nell'alma accolto
per la lingua et per li occhi sfogo et verso.

La visione con "l'occhio interno" (345, 12) di Laura in Paradiso, desta nell'amante il desiderio di seguirla; e Laura salendo in Paradiso mira «s'io la seguo» e l'amante l'ode «pregar pur ch'io m'affretti» (346, 12-4). E il poeta che per lei ha versato «lagrime e 'nchiostro», «prega ch'i' venga tosto a star con voi», cioè con Laura (347, 8 e 14). L'attesa della morte intensifica le sue note, ed è un tema che si insegue da un sonetto all'altro, come nel 348, che si chiude col verso «m'impetre gratia, ch'i' possa esser seco» (v. 14) ed è un verso che a sua volta si riallaccia con «e mi par d'or in hora udire il messo» che apre il sonetto 349. In quest'ultimo affiora intenso il tema del cambiamento e della vecchiaia (vv. 1-6):

E' mi par d'or in hora udire il messo
che madonna mi manda a sé chiamando:
così dentro e da for mi vo cangiando,
et sono in non molt'anni sì dimesso

ch'a pena riconosco omai me stesso;
tutto 'l vivere usato ò messo in bando.

Il desiderio di cambiar sede da questo mondo a quello eterno per poter vedere meglio la sua amata è presente anche nel son. 350: «onde il cangiar mi giova la poca vista a me dal cielo offerta» (350, 12s.). Sintomi di stanchezza affiorano nel son. 354: «a lo stile stanco et frale» (354, 2), e ritorna l'associazione del pianto e della scrittura: «piangendo 'l dico, et tu piangendo scrivi» (354, 14). Nel sonetto successivo, il 355, torna il tema della fugacità del tempo: «o tempo, o ciel volubil, che fuggendo», e con esso il desiderio di morire: «et sarebbe ora, et è passato omai, / di rivoltarli [*i.e.* gli occhi] in più sicura parte, / et poner fine a li 'nfiniti guai» (355, 9-11). L'ansia di raggiungere Laura in Paradiso cresce: «ogni giorno mi par più di mill'anni / ch'i' segua la mia fida cara duce» (357, 1s.) il cui splendore «traluce» nel cuore dell'amante «ch'i' comincio a contar il tempo e i danni» (357, 8). L'invocazione alla morte del son. 358 non lascia dubbi ormai sull'intensità del desiderio che questa arrivi quanto prima: «dunque vien', Morte: il tuo venir m'è caro. / Et non tardar, ch'egli è ben tempo omai» (358, 8s.), e «seco fui in via, et seco al fin son giunto / et mia giornata ò co' suoi pie' fornita» (358, 13s.). Nelle due canzoni non figurano più i temi appena passati in rassegna; la loro assenza però è facile da capire perché in una canzone (359) ha luogo in sogno l'incontro e l'ultimo dialogo fra i due protagonisti, e Laura reitera l'invito a Francesco perché la segua in Paradiso; nella canzone successiva (360) ha luogo la "lite" tra

Francesco e Amore, quindi si chiude la strada alla loro vicenda in comune. Quella chiusura apre la via ad una nuova vita che come primo passo richiede il rito del pentimento.

Intanto, però, raccogliendo le fila della nostra ricerca, sembra evidente che i sonetti appena ricordati costituiscono un nucleo compatto dal punto di vista tematico, una sorta di macrotesto, organizzato in modo tale da produrre un crescendo o da creare una tensione che reclama una via d'uscita, una soluzione. Alcuni temi appartengono addirittura ai primi periodi del *Canzoniere* ma hanno un senso diverso, determinato di volta in volta dal componimento e dal contesto in cui si trovano. Prendiamo, ad esempio, il tema del tempo il quale è presente fin dai primi passi del *Canzoniere*, ma è quasi sempre legato al senso della sua fugacità e della natura effimera delle cose e non al problema degli anni fisici, come appare nei sonetti che abbiamo appena visto. Lo stesso si può dire del tema della stanchezza che di solito si associa a quello delle sofferenze amorose e non dell'affaticamento fisico. Comunque ciò che conta nel nostro macrotesto è quanto sia densa e fitta la ricorrenza di questi temi. Il loro addensarsi crea una carica di *pathos* davanti alla quale non sorprendono le personificazioni che si succedono, e che certe ansie e passioni spirituali prendano una forma concreta, una veste fisica. Prima abbiamo le personificazioni di Francesco e di Amore e di Ragione, poi quelle della vecchiaia, della stanchezza e della «scemata forza»: sono le personificazioni che da quello sfondo, insieme sentimentale e poetico emergono nella superficie dello specchio per dare al poeta la *evidentia* di quello che lui è nella realtà. Nello specchio l'autore vede il *suo essere vecchio, la sua vecchiaia*. Quanto aveva cercato di dire in parole ora si è entificato: le parole hanno preso corpo, si sono tradotte in visione, in immagine mentale! Davanti a quello specchio il poeta vede se stesso con tutti quegli attributi che i componimenti appena ricordati hanno esaminato o indicato analiticamente. Ora sono tutti insieme, potentemente sintetizzati in un'immagine di vecchio e della vecchiaia.

Per il momento possiamo fermarci qui, senza procedere ad indagare come quella visione si trasformi in un'intellezione del senso del tempo e del suo correre, e come in tanta luce il poeta riascolti la "parola" che non può essere che quella proferitagli da Laura durante l'incontro dell'ultimo sogno: ora, in quel particolare momento la capisce e ne avverte il potere salvifico perché gli addita un'ancora di stabilità eterna. Ci fermiamo per indugiare davanti ad un fenomeno o, se si vuole, una tecnica che Petrarca usa spesso nel suo *Canzoniere* e che non mi risulta sia mai stata osservata.

Il *Canzoniere* è ricco di "visioni", ma non di quelle cantate nella "Canzone delle visioni" e altre simili ché in questi componimenti le visioni sono quadri allegorici ben diverse nella genesi da tante altre che prendono forma di allucinazione o di visione mentale. Si tratta di visioni del tipo:

Fuggir vorrei: ma gli amorosi rai,
che dì et notte ne la mente stanno,
risplendono sì, ch'al quindicesimo anno
m'abbaglian più che 'l primo giorno assai;

et l'immagine lor so sì cosparte
che voler non mi posso, ov'io non veggia
o quella o simil indi accesa luce. (107, 5-11)

Oppure:

Ove porge ombra un pino alto od un colle
talor m'arresto, et pur nel primo sasso
disegno co la mente il suo bel viso (129, 27-29).

Questo tipo di visione nasce da un intenso pensare che anela a ritrovare visualmente l'oggetto del pensato, quasi per desiderio o volontà di dargli concretezza e intelligibilità massima. Il recente commento del *Canzoniere* curato da Sabrina Stroppa⁷ mette in luce moltissimi di questi casi, e identifica la ragione o quanto meno il modello di queste visioni nella tradizione del linguaggio misticheggiante di cui Petrarca si era nutrito leggendo i grandi mistici e i Vittorini del dodicesimo e tredicesimo secolo. Comunque stiano le cose – e la Stroppa ha sicuramente visto bene – Petrarca accolse questa traduzione o tecnica di salire dai segni verbali alla visione concreta per un bisogno esistenziale. Il *Canzoniere* è pervaso da un anelito di attingere assoluti, di dare un senso a un mondo di frammenti riducendoli ad un'unità di senso nel quale l'intelligenza trova il suo approdo perché capire significa veramente adeguare l'intelligenza alle essenze delle cose. Il *Canzoniere* procede assortendo una serie di temi che culminano in un testo che li raprende e che spesso è una sorta di visione. Se, ad esempio, prendiamo il macrotesto del "ravvedimento", costituito dai sonetti 60-67 vediamo che i temi della vergogna e del dolore culminano nell'identificazione della causa prima di questo smarrimento, cioè nell'idolatria di Laura evidenziata dallo scambio del nome con la stessa pianta⁸. Quella visione allucinata è la resa in codice visivo di una serie di "cose" che turbavano il poeta; e in quella visione esse prendono corpo e concretezza parlando all'intelligenza prima che ai sensi. Nell'episodio dello specchio vediamo esattamente lo stesso processo: un serie di temi angosciosi finisce per prendere corpo in un'immagine sintetica e potente e per questo soddisfacentissima per l'intelligenza che vuol capire gli insiemi e le essenze. Questo può avvenire nel modo più efficace quando le cose e le parole riescono a fondersi in un unico linguaggio. Si capisce che siamo così sulla via dell'emblematica o del simbolismo rinascimentale, e Petrarca ne sarebbe un precursore. Contrariamente a quanto si pensa la poesia di Petrarca è spesso straripante di cose concrete più di quanto non lo sia la poesia di qualsiasi poeta "comico". Ma è anche vero che

⁷ STROPPA (2011).

⁸ Vedi su questo fenomeno CHERCHI (1992).

quelle cose disgregate e frammentarie cercano di convergere in un'immagine o una sintesi che dica al senso della vista quello che le parole non riescono a dire.

E così dicendo ci siamo avviati ad aprire una grande ricerca che provi le affermazioni appena fatte: Petrarca fondatore o quanto meno antesignano del linguaggio figurato rinascimentale. L'occasione attuale non consente di andare oltre le considerazioni appena avanzate; ma mi ripropongo di tornare quanto prima sull'argomento ed esaminare quanto bisogno di "realismo" stia dietro le visioni petrarchesche, un realismo che in chiave neoplatonica si approssima quanto è possibile alle essenze dei *realia*.

Paolo Cherchi

Professor Emeritus of Italian and Spanish Literatures

University of Chicago

Department of Romance Languages and Literatures

1115 East 58th Street

Chicago, IL 60637

pcvv@uchicago.edu

Riferimenti bibliografici

Cherchi, P. (1992) Lettura del sonetto LXVII. In *Lecturae Petrarcae*. Firenze. Olschki. 237-58.

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

Pacca, V., Paolino, L. (a cura di) (1996) *Trionfi. Rime estravaganti. Codice degli abbozzi*. Milano. Mondadori.

Picone, M. (a cura di) (2007) *Il Canzoniere: lettura micro e macrotestuale. Lecura Petrarcae Turicensis*. Ravenna. Longo.

Santagata, M. (a cura di) (2004²) *Francesco Petrarca. Il Canzoniere*. Milano. Mondadori.

Stroppa, S. (a cura di) (2011) *Francesco Petrarca. Il Canzoniere*. Introduzione di P. Cherchi. Torino. Einaudi.

Tagliapietra, A. (2008) *La metafora dello specchio. Lineamenti di una storia simbolica*. Torino. Bollati Boringhieri.