

IL NAUFRAGIO DEI SIMBOLI (*R.v.f.* 323)¹

1. La postilla che sulla g. 2v, subito sopra l'abbozzo delle ultime quattro stanze e del congedo della canzone 323, recita :

1368. octobr(is) .13. ven(er)is an(te) mat(utinum) . ne labat(ur)
(con)t(uli) ad cedul(am) plusq(uam) t(ri)en(n)io h(ic) i(n)clusa(m)
(et) eode(m) die int(er) p(rim)a(m) face(m) (et) (con)cub(ium)
tr(anscripti) in alia papiro q(ui)b(us)da(m) (et) c(etera),

è una delle più ostiche fra quelle ospitate dal Vat. lat. 3196. I tentativi di decifrarla² lasciano ancora vaste zone di incertezza : “contuli” o “continuavi” ? vale a dire : proseguimento di una scrittura interrotta o giustapposizione di due testi già scritti ? e ciò per non rischiare di perdere il già scritto o invece per fissare su carta una composizione puramente memoriale (“ne labatur”) ?³ I singoli dubbi, per quanto rilevanti, non impediscono tuttavia di cogliere il senso complessivo del messaggio affidato alla postilla : in quelle righe Petrarca ha fissato il ricordo del momento in cui ha congiunto, formando un unico organismo, una

1 Questa lettura ricalca, con alcune integrazioni, quella già pubblicata in “Cenobio”, 2/XLI, 1992, pp. 133-51.

2 Ne fornisce una compiuta rassegna Michele Feo, *Il sogno di Cerere e la morte del lauro petrarchesco*, in *Il Petrarca ad Arquà*. Atti del Convegno di studi nel VI centenario (1370-1374) (Arquà Petrarca, 6-8 nov. 1970), a c. di Giuseppe Billanovich e Giuseppe Frasso, Padova, Antenore 1975, pp. 117-48 ; in part. pp. 139-40.

3 Cf. Rosanna Bettarini, *Postille e varianti nella canzone delle visioni*, “Studi petrarcheschi”, n. s. II (1985), pp. 159-84 ; in part. pp. 165-66.

prima porzione di testo, scritta ormai da più di tre anni - le prime due stanze, testimoniate solo nella versione definitiva del Vat. lat. 3195 -, e una seconda, rappresentata dalle stanze contenute, in forma di abbozzo, su quella stessa carta. Pur trattandosi di un abbozzo, cioè di una stesura di getto⁴, con tutti i pentimenti che una prima scrittura comporta, non dobbiamo necessariamente dedurne che la composizione sia avvenuta il giorno indicato dalla postilla (13 ottobre 1368) ; è anzi più verosimile che un lavoro così tormentato abbia richiesto un più lungo lasso di tempo e pertanto che la data della postilla sia solo un termine *ante quem*. La plausibile retrodatazione dell'abbozzo non può tuttavia annullare lo iato di tempo fra la composizione delle prime due stanze e quella delle successive, anche perché l'indicazione fornita dalla postilla, e cioè che la cedola, o foglietto, contenente le due stanze risale ormai a più di tre anni prima ("plusquam triennio"), trova una conferma esterna nel riscontro, prodotto dalla Bettarini⁵, fra l'allegoria della nave che naufraga e la descrizione di una galea addobbata a festa rintracciabile in una lettera da Venezia del 4 giugno 1364 (*Sen. IV 3*)⁶. Si aggiunga poi che, una volta tanto, la livella di Petrarca non ha cancellato dal testo finito gli effetti di una composizione in due fasi, sicché l'intervallo temporale documentato dai dati esterni trova piena conferma nella diversa fisionomia delle due parti congiunte. Anche l'esame dei rapporti che le due parti della canzone intrattengono con gli altri testi del Canzoniere, effettuato da De Robertis, conduce a risultati convergenti : esso mostra che "la linea 190-318 [i sonetti che chiudono le due sezioni della cosiddetta forma di Giovanni, conclusa il 21 aprile del 1367] sembra proprio il limite massimo di riferimento per la prima concezione della canzone ... Viceversa si deve constatare ... una vera e propria dipendenza della nuova composizione dalle acquisizioni testuali successive a quel termine"⁷.

4 Al contrario, per Bortolo Martinelli, *Veduta con naufragio : "Rerum vulgarium fragmenta" CCCXXIII, 13-24*, "Italianistica" XXI (1992 (= *Studi in memoria di Giorgio Varanini I Dal Duecento al Quattrocento*), pp. 511-35, "l'intero blocco della canzone accolto a c. 2v deve essere considerato come trascrizione da un precedente stadio elaborativo" (p. 512).

5 Bettarini, *La canzone delle visioni...*, p. 163.

6 Invece per Martinelli, *veduta con naufragio...*, p. 513 "la canzone poteva benissimo essere già stata concepita e scritta fin dal 1365", tanto da ipotizzare che "il testo fosse progettualmente unitario già in origine" (p. 514).

7 Domenico De Robertis, *Contiguità e selezione nella costruzione del Canzoniere petrarchesco*, "Studi di filologia italiana", XLII (1985), pp. 45-66 ; la cit. alle pp. 61-62.

2. Gli interpreti sono unanimi nel rilevare il salto di impostazione che si verifica tra la II e la III stanza.

Mentre le due prime visioni (una fiera col volto di donna cacciata da due veltri e una nave riccamente ornata che una improvvisa tempesta fa naufragare contro uno scoglio) sono tra loro irrelate (con la sola eccezione del generico "Indi" in apertura della seconda), le quattro successive sono ambientate nello stesso luogo, ora definito "boschetto" (v. 25) o "bosco" (v. 37), ora "selva" (v. 51). Nell'ultima stanza si parla solo di fiori ed erba (v. 61), ma la scenografia è la stessa. All'unità di luogo fa riscontro la consequenzialità logica e narrativa degli avvenimenti che ivi accadono. Anche il ruolo del narratore-visionario muta sensibilmente: nelle prime due stanze egli si limita a "vedere" dalla "finestra" (vv. 1-2), nelle successive è invece parte integrante della visione stessa, al punto da "assidersi" (v. 43), attore fra gli attori, presso la "fontana" che sgorga nel bosco⁸.

Diversi sono anche i simboli e i referenti delle visioni fuori e dentro la selva. Sia la fiera cacciata dai veltri (il giorno e la notte):

Standomi un giorno solo a la fenestra,
onde cose vedea tante, et sì 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 ;

sia la nave che naufraga :

Indi per alto mar vidi una nave,
con le sarte di seta, et d'òr la vela,
tutta d'avorio et d'ebeno contesta ;
e 'l mar tranquillo, et l'aura era soave,
e 'l ciel qual è se nulla nube il vela,
ella carca di ricca merce honesta :

⁸ Cf. le osservazioni di Feo, *Il sogno di Cerere...*, pp. 135-38.

poi repente tempesta
 oriental turbò sì l'aere et l'onde,
 che la nave percosse ad uno scoglio.
 O che grave cordoglio!
 Breve hora oppresse, et poco spatium asconde,
 l'alte ricchezze a nul'altre seconde

rimandano direttamente alla persona di Laura e alla sua tragica fine (l'improvvisa "tempesta oriental" [vv.19-20] è scoperta metafora della "mortifera pestilenza ... nelle parti orientali incominciata" [Boccaccio, *Dec. I Introd.* 8]), e tuttavia, né la "fera", per quanto associata alla donna in numerosi passi della raccolta (cf., ad es., 23, 148 ; 126, 29 ; 135, 45 ; 152, 1-2 e la "cerva" del già ricordato son. 190), può essere considerata un emblema o un simbolo laurano, né, tanto meno, lo può essere la nave, che qui, è vero, rinvia punto per punto al ritratto dell'amata (le sarte e la vela ai capelli biondi, l'avorio al volto candido, l'ebano alle ciglia ecc.), ma che negli altri scritti petrarcheschi è sempre e solo il tradizionale simbolo della vita umana. Sono invece elementi fissi dell'apparato simbolico laurano il lauro, la fenice e, più indirettamente, la fonte valchiusana ; eppure, le visioni di cui sono protagonisti (altro discorso, vedremo, va fatto per quella finale della "leggiadra et bella donna"), sebbene abbiano anch'esse come referente ultimo il tragico evento del 1348, non sono immediatamente decrittabili come trasposizione allegorico-simbolica della morte di Laura. L'ambivalenza di quei simboli (nello stesso tempo erotici e poetici), assente invece dai primi due, rende più complesso anche il racconto allegorico a cui danno vita.

La differenza sostanziale risiede però nella diversa qualità dei due tipi di visione. Quella della fiera inseguita e sbranata dai cani è certamente una immagine libresco (nota a tutti, e allo stesso Petrarca, è la versione datane da Boccaccio nella novella di Nastagio [*Dec. V 8*]⁹), ma è anche una immagine a cui l'esperienza della vita conferisce una connotazione, se non di quotidianità, almeno di naturalità. E così come il vittorioso inseguimento dei cani non ha nulla di straordinario, anche il significato simbolico di cui esso è il veicolo (l'inesorabile azione distruttrice del tempo) esprime una delle più universali esperienze della vita umana. Neppure il naufragio della nave, per quanto Petrarca ne sottolinei l'imprevedibilità (il mare era tranquillo, il cielo sereno, il vento dolce, vv. 16-17) e la repentinità ("repente tempesta", v. 19), esorbita dall'umana

9 Cf. Vittore Branca - Mariarosa Giacomini, *Tem e stilemi fra Petrarca e Boccaccio*, "Studi sul Boccaccio", VIII (1974), pp. 215-49.

esperienza : è sì un evento traumatico, ma non impensabile o, ancor più, innaturale. Impensabili e imprevedibili, invece, in quanto violano le leggi stabilite, sono gli accadimenti che si succedono (con l'eccezione dell'ultimo) nel "boschetto". Eventi violenti, di cui mai, prima, il narratore avrebbe potuto immaginare il verificarsi. La natura e gli dei, infatti, sembravano escludere la stessa possibilità che essi accadessero.

Da molti punti di vista, e in particolare da quest'ultimo, lo stacco fra le stanze composte per prime e quelle aggiunte nel 1368 è molto netto, al punto da suscitare l'impressione che nel testo completo convivano, al di là delle esteriori omologie di metro e di contenuto, due distinti discorsi sulla catastrofe. Tale impressione nasce dalla lettura della canzone nella sua veste definitiva. Se però ne ripercorriamo la storia, per la sezione documentata dagli abbozzi, ci imbattiamo in una primissima fase redazionale nella quale la contraddizione appare assai meno rilevata. Che la lima petrarchesca, invece di uniformare, distingua, e operi per accentuare le discrepanze è un fatto eccezionale, meritevole di attenzione.

3. Leggiamo le stanze del "boschetto" così come appaiono sul Vat. lat. 3195. Agli eventi drammatici fa cornice un *locus amoenus* che ha tutte le caratteristiche del luogo ameno e *conclusus* per definizione, la "vallis clausa" sacra alle Muse e all'amore per Laura¹⁰. I riscontri con altri passi del libro potrebbero esser molto numerosi, ma è sufficiente richiamare la canzone valchiusana per antonomasia, la 126, per comprovare l'identità dei luoghi, a cominciare proprio dalla "selva-bosco", se è vero che nel congedo della 126 il "boscho" è metafora dell'intera Valchiusa. Ma si veda :

Chiare, fresche et dolci acque
 (126, 1)
 Chiara fontana in quel medesimo bosco
 sorgea d'un sasso, et acque fresche et dolci
 spargea, soavemente mormorando
 (323, 37-39)¹¹ ;

10 Sul ruolo mitico di Valchiusa nella storia del libro si veda Marco Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino 1992, pp. 175-79.

11 E si aggiungano almeno 135, 92-93 "Sotto un gran sasso / in una chiusa valle, ond'esce Sorga" e 305, 9 "Mira 'l gran sasso, donde Sorga nasce". E' difficile seguire Pierantonio Frare, *Dalla contrapposizione alla identificazione: l'io e Laura nella canzone delle visioni*, "Strumenti critici", n. s. V (1991), pp. 387-403, quando sostiene che il v. 38 va letto "non come mimesi descrittiva delle fonti della Sorga, ma come allusione al frequente miracolo (retoricamente, un *adynaton*) dell'acqua che scaturisce dalla pietra" (p. 391).

herba et fior'..

(126, 7)

Alfin vid'io per entro i fiori et l'erba

(323, 61)¹²

Costei per fermo nacque in *paradiso*

.....

e 'l volto e le parole e 'l dolce riso

m'aveano, et s' *diviso*

da l'immagine vera

(126, 55-60)

ch'un delli arbor' pareo di *paradiso*

.....

et di sua ombra uscian s' dolci canti

.....

che dal mondo m'avean tutto *diviso*

(232, 27-30).

Aggiungo ancora un paio di riscontri : per l'immagine del narratore che si asside¹³ presso la fonte, si legga l'attacco del valchiusano sonetto 279 (vv. 1-5) :

Se lamentar augelli, o verdi fronde
 mover soavemente a l'aura estiva,
 o roco mormorar di lucide onde
 s'ode d'una fiorita et fresca riva,
 là 'v'io seggia d'amor pensoso et scriva ;

per quella delle delle ninfe e delle Muse che cantano presso quella stessa fonte, due versi del testo archetipico della morte del lauro, l'ecl. X (vv. 360-61)¹⁴, là dove si dice che intorno al lauro piantato a Valchiusa :

... per gramina circum

12 Quasi inutile aggiungere che il sintagma è elemento fisso della rappresentazione di Laura in Valchiusa : cf. 125, 59-61 "Così avestù riposti / de' be' vestigi sparsi / anchor tra' fiori et l'erba" ; 125, 69-74 "Qualunque herba o fior colgo / credo che nel terreno / aggia radice, ov'ella ebbe in costume / gir fra le piagge e 'l fiume, / et talor farsi un seggio / fresco, fiorito et verde" [cf. 323, 40 "al bel seggio, riposto, ombroso et fosco"] ; 162, 1-2 "Lieti fiori et felici, et ben nate herbe / che madonna pensando premer sole". Per il "seggio" si vedano anche 160, 9-10 "Qual miracol è quel, quando tra l'erba / quasi un fior siede".

13 Anche "riposto" è epiteto valchiusano : "né già mai vidi valle aver sì spessi / luoghi da sospirar riposti et fidi" (280, 5-6).

14 Cito da Francesco Petrarca, *Laurea occidens. Bucolicum carmen X*, Testo, traduzione e commento a c. di Guido Martellotti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1968.

ludere Amadriades passim Nimphasque videres.

Non possono dunque sussistere dubbi sul fatto che il "boschetto" teatro di tanto scempio coincida con la valle che era stata testimone dei momenti più felici e incantati dell'amore. Importa, certo, che Valchiusa sia stata il paradiso dell'innamorato, ma altrettanto importa che quel luogo sia stato (in tempi ormai lontani da quelli in cui la canzone è scritta) l'Elicon di Petrarca¹⁵. E questo perché nelle visioni nel boschetto la donna amata e la donna cantata in versi, l'oggetto di desiderio e le costruzioni simboliche che ne sono nate sono travolti dalla stessa catastrofe.

4.

In un boschetto novo, i rami santi
 fiorian d'un lauro giovenetto et schietto,
 ch'un delli arbor' pareo di paradiso ;
 et di sua ombra uscian sì dolci canti
 di vari augelli, et tant'altro diletto,
 che dal mondo m'avean tutto diviso ;
 et mirandol io fiso,
 cangiossi 'l cielo intorno, et tinto in vista,
 folgorando 'l percosse, et da radice
 quella pianta felice
 subito svelse : onde mia vita è trista,
 ché simile ombra mai non si racquista.

Fra i simboli laurani quello dafneo è il più antico e il più potente. Simbolo di frustrazione, ma anche, e contemporaneamente, di vittoria : il canto risarcisce dell'imprendibilità di una Dafne perennemente in fuga. Il lauro è una pianta sacra ("sacra fronde", 34, 7), cara agli dei che manifestano in più modi il loro favore : non cura il variare delle stagioni e neppure teme i temporali e le tempeste, dal momento che Giove stesso lo ha reso immune dalla minaccia del fulmine¹⁶. Che esso, allora, prima di essere svelto "da radice", sia percosso dalla folgore (v. 33), è un evento assolutamente straordinario e innaturale, che mai nessuno avrebbe

15 Cf. ad es. Fam. V 10, 3 ; XII 6, 1 ; XIII 8, 14 ; *De sui ipsius et multorum ignorantia* (*Opere latine di Francesco Petrarca*, a c. di Antonietta Bufano, Torino, Utet 1975, p. 1054).

16 Cf. *Collatio laureationis* 11, 19 ; *R. v. f.* 24, 1-2 ; 60, 12-13 ; 113, 5 ; 142, 12 ; *Africa* IX 117-19 ; *Buc. carm.* X 362-63 ; *Secretum* III (Francesco Petrarca, *Prose*, Ricciardi, Milano-Napoli 1955, p. 180).

potuto prevedere, un vero *adynaton*, impossibile come è impossibile che il giorno si riempia "di minute stelle" (22, 38). Questa, si badi bene, è la sola volta in tutta l'opera di Petrarca che il lauro subisce una tale sorte¹⁷: può essere schiantato o sradicato dal vento e dalla tempesta (si vedano il son. 318 *Al cader d'una pianta che si svelse* e i vv. 379-84 dell'ecl. X, significativamente intitolata *Laurea occidens*), ma folgorato, mai. La folgorazione che lo schianta è il segno tangibile di uno sconvolgimento dell'ordine cosmico e naturale; la fine del lauro è, per dirla col Castelvetro¹⁸, una morte "contra natura", della quale Giove è diretto responsabile.

Ma contro natura, in senso ancor più stretto, è anche la fine a cui va incontro la "fontana" della IV stanza:

Chiara fontana in quel medesimo bosco
 sorgea d'un sasso, et acque fresche et dolci
 spargea, soavemente mormorando;
 né pastori appressavan né bifolci,
 ma nimphe et muse a quel tenor cantando:
 ivi m'assisi; et quando
 più dolcezza prendea di tal concento
 et di tal vista, aprir vidi uno speco,
 et portarsene seco
 la fonte e 'l loco: ond'anchor doglia sento,
 et sol de la memoria mi sgomento.

E' certo che questa fonte è quella della Sorgue; altrettanto sicuro è che essa non ha una pura funzione referenziale (del resto, neppure la concreta sorgente di Valchiusa è mai stata, per Petrarca, solo una sorgente). Come nella realtà, anche nella trasposizione letteraria la fonte si riveste di un valore simbolico, connesso, come già il lauro, con la pratica della poesia¹⁹. Può essere benissimo l'Ippocrene²⁰, ma un Ippocrene privato, popolato da Muse e da ninfe che sanno come in Valchiusa sia nato un secondo Elicona. La fonte e il fiume sono necessari all'esistenza di Valchiusa allo stesso modo in cui quel *locus amoenus* può esistere solo in quanto luogo poetico, oggetto e produttore del canto. Se

17 Solo l'invettiva che chiude il son. 60 la contempla come estrema punizione: "Nè poeta ne colga mai, né Giove / la privilegi, et al Sol venga in ira, / tal che si secchi ogni sua foglia verde".

18 *Le Rime del Petrarca* brevemente esposte per Lodovico Castelvetro, Venezia, Zatta 1756, voll. 2 (1a ed. Basilea 1582).

19 Non mi convincono i tentativi di riportare la simbologia della fonte alla figura della donna: cf., ad es., Frare, *Dalla contrapposizione all'identificazione...*, p. 389.

20 Cf. Feo, *Il sogno di Cerere...*, pp. 143-45.

il mitico Ippocrene si fosse seccato, lo sconvolgimento nel mondo sarebbe certo stato enorme, ma non avrebbe provocato su Valchiusa gli stessi effetti devastanti che produce il venir meno traumatico di questo Ippocrene privato. La visione della fonte è quella (prescindendo ancora dall'ultima) in cui più tenue è lo spessore simbolico e più aderente alla realtà è la descrizione. Ed è proprio la realtà a suggerire il tipo di catastrofe di cui è vittima la fonte (vv. 45-47) :

aprir vidi uno speco,
et portarsene seco
la fonte e 'l loco.

Nei periodi di magra la Sorgue (che, come è noto, è un fiume sotterraneo) si ritira nella cavità da cui affiora in superficie rivelando un'ampia e profonda caverna. Nella visione della canzone il regime della sorgente valchiusana è stravolto sino ad assumere l'aspetto di un accadimento innaturale : di fronte alla rovina del lauro la fonte e l'intera Valchiusa implodono, risucchiate da quello speco che era la ragione stessa della loro esistenza. La valle chiusa si richiude su se stessa e sprofonda, condividendo anche nella catastrofe la sorte di quella fonte, sacra alle Muse e al lauro, da cui aveva preso vita.

Il simbolo feniceo produce l'allegoria più complessa e di più ardua decifrazione :

Una strania fenicè, ambedue l'ale
di porpora vestita, e 'l capo d'oro,
vedendo per la selva altera et sola,
veder forma celeste et immortale
prima pensai, fin ch'a lo svelto alloro
giunse, et al fonte che la terra invola :
ogni cosa al fin vola ;
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 dispase :
onde 'l cor di pietate et d'amor m'arse.

Anche la morte della fenice è un evento impossibile e contro natura : già di per sé la morte di un uccello immortale sarebbe un paradosso inaudito, a renderlo ancor più sconvolgente è il modo cruento in cui la fenice di Petrarca si uccide. In un primo tempo il visionario si illude di

avere incontrato un essere "immortale" (v. 52), ma deve ricredersi quando vede questa "forma celeste" darsi la morte col becco e scomparire. Questa fenice non solo non resuscita dal rogo, ma anzi, rifiuta il rogo rituale e purificatore. Se la folgorazione del lauro è un gesto eversore della tradizione, il suicidio col becco della fenice è fuori di ogni tradizione, è una invenzione petrarchesca non giustificata dal mito²¹. Anche dal punto di vista culturale è dunque un evento straordinario.

Ma di quali valenze simboliche si carica il mitico uccello che non rinasce? Esso compare molte volte nei testi del Canzoniere, con uno spettro simbolico che abbraccia l'immortalità dell'amore per Laura, l'unicità della donna amata, il suo destino ultraterreno. Tutte e tre le componenti si intrecciano nella raffigurazione del son. 321, un testo geneticamente collegato all'abbozzo delle canzone²²:

E' questo il nido in che la mia fenice
mise l'aurate et le purpuree penne,
che sotto le sue ali il mio cor tenne,
et parole et sospiri ancho ne elice?

O del dolce mio mal prima radice,
ov'è il bel viso onde quel lume venne
che vivo et lieto ardendo mi mantenne?
Sol' eri in terra; or se' nel ciel felice

(vv. 1-8).

Nella visione della V stanza la fenice presenta inconfondibili tratti laurani: "di porpora vestita, e 'l capo d'oro" (v. 50); "altera e sola" (v. 51); "forma celeste et immortale" (v. 52). Basti rinviare, oltre a quello appena citato, a un altro sonetto feniceo, il 185: "Questa fenice de l'aurata piuma" (v. 1), "Purpurea vesta d'un ceruleo lembo / sparso di rose i belli homeri vela"²³ (vv. 9-10), "che per lo nostro ciel sì altera vola" e al celeberrimo 90: "Non era l'andar suo cosa mortale, / ma d'angelica forma" (vv. 9-10). Anche il "lauro giovenetto et schietto" (v. 26) è scoperta figura di Laura, ma ciò non gli impedisce di sviluppare su

21 Per questo aspetto e per il normale configursarsi del mito nelle rime petrarchesche si veda Francesco Zambon, *Sulla fenice del Petrarca*, in AA. VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca I Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki 1983, pp. 411-25.

22 Cf. Bettarini, *La canzone delle visioni ...*, p. 183; Cesare Segre, *I sonetti dell'aura*, "Lectura Petrarce", III (1983), pp. 57-78; in part. p. 70.

23 L'accenno ricorrente a una veste purpurea, rimandando forse a un ignoto episodio biografico (cf. Fredi Chiappelli, *Studi sul linguaggio del Petrarca. La canzone delle visioni*, Firenze, Olschki 1971, p. 117), rivela quanto sia intensa la volontà di inglobare nel simbolo i tratti della donna reale.

entrambi i piani la duplicità simbolica che gli è propria. L'allegoria fenicea sembra invece sdoppiare ciò che in quella dafnea è inestricabilmente congiunto : la fenice ha il volto di Laura perché la poesia amorosa petrarchesca si identifica completamente con Laura, tuttavia, davanti allo spettacolo dello scempio del lauro e della fonte non è la donna a darsi la morte, ma ciò che di quei simboli si nutriva, vale a dire la speranza di gloria e di immortalità legata alla poesia.²⁴ Nel lauro, nella fonte, nella fenice è la poesia stessa a morire : e questo evento, nell'ideologia petrarchesca, si configura come la morte contro natura per eccellenza.

Il lauro sfidava la ciclicità delle stagioni mantenendo sempre verdi le sue frondi e non temeva l'ira del cielo ; la sorgente della Sorgue, adeguandosi ai cicli stagionali, rinvigoriva ogni primavera il suo getto ; la fenice, da sempre, ripeteva, ogni cinquecento anni, il suo ciclo di morte e di rinascita. Gli dei, la natura, la sapienza del mito sembravano garantire la perenne viridità della poesia e il suo rinascere dopo ogni passeggera defezione. Mai poi, improvvisamente, tutto è crollato : "ogni cosa al fin vola" (55) e nulla si rigenera. Gli dei hanno tradito i patti o quei patti non sono mai esistiti ? La natura ha infranto le sue leggi o l'aver scorto delle leggi là dove regnano solo il caos e la morte è stato l'atto presuntuoso di un poeta umanista ? L'apparato simbolico travolto dalla rovina era effettivamente fondato su un ordine divino e naturale o era una costruzione intellettuale destinata a crollare sotto il colpo di una reale pestilenza ? Non siamo noi, ovviamente, a porci queste domande. E' il testo che stiamo esaminando, o meglio, è la sua storia redazionale a presentarsi come una faticosa e difficile risposta a domande simili a quelle appena formulate.

5. La successione di eventi innaturali o, se si preferisce, di *adynata* culturali²⁵ accaduti nel boschetto contrasta con le catastrofi naturali descritte nelle due prime stanze. Il contrasto sarebbe stato meno forte se la III stanza avesse mantenuto la primaveste che essa ha nell'abbozzo. Trattandosi, per l'appunto, di un abbozzo, cioè di un testo che procede attraverso cancellature e riscritture sul rigo e che pertanto, a rigore, ammetterebbe solo una lettura in movimento, stabilire quale sia la prima versione è impresa quasi impossibile. C'è una zona della stanza, però,

24 Cf. le osservazioni di Feo, *Il sogno di Cerere...*, pp. 145-46.

25 Stefano Agosti, *Gli occhi, le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano, Feltrinelli 1993, parla di "oggetti culturali" a proposito degli "individui di cui si effettua la distruzione" nelle stanze II e V (p. 75).

nella quale il testo si presenta particolarmente stabile ; per nostra fortuna è la zona, compresa fra i vv. 30 e 34, nella quale è narrata la morte del lauro. Nell'abbozzo i versi recitano :

poi, mirandol più fiso > mirando lui fiso,
 giunse un'antica donna et fera in vista
 con ardente compagna, et da radice
 quella pianta felice
 svelse in un punto : onde mia vita è trista.

Nessuna folgorazione, dunque, e quindi nessun evento contro natura. Invece della folgore divina qui agisce una enigmatica vecchia con una face in mano ("con ardente compagna"), che sradica la "pianta felice". Insomma, l'"antica donna" opera come operano le tempeste che sradicano il lauro negli altri testi dedicati alla sua morte. A porre fine alla ridda di ipotesi sull'identità della donna (o meglio delle donne, dal momento che si riteneva che "con ardente compagna" significasse 'in compagnia di un'altra donna ardente' e non 'con accompagnatura di fuoco') è stata la Bettarini che ha identificato senza ombra di dubbio nella vecchia con la face accesa una Furia, quale personificazione della peste²⁶. Se ne deduce che, riprendendo a distanza di tempo la composizione interrotta, Petrarca si collocava sulla stessa linea delle due stanze già scritte : quella che egli aveva in mente era dunque una canzone sulla peste, nella quale la morte del lauro ripercorreva il copione già sperimentato almeno nella *Laurea occidens*. L'invenzione del colpo di fulmine, che con la pianta schianta la certezza della sua sacralità, risale a un secondo momento, ancora però durante la fase compositiva attestata dall'abbozzo. Gli interventi intorno alla III stanza (I dell'abbozzo) sono da considerare tutti, in quanto sincroni alla scrittura, delle correzioni, tranne, appunto, quello relativo ai vv. 32-33, che, redatto sul margine destro e seguito dalla postilla hic placet, ha invece il rango di variante (rango confermato anche dal fatto che i versi a testo non sono cancellati) :

sùbito il ciel turbato et tinto in vista
 folgorando percosse et da radice.

26 Cf. Bettarini, *La canzone delle visioni...*, pp. 170-73 ; decisivo mi sembra il fatto che siano proprio le Furie ad abbattere il lauro nel passo del *De raptu Proserpinae* (III 74-79) indicato da Feo (*Il sogno di Cerere...*, pp. 120-21) come fonte principale dell'analoga rappresentazione contenuta nell'ecl. X.

E' l'alternativa che poi, con qualche modifica, diventerà la lezione accolta nel testo definitivo. Così variata, la visione inaugura la piccola serie degli eventi creduti impossibili, ma anche, come si è detto, spezza la continuità con le due precedenti, mettendo a rischio la tenuta complessiva del testo. L'operazione è talmente inusuale per Petrarca, da non poter essere accettata tranquillamente : vale la pena di chiedersi, invece, quali ragioni lo abbiano spinto a preservare l'omogeneità di quanto accade nel boschetto confinando le prime visioni nel limbo di una introduzione ideologicamente neutra.

6. L'ultima stanza e la sua elaborazione potranno fornire alcune risposte :

Alfin vid'io per entro i fiori et l'erba
pensosa ir s'è leggiadra et bella donna,
che mai nol penso ch'i' non arda et treme :
humile in sé, ma 'ncontra Amor superba ;
et avea indosso s'è candida gonna,
s'è texta, ch'oro et neve parea insieme ;
ma le parti supreme
eran avolte d'una nebbia oscura :
punta poi nel tallon d'un picciol angue,
come fior colto langue,
lieta si dipartio, nonché secura.
Ahi, nulla altro che pianto, al mondo dura!

E' stato osservato che in questa stanza "il tessuto allegorico si strappa bruscamente"²⁷ e che in essa si presentano "non più figure simboliche, ma la immagine stessa di Laura quale tante volte è apparsa nel *Canzoniere*"²⁸. Per la verità, entrambe le affermazioni andrebbero attenuate²⁹, ma è indubbio che esse segnalano una peculiarità effettiva di questa visione rispetto alle altre del boschetto. Da un lato, come nelle due prime, la morte della donna è l'oggetto del racconto e non il

27 Frare, *Dalla contrapposizione alla identificazione ...*, p. 389.

28 Francesco Maggini, *La canzone delle visioni*, "Studi petrarcheschi", I (1948), pp. 37-50 ; la cit. a p. 47. Clamorosa è la parentela della "leggiadra et bella donna" della canzone con la "giovenetta donna" del madr. 121 : " Tu [Amor] se' armato, et ella in treccie e 'n gonna / si siede, et scalza, in mezzo i fiori et l'erba, / ver' me spietata, e 'ncontra te superba" (vv. 4-6).

29 Secondo Feo, *Il sogno di Cerere...*, p. 146 "Non vi è dubbio che anche questa donna è figura di Laura, ma è anche di più : è la virtù, la bellezza, la luce, la dottrina, la poesia, la gloria, la vita, è il mito di Laura che riassume e unifica tutte queste cose insieme".

retroscena necessario, ma lontano, per allegorizzare la caduta dei simboli laurani ; dall'altro, a differenza delle due prime, la visione non ricorre a un ricco e inusuale apparato simbolico, ma allo schermo trasparente di un mito molto noto. L'aver messo l'accento sugli elementi di novità, non deve tuttavia mettere in ombra gli aspetti di forte continuità nei confronti delle altre visioni nel boschetto. Siccome essi erano assai più evidenti nell'abbozzo, ecco che per questa stanza il processo correttivo segue un percorso inverso a quello seguito per la stanza del lauro.

Il ricorso al mito di Euridice, uccisa, nella versione ovidiana (*Met.* X 1-85), dal morso di una vipera "per herbas / dum nova Naiadum turba comitata vagatur" (vv. 8-9), è già di per sé un significativo e persistente elemento di continuità. La figura di Orfeo è in effetti strettamente collegata al discorso sulla poesia e in particolare sulla poesia che salva e vince la morte. Non a caso nella doppia sestina 332 il vedovo amante si identifica con il poeta del mito (vv. 49-52) :

Or avess'io un sì pietoso stile
che Laura mia potesse torre a Morte,
come Euridice Orphea sua senza rime,
ch'i viverei anchor più che mai lieto!

Ma nella canzone nessuna indentificazione è possibile, perché la poesia è già morta nei suoi emblemi, e quindi nessun Orfeo può provarsi a richiamare in vita Laura-Euridice. L'identificazione mancata sancisce definitivamente lo scacco della poesia, l'incapacità di questo strumento, che il poeta umanista aveva creduto divino, a fare fronte alla morte : dalla poesia non viene alcun risarcimento.

Nell'abbozzo, dicevo,*la visione è più omogenea alle altre del boschetto di quanto non sia nella redazione finale. Anche per questa stanza vale, naturalmente, quanto abbiamo osservato per la III sulla continua mobilità di un testo in fase di formazione. Si legga, comunque, la successione di correzioni relative ai crucialissimi vv. 69-72 :

69¹ et ecco, nel tallon punta d'un angue
69² *vel* poi punta nel tallon d'un picciol angue

70 come fior colto langue

71¹ in terra cadde ove star pur sicura
71² cadde ove si creda star pur sicura

72¹ credeasi ; oh mondo rio, nulla in te dura

72² Nulla altro che pianto al mondo dura.

In un primo tempo, dunque, i vv. 71-72 recitavano :

in terra cadde ove star pur sicura
credeasi.

La "leggiadra et bella donna" non subisce una morte contro natura e neppure il suo venir meno ha i caratteri di uno sconvolgimento di leggi prestabilite. Essa però incontra una morte imprevista e, soprattutto, imprevedibile in quel luogo. Nella "vallis clausa", là dove si credeva per sempre al sicuro, l'insidia celata nell'erba l'ha inopinatamente colpita, le forze del male hanno prevalso nonostante la sacralità dell'ambiente. E si noti che questa è una forzatura del mito, perché Ovidio introduce il discorso con il presagio funebre di Imeneo (*Met.* X 1-9) e Virgilio parla espressamente di "moritura puella" (*Geor.* IV 458). L'insistenza sull'inopinabilità di quell'incidente è dovuta dunque alla volontà petrarchesca di uniformare questa morte alle altre catastrofi impreviste che avvengono nel boschetto.

Euridice non può essere richiamata alla vita terrena, ma l'Orfeo cristiano sa che a essa si schiude un'altra vita. Di questa prospettiva, però, l'abbozzo, nelle sue prime formulazioni, non contiene traccia. La morte della donna è totale : non l'accompagna nessun accenno a un possibile ritorno (a una sopravvivenza tra gli uomini assicurata dalla poesia) e neppure alla beatitudine della vita ultraterrena. Questa seconda dimensione è acquisita dal testo ancora nell'abbozzo, ma in un secondo tempo : la lezione

lieta si dipartio nonché sicura,

che resterà quella definitiva, è infatti scritta sul rigo di seguito al v. 72 ; pertanto, a differenza dell'altra correzione del v. 71, che è lineare, questa deve essere considerata marginale. Se ne deduce che la lezione definitiva del verso è stata scritta dopo che l'ultima stanza era stata composta nella sua interezza e prima che lo fosse il congedo.

Anche se per pochissimo tempo, la morte di Euridice era stata concepita come una morte laica, priva di consolazioni religiose. L'aver ommesso ogni allusione alla vita eterna, per un poeta cristiano, è un fatto talmente significativo da acquistare quasi il senso di una affermazione : il non dire, in un testo così importante, anche dal punto di vista retorico, si

rovescia automaticamente in un negare. Al riguardo, viene subito in mente la suggestiva interpretazione fornita da Michele Feo³⁰ :

Qui ... ogni illusione consolatoria è caduta e il poeta guarda con desolata tristezza alla morte per quello che essa veramente è : la fine delle cose ;

e ancora :

Il Petrarca vecchio vede morire tutto intorno a lui, tutti i miti in cui ha creduto, e sui quali ha edificato la sua esperienza umana e poetica : è il *taedium vitae*, il fastidio dell'esistenza che ha perso ogni sapore. La fine di se stesso diventa unico rifugio. Forse non c'è nella canzone quel coraggioso disprezzo della morte che vi sentiva il Castelvetro. Ma essa è coerentemente invocata ("tu puoi ben dire...") : non più, come nella decima [ecloga], un mezzo che permette il riacquisto nell'aldilà, bensì la morte e null'altro, la liberazione dalla vita offuscata dalla fine della bellezza.³¹

Riferita alla veste definitiva della canzone, come fa il Feo, questa interpretazione non mi sembra pienamente giustificata dal testo³². Ma l'abbozzo dell'ultima stanza, prima di quell'estremo intervento, se non la legittima in tutto e per tutto (resto perplesso, ad esempio, sul rapporto che secondo Feo il soggetto instaurerebbe con la sua propria morte), ne fa tuttavia una chiave di lettura, provvisoria, di grande efficacia. Una chiave che non solo appare coerente con quanto abbiamo sin ad ora osservato, ma che consente, per di più, di cogliere altre suggestioni testuali, sulle quali, invece, abbiamo sino ad ora sorvolato.

7. La negazione del versante religioso della morte, sulla quale - per poco tempo, ripeto - sembra attestarsi l'ultima stanza, arricchisce di nuove connotazioni la simbologia delle visioni nel boschetto. Alle due dimensioni esaminate, se ne aggiunge una terza, più sfuggente, certo, ma

30 Ampiamente argomentata ne *Il sogno di Cerere...*, pp. 142-48 e poi ripresa in *Pallida no, ma più che neve bianca*, "Giornale storico della letteratura italiana", CLII (1975), pp. 350-52.

31 *Il sogno di Cerere...*, pp. 142 e 147.

32 Ad es, Feo, *Pallida no ...*, p. 351 si oppone alla lettura secondo la quale Laura-Euridice sarebbe "lieta' ... di andare in Paradiso e desideroso il poeta di raggiungerla lassù" (e per quest'ultimo aspetto concordo con lui) e vede invece nell'aggettivo "lieta' ... una qualificazione di bellezza, che al nostro gusto non è usuale, una estinsecazione di chiarore interno, una manifestazione di pulizia dell'animo".

tuttavia decifrabile, impernata su almeno due punti cardinali della teologia cattolica, la colpa e la redenzione. Il discorso che serpeggia cripticamente entro una costellazione simbolica così ambiguamente intrecciata risulta uno dei più inquietanti a cui la poesia petrarchesca abbia prestato la sua voce.

Ma, a ben pensare, non è già di per se stesso inquietante il ricorso a un mito che all'infelice eroina rifiuta la possibilità del ritorno? In prima istanza, la scelta petrarchesca sarà dipesa dal rapporto che quel mito intrattiene con l'arte poetica e la sua funzione: la doppia identificazione Laura-Euridice, Orfeo-Petrarca duplica, di fatto, quella canonica Laura-Dafne, Apollo-Petrarca. E può inoltre avere influito la lontana parentela che accomuna Euridice a Dafne: questa fugge inseguita da Apollo; la sposa di Orfeo, nel racconto virgiliano, calpesta il serpente mentre fugge (lungo un fiume!) dalle brame di Aristeo: "dum te [Aristeo] fugeret per flumina praeceps" (Ger. IV 457). Ciò non toglie, però, che nel complesso stratificarsi dei simboli quel mito connoti la morte traumatica di Laura come una discesa verso il basso, senza ritorno: gli Inferi di Euridice possono essere gli stessi in cui precipita, risucchiato dallo "speco", il *locus amoenus* nel quale la donna viene a morte. Da un passo del *De otio religioso*, citato da Eugenio Battisti³³ in un saggio dedicato a Valchiusa, si evince che nell'immaginario petrarchesco la cavità della Sorgue può associarsi proprio all'idea di caduta e di peccato, sicché il baratro assume coloriture infernali:

"Que utilitas in sanguine meo, dum descendo in corruptionem?" Et proprie quidem ait "descendo", nulla enim tam prerupta rupes, nullum baratrum tam preceps, nulla crepido montis tam aerei usquam est, unde tantus tamque terribilis sit descensus, quam ex innocentie vertice in abissum peccati: non si quis e summo saxi huius, quod hec scribenti immunet, quo neque altius, ni frustratur extimatio, neque preruptius ullum vidi, cernuus in imum Sorgie fontem cadat.³⁴

Ho insistito nell'evidenziare i tratti valchiusani del *locus amoenus* perché la rovina della "vallis clausa" è essenziale al simbolismo primario delle visioni, ma non vorrei, con ciò, avere suggerito che la funzione del *locus amoenus* si esaurisca nell'evocare i contorni della mitica valle. Se il bosco

33 Eugenio Battisti, *Non chiare acque*, in *Francis Petrarch, Six Centuries Later. A Symposium*, ed. by Aldo Scaglione, University of North Carolina. Chapel Hill and The Newberry Library, Chicago 1975, pp. 305-39; la cit. a p. 314.

34 Il "De otio religioso" di Francesco Petrarca, a c. di Giuseppe Rotondi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana 1958, pp. 72-73.

che precipita nella voragine infera non può non essere il luogo reale sacro a Laura e alla poesia amorosa, è anche vero che la scena idilliaca che nasconde al suo interno la minaccia mortale (il serpente tra i fiori e l'erba) è carica di suggestioni di più ampia portata³⁵. Tale, ad esempio, è la vita umana, nella quale ciò che più attira per la sua bellezza non è altro che fallace apparenza e inganno diabolico :

Poi che voi et io più volte abbiam provato
 come 'l nostro sperar torna fallace,
 dietro a quel sommo ben che mai non spiace
 levate il core a più felice stato.

Questa vita terrena è quasi un prato,
 che 'l serpente tra' fiori et l'erba giace
 (99, 1-6).

Insomma, non possiamo dimenticare che il serpente, sebbene introdotto nel testo petrarchesco dal subtesto mitico³⁶, per un poeta cristiano è innanzi tutto l'incarnazione del grande nemico. A maggior ragione, poi, se esso compie la sua azione maligna dentro un luogo chiuso e di smagliante bellezza. Voglio dire che il *locus amoenus* della canzone, oltre che evocare i corrispettivi della tradizione classica e rimandare direttamente al paradiso privato di Valchiusa, assomma su di sé i tratti del luogo ameno e chiuso per eccellenza, il Paradiso terrestre. Che la parola appaia proprio all'inizio della nuova ambientazione delle visioni ("ch'un delli arbor' pareva di paradiso", v. 27), potrebbe essere interpretato come una spia del fatto che quello dell'Eden fosse, forse inconsapevolmente, tra i fantasmi che si affollavano intorno al giardino di Petrarca. Esso mostra una forte affinità con la rappresentazione della dantesca valletta dei Principi (*Purg.* VIII). Nella geografia purgatoriale, la valletta non si colloca nel Paradiso terrestre, ma è anche vero che essa presenta alcuni tratti caratteristici dell'Eden biblico : è un luogo chiuso ("picciola valle") al cui interno si nasconde l'insidia sotto le spoglie del serpente ("tra l'erba e' fior venia la mala striscia", v. 100), lo stesso, "forse qual diede ad Eva il cibo amaro" (v. 99). A differenza di quello di Dante, l'"angue" di Petrarca non è identificabile senza mediazioni con il "nemico". Farlo, sarebbe una forzatura della lettera e dello spirito del

35 Sul motivo del serpente nell'erba si veda Sara Sturm-Maddox, *Petrarch's Serpent in the Grass: The Fall as Subtext in the "Rime sparse"*, "The Journal of Medieval and Renaissance Studies", 13 (1983), pp. 213-26 ; poi rifuso nel vol. *Petrarch's Metamorphoses. Text and Subtext in the "Rime sparse"*, University of Missouri Press, Columbia 1985, pp. 95-126.

36 Ma si veda anche, al di fuori del mito specifico, Virgilio, *Egl.* III 93 "latet anguis in herba".

testo. Tuttavia, dalla sovrapposizione del paradiso cristiano al luogo ameno di tradizione classica e romanza scaturiscono non poche suggestioni, particolarmente apprezzabili, poi, in quanto collegate ad altre dello stesso tenore. Alla sacralità dei miti e dei simboli classici si somma un'aura sacra, di ispirazione cristiana, che veicola una serie di connotazioni tutte di segno negativo : all'anima di Euridice si apre la strada degli Inferi, non quella degli Elisi ; l'insidia mortale (demoniaca ?) distrugge la felicità e l'esistenza stessa del boschetto paradisiaco.

Fra tutte le entità simboliche, la fenice è quella più carica di connotazioni ambigue. Petrarca non poteva ignorare che l'uccello mitico si era venuto caricando, nella cultura medioevale, di forti significati religiosi e teologici : la fenice poteva essere simbolo dell'anima immortale, figura del Cristo che rinasce, emblema della Sapienza divina che fa rinascere. Proiettata su questo sfondo culturale e su quello, ravvicinato, del paradiso in cui il serpente trionfa, l'immagine della fenice che "in un punto disparsè" (v. 59) per non più riapparire, acquista quasi un significato eversivo. Le visioni nel boschetto, nel loro insieme, sembrano assumere una simbologia religiosa della speranza per negarla, anzi, per trasformarla nell'affermazione, paradossale e drammatica, dell'impossibilità della speranza. In questa inversione di segno la fenice gioca un ruolo determinante.

Siccome la morte irrituale e cruenta non ha precedenti nella tradizione, è probabile che l'invenzione petrarchesca si ispiri alla sorte di qualche altro uccello simbolico. Francesco Zambon vi riconosce i tratti di "un altro notissimo emblema di Cristo, il pellicano"³⁷. Il pellicano si uccide squarciandosi il petto con il becco quando vede i suoi figli morti ; analogamente, la fenice di Petrarca "volse in se stessa il becco" davanti allo spettacolo della fonte e del lauro rovinati : "mirando le frondi a terra sparse, / e 'l troncon rotto, et quel vivo humor secco" (vv. 56-57). Ma i testi medievali documentano diffusamente³⁸ che il sangue del pellicano ha il potere di richiamare in vita i figli morti, ed è per questo che la tradizione cristiana lo ha assunto a simbolo del sacrificio di Cristo, mentre il pellicano-fenice di Petrarca sparge invano il suo sangue : né gli emblemi valchiusani né quelli poetici né lui stesso rinascono grazie a questo estremo sacrificio. Che non è allora un sacrificio, ma un atto di disperazione, senza futuro. L'aver fatto trasparire in controluce l'immagine del Cristo che si immola in un contesto che nega l'efficacia di

³⁷ Zambon, *Sulla fenice del Petrarca...*, p. 420.

³⁸ Si veda l'esemplificazione addotta da Vuolo (*Il mare amoroso*, a c. di Emilio Vuolo, Istituto di Filologia moderna, Università di Roma 1962, pp. 203-5) e da Menichetti (Chiaro Davanzati, *Rime*, a c. di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua 1965, pp. LVII-LVIII).

quel gesto d'amore non può non suscitare risonanze inquietanti. Accentuate ulteriormente da una seconda significazione simbolica inerente al pellicano, quella che, sulla base del *Salmo* 101, 7 "similis factus sum pellicano solitudinis", ne fa l'emblema dell'eremitaggio e, in accezione più laica, della solitudine³⁹. Per questa strada si potrebbe addirittura giungere a ipotizzare una identificazione fra la fenice del testo e il solitario di Valchiusa. Accenno solamente a questa possibilità, senza spingermi oltre; in ogni caso, non sarebbe una ipotesi priva di punti d'appoggio. Sulla c. 143v del ms. Lat. 6802 della Nazionale di Parigi, contenente Plinio, Petrarca ha disegnato di suo pugno uno schizzo rappresentante Valchiusa ("forse il primo paesaggio autonomo della storia artistica occidentale"⁴⁰): la rupe, sormontata da una chiesetta, impende sulla fonte da cui nasce il fiume, in primo piano un trampoliere tiene in bocca un pesce. Il trampoliere è "forse riferibile, vagamente, al pellicano"⁴¹. Non è allora un azzardo improponibile ipotizzare che nell'immaginario petrarchesco il pellicano si associasse a Valchiusa e che in quel simbolo di eremitaggio (anche la chiesa sulla roccia è un eremo oggi scomparso) egli proiettasse la sua "solitudo ... iocundissima".⁴²

8. La canzone, nelle stanze aggiunte nel 1368, si presenta come un testo stratificato: l'evocazione reiterata del trauma storico subito il 6 aprile del 1348 è il graticcio che supporta un complesso discorso, condotto attraverso macchine simboliche, sull'incapacità della poesia a vincere la morte. Fra le pieghe di questo discorso, e attraverso gli stessi simboli che lo esprimono, ne affiora un altro, più confuso, sull'impossibilità assoluta di vincere la morte; un momento di disperazione esistenziale che sembra travalicare in una implicita ammissione di miscredenza.

L'orditura primitiva dell'ultima stanza era indispensabile a dare un significato compiuto alla negazione della simbologia religiosa delle stanze precedenti. Con il passaggio del v. 71 dalla lezione:

cadde ove si credea star pur sicura

39 Per la fortuna letteraria (anche petrarchesca) dei tre uccelli del *Salmo* (il passero solitario, il "nycticorax" di difficile identificazione e il pellicano) si veda Giovanni Pozzi, *Passeri solitari sul Carmelo*, "Rivista di Letterature moderne e comparate", XXXVIII (1985), pp. 119-44.

40 Battisti, *Non chiare acque...*, p. 308.

41 Battisti, *Non chiare acque...*, p. 327.

42 "Transalpina solitudo mea iocundissima" è scritto alla destra del trampoliere-pellicano.

a quella :

lieta si dipartio nonché sicura

il senso complessivo della visione muta radicalmente. E' probabile che Petrarca sia stato indotto a correggere da motivazioni locali, legate cioè alla struttura della stanza stessa. La prima lezione, in effetti, mette l'accento sull'imprevedibilità, in quel luogo, della morte di Laura-Euridice. Ma questa imprevedibilità, oltre che con le versioni classiche del mito, contrasta con l'immagine appena precedente della donna che ha "le parti supreme ... avolte ("coperte" nell'abbozzo) d'una nebbia oscura" e ciò perché la nebbia intorno al capo, stando al ritratto del Marcello virgiliano che qui Petrarca ha presente, la cui testa è circondata da una "nox atra" (*Aen.* VI 866), è un chiaro presagio di morte. La variante elimina la contraddizione interna, ma nel fare ciò produce effetti decisivi sull'interpretazione dell'intera stanza e, a ritroso, delle altre visioni del boschetto.

Ora Laura perde i tratti di Euridice per assumere quelli della santa cristiana "lieta" di lasciare questa vita e "sicura" dell'altra che l'attende. Per la prima volta il testo contempla la certezza di una seconda nascita. Non credo che questa interpretazione di "lieta" e di "sicura" possa essere respinta in quanto "confessionale"⁴³ : la garantiscono altri passi del Canzoniere e dei *Triumphs* :

Ella, *contenta* aver cangiato albergo
(346, 9)⁴⁴

E fra tanti sospiri e tanti lutti
tacita, e *sola lieta*, si sedea,
del suo bel viver già cogliendo i frutti
(T.M. I 121-23)

mi fu la vita poco men ch'amara
a rispetto di quella mansueta
e dolce morte⁴⁵ ch'a' mortali è rara :
ché 'n tutto quel mio passo *er'io più lieta*
che qual d'essilio al dolce albergo riede
(T.M. II 70-74),

43 Feo, *Pallida no ...*, p. 351 scrive che "l'interpretazione confessionale è una offesa alla mirabile, classica e 'immanente' sospensione di giudizio petrarchesca".

44 Pur in un diverso contesto, cf. anche 64, 9-11 "ché gentil pianta in arido terreno / par che si disconvenga, et però lieta / naturalmente quindi si diparte".

45 Cf. il "dolce di morir desio" del congedo.

e la stessa tradizione lirica, esemplificabile con il Guinizzelli di *Madonna, il fino amor* (vv. 40-43) :

ché le cose propinque al lor fattore
si parten volentero e tostamente
per gire u' son nascute.

La morte di questa donna, come quella delle sante, appunto, non solo non è traumatica e innaturale, ma, anzi si soffonde di dolcezza : “come fior colto langue”. Alla donna la morte non arreca paura o disperazione, perché è un evento previsto e atteso, fa parte dell'ordine provvidenziale, e soprattutto, perché dona una nuova vita : “secura”. E' per l'amante che la morte ha i caratteri di un evento sconvolgente e insensato, di trauma che spoglia e lascia privi di speranze. Ma forse bisognerebbe distinguere tra il 'visionario' e il narratore, dal momento che, alla fine, nel congedo, anche il narratore è attratto nel cerchio della “dolce morte”.

Così modificata, l'ultima stanza risponde anche alla domanda sul tradimento dei patti da parte degli dei e sull'effettiva esistenza di una garanzia divina nei confronti della poesia. Appare evidente, infatti, una volta che la “donna leggiadra” ha dismesso i panni di Euridice per restare con i suoi propri di santa cristiana, che nel boschetto valchiusano l'innamorato non vede morire Laura, ma la simbologia e la mitologia che egli, in quanto poeta, aveva costruito su di lei. E' rivelatrice la sorte del lauro. Nel finale della *Laurea occidens* Socrate consola il disperato Silvano dicendogli che il lauro è salito al cielo :

Laurum 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
(vv. 399-403)

ed esortandolo a rendersi degno di seguirlo :

Vestigia suplex
consequere, atque precare aditum, verbisque caveto
invidiam conflare deis ; quod honestius opta,
transire in terras, ubi nunc tua gloria vivit
(vv. 407-10).

Analogamente, nel son. 318, *Al cader d'una pianta che si svelse*, "Quel vivo lauro" è "al ciel transalto" (vv. 9, 12). Nella canzone, invece, l'ascesa al cielo è riservata solo alla donna (e neppure è detto esplicitamente), mentre il lauro e gli altri emblemi si consumano in una fine senza futuro. La nostra analisi può allora terminare con la constatazione che le visioni nel boschetto raccontano la caduta rovinosa e senza compenso di una Laura culturale e artificiale, di un universo di simboli e di segni che il poeta umanista, con un atto di presunzione, aveva ritenuti immortali, come se emanassero dalla divinità stessa. Di fronte alla morte concreta e reale, gli dei della poesia denunciano la loro fallacia, la loro impotenza a fare fronte agli eventi, la loro incapacità di consolare. Costretti a confrontarsi con il vero Dio che dona gioia e sicurezza nel momento supremo, si rivelano una illusione.

Marco SANTAGATA