



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELL'AQUILA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANE

Dottorato di Ricerca in LETTERATURE, ARTI, MEDIA: LA TRANSCODIFICAZIONE

Curriculum: Studi Letterari

XXXV ciclo

Titolo della tesi:

Memoria e Mnemotecnica nei *Triumphs* di Francesco Petrarca

SSD: L-FIL-LET/10

Dottorando:

Matteo Petriccione

Coordinatore del corso:

Prof. Massimo Fusillo

Tutor:

Prof. Valeria Merola

a.a. 2021/2022

A Giulia e Ilaria

Rationalis autem substantia corporea lux est; imaginatio vero, in quantum corporis imago est, umbra est. Et idcirco postquam imaginatio usque ad rationem ascendit, quasi umbra in lucem veniens, et luci superveniens, in quantum ad eam venit, manifestatur, et describitur; in quantum illi supervenit, obnubilat eam, et obumbrat, et involvit, et contegit. Et siquidem ratio ipsa sola contemplatione eam susceperit quasi vestimentum, ei est ipsa imaginatio extra eam, et circa eam quo facile exui et spoliari possit. Si vero etiam delectatione illi adhaeserit, quasi pellis ei fit ipsa imaginatio, ita ut non sine dolore exui possit, cui cum amore inhaesit.

UGO DI S. VITTORE, *De unione corporis et spiritu*, in *PL* 177, 285-289

Allor tenn'io il viver nostro a vile
per la mirabil sua velocitate
vie più che inanzi nol tenea gentile;
e parvemi terribil vanitate
fermare in cose il cor che 'l Tempo preme,
che, mentre più le stringi, son passate.

Triumphus Temporis, vv. 37-42

ABSTRACT

The studies of Yates and Carruthers have highlighted the importance of medieval mnemotechniques for meditation, as well as for rhetoric and poetry. The medieval mnemotechnique – that was elaborated on the model of the classic one in monastic context – put the working mechanism of memory at the centre of literary and artistic creation, generating a systematic transcodification and establishing a collective imagination. The latter on one hand is used by church authorities in their communication strategy, on the other it allows the individual to reclaim a symbolic apparatus. Indeed, opposing the crystallization of the medieval allegory, the arbitrariness of memory's association allows the use of the same images to convey new meanings.

In this context Petrarch – as Torre has highlighted – pays particular attention to the characteristics and the poetic functions of memory. The author of the *Fragmenta*, inheriting the Augustinian radical scepticism towards the *phantasma*, seems to restore a moral value of images, using them as means of meditation. This meditation, from a poetic point of view, consists in a search of balance between the arbitrariness of memory's association and the images' connection to a cultural heritage that the poet wants to renovate. In this sense Petrarch wants to create his own symbolic universe and to share it with an ahistorical *élite* of intellectuals.

An example of this reflection of Petrarch can be traced in *Triumpho*. Despite the poem is unfinished, it seems in an editorial status which allows the reader to recognize the project of the poet, as it is possible to recognize through two comparisons. Through the comparison with the *canzoni* organized as a “polyptych” of the *Fragmenta*, it is possible to analyse the lyric characteristics of the narration through juxtaposed images used by Petrarch in the poem. At the same time the comparison with the *Commedia* shows how the poet uses the *topos* of the vision only as a literary genre: indeed he systematically reveals the fictionality of the *visio*, foregrounding the processes of the biographical, poetic and erudite memory. Therefore in the poem Petrarch tells of a journey of memorial rethinking of *phantasmata* relating to his individual memory. At the same time he tries to reform the medieval collective imagination, creating a universe made for himself and his public in which it is possible to find an eternal icon that proves the survival of something human in the eternity.

INDICE

INTRODUZIONE	I
CAPITOLO I: LA MNEMOTECNICA CLASSICA	1
Introduzione.....	1
I.1. Le origini della mnemotecnica e il mito di Simonide	3
I.2. <i>Memoria verborum</i> e <i>memoria rerum</i>	6
I.3. Memoria passiva e memoria attiva.....	8
I.4. <i>Res, imago</i> e meraviglia: il nodo dell'immagine mnemonica	13
I.5. <i>Imago agentis</i> , metafora ed <i>enargeia</i> , un problema funzionale	16
I.6. I <i>loci</i> memoriali, la memoria naturale e la memoria artificiale	22
I.7. <i>Locus memoriae</i> e mnemotecnica: tra abitudine e necessità	24
I.8. Alcune varianti della mnemotecnica	26
I.9. Qualità e quantità della memoria.....	27
CAPITOLO II: MEMORIA E PROCESSI MEMORIALI NEL MEDIOEVO	31
Introduzione.....	31
II.1. LA MEMORIA NELLA PSICOLOGIA MEDIEVALE	33
II.1.1 MEMORIA E CONOSCENZA	34
II.1.1.1. Il problema della conoscenza	34
II.1.1.2. Conoscenza e distorsione dell'immagine	36
II.1.1.3. La <i>species</i> : immagine e struttura della conoscenza	39
II.1.2. MEMORIA E MORALE	41
II.1.2.1. L' <i>intentio</i> : immagine e verità morale	41
II.1.2.2. L'errore, tra il bello e il vero: cenni sull'estetica medievale.....	44
II.2. MEMORIA E TESTO	47
II.2.1. LA <i>MEMORATIO</i>	49
II.2.1.1. La visualizzazione del testo.....	50
II.2.1.2. Il testo e la morale.....	53
II.2.1.3. Oblio e <i>curiositas</i>	57

II.2.2. LA <i>COGITATIO</i>	59
II.2.2.1. La sovrapposizione tra visione sensoriale e visione memoriale	59
II.2.2.2. L' <i>exemplum</i> e la strutturazione dell'io	62
II.2.3. LA <i>RUMINATIO</i>	66
II.2.3.1. La contaminazione fra testo ed esperienza	66
II.2.3.2. <i>Ruminatio</i> e <i>compositio</i>	69
II.2.3.3. L'immagine mnemonica medievale	71
II.2.3.4. La reminiscenza medievale	74
II.3. <i>IMMAGO AGENTIS</i> E ALLEGORIA	78
II.3.1. L'allegoria e il simbolo	78
II.3.2. La verità del Testo Sacro tra le <i>plures sententiae</i> e la <i>reductio ad unum</i>	82
II.3.3. L'allegoria come immagine mnemonica	86
II.3.4. Allegoria e <i>memoria culturale</i>	90
II.3.5. Allegoria e mistica: la fruizione dell'immagine memoriale	91
II.4. TECNICHE DI MEMORIA MEDIEVALI	93
II.4.1. SISTEMI MNEMONICI ELEMENTARI	93
II.4.1.1. Sistemi simbolici	94
<i>a. la griglia numerica</i>	94
<i>b. le notae alfebetiche</i>	96
II.4.1.2. Sistemi per immagini	97
II.4.1.2.1. Immagini arbitrarie	98
II.4.1.2.2. Immagini collegate al testo	98
<i>a. L'intento decorativo</i>	99
<i>b. L'intento narrativo</i>	100
<i>c. L'intento selettivo</i>	100
<i>d. L'intento esplicativo</i>	101
<i>e. L'intento integrativo</i>	101
<i>f. L'intento riassuntivo</i>	102
<i>g. La rappresentazione della composizione</i>	102
II.4.2. SISTEMI MNEMONICI AVANZATI	102
II.4.2.1. le <i>voces animantium</i> e la predicazione	102

II.4.2.2. L'ordine e la mnemotecnica di Tommaso	105
II.4.2.3. L'ordine figurato: mnemotecniche complesse	106
II.4.2.4. Schemi memoriali sottesi alla rappresentazione	109
II.4.2.5. <i>Ekphrasis</i> memoriale: dall'immagine al testo	110
CAPITOLO III: LA MNEMOTECNICA PETRARCHESCA	113
Introduzione	113
III.1. LA FORTUNA, LA PESTE E IL TEMPO	114
III.1.1. La fortuna e la peste nell'egloga IX del <i>Bucolicum carmen</i>	117
III.1.2. La peste, la fortuna e il tempo nella <i>Fam.</i> VIII, 7	123
III.1.3. La peste, il tempo e la virtù: dall' <i>Epystola</i> I, 14 alla <i>Sen.</i> III, 1	125
III.1.4. Scolastica, retorica ed etica	129
III.2. LA MALATTIA DELLA MEMORIA	134
III.2.1. La psicologia di <i>Francesco</i> nel <i>Secretum</i> e il disordine della memoria	135
III.2.2. L' <i>acedia</i> e la <i>pestifera curiositas</i>	137
III.2.3. Il <i>topos</i> della trasformazione dell'amante nell'amata nei <i>Fragmenta</i>	142
III.2.4. Memoria e morale in Petrarca	147
III.3. LA MNEMOTECNICA PETRARCHESCA	153
III.3.1. IL CONTESTO PER LA <i>MEDITATIO</i>	154
III.3.1.1. Lo <i>Studium</i> e lo spazio naturale	154
III.3.1.2. La posizione seduta	157
III.3.1.3. Il silenzio	160
III.3.1.4. La solitudine	162
III.3.2. LA <i>MEMORATIO</i>	164
III.3.2.1. La tecnica delle <i>notae</i>	165
III.3.2.2. La figurazione del testo tra morale e creazione poetica	167
III.3.2.3. La ripetizione e la meditazione del ricordo	169
III.3.2.4. L'introiezione memoriale	171
III.3.2.5. Memoria e morale: lo <i>studiosus usus</i>	175
III.3.2.6. La memoria attiva fra morale e creazione poetica	177
III.3.3. LA <i>COGITATIO</i>	179

III.3.3.1. Strategie di utilizzo dell' <i>exemplum</i>	179
III.3.3.2. La definizione dell'io, il dialogo con gli antichi e il rapporto con il pubblico	182
III.3.3.3. <i>Cogitatio</i> e costruzione dell'immagine mnemonica.....	187
III.3.3.4. L'esegesi e la poesia petrarchesca	190
III.3.3.5. Esegesi e figurazione.....	195
III.3.3.6. Immagine e verità: il problema della rappresentazione	197
III.3.3.7. Verità e narrazione dell'io	200
III.3.4. LA <i>RUMINATIO</i>	203
III.3.4.1. La figurazione petrarchesca e la struttura narrativa del canzoniere	203
III.3.4.2. <i>Ruminatio</i> e creazione poetica	206
III.3.4.3. La <i>Sen.</i> II, 3: il poeta-fabbro e la <i>meditatio</i> memoriale	212
III.4. SCHEMI MNEMONICI E RAPPRESENTAZIONE VISIVA IN PETRARCA.....	216
III.4.1. Mnemotecnica e immagine: le <i>Disperse</i> 30 e 31	216
III.4.2. La prosopopea del libro e il <i>locus amoenus</i> come <i>locus memoriae</i> : la <i>Fam.</i> XII, 8	218
III.4.3. La struttura mnemonica del viaggio e le schiere dei noti: la <i>Laurea occidens</i>	221
III.4.4. Memoria, poesia e tempo	224
CAPITOLO IV: LA MNEMOTECNICA NEI TRIUMPHI	234
IV.1 INTRODUZIONE	234
IV.1.1 Problemi testuali e macrostruttura dei <i>Triumphs</i>	235
IV.1.2. Le incertezze dei <i>Triumphs</i> : i problemi testuali.....	236
IV.1.3. Le poche certezze testuali e le criticità contenutistiche dei <i>Triumphs</i> : riflessioni metodologiche	241
IV.2. NARRAZIONE LIRICA E MEMORIA NEI <i>RERUM VULGARIVM FRAGMENTA</i>	244
IV.2.1. La narrazione lirica nelle canzoni a polittico.....	248
IV.2.1.1. <i>Rvf</i> 23: memoria e tempo nell'attualizzazione della <i>fictio</i>	248
IV.2.1.2. <i>Rvf</i> 50: la ciclicità del tempo e l'io lirico	253
IV.2.1.3. <i>Rvf</i> 127: la contemplazione momentanea della <i>fictio</i>	254
IV.2.1.4. <i>Rvf</i> 135: i <i>mirabilia</i> e la condizione dell'amante	256
IV.2.1.5. <i>Rvf</i> 323: la morte del simbolo.....	257
IV.2.2. Caratteristiche figurative delle canzoni a polittico.....	259

IV.3. I PIANI NARRATIVI DEI <i>TRIUMPHI</i>	265
IV.3.1. Petrarca e l'oniromanzia medievale	265
IV.3.2. Il genere visionario e la poesia nei <i>Triumphs</i>	268
IV.3.3. Le proiezioni dell'io lirico	271
IV.3.4. IL PERCORSO DELL'AGENS E IL GENERE DELLA <i>VISIO</i>	273
IV.3.4.1. L'esperienza amorosa: <i>TC I-TM II</i>	275
IV.3.4.2. Dalla fama all'eternità: <i>TF I-TE</i>	278
IV.3.4.3. I <i>Triumphs</i> e la <i>visio amoris</i>	281
IV.3.4.4. I <i>Triumphs</i> e il sogno di conversione	283
IV.3.4.5. I <i>Triumphs</i> e la <i>visio</i> escatologica.....	285
IV.3.4.6. Il percorso meditativo dell' <i>agens</i>	290
IV.3.5. I <i>TRIUMPHI</i> E IL GENERE LIRICO	294
IV.3.5.1. Il problema della guida	301
IV.3.5.2. Una proposta di identificazione.....	307
IV.3.5.3. La funzione lirica dei personaggi secondari nei <i>Triumphs</i>	316
IV.3.6. IL PERCORSO DELL' <i>AUCTOR</i>	318
IV.3.6.1. L'attualizzazione di <i>TC</i> e la «temperie emotiva» dell' <i>auctor</i>	318
IV.3.6.2. <i>Fictio</i> e ricordo in <i>TM</i>	320
IV.3.6.3. L'attualizzazione di <i>TF</i> e la memoria erudita dell' <i>auctor</i>	323
IV.3.6.4. L'attualizzazione della finzione in <i>TT</i>	325
IV.3.6.5. Il <i>Triumphus Eternitatis</i> e la <i>visio</i> interiore.....	326
IV.4. FIGURAZIONE E MEMORIA NEI <i>TRIUMPHI</i>	329
IV.4.1. Petrarca e la tradizione figurativa.....	329
IV.4.2. I <i>Triumphs</i> e la tradizione figurativa	332
IV.4.3 MEMORIA E RAPPRESENTAZIONE DELLE SCHIERE TRIONFALI	336
IV.4.3.1. Macrostruttura delle schiere trionfali	337
IV.4.3.2. Le schiere tra <i>visio</i> e memoria.....	339
IV.4.3.2.1. Le schiere di <i>TC</i>	345
<i>TC I</i>	345
<i>TC II</i>	348
<i>TC III</i>	351

<i>TC IV</i>	353
IV.4.3.2.2. Le schiere di <i>TP</i>	355
IV.4.3.2.3. Le schiere di <i>TF</i>	356
<i>TF I</i>	357
<i>TF II</i>	359
<i>TF III</i>	361
IV.4.3.3. Le caratteristiche figurative dei capitoli a confronto	363
IV.4.3.4. Le figurazioni delle schiere come illustrazioni memoriali	367
IV.4.4. IL PERCORSO MEMORIALE E LA VERITÀ FILOSOFICO-MORALE DEI	
<i>TRIUMPHI</i>	368
IV.4.4.1. Il trionfo allegorico	369
IV.4.4.2. La vista di Amore	373
IV.4.4.3. il <i>corpus carcer</i> e il palazzo-prigione di Amore	377
IV.4.4.4. La <i>pictura agentis</i> di <i>TC</i>	383
IV.4.4.5. Laura-Pudicizia e la psicomachia memoriale di <i>TP</i>	384
IV.4.4.6. La personificazione della Morte, le «vanità palesi» e il <i>corpus carcer</i>	388
IV.4.4.7. Il tema della fama nei <i>Triumphs</i>	392
IV.4.4.8. La luce interstiziale della Fama	394
IV.4.4.9. La sospensione lirica del tempo in <i>TT</i> e <i>TE</i>	396
IV.4.4.10. Il Tempo-Sole e il <i>contemptus mundi</i> petrarchesco	398
IV.4.4.11. Il deserto, il sole e la memoria in <i>TE</i>	400
IV.4.4.12. La <i>varietas</i> della Fortuna e la <i>reductio ad unum</i>	404
IV.5. ATTUALIZZAZIONE LIRICA E MNEMOTECNICA NEI <i>TRIUMPHI</i>	408
IV.5.1. La memoria biografica dell' <i>auctor</i> e la speranza	413
IV.5.2. Le <i>imagines memoriae</i> e l'elaborazione mnemonica dei fantasmi	417
IV.5.3. La <i>memoria culturale</i> e il lettore dei <i>Triumphs</i>	418
IV.6. IL NARRATORE E LA RIFLESSIONE METAPOETICA NEI <i>TRIUMPHI</i>	422
IV.6.1. L' <i>exemplum</i>	424
IV.6.2. L'immagine poetica e l' <i>exemplum</i> retorico di Laura	425
IV.6.3. L' <i>imago agentis</i> di Laura e la <i>contemplatio mortis</i>	431

APPENDICE: L'ORGANIZZAZIONE DELLE SCHIERE TRIONFALI	434
<i>TC I</i>	<i>436</i>
<i>TC II.....</i>	<i>438</i>
<i>TC III.....</i>	<i>441</i>
<i>TC IV</i>	<i>444</i>
<i>TP</i>	<i>447</i>
<i>TF I.....</i>	<i>449</i>
<i>TF II</i>	<i>453</i>
<i>TF III.....</i>	<i>457</i>
<i>TF Ia.....</i>	<i>461</i>
<i>TF IIa</i>	<i>469</i>
BIBLIOGRAFIA.....	474

INTRODUZIONE

Gli studi di Yates, Carruthers e Bolzoni hanno posto in evidenza l'importanza delle tecniche di memoria nella tradizione medievale. Queste trovano le loro radici in quanto esposto da Aristotele nel *De memoria et reminiscentia* e nel *De anima* e, più tardi, dall'autore della *Rhetorica ad Herennium*, da Cicerone nel *De Inventione* e nel *De Oratore*, nonché da Quintiliano nell'*Institutio oratoria*. Tale tradizione, a fronte delle complesse dinamiche di ricezione dei testi menzionati, viene elaborata dalla filosofia e dalla retorica medievali, nelle quali le mnemotecniche classiche trovano una nuova declinazione: teologi come Agostino, Alberto Magno e Tommaso d'Aquino riflettono sul significato e sulla meditazione dell'immagine memoriale, concentrandosi sul suo rapporto con la metafora e l'allegoria e attribuendogli una funzione morale.

A partire da queste basi la speculazione medievale si concentra sui processi di creazione delle *imagines agentes* non solo allo scopo di ricordare i testi studiati, ma anche riflettendo sulle sue possibilità comunicative. Così nei monasteri si diffondono dei veri e propri manuali con funzione mnemonica, impiegati sia per la preghiera e la meditazione, sia come repertorio di immagini da utilizzare nelle prediche, ispirandosi e influenzando anche la tradizione figurativa. Sono queste le testimonianze della costruzione di un immaginario collettivo, osservabile tanto nei testi quanto nelle immagini e impiegato dalle istituzioni ecclesiastiche per influenzare il pubblico. Un immaginario collettivo che pure, proprio attraverso le tecniche di memoria, trova la possibilità di rinnovarsi arginando la cristallizzazione dell'allegorismo medievale: infatti l'arbitrarietà delle rappresentazioni mnemoniche e il loro utilizzo meditativo e creativo, permettendo un'appropriazione dell'immaginario da parte dell'individuo, si pongono alla base di una nuova attività intellettuale e artistica, la quale, sia nelle sue fonti che nelle sue produzioni, attua una sistematica transcodificazione di parole e immagini.

In questo quadro si inserisce l'esperienza di Petrarca, il quale, erede delle riflessioni filosofiche e poetiche del medioevo e allo stesso tempo proto-umanista attento alla storia e alla ricerca filologica, instaura un rapporto complesso e ambiguo con l'immagine e la sua contemplazione interiore. Se infatti il poeta condanna l'attaccamento alle figure del mondo, ereditando da Agostino la sfiducia gnoseologica e morale nei confronti del fantasma, d'altro canto la sua esperienza biografica e poetica gli impone di trovare una soluzione all'immobilismo di un *contemptus mundi* radicale, a cui pure in tanti luoghi della sua opera sembra aderire. Tale soluzione è da ricercare proprio nella memoria, non in quanto parte dell'anima immortale, ma quale sede della creazione di immagini che, proprio grazie alla loro arbitrarietà e finzione, siano in grado di rappresentare una verità morale. Questo processo figurativo, come si cercherà di dimostrare, risponde alle stesse istanze delle tecniche di memoria medievali e ad esse si ispira, tenendo insieme una funzione lirica ed una comunicativa. Da un lato, infatti, Petrarca costruendo le proprie immagini poetiche a partire dalla memoria della tradizione si appropria dell'immaginario medievale per creare i propri simboli. Dall'altro, tramite questa azione, egli fonda una nuova *memoria culturale*, che condivide con una *élite* intellettuale formata sia dai suoi amici che dagli autori dell'antichità. Queste due funzioni della memoria, inoltre, vengono utilizzate dal poeta per tentare di opporsi all'angoscia prodotta dal *tempus edax* e dai cambiamenti che esso comporta, cercando e forgiando un simbolo in grado di vincere la morte. Tracce di queste dinamiche, come si analizzerà, si osservano in tutta l'opera del poeta: dalle riflessioni sulle tecniche dello *studium* e sul rapporto tra la formazione culturale e l'etica nel *Secretum*, alla descrizione della propria meditazione sia contemplativa che creativa nel *De vita solitaria*, nel *De otio religioso* e nella *Senile* II, 3, fino alle sperimentazioni mnemoniche della *Laurea occidens*, del *De remediis* e dei *Fragmenta*.

In questo contesto i *Triumphs* si configurano come il più complesso tentativo petrarchesco di rappresentare una mnemotecnica, utile a riordinare sia i propri ricordi biografici che la propria

biblioteca, opponendo la memoria al tempo. In quella che probabilmente è la sua opera più sperimentale, Petrarca si appropria della tradizione visionaria, e *in primis* delle strategie sperimentate da Dante nella *Commedia*, trattandola tuttavia come un genere letterario che gli permetta di narrare per quadri giustapposti un percorso lirico, in linea con quanto si osserva nelle canzoni “a politico”. Il confronto con questo gruppo di componimenti contenuti nei *Fragmenta*, nei quali spesso la dimensione visiva primeggia sulle istanze narrative, fornisce un’interessante chiave di lettura del poema: in esso, infatti, la raffigurazione del contenuto della memoria descrive un percorso meditativo e interiore, ricco di contraddizioni e aporie non del tutto derivanti dall’incompletezza dell’opera, ma piuttosto da ricondurre alla progettazione di un poema lirico prima che narrativo. A partire da queste riflessioni, come si osserverà, sarà possibile leggere l’incerto approdo di *TE* non come un fallimento del tentativo di imitare la poesia filosofica del *Paradiso* dantesco, ma come l’apice di una riorganizzazione memoriale costruita su immagini arbitrarie, utilizzate per curare la memoria del poeta e per mantenere viva la speranza di poter osservare l’immagine di Laura, con tutto il suo portato simbolico, nell’eternità.

A partire da queste riflessioni si è scelto di suddividere il presente elaborato in quattro capitoli: nel primo si ricostruiranno le caratteristiche della mnemotecnica classica, individuando i nodi delle riflessioni degli autori sopra menzionati, in particolare riguardo alla funzione dell’immagine mnemonica e al suo rapporto con la parola.

Nel secondo capitolo si analizzerà la ricezione delle concezioni classiche della memoria da parte della tradizione medievale, contestualizzando le mnemotecniche nel panorama filosofico e retorico coevo. Ci si concentrerà in particolare sulla funzione morale attribuita all’immagine mnemonica, sulle dinamiche di sovrapposizione tra esperienza e finzione che permettono l’applicazione comunicativa delle tecniche di memoria e sul rapporto di queste ultime con l’allegoria. Si descriverà dunque la mnemotecnica medievale ripercorrendo le tre fasi di elaborazione dei ricordi individuate da Petrarca in una postilla alle *Enarrationes in Psalmos* agostiniane, corrispondenti alla *memoratio*, alla *cogitatio* e alla *ruminatio*.

Nel terzo capitolo si descriverà la mnemotecnica dell’autore dei *Fragmenta* prendendo in considerazione le sue riflessioni sulla memoria, la meditazione e la creazione poetica. In primo luogo si analizzeranno le dinamiche di interiorizzazione dell’immagine descritte da Petrarca, contestualizzandole nelle sue concezioni relative alla memoria e al tempo. Quindi si descriverà la fantasmologia elaborata dal poeta nel *Secretum* problematizzando il suo attaccamento alle immagini del mondo. Si ricostruiranno dunque le tecniche utili alla *cura memoriae* elaborate dall’autore dei *Fragmenta*, indagando sia da un punto di vista morale che poetico la declinazione proposta dal poeta delle tre fasi di *memoratio*, *cogitatio* e *ruminatio*. Si proporranno infine alcuni esempi della presenza strutturante e del funzionamento della mnemotecnica di Petrarca in alcune opere, come la *Laurea occidens* e il *De remediis*.

Nel quarto capitolo si analizzeranno i *Triumphs* come realizzazione poetica della tecnica di memoria petrarchesca. Dopo aver ricostruito le incertezze testuali relative all’opera e i problemi interpretativi che da esse conseguono, si confronterà il poema con i *Fragmenta* e con la *Commedia*. Dall’analisi dei rapporti con il canzoniere si dedurrà la dimensione lirica e memoriale sottesa alla narrazione per quadri dei *Triumphs*, prendendo in considerazione alcune delle contraddizioni osservabili nella *visio* come precise scelte compiute dal poeta per svelare la *factio* visionaria. Dal confronto con la *Commedia*, in particolare riguardo al rapporto tra *auctor* e *agens*, si dedurrà il percorso di rielaborazione memoriale, sia biografica che culturale, proposto da Petrarca nel poema attraverso la descrizione dei processi mnemonici attuati dall’*auctor*. Si rifletterà infine sul rapporto tra memoria e creazione poetica delineato nel discorso metapoetico che attraversa i *Triumphs*.

CAPITOLO I: LA MNEMOTECNICA CLASSICA

Introduzione

Le origini della mnemotecnica appaiono ad oggi difficilmente ricostruibili, poiché probabilmente legate ad una dimensione esoterica. Francis Yates nei suoi studi segnala come prima della comparsa delle più antiche testimonianze relative alle tecniche di memoria, ossia la *Dialexeis* e il mito di Simonide, dovevano probabilmente esistere già degli esperti di arti mnemoniche,¹ forse in ambiente pitagorico,² o addirittura egizio.³ Alle origini il legame tra memoria, immagine e testo, particolarmente presente nella tradizione ebraica,⁴ doveva assumere delle caratteristiche analoghe a quelle che si osserveranno nella retorica classica, ma la studiosa sospetta che la loro valenza afferisse ad una dimensione rituale e misterica. Anche la tradizione della mnemotecnica greca appare in larga parte perduta: alcuni cenni nelle *Tusculanae* ciceroniane e nell'*Institutio oratoria* quintiliano indicano l'esistenza anche qui di una linea di riflessione parallela a quella pratica e retorica, in cui la mnemotecnica doveva essere coinvolta in pratiche religiose e filosofiche.⁵

Per quanto riguarda l'applicazione delle tecniche di memoria alla retorica, l'analisi della tradizione latina testimonia un probabile contatto con testi greci perduti, nei quali la mnemotecnica simonidea doveva essere stata affinata, anche attraverso la contaminazione con la filosofia platonica

¹ F. A. YATES, *L'arte della memoria*, trad. it. A. Biondi, Torino, Einaudi, 1979, p. 29.

² Vissuto tra il 580 o il 570 a. C. e il 495 a. C., dunque poco meno di un secolo prima di Simonide. L'importanza della memoria per Pitagora è ben attestata dalle fonti, si veda in tal senso C. RIEDWEG, *Pitagora. Vita, dottrina e influenza*, trad. it. M. L. Gatti, Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 85-86: «Presso i pitagorici la meditazione non mirava probabilmente solo al perfezionamento etico, ma serviva anche come forma di allenamento mentale delle facoltà mnemoniche [...] Giambico [*Vita di Pitagora*, 164-166] riferisce che nessun Pitagorico si alzava dal letto prima di aver richiamato alla mente gli eventi del giorno precedente, cercando di ripetere mentalmente la prima cosa che aveva detto o fatto o ordinato ai suoi servi, e poi la seconda, e poi la terza e così via. E, di nuovo, chi aveva incontrato per primo uscendo di casa, e chi per secondo, e quali parole fossero state pronunciate per prime, quali in seguito, e così via. Ma se avesse avuto abbastanza tempo, allora avrebbe cercato di ripetere allo stesso modo quello che era accaduto l'altro ieri – tutto questo al fine di esercitare la memoria, perché niente era più importante per i Pitagorici per la conoscenza, l'esperienza e la visione che la capacità di ricordare. Per di più la memoria potrebbe però avere avuto anche un'importanza "escatologica". L'anima aveva bisogno di questa forza spirituale nell'Ade per ricordarsi dei consigli di Pitagora "riguardanti il passaggio da qui" e per scegliere una buona sorte di vita nella reincarnazione» cfr. PORFIRIO, *Vita di Pitagora*, 40, in *ivi*, pp. 84-85. Si veda anche DIOGENE LAERZIO, *Vite dei filosofi*, VIII, 4-5, in cui si parla di come il filosofo fosse in grado di sconfiggere l'oblio prodotto dalla metempsicosi e ricordare le sue vite precedenti. La dimensione esoterica del pitagorismo fece sì che le sue dottrine in gran parte andassero perdute alla morte del filosofo e dei suoi discepoli, come riporta Porfirio, *Vita di Pitagora*, 57.

³ Cfr. YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 37, dove, ragionando su un brano del *Fedro* platonico (274C-275B), la studiosa afferma: «stando a ciò che Socrate dice, le memorie dei più antichi egizi sono quelle di uomini veramente saggi in contatto con le realtà. L'antica pratica egiziana della memoria è presentata come una disciplina profondissima». Si veda anche J. ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997, p. 59: «La cultura egizia antica ha sviluppato una concezione forte dell'impegno che occorre per tenere in moto il mondo. Questo impegno è principalmente di tipo rituale: si tratta della trasmissione di un edificio di conoscenze il cui luogo non è tanto nei libri quanto nei riti. Se i riti non vengono eseguiti correttamente, il mondo si sfascia e il cielo crolla; e l'esecuzione corretta dei riti concerne il sapere che vi è connesso, è un *ufficiam memoriae*».

⁴ *Ibidem*: «nell'ebraismo queste idee si svincolano dai riti e si legano all'esegesi dei testi».

⁵ Ma si veda al contrario P. ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, il Mulino, 1983, pp. 8-9: «Nella "vista interiore" e nella "memorizzazione visiva" che consentiva di passare dalla *visione* dei luoghi e delle immagini alle parole, Yates tendeva a vedere qualcosa di "misterioso", quasi una "facoltà" un tempo presente ed ora irrimediabilmente perduta. Come talora le accadeva, Yates eccedeva probabilmente, anche in questo caso, in una direzione "occultistica" o "junghiana».

e quella aristotelica.⁶ Soprattutto quest'ultima, nella quale i meccanismi della memoria erano analizzati da vicino, dovette apparire di grande interesse per gli mnemonisti intenti a strutturare delle tecniche che aderissero a fini pratici. Così i concetti espressi dallo Stagirita nel *De anima* e nel *De memoria et reminiscentia*, sembrano influenzare diversi elementi presenti nella mnemotecnica classica, a partire dalla primarietà della vista sugli altri sensi nel processo di memorizzazione, fino a dinamiche profonde e strutturali della memoria naturale, che la memoria artificiale, come la nomina l'autore dell'*Ad Herennium*, mirava a plasmare.

Dato questo quadro, lo studio delle tecniche di memoria deve partire dalle testimonianze derivanti dai testi retorici di età romana. Le principali opere latine che descrivono le tecniche di memoria sono: la *Rhetorica ad Herennium*,⁷ databile intorno al 90 a. C. di cui non conosciamo l'autore (a lungo è stata attribuita a Cicerone), che recepisce la tradizione greca;⁸ il *De oratore* ciceroniano⁹ risalente ad un periodo compreso tra il 55 e il 54 a. C., a questa va associato, per l'importanza che assumerà nel contesto medievale, anche il *De inventione*, composto nell'85 a. C., in cui Cicerone delinea il ruolo della memoria nella retorica, soprattutto in relazione all'*inventio*; infine l'*Institutio oratoria* di Quintiliano,¹⁰ risalente al 90-96 d. C., in cui il retore riprende le idee esposte nel *De oratore*, fornendo un prezioso esempio dell'utilizzo che si faceva della tecnica di memoria basata su *imagines agentes e loci*.

In tutte queste testimonianze, come si osserverà, sorgono degli elementi ricorrenti: il rapporto tra memoria e immagine, l'importanza dell'ordine dato alle cose da ricordare, la necessità di tornare frequentemente a ripetere i percorsi memoriali per rinsaldare le reti associative, il coinvolgimento diretto del soggetto nella creazione della propria memoria artificiale, sono caratteristiche che, al di là delle differenti tecniche, ricorrono in tutti i testi, a partire dal mito di Simonide, rappresentando dei canoni per i processi di memorizzazione. Questi canoni trovano poi differenti realizzazioni: nella maggior parte dei testi si predilige la *memoria rerum* (relativa ai contenuti) piuttosto che la *memoria verborum* (consistente invece nella memorizzazione parola per parola), ma mentre la *memoria artificialis* descritta nell'*Ad Herennium* e ripresa nel *De oratore* predilige una traduzione verbo-visiva dei contenuti da assimilare, Quintiliano propone la tecnica delle *notae* e della visualizzazione interiore del testo, ritenendola più economica in termini di fatica della memorizzazione e del mantenimento dell'apparato memoriale.

In ogni caso non varia l'obiettivo delle mnemotecniche: facilitare lo studio dei testi, e di conseguenza la composizione, plasmando e sfruttando le caratteristiche della memoria naturale, senza aspirare ai processi gnoseologici o morali propri della filosofia. Questa indicazione funzionale limita le possibili contaminazioni creative delle tecniche di memoria, per cui diversi elementi che verranno analizzati nelle prossime pagine sono trattati in ambito classico senza trovare posto nelle elaborazioni delle reti memoriali, ma avranno invece grande importanza nel Medioevo.

⁶ D'altronde non c'è molta distanza cronologica tra la morte di Simonide e la nascita di Platone, tra il 428 e il 427 a. C., mentre Aristotele sarebbe nato nel secolo successivo, intorno al 384-383 a. C.

⁷ *Rhetorica ad Herennium* [d'ora in poi *Ad Her.*], III, 16-32.

⁸ Ivi, 28, vedi oltre.

⁹ CICERONE, *De oratore* [d'ora in poi *De orat.*], II, 87-88.

¹⁰ QUINTILIANO, *Institutio oratoria* [d'ora in poi *Inst. Orat.*], XI, 2.

I.1. Le origini della mnemotecnica e il mito di Simonide

Come si accennava, Francis Yates riconduce le origini della mnemotecnica classica alla figura mitologica di Simonide di Ceo, vissuto approssimativamente tra il 556 e il 465 a. C.¹¹ Poeta lirico greco egli «scrive elegie ed epigrammi e trattò tutte le forme della lirica corale»¹² ma soprattutto la tradizione gli attribuisce l'invenzione della mnemotecnica. La prima menzione di Simonide nel ruolo di mnemonista risale al *Marmor Parium*, una tavola datata intorno al 264 a. C. contenente una cronologia greca, in cui si legge:

213 anni dal tempo in cui Simonide di Ceo, figlio di Leoprepe, l'inventore del sistema dei sussidi mnemonici, vinse il premio del coro ad Atene, e furono erette statue ad Armodio e ad Aristogitone [vale a dire, 477 a. C.]¹³

Non bisogna sottovalutare il fatto che l'elaborazione della prima tecnica di memoria sia attribuita ad un poeta, infatti, come nota Yates, la figura di Simonide prova l'importanza della memoria in una società organizzata, in cui la poesia trova una ragione sociale ed una dimensione economica ancor prima della sua fissazione tramite la scrittura.¹⁴ D'altronde, se il legame della poesia con la memoria, come pone in evidenza Casadei, è stretto fin dalla sua origine magico-sacrale,¹⁵ la rilevanza del ricordare si fa stringente anche in uno spazio pratico come quello imposto da una strutturazione civile e giuridica complessa, per cui molto presto la tecnica di memoria viene recepita anche al di fuori della classe dei poeti.¹⁶ Ciò è testimoniato da un frammento conosciuto come *Dialexeis* risalente al 400 a. C. e prodotto probabilmente nell'ambito della scuola sofista:

Grande e bella invenzione è la memoria, sempre utile sia al sapere, sia al vivere.

La prima cosa è questa: se tu presti attenzione [dirigi la tua mente] il giudizio coglierà meglio le cose che ti giungono attraverso di essa [la mente].

In secondo luogo, ripeti più di una volta ciò che senti, perché udendo e ripetendo spesso la stessa cosa, ciò che hai imparato ti penetra interamente nella memoria.

In terzo luogo, ciò che odi, riponilo in ciò che conosci. Per esempio: devi ricordare Χρύσιππος (Crisippo); lo collochiamo su χρυσός (oro) e ἵππος (cavallo). Un altro esempio: poniamo πυριλάμπης (lucciola) su πῦρ (fuoco) e λάμπειν (splendere).

Questo per ciò che riguarda le parole.

Per le cose fa' così: il coraggio, ponilo su Ares e Achille, l'arte di lavorare i metalli su Efesto; la virtù su Epeo¹⁷

Nel passo si nota come nella prima applicazione alla retorica conosciuta la mnemotecnica fosse contraddistinta da quattro indicazioni: la prima è l'importanza di porre attenzione al dato che si intende memorizzare, cui si lega la seconda, ossia la ripetizione, che favoriva la sua fissazione. Viene poi evidenziata la necessità di collegare il nuovo dato alla rete di conoscenze preesistenti nella mente, ma si noti come l'associazione non avvenga necessariamente sulla base di legami reali e necessari, come causalità o analogia, quanto a partire da comunanze accidentali, quali somiglianze linguistiche

¹¹ YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 27.

¹² C. KRAUS, *Simonide*, in *Enciclopedia Dantesca*, V, 1970, p. 262.

¹³ YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 28.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. A. CASADEI, *Poesia e finzione: una necessaria e storicamente verificabile combinazione*, in «Costellazioni», V (2018), pp. 105-122, a p. 111.

¹⁶ Cfr. M. J. CARRUTHERS, *The book of memory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 7: «For the cultivation and training of memory was a basic aspect of the literate society of Rome as well as Greece, and continued to be necessary to literature and culture straight through the Middle Ages».

¹⁷ YATES, *L'arte della memoria*, cit., pp. 29-30. Yates suggerisce una possibile attribuzione del brano a Ippia di Elide, sofista nominato, seppur in modo satirico, come esperto nella scienza della memoria in un dialogo pseudo-platonico.

nei significanti, o associazioni di immagini o personaggi a concetti.¹⁸ Inoltre è da notare che la mnemotecnica in questo testo ha chiaramente una funzione pratica, risultando utile sia per l'apprendimento che nella vita di tutti i giorni. In tal senso all'origine le tecniche di memoria, almeno sulla base delle testimonianze che ci sono giunte, non hanno una funzione morale o conoscitiva, ma unicamente quella di fornire un supporto alla memorizzazione.¹⁹

D'altronde anche il mito di Simonide consiste di fatto nella celebrazione di un uomo dalla memoria straordinaria. Si narra che al poeta fosse stato commissionato un carme in lode di un pugile vittorioso: quando durante i festeggiamenti egli pronunciò il componimento richiesto inserì una digressione contenente le lodi di Castore e Polluce, per questa ragione al momento della richiesta del compenso gli fu pagata solo metà della somma pattuita ed egli fu invitato a rivolgersi ai Dioscuri per la quota rimanente. Questi ultimi ripagarono Simonide facendolo chiamare fuori dalla sala in cui si festeggiava subito prima che il tetto crollasse uccidendo tutti gli altri partecipanti. In questa occasione il poeta ebbe modo di dimostrare le proprie abilità mnemoniche risalendo alle identità dei corpi, resi irriconoscibili dal disastro, grazie al preciso ricordo della posizione che ognuno degli invitati occupava nella sala.

La storia, o almeno la menzione di Simonide come inventore della mnemotecnica, viene ricordata da diversi autori latini tra i quali Ammiano Marcellino,²⁰ Plinio il Vecchio,²¹ Cicerone²² e

¹⁸ Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 32: «The earliest Greek memory text we possess, a pre-Socratic fragment called *Dialexeis*, relies upon a sort of visualized homophony in its advice about memorizing both words and things. [...] To remember things, we recall a significant figure to represent the particular theme; thus, to remember courage we fix it with a representation of Aries or Achilles».

¹⁹ Cfr. YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 4: «Il primo fatto fondamentale che lo studioso della storia dell'arte mnemonica nel mondo classico deve tener presente è che quest'arte apparteneva alla retorica, come la tecnica mediante la quale l'oratore poteva migliorare la sua memoria, mettendolo in grado di recitare lunghi discorsi a memoria con infallibile accuratezza».

²⁰ AMMIANO MARCELLINO, *Res Gestae*, XVI, 5: «Si itaque verum est, quod scriptores varii memorant, Cyrum regem et Simonidem lyricum, et Hippiam Eleum sophistarum acerrimum, ideo valuisse memoria, quod epotis quibusdam remediis id impetrarunt, credendum est hunc etiam tum adultum totum memoriae dolium (si usquam reperiri potuit) exhausisse».

²¹ PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia* [d'ora in poi *Nat. Hist.*], VII, 24, 88-89: «Memoria necessarium maxime vitae bonum cui praecipua fuerit, haut facile dictu est, tam multis eius gloriam adeptis. Cyrus rex omnibus in exercitu suo militibus nomina reddidit, L. Scipio populo Romano, Cineas Pyrrhi regis legatus senatui et equestri ordini Romae postero die quam advenerat. Mithridates, duarum et viginti gentium rex, totidem linguis iura dixit, pro contione singulas sine interprete adfatus. *Charmadas quidem in Graecia quae quis exegerat volumina in bibliothecis legentis modo repraesentavit. ars postremo eius rei facta et inventa est a Simonide melico, consummata a Metrodoro Scepsio, ut nihil non isdem verbis redderetur auditum*», corsivo mio.

²² *De orat.* II, 86, 350-354: «“Perge vero”, inquit Crassus “libenter enim te cognitum iam artificem aliquandoque evolutum illis integumentis dissimulationis tuae nudatumque perspicio; et quod mihi nihil aut [quod] non multum relinquis, percommode facis estque mihi gratum. Iam istuc, quantum tibi ego reliquerim,” inquit Antonius “erit in tua potestate; si enim vere agere volueris, omnia tibi relinquo; sin dissimulare, tu quem ad modum his satis facias, videris. Sed, ut ad rem redeam, non sum tanto ego” inquit “ingenio, quanto Themistocles fuit, ut oblivionis artem quam memoriae malim; gratiamque habeo Simonidi illi Cio, quem primum ferunt artem memoriae protulisse. Dicunt enim, cum cenaret Crannone in Thessalia Simonides apud Scopam fortunatum hominem et nobilem cecinissetque id carmen, quod in eum scripsisset, in quo multa ornandi causa poetarum more in Castorem scripta et Pollucem fuissent, nimis illum sordide Simonidi dixisse se dimidium eius ei, quod pactus esset, pro illo carmine daturum; reliquum a suis Tyndaridis, quos aequae laudasset, peteret, si ei videretur. Paulo post esse ferunt nuntiatum Simonidi, ut prodiret; iuvenis stare ad ianuam duo quosdam, qui eum magno opere evocarent; surrexisse illum, prodisse, vidisse neminem: hoc interim spatio conclave illud, ubi epularetur Scopas, concidisse; ea ruina ipsum cum cognatis oppressum suis interisse: quos cum humare vellent sui neque possent obtritatos internoscere ullo modo, Simonides dicitur ex eo, quod meminisset quo eorum loco quisque cubuisset, demonstrator unius cuiusque sepeliendi fuisse; hac tum re admonitus invenisse fertur ordinem esse maxime, qui memoriae lumen adferret. Itaque eis, qui hanc partem ingeni exercebant, locos esse capiendos et ea, quae memoria tenere vellent effringenda animo atque in eis locis conlocanda; sic fore, ut ordinem rerum locorum ordo conservaret, res autem ipsas rerum effigies notaret atque ut locis pro cera, simulacris pro litteris uteremur”».

Quintiliano,²³ il quale segnala comunque la presenza di diverse versioni dell'episodio nella tradizione.²⁴ In particolare è interessante soffermarsi sulla lettura del mito proposta nel *De oratore*, qui infatti Cicerone espone la tecnica di memoria utilizzata da Simonide, affermando innanzitutto l'importanza della vista nel processo di fissazione dei dati nella memoria: «Vidit enim hoc prudenter sive Simonides sive alius quis invenit, ea maxime animis effingi nostris, quae essent a sensu tradita atque impressa; acerrimum autem ex omnibus nostris sensibus esse sensum videndi».²⁵ Il retore spiega come la visione possa essere simulata trasponendo nell'animo l'immagine, anche quella costruita a partire dal senso dell'udito, e presentandola davanti all'occhio interiore, il quale così può reiterarne la visualizzazione e memorizzare la figura.²⁶ È in questo modo che Simonide poté ricordare la posizione degli invitati al banchetto. In tal senso il primato della vista e del suo legame con la memoria nel processo di conoscenza, evidenziato da Aristotele,²⁷ viene sfruttato nella mnemotecnica per favorire la memorizzazione dei dati, in linea con quanto affermato nel *Dialexeis*. In particolare laddove il frammento suggeriva la concentrazione della mente sull'oggetto, Cicerone parla esplicitamente della visualizzazione interiore dell'immagine relativa all'oggetto.²⁸

D'altronde nella figura di Simonide così come descritta da Plutarco memoria e immagine erano indissolubilmente legati. Ne *La gloria degli Ateniesi* infatti si legge:

*Simonide definisce la pittura poesia senza parole e la poesia pittura con le parole: difatti i pittori rappresentano le azioni in svolgimento mentre gli scrittori narrano e descrivono le medesime già svolte. Anche se i pittori si servono delle forme e dei colori, mentre gli scrittori descrivono gli stessi avvenimenti con parole ed espressioni, essi differiscono nella materia e nei modi di rappresentazione, eppure l'obiettivo per entrambi è il medesimo*²⁹

Da quanto fin qui osservato si nota come la mnemotecnica fin dalle origini si leghi ad un processo di visualizzazione interiore.

²³ *Inst. Orat.* XI, 2, 11-13: «Artem autem memoriae primus ostendisse dicitur Simonides, cuius vulgata fabula est: cum pugili coronato carmen, quale componi victoribus solet, mercede pacta scripsisset, abnegatam ei pecuniae partem quod more poetis frequentissimo degressus in laudes Castoris ac Pollucis exierat: quapropter partem ab iis petere quorum facta celebrasset iubeatur. Et persolverunt, ut traditum est: nam cum esset grande convivium in honorem eiusdem victoriae atque adhibitus ei cenae Simonides, nuntio est excitus, quod eum duo iuvenes equis advecti desiderare maiorem in modum dicebantur. Et illos quidem non invenit, fuisse tamen gratos erga se deos exitu comperit. Nam vix eo ultra limen egresso triclinium illud supra convivas corruit, atque ita confudit ut non ora modo oppressorum sed membra etiam omnia requirentes ad sepulturam propinqui nulla nota possent discernere. tum Simonides dicitur memor ordinis quo quisque discubuerat corpora suis reddidisse».

²⁴ Ivi, 14-16: «Est autem magna inter auctores dissensio Glaucone Carystio an Leocrati an Agatharcho an Scopae scriptum sit id carmen, et Pharsali fuerit haec domus, ut ipse quodam loco significare Simonides videtur utque Apollodorus et Eratosthenes et Euphorion et Larissaeus Eurypylus tradiderunt, an Crannone, ut Apollas Calimachus, quem secutus Cicero hanc famam latius fudit. Scopam nobilem Thessalum perisse in eo convivio constat, adicitur sororis eius filius, putant et ortos plerosque ab alio Scopae qui maior aetate fuerit. Quamquam mihi totum de Tyndaridis fabulosum videtur, neque omnino huius rei meminit umquam poeta ipse, profecto non taciturus de tanta sua gloria».

²⁵ *De orat.* II, 87, 357.

²⁶ *Ibidem*: «qua re facillime animo teneri posse ea, quae perciperentur auribus aut cogitatione, si etiam commendatione oculorum animis traderentur; ut res caecas et ab aspectu iudicio remotas conformatio quaedam et imago et figura ita notaret, ut ea, quae cogitando complecti vix possemus, intuendo quasi teneremus».

²⁷ ARISTOTELE, *De memoria et reminiscencia* [d'ora in poi *De mem.*], 450^a, 12, pp. 134-135: «la memoria, anche quella degli intelligibili, non si dà senza un'immagine».

²⁸ Cfr. *Inst. Orat.*, XI, 2, 10: «Nec dubium est quin plurimum in hac parte valeat mentis intentio et velut acies luminum a prospectu rerum quas intuetur non aversa; unde accidit ut quae per plures dies scribimus ediscenda sint, cogitatio se ipsa contineat».

²⁹ PLUTARCO, *La gloria degli Ateniesi*, III, 1, corsivi miei.

I.2. *Memoria verborum e memoria rerum*

Lo stretto legame che viene a formarsi tra memoria e immagine nella tradizione delle origini genera un processo di transcodificazione dei testi che si intende memorizzare: se infatti i dati acquisiti tramite la visione vengono assorbiti più facilmente di quelli prodotti dagli altri sensi, è chiaro che nell'apprendimento di un testo scritto o ascoltato si rende necessario un ulteriore passaggio di traduzione verbo-visiva, il quale richiede uno sforzo apparentemente maggiore rispetto al ricordare la parola. Ora, che la memoria possa essere educata alla fissazione sia di parole che di immagini è affermato chiaramente da Cicerone nel *De inventione*, dove si legge al momento della descrizione del ruolo della memoria nella retorica: «memoria est firma animi *rerum ac verborum* ad inventionem perceptio». ³⁰ Tuttavia gli mnemonisti classici prediligono la *memoria rerum*, ³¹ intesa come ricordo del contenuto del testo o dell'orazione oggetto di studio, poiché memorizzare parola per parola appare un lavoro complesso e lungo, che tra l'altro mette a rischio l'orazione, poiché dimenticando un passaggio si rischia di non essere più in grado di ricordare quanto segue. ³² Così nella *Rhetorica ad Herennium* la *memoria verborum* viene associata alla poesia piuttosto che all'oratoria, poiché la struttura fonica aiuta il ricordo. Nonostante questo si consiglia comunque nell'atto dello studio di visualizzare il contenuto del testo:

Sed haec imaginum conformatio tum valet, si naturalem memoriam exsuscitaverimus hac notatione, ut versuposito ipsi nobiscum primum transeamus bis aut tertium eum versum, deinde tum imaginibus verba exprimamus. Hoc modo naturae subpeditabitur doctrina³³

Questa indicazione evidenzia di nuovo lo stretto legame che unisce memoria e visualizzazione, al punto che anche dove la *memoria verborum* è facilitata, la figurazione interiore appare comunque il mezzo di memorizzazione più efficace.

È interessante notare poi che anche quando la mnemotecnica appare più legata alla dimensione testuale, non indicando necessariamente la traduzione visiva di tutto quello che si legge, permane in ogni caso il primato della vista per la fissazione memoriale. ³⁴ Ciò si nota nell'*Institutio oratoria*, dove

³⁰ CICERONE, *De inventione* [d'ora in poi *De Inv.*], I, 9, corsivo mio. Cfr. Yates, *L'arte della memoria*, cit., p. 9.

³¹ *De orat.* II, 88, 359: «rerum memoria propria est oratoris».

³² *De Inv.* I, 100: «Res autem inducetur, si alicui rei huiusmodi, legi, loco, urbi, monumento oratio attribuetur per enumerationem, hoc modo: "Quid? Si leges loqui possent, nonne haec apud vos quererentur: quidnam amplius desideratis, iudices, cum vobis hoc et hoc planum factum sit?" In hoc quoque genere omnibus isdem modis uti licebit. Commune autem praeceptum hoc datur ad enumerationem, ut ex una quaque argumentatione, quoniam tota iterum dici non potest, id eligatur, quod erit gravissimum, et unum quidque quam brevissime transeatur, ut memoria, non oratio renovata videatur». Cfr. *Inst. Orat.* X, 6, 5-6: «Sed si forte aliqui inter dicendum offulserit extemporalis color, non superstitione cogitatis demum est inhaerendum. Neque enim tantum habent curae ut non sit dandus et fortunae locus, cum saepe etiam scriptis ea quae subito nata sunt inserantur. Ideoque totum hoc exercitationis genus ita instituendum ut et digredi ex eo et redire in id facile possimus. Nam ut primum est domo adferre paratam dicendi copiam et certam, ita refutare temporis munera longe stultissimum est. Quare cogitatio in hoc praeparatur, ut nos fortuna decipere non possit, adjuvare possit. Id autem fiet memoriae viribus, ut illa quae complexi animo sumus fluant secunda, non sollicitos et respicientes et una spe suspensos recordationis non sinant providere: alioqui vel extemporalem temeritatem malo quam male cohaerentem cogitationem».

³³ *Ad Her.* III, 34. Si veda anche poco prima: «Item deinceps cetera crimina ex ordine in locis ponemus; et, quotienscumque rem meminisse volumus, si formarum dispositione et imaginum diligenti notatione utemur, facile ea, quae volumus, memoria consequemur. Cum verborum similitudines imaginibus exprimere volumus, plus negotii suscipiemus et magis ingenium nostrum exercebimus».

³⁴ Cfr. YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 22: «Il suo [di Quintiliano] personale atteggiamento verso la memoria artificiale è ambiguo; nondimeno le concede una notevole importanza». In realtà sembra che il retore nel libro XI dell'*Institutio oratoria* esponga una serie di varianti possibili della mnemotecnica, commentandole ed esponendo al lettore

Quintiliano si mostra scettico rispetto ad un uso ridondante della traduzione verbo-visiva,³⁵ e consiglia quella che in sostanza è una tecnica di visualizzazione e suddivisione della pagina e del suo contenuto attraverso una serie di indicazioni paratestuali, note e simboli che facilitino la memorizzazione:

Si longior complectenda memoria fuerit oratio, proderit per partes ediscere (laborat enim maxime onere); sed haec partes non sint perexiguae, alioqui rursus multae erunt et eam dstringent atque concident. [...] *Non est inutile iis quae difficilius haereant aliquas adponere notas*, quarum recordatio commoneat et quasi excitet memoriam: nemo enim fere tam infelix ut quod cuique loco signum destinaverit nesciat. *At si erit tardus ad hoc, eo quoque adhuc remedio utatur, ut ipsae notae (hoc enim est ex illa arte non inutile) aptentur ad eos qui excidunt sensus, ancora, ut supra proposui, si de nave dicendum est, spiculum si de proelio*. Multum enim signa faciunt, et ex alia memoria venit alia, ut cum tralatus anulus vel alligatus commoneat nos cur id fecerimus³⁶

Si noterà come anche qui, nonostante l'autore percepisca la transcodificazione del testo troppo onerosa, permane comunque una centralità dell'immagine nei processi di memorizzazione.³⁷

La mnemotecnica quintiliana presenta due elementi di particolare interesse per l'individuazione delle dinamiche che caratterizzano le tecniche di memoria tipiche dell'età classica. Il primo riguarda il supporto utilizzato per la lettura mnemonica: infatti l'utilizzo di un apparato paratestuale è il segno di un rapporto più stretto con le pagine ed il testo scritto, testimoniando una maggiore disponibilità di strumenti fisici nel processo di apprendimento.³⁸ In tal senso poco oltre il

elementi di efficacia e criticità di ognuna, come d'altronde nota CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 153: «Even by the time of Quintilian (first century AD), the method of projecting images into architectural places and making theatrical scenes of them, though still known, was considered cumbersome and gimmicky. Mnemonic practices continued to be cultivated – Quintilian enumerates a number of them in Book XI of *Institutio oratoria* –».

³⁵ *Inst. Orat.* XI, 2, 24-25: «nonne impediri quoque dicendi cursum necesse est duplici memoriae cura? Nam quo modo poterunt copulata fluere si propter singula verba ad singulas formas respiciendum erit?».

³⁶ Ivi, 27-30, corsivi miei. Cfr. YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 25: «Sarebbe stato poi interessante sapere se Quintiliano si prospettasse una preparazione della tavoletta o della pagina per l'apprendimento a memoria, corredandola di segni, *notae* o addirittura *imagines agentes*, formate in conformità alle regole, per distinguere i luoghi che la memoria raggiunge mentre viaggia lungo le righe della scrittura» e CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 108: «it is unclear from Quintilian and other writers whether these *notae* or *notulae* are to be inscribed on the physical page or only in memory». Si veda anche A. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria, spie, postille, metafore*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, p. 76: «Per quanto il precetto quintiliano s'inscrive in un articolato progetto di composizione logica della pagina, e riguardi quindi primariamente l'atto della scrittura, nondimeno esso sottolinea la necessaria connessione fra lettura e scrittura nel processo di composizione del discorso; e nel far ciò rivela altresì la valenza mnemonica dello spazio della pagina riservato alla glossa, vero e proprio *depositum* che preserva dall'oblio gli *optimi sensus* e sgrava la mente da un continuato sforzo di memoria».

³⁷ Per la polemica riguardante la rappresentazione visiva delle parole infigurabili del discorso si veda *De orat.*, II, 88, 359: «Sed verborum memoria, quae minus est nobis necessaria, maiore imaginum varietate distinguitur; multa enim sunt verba, quae quasi articuli conectunt membra orationis, quae formari similitudine nulla possunt; eorum fingendae sunt nobis imagines, quibus semper utamur», cui risponde Quintiliano in *Inst. Orat.* XI, 2, 25-26: «Mitto quod quaedam nullis simulacris significari possunt, ut certe coniunctiones. Habeamus enim sane, ut qui notis scribunt, certas imagines omnium et loca scilicet infinita, per quae verba quot sunt in quinque contra Verrem secundae actionis libris explicentur, [ne] meminerimus etiam omnium quasi depositorum: nonne impediri quoque dicendi cursum necesse est duplici memoriae cura? Nam quo modo poterunt copulata fluere si propter singula verba ad singulas formas respiciendum erit? Qua re et Charmadas et Scepsius de quo modo dixi Metrodorus, quos Cicero dicit usos hac exercitatione, sibi habeant sua: nos simpliciora tradamus». Si veda anche TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 126: «Nel corso della sua trattazione Quintiliano sembra [...] circoscrivere il ruolo dell'immaginario mnemonico, che in Cicerone o nella *Rhetorica ad Herennium* era la vera forza propulsiva dell'atto mnemonico; egli non nega l'importanza retorica di immagini originali, dinamiche, estreme, che penetrano i sensi e attraverso essi s'insinuano stabilmente nella memoria; ma il suo pragmatico razionalismo lo porta ad insistere piuttosto su una intensiva esercitazione mnemonica regolata dal fondamentale principio d'ordine: è infatti a presiedere una corretta ripartizione della materia [...] e una sua ordinata ricomposizione in forma di discorso».

³⁸ Cfr. G. CAVALLO, *Tra «volumen» e «codex». La lettura nel mondo romano*, in *Storia della lettura*, a cura di G. Cavallo e R. Chartier, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 37-70.

passo analizzato il retore romano sottolinea la necessità di apporre personalmente note e simboli sulle proprie tavolette per facilitare la visualizzazione del testo e una sua vera e propria lettura memoriale:

Illud neminem non iuvabit, isdem quibus scripserit ceris ediscere. Sequitur enim vestigiis quibusdam memoriam, et velut oculis intuetur non paginas modo sed versus prope ipsos, estque cum dicit similis legenti. Iam vero si litura aut adiectio aliqua atque mutatio interveniat, signa sunt quaedam quae intuentes deerrare non possumus³⁹

Oltre ad evidenziare di nuovo la dimensione visuale della mnemotecnica quintilianea, nel brano è anche introdotto il secondo elemento nodale dei processi memoriali, ossia una concezione attiva della memoria. Per comprendere quale sia l'attività propria della memoria sarà però necessario prendere in considerazione le fonti filosofiche da cui prendono mosca gli mnemonisti classici.

I.3. Memoria passiva e memoria attiva

Come nota Mary Carruthers, la memoria nella tradizione classica presenta due dimensioni: quella passiva relativa all'immagazzinamento delle conoscenze, e quella attiva, coinvolta nell'organizzazione del contenuto memoriale, detta reminiscenza.⁴⁰ La distinzione dei due ruoli ha origine nella filosofia platonica, infatti mentre nel *Teeteto* si trova il termine *μνήμη* (memoria) per indicare il processo di memorizzazione descritto tramite la metafora del sigillo nella cera e consistente nella fissazione dei dati sensoriali e dei pensieri,⁴¹ in altri luoghi si rintraccia la parola *ἀνάμνηση* (anamnisi) per indicare la reminiscenza, attraverso cui dai dati sensibili si giunge alla conoscenza delle idee nell'intelletto.⁴²

Francis Yates pone in evidenza come la concezione platonica della memoria influisca sul pensiero ciceroniano, menzionando un passo della *Tusculanae*:

eademque [Platone] ab animo tamquam ab oculis caliginem dispulit, ut omnia supera infera prima ultima media videremus. Prorsus haec [memoria] divina mihi videtur vis, quae tot res efficiat et tantas. *Quid est enim memoria rerum et verborum? quid porro inventio?* profecto id, quo ne in deo quidem quicquam maius intellegi potest⁴³

³⁹ *Inst. Orat.* XI, 2, 32.

⁴⁰ CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 46.

⁴¹ PLATONE, *Teeteto*, 191d-e: «diciamo dunque che essa [la memoria] è un dono della madre delle Muse, Mnemosine, e che è in essa che imprimiamo ciò che vogliamo ricordare di quello che vediamo o udiamo, o pensiamo nella nostra mente, sottoponendola alle nostre sensazioni ed ai nostri pensieri, come se vi imprimevamo impronte di sigillo. E ciò che venga improntato, lo ricordiamo e ne abbiamo scienza, finché la sua immagine permane; ciò che, invece, venga cancellato, o non sia in grado di rimanervi improntato, lo dimentichiamo e non ne abbiamo scienza». A questa funzione la memoria platonica assolve anche mantenendo il ricordo delle affezioni e dei desideri, cfr. ID., *Filebo* 35c: «almeno l'impulso che tende alla condizione contraria a quella delle affezioni rivela, in certo modo, che è presente un ricordo delle affezioni contrarie. [...] Quinti, il ragionamento, avendo dimostrato che è la memoria che ci spinge verso gli oggetti desiderati, ha reso evidente che ogni impulso e ogni desiderio, e il principio vitale di ogni vivente appartengono all'anima», ivi, p. 449. Per una ricostruzione della tradizione della metafora del sigillo nella cera si veda CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., pp. 18-37.

⁴² PLATONE, *Menone*, 81c-d: «E poiché, dunque, l'anima è immortale ed è più volte rinata, e poiché ha veduto tutte le cose, e quelle di questo mondo e quelle dell'Ade, non vi è nulla che non abbia imparato; sicché non è cosa sorprendente che essa sia capace di ricordarsi e intorno alla virtù e intorno alle cose che anche in precedenza sapeva. E poiché la natura tutta è congenere, e poiché l'anima impara tutto quanto, nulla impedisce che chi si ricordi di una cosa – quello che gli uomini chiamano apprendimento –, costui scopra anche tutte le altre, purché sia forte e non si scoraggi nel ricercare: effettivamente, il ricercare e l'apprendere sono in generale un ricordare». Cfr. anche ID., *Fedro*, 72e-77b.

⁴³ CICERONE, *Tusculanae disputationes* [d'ora in poi *Tusc.*], I, 50, 112-116, corsivo mio. Cfr. YATES, *L'arte della memoria*, cit., pp. 42-44, dove la studiosa cita anche *Inst. Orat.* XI, 2, 7: «Quid quod quaedam requisita se occultant et eadem forte succurrunt? nec manet semper memoria, sed aliquando etiam redit? Nesciretur tamen quanta vis esset eius,

Qui si nota come l'elogio della memoria in una dimensione filosofica sia proposto dal retore attraverso l'utilizzo di un linguaggio proprio della retorica e della mnemotecnica. Cicerone infatti parla della *memoria verborum* e della *memoria rerum*, e soprattutto fa riferimento all'*inventio*, che, come si osservava, rappresenta la parte del processo retorico che vede il ruolo predominante del ricordo. Questa terminologia appare di grande interesse soprattutto per il suo utilizzo in un passo in cui il retore ragiona sulla divinità dell'anima, evidenziando di fatto un punto di contatto tra memoria, retorica e filosofia. Eppure, come si è analizzato, la mnemotecnica classica desunta dalla tradizione pervenutaci non aspira alla creazione di conoscenza. In tal senso, se è vero quanto nota Yates sul passo in questione, è anche vero che l'ispirazione ciceroniana alla concezione platonica della memoria, per quanto determinante sul piano filosofico e teorico, non trova un riscontro funzionale nel campo della mnemotecnica, la quale sembra poggiare nella sua struttura fondamentale sulle riflessioni aristoteliche.

Lo Stagirita, dal canto suo, rinuncia al concetto di reminiscenza delle idee inteso come atto gnoseologico e nel *De memoria et reminiscentia* riconduce la memoria alla sensorialità, configurandola come magazzino delle immagini percepite e visualizzate nell'immaginazione.⁴⁴ Il legame con quest'ultima, in particolare, configura la memoria come una parte dell'anima sensitiva coinvolta nei processi relativi alla morale e alla conoscenza, fungendo da punto di contatto tra la realtà e l'intelletto. Per comprendere questo meccanismo sarà necessario analizzare più nel dettaglio i processi relativi alla percezione e all'intellezione, confrontando quanto trattato dal filosofo nel *De memoria* con le teorie esposte nel *De anima*.⁴⁵ Qui Aristotele descrive come l'unione di tutte gli stimoli derivanti dai *sensi propri* dia vita, grazie all'azione del *senso comune*, al *phantasma*, rappresentazione interiore dell'oggetto nell'immaginazione (*phantasia*). Quest'ultima viene detta «diversa sia dalla sensazione sia dal pensiero», ma è necessario tenere presente che essa «non esiste senza sensazione» e poiché senza sensazione «non c'è apprensione intellettuale»,⁴⁶ appare chiaramente l'importanza di quest'organo sensoriale nel rapporto tra mente e realtà. L'immaginazione infatti

quanta divinitas illa, nisi in hoc lumen orandi extulisset».

⁴⁴ *De mem.* 450^a, 12-15: «Pertanto è evidente che la conoscenza di queste cose compete al sensorio primo. Ora, la memoria, anche quella degli intelligibili, non si dà senza un'immagine: pertanto essa apparterebbe per accidente alla parte intellettuale e per sé al sensorio primo». In tal senso la memoria appartiene all'anima sensitiva cfr. *ivi*, 450a 22-25: «Dunque a quale delle <parti> dell'anima appartenga la memoria è evidente, vale a dire che sia quella alla quale appartiene anche l'immaginazione, e anche che siano oggetti per sé di memoria le cose che sono oggetto di immaginazione, mentre lo sono per accidente le cose che non sono senza immaginazione».

⁴⁵ Lo Stagirita stesso rimanda al proprio trattato, al punto che Yates definisce il *De memoria et reminiscentia* «un'appendice al *De anima*» (*L'arte della memoria*, cit., p. 32). Cfr. *De mem.* 449^b, 27-450^a 1: «Tutti gli animali che hanno sensazione del tempo, dunque, questi soli hanno memoria, con questa stessa <parte dell'anima> con la quale hanno sensazione del tempo. In precedenza, dunque, si è detto dell'immaginazione, negli scritti sull'anima, e anche che non è possibile pensare senza un'immagine – accade infatti che la medesima affezione che è nel raffigurare sia anche nel pensare –». Per un quadro della psicologia aristotelica e della sua ricezione nel Medioevo si vedano: M. W. BUNDY, *The theory of imagination in classical and medieval thought*, Folcroft, Folcroft Library Editions, 1970; R. KLEIN, *La forma e l'intelligibile*, Torino, Einaudi, 1975; G. AGAMBEN, *Stanze, la parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977; M. KARNES, *Imagination, meditation, and cognition in the Middle Ages*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2011; N. TONELLI, *Fisiologia della passione, poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015; G. GUBBINI, *Immaginazione e malinconia, occhi "pieni di spiriti" e cuori sanguinanti: alcune tracce nella lirica italiana delle origini*, in *La poesia in Italia prima di Dante*, a cura di F. Suitner, Ravenna, Longo Editore, 2017, pp. 29-40; *Fantasia e fantasmi. Le fucine medievali del racconto*, a cura S. M. Barillari e M. di Febo, Aicurzio, Virtuosa-mente, 2016; *Immagine poetica, immaginazione. Dante e la cultura medievale*, Atti dell'incontro di studi, Firenze, Società Dantesca Italiana, Palagio dell'Arte della Lana, 3-4 aprile 2017, Pisa-Roma, F. Serra, 2019.

⁴⁶ ARISTOTELE, *De anima* [d'ora in poi *De anima*], 427^b, 15-17.

permette la visualizzazione dell'immagine derivante dai sensi da parte dell'occhio dell'intelletto, il quale grazie ai *phantasmata* può elaborare il pensiero.⁴⁷

Se dunque l'immaginazione è un organo centrale per lo sviluppo del pensiero, in questo deve avere necessariamente ruolo anche la memoria: essa infatti come la fantasia «non è né sensazione né credenza»⁴⁸ ma è il luogo dove risiedono le immagini necessarie all'intelletto per effettuare un confronto tra gli oggetti e individuare una relazione,⁴⁹ così da costruire l'esperienza.⁵⁰ In questo processo il *phantasma* ha sia un ruolo conoscitivo che morale: esso infatti viene valutato dalla *facoltà estimativa*, che ha la funzione di elaborarne l'*intenzione*, ossia i dati relativi a piacere e dolore derivanti dal possibile contatto con l'oggetto rappresentato nell'immaginazione. L'*intenzione* in tal senso a livello funzionale è un fattore che influenza il moto del soggetto verso l'oggetto, per cui se la valutazione è positiva si innesca un movimento di unione con l'oggetto, se negativa uno di fuga. Ora, nel momento dell'elaborazione dell'*intenzione* la *facoltà estimativa* valuta l'immagine ed il relativo moto sulla base di due sistemi dell'anima: l'*appetito* e la memoria. La prima a sua volta origina dalla *facoltà appetitiva*, caratteristica che permette la formazione di diverse forme di desiderio, in una gamma che va dalla reazione immediata dell'*appetito* di fronte al *phantasma*,⁵¹ alla più complessa meditazione che integra le riflessioni dell'intelletto pratico, di per sé incapace di generare movimento, ma in grado di influire sull'*appetito* stesso.⁵² La memoria, invece, agisce di nuovo come magazzino di dati da confrontare con la rappresentazione dell'immaginazione, per cui l'*intenzione* del *phantasma* esperienziale è influenzata dalle *intenzioni* dei *phantasmata* memoriali, almeno quelli rispetto ai quali l'intelletto riconosce una relazione con l'oggetto incontrato nella contingenza.

⁴⁷ Ivi, 432^a, 7-10: «chi non avesse sensazione alcuna, non apprenderebbe né comprenderebbe niente, e quando l'uomo pensa una cosa, di necessità pensa insieme una qualche immagine, perché le immagini sono come sensazioni, solo che mancano di materia». Il pensiero a sua volta estrapola i dati dall'immagine, cfr. *De anima*, 431^b, 1-5: «La facoltà intellettiva pensa le forme delle immagini, e come in quelle forme si determina per essa l'oggetto da perseguire o evitare, così, al di fuori della sensazione, quando si rivolge alle immagini, è mossa» e poco oltre ivi, 13-15: «Le cose di cui parla per astrazione l'intelletto le pensa come se si pensasse attualmente il camuso non in quanto camuso, ma separatamente in quanto concavo: lo si penserebbe senza la carne in cui il concavo si trova».

⁴⁸ *De mem.* 449^b, 24.

⁴⁹ Cfr. ID., *Metafisica* [d'ora in poi *Metaf.*], 981^b, 10-13: «noi riteniamo che nessuna delle sensazioni sia sapienza: infatti, se anche le sensazioni sono, per eccellenza, gli strumenti di conoscenza dei particolari, non ci dicono, però, il perché di nulla».

⁵⁰ Ivi, 980^b, 27: «Negli uomini, l'esperienza deriva dalla memoria: infatti molti ricordi dello stesso oggetto giungono a costituire un'esperienza unica».

⁵¹ *De anima*, 431^b, 6-10: «Talvolta [...] per mezzo delle immagini o pensieri che si trovano nell'anima, il soggetto, come se vedesse, calcola e delibera circa le cose future in relazione a quelle presenti; e quando si dice, come lì, che un oggetto è piacevole o doloroso, così qui si evita o si persegue ed è ciò che generalmente avviene nell'azione». E anche ivi, 2-5: «La facoltà intellettiva pensa le forme nelle immagini, e come in quelle forme si determina per essa l'oggetto da perseguire o evitare, così al di fuori della sensazione, quando si rivolge alle immagini, è mossa. Ad esempio, chi percepisce la torcia perché è fuoco, sa, vedendola in movimento, che essa segnala il nemico».

⁵² Ivi, 433^a, 10-17: «In ogni caso è evidente che le cause del movimento sono queste due: la tendenza [l'appetito] oppure l'intelletto, se si considera l'immaginazione una specie di pensiero. Infatti molti uomini, contro il sapere, seguono le immagini, e negli animali non c'è pensiero né ragionamento, ma immaginazione. Pertanto entrambi questi principi sono le cause della locomozione, l'intelletto e la tendenza: s'intende l'intelletto che ragiona in vista di qualcosa, ossia quello pratico; esso differisce da quello teorico per lo scopo. Ma anche ogni tendenza è in vista di qualcosa, giacché l'oggetto della tendenza è il punto di partenza dell'intelletto pratico, e l'ultimo termine è il punto di partenza dell'azione». Ma ivi, 17-25: «Di conseguenza è ragionevole che queste due risultino le cause del movimento: la tendenza e il pensiero pratico, poiché l'oggetto della tendenza muove, e per questo il pensiero muove, perché tale oggetto è il suo punto di partenza. Anche l'immaginazione, quando muove, non muove senza tendenza. Pertanto c'è un unico motore: la facoltà appetitiva. Se infatti fossero due a muovere, l'intelletto e la tendenza, muoverebbero in virtù di una forma comune. Ora, mentre risulta che l'intelletto non muove senza tendenza (poiché la volontà è una tendenza, e quando ci si muove in conformità alla ragione, ci si muove anche in conformità alla volontà), la tendenza muove invece anche contro la ragione, giacché il desiderio è una forma di tendenza».

Tuttavia la memoria non agisce sulla morale solo come repertorio di fantasmi, ma anche in quanto capacità che permette la percezione del tempo.⁵³ Infatti la valutazione del desiderio nel tempo è anche il discrimine che determina la maggior influenza dell'appetito sensibile o dell'intelletto pratico sul moto, sull'azione e, in ultimo, sulla morale:

L'intelletto [...] è sempre retto, mentre la tendenza e l'immaginazione possono essere rette e non rette. Perciò è sempre l'oggetto della tendenza che muove, ma questo o è il bene o è ciò che appare come bene; non però ogni bene, ma il bene che è oggetto dell'azione. [...] *E poiché si producono tendenze che sono contrarie le une alle altre, e ciò avviene qualora la ragione e i desideri siano contrari, e si verifica negli esseri che hanno la percezione del tempo (infatti l'intelletto ordina di resistere in vista del futuro, mentre il desiderio comanda sulla base del presente, giacché ciò che è immediatamente piacevole gli appare piacevole in senso assoluto e bene in senso assoluto, per il fatto che non considera il futuro),* ciò che muove sarà specificamente unico, ossia la facoltà appetitiva in quanto tale (e anzitutto l'oggetto della tendenza, poiché questo muove senza essere mosso, per il fatto di essere pensato o immaginato), mentre numericamente i motori saranno molteplici.⁵⁴

Il meccanismo fin qui osservato riguarda il momento in cui il *phantasma* viene presentato all'intelletto attraverso l'immaginazione. Dopo questa stima Aristotele spiega che l'immagine fantasmatica viene immagazzinata nella memoria in associazione alla sua parola⁵⁵ e alla sua *intenzione*. In tal senso quest'ultima, nella dimensione statica memoriale, finisce per coincidere con la connotazione dell'immagine in grado di generare un effetto emotivo sul soggetto al momento del ricordo.⁵⁶ Per questa ragione lo Stagirita definisce la memoria un'affezione⁵⁷ in grado di agire sull'individuo nell'atto di ricordare una percezione o un pensiero.⁵⁸ Ora, in quanto affezione per Aristotele la memoria può agire in due modi: il primo si ha quando un'immagine sorge automaticamente come conseguenza di un'esperienza contingente o di un pensiero (dunque nel meccanismo appena osservato o nell'associazione automatica durante un ragionamento), il secondo quando con un atto volontario si cerca di ricordare qualcosa di dimenticato. A quest'ultima categoria di azioni della memoria appartiene la reminiscenza, che dunque non si configura come un atto conoscitivo, ma come il richiamo attivo dei dati memoriali,⁵⁹ laddove è l'intelletto a produrre, a partire da questi, la nuova conoscenza.

Questa concezione ha importanti implicazioni nello sviluppo della mnemotecnica classica, che, come si osservava, non mira ad un processo gnoseologico attraverso la memoria, ma a costruire reti

⁵³ *De mem.* 449^b, 21-25: «Dell'ora nell'ora, invece, non vi è memoria, come si è detto [anche in precedenza]: di ciò che è presente, piuttosto, si ha sensazione; di ciò che non è ancora si ha speranza; di ciò che è stato si ha memoria. Pertanto ogni memoria si dà dopo tempo. *Tutti gli animali che hanno sensazione del tempo, dunque, questi soli hanno memoria, con questa stessa <parte dell'anima> con la quale hanno sensazione <del tempo>*», corsivo mio.

⁵⁴ *De anima*, 433^a, 26-433^b, 13, corsivo mio.

⁵⁵ Ivi, 420^b, 30-5: «non ogni suono dell'animale è voce (giacché si può emettere un suono anche con la lingua o tossendo), ma il percuziente dev'essere animato ed accompagnarsi ad un'immagine. In effetti la voce è un suono che significa qualcosa, e non semplicemente, come la tosse, il suono dell'aria respirata».

⁵⁶ Ivi, 428^a, 22-24: «Quando siamo dell'opinione che una cosa è paurosa o temibile, proviamo immediatamente l'emozione corrispondente, e così pure quando riteniamo che una cosa è rassicurante, mentre nel caso dell'immaginazione ci troviamo in una situazione analoga a quella di vedere cose temibili o rassicuranti in un dipinto». La stessa cosa vale per la proiezione di fantasmi memoriali nell'immaginazione.

⁵⁷ L'affezione (*pathos*) in Aristotele pertiene ai sensi e corrisponde allo stimolo derivante dalla realtà che innesca il processo conoscitivo. Ma in senso più generale essa riguarda anche la componente emotiva dell'oggetto. Cfr. *De anima*, II, 426^a, 2: «L'atto poi di ciò che può udire è l'udito ovvero l'ascolto, giacché come l'udito ha due significati, così li ha pure il suono. Lo stesso discorso vale anche per gli altri sensi e sensibili. Come infatti l'azione e la passione si trovano in ciò che subisce e non in ciò che agisce, così l'atto del sensibile e quello della facoltà sensitiva si trovano in quest'ultima».

⁵⁸ *De mem.* 449^b, 24-25: «La memoria, dunque, non è né sensazione né credenza, bensì abito o affezione di una delle cose siffatte, quando sia trascorso del tempo».

⁵⁹ Ivi, 451^b, 3-5: «Quando tuttavia si recupera una conoscenza che si aveva precedentemente o una sensazione o ciò il cui abito chiamavamo memoria, questo allora è richiamare alla memoria una delle cose di cui si è detto».

associative; e lo Stagirita indaga anche i meccanismi su cui si basano queste reti. Egli infatti individua due piani di strutturazioni memoriali: il primo riguarda le fondamenta su cui si basa la memoria e la memorizzazione, il secondo prende in considerazione i rapporti tra i singoli dati immagazzinati.

Per quanto riguarda gli schemi profondi della memoria, Aristotele riconosce due categorie associative, che possono essere o meno coesistenti, ossia la necessità e l'abitudine:

I richiami alla memoria si verificano allorché questo movimento si dà per natura dopo quest'altro: *se è per necessità, è evidente che quando quello si muove, avviene anche l'altro movimento; se non è per necessità, bensì per consuetudine, il movimento avverrà per lo più*. Accade però che alcuni in una volta sola assumano una consuetudine maggiore rispetto ad altri che hanno subito più volte il movimento, e pertanto ancorché abbiano visto certe cose una volta se ne ricordano più di altri che le hanno viste più volte⁶⁰

Queste due modalità si predispongono come configurazioni fondamentali della memoria a partire dalle quali il soggetto può ricostruire i dati in essa presenti, sia collegandoli in un ordine di relativa implicazione (necessità), sia seguendo un sistema basato sulla reiterazione del medesimo ordinamento (abitudine).

I singoli dati sono invece organizzati secondo tre tipi di associazione: somiglianza, opposizione e prossimità.⁶¹ Ora, la reminiscenza, in quanto componente attiva della memoria, consiste nella ricerca all'interno del magazzino memoriale del simile, del prossimo o del contrario sulla base di ciò che l'intelletto prevede che seguirà il singolo dato necessariamente o abitualmente. A partire da questo ragionamento, Aristotele sembra fare cenno a una tecnica di memoria all'interno del *De anima*, dove afferma che è possibile visualizzare e organizzare i dati memoriali nell'immaginazione tramite un atto di volontà, una reminiscenza:

Che l'immaginazione non sia lo stesso tipo di pensiero dell'apprensione intellettuale è evidente. Quest'affezione dipende infatti da noi, *quando lo vogliamo (è possibile infatti raffigurarsi qualcosa davanti agli occhi, come fanno coloro che dispongono le cose nei luoghi mnemonici e si costruiscono delle immagini)*⁶²

Ebbene, al di là dell'esistenza di una tecnica di memoria dello Stagirita,⁶³ su questo sistema aristotelico si basa l'attività memoriale nella mnemotecnica classica, la quale tenta di individuare le associazioni più efficaci tra i ricordi per fissarli al meglio.⁶⁴ Si deduce inoltre che il sistema di visualizzazione interiore dell'oggetto proprio della *memoria rerum*, che si è osservato nelle pagine precedenti, dovrà essere analizzato secondo le dinamiche associative evidenziate da Aristotele per comprendere la migliore struttura mnemonica in cui inserirei i ricordi. In particolare sarà necessario soffermarsi primariamente sul rapporto tra oggetto e immagine memoriale per poi descrivere la rete

⁶⁰ Ivi, 451^b, 11-15, corsivo mio.

⁶¹ Ivi, 19: «Perciò andiamo a caccia del consecutivo prendendo le mosse dall'ora o da qualcos'altro e da ciò che è simile o contrario o prossimo».

⁶² *De anima*, 427^b, 16-20, corsivo mio. Cfr. anche *I sogni*, 458^b 20-23: «Già alcuni hanno avuto sogni siffatti, ad esempio quelli che ritengono di disporre secondo il precetto mnemonico quanto loro si propone, giacché a costoro accade spesso di disporre davanti agli occhi, nel luogo <mnemonico>, una certa altra immagine oltre al sogno».

⁶³ In tal senso DIOGENE LAERZIO, in *Vita di Aristotele (Vite dei filosofi, V, 26)*, segnala la presenza di un'opera aristotelica sulla mnemotecnica, che probabilmente è individuabile nello stesso *De memoria et reminiscencia*, ma non si è certi che non esista un altro testo perduto. Cfr. YATES, *L'arte della memoria*, cit., pp. 30-32.

⁶⁴ Quanto fin qui osservato trova riscontro nelle tre caratteristiche della memoria aristotelica che secondo Paolo Rossi influenzano le tecniche di memoria classiche, ossia: «a) La tesi della necessaria presenza dell'*immagine* o *phantasma* [...] in vista del funzionamento della memoria [...]. b) La tesi che il ricordo o memoria riflessa o attualizzazione della memoria scomparsa dalla coscienza [...] sia facilitato dall'*ordine* e dalla *regolarità* [...]. c) La formulazione di una *legge dell'associazione*, secondo la quale le immagini e le idee si associano in base alla somiglianza, alla opposizione, alla contiguità» (ROSSI, *Clavis universalis*, cit., pp. 32-33).

associativa costruita dalla tecnica memoriale.

I.4. *Res, imago* e meraviglia: il nodo dell'immagine mnemonica

Si è osservato come, sulla base dello stretto legame tra *memoria rerum* e immagini, la mnemotecnica classica prediligia lo sviluppo di un artificio visivo per presentare alla vista interiore la *res* sotto forma di figura. La natura dell'immagine memoriale, tuttavia, nota Aristotele, appare a prima vista ambigua: se infatti la memoria è un'affezione, come può questa agire sull'individuo in assenza dell'oggetto che genera il fantasma?⁶⁵ Se la mancanza dell'oggetto non causasse una reazione nel soggetto non si avrebbe il ricordo. Ma poiché l'immagine è in grado di suscitare una reazione nell'individuo anche a distanza di tempo dall'incontro con l'oggetto che il fantasma rappresenta, allora quest'ultimo dovrebbe essere sovrapponibile all'oggetto, dato impossibile poiché esso è, per natura e per il legame tra memoria immaginazione, una mera proiezione.

La complessa problematica dello statuto del dato sensoriale presente nella memoria viene trattata da Aristotele secondo un modello basato sulla duplice interpretazione del fantasma. Per lo Stagirita, infatti, l'immagine ricordata può essere allo stesso tempo intesa come *figura* (*zoón*) e come *copia* (*eikon*):⁶⁶ in quanto *figura* essa rappresenta il dato a sé stante, in quanto *copia*, invece, è interpretata come afferente ad un elemento reale.⁶⁷ Ad esempio considerando la memoria come un quadro che ritrae un animale, questo sarà *figura* se si intenderà analizzarlo come dipinto, ma sarà *copia* se lo si prende in considerazione come raffigurazione dell'animale stesso.⁶⁸ Questa distinzione non coinvolge solo l'immagine dell'oggetto, ma soprattutto il soggetto che ricorda, per cui una *figura* viene trattata dall'intelletto come una rappresentazione della realtà, mentre una *copia* come una sorta di promemoria (*mnemóneuma*), che rimanda ad altro. Ciò spiega perché il fantasma, in quanto *copia* dell'oggetto è in grado di muovere emotivamente il soggetto nel momento del ricordo. A partire da queste riflessioni Sorabji pone in evidenza un elemento di particolare interesse per lo sviluppo della mnemotecnica, ossia le potenzialità simboliche della memoria aristotelica. Lo studioso infatti dimostra come lo Stagirita allenti il criterio di somiglianza tra oggetto e rappresentazione implicito nell'*eikon* per Platone. Ciò conduce Aristotele a introdurre la somiglianza e la contiguità, ma anche l'opposizione,⁶⁹ come criteri di associazione dell'immagine memoriale con l'oggetto, aprendo di fatto

⁶⁵ *De mem.* 450^b, 12-20: «Ma se in effetti tale è quel che accade riguardo alla memoria, ci si ricorda l'affezione o ciò da cui questa si è generata? Se fosse la prima, non avremmo memoria di nessuna delle cose assenti; se invece fosse quest'altra, come mai, poiché abbiamo memoria di ciò di cui abbiamo sensazione, abbiamo invece memoria di questa cosa assente, di cui non abbiamo sensazione? Se in noi si trova qualcosa di simile a un'impronta o a una figura, perché la sensazione di essa sarebbe memoria di un'altra cosa e non di questa stessa? Chi fa atto di memoria si rappresenta questa affezione e ne ha sensazione: in che modo, dunque, ha memoria di ciò che è assente? Si potrebbe allora anche vedere o sentire ciò che non è presente. O forse si dà il caso che questo sia possibile e accada?».

⁶⁶ Per quanto riguarda la distinzione tra *zoón* e *eikon*, si veda R. SORABJI, *Aristotle on memory*, London, Duckworth, 1972, p. 4, n. 1, dove viene ricostruito il significato platonico di *eikon* come la rappresentazione attuata tramite la parola poetica (*Repubblica*, 401B), ma anche come figura analogica caratterizzata dalla somiglianza al modello (*Fedro*, 250A-D) per poi ragionare sulla differenza in Aristotele.

⁶⁷ *De mem.* 450^b, 26: «In quanto, dunque, è per se stessa, è rappresentazione o immagine; in quanto invece è di altro, è come un modello e una memoria».

⁶⁸ *Ivi*, 21-25: «Come l'animale raffigurato nel quadro è sia animale sia modello, ed entrambi sono una e la medesima cosa, ma la loro essenza non è la stessa, ed è possibile averne rappresentazione sia come animale sia come immagine; così anche bisogna supporre che sia l'immagine dentro di noi, che sia essa stessa per sé e anche di un'altra cosa».

⁶⁹ Cfr. *Ret.* 1412^b, 24-25: «La causa consiste nel fatto che l'apprendimento si ha in maggior misura attraverso l'antitesi, e diventa più rapido in virtù dell'espressione concisa».

all'utilizzo della stessa immagine, nella sua funzione di *copia*, come simbolo dell'oggetto. Così secondo Sorabji è possibile travalicare i limiti semantici di una rappresentazione che miri ad una riproduzione fedele, e muoversi piuttosto nel campo della connotazione.⁷⁰ Di qui Mary Carruthers ragiona sul problema dal punto di vista dell'intenzione rappresentativa: la studiosa pone in evidenza come la *figura* sia una riproduzione dell'oggetto nell'immaginazione attuata secondo il criterio della massima somiglianza all'oggetto stesso (fornendone dunque una rappresentazione oggettiva), la *copia*, invece, contiene in sé informazioni riguardanti il modo in cui l'oggetto viene osservato, evidenziate proprio dal rapporto tra questo e la deformazione figurativa necessaria all'associazione con la rete memoriale (nell'ambito, dunque, di una rappresentazione funzionale).⁷¹ Questa stessa distorsione che distanzia la *copia* dalla *figura*, a ben vedere, è riconducibile all'*intenzione* aristotelica e dunque al portato emotivo e semantico dell'immagine elaborato dall'intelletto e posto in relazione ai dati presenti nella memoria.⁷²

La distinzione tra *figura* e *copia* si rispecchia anche nelle diverse modalità dello sguardo nella concezione della filosofia classica. Stabile in tal senso, analizzando l'utilizzo dei *verba videndi* nel greco dell'età arcaica e di quella classica, nota:

Il linguaggio della *visio* sembra [...] proporre due versanti, da un lato quello passivo e non intenzionale del vedere come atto del contemplare, nel senso di «ricevere» e «rispecchiare» ciò che gli oggetti esterni propongono alla vista, dall'altro quello attivo del guardare, del mirare intenzionale dello sguardo, che si proietta all'esterno e investe con gli occhi le cose⁷³

Si viene così a generare una duplice valenza dello stesso apparato gnoseologico-figurativo consistente nel complesso di sensorialità, immaginazione, memoria e intelletto: da un lato il meccanismo che comprende questi elementi svolge una funzione passiva, riproducendo l'immagine nell'immaginazione e proponendola ad uno sguardo che mira a ricevere gli oggetti, dall'altro esso

⁷⁰ SORABJI, *Aristotle on memory*, cit., p. 4: «Admittedly, the word *eikon* does not imply a very great degree of similarity, as we can see from Plato's discussions. None the less, there is a limit. A moustache is not similar to a man, but rather (to cite one of the relations mentioned at 451^b 19-20) is contiguous to him. Equally, an image that resembles a moustache is not similar to a man, and cannot reasonably be considered an *eikon* of him. Nor will images that resemble an elephant, or an anvil, qualify as *eikones* of a man. If this is so, how would Aristotle deal with images resembling a moustache, an elephant, or an anvil, when represent a man? [...] Borrowing from this account, someone might argue that, where it appears that we have only one image, and that it is a symbol for the man remembered without being an *eikon* of him, the actual situation is that we have two images, both of them *eikones*. One is the image (and *eikon*) of a moustache, elephant, or anvil. The other is the image (and *eikon*) of the man himself. These two images are associated with each other. And immediatly after having the image (and *eikon*) of the moustache, we will have the image (and *eikon*) of the man. This would be an interesting theory of symbolic images».

⁷¹ CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 23: «A functional definition understands the words “representation” and “image” in ways that I think are essentially compatible with ancient understanding embodied in words like *séme-* and its derivatives, and in the subsequent, continuous development of the metaphor of mental image as writing», generando dunque un codice verbo-visivo, su cui si avrà modo di tornare.

⁷² Cfr. *ivi*, pp. 23-25.

⁷³ G. STABILE, *Teoria della visione come teoria della conoscenza*, in *Id.*, *Dante e la filosofia della natura: percezioni, linguaggi, cosmologie*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 9-29, a p. 12. Si veda anche oltre, *ivi*, pp. 12-13: «Doppia nozione che ben rispecchia la duplice teoria della *visio* come ricezione di raggi riflessi dalle cose agli occhi o come emissione di raggi visivi dagli occhi alle cose. Un doppio movimento che in età posteriore si fissa essenzialmente nella polarità dei verbi *θεωρεῖν* “contemplare” e *βλέπειν* “scrutare con lo sguardo” e, nel mezzo, come atti dell'affacciarsi della vista sulle cose, ὀράν e ἰδεῖν, che implicano comunque il vedere per conoscere. Basterà per questo ricordare la frase di esordio della *Metafisica* di Aristotele: “Tutti gli uomini desiderano per natura conoscere” (“Omnes homines natura scire desiderant”, secondo la vulgata medievale) [*Metaf.* 980^a, 1], dove conoscere o scire era espresso dal verbo εἰδέναι, cioè acquisire idee mediante la sensazione della vista. E Aristotele aggiungeva che segno di questo desiderio era l'amore per le sensazioni in sé, indipendentemente dall'utile, e che tra tutte la più amata era quella “mediante gli occhi” (διὰ τῶν ὀμμάτων)».

svolge una funzione attiva nel guardare le rappresentazioni interiori caricandole di un portato semantico e morale.

Ebbene, condividendo questo modello aristotelico, la mnemotecnica classica tratta le immagini memoriali come *copie* funzionali alla memorizzazione. In quanto rappresentazioni afferenti alla realtà, ma senza una necessaria relazione logica né un portato conoscitivo, di per sé le immagini mnemoniche possono essere selezionate arbitrariamente tramite un processo della memoria attiva guidato dalle categorie dei due piani organizzativi riconosciuti da Aristotele (necessità e abitudine per il primo, somiglianza, contiguità e opposizione per il secondo), ma soprattutto attuato con un certo grado di libertà dell'immagine stessa rispetto al dato che si vuole ricordare. Così se la mnemotecnica nella sua struttura è uno strumento stabile e riproducibile, nel suo apparato figurativo appare fortemente soggettiva.⁷⁴

In tal senso si è già osservato come per Quintiliano l'apparato mnemonico paratestuale necessario alla memorizzazione debba essere individuale, affinché la memoria si attivi, favorendo la fissazione dei dati letti. Allo stesso modo l'autore della *Rhetorica ad Herennium* suggerisce a chi voglia insegnare la mnemotecnica di proporre degli esempi per poi invitare gli studenti a cimentarsi con la selezione e l'associazione delle immagini derivanti dal testo.⁷⁵ Ci sono tuttavia delle caratteristiche che rendono le immagini mnemoniche di più facile memorizzazione, come riporta il seguente passo dell'*Ad Herennium* che Yates ha definito «uno dei più curiosi e sorprendenti [...] del trattato»⁷⁶ e che è di grande importanza per comprendere il rapporto tra *res* e *imago* nella mnemotecnica classica:

Nunc, quoniam solet accidere, ut imagines partim firmas et acres et ad monendum idoneas sint, partim inbecillae et infirmas, quae vix memoriam possint excitare, qua de causa utrumque fiat, considerandum est, ut cognita causa, quas vitemus et quas sequamur imagines, scire possimus. *Docet igitur nos ipsa natura, quid oporteat fieri. Nam si quas res in vita videmus parvas, usitatas, cottidianas, meminisse non solemus propterea quod nulla nova nec admirabili re commovetur animus: at si quid videmus aut audimus egregie turpe aut honestum, inusitatum, magnum, incredibile, ridiculum, id diu meminisse consuevimus.* «Itaque quas res ante ora videmus» aut audimus, obliviscimur plerumque; quae acciderunt in pueritia, meminimus optime saepe; nec hoc alia de causa potest accidere, nisi quod usitatae res facile e memoria elabuntur, insignes et novae diutius «manent in animo. Solis» exortus, cursus, occasus nemo admiratur, propterea quia cottidie fiunt; at eclipsis solis mirantur, quia raro accidunt, et solis eclipsis magis mirantur quam lunae, propterea quod haec crebriores sunt. Docet ergo se natura vulgari et usitata re non exsuscitari, novitate et insigni quodam negotio commoveri. Imitetur ars igitur naturam et, quod ea desiderat, id inveniat, quod ostendit, sequatur. Nihil est enim, quod aut natura extremum invenerit aut doctrina primum; sed rerum principia ab ingenio profecta sunt, exitus disciplina comparantur. *Imagines igitur nos in eo genere constituere oportebit, quod genus in memoria diutissime potest haerere. Id accidet, si quam maxime notatas similitudines constituemus; si non multas nec vagas, sed aliquid agentes imagines ponemus; si egregiam pulcritudinem aut unicam turpitudinem eis adtribuemus; si aliquas exornabimus, ut si coronis aut veste purpurea, quo nobis notatior sit similitudo; aut si qua re deformabimus, ut si cruentam aut caeno oblitam aut rubrica delibutam inducamus, quo magis insignita sit forma, aut ridiculas res aliquas imaginibus adtribuamus: nam ea res quoque faciet, ut facilius meminisse valeamus. Nam, quas res «veras» facile meminimus, easdem fictas et diligenter notatas meminisse non difficile est. Sed illud facere oportebit, ut identidem primos quosque locos imaginum renovandarum causa celeriter animo pervagemus»⁷⁷*

Se, come sostiene Aristotele, tutte le arti derivano dall'esperienza,⁷⁸ l'autore del brano riflette su quali

⁷⁴ Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 48.

⁷⁵ *Ad Her.* III, 34: «Nam utraque altera separata minus erit firma, ita tamen, ut multo plus in doctrina atque arte praesidii sit. Quod docere non gravaremur, ne metueremus, ne, cum ab instituto nostro recessissemus, minus commode servaretur haec dilucida brevitatis praeeptionis».

⁷⁶ YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 10.

⁷⁷ *Ad Her.* III, 35-37, corsivi miei.

⁷⁸ *Metaf.* 981^a, 2: «L'esperienza [...] produce l'arte, mentre l'inesperienza produce il puro caos».

siano le caratteristiche degli eventi e degli oggetti che si imprimono più efficacemente nella memoria, individuando innanzitutto il valore di ciò che è inusuale. Ad esempio un'eclissi si ricorda più facilmente di un tramonto, il quale, invece, essendo osservato tutti i giorni, non risulta utile come immagine mnemonica. Allo straordinario, tuttavia, fa subito seguito il meraviglioso come categoria selettiva,⁷⁹ per cui l'arbitrarietà della visualizzazione conduce a sfruttare l'emotività nel processo di memorizzazione. Questa concezione, come si osserverà, giocherà un ruolo centrale nella mnemotecnica medievale, entro la quale le immagini, utilizzate allo scopo di agire sulla morale, dovranno essere elaborate per impressionare lo mnemonista e il pubblico.

È tuttavia da notare che quando l'autore dell'*Ad Herennium* parla di *imagines agentes* indica un valore dell'immagine più complesso del solo effetto emotivo. Infatti, come nota Lina Bolzoni, le *imagines agentes* sono chiamate in questo modo «non solo perché devono colpire emotivamente, ma anche nel senso che recitano una parte, che danno una maschera alle cose. Cicerone [...] parlerà proprio di *personae*, di maschere, a proposito delle immagini mnemoniche».⁸⁰ La studiosa fa riferimento ad un brano del *De oratore*, in cui il retore ragiona sulla differenza tra *memoria verborum* e *memoria rerum*, evidenziando come le immagini memoriali non possano tenere conto di una serie di parole che formano il tessuto del testo, e come dunque sia necessario utilizzare le *imagines agentes* quali promemoria dei concetti, come maschere da ordinare per ricordare contenuti:

Sed verborum memoria, quae minus est nobis necessaria, maiore imaginum varietate distinguitur; multa enim sunt verba, quae quasi articuli conectunt membra orationis, quae formari similitudine nulla possunt; eorum fingendae sunt nobis imagines, quibus semper utamur; rerum memoria propria est oratoris; eam singulis personis bene positus notare possumus, ut sententias imaginibus, ordinem locis comprehendamus⁸¹

Appare chiaro, dunque, che in una struttura mnemonica le immagini debbano essere utilizzate come *copie* da ordinare e come vengano selezionate soggettivamente tenendo presente le riflessioni aristoteliche, ma anche la componente emotiva della meraviglia. Tali indicazioni gettano le basi sia per le mnemotecniche medievali sia per quelle rinascimentali, le quali poggiano su una dimensione associativa, ma anche inventiva, sottesa al ragionamento che si è fin qui osservato. Infatti quando nelle epoche successive le tecniche di memoria acquisiranno una connotazione morale e gnoseologica, i concetti osservati saranno contaminati con elementi retorici e psicologici già presenti nella tradizione classica, dove tuttavia la mnemotecnica, nella sua limitazione funzionale relativa alla memorizzazione pratica, non li considera pertinenti.

I.5. *Imago agentis*, metafora ed *enargeia*, un problema funzionale

Proprio a partire da quanto detto è interessante analizzare i punti di contatto e le distanze presenti tra il concetto di *imago agentis* e alcuni dispositivi retorici classici. In tal senso si noti come l'intuizione dell'autore dell'*Ad Herennium* relativa all'efficacia della meraviglia nell'elaborazione delle *imagines agentes* poggia su alcune concezioni proprie della filosofia e della retorica aristoteliche. In particolare lo Stagirita nella *Metafisica* afferma: «gli uomini hanno cominciato a filosofare, ora come in origine,

⁷⁹ Cfr. YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 11: «Il nostro autore ha chiaramente fissato l'idea di aiutare la memoria suscitando urti emozionali per mezzo di queste immagini impressionanti e insolite, belle o disgustose, comiche o oscene».

⁸⁰ L. BOLZONI, *L'arte della memoria e il teatro di Giulio Camillo*, in *La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze*, a cura di Ead. e P. Corsi, Palermo, A. Lombardi, 1992, pp. 22-30, a p. 23.

⁸¹ *De orat.* II, 88, 359-360, corsivo mio.

a causa della meraviglia», prima relativa alle difficoltà contingenti, poi a fenomeni più complessi.⁸² Se lo stupore è ciò che muove l'uomo verso la conoscenza, quest'ultima, come si legge nella *Retorica*, si realizza soprattutto attraverso la metafora.⁸³ Di questa Aristotele fornisce una chiave di lettura compositiva, affermando che «saper trovare belle metafore significa saper vedere e cogliere la somiglianza delle cose fra loro»,⁸⁴ per cui appare chiaro che il processo conoscitivo, ma anche l'efficacia di una esposizione, si basano sull'individuazione di corrette somiglianze. La somiglianza poi, come si è osservato, è uno dei meccanismi associativi insiti nella memoria naturale, per cui, laddove la conoscenza rimane un processo attuato dall'intelletto, quest'ultimo si basa sulle relazioni instaurate da lui stesso in precedenza tra i dati memoriali per produrre nuove informazioni. Così la metafora rappresenta un punto di contatto tra gnoseologia e retorica, entrambe discipline che richiedono l'utilizzo di una memoria attiva, sia per produrre nuova conoscenza che per comporre un testo. Individuata questa corrispondenza non ci si stupirà nel notare che per Aristotele un sapiente uso della figura di analogia comprende la capacità di generare meraviglia nel lettore, come si legge nella *Retorica*:

la maggior parte delle espressioni brillanti si ottengono attraverso metafore e dall'aggiunta di un effetto ingannevole, perché diventa più evidente il fatto che uno apprende qualcosa contrariamente alle sue aspettative, e l'anima sembra dire «così è veramente, ed io sbagliavo».⁸⁵

La meraviglia in tal senso funge da innesco dell'intelletto, il quale è chiamato alla ricerca del simile rispetto ai dati presenti nella sua memoria sia quando è posto di fronte all'esperienza, che quando si rapporta con un testo. Sulla base del legame tra memoria e immagini che, come si è osservato, Aristotele instaura nel *De memoria et reminiscencia*, è possibile riconoscere come la ricerca della somiglianza e la sperimentazione della meraviglia durante l'esperienza si abbiano grazie al confronto con le figure memoriali. Allo stesso modo la memoria appare coinvolta direttamente nello scioglimento e nella creazione di metafore. Questo meccanismo tuttavia in epoca classica non viene sfruttato per la creazione dell'*imago agentis*, che, essendo arbitraria non è necessariamente soggetta ai criteri analogici della metafora.

C'è poi un'altra riflessione aristotelica sul rapporto tra memoria, retorica e immagine su cui è interessante soffermarsi: nella *Retorica* si legge chiaramente come sia il testo sia la metafora debbano

⁸² Si veda in tal senso tutto il passo, *Metaf.* 982^b, 7-983^a, 20: «Da tutto ciò che si è detto, dunque, risulta che il nome che è oggetto della nostra indagine si riferisce ad una unica e medesima scienza: essa deve speculare intorno ai principi primi e alle cause: infatti, anche il bene e il fine delle cose è una causa. Che, poi, essa non tenda a realizzare qualcosa, risulta chiaramente anche dalle affermazioni di coloro che per primi hanno coltivato filosofia. Infatti gli uomini hanno cominciato a filosofare, ora come in origine, a causa della meraviglia: mentre da principio restavano meravigliati di fronte alle difficoltà più semplici, in seguito, progredendo a poco a poco, giunsero a porsi problemi sempre maggiori: per esempio i problemi riguardanti i fenomeni della luna e quelli del sole e degli astri, o i problemi riguardanti la generazione dell'intero universo. Ora, chi prova un senso di dubbio e di meraviglia riconosce di non sapere; ed è per questo che anche colui che ama il mito è, in certo qual modo, filosofo: il mito, infatti, è costituito da un insieme di cose che destano meraviglia. Cosicché, se gli uomini hanno filosofato per liberarsi dall'ignoranza, è evidente che ricercarono il conoscere solo al fine di sapere e non per conseguire qualche utilità pratica».

⁸³ ARISTOTELE, *Retorica* [d'ora in poi *Ret.*], 1410^b, 10-15: «L'imparare facilmente, infatti, per natura risulta piacevole a tutti, e i nomi significano qualcosa, di conseguenza tutti i nomi che ci procurano un apprendimento sono i più piacevoli. E allora, se le glosse non sono comprensibili, ma conosciamo i termini correnti, soprattutto la metafora produce un effetto di questo tipo: quando infatti si chiama la vecchiaia "stoppia", si produce apprendimento e conoscenza attraverso il genere, dal momento che entrambe sono sfiorite». Per un quadro delle caratteristiche della metafora nella concezione aristotelica si veda G. MANETTI, *Aristotele e la metafora. Conoscenza, similarità, azione, enunciazione*, in *Metafora e conoscenza*, a cura di A. M. Lorusso, Milano, Bompiani, 2005, pp. 27-67.

⁸⁴ Id., *Poetica* [d'ora in poi *Poet.*], 1459^a, 8-10.

⁸⁵ *Ret.* 1412^a, 19-22.

essere pensati per mettere «sotto gli occhi»⁸⁶ del lettore la scena o il concetto esposti. Le parole dello Stagirita gettano le basi per l'elaborazione nella retorica classica di quella che viene definita *enargeia*, corrispondente alla capacità di un oratore di produrre nel pubblico la visualizzazione interiore di quanto descritto nell'orazione o nel testo. A partire dalle riflessioni di autori quali Dionigi di Alicarnasso, Diogene Laerzio e Demetrio di Falero,⁸⁷ l'*enargeia* viene recepita dalla retorica latina già canonizzata in una serie di tecniche utili a mostrare le immagini tramite le parole.

Nel terzo libro del *De oratore*, ad esempio, questa è la prima figura di pensiero trattata da Cicerone, il quale, come ricostruisce Manieri, individua tre qualità che un testo deve avere per produrre una visualizzazione interiore nel pubblico: la prima è la *commoratio una in re*, ossia il soffermarsi sui dettagli della scena, la seconda è l'*illustris explanatio*, che rimanda alla chiarezza espositiva prodotta dalla proiezione di quanto spiegato, la terza è la *rerum quasi gerantur sub aspectum paene subiecto*, ossia la rappresentazione degli eventi come se stessero accadendo nel momento in cui si parla.⁸⁸ In particolare è interessante soffermarsi sul rapporto fra *enargeia* e *illustris explanatio*, notando come Cicerone, in linea con Aristotele, non interpreti l'atto del porre sotto gli occhi del pubblico un'immagine solo come una tecnica persuasiva, ma anche espositiva. Tale funzione acquisisce particolare importanza quando si intende trattare concetti infigurabili, per i quali metafora ed *enargeia* fungono da preziosi mezzi allo scopo di rendere osservabile l'idea da parte degli occhi della mente. In questo senso l'*enargeia* acquisisce la medesima funzione visiva che la metafora aveva nella *Retorica* aristotelica, dove si afferma tra le funzioni della figura di analogia proprio quella di individuare un'espressione capace di esprimere un concetto per il quale non esiste una parola propria nel linguaggio.⁸⁹ Ebbene, a livello memoriale questa stessa funzione viene associata all'*imago agentis* come incarnazione visuale di un concetto: l'immagine infatti permette all'intelletto di gestire un'idea per la quale non esiste un corrispettivo figurativo nella realtà.⁹⁰ All'interno della concezione classica, così, si gettano le basi per quelle che Tommaso d'Aquino definirà *similitudines corporales*, le quali, come si osserverà, sono immagini in grado di proporre i concetti all'occhio dell'intelletto.⁹¹

Quintiliano a sua volta elabora le riflessioni ciceroniane sull'*enargeia*: innanzitutto il dettame relativo al soffermarsi sulla descrizione della scena viene associato dal retore all'atto della pittura: «Est igitur unum genus, quo tota rerum imago quodam modo verbis depingitur».⁹² Si noterà

⁸⁶ Ivi, 1410^b, 33-35: «Ancora ha successo il far apparire “le cose davanti agli occhi”: bisogna infatti far vedere le cose mentre accadono più che quando accadranno».

⁸⁷ Cfr. A. MANIERI, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia*, Pisa e Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998, pp. 123-137.

⁸⁸ *De orat.* III, 53, 102: «Nam et commoratio una in re permultum movet et inlustris explanatio rerumque, quasi gerantur, sub aspectum paene subiectio; quae et in exponenda re plurimum valent et ad inlustrandum id, quod exponitur, et ad amplificandum; ut eis, qui audient, illud, quod augebimus, quantum efficere oratio poterit, tantum esse videatur; et huic contraria saepe percursio est et plus ad intellegendum, quam dixeris, significatio et distincte concisa brevitatis et extenuatio et huic adiuncta inclusio a praeceptis Caesaris non abhorrens». Cfr. MANIERI, *L'immagine poetica*, cit., pp. 137-139.

⁸⁹ *Ret.* 1405^a, 35-37: «per le cose senza nome, non si devono fare metafore dando nomi partendo da lontano, ma da termini dello stesso genere e della stessa specie, termini che, una volta detti, appartengono chiaramente allo stesso genere».

⁹⁰ *De orat.* II, 87, 357: «acerrimum autem ex omnibus nostris sensibus esse sensum videndi; qua re facillime animo teneri posse ea, quae perciperentur auribus aut cogitatione, si etiam commendatione oculorum animis traderentur; ut res caecas et ab aspectu iudicio remotas conformatio quaedam et imago et figura ita notaret, ut ea, quae cogitando complecti vix possemus, intuendo quasi teneremus».

⁹¹ Cfr. par. II.2.3.3.

⁹² Si veda tutto il passo *Inst. Orat.*, VIII, 3, 61-63: «Itaque enargeian, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est evidentia vel, ut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas, et illud patet, hoc se quodam modo ostendit, inter ornamenta ponamus. Magna virtus res de quibus loquimur clare atque ut cerni videantur enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio si usque ad aures valet, atque ea sibi iudex de quibus cognoscit narrari credit, non

immediatamente il richiamo al rapporto tra parola e immagine associato da Plutarco a Simonide, ma in questo caso, oltre alla fonte retorico-poetica, l'ispirazione quintiliana va ricercata nella psicologia aristotelica. Infatti il retore parla chiaramente di come l'*enargeia* ponga il fantasma sotto gli occhi della mente,⁹³ gli stessi occhi della mente, si potrebbe aggiungere, che osservano la pagina nella mnemotecnica quintiliana. Inoltre in due diversi luoghi dell'*Institutio oratoria* si fa riferimento al concetto di *phantasia*, in un caso come qualità utile all'ornamento del discorso,⁹⁴ nell'altro come mezzo per la visualizzazione di oggetti assenti:

Quas *phantasias* Graeci vocant (nos sane visiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur, has quisquis bene ceperit is erit in adfectibus potentissimus. [Has] Quidam dicunt euphantasioton qui sibi res voces actus secundum verum optime finget: quod quidem nobis volentibus facile continget⁹⁵

Come ricostruisce Manieri, Quintiliano è uno dei primi retori a trattare la visualizzazione interiore prodotta dalla parola nei termini fissati dalla psicologia aristotelica, creando un collegamento tra le due discipline.⁹⁶ Accanto all'autore dell'*Institutio oratoria*, come nota Bundy, anche lo pseudo-Longino e Plutarco⁹⁷ pongono in relazione l'*enargeia* alla fantasmologia aristotelica. Nel medioevo tuttavia queste fonti non risultano attingibili: se il trattato *Del Sublime* troverà diffusione solo a partire dalla seconda metà del XVI secolo con la sua pubblicazione a stampa, la tradizione dell'*Institutio oratoria* risulta lacunosa, come testimonia lo stesso Petrarca.⁹⁸ Diversa è la situazione per Plutarco, che tuttavia appare una fonte maggiormente legata al rapporto tra *enargeia*, poesia e condizione dell'amante, piuttosto che con la psicologia aristotelica.⁹⁹ In tal senso, come si osserverà, la tradizione medievale elaborerà a partire dalle fonti attingibili una nuova riflessione sul rapporto tra parola e figurazione interiore.

Ora, a fronte di quanto detto è interessante notare in primo luogo come nella retorica classica l'efficacia delle immagini fantasmatiche sia dipendente dalla loro capacità di agire sull'emotività del pubblico, analogamente a quanto avveniva nella selezione dell'*imago agentis* per l'autore dell'*Ad Herennium*. In secondo luogo si noti come la possibilità che la parola generi una visualizzazione interiore (implicita nell'unità memoriale aristotelica composta da parola, immagine e intenzione) permetta di creare un'analogia tra esperienza e finzione, per cui un testo adeguatamente composto sarebbe in grado di sottoporre le immagini presenti nella memoria alla stessa elaborazione osservata nell'esperienza, secondo la descrizione che ne fornisce il *De anima* aristotelico. Tale rapporto tuttavia, almeno nei termini della finzione poetica, non viene trattato da Quintiliano, il quale sembra

exprimi et oculis mentis ostendi. Sed quoniam pluribus modis accipi solet, non equidem in omnis eam particulas secabo, quarum ambitiose a quibusdam numerus augetur, sed maxime necessarias attingam».

⁹³ Ivi, 62: «Magna virtus res, de quibus loquimur, clare atque, ut cerni videantur, enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio, si usque ad aures valet, atque ea sibi iudex, de quibus cognoscit, narrari credit, non exprimi et *oculis mentis ostendi*», corsivo mio.

⁹⁴ Ivi, 86-88: «Non tamen satis eloquenti est ea de quibus dicat clare atque evidentem ostendere, sed sunt multi ac varii excolendae orationis modi. [...] Alia copia locuples, alia floribus laeta. Virium non unum genus: nam quidquid in suo genere satis effectum est, valet. Praecipua tamen eius opera deinosi in exaggeranda indignitate et in ceteris altitudo quaedam, *phantasia in concipiendis visionibus*, exergasia in efficiendo velut opere proposito, cui adicitur epexergasia», corsivo mio.

⁹⁵ Ivi, VI, 2, 29-30.

⁹⁶ Cfr. MANIERI, *L'immagine poetica*, cit., p. 143.

⁹⁷ Cfr. BUNDY, *The theory of imagination*, cit., pp. 105-116.

⁹⁸ Petrarca riconosce che il codice da cui legge l'*Institutio oratoria* è lacunoso, come si comprende dalla *Fam.* XXIV, 7. Cfr. par. III.2.4.

⁹⁹ BUNDY, *The theory of imagination*, cit., p. 109.

ragionare, in linea con tutta la tradizione, separando il problema mnemonico da quello della creazione. Ciò si nota quando il retore torna sull'importanza dell'attenzione ai particolari,¹⁰⁰ mezzo già riscontrato da Cicerone per favorire la visualizzazione del testo da parte del pubblico, ma soprattutto utile per rendere verosimile la descrizione della scena «Consequemur autem ut manifesta sint si fuerint veri similia, et licebit etiam falso adfingere quidquid fieri solet».¹⁰¹ Quest'ultima riflessione ha a che fare con l'uso retorico dell'*enargeia*, principalmente impiegata nelle orazioni e nelle narrazioni allo scopo di coinvolgere il pubblico, ma anche di persuaderlo.¹⁰² Questo dato spiega come mai, nonostante Quintiliano arrivi alla contaminazione tra fantasmologia aristotelica e retorica, la possibilità della parola di agire sulla morale dell'individuo proiettando *phantasmata* e rielaborandoli, chiaro punto di arrivo della mnemotecnica medievale, non venga presa in considerazione in età classica. Infatti se la tecnica di memoria afferisce al campo della memorizzazione, essa, come si osservava, non viene percepita come un mezzo di formazione morale, né conoscitivo, e dunque i due apparati di riflessione, pur essendo tangenti, non sembrano incontrarsi in quest'epoca, se non per cenni.

La stessa vicinanza si rintraccia anche nell'*Ad Herennium*, testo che, come si osservava, presta particolare attenzione alla dimensione emotiva delle immagini mnemoniche. Qui il tema dell'*enargeia* viene trattato in relazione alla *descriptio*, in linea con quanto osservato nel *De oratore* e nell'*Institutio oratoria*,¹⁰³ aggiungendo un'interessante nota sull'effetto che essa può acquisire nei giudici che ascoltano l'orazione. Nell'esempio riportato nel testo, infatti, l'immagine visualizzata dal pubblico tramite la parola produce una riflessione sulle conseguenze del giudizio dell'imputato, suggerendo, seppure implicitamente, il coinvolgimento della morale degli ascoltatori, sulla quale agisce l'*enargeia* generando indignazione o misericordia.¹⁰⁴ La produzione di immagini tramite la parola è menzionata anche nella trattazione della *demonstratio*,¹⁰⁵ la quale, come riconosce Manieri, nell'*Ad Herennium*:

ingloba e supera la virtù della *descriptio*, che può quindi considerarsi una sua speciale applicazione: non solo gli eventi futuri, ma anche quelli passati e quelli presenti, con le loro conseguenze e circostanze devono essere espressi mediante le parole [...], così che acquistino quasi contemporaneità nella chiarezza e nella precisione della

¹⁰⁰ *Inst. Orat.* VIII, 3, 66: «Interim ex pluribus efficitur illa quam conamur exprimere facies, ut est apud eundem (namque ad omnium ornandi virtutum exemplum vel unus sufficit) in descriptione convivii luxuriosi: “Videbar videre alios intrantis, alios autem exeuntis, quosdam ex vino vacillantibus, quosdam hesternis ex potatione oscitantibus. humus erat immunda, lutulenta vino, coronis languidulis et spinis cooperta piscium”».

¹⁰¹ Ivi, 70. Per l'*enargeia* in Quintiliano si veda MANIERI, *L'immagine poetica*, cit., pp. 140-144.

¹⁰² Cfr. MANIERI, *L'immagine poetica*, cit., pp. 144-149.

¹⁰³ *Ad Her.* IV, 51: «Descriptio nominatur, quae rerum consequentium continet perspicuam et dilucidam cum gravitate expositionem». Per l'analisi dell'*enargeia* nell'*Ad Herennium* si veda MANIERI, *L'immagine poetica*, cit., pp. 139-140.

¹⁰⁴ *Ad Her.* IV, 51: «Quodsi istum, iudices, vestris sententiis liberaveritis, statim, sicut e cavea leo emissus aut aliqua taeterrima belua soluta ex catenis, volitabit et vagabitur in foro, acuens dentes in unius cuiusque fortunas, in omnes amicos atque inimicos, notos atque ignotos incursitans, aliorum famam depeculans, aliorum caput obpugnans, aliorum domum et omnem familiam perfringens, «rem publicam» funditus labefactans. Quare, iudices, eicite eum de civitate, liberate omnes formidine; vobis denique ipsis consulite. Nam si istum impunitum dimiseritis, in vosmet ipsos, mihi credite, feram et truculentam bestiam, iudices, in miseritis”. Item: “Nam si de hoc, iudices, gravem sententiam tuleritis, uno iudicio simul multos iugulaveritis: grandis natu parens, cuius spes senectutis omnis in huius adulescentia posita est, quare velit in vita manere, non habebit; filii parvi, privati patris auxilio, ludibrio et despectui paternis inimicis erunt obpositi; tota domus huius indigna concidet calamitate. At inimici, statim sanguinolentam palmam crudelissima victoria potiti, insultabunt in horum miserias. Et superbi a re simul et verbis inveniuntur” [...]. *Hoce genere exornationis vel indignatio vel misericordia potest commoveri, cum res consequentes comprehensae universae perspicua breviter exprimuntur oratione*», corsivo mio.

¹⁰⁵ Ivi, 68: «Demonstratio est, cum ita verbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos esse videatur. Id fieri poterit, si, quae ante et post et in ipsa re facta erunt, comprehendemus aut a rebus consequentibus aut circum instantibus non recedimus».

In tal senso al coinvolgimento dell'etica del pubblico e della valutazione del futuro, propria della *descriptio*, si aggiunge nella *demonstratio* la visualizzazione memoriale del passato non solo in funzione morale, ma anche dimostrativa, in linea con quanto osservato nel *De oratore*. In tal senso nell'*Ad Herennium* retorica e morale appaiono ancor più vicine che nell'*Institutio oratoria*, tuttavia lo scopo dell'*enargeia* non è ancora quello di risemantizzare stabilmente i *phantasmata* presenti nella memoria, ma piuttosto quello di fornire alle immagini una connotazione accidentale necessaria alla persuasione, senza tenere conto della formazione morale del pubblico.

Nella *Rhetorica ad Herennium*, infine, l'*enargeia* si realizza anche nella metafora¹⁰⁷ e nella similitudine.¹⁰⁸ Il profilo di questa funzione della figura di analogia deriva dalla *Retorica* aristotelica, dove lo Stagirita individua una categoria di metafore in grado di mettere sotto gli occhi del pubblico una scena o un concetto, ossia quelle che pongono le cose paragonate in azione:

Ebbene, che le espressioni brillanti si proferiscano partendo dalla metafora per analogia e dal rendere «davanti agli occhi» si è detto; ma si deve dichiarare che cosa intendiamo per «davanti agli occhi», e quale risultato viene fuori nel fare una cosa di questo tipo. Ora, chiamo «davanti agli occhi» il comporre tutte quelle espressioni che rappresentano cose in azione¹⁰⁹

Gli stessi esempi riportati nell'*Ad Herennium*, d'altronde, sono paragonabili a quelli aristotelici.¹¹⁰ In tal senso la capacità della metafora di proiettare immagini nella mente del pubblico differisce dalla visualizzazione interiore dell'*imago agentis*, poiché mentre la figura retorica nella sua funzione figurativa poggia sulla categoria dell'analogia, l'immagine memoriale può afferire all'abitudine e prediligere maggiormente la dimensione emotiva rispetto alla chiarezza, slegandosi dall'istanza analogica. Allora, in senso più ampio, se l'*enargeia* funge da base retorica per quella che sarà la trasposizione comunicativa verso un pubblico di lettori e di ascoltatori dei meccanismi mnemonici nel medioevo, d'altro canto essa in epoca classica, seppure associata alla metafora, non può agire completamente da dispositivo retorico nella creazione dell'*imago agentis*, essendo legata alla verosimiglianza. D'altronde questo problema si riscontra anche nella concezione della metafora in ambito retorico classico. Infatti tutti i testi che si sono presi in considerazione indicano come qualità della figura di analogia la chiarezza, per cui il punto di contatto tra metaforizzante e metaforizzato deve essere senz'altro sottile per creare meraviglia, ma non troppo complesso, al punto da risultare oscuro.¹¹¹ Anche questa concezione, come si osserverà, subirà delle modifiche nel medioevo sotto la

¹⁰⁶ MANIERI, *L'immagine poetica*, cit., p. 140.

¹⁰⁷ *Ad Her.* IV, 45: «Translatio est, cum verbum in quandam rem transferetur ex alia re, quod propter similitudinem recte videbitur posse transferri. Ea sumitur rei ante oculos ponendae causa».

¹⁰⁸ Ivi, 60: «Ante oculos ponendi negotii causa sumetur similitudo».

¹⁰⁹ *Ret.* 1412^b, 20-25. Cfr. G. MANETTI, *Aristotele e la metafora*, cit., pp. 54-56.

¹¹⁰ In entrambi i casi le metafore pongono in azione gli elementi paragonati. Cfr. *Ret.* 1411^b, 25-1412^a, 10 e *Ad Her.* IV, 45. Si veda anche *Inst. Orat.* VIII, 6, 9-13.

¹¹¹ Cfr. *Ret.* 1405^b, 3-6: «in genere da enigmi ben fatti è possibile trarre metafore adeguate: infatti le metafore si esprimono in forma d'enigma, di conseguenza è chiaro che dall'enigma si costruisce una buona metafora»; ivi, 15: «Si devono trarre metafore da qui, ossia da cose belle o per la voce o per la potenza o per la vista o per una qualche altra sensazione» e poco oltre ivi, 1406^b 5-7: «la freddezza si genera anche nelle metafore, poiché vi sono pure le metafore inappropriate, alcune a causa del ridicolo (infatti anche i commediografi ricorrono alle metafore), altre perché troppo solenni e tragiche, altre ancora oscure, se tratte da lontano»; *De orat.* III, 34, 157: «sed ea transferri oportet, quae aut clariorem faciunt rem, ut illa omnia»; *Ad Her.* IV, 45: «Translationem pudenter dicunt esse oportere, ut cum ratione in consimilem rem transeat, ne sine dilectu temere et cupide videatur in dissimilem transcurrere»; *Inst. Orat.* VIII 8, 34: «eo magis necessaria kathachresis, quam recte dicimus abusionem, quae non habentimus nomen suum accomodat, quod in proximo est». Per

spinta di una lettura allegorica dei Testi Sacri che ne sani le contraddizioni.¹¹²

I.6. I loci memoriali, la memoria naturale e la memoria artificiale

Si sono osservate fin qui le dinamiche di creazione dell'immagine memoriale ed il rapporto di quest'ultima con le concezioni aristoteliche della memoria naturale da un lato, e i dettami della retorica classica dall'altro. Sarà necessario a questo punto prendere in considerazione un'altra caratteristica propria della memoria e sfruttata dalla mnemotecnica per facilitare la memorizzazione, ossia l'organizzazione dei ricordi.

Questo dato viene analizzato nel commento al mito di Simonide proposto da Cicerone nel *De oratore*. Infatti il retore accanto alla dimensione visiva della memoria pone l'attenzione sull'importanza dell'ordinamento delle immagini, affinché il ricordo sia saldo e completo:

verum tamen neque tam acri memoria fere quisquam est, ut, non dispositis notatisque rebus, ordinem verborum omnium aut sententiarum complectatur, neque vero tam hebeti, ut nihil hac consuetudine et exercitatione adiuvetur¹¹³

D'altronde, come si è osservato, è solo grazie al ricordo della precisa posizione di ognuno degli invitati al banchetto che Simonide era riuscito a ricostruire la loro identità.¹¹⁴ Su queste basi Cicerone espone la più celebre mnemotecnica classica, basata su *imagines agentes* e *loci*.¹¹⁵ Per il retore la visualizzazione memoriale deve essere organizzata in modo che ad ogni immagine sia associato un luogo, cosicché "la pittura memoriale" abbia un suo ordine preciso, che faciliti la reminiscenza di ogni singolo dato grazie al suo inserimento in uno schema più ampio.¹¹⁶

Anche l'efficacia della tecnica dei *loci* per la memorizzazione si basa sul legame tra memoria e immagine, ampliando la visualizzazione alle relazioni esistenti tra i singoli dati rappresentati tramite le *imagines agentes*. Ora, la tecnica dei *loci* a ben vedere appare di nuovo ispirata alla filosofia aristotelica. Nei *Topici* infatti lo Stagirita evidenzia l'importanza di possedere una certa quantità di nozioni basilari e come queste vadano inserite in dei luoghi della memoria, cui l'intelletto possa accedere quando ne ha la necessità:

bisogna possedere definizioni in abbondanza, e avere sottomano quelle delle opinioni notevoli e delle prime cose; è infatti mediante queste che vengono ad essere le argomentazioni. E bisogna anche tentare di possedere ciò in cui molto spesso i discorsi si imbattono [...]; nei discorsi [è necessario] l'esser pronti per ciò che riguarda i principi e

la ricezione della concezione aristotelica della metafora nella retorica latina si veda G. CALBOLI, *La metafora tra Aristotele e Cicerone, e oltre*, in *Metafora e conoscenza*, cit., pp. 87-118.

¹¹² Cfr. par. II.3.1.

¹¹³ *De orat.* II, 87, 357.

¹¹⁴ Ivi, 86, 353: «Simonides dicitur ex eo, quod meminisset quo eorum loco quisque cubuisset, demonstrator unius cuiusque sepeliendi fuisse; hac tum re admonitus invenisse fertur ordinem esse maxime, qui memoriae lumen adferret». Vedi sopra.

¹¹⁵ Cfr. ROSSI, *Clavis universalis*, cit., pp. 34-36.

¹¹⁶ *De orat.* II, 87, 358: «His autem formis atque corporibus, sicut omnibus, quae sub aspectum veniunt, [admonetur memoria nostra atque excitatur;] sede opus est, etenim corpus intellegi sine loco non potest. Qua re ne in re nota et pervulgata multus et insolens sim, locis est utendum multis, inlustribus? explicatis, modicis intervallis; imaginibus autem agentibus, acribus, insignitis, quae occurrere celeriterque percutere animum possint; quam facultatem et exercitatio dabit, ex qua consuetudo gignitur, et similibus verborum conversa et immutata casibus aut traducta ex parte ad genus notatio et unius verbi imagine totius sententiae informatio pictoris cuiusdam summi ratione et modo formarum varietate locos distinguentis».

conoscere a memoria le proposizioni che possono esser premesse. *Nello stesso modo, infatti, in cui i luoghi della natura, coll'esser soltanto riposti nella parte dell'anima che ricorda, fanno sì che subitamente gli uomini richiamino alla memoria le cose che contengono, così anche queste norme, se attuate, renderanno uno più capace di argomentare per il fatto di guardare alle proposizioni definite e distinte secondo un numero*¹¹⁷

Nel brano, tuttavia, il *locus* memoriale non viene visualizzato, ma inteso genericamente come una divisione naturale della memoria. La visualizzazione mnemonica dei *loci*, in tal senso, unisce quanto affermato da Aristotele nel *De memoria et reminiscencia* con la concezione espressa nei *Topici*, sfruttando la struttura propria della memoria per ottimizzarne l'efficienza. È questa, infondo, la differenza sostanziale tra le mnemotecniche e le teorie dello Stagirita: quest'ultimo infatti mira alla descrizione della memoria naturale, individuandone le caratteristiche e il funzionamento, gli mnemonisti, a loro volta, sfruttano questa descrizione per sviluppare una serie di espedienti che ottimizzino il processo di memorizzazione.

Proprio a partire da queste riflessioni l'autore dell'*Ad Herennium* distingue due tipologie di memoria, ossia la *memoria naturalis* e la *memoria artificialis*:

*Sunt igitur duae memoriae: una naturalis, altera artificiosa. Naturalis est ea, quae nostris animis insita est et simul cum cogitatione nata; artificiosa est ea, quam confirmat inductio quaedam et ratio praeceptionis. Sed qua via in ceteris rebus ingenii bonitas imitatur saepe doctrinam, ars porro naturae commoda confirmat et auget, item fit in hac re, ut nonnumquam naturalis memoria*¹¹⁸

La memoria artificiale si configura come il frutto di una tecnica in grado di plasmare la memoria naturale.¹¹⁹ In tal senso, proprio in virtù della divisione di quest'ultima in *loci* e della sua maggiore permeabilità alle immagini, risulta chiaro che la visualizzazione di questi luoghi come degli ambienti divisi in cui inserire le figure memoriali risulta il metodo più efficace per sfruttare lo "spazio" del ricordo e per ottimizzare la ricerca dei dati. Questa ottimizzazione a sua volta passa anche per la strutturazione della memoria sulla base degli schemi naturali individuati da Aristotele. In questo modo non solo la traduzione verbo-visiva facilita la fissazione del dato, ma l'ordinamento dei *loci* permette un'organizzazione efficace delle parti del discorso memorizzate tramite le *imagines agentes*. Questa è la maggiore utilità della mnemotecnica per un oratore secondo Cicerone.¹²⁰ L'autore dell'*Ad*

¹¹⁷ ARISTOTELE, *Topici*, 163^b, 20-33. Vedi anche *ibid.* trad. it. in YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 31: «Perché, proprio come in una persona dotata di una memoria educata, la semplice menzione dei luoghi (τόποι) suscita il ricordo delle cose stesse, così anche queste abitudini renderanno un uomo più pronto nel ragionare, perché ha le sue premesse classificate dinnanzi al suo occhio mentale, ciascuna sotto il suo numero». Commenta in tal senso Yates: «Non vi può essere dubbio qui, che questi τόποι, usati da persone dalla memoria ben esercitata, debbano essere loci mnemonici, ed è in effetti probabile che la parola stessa "topica", come è usata nella dialettica, sorga per il tramite dei loci della memoria. "Topica" sono le "cose" o argomentazioni della dialettica che vennero ad essere conosciute come τόποι grazie ai luoghi in cui erano depositate» (*ibidem*).

¹¹⁸ *Ad Her.* III, 28, corsivi miei. Cfr. l'interessante nota di YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 7: «Un immenso carico di storia preme su questa sezione dell'*Ad Herennium*. Quest'opera attinge a fonti greche sull'educazione della memoria, probabilmente a trattati greci di retorica, che sono andati tutti perduti: essa è la sola trattazione latina sull'argomento che si sia conservata, perché le osservazioni di Cicerone e di Quintiliano non sono trattazioni complete e presuppongono che il lettore sia già familiare con la memoria artificiale e la sua terminologia».

¹¹⁹ Cfr. anche *Ad Her.* III, 29: «si cui data est egregia, similis sit huic artificiosae, porro haec artificiosa naturae commoda retineat et amplificet ratione doctrinae; quapropter <et> naturalis memoria praeceptione confirmanda est, ut sit egregia, et haec, quae doctrina datur, indiget ingenii. Nec hoc magis aut minus in hac re, quam in ceteris artibus fit, ut ingenio doctrina, praeceptione natura nitescat. Quare et illis, qui natura memores sunt, utilis haec erit institutio, quod tute paulo post poteris intellegere: et si ille, freti ingenio, nostri non indigerent, tamen iusta causa daretur, quare iis, qui minus ingenii habent, adiumento velimus esse. Nunc de artificiosa memoria loquemur».

¹²⁰ *De orat.* II, 87, 355: «Qui sit autem oratori memoriae fructus, quanta utilitas, quanta vis, quid me attinet dicere? tenere, quae didiceris in accipienda causa, quae ipse cogitaris? omnis fixas esse in animo sententias? omnem descriptum verborum apparatus? ita audire vel eum, unde discas, vel eum, cui respondendum sit, ut illi non infundere in auris tuas

Herennium si spinge oltre, individuando nella memoria artificiale un vero e proprio linguaggio, analogo a quello scritto, ma composto di immagini simboliche, intuendo le possibilità ventilate dalle riflessioni aristoteliche su *figura e copia*: «Nam loci cerae aut cartae simillimi sunt, imagines litteris, dispositio et conlocatio imaginum scripturae, pronuntiatio lectioni».¹²¹ Questo linguaggio tuttavia, sulla base di quanto osservato, resta legato all'arbitrarietà soggettiva.

I.7. *Locus memoriae* e mnemotecnica: tra abitudine e necessità

A partire da quanto osservato sin qui, è possibile giungere a definire la mnemotecnica come una memoria artificiale che nasce da uno specifico metodo in grado di sfruttare le caratteristiche della memoria naturale, ordinandola in una precisa struttura e ottimizzando così sia l'inserimento dei dati (proprio della memoria passiva), sia la loro ricerca (propria della memoria attiva). Questo metodo nella sua declinazione visiva si basa sostanzialmente sulla visualizzazione di *imagines agentes* inserite in dei *loci*, i quali compongono la struttura della memoria. Tale struttura, tuttavia, necessita di nuovo di essere visualizzata per ottimizzare l'efficacia del ricordo. In tal senso le mnemotecniche classiche suggeriscono di immaginare uno spazio, solitamente architettonico, che per sua caratteristica sia diviso in parti e di identificare la memoria con quel luogo, il quale in questo modo diviene un *locus memoriae*.

Il *locus memoriae* rappresenta la massima espressione della memoria artificiale, esso, infatti, corrisponde ad uno spazio immaginato dotato strutturalmente di una divisione in spazi più piccoli, caratteristiche che simulano visivamente la macrostruttura della memoria e la sua divisione in *loci*, all'interno dei quali lo mnemonista può inserire le *imagines agentes*. La tecnica del *locus memoriae* viene descritta approfonditamente nell'*Ad Herennium*. Qui l'autore fornisce una serie di indicazioni sulle caratteristiche relative al luogo più adatto da identificare con la memoria:¹²² innanzitutto esso deve essere diviso in differenti spazi tramite colonne, angoli, archi o elementi architettonici simili,¹²³ è inoltre preferibile scegliere un ambiente vuoto, di modo che le immagini risaltino senza essere confuse da ornamenti propri del *locus memoriae*;¹²⁴ la grandezza di ognuno dei *loci*, poi, deve essere media, di modo da poter contenere un'immagine senza che questa debba essere troppo piccola, ma allo stesso tempo la vista deve essere in grado di osservare l'*imago agentis* nel suo insieme;¹²⁵ l'illuminazione, infine, deve essere adeguata, così da permettere una corretta visione, ma senza risultare accecante.¹²⁶ Elencate le caratteristiche, come aveva fatto per l'*imago agentis*, l'autore di

orationem, sed in animo videantur inscribere?».

¹²¹ *Ad Her.* III, 30. Cfr. CICERONE, *De partitione oratoria*, 26: «Nihil sane praeter memoriam, quae est gemina litteraturae quodammodo et in dissimili genere persimilis. Nam ut illa constat ex notis litterarum et ex eo in quo imprimuntur illae notae, sic confectio memoriae tamquam cera locis utitur et in his imagines ut litteras collocat». Si veda in tal senso YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 8: «L'arte della memoria è come una scrittura. Chi conosca le lettere dell'alfabeto può mettere per iscritto ciò che gli viene dettato e poi leggere ciò che ha scritto. In modo analogo, chi abbia imparato mnemonica può sistemare nei "luoghi" ciò che ha udito, e ripeterlo a memoria».

¹²² Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., pp. 131-134.

¹²³ *Ad Her.* III, 29: «Locos appellamus eos, qui breviter, perfecte, insignite aut natura aut manu sunt absoluti, ut eos facile naturali memoria comprehendere et amplecti queamus: <ut> aedes, intercolumnium, angulum, fornicem et alia, quae his similia sunt. Imagines sunt formae quaedam et notae et simulacra eius rei, quam meminisse volumus».

¹²⁴ *Ivi*, 31: «Item commodius est in derelicta, quam in celebri regione locos comparare, propterea quod frequentia et obambulatio hominum conturbat et infirmat imaginum notas, solitudo conservat integras simulacrorum figuras».

¹²⁵ *Ibid.*: «Et magnitudine modica et mediocris locos habere oportet: nam et praeter modum ampli vagas imagines reddunt et nimis angusti saepe non videntur posse capere imaginum conlocationem».

¹²⁶ *Ivi*, 32: «Tum nec nimis inlustris nec vehementer obscuros locos habere oportet, ne aut obcaecentur tenebris imagines

nuovo invita ad una selezione personale del luogo più adatto a fungere da *locus memoriae*,¹²⁷ suggerendo di sceglierne uno familiare.¹²⁸ Si noterà in tal senso come, a fronte di una serie di indicazioni tecniche, la selezione dello spazio con cui identificare la struttura della memoria segua la categoria mnemonica dell'abitudine, riconducendo di nuovo la figurazione memoriale all'arbitrarietà. D'altronde avere ben chiaro il *locus memoriae* è più che mai importante affinché l'occhio dell'intelletto possa muoversi liberamente nello spazio cercando dati, individuando relazioni, le quali, al contrario, si basano sulle categorie logiche di somiglianza, contiguità e opposizione.¹²⁹ In questo modo la mnemotecnica sfrutta tutte le caratteristiche della memoria naturale.

La memoria artificiale viene descritta anche nel *De oratore*,¹³⁰ ma ancora più chiara è la spiegazione proposta da Quintiliano, il quale fornisce anche un esempio del suo funzionamento. Infatti nell'*Institutio oratoria* il retore approfondisce passaggio dopo passaggio lo sviluppo e l'applicazione della tecnica di memoria: innanzitutto sarà necessario memorizzare dettagliatamente il luogo selezionato come *locus memoriae*,¹³¹ e sarà preferibile sceglierne uno familiare,¹³² ma, aggiunge Quintiliano, è possibile anche crearne uno fittizio.¹³³ In secondo luogo è possibile selezionare degli elementi presenti nella struttura, come intere camere o statue, o ancora aggiungerne altri di natura simbolica, cui associare un dato, sia esso un argomento intero (come la navigazione o il servizio militare), o anche solo una parola.¹³⁴ I dati andranno poi ordinati nella struttura secondo una precisa sequenza, ad esempio uno per uno nel vestibolo, nell'atrio e nei cortili della struttura, oppure in un certo ordine di statue o di dipinti che la arredano.¹³⁵ Sarà poi necessario visitare frequentemente i luoghi e osservare le *imagines* con l'occhio della mente, rendendo familiare non solo la struttura ma anche l'ordine dei contenuti.¹³⁶ A questo punto l'atto della reminiscenza sarà

aut splendore praefulgeant».

¹²⁷ *Ibidem*: «Sed quamquam facile est ei, qui paulo plura noverit, quamvis multos et idoneos locos comparare, tamen si qui satis idoneos invenire se non putabit, ipse sibi constituat quam volet multos licebit. Cogitatio enim quamvis regionem potest amplecti et in ea situm loci cuiusdam ad suum arbitrium fabricari et architectari. Quare licebit, si hac prompta copia contenti non erimus, nosmet ipsos nobis cogitatione nostra regionem constituere et idoneorum locorum commodissimam distinctionem comparare».

¹²⁸ *Ivi*, 31: «Locos, quos sumpserimus, egregie commeditari oportebit, ut perpetuo nobis haerere possint».

¹²⁹ *Ivi*, 30.

¹³⁰ *De orat.* I, 34, 157: «Exercenda est etiam memoria ediscendis ad verbum quam plurimis et nostris scriptis et alienis; atque in ea exercitatione non sane mihi displicet adhibere, si consueris, etiam istam locorum simulacrorumque rationem, quae in arte traditur». Cfr. *ivi*, II, 87, 358: «Qua re ne in re nota et pervulgata multos et insolens sim, locis est utendum multis, inlustribus, explicatis, modicis intervallis; imaginibus autem agentibus, acribus, insignitis, quae occurrere celeriterque percutere animum possint».

¹³¹ *Inst. Orat.* XI, 2, 18: «Loca discunt quam maxime spatiosa, multa varietate signata, domum forte magnam et in multos diductam recessus. In ea quidquid notabile est animo diligenter adfigunt, ut sine cunctatione ac mora partis eius omnis cogitatio possit percurrere. Et primus hic labor est, non haerere in occurso: plus enim quam firma debet esse memoria quae aliam memoriam adiuvet».

¹³² *Ivi*, 17: «Nam cum in loca aliqua post tempus reversi sumus, non ipsa agnoscimus tantum sed etiam quae in iis fecerimus reminiscimur, personaeque subeunt, nonnumquam tacitae quoque cogitationes in mentem revertuntur. Nata est igitur, ut in plerisque, ars ab experimento».

¹³³ *Ivi*, 21: «Quod de domo dixi, et in operibus publicis et in itinere longo et urbium ambitu et picturis fieri [spieri] potest. Etiam fingere sibi has imagines licet. Opus est ergo locis quae vel finguntur vel sumuntur, et imaginibus vel simulacris, quae utique fingenda sunt».

¹³⁴ *Ivi*, 19: «tum quae scripserunt vel cogitatione complectuntur [et] aliquo signo quo moneantur notant, quod esse vel ex re tota potest, ut de navigatione, militia, vel ex verbo aliquo: nam etiam excidentibus unius admonitione verbi in memoriam reponuntur. Sit autem signum navigationis ut ancora, militiae ut aliquid ex armis».

¹³⁵ *Ivi*, 20: «Haec ita digerunt: primum sensum [bello cum] vestibulo quasi adsignant, secundum (puta) atrio, tum in pluvia circumeunt, nec cubiculis modo aut exhedris, sed statuis etiam similibusque per ordinem committunt». Si veda anche *ivi*, 39: «Etiam quae bene composita erunt memoriam serie sua ducent: nam sicut facilius versus ediscimus quam prorsam orationem, ita prorsae vincta quam dissoluta».

¹³⁶ *Ivi*, 40: «Si quis tamen unam maximamque a me artem memoriae quaerat, exercitatio est et labor: multa ediscere,

facilitato, poiché basterà esplorare il luogo scelto come *locus memoriae* e si incontrerà il dato dimenticato grazie alla rete di relazioni instaurate nella struttura memoriale.¹³⁷

I.8. Alcune varianti della mnemotecnica

Accanto alla mnemotecnica basata su *loci* e *imagines agentes*, esistono diverse tecniche che sfruttano le concezioni fin qui analizzate. Si è già osservato come Quintiliano, pur esponendo approfonditamente il metodo illustrato nel *De oratore*, trovi troppo onerosa la traduzione verbo-visiva del testo integrale, e prediliga lo sviluppo di un apparato paratestuale che faciliti la visualizzazione della pagina e del suo contenuto. Se nella sua esposizione il retore parla di questa tecnica per la memorizzazione di una singola orazione,¹³⁸ è anche vero che lo sviluppo di un sistema simbolico ricorrente da utilizzare anche come segnale intertestuale appare implicito nel discorso. Così il sistema quintiliano può essere messo in relazione alle tecniche di divisione e illustrazione dei manoscritti che si diffonderanno nel medioevo e che si configureranno come delle vere e proprie tecniche di memoria.¹³⁹ A sostegno della dimensione intertestuale della tecnica quintiliana va sottolineato come nell'*Institutio oratoria* la *divisio* sia associata alla *compositio*, dunque in riferimento anche alla contaminazione di più testi, creando un legame diretto tra memorizzazione e creazione che avrà grandissima influenza sulle mnemotecniche successive:

Verum et in iis quae scripsimus complectendis multum valent et in iis quae cogitamus continendis prope solae, excepta quae potentissima est [et] exercitatione, divisio et compositio. Nam qui recte diviserit, numquam poterit in rerum ordine errare¹⁴⁰

Così nella concezione del retore il coinvolgimento diretto del soggetto nella strutturazione della propria memoria, osservato nella mnemotecnica basata su *loci* e *imagines*, si ha anche e soprattutto attraverso l'atto compositivo, aprendo la tecnica di memoria ad uno spazio comunicativo. Tuttavia di nuovo ciò non significa che le tecniche proprie della memoria artificiale possano essere utilizzate nel loro apparato simbolico come fonte figurativa, infatti le meccaniche di costruzione dell'*imago agentis*, così come quelle del *locus memoriae*, non trovano spazio nell'atto compositivo, ma solo nell'*inventio*.

Anche l'associazione dei significanti osservata nel *Dialexeis* viene menzionata come tecnica di memoria in alcuni dei testi analizzati.¹⁴¹ A questa si aggiunge l'uso di una lista di vocaboli o di nomi

multa cogitare, et si fieri potest cotidie, potentissimum est: nihil aequae vel augetur cura vel negligentia intercidit».

¹³⁷ Ivi, 20: «Hoc facto, cum est repetenda memoria, incipiunt ab initio loca haec recensere, et quod cuique crediderunt repossunt, ut eorum imagine admonentur. Ita, quamlibet multa sint quorum meminisse oporteat, fiunt singula conexa quodam choro, nec onerant coniungentes prioribus consequentia solo ediscendi labore».

¹³⁸ Ivi, 27.

¹³⁹ Cfr. par. II.4.1.1.

¹⁴⁰ *Inst. Orat.* XI, 2, 37.

¹⁴¹ *De orat.* II, 87, 358, anche associata alle immagini: «quam facultatem et exercitatio dabit, ex qua consuetudo gignitur, et similium verborum conversa et immutata casibus aut traducta ex parte ad genus notatio et unius verbi imagine totius sententiae informatio pictoris cuiusdam summi ratione et modo formarum varietate locos distinguuntis»; *Inst. Orat.* XI, 2, 30-31: «Multum enim signa faciunt, et ex alia memoria venit alia, ut cum tralatus anulus vel alligatus commoneat nos cur id fecerimus. Haec magis adhuc adstringunt qui memoriam ab aliquo simili transferunt ad id quod continendum est: ut in nominibus, si Fabius forte sit tenendus, referamus ad illum cunctatorem, qui excidere non potest, aut ad aliquem amicum qui idem vocetur. Quod est facilius in Apris et in Vrsis et Nasone aut Crispo, ut id memoriae adfigatur unde sunt nomina. Origo quoque aliquando declinatorum tenendi magis causa est, ut in Cicerone, Verrio, Aurelio. Sed hoc miseri».

ripetuta abitualmente in un certo ordine, proposta da Quintiliano.¹⁴² Questa trova un'interessante trasposizione visuale nella tecnica della schiera dei noti, cui si fa cenno nell'*Ad Herennium*, nella quale si figura una fila di persone conosciute e vi si associano dei concetti:

nam ut, si in ordine stantes notos quomplures viderimus, nihil nostra intersit, utrum ab summo an ab imo an ab medio nomina eorum dicere incipiamus, item in locis ex ordine conlocatis eveniet, ut in quamlibet partem quoque loco lubebit imaginibus commoniti dicere possimus id, quod locis mandaverimus¹⁴³

La presenza di diverse varianti nelle tecniche di memoria pone in evidenza come non esista un'effettiva stabilità formale di questi strumenti utili alla memorizzazione, ma in qualche modo ognuno cerchi il miglior espediente, confrontandolo con i diversi suggerimenti della tradizione e trovando l'esercizio che più gli si addice, quasi applicando l'arbitrarietà propria della componente abituale della mnemotecnica non solo alla selezione delle immagini ma alla tecnica stessa. Eppure, come si è cercato di dimostrare, restano degli elementi fissi e ricorrenti in tutte le riflessioni della tradizione classica, riflessioni che, a partire dalla concezione aristotelica della memoria, si snodano attorno al legame tra questa e l'immagine, all'importanza dell'ordine e a quella dell'esercizio sistematico di una memoria attiva e soggettiva.

I.9. Qualità e quantità della memoria

Prima di passare all'analisi della ricezione medievale dei temi osservati, sarà interessante soffermarsi sulle conseguenze più profonde che l'esercizio della mnemotecnica ha sul soggetto secondo gli mnemonisti classici. Se infatti, come si è analizzato, le tecniche di memoria mirano a plasmare l'architettura memoriale, allo stesso tempo la *memoria artificialis* non può essere in grado di stravolgere la dote soggettiva della *memoria naturalis*. Questa, come notava Aristotele, essendo legata all'immaginazione e parte dell'anima sensitiva, è soggetta a variabilità naturale, danneggiamento, sviluppo in età infantile e perdita in età senile.¹⁴⁴ In altre parole alla memoria appartiene la medesima fenomenologia propria del resto del corpo di cui è parte. Perciò la predisposizione naturale influisce sulle capacità mnemoniche degli individui sia secondo lo Stagirita che per gli mnemonisti classici, i quali riconoscono come la mnemotecnica non sia un modo per ampliare la memoria, quanto per ottimizzarne lo spazio fornito dalla natura. Così Cicerone nel *De oratore* segnala che le capacità del ricordo possono essere solo risvegliate, non incrementate¹⁴⁵ e Quintiliano in polemica con Metrodoro di Scepsi riguardo al suo uso delle costellazioni come *locus memoriae*, riconosce nell'ampia memoria del retore più una dote naturale che una memoria

¹⁴² *Inst. Orat.* XI, 2, 23: «Equidem haec ad quaedam prodesse non negaverim, ut si rerum nomina multa per ordinem audita reddenda sint».

¹⁴³ *Ad Her.* III, 30.

¹⁴⁴ *De mem.* 450^a, 30-450^b, 10: «Il movimento che si genera imprime come una certa impronta di ciò che si è sentito, come chi sigilla con gli anelli. Perciò inoltre in quelli che sono in gran movimento per un'affezione o per l'età, non si genera memoria, come se il movimento e il sigillo si imponessero nell'acqua corrente. In altri, invece, l'impronta non si produce a causa del fatto che sono logorati, come i vecchi edifici, e per la durezza di ciò che accoglie l'affezione. Pertanto i giovanissimi e i vecchi sono privi di memoria: gli uni scorrono a causa della crescita, gli altri a causa del decadimento. Allo stesso modo, sia quelli troppo svelti sia quelli troppo tardi sembrano privi di memoria, giacché gli uni sono più fluidi del dovuto e gli altri più duri, e dunque nei primi l'immagine non permane nell'anima, mentre negli altri non si attacca».

¹⁴⁵ *De orat.* II, 88, 360: «Qua re hac exercitatione non eruenda memoria est, si est nulla naturalis; sed certe, si latet, evocanda est».

artificiale.¹⁴⁶ In tal senso la mnemotecnica non agisce sulla quantità di dati immagazzinabili ma sulla qualità della loro fissazione e del loro ordinamento.

L'efficacia della reminiscenza a sua volta risulta una risorsa di grande importanza per l'oratore, non solo nella composizione preliminare dell'orazione, ma anche nella produzione estemporanea tipica della *performance* orale. Infatti, come nota Cicerone, il ricordo di dettagli e impressioni relative al caso in discussione, i dati pertinenti alla causa, ma anche quelli relativi alle tecniche più efficaci per perorarla, sono tutti elementi ai quali la mnemotecnica permette di attingere facilmente e rapidamente.¹⁴⁷ Tale qualità, come sottolinea Quintiliano, si acquisisce primariamente attraverso una mnemotecnica che predilige la *memoria rerum*, la quale permette di muoversi agilmente tra i pensieri, senza rimanere ancorati all'orazione che si era preparata:

Sed si forte aliqui inter dicendum offulserit extemporalis color, non superstitione cogitatis demum est inhaerendum. Neque enim tantum habent curae ut non sit dandus et fortunae locus, cum saepe etiam scriptis ea quae subito nata sunt inserantur. Ideoque totum hoc exercitationis genus ita instituendum ut et digredi ex eo et redire in id facile possimus. Nam ut primum est domo adferre paratam dicendi copiam et certam, ita refutare temporis munera longe stultissimum est. Quare cogitatio in hoc praeparetur, ut nos fortuna decipere non possit, adiuuare possit. Id autem fiet memoriae viribus, ut illa quae complexi animo sumus fluant secunda, non sollicitos et respicientes et una spe suspensos recordationis non sinant providere: alioqui vel extemporalem temeritatem malo quam male cohaerentem cogitationem¹⁴⁸

Così il retore romano torna ad evidenziare il legame tra memoria e composizione. Per comprendere questa relazione dal punto di vista retorico è necessario analizzare il processo che va dalla memorizzazione alla scrittura, dallo *studium* alla *compositio*. Lo *studium* viene definito da Cicerone «animi assidua et vehementer ad aliquam rem adplicata magna cum voluptate occupatio, ut philosophiae, poeticae, geometricae, litterarum».¹⁴⁹ L'*adplicatio animi*, che nella mnemotecnica medievale assumerà i connotati di una *meditatio*, trova la sua traduzione pratica in tutti quei processi funzionali alla memorizzazione che si sono sin qui osservati: dunque tanto la *divisio* e l'applicazione di *notae* proposte da Quintiliano, quanto la trasposizione verbo-visiva delle *imagines agentes* ciceroniana sono atti propri di uno *studium* finalizzato all'affinamento della *memoria rerum* e alla costruzione di una rete associativa che permetta una reminiscenza più efficace, sia nella stesura del testo sia nella *performance* estemporanea. Queste due azioni, a loro volta, sono riconducibili alle attività retoriche dell'*inventio* e della *compositio*. Ora, come si osservava, Cicerone afferma che la memoria trova la sua attività principale durante l'*inventio*, intesa come «il concepimento della materia

¹⁴⁶ *Inst. Orat.* XI, 2, 22: «Quo magis miror quo modo Metrodorus in XII signis per quae sol meat trecenos et sexagenos invenerit locos. Vanitas nimirum fuit atque iactatio circa memoriam suam potius arte quam natura gloriantis», laddove al contrario Cicerone ne faceva un esempio delle grandi possibilità fornite dalla mnemotecnica, *De orat.* II, 88, 360: «Neque verum est, quod ab inertibus dicitur, opprimi memoriam imaginum pondere et obscurari etiam id, quod per se natura tenere potuisset: vidi enim ego summos homines et diuina prope memoria, Athenis Charmadam, in Asia, quem vivere hodie aiunt, Scepsium Metrodorum, quorum uterque tamquam litteris in cera, sic se aiebat imaginibus in eis locis, quos haberet, quae meminisse vellet, perscribere». Cfr. YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 23, ma anche per la figura di Metrodoro di Scepsi e la sua mnemotecnica si veda ivi, pp. 38-41, da cui sorge il profilo di un importante mnemonista, l'opera del quale, per noi perduta, lo rendeva, secondo l'opinione di Plinio il Vecchio, il perfezionatore della tecnica di memoria inventata da Simonide (*Nat. Hist.* VII, 24, 89: «ars postremo eius rei facta et inventa est a Simonide melico, consummata a Metrodoro Scepsio, ut nihil non isdem verbis redderetur auditum»).

¹⁴⁷ *De orat.* II, 87, 355: «Qui sit autem oratori memoriae fructus, quanta utilitas, quanta vis, quid me attinet dicere? tenere, quae didiceris in accipienda causa, quae ipse cogitaris? omnis fixas esse in animo sententias? [...] Itaque soli qui memoria vigent, sciunt quid et quatenus et quo modo dicturi sint, quid responderint, quid supersit: eidemque multa ex aliis causis aliquando a se acta, multa ab aliis audita meminerunt». Vedi sopra.

¹⁴⁸ *Inst. Orat.* X, 6, 5-6, corsivi miei.

¹⁴⁹ *De Inv.* I, 36. Il passo verrà ripreso da Petrarca nella *Collatio Laureationis*, cfr. par. III.3.2.5.

e la scelta degli argomenti»,¹⁵⁰ e come si è analizzato la mnemotecnica agisce creando una salda rete da cui attingere in modo efficace informazioni sulle quali costruire l'orazione. Mary Carruthers pone in relazione questo dato al concetto di *firma facilitas* esposto da Quintiliano, tratto dal greco *héxis*, intesa come la facilità di mettere in pratica quanto appreso:

Sed haec eloquendi praecepta, sicut cogitationi sunt necessaria, ita non satis ad vim dicendi valent nisi illis firma quaedam facilitas, quae apud Graecos *héxis* nominatur, accesserit: ad quam scribendo plus an legendo an dicendo conferatur, solere quaeri scio¹⁵¹

In tal senso, se la memoria nella sua dimensione statica è effettivamente oggetto dello sguardo intellettuale, durante il processo di *inventio* su base mnemonica, essa, plasmata dalla tecnica di memoria i cui schemi vengono ripetuti fino a sviluppare una *firma facilitas* di movimento e di richiamo dei dati, acquisisce anche una funzione attiva che travalica i limiti della singola associazione.¹⁵² Si creano così nei ricordi dei nuclei concettuali trasposti in forma di singole immagini o gruppi di immagini, che guidano la ricerca degli argomenti durante l'*inventio* e si configurano come dispositivi logici della *compositio*. Allo stesso tempo tutto ciò che si è costruito per ricordare (sia esso la visualizzazione della pagina o il *locus memoriae*) è solo uno strumento che di per sé non influisce sul trattamento dei temi né nella composizione scritta né nella *performance* orale. In altre parole l'apparato simbolico costruito nella memoria non deve in nessun modo penetrare nella composizione, ma solo guidarla facilitando il movimento tra i contenuti che i simboli pongono in relazione.

Questo meccanismo ha importantissime implicazioni: l'organizzazione dei nuclei associati alle immagini, infatti, determina le qualità professionali dell'oratore. Da ciò si deduce che durante la formazione di quest'ultimo è necessario prestare particolare attenzione alla natura dei dati immagazzinati nella sua memoria. Se infatti la mnemotecnica non può incrementare le capacità memoriali, bisognerà tenere sotto controllo la quantità e la qualità delle cose ricordate. Questo concetto trova riscontro in una figura che in qualche modo nella tradizione classica si contrappone a quella di Simonide, ossia Temistocle. Il politico ateniese, come ricorda Quintiliano, era dotato di una straordinaria memoria naturale, che gli permise di imparare in meno di un anno la lingua persiana.¹⁵³ Eppure Cicerone narra come egli, probabilmente proprio in virtù delle sue capacità innate, fosse avverso all'utilizzo della tecnica di memoria: infatti quando uno mnemonista si offrì di insegnargli quest'arte «ei Themistoclem respondisse gratius sibi illum esse facturum, si se oblivisci quae vellet quam si meminisse docuisset».¹⁵⁴ L'opposizione di una tecnica di oblio a quella della memoria trova ragione nella riflessione su due caratteristiche proprie del ricordare: la prima è la fatica di gestire una quantità eccessiva di informazioni. A ben vedere questo è anche il problema alla base dello sviluppo delle mnemotecniche, l'ordinamento, infatti, permette di evitare la confusione dei dati e la dimenticanza. Ma se la memoria ha un limite naturale è necessaria, oltre alla sua organizzazione, anche una rimozione delle informazioni inutili in essa presenti, di modo da ottimizzare il suo

¹⁵⁰ F. TATEO, *Inventio*, in *Enciclopedia Dantesca*, III (1970), pp. 489-490, a p. 489.

¹⁵¹ *Inst. Orat.* X, 1, 1. Cfr. Carruthers, *The book of memory*, cit., p. 222.

¹⁵² Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., pp. 130-131: «si può dunque riaffermare che per Quintiliano l'arte della memoria consiste in una semplice tecnica che, mediante un quotidiano esercizio di registrazione dei *verba* e una chiara ridefinizione simbolica delle *res*, può essere d'immediato aiuto al lavoro dell'oratore, fornendogli un'efficace riserva di espressioni utili, assicurandogli i collegamenti essenziali fra le varie parti dell'orazione, garantendogli sicure vie di fuga nell'improvvisazione».

¹⁵³ *Inst. Orat.* XI, 2, 50: «Ceterum quantum natura studioque valeat memoria vel Themistocles testis, quem unum intra annum optime locutum esse Persice constat».

¹⁵⁴ *De orat.* II, 74, 299.

funzionamento.¹⁵⁵ La seconda riflessione cui è legata la tecnica di oblio riguarda l'influenza che la natura delle cose memorizzate esercita sulla morale e sulle capacità argomentative del retore, su cui si concentra particolarmente Quintiliano. Nell'*Institutio oratoria* si riscontra una grande attenzione alla formazione dell'allievo, il quale, ricorda il retore, deve essere esposto a testi di qualità etica e formale fin dai suoi primi studi.¹⁵⁶ In questo modo il tema dell'oblio si oppone a quello della memoria sia su un piano funzionale, riducendo i dati da ricordare, sia su uno morale, evitando l'immissione nella rete memoriale di informazioni improprie. Qui, tuttavia, di nuovo la contaminazione tra il tema morale e la mnemotecnica non avviene per le ragioni pratiche che si sono osservate.

¹⁵⁵ Si vedano in tal senso le riflessioni di Carruthers sul caso del paziente studiato dal neuropsicologo sovietico Lurija in *The book of memory*, cit., pp. 94-98. Cfr. A. R. LURIIA, *The mind of a mnemonist. A little book about a vaste memory*, trad. eng. di L. Solotaroff, Herford, Basic Books, 1968.

¹⁵⁶ *Inst. Orat.* VIII 3, 71: «omnis eloquentia circa opera vitae est, ad se refert quisque quae audit et id facillime accipiunt animi, quod agnoscunt». Cfr. Torre, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 132: «l'intero dominio oratorio non ha infatti ragion d'essere se al pieno apprendimento del sapere non fa seguito una sua virtuosa applicazione nella sfera umana del vivere quotidiano; e in nome del suo statuto di *soglia* fra accumulo e riproduzione, lettura e scrittura, pensiero e azione, la memoria non può non giocare un ruolo fondamentale in questa connotazione operativa della scienza della parola».

CAPITOLO II: MEMORIA E PROCESSI MEMORIALI NEL MEDIOEVO

Introduzione

Tracciare il profilo della mnemotecnica medievale è un'operazione complessa, soprattutto a causa della sua eterogeneità. Innanzitutto sarà necessario ricordare che nel medioevo la figura dello mnemonista non coincide più con quella dell'oratore, ma piuttosto con quella del teologo, del monaco o del predicatore. Tale cambiamento è prodotto da una variazione nella funzione della mnemotecnica: da mezzo di organizzazione della memoria utile alla composizione dell'orazione, essa diviene strumento di formazione morale. Sulle ragioni di questo cambiamento di finalità la critica non risulta concorde. Da un lato, infatti, Frances Yates riconduce l'origine della mnemotecnica medievale e la sua applicazione in campo etico all'elaborazione della tecnica classica attuata da Tommaso d'Aquino e Alberto Magno tra il XII e il XIII secolo. I due teologi contaminano elementi propri del pensiero ciceroniano, e in particolare relativi al *De inventione*, con quanto esposto nella *Rhetorica ad Herennium*.¹ Sull'associazione dei due trattati influirono due elementi: in primo luogo la tradizione dell'*Ad Herennium*, che, come ricostruisce Yates, appare lacunosa fino al XII secolo, quando compaiono delle copie complete e il trattato conosce grande fortuna, influenzando le riflessioni di Alberto e Tommaso;² in secondo luogo è da ricordare che la gran parte dei manoscritti di questo periodo attribuisce erroneamente l'opera a Cicerone e la associa al *De inventione*, nominando spesso quest'ultimo come *Prima Retorica* o *Rhetorica vetus*, e la stessa *Ad Herennium* come *Seconda Retorica* o *Rhetorica nova*. Secondo Yates la fonte primaria di Tommaso e Alberto, che influenza il legame tra memoria e morale teorizzato dai due teologi, è un passo del *De inventione* in cui il retore romano definisce la memoria parte della prudenza:

Prudentia est rerum bonarum et malarum neutrarumque scientia. partes eius: memoria, intelligentia, providentia. memoria est, per quam animus repetit illa, quae fuerunt; intelligentia, per quam ea perspicit, quae sunt; providentia, per quam futurum aliquid videtur ante quam factum est³

Se nel *De inventione* il ricordo gioca un ruolo centrale nei processi legati alla morale e alla virtù, l'*Ad Herennium* agli occhi dei due teologi fornisce le indicazioni tecniche atte ad affinare l'educazione della memoria agli scopi etici.

Ora, Yates riconosce che l'*Ad Herennium*, seppure, come detto, in una versione spesso lacunosa, era già nota ai retori del V secolo, ciò è dimostrato dalla testimonianza di Marziano Capella, presente a Cartagine tra il IV e il V secolo.⁴ Di qui la studiosa ipotizza che in questo periodo l'opera fosse diffusa nella zona nordafricana, per cui probabilmente doveva essere conosciuta anche da Agostino. Inoltre l'utilizzo del *De inventione* ciceroniano come fonte per le riflessioni sul rapporto tra memoria e prudenza si rintraccia già prima della formulazione di Alberto e Tommaso, come dimostra il *De rhetorica et virtutibus* di Alcuino databile all'VIII secolo.⁵ Nell'opera tuttavia l'autore

¹ YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 21.

² Ivi, pp. 50-51.

³ *De inv.* II, 53, 160.

⁴ YATES, *L'arte della memoria*, cit., pp. 47-49.

⁵ ALCUINO, *De rhetorica et virtutibus*, 0944A-0944B: «CAR. Quae est prudentia? ALB. Rerum et naturarum scientia. CAR. Quot habet partes? ALB. Tres: memoriam, intelligentiam, providentiam. CAR. Harum quoque definitiones dicito. ALB. Memoria est, per quam animus repetit illa quae fuerunt. Intelligentia, per quam ea perspicit quae sunt. Providentia,

assume un «tono sprezzante» verso la mnemotecnica e non sembra conoscere il contenuto dell'*Ad Herennium*.⁶ In tal senso Alberto e Tommaso sembrano raccogliere elementi già presenti nella tradizione, fornendo una rilettura organica della tecnica di memoria classica sulla base di riflessioni preesistenti.

Al contrario Mary Carruthers, in aperta polemica con Yates,⁷ riconduce la mnemotecnica medievale alla pratica dell'ortoprassi monastica, ispirata alla mistica ebraica. Questo tipo di tradizione mnemonica si sviluppa parallelamente a quella osservata in Alberto e Tommaso, dando vita a pratiche quali la *lectio divinis* e la *lectio spiritualis* che alimentano le riflessioni sul rapporto tra memoria, meditazione e morale. In tal senso Carruthers ridimensiona l'apporto di Alberto e Tommaso alla tradizione mnemonica medievale, attribuendo maggiore importanza a quella monastica, che tra le sue principali fonti teoriche trova la filosofia di Agostino. D'altro canto quest'ultimo, pur indagando la dimensione figurativa e creativa della memoria, come si osserverà nelle prossime pagine, non giunge mai ad una formulazione organica di una mnemotecnica, per la quale bisognerà effettivamente attendere i teologi del XII secolo. In tal senso le teorizzazioni relative alla memoria e alle sue tecniche sembrano da ricondurre ad una interdiscorsività. Questa abbraccia una serie di problematiche derivanti da un lato dalle concezioni relative alla figurazione interiore e alla sua elaborazione in ambito post-aristotelico e neoplatonico, dall'altro dalla questione dell'idolatria e del rapporto tra allegoria e comunicazione nella prassi della predicazione, tramite la quale la Chiesa tentava di stabilizzare il proprio potere canonizzando modi e usi dell'uomo medievale e creando una memoria collettiva in grado di influenzare quella individuale.⁸

A partire dalle teorie psicologiche medievali⁹ relative al ruolo del fantasma mnemonico nella formazione morale, si fa strada l'idea di una permeabilità tra il codice verbale e quello visivo, permeabilità che permette di sfruttare la costruzione di immagini interiori sia in chiave meditativa che comunicativa. È questa la principale innovazione portata nel campo della mnemotecnica dalla cultura medievale: la credenza che la meditazione dell'immagine, sia essa derivante dai sensi, dal testo o creata nell'interiorità, possa assumere un ruolo nel percorso di ricerca della verità ultramondana, soprattutto a livello etico ma non solo. Allo stesso tempo se l'immagine può agire sulla morale dell'individuo si apre la possibilità di costruire un sistema di comunicazione in grado di influenzarne la percezione del mondo, le convinzioni e i valori. In tal senso la mnemotecnica medievale assume una funzione morale e sociale sconosciuta a quella classica.

Ora, il processo di interiorizzazione dell'immagine, sia sotto il profilo della memoria individuale che di quella collettiva, è possibile solo se l'immagine mnemonica esce dalla sua

per quam futurum aliquid praevidetur, antequam fiat», corsivo mio.

⁶ YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 50.

⁷ Cfr. L. BOLZONI, *Prefazione* a M. J. CARRUTHERS, *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, trad. it. L. Iseppi, Pisa, Edizioni della Normale, 2006, pp. IX-X: «In polemica con la ricostruzione dell'arte della memoria fatta da Frances Yates, Mary Carruthers sottolinea la ricchezza e la specificità dell'esperienza medievale: tende a ridurre drasticamente il ruolo svolto dalla retorica classica, in particolare dalla *Rhetorica ad Herennium*, e a sottolineare piuttosto l'importanza delle tecniche della meditazione monastica, il nesso che la memoria ha con l'*inventio*, la mediazione essenziale che essa svolge fra le modalità della lettura e quelle della scrittura».

⁸ L. BOLZONI, *La rete delle immagini, predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002, p. 56: «Sono le immagini a mediare fra mondo interiore e mondo esteriore; per questo è essenziale controllarle, modificarle, crearne di efficaci. La loro qualità influenza infatti il destino dell'uomo, nel senso che condiziona le sue conoscenze e le sue scelte morali».

⁹ La formula «psicologia medievale» è utilizzata da Boyde in *The theory of imagination*, cit., per indicare tutti quei processi che caratterizzano la ricezione e l'elaborazione mentale dell'immagine sensoriale nella filosofia medievale.

dimensione solipsistica che la caratterizzava in epoca classica.¹⁰ Così l'*imago agentis* si contamina con le complesse funzioni dell'allegoria ed entra a far parte della figurazione testuale, generando, come si osserverà, quello che Carruthers chiama un *dialogo ermeneutico* tra le memorie individuali, sul quale si struttura la memoria collettiva.

A fronte del complesso quadro descritto si è scelto di dividere il presente capitolo in quattro parti: nella prima si ricostruirà per sommi capi il ruolo della memoria nella psicologia medievale e in particolare nei campi della gnoseologia, della morale e dell'estetica, prestando particolare attenzione alle concezioni di Agostino, Alberto Magno e Tommaso d'Aquino.

Nella seconda parte si analizzerà il processo di interiorizzazione memoriale del testo secondo la concezione medievale, seguendo le tre fasi evidenziate da Petrarca in una postilla alle *Enarrationes in Psalmos* agostiniane, ossia la *memoratio*, la *cogitatio* e la *ruminatio*. Come si osserverà, il poeta riassume efficacemente in questi tre passaggi una serie di complesse teorizzazioni, caratterizzate da una certa varietà terminologica e da alcune eterogeneità, che tuttavia appaiono riconducibili alla descrizione delle medesime dinamiche caratterizzanti il rapporto tra testo e lettore.

Nella terza parte si prenderà in considerazione il processo che, a partire dall'interiorizzazione e dall'elaborazione delle immagini derivanti dal testo e dall'esperienza, permette la creazione di immagini mnemoniche. Si metteranno dunque a confronto il concetto di *imago agentis* e le funzioni dell'allegoria nella tradizione medievale, analizzando la questione sia dal punto di vista della memoria individuale, implicata nella decriptazione del Testo Sacro, sia sotto il profilo di quella collettiva.

Nella quarta e ultima parte si descriveranno in linee generali le principali tecniche di memoria medievali, le loro caratteristiche e le loro funzioni.

II.1. LA MEMORIA NELLA PSICOLOGIA MEDIEVALE

La psicologia medievale, intesa come quella branca della filosofia che analizza il rapporto tra la realtà sensoriale e la sua rappresentazione interiore, è al centro di speculazioni che coinvolgono un'ampia serie di discipline, che vanno dalla teologia alla medicina, dalla gnoseologia all'etica, fino alla letteratura. Nelle prossime pagine si analizzeranno le principali questioni relative al concetto di immaginazione e *phantasma* e al loro stretto legame con la memoria. Tale introduzione teorica risulta essenziale per approfondire il rapporto tra parola e immagine nella cultura medievale e, conseguentemente, per comprendere le dinamiche e le funzioni della mnemotecnica sviluppata in questo periodo.

¹⁰ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., pp. 33-34: «Poiché interamente basata sulle associazioni fatte nella mente di ognuno, l'attività della memoria possiede una dimensione irriducibilmente personale e privata, 'segreta' se si vuole [...]. Allo stesso tempo, però, poiché la gran parte dei materiali da costruzione che usa sono comuni a tutti gli individui – si tratta infatti di luoghi comuni – l'attività della memoria si caratterizza anche per essere di natura sociale e politica, e cioè propriamente civile. L'equilibrio costante tra l'individualità e la collettività, tra *ethos* e *pathos*, viene via via riaggiustato e attivato attraverso gli strumenti retorici: le immagini e le figure, i luoghi topici e gli schemi. Un ruolo essenziale tra questi strumenti tocca ai contenuti della memoria, che costituiscono le pietre fondanti di nuove composizioni».

II.1.1 MEMORIA E CONOSCENZA

Quanto osservato nel capitolo precedente sulle concezioni filosofiche e tecniche della memoria in epoca classica viene recepito nel medioevo attraverso un complesso sistema di contaminazioni. All'origine del quadro che si viene a creare è da rintracciare la speculazione sul ruolo del ricordo all'interno del processo gnoseologico ed etico. Infatti nella filosofia post-aristotelica, in particolare in quella linea di riflessione che va dallo stoicismo al neoplatonismo, il *phantasma* inizia ad essere concepito più come una rappresentazione inaffidabile della realtà e una fonte di distrazione morale, piuttosto che come un mezzo conoscitivo.¹¹ Allo stesso tempo esso rimane l'unico punto di contatto tra realtà e intelletto: di fronte a questo problema agli occhi del pensiero medievale l'unica possibilità di concepire un percorso gnoseologico efficace sembra quella di rimodulare il meccanismo aristotelico della conoscenza, muovendo l'attenzione verso le dinamiche interiori della fantasia, della memoria e del loro rapporto con l'intelletto nel processo di analisi ed elaborazione del fantasma.

II.1.1.1. Il problema della conoscenza

Un interessante quadro relativo alle riflessioni medievali su tale questione viene fornito da Tommaso d'Aquino in un passo delle *Quaestiones disputatae de veritate*. Qui il teologo si sofferma sulle teorie relative alla conoscenza, dividendole in due macro-categorie: la prima è sostenuta da quei filosofi per i quali la conoscenza deriva da cause esterne all'anima. In questa si distinguono quelli secondo cui la forma delle cose è separata dalla materia,¹² ma anche coloro i quali credono che l'atto gnoseologico sia possibile grazie ad intelligenze esterne, corrispondenti alle intelligenze angeliche secondo l'interpretazione cristiana.¹³ Il secondo gruppo di filosofi afferma, al contrario, che per conoscere non sono necessari elementi esterni all'anima.¹⁴ Tra questi vi sono coloro che concepiscono la conoscenza come reminiscenza, intesa in senso platonico, e sostengono quindi che le forme siano già presenti nella memoria, per cui l'incontro con la materia sarebbe una causa accidentale del processo conoscitivo.¹⁵ Altri sostengono invece che la somiglianza tra le immagini risieda nell'anima, non nella realtà sensibile,¹⁶ e dunque che la conoscenza di per sé sarebbe un atto tutto interiore. Si comprenderà come il problema sia strettamente legato alle riflessioni proprie della psicologia medievale: riflettere sul grado di importanza della realtà esterna nel processo conoscitivo, infatti, significa ragionare sull'affidabilità gnoseologica della rappresentazione fantasmatica.

¹¹ Cfr. BUNDY, *The theory of imagination*, cit., pp. 131-177.

¹² TOMMASO D'AQUINO, *Quaestiones disputatae de veritate* [d'ora in poi *De ver.*], q. 10, a. 6 co.: «Quidam enim, ut Platonici, posuerunt formas rerum sensibilium esse a materia separatas, et sic esse intelligibiles actu, et per earum participationem a materia sensibili effici individua in natura; earum vero participatione humanas mentes scientiam habere». Cfr. AGAMBEN, *Stanze*, cit., pp. 167-168.

¹³ *Ibidem*: «Et ideo alii non ponentes formas sensibilium separatas, sed intelligentias tantum, quas nos Angelos dicimus, posuerunt originem nostrae scientiae totaliter ab huiusmodi substantiis separatis esse».

¹⁴ *Ibidem*: «Quidam enim posuerunt humanas animas in seipsis continere omnium rerum notitiam; sed per coniunctionem ad corpus praedictam notitiam obtenebrari».

¹⁵ *Ibidem*: «Et ideo dicebant nos indigere sensibus et studio, ut impedimenta scientiae tollerentur; dicentes, addiscere, nihil aliud esse quam reminisci; sicut etiam manifeste apparet quod ex his quae audimus vel videmus, reminiscimur ea quae prius sciebamus».

¹⁶ *Ibidem*: «Alii vero dixerunt, quod anima sibi ipsi est scientiae causa: non enim a sensibilibus scientiam accipit quasi per actionem sensibilium aliquo modo similitudines rerum ad animam perveniant; sed ipsa anima ad praesentiam sensibilium in se similitudines sensibilium format».

Ora, le differenze tra le concezioni analizzate da Tommaso possono essere ricondotte a due problematiche che caratterizzano il pensiero medievale. La prima questione riguarda la distinzione tra intelletto passivo e intelletto attivo, proposta nel *De anima* da Aristotele, secondo il quale il primo riceve l'impronta dei dati comunicati dai sensi, mentre il secondo elabora questi stessi dati.¹⁷ A partire dalle riflessioni dello Stagirita si sviluppano una serie di speculazioni, come quella di Avicenna, che concepisce l'intelletto attivo come elemento distinto da quello passivo, ma allo stesso tempo afferma l'appartenenza del primo alle sfere celesti e dunque lo ritiene un elemento esterno all'anima,¹⁸ la quale invece ha bisogno dei sensi per conoscere.¹⁹

La seconda problematica filosofica rintracciabile alla base del quadro proposto da Tommaso riguarda i modi e le conseguenze dell'elaborazione del fantasma nel processo di conoscenza: l'immagine derivante dai sensi, infatti, nel pensiero medievale è concepita come un elemento appartenente alla componente corporea, e dunque bassa, dell'uomo, in tal senso il fantasma non può che essere fallace. Per ovviare a questo problema il pensiero medievale elabora una teoria della distorsione del fantasma: durante l'elaborazione interiore dell'immagine questa dovrà essere necessariamente alterata, solo in questo modo la figura potrà svelare il suo significato ed essere fissata in una rete memoriale. Tale concezione tuttavia, come si osserverà, crea delle problematiche relative all'errore e all'imprecisione dell'atto gnoseologico.

Ebbene, proprio riflettendo su queste due questioni, Tommaso nelle *Quaestiones disputatae de veritate* rigetta tutte le tesi osservate. Infatti secondo il teologo la teoria che prevede l'esistenza di una forma priva di materia non è sostenibile a causa del concetto di *sinolo* elaborato da Aristotele,²⁰ per cui il fantasma deve derivare dalla sensorialità. Anche l'idea di un intelletto attivo esterno all'anima proposta da Avicenna non è accettabile per Tommaso, poiché in tal caso la conoscenza potrebbe avvenire anche a seguito di un danneggiamento dei sensi o dell'immaginazione.²¹ L'Aquinate rifiuta anche le teorie legate alla reminiscenza platonica, poiché se anima e corpo nascessero insieme, non essendovi alcun impedimento alla conoscenza naturale, le forme sarebbero già presenti nella memoria e non vi sarebbe alcuna necessità di attuare un processo gnoseologico. Anche l'idea per cui l'anima riveste il corpo in un momento seguente rispetto alla sua nascita non risulta comunque accettabile, poiché respinta sia dai filosofi che dai teologi.²² Ancora, la possibilità di una conoscenza attuata

¹⁷ *De anima* 430^a, 15-17: «c'è un intelletto analogo alla materia perché diviene tutte le cose, ed un altro che corrisponde alla causa efficiente perché le produce tutte, come una disposizione del tipo della luce, poiché in certo modo anche la luce rende i colori che sono in potenza colori in atto».

¹⁸ *De ver.* q. 10, a. 6 co.: «Unde Avicenna voluit, quod sicut formae sensibiles non acquiruntur in materia sensibili nisi ex influentia intelligentiae agentis, ita nec formae intelligibiles humanis mentibus imprimuntur nisi ex intelligentia agente, quae non est pars animae, sed substantia separata, ut ipse ponit».

¹⁹ *Ibidem*: «Indiget tamen anima sensibus quasi excitantibus et disponentibus ad scientiam; sicut agentia inferiora praeparant materiam ad suscipiendum formam ab intelligentia agente».

²⁰ *Ibidem*: «Sed haec positio a philosopho sufficienter reprobata est; qui ostendit quod non est ponere formas sensibilibus rerum nisi in materia sensibili, cum etiam nec sine materia sensibili in universali formae naturales intelligi possint, sicut nec simus sine naso».

²¹ *Ibidem*: «Sed ista etiam opinio non videtur rationabilis: quia secundum hoc non esset necessaria dependentia inter cognitionem mentis humanae et virtutes sensitivas; cuius contrarium manifeste apparet: tum ex hoc quod deficiente sensu deficit scientia de suis sensibilibus, tum etiam ex hoc quod mens nostra non potest actu considerare etiam ea quae habitualiter scit, nisi formando aliqua phantasmata; unde etiam laeso organo phantasiae impeditur consideratio».

²² *Ibidem*: «Sed haec positio non videtur etiam rationabilis. Si enim coniunctio animae ad corpus sit naturalis, non potest esse quod per eam totaliter naturalis scientia impediretur: et ita, si haec opinio vera esset, non pateremur omnimodam ignorantiam eorum quorum sensum non habemus. Esset autem opinio consona illi positioni quae ponit animas ante corpora fuisse creatas, et postmodum corporibus unitas; quia tunc compositio corporis et animae non esset naturalis, sed accidentaliter proveniens ipsi animae. Quae quidem opinio et secundum fidem et secundum philosophorum sententias reprobanda iudicatur».

interamente nell'anima non è sostenibile, poiché le sue basi sarebbero innate, e dunque si presenterebbero le stesse aporie della reminiscenza platonica.²³ Ebbene, la soluzione tomistica risiede nell'elaborazione di una teoria della conoscenza nella quale elementi esterni ed interni all'anima agiscono contemporaneamente. In tal senso per Tommaso il processo gnoseologico, in cui l'intelletto attivo e quello passivo sono entrambi all'interno dell'individuo, si svolge attraverso un'elaborazione del fantasma che porta all'estrapolazione delle sue *species*, purificandolo dalla materialità. Così, come si osserverà, per Tommaso la conoscenza è frutto sia della sensorialità, e dunque dell'esperienza della realtà estera, sia dell'intelletto, dimensione interna, ma partecipante alla divinità.

II.1.1.2. Conoscenza e distorsione dell'immagine

Per comprendere la soluzione di Tommaso al problema della conoscenza è necessario partire dalla psicologia di Avicenna, che rappresenta la fonte speculativa, seppure spesso corretta, per le riflessioni del teologo.²⁴ Il medico persiano, vissuto tra il 908 e il 1037, si dedica ad una sintesi del pensiero platonico e di quello aristotelico sul tema della gnoseologia, proponendo una soluzione basata sulla gradualità dell'estrapolazione del contenuto conoscitivo dall'immagine:

Virium autem apprehendentium occultarum vitalium *prima est fantasia quae est sensus communis*; quae est vis ordinata in primis concavitate cerebri, recipiens per seipsam omnes formas quae imprimuntur quinque sensibus et redduntur et. *Post hanc est imaginatio vel formans*, quae est etiam vis ordinata in extremo anterioris concavitate cerebri, retinens quod recepit sensus communis a quinque sensibus et remanet in ea post remotionem illorum sensibilium [...] *Post hanc est vis quae vocatur imaginativa comparatione animae vitalis, et cogitans comparatione animae humanae*; quae est vis ordinata in media concavitate cerebri ubi est vermis, et solet componere aliquid de eo quod est imaginatione cum alio et dividere aliud ab alio secundum quod vult. *Deinde est vis aestimationis*; quae est vis ordinata in summo mediae concavitate cerebri, apprehendens intentiones non sensatas quae sunt in singulis sensibilibus, sicut vis quae est in ove diiudicans quod hoc lupo est fugiendum, et quod huius agni est miserendum; videtur etiam haec operari in imaginatis compositionem et divisionem. *Deinde est vis memorialis et reminiscibilis*; quae est vis ordinata in posteriori concavitate cerebri, retinens quod apprehendit vis aestimationis et intentionibus non sensatis singulorum sensibilium. *Comparatio autem virtutis memorialis ad virtutem aestimationis talis est qualis comparatio virtutis quae vocatur imaginatio ad sensum, et comparatio huius virtutis ad intentiones est qualis comparatio illius virtutibus ad formas sensibiles*. Hae sunt vires animae vitalis vel sensibilis²⁵

Al di là dell'utilizzo del termine *fantasia* per indicare il senso comune, proprio di una certa oscillazione terminologica tipica della tradizione aristotelica medievale, Avicenna propone un sistema in cui il *phantasma* dell'oggetto viene recepito dal senso comune e proiettato nell'immaginazione. Qui la *cogitativa*, facente parte dell'intelletto, elabora le informazioni relative all'immagine confrontandola con i dati presenti nella memoria. Di seguito l'*estimativa*, propria sia dell'uomo che dell'animale, ne valuta l'*intenzione* secondo i meccanismi che si sono osservati in Aristotele. Quest'ultima viene poi immagazzinata nella *memoriale*, che la trattiene analogamente a quanto l'immaginazione fa con il fantasma derivante dal senso comune. Fin qui il processo

²³ *Ibidem*: «Sed haec etiam positio non videtur totaliter rationabilis. Nullum enim agens, nisi secundum quod est actu, agit; unde si anima in se format omnium rerum similitudines, oportet quod ipsa in se actu habeat illas similitudines rerum; et sic redibit in praedictam opinionem, quae ponit omnium rerum scientiam animae humanae naturaliter insitam esse».

²⁴ AGAMBEN, *Stanze*, cit., p. 93: «il “tema” avicenniano si ritrova così, con qualche variazione, in Alberto Magno, in Tommaso d'Aquino e in Jean de la Rochelle».

²⁵ *Avicenna latinus*, R 44, 20-R 45-60, pp. 87-90, corsivi miei. Cfr. AGAMBEN, *Stanze*, cit., pp. 91-92. Si veda anche BUNDY, *The theory of imagination*, cit., pp. 182-184.

sembrerebbe ricalcare, seppure con qualche variazione, quello aristotelico. Tuttavia Avicenna nell'atto conoscitivo riconosce la centralità dell'*intenzione*, frutto non sensibile dell'elaborazione attuata sul fantasma sensibile. In questo modo il filosofo allenta il legame tra gnoseologia e sensorialità presentando una graduale purificazione della rappresentazione dalla materia.

Proprio sulla lontananza tra *intenzione* e sensibilità ritorna anche Averroè, filosofo e medico vissuto tra il 1126 e il 1198. Egli ragiona sulle medesime questioni affrontate da Avicenna, ma dal punto di vista di un aristotelico. Nella sua «parafrasi», come la definisce Agamben,²⁶ del *De senso et sensibilibus* dello Stagirita, Averroè afferma l'impossibilità dell'immagine sensibile di imprimersi nell'anima, se non sotto forma di intenzione astratta dalla materia.²⁷ Da queste basi deriva una concezione dell'atto conoscitivo fondata su una serie di immagini riflesse, descritta tramite una complessa metafora incentrata su un doppio specchio:

Cum sensus communis recipit formam, reddit eam informanti: est virtus imaginabilis: tunc recipiet eam informant receptione magis spirituali: tunc illa forma erit in tertio ordine. Forame igitur habent tres ordines: quorum unus est corporalis, secundus est in sensu communi, et est spiritualis; tertius autem est in virtute imaginativa, et est magis spiritualis. Et quia est magis spiritualisque in sensu communi, non indiget virtus imaginativa in faciendo ad praesentem presentia sensibilis rei extra: e converto dispositioni in virtute sensus, informant autem non aspiciunt formam, et abstrahit intentionem eius, nisi post maximam quietem, et intuitionem magnam. *Et ordines istius formae in istis virtutibus, sicut dicit Aristoteles quam homo acciperet speculum habens duas facies et aspiceret in alteram illarum duarum facierum, et posuerit secundam faciem in directio aquae, videbit illam eandem formam descriptam secundo de aqua in speculo, forma igitur aspicientis est sensata, et speculum est aer medius, et aqua est oculus. Secunda facies speculi est virtus sensibilis, et homo comprehendens eam est virtus imaginativa. Si igitur inspiciens inspexit in hoc speculo, amittetur forma a speculo et aqua, et remanebit inspiciens in secunda facie speculi imaginando formam. Et ita est de virtute imaginativa cum forma, quae est in sensu communi. Quoniam, quando sensatum absentaverit se, statim absentabit se forma eius a sensu communi, et remanebit virtus imaginativa imaginando illam, declaratum est ex hoc quod sensus communis videt formam mediante oculo, et oculus mediante aere, et videt eam in humore aquoso, qui est in oculo*²⁸

La metafora dello specchio secondo Agamben tradisce la forte componente speculativa del processo conoscitivo così com'è concepito dal filosofo,²⁹ la quale ha lo scopo di rendere affidabile il fantasma attraverso la sua attenta analisi da parte dell'intelletto, sottraendolo alla mera funzione rappresentativa esterna, ma concependolo come un punto di contatto attivo tra realtà e mente.

A fronte di quanto detto, si deve tenere presente che la dematerializzazione dell'immagine sensoriale non significa una scomparsa della figurazione nell'atto conoscitivo, infatti, per quanto purificato, deve esistere un fantasma di cui l'intelletto possa fruire per pensare.³⁰ In tal senso la

²⁶ AGAMBEN, *Stanze*, cit., p. 94.

²⁷ *Ibidem*: «L'opinione di coloro che dicono che le forme degli oggetti sensibili si imprime nell'anima con un'impressione corporale si distrugge [...] anche per il fatto che i corpi più grandi sono compresi dalla vista attraverso la pupilla, benché essa sia così piccola [...] per questo si dice che questi sensi non comprendono le intenzioni degli oggetti sensibili se non astratte dalla materia». Per una declinazione letteraria del problema relativo alla fantasia si veda l'analisi di *Or come puote sì gran donna entrare* proposta in ivi, pp. 81-82.

²⁸ *De sensu et sensibilibus*, 16, I-M, in *Aristotelis libri omnes, cum Averrois cordubensis variis in eosdem commentariis*, Venetiis, apud Iunctas, 1562, vol. VI, corsivo mio. Cfr. AGAMBEN, *Stanze*, cit., pp. 94-95.

²⁹ AGAMBEN, *Stanze*, cit., p. 95: «tutto il processo conoscitivo è qui concepito come una speculazione in senso stretto, un riflettersi di fantasmi di specchio in specchio: specchio e acqua sono gli occhi e il senso, che riflettono la forma dell'oggetto, ma speculazione è anche la fantasia, che "immagina" i fantasmi in assenza dell'oggetto. E conoscere è curvare su uno specchio dove il mondo si riflette, uno spiare immagini riverberate di spera in spera: e l'uomo medioevale è sempre davanti a uno specchio, tanto quando si guarda intorno che quando si abbandona alla propria immaginazione».

³⁰ TOMMASO D'AQUINO, *Sentencia De anima*, 2 l. 14 n. 20: «Secundo apparet quod sensus visus est spiritualior, ex modo immutationis. Nam in quolibet alio sensu non est immutatio spiritualis, sine naturali. Dico autem immutationem naturalem prout qualitas recipitur in patiente secundum esse naturae, sicut cum aliquid infrigidatur vel calefit aut movetur secundum locum. Immutatio vero spiritualis est secundum quod species recipitur in organo sensus aut in medio per modum

sottrazione di fisicità all'immagine sensoriale corrisponde a quel processo di distorsione necessario alla conoscenza cui si accennava: affinché il pensiero possa avvicinarsi alla concezione della verità celata dietro le immagini, sarà necessario che queste ultime svelino determinate caratteristiche che ne facilitino l'interpretazione e l'organizzazione, perdendo parte del loro contenuto informativo derivante dai sensi, ma presentando parallelamente nuove informazioni derivanti dall'elaborazione interiore.

Ora, il processo di dematerializzazione del fantasma passa sostanzialmente per una estrapolazione della forma dall'immagine. Il modello di questa concezione è di nuovo da ricercare nel pensiero aristotelico: «Le cose di cui parla per astrazione l'intelletto le pensa come se si pensasse attualmente il camuso non in quanto camuso, ma separatamente in quanto concavo: lo si penserebbe senza la carne in cui il concavo si trova».³¹ In tal senso per lo Stagirita il pensiero astratto si attua proprio attraverso il riconoscimento della forma nell'immagine, per cui ad esempio la concavità del naso non viene pensata dall'intelletto come spazio delimitato dalla carne, ma come concavità in sé stessa. Il pensiero medievale elabora questa concezione per superare i limiti imposti dalla percezione: rimuovendo gradualmente la materialità dal processo conoscitivo, sarà possibile pensare alle immagini trattate dall'intelletto come forme, piuttosto che come riproduzioni degli oggetti. Queste stesse forme sono quelle che si imprime nella memoria, tale processo è alla base della celebre metafora memoriale relativa all'impressione del sigillo nella cera. Infatti, come ricostruisce Stabile, per gli stoici, e in particolare per Zenone, la fissazione nell'immagine sia nell'immaginazione che nella memoria avviene attraverso la riproduzione fedele della sua forma, la cui somiglianza all'oggetto permette di sostituire nel pensiero l'oggetto stesso con il suo fantasma.³² Già nello stoicismo, tuttavia, si riflette sulla deformazione prodotta durante questo atto di copiatura, per cui Crisippo interpreta il processo in analisi come una modificazione del dato sensoriale.³³ Questa distorsione, a ben vedere, rientra nella funzione di *copia* del fantasma memoriale:³⁴ attribuendo

intentionis, et non per modum naturalis formae. Non enim sic recipitur species sensibilis in sensu secundum illud esse quod habet in re sensibili [...]. Sed in immutatione visus est sola immutatio spiritualis: unde patet, quod visus inter omnes sensus est spiritualior, et post hunc auditus. Et propter hoc hi duo sensus sunt maxime spirituales, et soli disciplinabiles; et his quae ad eos pertinent, utimur in intellectualibus, et praecipue his quae pertinent ad visum». Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, p. 69.

³¹ *De anima* 431^b, 15.

³² STABILE, *Teoria della visione*, cit., pp. 15-16: «Per Sesto Empirico gli stoici Zenone e Cleante consideravano la rappresentazione dell'oggetto come una τύπωσις ἐν ψυχῇ, cioè una "impressione nell'anima", come si traduce normalmente. Ma, a ben vedere, il termine usato, τύπωσις, è ricco di implicazioni teoriche e tecniche: qui, infatti, "impressione" vale "percussione che imprime un marchio", cioè propriamente "timbratura"; τύπτω, infatti, vale "calcare" o "colpire", "dare un colpo secco" come nel battere moneta, e τύπος è insieme il calco o il colpo e il suo effetto, cioè l'orma o l'impronta lasciata dalla τύπωσις. Perciò τύπωσις non significherà il semplice atto di calcare o colpire, ma il processo del calcare o colpire lasciando un marchio o un'impronta, come fosse un sigillo. E sigillo, infatti, è l'altro termine usato nella teoria stoica della conoscenza. Sigillo in greco è detto σφραγίς, che in origine indicava la gemma o la pietra di un anello (δακτύλιος) con sopra incisa un'immagine. [...] Il trasferimento dell'immagine dal sigillo matrice al sigillo impronta conferiva a quest'ultimo tutta l'efficacia visibile di una manifestazione certificata del potere e di veritiera emanazione da esso di una volontà fedelmente documentata, a cui la ragione è indotta a dare l'assenso. Il rapporto di *similitudo* tra il sigillo matrice, come *typus* o *imago-exemplar*, e il sigillo impronta, come *typus* o *imago exemplata*, non si riduce ad una coincidenza di forme, ma ad un trapasso dalla prima alla seconda di una *virtus auctorizandi* in forza della quale la seconda è legittimata a stare in luogo della prima». Cfr. *ivi*, p. 17: «È Cicerone ad affermare che per Zenone la definizione di *visum*, traduzione latina di fantasia, era "ex eo quod esset, sicut esset [cioè da parte dell'esistente, così come esiste fuori della mente] impressum et signatum et effectum" [CICERONE, *Academica*, XXIV, 77]».

³³ *Ivi*, pp. 17-18: «Ma già Crisippo sentì il bisogno di tradurre la teoria in un diverso linguaggio, quello aristotelico, interpretando la τύπωσις come ἐτεροίωσις, vale a dire come "alterazione", "modificazione" della disposizione della fantasia e dell'anima».

³⁴ Cfr. par. I.4.

maggior importanza all'intenzione del fantasma rispetto alla sua figurazione è infatti chiaro che di questo finisce per essere evidenziato il portato simbolico, a discapito della sua verosimiglianza. Proprio su questo punto si concentra la psicologia di Avicenna e Averroè, su cui si basano le riflessioni di Tommaso e in ultima analisi la psicologia medievale, la quale, elaborando il concetto aristotelico di *copia*, descrive un processo di graduale dematerializzazione e distorsione del *phantasma* a partire dai sensi fino alla memoria.

II.1.1.3. La *species*: immagine e struttura della conoscenza

Per comprendere come l'estrapolazione della forma dal fantasma e la sua deformazione strutturino la teoria della conoscenza sarà necessario analizzare il concetto di *species*. Nella filosofia medievale il termine nel suo uso filosofico indica tutte le fasi di elaborazione dell'immagine dell'oggetto, dalla proiezione sensoriale³⁵ fino alla sua forma purificata dalla materia. In tal senso la parola *species* viene associata all'aggettivo *sensibilis* per indicare i dati derivanti dalla percezione dell'oggetto, a quello *intentionalis* (con la variante di *intentio*) per individuarne il significato e la connotazione, fino a coincidere con la *species intelligibilis*.³⁶ Quest'ultima si configura come un'immagine assimilabile alla mente, seguendo un processo possibile grazie a quella plasmabilità dell'intelletto passivo che si osservava, per cui questo è in grado di trasformarsi nelle forme presentategli dall'immaginazione. La natura di questa immagine è analoga a quella della concavità del naso camuso aristotelico. Infatti, come nota Stabile, il termine *species* viene utilizzato da alcuni autori, quali ad esempio Giovanni di Salisbury e Ugo di Honau con il significato di *silhouette*, corrispondente alla forma estrapolata dalla materia.³⁷ La *species* è dunque interpretabile come il frutto dei vari passaggi di elaborazione dell'immagine dai sensi fino alla memoria, grazie ai quali il *phantasma* è tramutato in «un'effigies, un' *imago* [...] che, seppur incorporea, rimane comunque uno “schema” fedele all'archetipo, al *typus*, al *sigillum* matrice».³⁸

A conferma della permanenza della dimensione visiva durante tutte le fasi di dematerializzazione del fantasma sarà interessante notare che il termine 'species' è un deverbale del *verbum videndi* 'specio', che ha il significato generico di 'vedere', ma trova nel suo intensivo 'specto' quello di 'guardare attentamente'.³⁹ Il processo di analisi dell'immagine è dunque sempre un atto di

³⁵ Cfr. STABILE, *Teoria della visione*, cit., p. 14 dove primariamente lo studioso definisce la *species* come «l'immagine esterna che attiva un processo di attenzione ad aver notizie, a indagare sul significato dell'oggetto».

³⁶ Ivi, p. 15: «È del resto sulla garanzia di questo intatto trasferimento per somiglianza [tra le varie immagini corrispondenti ai passaggi in cui consiste l'elaborazione del fantasma] che la *species sensibilis* può diventare *species intentionalis* e concetto».

³⁷ Si vedano in tal senso GIOVANNI DI SALISBURY, *Metalogicon*, III 1: «species [...] ab institutione forma significat, qui in liniamentis membrorum consistit [...] Hinc autem sumptum est ad significationem eius quod in quid de differentibus numero praedicatur»; *Liber de diversitate naturae et personae proprietatumque personarum*, ms. Cambridge Ii, iv, 27, ff. 129r-130v: «Species enim appellatur forma cuiusque et circa aliquid constans figura secundum quam res maxime similes vel dissimiles esse cognoscuntur. Dicitur etiam species quod supponitur generi secundum quod philosophus de specie tractat. Ab hac significatione translatum est nomen ad usiam principii», in C. H. HASKINS, *Studies in History of medieval science*, Cambridge, Harvard University Press, 1924, pp. 210-212. Cfr. STABILE, *Teoria della visione*, cit., p. 14.

³⁸ STABILE, *Teoria della visione*, cit., p. 18.

³⁹ Ivi, p. 13: «è opportuno sottolineare che *species* è deverbale di *specio*, e che neppure esso ha valore generico di 'vedere', ma quello specifico (e intensivo in *specto*) di 'guardare attentamente', 'osservare', 'scrutare' per acquisire notizie, e che genera forme come specula 'punto d'osservazione', *speculor* 'spiare' 'stare in agguato' ovvero 'vigilare' 'esplorare' (*speculator* è la 'spia', l' 'esploratore' o l' 'osservatore di vedetta'), e ancor più *speculatio*, che transita dall'atto strumentale

osservazione, durante il quale, depurandosi, il fantasma diviene gradualmente più chiaro all'occhio intellettuale, che ne elabora il significato e lo inserisce nella rete memoriale.

Di particolare interesse è anche il fatto che in diversi testi il processo di estrapolazione della *species* dal fantasma venga associato al concetto di nudità, per cui Avicenna parla di *denudatio perfecta* dell'immagine nella *phantasia*, di *denudatio vera* nell'immaginazione e dell'ultimo grado di *denudatio* che si ha nella presentazione del fantasma all'intelletto passivo, dopo la valutazione della *species intentionalis* da parte dell'*estimativa*.⁴⁰ Una soluzione simile è quella proposta da Tommaso d'Aquino nelle *Quaestiones disputatae de veritate*. Qui infatti, il teologo, dopo aver ricondotto la conoscenza alla compresenza di cause interne e cause esterne all'anima,⁴¹ afferma che il processo gnoseologico si attua attraverso la dematerializzazione del fantasma, fino alla presentazione della *nuda quiddità* dell'oggetto di fronte agli occhi dell'intelletto:

unde et per formam quae a rebus recipitur, sensus non ita efficaciter rem cognoscit sicut intellectus: sed sensus per eam manuducitur in cognitionem exteriorum accidentium; *intellectus vero pervenit ad nudam quidditatem rei*, secernendo eam ab omnibus materialibus dispositionibus unde non pro tanto dicitur cognitio mentis a sensu originem habere, quod omne illud quod mens cognoscit, sensus apprehendat; sed quia ex his quae sensus apprehendit, mens in aliqua ulteriora manuducitur, sicut etiam sensibilia intellecta manuducunt in intelligibilia divinatorum⁴²

Il meccanismo fin qui descritto restituisce il senso ultimo del processo conoscitivo, consistente in un secondo grado di analisi del fantasma dematerializzato. Infatti, il processo di elaborazione della *species* tiene conto proprio dei fantasmi presenti nella memoria: l'individuazione di una *species*, intesa come schema, modello, è dunque frutto di un confronto di dati relativi ad una serie di fantasmi, confronto a partire dal quale si attua un'associazione per somiglianza o una dissociazione per dissimiglianza dei dati presenti nella memoria.⁴³ Se infatti, come si osservava nel capitolo precedente, per Aristotele conoscere significa saper scorgere la somiglianza, affinché quest'ultima possa essere colta è necessario trarre degli schemi dai fantasmi esperienziali, così da poter ordinare l'esperienza stessa. In tal senso il processo di dematerializzazione del fantasma non è unicamente funzionale alla depurazione sensoriale dell'immagine o a rendere quest'ultima osservabile dall'intelletto, ma anche all'organizzazione della conoscenza nella memoria. Così ad esempio Agostino nelle *Confessiones* ricorda che nella memoria dati esperienziali e finzionali coesistono negli stessi *loci*⁴⁴ e sono divisi *per speciem*.⁴⁵

Si noterà a questo punto come il medesimo apparato associativo che si è osservato caratterizzare

dello spiare per carpire notizie occulte del nemico a quello gnoseologico di esplorare, indagare con la mente ciò che rende occulto il vero, scovare e seguire le tracce della verità, riflettere come uno *speculum* immagini e idee». Cfr. par. I.4.

⁴⁰ Cfr. AGAMBEN, *Stanze*, cit., pp. 92-93.

⁴¹ *De ver.* q. 10, a. 6 co.: «Et secundum hoc, verum est quod scientiam mens nostra a sensibilibus accipit; nihilominus tamen ipsa anima in se similitudines rerum format, inquantum per lumen intellectus agentis efficiuntur formae a sensibilibus abstractae intelligibiles actu, ut in intellectu possibili recipi possint».

⁴² Ivi, q. 10 a. 6 ad 2, corsivo mio. Cfr. STABILE, *Teoria della visione*, cit., p. 15.

⁴³ STABILE, *Teoria della visione*, cit., p. 20: «la ragione depura le *species* dell'immaginazione da tutte le reciproche differenze, estraendone i soli tratti comuni e giungendo all'idea o forma universale».

⁴⁴ AGOSTINO, *Confessiones* [d'ora in poi *Conf.*], X, 8, 14: «Ibi sunt omnia, quae sive experta a me sive credita memini».

⁴⁵ Ivi, 13: «Ibi sunt omnia distincte generatimque servata, quae suo quaeque aditu ingesta sunt, sicut lux atque omnes colores formaeque corporum per oculos, per aures autem omnia genera sonorum omnesque odores per aditum narium, omnes sapes per oris aditum, a sensu autem totius corporis, quid durum, quid molle, quid calidum frigidumve, lene aut asperum, grave seu leve sive extrinsecus sive intrinsecus corpori», corsivo mio. Cfr. ivi, X, 14, 22: «Sed ecce de memoria profero, cum dico quattuor esse perturbationes animi: cupiditatem, laetitiam, metum, tristitiam, et quidquid de his disputare potuero, *dividendo singula per species* sui cuiusque generis et definiendo, ibi invenio quid dicam atque inde profero, nec tamen ulla earum perturbatione perturbor, cum eas reminiscendo commemoror», corsivo mio.

la memoria nel *De memoria et reminiscencia* si individui anche nel processo conoscitivo. Lo Stagirita d'altronde nella *Metafisica*, ragionando su come l'Uno in quanto essere si manifesti in una serie molteplice di accidentalità, afferma:

Risulta, dunque, che tante sono le specie di essere quante sono quelle dell'uno. Il conoscere che cosa siano queste specie appartiene a una scienza che è la stessa quanto al genere: per esempio, appartiene alla stessa scienza lo studio dell'identico, del simile e delle altre specie di questo tipo, così come dei loro contrari⁴⁶

Così la scienza che studia una parte dell'Uno dovrà concentrarsi sulla ricerca delle analogie presenti nelle diverse *species* in cui questo si manifesta, nonché sulla distinzione delle *species* afferenti ad altre parti dello stesso. In tal senso la memoria ricalca i processi intellettivi, creando quegli agglomerati di significato, accomunati dalla somiglianza e divisi dalla dissimiglianza delle *species*, che guidano il pensiero e che si sono osservati nel capitolo precedente.⁴⁷ In questo ruolo, inoltre, la memoria acquisisce una qualità attiva in quanto «matrice della cogitazione»:⁴⁸ se infatti in essa l'intelletto fissa le proprie reti associative, queste stesse reti influenzano a loro volta l'intelletto durante l'analisi della realtà contingente, di modo che il pensiero risulti strutturato a partire da unità di senso presenti nella memoria e da questa proiettate attivamente sotto forma di percorsi associativi.⁴⁹ In tal senso nella concezione medievale, più che in quella classica e in quella aristotelica, la memoria ha un ruolo attivo, si sovrappone al pensiero guidandolo attraverso i suoi percorsi associativi.

II.1.2. MEMORIA E MORALE

Si è osservato come nella filosofia medievale il tentativo di raggiungere una conoscenza che superi l'accidentalità della materia produca un processo di dematerializzazione del fantasma, che permette di individuare le *species* dei dati esperienziali ed avvicinarsi all'intuizione della verità oltre l'immagine. In questo processo, tuttavia, l'ostacolo della corporeità non è rappresentato unicamente dall'origine sensoriale del fantasma, ma anche dall'interferenza dell'*appetito* nell'elaborazione della *species intentionalis* (o *intentio*). Si è osservato, infatti, come anche in Avicenna l'attività dell'*estimativa* non sia avulsa dal desiderio corporeo: ciò genera un problema nel processo associativo necessario alla conoscenza.⁵⁰

II.1.2.1. L'*intentio*: immagine e verità morale

Per comprendere la questione sarà utile, anche in questo caso, riflettere sulla terminologia impiegata dalla psicologia medievale, prendendo in analisi il termine 'intentio', il cui significato è riconducibile a 'tendere', 'intendere', 'fare uno sforzo', 'porre attenzione', 'significare'.⁵¹ Si noterà la vicinanza

⁴⁶ *Metaf.* 1003^b, 34-36.

⁴⁷ Cfr. par. I.9.

⁴⁸ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 6.

⁴⁹ Cfr. *ivi.*, p. 81: «Quel che conta [per la memoria], fondamentalmente, non sono gli 'oggetti' presi oggettivamente [...] ma la relazione che si stabilisce tra questi oggetti, il *quadro* che insieme formano e che, proprio in virtù della sua qualità di composizione pittorica, viene interiorizzato e immediatamente 'posizionato' in relazione alle nostre altre esperienze».

⁵⁰ Cfr. *ivi.*, p. 65: «Latin scholastic writers re-defined *estimativa* as something like "instinct" in animals, the reaction whereby a lamb, seeing a wolf for the first time, knows to fear it, or seeing its mother knows to follow her».

⁵¹ STABILE, *Teoria della visione*, cit., p. 22, n.: «L'opinione comune è che il senso gnoseologico di *intentio* derivi dalle

con l'apparato semantico di *specio*, anche se in questo caso la connotazione dell'*intentio* riguarda più strettamente l'atto di uno sguardo attento, finalizzato alla comprensione del significato di ciò che viene osservato. In tal senso è interessante notare come sia la conoscenza intesa quale associazione delle forme simili, sia l'individuazione del senso, semantico e morale, dell'immagine derivante dalla realtà siano indicate con una terminologia afferente al senso della vista. Ma più sottilmente questa analogia tra sguardo interiore e semantizzazione tradisce ancora una volta come per l'uomo medievale la somiglianza sia la struttura basilare della conoscenza, per cui la percezione del simile non riguarda solo l'aspetto dell'oggetto, ma anche il suo significato, il suo valore etico. Da ciò si può dedurre l'esistenza di uno stretto legame tra morale e gnoseologia, al punto che, come si analizzerà, la rettitudine diverrà condizione necessaria per qualsiasi atto conoscitivo. In tal senso, proprio in virtù di una concezione in cui la valutazione dell'*intentio* è il frutto più importante della dematerializzazione del fantasma, la dimensione materiale e carnale del desiderio prodotto dall'*appetito* non è solo un elemento di turbamento morale, ma anche un dato in grado di condurre all'errore gnoseologico, sconvolgendo le reti memoriali e le coordinate etiche dell'individuo.

Le basi di questo meccanismo vanno ricercate nell'elaborazione medievale delle teorie relative all'organizzazione memoriale proposte da Aristotele. Si è osservato come nei *Topici* lo Stagirita descriva una memoria naturalmente divisa in *loci*, in cui i dati sono inseriti e organizzati, e come nella *Metafisica* egli ponga la composizione di questi dati alla base dell'extrapolazione di conoscenza dall'esperienza. Sotto il profilo morale il processo di comprensione della verità presenta caratteristiche analoghe a quello conoscitivo, infatti, come le *species intelligibiles* vengono intese dal confronto delle immagini simili, così il bene si deduce dal confronto delle diverse virtù:

Il concetto di bene dovrà allora apparire lo stesso in tutti [i piaceri e gli onori], come nella neve e nella bianca è sempre lo stesso il concetto di bianchezza. Eppure diversi e differenti sono i concetti dell'onore, della saggezza e del piacere, in quanto beni. *Dunque il bene non è che una qualità comune, che si esprima sotto una sola idea*⁵²

Così, anche la ricerca della verità morale si svolge attraverso un processo di comparazione, ma in questo caso vengono confrontate le *intentiones* associate alle diverse immagini derivanti dall'esperienza. Ciò implica che devono esistere degli schemi memoriali in cui i dati sono organizzati sulla base della somiglianza delle *intentiones*, schemi che devono collegare i *loci* in cui sono presenti le immagini, ognuna con la sua *intentio*.⁵³ Non solo, ma, se a partire dal confronto delle *species intelligibiles* l'intelletto è in grado di elaborare i modelli conoscitivi, sulla base delle *intentiones*

traduzioni latine del termine arabo *ma'na*, che appunto significa 'tendere', 'intendere', 'fare uno sforzo', 'voler dire', 'significare', 'porre attenzione', ma non si tiene conto che nella tradizione terminologica latina il termine era già pronto e di perfetta simmetria semantica, con le [...] connotazioni sia del linguaggio medico che di quello stoico e logico». Cfr. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 21: «il termine latino *intentio*, che deriva dal verbo *intendo*, non si riferisce solo alle attitudini, agli obiettivi, alle inclinazioni dell'individuo che ricorda, ma anche allo stato di concentrazione fisica e mentale richiesto per ricordare».

⁵² ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, 1096^b, 21-25, corsivo mio. Cfr. SENECA, *Ad Lucilium Epistulae Morales* [d'ora in poi *Ad Luc.*], CXX, 3-4: «Nihil est bonum nisi quod honestum est; quod honestum, est utique bonum. Superuacuum iudico adicere quid interista discriminis sit, cum saepe dixerim. Hoc unum dicam, nihil nobis uideri <bonum> quo quis et male uti potest; uides autem diuitiis, nobilitate, uiribus quam multi male utantur. Nunc ergo ad id reuertor de quo desideras dici, quomodo ad nos primaboni honestique notitia peruenerit. Hoc nos natura docere non potuit: semina nobis scientiae dedit, scientiam non dedit. Quidam aiunt nos innotitiam incidisse, quod est incredibile, uirtutis alicui speciem casuoccurrisset. *Nobis uidetur obseruatio collegisse et rerum saepe factarum inter se conlatio; per analogiam nostri intellectum et honestum et bonum iudicant*», corsivo mio.

⁵³ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 408: «anche le emozioni possono contribuire a delineare degli schemi che hanno valore dal punto di vista cognitivo. Di fatto, insieme alle immagini che le veicolano, le emozioni sono i principali motori della 'via'».

questo può sviluppare una conoscenza morale. È però necessario porre in evidenza una differenza tra i due metodi associativi e in tal senso si dovrà di nuovo fare riferimento alla filosofia aristotelica. Lo Stagirita, infatti, distingue due differenti percorsi, uno proprio della conoscenza, l'altro dell'etica. Nel primo si ricerca la somiglianza tramite processi logici, propri dell'intelletto speculativo, per mezzo del sillogismo. Il secondo percorso riguarda la ricerca di carattere etico, basata sul riconoscimento dalla somiglianza delle *intentiones* e attuata dall'intelletto pratico attraverso l'entimema. Mentre il sillogismo nella filosofia aristotelica produce di per sé una conoscenza certa, l'entimema sfrutta lo stesso meccanismo, ma poggia su argomenti impropri, incerti, e produce delle massime, ossia dei *loci communes*.⁵⁴ Questi, secondo Aristotele, sono delle conoscenze generalmente riconosciute come verità, seppure non siano di per sé stesse vere, e possono essere utilizzate dal retore in diverse situazioni, sono dunque elementi versatili. Per questa ragione i luoghi comuni devono essere memorizzati, come afferma lo Stagirita nei *Topici*, in quanto rappresentano una risorsa che in molti casi può sostituire l'argomentazione.⁵⁵

Un'interessante elaborazione di questa concezione, che influenzerà il concetto di memoria e lo sviluppo della mnemotecnica nel medioevo, è proposta da Cassiodoro, letterato vissuto tra il V e il VI secolo. Egli riprende i concetti esposti dallo Stagirita ma segnala come i *loci communes* siano utilizzabili in diversi contesti facendone differente uso:

Memoriae quoque condendum est, topica oratoribus, dialecticis, poetis et iurisperitis communiter quidem argumenta praestare; sed quando aliquid specialiter probant, ad rethores, poetas iurisperitosque pertinent, quando uero generaliter disputant, ad philosophos attinere manifestum est⁵⁶

L'applicazione dell'entimema alla speculazione filosofica apre ad una concezione di questo e del *locus communis* come mezzi dell'indagine morale. Questa possibilità era già ventilata da Aristotele, ma in senso più ampio rientra in un frequente riuso medievale di elementi retorici classici in ambito filosofico.⁵⁷ Il *locus communis* diviene così una massima in grado di riassumere e rappresentare il punto di arrivo della speculazione analogica sulle *intentiones*, generando una forma linguistica o figurale utile a fornire all'intelletto una base di riflessione morale. La fissazione memoriale del *locus communis* appare di grande importanza per la formazione morale dell'individuo: questo strumento, infatti, rispondendo ai criteri di brevità, facilita il ricordo, opponendosi alla tendenza a dimenticare propria della memoria, soprattutto per quanto riguarda gli elementi etici.⁵⁸

⁵⁴ *Ret.* 1394^a, 20-30: «la “massima” è un'enunciazione che però non concerne il particolare [...] ma l'universale, non su ogni argomento – ad esempio che dritto è contrario a curvo – ma su tutto ciò che ha a che vedere con l'azione e su ciò che, in funzione dell'agire, è da preferire o da evitare; per cui, dal momento che su argomenti del genere l'entimema corrisponde al sillogismo, una volta tolto il sillogismo, conclusioni e premesse degli entimemi sono pressappoco delle massime, la “massima” è un'enunciazione che però non concerne il particolare [...] ma l'universale, non su ogni argomento – ad esempio che dritto è contrario a curvo – ma su tutto ciò che ha a che vedere con l'azione e su ciò che, in funzione dell'agire, è da preferire o da evitare; per cui, dal momento che su argomenti del genere l'entimema corrisponde al sillogismo, una volta tolto il sillogismo, conclusioni e premesse degli entimemi sono pressappoco delle massime», corsivo mio.

⁵⁵ ARISTOTELE, *Topici*, 163^b, 33-34: «Bisogna collocare nella memoria una proposizione di comune applicazione piuttosto che un discorso argomentativo; è moderatamente difficile, infatti, aver abbondanza di ciò che è principio o ipotesi». Cfr. anche poco oltre dove i luoghi comuni sono posti in relazione agli entimemi, ivi, 164^a, 1-5, *ibidem*: «E il ricordare i discorsi, tutte le volte che vien fatto, deve essere sotto forma di universalità, anche se un discorso sia stato detto particolarmente; così infatti sarà possibile trasformare in molti quello che è un discorso solo. E parimenti anche si deve far ciò in retorica per gli entimemi».

⁵⁶ CASSIODORO, *Institutiones*, II, 3, 16.

⁵⁷ Vedi oltre.

⁵⁸ Interessanti in tal senso sono le riflessioni di Seneca sulla saggezza. Il filosofo infatti riconosce la volatilità del ricordo

Ora, il *locus communis*, adeguatamente costruito dallo mnemonista, deve essere ripetuto sistematicamente, fissandosi sempre più saldamente nella memoria e influenzando la sua morale. Si noterà in questo meccanismo una tendenza a muovere la questione etica dal campo dell'azione a quello della meditazione interiore, analogamente a quanto si è osservato rispetto al processo gnoseologico: l'uomo medievale compie un percorso morale e conoscitivo tutto volto alla contemplazione e all'elaborazione di immagini mentali.

II.1.2.2. L'errore, tra il bello e il vero: cenni sull'estetica medievale

Si è osservato come all'interno della concezione medievale nel processo di conoscenza il fantasma venga dematerializzato e analizzato allo scopo di individuare *species intelligibilis* e *intentio* sulle quali ordinare la memoria in base alle categorie di somiglianza e dissimiglianza. Si è poi notato come i processi legati alla morale siano parte integrante della conoscenza. In tal senso il percorso gnoseologico medievale si configura come un atto esegetico, in cui il ruolo primario è assunto dal portato semantico dell'oggetto, a partire dal quale è possibile creare una rete di sensi che restituisca la verità celata dietro l'esperienza sensoriale. Tuttavia, come si notava, questo processo è soggetto all'errore derivante dalla deformazione sia formale che morale del fantasma, che pure è allo stesso tempo necessaria alla conoscenza.

Sulla base di quanto detto appare chiaro che l'origine dell'errore nel pensiero medievale risiede nel tipo di associazione prodotta dall'intelletto. In particolare, se la conoscenza avviene tramite il riconoscimento della somiglianza, l'errore non può che avvenire per una sua mancata individuazione o per l'associazione di due dati non necessariamente somiglianti. Così afferma Aristotele nel *De anima*,⁵⁹ e su questo punto torna anche Agostino nei *Soliloquia*. Qui il teologo indaga su come l'inganno della percezione avvenga attraverso una somiglianza che opera da mediatrice⁶⁰ tra la realtà e la rappresentazione, giungendo a definire il falso come ciò che si assimila ad essere ciò che non è.⁶¹ In tal senso l'errore non viene ricondotto ai sensi, incapaci di giudizio, ma all'associazione tra le rappresentazioni fantasmatiche, o, in altre parole, all'atto di porre in relazione un determinato fantasma ad una specifica *species*, atto che appartiene all'intelletto. Ora, se, come si è osservato, la valutazione della *species* è un processo che coinvolge attivamente tutta la rete memoriale, l'inserimento di un errore è potenzialmente in grado di sconvolgere tutte le associazioni presenti nella memoria, influenzando sull'esperienza del soggetto. Ciò è vero per il processo gnoseologico, ma, ancor più pericolosamente, lo è anche per quello morale. Se infatti le unità semantiche contenute nella memoria sono erroneamente organizzate, o addirittura disordinate, finiranno per condurre ad un

morale, qualora questo non entri in profondità nell'anima, si veda in tal senso *Ad Luc.* LXXI, 31: «Quemadmodum lana quosdam colores semel ducit, quosdam nisi saepius macerata et recocta non perbibit, sic alias disciplinas ingenia, cum accipere, protinus praestant: haec, nisi alte descendit et diu sedit et animum non coloravit sed infecit, nihil ex iis quae promiserat praestat», corsivo mio.

⁵⁹ *De anima*, 428^a, 3-5, pp. 177-178: «Necessariamente perciò o, come dicono alcuni, tutto quello che appare ai sensi è vero, oppure l'errore consiste nel contatto col dissimile, poiché quest'affermazione è il contrario del principio che il simile viene riconosciuto mediante il simile».

⁶⁰ AGOSTINO, *Soliloquia*, II, 6, 12: «R. - Ergo apparet nos in omnibus sensibus sive aequalibus, sive in deterioribus rebus, aut similitudine lenocinante falli; aut etiamsi non fallimur suspendentes consensionem, seu differentiam dignoscentes, tamen eas res falsas nominare quas verisimiles deprehendimus».

⁶¹ *Ivi*, 9, 16: «Attende potius; nam nullo modo in animum inducam, frustra nos auxilium divinum implorasse. Video enim, tentatis quantum potuimus omnibus rebus, non remansisse quod falsum iure dicatur, nisi quod aut se fingit esse quod non est, aut omnino esse tendit et non est. Sed illud superius falsi genus, vel fallax etiam, vel mendax est».

sistematico riconoscimento di somiglianze e dissimiglianze fallaci, che a sua volta impedirà la visione e la comprensione della verità.

A partire da questi dati si noti che le riflessioni sull'errore e le sue conseguenze in ambito morale sono strettamente legate alle speculazioni medievali relative all'estetica e al suo rapporto con l'etica. In tal senso l'analisi del concetto di bellezza appare di particolare interesse per comprendere le dinamiche complesse che si instaurano tra fantasia, morale e conoscenza nella psicologia medievale. Secondo alcuni teologi medievali, come ad esempio Bonaventura⁶² e Guglielmo d'Alvernia,⁶³ il bello risiede nell'interazione fra soggetto e oggetto seguendo un processo analogo a quello della conoscenza, per cui l'estetica tiene conto di elementi interni ed esterni all'anima. Vitellio nel *De perspectiva* amplia questa riflessione, proponendo due tipi di percezione del bello, una «comprensione della forma visibile per sola intuizione» e una «intuizione sulla base della conoscenza».⁶⁴ Questa seconda percezione funziona di fatto come un atto conoscitivo, per cui, in un gesto istantaneo, memoria, immaginazione e intelletto confrontano le caratteristiche dell'oggetto e deliberano sulla sua bellezza:

Formae non sunt pulchrae nisi ex intentionibus particularibus et ex conjunctione earum inter se [...] Ex conjunctione quoque plurium intentionum formarum visibilium ad invicem et non solum ex ipsis intentionibus (particularibus) visibilium fit pulchritudo in visu⁶⁵

In tal senso in quest'ultimo caso, anche se la bellezza rimane una dimensione formale, la sua definizione appare maggiormente legata all'interiorità del soggetto, o per meglio dire alla sua rete memoriale, piuttosto che a criteri oggettivi.

Più complessa è invece la posizione agostiniana. Nel *De vera religione*, infatti, il teologo propone una riflessione analoga a quella dei *Soliloquia*, individuando nell'anima l'errore e definendolo il frutto di un giudizio distorto riguardo ai dati derivanti dai sensi.⁶⁶ Poiché l'anima delibera anche sulla bellezza, appare chiaro che quest'ultima viene stimata sulla base dell'interiorità, piuttosto che del dato esterno. Allo stesso tempo tale giudizio non avviene a partire da criteri soggettivi, ma in base a leggi proprie della divinità cui l'anima partecipa:

Nec iam illud ambigendum est, incommutabilem naturam, quae supra rationem animam sit, Deum esse; et ibi esse primam vitam et primam essentiam, ubi est prima sapientia. Nam haec est illa incommutabilis veritas, quae lex omnium artium recte dicitur et ars omnipotentis artificis. Itaque cum se anima sentiat nec corporum speciem motumque iudicare secundum seipsam, simul oportet agnoscat praestare suam naturam ei naturae de qua iudicat; praestare autem sibi eam naturam, secundum quam iudicat, et de qua iudicare nullo modo potest⁶⁷

In tal senso, a differenza di Vitellio, in Agostino l'associazione necessaria alla definizione della

⁶² BONAVENTURA, *Itinerarium*, II, 5: «dicitur suavitas cum virtus agens non impropotionaliter excedit recipientem: quia sensus tristatur in extremis et in medio delectatur [...] Ad delectationem enim concurrat delectabile et conjunctio ejus cu meo quod delectatur». Cfr. U. ECO, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Bompiani, Milano, 1987, p. 103.

⁶³ GUGLIELMO D'ALVERNIA, *Tractatus de bono et malo*, in ECO, *Arte e bellezza*, cit., p. 104: «Quaemadmodum enim pulchrum visu dicimus quod natum est per seipsum placere spectantibus, et delectare secundum visum [...] Volentes quippe pulchritudinem visibilem agnoscere, visum exteriorem consulimus [...] Pulchritudinem seu decorem, quam approbat et in qua complacet sibi visus noster seu aspectus interior».

⁶⁴ ECO, *Arte e bellezza*, cit., p. 105.

⁶⁵ Ivi, p. 106.

⁶⁶ *Ver. rel.* 34, 62: «Quare oculus recte; ad hoc enim factus est ut tantum valeat: sed animus perverse, cui ad contemplandam summam pulchritudinem mens, non oculus factus est. Ille autem vult mentem convertere ad corpora, oculos ad Deum. Quaerit enim intellegere carnalia, et videre spiritalia; quod fieri non potest».

⁶⁷ Ivi, 31, 57, corsivo mio.

bellezza non è influenzata dalla libertà del gusto, ma è un mezzo per comprendere l'estetica della divinità.⁶⁸ Il bello dunque appare come una legge razionale, che può essere riprodotta dalla rappresentazione corporea e artistica, ma a cui quest'ultima non potrà che avvicinarsi, senza mai effettivamente coinciderci, proprio per la sua natura materiale.⁶⁹ D'altro canto l'anima coglierà la bellezza unicamente per la sua somiglianza all'unità divina, non potendola osservare che tramite una sua simulazione sensoriale. E proprio in questo dato, per Agostino, risiede il problema morale: l'uomo infatti deve sempre tenere presente la natura fallace della rappresentazione derivante dai sensi, incapace per sua natura di raggiungere la visione diretta della verità.⁷⁰ Se al contrario egli si perde nella contemplazione della materia, finisce per identificare il bello con il corpo, e dunque per popolare la sua memoria di immagini fallaci, invece di meditare le realtà eterne della divinità ad esse sottese.⁷¹

È questo l'errore a causa del quale per Agostino si confondono creatura e Creatore e che porta l'uomo a inseguire le fantasie⁷² fino a identificarsi con i fantasmi che popolano la memoria:

Multi enim per cupiditatem pravam, tamquam sui sit oblita, sic agit. Videt enim quaedam intrinsecus pulchra, in praestantiora natura quae Deus est. *Et cum stare debeat ut eis fruatur, volens ea sibi tribuere, et non ex illo similis illius, sed ex se ipsa esse quod ille est, avertitur ab eo, moveturque et labitur in minus et minus, quod putatur amplius et amplius; quia nec ipsa sibi, nec ei quidquam sufficit recedenti ab illo qui solus sufficit [...].* Ita cum aliud sit non se nosse, aliud non se cogitare (neque enim multarum doctrinarum peritum, ignorare grammaticam dicimus, cum eam non cogitat quia de medicinae arte tunc cogitat); cum ergo aliud sit non se nosse, aliud non se cogitare, tanta vis est amoris, ut ea quae cum amore diu cogitaverit, eisque curae glutino inhaeserit, attrahat se cum etiam cum ad se cogitandam quodam modo redit. *Et quia illa corpora sunt, quae foris per sensus carnis adamavit, eorumque diuturna quadam familiaritate implicata est, nec se cum potest introrsus tamquam in regionem incorporeae naturae ipsa corpora inferre, imagines eorum convolvit et rapit factas in semetipsa de semetipsa.* Dat enim eis formandis quiddam substantiae suae; servat autem aliquid quo libere de specie talium imaginum iudicet, et hoc est magis mens, id est rationalis intelligentia, quae servatur ut iudicet. Nam illas animae partes quae corporum similitudinibus informantur, etiam cum bestiis nos communes habere sentimus⁷³

In questo modo Agostino riconduce la perdizione alla confusione del *signum* della divinità con il Dio stesso. Ebbene, tale confusione deriva da una disorganizzazione della memoria: questa infatti registra errate associazioni tra *phantasmata* e *species*, costruendo, sulla base di queste, valori morali fallaci, i quali a loro volta producono disordine etico e conoscitivo, allontanando dalla visione della verità.⁷⁴

⁶⁸ *Ibidem*: «Possum enim dicere quare similia sibi ex utraque parte respondere membra cuiusque corporis debeant; quia summa aequalitate delector, quam non oculis, sed mente contueor: quapropter tanto meliora esse iudico quae oculis cerno, quanto pro sua natura viciniora sunt iis quae animo intellego. Quare autem illa ita sint, nullus potest dicere: nec ita debere esse quisquam sobrie dixerit, quasi possint esse non ita».

⁶⁹ Ivi, 32, 60.

⁷⁰ Ivi, 33, 61: «*Quod si eam corpora mentiuntur, non est credendum mentientibus, ne incidamus in vanitates vanitantium: sed quaerendum potius, cum ideo mentiantur, quia eam videntur ostendere oculis carnis, cum illa mente pura videatur utrum in tantum mentiantur, in quantum ei similia sunt, an in quantum eam non assequuntur.* Nam si assequerentur, quod imitantur implerent. Si autem implerent, omnimodo essent similia. Si omnino essent similia, nihil inter illam naturam et istam interesset. Quod si ita esset, non eam mentirentur: id enim esset quod illa est», corsivo mio.

⁷¹ Ivi, 10, 18: «Quamobrem sit tibi manifestum atque perceptum, nullum errorem in religione esse potuisse, si anima pro Deo suo non coleret animam, aut corpus, aut phantasmata sua, aut horum aliqua duo coniuncta, aut certe simul omnia: sed in hac vita societati generis humani sine dolo temporaliter congruens, aeterna meditaretur, unum Deum colens; qui nisi permaneret incommutabilis, nulla mutabilis natura remaneret».

⁷² Ivi, 10, 19: «Non ergo creaturae potius quam Creatori serviamus, nec evanescamus in cogitationibus nostris, et perfecta religio est. Aeterno enim Creatori adhaerentes et nos aeternitate afficiamur necesse est».

⁷³ AGOSTINO, *De Trinitate* [d'ora in poi *De Trin.*], X, 5, 7, corsivo miei.

⁷⁴ *Ver. rel.* 36, 67: «Unde falsitas oritur, non rebus ipsis fallentibus, quae nihil aliud ostendunt sentienti quam speciem suam, quam pro suae pulchritudinis acceperunt gradu; neque ipsis sensibus fallentibus, qui pro natura sui corporis affecti, non aliud quam suas affectiones praesidenti animo nuntiant: *sed peccata animas fallunt, cum verum quaerunt, relictas et neglectas veritate.* Nam quoniam opera magis quam artificem atque ipsam artem dilexerunt, hoc errore puniuntur, ut in operibus artificem artemque conquirant; et cum invenire nequiverint (Deus enim non corporalibus sensibus subiacet, sed

Così il soggetto si aliena dalla propria partecipazione all'unità divina e finisce per percepirsi come un'immagine materiale, analoga a quelle con cui riempie la propria memoria. D'altronde è questo uno dei rischi insiti nella struttura stessa della conoscenza, che, come osservato e come Agostino afferma chiaramente nel *De vera religione*, richiede necessariamente la figurazione di immagini affinché l'intelletto produca un pensiero: «Sed quia hoc anima peccatis suis obruta et implicata, per seipsam videre ac tenere non posset, nullo in rebus humanis ad divina capessenda interposito gradu, per quem ad Dei similitudinem a terrena vita homo niteretur».⁷⁵ Si viene così a creare nel pensiero agostiniano, un circolo gnoseologico chiuso prodotto dalla sfiducia radicale nel *phantasma*:⁷⁶ se l'intelletto ha bisogno dell'immagine per conoscere la realtà, questo, come si osservava nelle pagine precedenti, poggia sulla memoria per elaborare le *species* dell'oggetto presentato dai sensi durante l'esperienza. Ma se la memoria stessa è composta da *phantasmata* di per sé inaffidabili come può l'intelletto sfuggire dall'errore della realtà sensibile? In altre parole, se non esiste un dato certamente corretto da cui avviare un processo conoscitivo e su cui costruire il sapere, come si può raggiungere la verità? La risposta è per Agostino «l'ineffabile misericordia divina»⁷⁷ che opera attraverso la fede e in particolare per mezzo del Testo Sacro.

II.2. MEMORIA E TESTO

Si è osservato come nella concezione medievale la conoscenza sia un atto complesso di esegesi della realtà che tiene insieme la dimensione conoscitiva e quella morale dell'uomo. Si è dunque analizzato come la gnoseologia, l'etica e l'estetica si basino su un processo di ricerca della somiglianza, processo che è alla base tanto della struttura della conoscenza, quanto della rete che organizza i dati presenti nella memoria. Si è tuttavia notato come il meccanismo descritto sia facilmente soggetto ad errori, insiti nella necessità dell'intelletto di utilizzare immagini derivanti dai sensi per conoscere e pensare. Questi errori conducono alcuni teologi ad esprimere una radicale sfiducia nel *phantasma*, come ad esempio si è osservato per Agostino. Al di là delle diverse posizioni, il movimento all'interno dell'anima dei processi relativi alla conoscenza e alla morale che si è osservato caratterizzare il pensiero medievale tradisce la necessità di ripensare il fantasma e di spostare gli equilibri della gnoseologia dentro la mente. Questo spostamento, assieme al dubbio sulla validità della rappresentazione interiore, come si osservava, non può che condurre ad uno scacco conoscitivo, in cui non sembra esistere una verità certa sulla quale costruire una corretta rete memoriale, ad eccezione di quella contenuta nel Testo Sacro.

Ora, affinché sia possibile che le Scritture agiscano sulla morale e sui processi conoscitivi sarà necessario postulare la possibilità della parola di agire sulla memoria, almeno per quanto riguarda la

ipsi menti supereminet), ipsa opera existiment esse et artem et artificem», corsivo mio.

⁷⁵ Ivi, 10, 19.

⁷⁶ Al contrario Tommaso ritiene affidabile la conoscenza derivante dall'esperienza, a patto che si lasci alla memoria tempo a sufficienza per raccogliere e confrontare i dati. Si veda in tal senso TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae* [d'ora in poi *Sum. Theol.*] II^a-II^{ae} q. 47 a. 16 arg. 2: «Praeterea, sicut philosophus dicit, in II Ethic., virtus ex eisdem generatur et corrumpitur contrario modo factis. Sed ad generationem prudentiae necessarium est experimentum, quod fit ex multis memoriis, ut dicitur in principio Metaphys. Ergo, cum oblivio memoriae opponatur, videtur quod prudentia per oblivionem possit amitti». Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit. p. 83.

⁷⁷ *Ver. rel.* 10, 19: «ineffabili misericordia Dei temporali dispensatione per creaturam mutabilem, sed tamen aeternis legibus servientem, ad commemorationem primae suae perfectaeque naturae, partim singulis hominibus, partim vero ipsi hominum generi subvenitur. Ea est nostris temporibus christiana religio, quam cognoscere ac sequi, securissima ac certissima salus est».

parola cristiana, e, in altre parole, il Testo Sacro dovrà essere in grado di sovrapporsi all'esperienza, così da fornire un elemento associativo gnoseologico, etico ed estetico, su cui sia possibile strutturare la conoscenza e raggiungere la verità. Si dovrà dunque cercare di comprendere come nella concezione medievale un testo possa influire sull'esperienza individuale e sul modo in cui questa viene vissuta dal soggetto, agendo su quei dispositivi psicologici e su quegli agglomerati semantici che si sono osservati strutturare la memoria.⁷⁸ Sulla base di quanto fin qui osservato si potrà teorizzare che affinché la parola possa attuare un simile processo dovrà:

1. in primo luogo proiettare un'immagine nella mente del lettore o dell'ascoltatore, affinché questa possa essere gestita gnoseologicamente e moralmente dall'intelletto;
2. in secondo luogo dovrà avviare un processo di rielaborazione semantica dei *phantasmata*, portando l'intelletto a riconoscere la *species* corretta;
3. infine il fantasma testuale dovrà entrare a far parte stabilmente del patrimonio memoriale del soggetto, modificandone le reti associative.

In mancanza di uno di questi processi il Testo Sacro non potrebbe risultare un efficace mezzo di salvezza.

Ebbene, queste tre caratteristiche possono essere ricondotte al concetto di *meditatio*. In senso ampio la *meditatio* delle Scritture può essere definita come una serie di pratiche interiori volte alla sovrapposizione dell'esperienza reale e di quella derivante dalla lettura, sovrapposizione finalizzata all'interiorizzazione della verità divina e alla costruzione di una corretta rete memoriale.⁷⁹ La *meditatio* acquisisce diverse fisionomie nei vari autori medievali, come si porrà in evidenza, ma è comunque possibile rintracciare una dinamica comune alle sue diverse forme. Questa dinamica viene sottilmente individuata da Petrarca, il quale in una postilla alle *Enarrationes in Psalmos* agostiniane riconosce le tre fasi principali che caratterizzano la *meditatio* del testo: «Memoriam interim quae audistis, cogitate quae dixi, quae manducastis ruminare».⁸⁰ In questa nota è infatti riconoscibile quella che Andrea Torre definisce la «sequenza imperativa *memorate-cogitate-ruminare*»⁸¹ che non si configura solo come il modello dello *studium* e della *meditatio* di Petrarca, ma è il riflesso di una tradizione mnemonica complessa e variegata che lega parola e immagine, memoria e invenzione, memoria individuale e memoria collettiva. Questa tradizione, vicina all'agostinismo e all'ambiente

⁷⁸ Il legame tra il libro, la memoria e i processi di memorizzazione è evidenziato da P. GEARY, *Memoria*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, a cura di J. Le Goff e J. Schmitt, Torino, Einaudi, 2004, 2 voll., vol. II, pp. 690-704, a p. 699: «queste tecniche di memorizzazione [quelle medievali] erano associate più direttamente alla lettura; la relazione fra memoria e libro era così intima che i libri si imposero come la metafora principale, il modello che permetteva di comprendere il processo mnemonico e nello stesso tempo la fonte principale del ricordare».

⁷⁹ Cfr. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 134: «la meditazione può essere paragonata alla lettura interiore del libro della memoria – una lettura che, come è tipico del medioevo, è fortemente incentrata sulla 'collazione'. In questa prospettiva la funzione dell'ornamento stilistico è mnemotecnica. Gli ornamenti indicano i *colores* o *modi* (fungendo quindi da 'ritmi' e 'umori') che caratterizzano il *ductus* di una composizione».

⁸⁰ Par. Lat. 1994, f. 18r, postilla a ad AGOSTINO, *Enarrationes in Psalmos* [d'ora in poi *En. in Ps.*], 103, I, 19. Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 199. Petrarca riceverà in dono una seconda copia delle *Enarrationes* da Boccaccio nel 1355, corrispondente all'insieme degli odierni Par. lat. 1989¹ e Par. lat. 1989², che tuttavia appaiono meno postillati del Par. lat. 1994, posseduto da Petrarca a partire dal 1337. Cfr. L. MARCOZZI, *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze, F. Cesati, 2003, p. 38 e, per l'importanza del manoscritto nella biblioteca del poeta, si veda ivi, p. 44: «È assai verosimile che del Parigino latino 1994 Petrarca si sia servito per preparare la lezione romana [la *Collatio laureationis*], e che sulla base delle *Enarrationes* egli abbia riconsiderato, riletto, meditato e citato a fondamento del suo discorso Agostino».

⁸¹ TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 201.

monastico, ma come si osserverà non lontana anche dalla mnemotecnica classica, appare come il punto di contatto di una serie di pratiche spirituali e strutture retoriche.⁸² In tal senso il cambiamento imposto dalle tecniche di memoria medievali, come si accennava, risiede in un ripensamento delle tecniche proprie della retorica,⁸³ le quali divengono dispositivi di meditazione e creazione, per trasformarsi in un mezzo di educazione al riconoscimento della corretta *intentio* e all'ordinamento della memoria.⁸⁴ Così, come nota Carruthers:

La retorica monastica si concentra sull' 'invenzione', ovvero sull'insieme delle procedure cognitive della retorica tradizionale. La retorica era dunque messa in pratica in primo luogo come un'arte della composizione piuttosto che come un'arte della persuasione⁸⁵

Laddove lo scopo di questa invenzione è sviluppare «l'arte di forgiare pensieri su Dio».⁸⁶

II.2.1. LA MEMORATIO

Sarà necessario dunque partire dalla prima fase della *meditatio*, ossia la *memoratio*. In base a quanto osservato sulla predominanza della vista nei processi conoscitivi, affinché la parola agisca sulla morale e sul contenuto della memoria, è necessario che da questa la mente estrapoli un'immagine, da confrontare con i dati memoriali. Per rispondere a questa necessità acquisisce particolare importanza la figura dell'*enargeia*, o *evidentia*, analizzata nel capitolo precedente: come si osservava, è infatti tramite una serie di strategie retoriche che il testo, secondo i dettami classici, è in grado di proiettare immagini nella mente del lettore. Ora, come nota Carruthers, l'*evidentia* subisce un processo di spiritualizzazione nella tradizione medievale, che può essere posto in relazione al *topos* della pittura nel cuore.⁸⁷ Questo a sua volta, come nota Brian Stock, può essere ricondotto ad un passo delle *Lettere*

⁸² CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 5: «i tropi e le figure possono essere definiti come gli strumenti insiti nella memoria, i procedimenti e gli ingranaggi dell'arte monastica della lettura».

⁸³ Ivi, p. 15: «Non è corretto dire o lasciare intendere [...] che i monaci abbiano eliminato la retorica. Si potrà dire piuttosto che l'abbiano reindirizzata alla formazione dei cittadini della città di Dio».

⁸⁴ Ivi, p. 184: «Una figura di stile, un' 'immagine', non indica solo un contenuto (*res*), ma anche un 'modo' (*modus, color*), un' 'attitudine' (*intentio*) e un 'tempo' di lettura. [...] Il pensiero memorativo costituisce [...] il primo ed essenziale passo dell'invenzione. Perché il processo significativo possa avere inizio, la memoria deve essere 'agganciata' al gioco di associazioni che caratterizza la mente al lavoro. Questa è la funzione essenziale di ogni ornamento e la ragione per cui le caratteristiche fondamentali dell'ornamentazione coincidono con i principi di base dell'arte mnemonica: la sorpresa e la stranezza (ad esempio la metafora, la metonimia, l'allegoria, l'ossimoro e, in ambito artistico, il grottesco), l'esagerazione (l'iperbole e la litote), l'ordine e lo schema (il chiasmo, i tropi della ripetizione, i vari schemi rimati e ritmati), la brevità (l'ellissi, l'epitome, la sineddoche e altri tropi di abbreviazione), la similarità (similitudine), l'opposizione (il paradosso e l'antitesi) e il contrasto (i tropi dell'ironia). Queste sono le categorie essenziali per produrre associazioni che abbiano un forte potere mnemonico». Questa complessa strategia retorica coinvolgeva non solo il testo, ma anche l'arte visiva, si veda in tal senso L. BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale, materiali e problemi*, Roma, GEL, 1994, p. 48: «gli autori attivarono precisi strumenti per costruire il messaggio e per "orientare" i fruitori [...] nell'attività di interpretazione di testi e immagini, affidando tale funzione alle parole nei testi figurativi e alle immagini nei testi scritti».

⁸⁵ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 3.

⁸⁶ Ivi, p. 2.

⁸⁷ Questo ricorre ad esempio in GIROLAMO, *Commentarii in Hiezechielem*, III, VIII, 7-9, 174-175: «omnia quasi imagine picturaque monstrantur». Ma anche Arnobio, che nel *Salmo* 98 invita il pubblico a figurarsi davanti agli occhi le parole degli apostoli, cfr. ARNOBIUS IUNIOR, *Commentarii in Psalmos*, 118, 81-176: «Pinge, pingere ante oculos tuos, qui haec cantas, aliquas fabricas. Quales? Illas quas mirabatur apostoli: pingere templa, pingere thermas, pingere fora, et moenia in vertice excelso surgentia. Et dum ista consideras, memento casulae cuiuscumque ex frondium septo contextae. Numquid non tanto illa tibi erit despectior, quanto ista mirabilia stupueris».

ai Romani, in cui Paolo, commentando un brano del *Deuteronomio*, afferma che la parola di Dio deve trovarsi nella bocca e nel cuore del fedele, affinché egli possa credervi e proclamarla.⁸⁸

Andando ancora a ritroso, secondo Carruthers la diffusione di questo *topos* testimonia la contaminazione di due tipologie di fonti, entrambe relative alla traduzione verbo-visiva del testo, ossia la tradizione classica e quella meditativa ebraica.⁸⁹ Per quanto riguarda quest'ultima la studiosa analizza le pratiche legate alla Torah relative all'ortoprassi (letteralmente 'retto comportamento'), la quale rappresentava lo specchio attivo dell'ortodossia, ossia la lettura corretta dei Testi Sacri. Se è chiaro che una giusta interpretazione della parola deve condurre ad un comportamento moralmente consono, Assmann pone in evidenza come nella cultura ebraica l'ortoprassi rappresenti una sorta di patto con la divinità, mirato ad un adeguamento dell'uomo a Dio.⁹⁰ Carruthers dal canto suo riconosce nella ricezione di questi concetti da parte del medioevo cristiano la centralità dell'esperienza del divino, per cui l'ortoprassi si fa percorso di illuminazione composto di atti meditativi.⁹¹

II.2.1.1. La visualizzazione del testo

Ad evidenziare che questi ultimi devono configurarsi come una vera e propria prassi basata sulla concentrazione di mente e corpo, nella tradizione si forniscono precise indicazioni sulla posizione da assumere e sui gesti da compiere durante la *meditatio*. Già Cicerone e Quintiliano davano dei suggerimenti sulla situazione in cui meditare, indicando la posizione sdraiata come propedeutica alla *cogitatio*,⁹² ma nel momento in cui tale pratica acquisisce una funzione spirituale la posizione e gli atti acquisiscono un'importanza maggiore, al punto che nella tradizione medievale osservando il corpo è addirittura possibile comprendere il tipo di *meditatio* compiuta dal soggetto. Così ad esempio mentre la posizione sdraiata indicava una meditazione inventiva con forti implicazioni memoriali,

⁸⁸ *Ad Rom.* X, 8-10: Sed quid dicit? "Prope te est verbum, in ore tuo et in corde tuo" [*Deut.* XXX, 14]; hoc est verbum fidei, quod praedicamus. Quia si confitearis in ore tuo: "Dominum Iesum!", et in corde tuo credideris quod Deus illum excitavit ex mortuis, salvus eris. Corde enim creditur ad iustitiam, ore autem confessio fit in salutem». Cfr. B. STOCK, "Lectio divina" e "lectio spiritualis": la scrittura come pratica contemplativa nel Medioevo, in «Lettere Italiane», LII/2 (2000), pp. 169-183, a p. 173.

⁸⁹ STOCK, "Lectio divina" e "lectio spiritualis", cit., p. 173. Cfr. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 4: «La pratica monastica della meditazione comprendeva la fabbricazione di immagini mentali, o di 'quadri' cognitivi che venivano usati per pensare e comporre. Vorrei suggerire che l'uso di tali rappresentazioni deriva sia dalla spiritualità ebraica, sia dalle pratiche compositive della retorica romana. L'insistenza sulla necessità che gli esseri umani 'visualizzino' i pensieri nelle loro menti come schemi organizzati di immagini che potevano essere usate per approfondire la meditazione, è una caratteristica significativa e costante nel tempo della retorica monastica e medievale e non è priva di rilevanza per le teorie contemporanee sul ruolo che le immagini hanno nel pensiero. E certamente l'uso 'misto' che i monaci facevano di strumenti di comunicazione verbali e visuali, così come le loro produzioni sinestetiche in campo letterario e architettonico, caratterizza la pratica estetica medievale, che, nell'ambito del monachesimo, fu anche molto stimolata dall'uso di strumenti mnemonici».

⁹⁰ ASSMANN, *La memoria culturale*, cit., p. 182: «la sacralizzazione della vita sul piano dell'ortoprassi (ebr. *halakáh*), fissata nei 613 divieti e comandamenti della Toráh, si combina con una particolare coscienza della peculiarità; [...] la peculiarità si basa sul rapporto con Dio, rapporto che però non è pensato come "coabitazione" – dato che per il Dio transmondano di Israele una tale immanenza sarebbe impensabile –, bensì come elezione e stipula di un patto. Ortoprassi vuol dire adeguamento a Dio. "Voi dovete essere santi perché io sono santo" (*Lv.*, 17-26, *passim*)».

⁹¹ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 1: «L'ortodossia esplica i testi canonici, mentre l'ortoprassi dà rilievo ad una serie di esperienze e tecniche, pensate come 'sentiero' da seguire, che conducono a riprodurre attivamente il percorso del fondatore fino all'illuminazione. Proprio perché l'ortoprassi ricerca un'esperienza», corsivo a testo.

⁹² Si veda in tal senso *Inst. Orat.* X, 3, 15: «resupini spectantesque tectum et cogitationem murmure agitates expectaverimus quid obveniat». Cfr. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 279.

quella bocconi a terra tradiva una visione mistica.⁹³ In tal senso la dimensione pratica e memoriale delle tecniche di meditazione medievali ha la funzione di avvicinare la contemplazione interiore alla realtà, tramutando l'ortoprassi in un vero atto esperienziale e facilitando la sovrapposizione tra la visione sensoriale e quella interna.⁹⁴ All'indicazione relativa alla posizione si accompagna anche quella del silenzio: «Nella retorica classica come in quella monastica, ritirarsi nella propria stanza rappresenta uno stato mentale, l'entrata nel 'luogo' del silenzio meditativo che era ritenuto essenziale all'invenzione».⁹⁵ Creata la condizione adatta alla *meditatio*, il primo passo per tramutare questi atti meditativi in esperienze è rappresentato proprio dalla visualizzazione del Testo, in tal senso, contaminando la fonte retorica latina con quella dell'ortoprassi ebraica, la tradizione monastica adatta ad una funzione spirituale l'*evidentia*.

La prima forma di ricezione dell'ortoprassi ebraica in ambito monastico risale alla pratica della *lectio divinis*, fondata da S. Benedetto e Gregorio Magno tra il V e il VI secolo,⁹⁶ che consisteva nella lettura comunitaria del Testo Sacro. Essa non si configurava come un atto esegetico, ma come «una pratica contemplativa che», come si è osservato, «riuniva la tradizione ellenistica degli esercizi spirituali e la lettura meditativa della tradizione devozionale ebraica e cristiana».⁹⁷ In sostanza essa si attuava quando un gruppo di monaci si riuniva per leggere le Scritture ad alta voce, meditando sul Testo attraverso il suo ascolto e prestando attenzione alle immagini che esso suscitava nell'interiorità: si condensava così in un unico atto lettura, meditazione e preghiera. Per comprendere la natura e l'importanza di questa pratica è interessante notare come prima della sua diffusione il termine 'lectio' nella tradizione medievale fosse già caratterizzato da una certa ampiezza di significato,⁹⁸ ma non fosse legato alla *meditatio*, ad esempio per Giovanni di Salisbury la parola indicava sia l'atto di lettura e studio di un testo scritto sia l'ascolto una lezione.⁹⁹ È con Ugo di San Vittore, dopo che la *lectio*

⁹³ Ad esempio nella *Visione di Wetti* il protagonista cade bocconi sul pavimento, nota CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 284: «è questa la posizione tradizionale della rimembranza inventiva, sempre accompagnata da una forte emozione, quale la paura o il dolore (Enea piange; Daniele ed Ezechiele sono impauriti e cadono prosternati a terra; Boezio piange, ha paura, e cade bocconi – a questo riguardo, le tradizioni classica ed ebraica procedono di pari passo). L'unica differenza è che, nel caso della tradizione religiosa profetica, questi gesti erano seguiti da una visione estatica molto più profonda, da un *raptus*. Questo stato era definito come non-cognitivo, e quindi *oltre* la memoria: l'unico legame con essa poteva avere luogo attraverso i 'messaggi' costituiti da immagini fittizie, le sole che potevano esser comprese dagli occhi e dalle orecchie umani. Ma la via che conduce all'estasi passa attraverso i gesti e le posture associate all'attività inventiva della memoria». Cfr. la già menzionata visione in *Ezechiele*, 1, 28: «Velut aspectus arcus, cum fuerit in nube in die pluviae: sic erat aspectus splendoris per gyrum. Haec visio similitudinis gloriae Domini. Et vidi et cecidi in faciem meam et audivi vocem loquentis».

⁹⁴ La dimensione pratica della meditazione è tra l'altro implicita nel verbo greco da cui deriva il *meditare* latino, cfr. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 167: «il verbo latino *meditare* era usato per tradurre il verbo greco *meletein* [...]. [Questo] si riferiva sia all'esercizio fisico praticato da soldati, sia agli esercizi di memorizzazione e apprendimento di lettura e scrittura».

⁹⁵ Ivi, p. 271. Nel Medioevo il *silentium* acquisisce un significato più profondo e legato alla meditazione, ivi, p. 3: «Come prodotto tipico del monachesimo, la meditazione – anche se, nella qualità di *exemplum*, era chiaramente indirizzata ad un pubblico – si presentava come il risultato di un'attività cognitiva disciplinata, altrimenti detta 'silenzio', *silentium*, nel vocabolario della retorica monastica».

⁹⁶ D. J. LECLERCQ, *L'Amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Age*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1957.

⁹⁷ STOCK, «*Lectio divina*» e «*lectio spiritualis*», cit., p. 174.

⁹⁸ Diversa era invece la situazione nell'alto medioevo, si veda in tal senso di M. PARKES, *Leggere, scrivere, interpretare il testo: pratiche monastiche nell'alto medioevo*, in *Storia della lettura*, cit., pp. 71-90, a p. 71: «L'alto medioevo ereditò dall'antichità una tradizione di lettura che abbracciava le quattro funzioni degli studi grammaticali (*grammaticae officia*): *lectio*, *emendatio*, *enarratio* e *indicium*. La *lectio* era il processo attraverso il quale il lettore doveva decifrare il testo (*discretio*) identificandone le componenti – lettere, sillabe, parole, frasi – per poterlo leggere ad alta voce (*pronuntiatio*) secondo l'accentuazione richiesta dal senso».

⁹⁹ GIOVANNI DI SALISBURY, *Metalogicon*, I, 24: «legendi verbum equivocum est, tam ad docentis et discentis exercitium quam ad occupationem per se scrutantis scripturas». Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 423. Si veda anche

divinis è diffusa, che la *lectio* viene considerata come il primo passo verso la *meditatio*.¹⁰⁰

A fronte di quanto detto è interessante notare come la spiritualizzazione dell'*evidentia* in ambito monastico abbia conseguenze anche a livello letterario, passando da una funzione suasionale ad una meditativa.¹⁰¹ In tal senso Carruthers porta come esempio il *Bildeinsätze*,¹⁰² *topos* per cui «appare in apertura di un'opera [...] un riassunto degli 'eventi' principali che seguiranno sotto forma di immagini dipinte, scolpite, ricamate o visibili in un mosaico». Tale tecnica, che nella prassi scrittoria quattrocentesca prende il nome di *pictura*,¹⁰⁴ si basa sulla figura dell'*evidentia*, ma, come nota la studiosa, rispetto a quest'ultima differisce per una maggiore indeterminatezza descrittiva.¹⁰⁵ Proprio questa indeterminatezza, che rasenta la schematizzazione, è funzionale al coinvolgimento attivo del lettore, il quale viene chiamato a impegnarsi in una figurazione soggettiva sia di natura rappresentativa che affettiva,¹⁰⁶ per cui l'immagine presentata dal testo appare più facilmente utilizzabile come schema o modello su cui esemplare il proprio sistema mnemonico e meditativo, su cui costruire le proprie *imagines agentes*.¹⁰⁷

Ma nella tradizione medievale la contaminazione verbo-visiva non è solo una pratica appannaggio della classe monastica, essa infatti è utile alle istituzioni ecclesiastiche anche in un'ottica comunicativa. La traduzione delle Scritture in immagini è infatti un mezzo importante per facilitare la comprensione del Testo Sacro da parte degli illetterati, come testimonia un'interessante epistola composta intorno al 600 da Papa Gregorio Magno:

Aliud est enim picturam adorare, aliud per picturae historiam quid sit adorandum addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantibus vident quod sequi debeant, in ipsa legunt

J. HAMESSE, *Il modello della lettura nell'età della Scolastica*, in *Storia della lettura*, cit., pp. 91-115, p. 94: «è interessante [...] sottolineare che nel latino classico il termine *legere* è ambiguo, poiché designa al tempo stesso l'atto di "insegnare" e quello di "leggere". E quanto fa già notare Giovanni di Salisbury (sec. XII) nel *Metalogicon*: Ma, poiché il termine *legere* è equivoco sia per il lavoro di chi insegna e di chi impara che per l'attività di chi scruta le scritture per se stesso, che si impieghi un termine, *prelectio* (per usare l'espressione di Quintiliano), e cioè quello che concerne lo scambio fra insegnante e discepolo, e che un'altra attività, quella che riguarda l'esame attento delle scritture, sia detta semplicemente *lectio*».

¹⁰⁰ UGO DI SAN VITTORE, *Didascalicon*, III, 11: «*Meditatio principium sumit a lectione, nullis tamen stringitur regulis aut praeceptis lectionis*». Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 162 e G. D'ONOFRIO, *La cattedra di filologia. Ordine, strumenti e fini del sapere in Ugo di San Vittore*, in *Ugo di San Vittore*, Atti del XLVII Convegno del Centro Italiano di Studi sul Basso medioevo, Todi, 10-12 ottobre 2010, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo, pp. 173-214, alle pp. 184-185.

¹⁰¹ Interessante in tal senso il dubbio espresso da Ciccuto sul grado di influenza del concetto di *sermo corporeus* (vedi oltre) sull'uso dantesco dell'*evidentia*. Cfr. M. CICCUTO, *Saxa loquuntur. Aspetti dell'evidentia nella retorica visiva di Dante*, in *Dante e la retorica*, a cura di L. Marcozzi, Ravenna, Longo, 2017, pp. 151-166, a p. 162.

¹⁰² La tecnica è analizzata da E. C. KEULS, *Rhetoric and Visual Aids in Greece and Rome*, in *Communication Arts in the Ancient World*, a cura di E. A. Havelock e J. B. Hershbell, New York, Hastings House, 1978, pp. 169-184.

¹⁰³ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 307. La studiosa riporta come esempi tra gli altri il *De natura deorum* ciceroniano, il *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, ma anche la descrizione della veste di Filosofia nel *De consolatione philosophiae* di Boezio.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Ivi, p. 311: «Mentre l'*ekphrasis* consiste sempre nella descrizione meditativa di un dipinto, di una scultura o della facciata di un edificio, la *pictura* compositiva d'esordio può descrivere anche un paesaggio schematizzato sotto forma di una mappa del mondo, o di una figura come la Filosofia di Boezio, o, ancora, di una qualsiasi delle svariate *formae mentis* che caratterizzano comunemente l'uso monastico: una scala, un albero, delle *rotae*, un diagramma di rosa».

¹⁰⁶ Ciccuto sottolinea che l'*evidentia* «apre regolarmente a una storia di movimentazione superficiale della verbalità utile in ispecie a mettere sotto gli occhi del lettore la cosa nella sua più potente e visibile realtà significativa, e fino a cercare un'interazione di tipo performativo, addirittura, col lettore» (CICCUTO, *Saxa loquuntur*, cit., p. 153).

¹⁰⁷ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 311: «Le figure retoriche che vanno sotto i nomi di *Bildeinsätze* e di *ekphrasis*, in altre parole, altro non sono che specie diverse del *topos* cognitivo e dispositivo chiamato, più in generale, *pictura*. In altri termini ancor più generali, questo strumento cognitivo potrebbe essere chiamato anche *ratio* e schema».

qui litteras nesciunt; unde praecipue gentibus pro lectione pictura est¹⁰⁸

È necessario contestualizzare il brano all'interno della polemica contro l'idolatria,¹⁰⁹ che influenza anche le riflessioni agostiniane osservate in precedenza: la possibilità che i nuovi fedeli convertiti dal paganesimo reiterino lo stesso culto delle immagini che aveva caratterizzato il loro credo pagano non può essere accettata dalle istituzioni cristiane. Ma il Papa tiene a precisare che d'altro canto le trasposizioni figurative possono essere usate come segno che rimandi alla storia da interiorizzare, e che dunque possono essere utilizzate soprattutto per comunicare con coloro i quali non sono in grado di comprendere la parola del testo. Così l'*evidentia* si fa *lectio* attraverso la rappresentazione sacra, analogamente al processo per cui la *lectio* si fa *evidentia* per mezzo della meditazione del testo. Ma ancor più sottilmente ciò implica una testualizzazione dell'immagine che corre parallelamente ad una traduzione verbo-visiva del testo, generando un sistema di simboli che sottende una narrazione comune e ricorrente, che getta le basi per la costruzione di una memoria collettiva e stratificata.¹¹⁰

II.2.1.2. Il testo e la morale

Si è osservato come secondo il pensiero medievale affinché il Testo Sacro possa agire sull'individuo la parola debba essere trasposta in immagini. Sarà ora necessario comprendere come queste agiscano sul processo di elaborazione morale e gnoseologica del soggetto, e dunque come, a fronte di quel sistema di agglomerati semantici divisi *per speciem* presenti nella memoria precedentemente osservati, le immagini possano entrare e riorganizzare la rete memoriale del pubblico. È questa quella parte della *memoratio* in cui l'immagine afferente al testo viene analizzata secondo i medesimi processi relativi all'esperienza. In tal senso già Aristotele e Cassiodoro affermavano che gli stessi *loci* memoriali possono essere popolati tanto dai fantasmi derivanti dall'esperienza quanto da quelli estrapolati dalla transcodificazione del testo. Infatti, come si è osservato, lo Stagirita prevede che i *loci communes* elaborati tramite il ragionamento entimemico possano originare anche da conoscenze comuni incerte, derivanti o addirittura espresse tramite le finzioni letterarie. D'altronde già nella *Dialexeis* l'utilizzo di figure quali Achille o Ares come immagini mnemoniche per ricordare il coraggio presupponeva la sovrapposizione tra memoria letteraria ed esperienza.¹¹¹ Le stesse

¹⁰⁸ GREGORIO MAGNO, *Epistole*, XI, 10.

¹⁰⁹ Cfr. J. C. SCHMITT, *Immagini*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, cit., vol. I, pp. 517-530, alle pp. 519-520: «Da una parte, le immagini cristiane del Medioevo dovevano opporsi agli "idoli" pagani dell'Antichità, e ogni rinascita dell'"idolatria" doveva essere bandita nel momento stesso in cui la crescente venerazione delle immagini poteva destare qualche sospetto. Dall'altra parte, si affermava la tendenza a interpretare l'ostilità dell'ebraismo nei confronti delle immagini come una conseguenza dell'ostinazione degli Ebrei a non voler riconoscere nel Cristo "l'immagine del Dio invisibile"». Si veda anche M. C. BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'Eterno*, Bologna, Il mulino, 2005, p. 154: «Tra le pieghe della riflessione petrarchesca sulle immagini, come in quella di Agostino, si nasconde un problema centrale per la storia del cristianesimo: il rapporto tra immagine e idolatria».

¹¹⁰ Cfr. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 306: «Le culture della memoria sono anche culture del racconto, e i loro prodotti caratteristici sono tanto pittorici quanto narrativi». Si vedano anche J. LE GOFF, *L'immaginario medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 40: «il successo di un tema nell'immaginario di una società è legato all'accordo fra la sua collocazione nelle eredità culturali e mentali e la sua pertinenza al contesto contemporaneo. [...] il successo è tanto più grande quando le immagini letterarie o mentali sono accompagnate da rappresentazioni figurative. L'importanza delle immagini urbane nella pittura (nella miniatura in particolare) e nella scultura medievali ne è esempio calzante» e BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'Eterno*, cit., p. 173: «a partire dal XII e XIII secolo si assiste al tentativo di trasporre i modelli di visualizzazione spirituale, con la loro accentuata metaforicità corporea, in immagini concrete, come, ad esempio, quella della Veronica».

¹¹¹ Cfr. par. I.1.

riflessioni di Cassiodoro sull'utilizzo dei *loci communes* al di fuori dell'ambito retorico, analizzate in precedenza, permettono un uso del dato derivante dalla finzione testuale in un ragionamento filosofico sia di tipo gnoseologico che morale.

Allo stesso tempo tanto la teorizzazione classica dell'*enargeia* quanto la pratica della *lectio divinis* dimostrano che non tutto quello che viene letto è anche figurato nell'interiorità, né agisce sulla memoria dell'individuo. Affinché ciò avvenga è necessario che la lettura del testo sia portata avanti con quella che nella tradizione monastica viene definita *intentio*, descritta da Carruthers come: «un atto di concentrazione un'«intensità» della memoria, dell'intelletto, ma anche [...] un'attitudine emotiva».¹¹² Per esporre il concetto di *intentio* la studiosa fa riferimento al pensiero di Bernardo di Chiaravalle, il quale definisce il corretto atto di meditazione quello in cui si pone attenzione all'*aspectus* dell'immagine, ossia alla visualizzazione interiore, e al suo *affectus*, corrispondente alla dimensione emotiva.¹¹³ Si noterà qui il richiamo alla visualizzazione prodotta nella psicologia medievale durante l'elaborazione della *species intentionalis*, intesa come connotazione dell'oggetto. Proprio su questo punto è interessante soffermarsi: se il significato del termine 'intentio' afferisce ad una visione attenta dell'oggetto, mirata alla comprensione del suo significato, una lettura intenta del testo appare come un'azione sovrapponibile a quella attuata dai sensi, dall'intelletto e dalla memoria durante l'esperienza. Nel caso del contatto con la dimensione testuale, tuttavia, tale azione dovrà essere prodotta dal lettore attraverso un preciso atto di volontà, volto a sperimentare la stessa reazione psicologica ed emotiva propria dell'incontro con l'oggetto reale.

Qui è però necessario notare un dato: la lettura intenta attuata in ambito monastico non è mai neutrale. In tal senso la valutazione della *species intentionalis* del fantasma testuale non avviene secondo gli stessi equilibri tra *appetito* e intelletto pratico descritti da Aristotele, ma piuttosto seguendo una configurazione morale a priori, che delibera sull'oggetto in base al «'tono' mentale»¹¹⁴ che si adotta durante la visualizzazione. Questo concetto viene messo in luce da Carruthers, la quale si concentra su un altro passo di Bernardo:

Huius indulgentia delet peccatum, non quidem ut a memoria excidat, sed ut quod prius inesse pariter et inficere consuevisset, sic de caetero insit memoriae, ut eam nullatenus decoloret. Multorum enim nunc peccatorum, quae vel a nobis, vel ab aliis commissa novimus recordamur: sed propria quidem inquinant, aliena non nocent¹¹⁵

Si pone nel brano il problema morale dell'oblio: il teologo infatti prende mosca dalla presenza di dati in grado di influenzare negativamente il comportamento del soggetto, per poi affermare che una lettura intenta del testo, come della realtà, permette non di cancellare la *species intentionalis* erronea dell'oggetto, ma di neutralizzarne l'effetto sulla rete memoriale utilizzata per interpretare i dati esperienziali. Nota in tal senso Carruthers:

quel che il perdono muta è l'*intentio*, il punto di vista emotivo (che è poi la metafora radicale del verbo *convertio*) da cui si guarda alle immagini mnemoniche presenti nella nostra mente, inclusi tutti quei ricordi personali che

¹¹² CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 23. Cfr. *ivi*, p. 21: «il termine latino *intentio*, che deriva dal verbo *intendo*, non si riferisce solo alle attitudini, agli obiettivi, alle inclinazioni dell'individuo che ricorda, ma anche allo stato di concentrazione fisica e mentale richiesto per ricordare».

¹¹³ BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Apologia* XII, 28: «quae dum in se orantium retorquent aspectum, impediunt et affectum». Cfr. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., pp. 133-134.

¹¹⁴ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 86.

¹¹⁵ BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Ad Clericos de conversione*, XV, 28. Cfr. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 152.

fanno di questa vita¹¹⁶

L'*intentio* meditativa viene così a delinarsi come un dispositivo cognitivo utilizzato per via volontaria che «permette di bloccare tutti gli schemi [memoriali] tranne uno»,¹¹⁷ ossia quello che viene scelto a priori come il più efficace per una valutazione corretta della realtà. Nel caso del Testo Sacro la corretta *intentio* corrisponde alla virtù della carità, in base alla quale è possibile attuarne l'interpretazione.¹¹⁸ Il processo gnoseologico che si sviluppa a partire da questa concezione, come si accennava, propone un ruolo vicario della conoscenza rispetto alla morale, è infatti chiaro che senza una formazione etica corretta, in grado di accordare la mente sul giusto tono intenzionale, non è possibile giungere alla verità.

Come corollario a quanto osservato è interessante prendere in considerazione alcune varianti del concetto di *intentio*, confrontando quanto affermato sull'atto della lettura e della meditazione interiore da Tommaso d'Aquino, Agostino e Petrarca. Tommaso per indicare la concentrazione finalizzata alla memorizzazione fa riferimento al concetto *sollicitudo*, che egli approfondisce nel passo della *Summa Theologiae* in cui espone la propria mnemotecnica. Qui, forse sulla base di un errore della tradizione,¹¹⁹ Tommaso interpreta la *solitudo* indicata nell'*Ad Herennium* come condizione necessaria alla memorizzazione, come *sollicitudo*, intesa quale attenzione da porre al testo durante la lettura:

Tertio, oportet ut homo sollicitudinem apponat et affectum adhibeat ad ea quae vult memorari, quia quo aliquid magis fuerit impressum animo, eo minus elabitur. Unde et Tullius dicit, in sua rhetorica, quod «sollicitudo conservat integras simulacrorum figuras»¹²⁰

Come l'*intentio* della meditazione monastica, la *sollicitudo* tomistica implica un approccio affettivo al testo, volto alla rielaborazione delle *species intentionales* dei *phantasmata* memoriali, ma soprattutto alla contaminazione dell'io con il testo. Queste corrispondenze concettuali, conducono Mary Carruthers a porre in relazione la *sollicitudo* con il *rimor* agostiniano e il *discutere* petrarchesco.¹²¹ Se tutti e tre i termini implicano un alto grado di concentrazione nell'applicazione dell'animo al testo, diverse sono le loro sfumature semantiche: mentre la *sollicitudo* tomistica indica un atto di studiosa attenzione, con la connotazione di un compito faticoso, il *rimor* di Agostino¹²² denota un gesto di scoperta relativa all'aprire e allo scavare, tradendo, tra l'altro, la sua applicazione

¹¹⁶ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 153. Cfr. L. BOLZONI, *Petrarca e le tecniche di memoria (a proposito del De remediis)*, in *Humanistica. Per Cesare Vasoli*, a cura di F. Meroi e E. Scapparone, Firenze, L. S. Olschki, 2004, pp. 41-60, a p. 45: «è molto difficile, quasi impossibile, e anzi rischioso, dice Bernardo, dimenticare i propri peccati. Essi sono profondamente impressi nella nostra anima: è come se si volesse raschiare via da una pergamena, imbevuta di inchiostro e di colori, le parole e le immagini che vi sono state incise. Si rischia di raschiare via la pelle stessa, insieme a ciò che si vuole cancellare. Bisognerà invece costruire un nuovo rapporto fra memoria e oblio: in questo caso bisognerà far leva sul ricordo della misericordia divina, e proprio questa immagine ci aiuterà ad allontanare il peso doloroso del ricordo dei peccati, a costruire una nuova condizione di vita».

¹¹⁷ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 86.

¹¹⁸ Ivi, p. 23: «La lettura del testo sacro, sia che venisse attuata in comune o in 'silenzio', doveva essere intrapresa con una particolare *intentio*, quella della 'carità'».

¹¹⁹ Secondo Yates la menzione della *sollicitudo* da parte di Tommaso deriverebbe da un errore della tradizione, per cui nel proprio testimone dell'*Ad Herennium* il teologo avrebbe trovato questa parola al posto di *solitudo* (YATES, *The art of memory*, cit., p. 75). Al contrario Carruthers ritiene che la modifica di Tommaso sia volontaria (CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 173).

¹²⁰ *Sum. Theol.* II^a-II^{ae} q. 49 a. 1 ad 2.

¹²¹ CARRUTHERS, *The book of memory*, p. 173.

¹²² *Conf.* VI, 3, 3: «Sed cum legebat, oculi ducebantur per paginas et *cor intellectum rimabatur*, vox autem et lingua quiescebant», corsivo mio.

strettamente legata all'*inventio*.¹²³ Quest'ultima semantica è più vicina al *discutere* petrarchesco¹²⁴ che implica lo spezzare, il rompere, ma allo stesso tempo con questa scelta terminologica il poeta intende indicare anche una sorta di dialogo fra i testi e con il testo, come si avrà modo di osservare nel prossimo capitolo.¹²⁵

Al di là delle diverse connotazioni dei processi di visualizzazione della parola, resta da chiarire come si possa acquisire la corretta *intentio*. Ebbene, la capacità di interpretare correttamente i *phantasmata* derivanti dalla realtà e dal testo è frutto di un complesso processo di elaborazione delle immagini create nell'interiorità durante la contemplazione delle Scritture e di un'applicazione costante della mente del soggetto durante la meditazione.¹²⁶ Tale applicazione si configura come un atto di volontà. Ciò appare chiaramente sia nel pensiero di Tommaso che nella filosofia agostiniana, dove, se da un lato il riconoscimento della verità richiede l'intervento della grazia divina per il tramite del Testo Sacro, è anche vero che quest'ultimo non può avere effetto se non incontra un soggetto in grado di applicarvi adeguatamente. Su queste basi Agostino concepisce uno stretto legame tra intelletto, volontà e memoria, che costituiscono la trinità interna all'anima,¹²⁷ nella quale i tre elementi si compenetrano rappresentando un'unica essenza.¹²⁸ In particolare, la volontà acquisisce il ruolo di guidare l'azione dell'intelletto sui dati presenti nella memoria:

¹²³ Cfr. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 16: «il termine latino *inventio* contiene in sé il significato sia di inventare che catalogare, ciò implica che esista una struttura dove “inventariare” la conoscenza»

¹²⁴ Cfr. P. GUÉRIN, *La lettura “pars prima dialogi”?*, in *Petrarca lettore, pratiche e rappresentazioni della lettura nelle opere dell'umanista*, a cura di L. Marozzi, Firenze, Franco Cesati, 2016, pp. 79-96, alle pp. 86-87: «Se cerchiamo le occorrenze di “discutio” (e derivati) nel *Secretum*, nonché in altre opere di Petrarca [...] ci accorgiamo che, giusta un uso perfettamente classico del verbo, “discutere”, viene talvolta associato a “nebulae”, “tenebrae”, o ancora a “caligo”, con il valore di “dissipare”, “sciogliere” (ciò che oscura), in senso letterale come metaforico: l'associazione funziona infatti appieno quando di tenebre o nebbie *dell'errore*, o dell'ignoranza, si tratta. [...] ma allora ci ricordiamo del significato originario del nostro verbo (qualcosa come “allargare scuotendo”, “colpire”, “scuotere violentemente per aprire”, e poi semplicemente “fendere”, “spezzare”, “spaccare”) significato che permane anche in tutta una serie di occorrenze dell'uso petrarchesco. [...] ci sembra che il verbo “discutere” rimanga pregno di questa certa violenza primaria, e che l'“interpretazione” o l'“analisi” cui fanno cenno i traduttori, nonché la tranquilla e serena facoltà di giudicare riscontrata in altri luoghi, non rendano perfettamente conto dell'operazione critica – quasi una dissezione dei “singula verba” – così come la concepisce il Petrarca [...]. Coscienza d'altronde precoce, se nella lettera della vecchiaia (addirittura 1374) a Luca da Penne, “de libris Ciceronis”, il mittente della missiva ricorda come, dopo il puro incanto fanciullesco della dolcezza emanata dalle parole di Cicerone che dapprima non capiva, crebbe poi in lui il desiderio di “vix testa effracta, aliquam nuclei dulcedinem degustare” [*Sen. XVI, 1, 7*]. Si veda anche ivi, p. 87, n.: «L'etimologia di *discutere*, è *disquatio*, in cui *quatio*, ‘colpire’, ‘scuotere’, ‘smuovere’, incrementato con il prefisso *dis-*, che indica ‘divisione, separazione, distinzione’».

¹²⁵ Cfr. par. III.3.3.3.

¹²⁶ Cfr. ALBERTO MAGNO, *Moralia in Job*, praef. VII: «Et quidem quaedam verba responsionum illius imperitis lectoribus aspera resonant, quia sanctorum dicta pie intelligere, sicut dicuntur, ignorant; et quia animum dolentis et justis in semetipsis assumere nesciunt, ideo doloris verba bene interpretari non possunt. Mentem quippe patientis bene pensare novit condensio passionis».

¹²⁷ *De Trin.* X, 11, 17: «Remotis igitur paulisper ceteris, quorum mens de se ipsa certa est, tria haec potissimum considerata tractemus, memoriam, intellegentiam, voluntatem». Cfr. BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'Eterno*, cit., p. 40: «rispetto alle tesi tomiste, le correnti agostiniane e francescane appaiono caratterizzare dall'accentuazione degli elementi voloniaristici».

¹²⁸ *De Trin.* X, 11, 18: «Haec igitur tria, memoria, intellegentia, voluntas, quoniam non sunt tres vitae, sed una vita; nec tres mentes, sed una mens, consequenter utique nec tres substantiae sunt, sed una substantia. Memoria quippe, quod vita et mens et substantia dicitur, ad se ipsam dicitur; quod vero memoria dicitur, ad aliquid relative dicitur. Hoc de intellegentia quoque et de voluntate dixerim; et intellegentia quippe et voluntas ad aliquid dicitur. Vita est autem unaquaeque ad se ipsam, et mens, et essentia. Quocirca tria haec eo sunt unum, quo una vita, una mens, una essentia; et quidquid aliud ad se ipsa singula dicuntur, etiam simul, non pluraliter, sed singulariter dicuntur. Eo vero tria quo ad se invicem referuntur. Quae si aequalia non essent, non solum singula singulis, sed etiam omnibus singula; non utique se invicem caperent. Neque enim tantum a singulis singula, verum etiam a singulis omnia capiuntur. Memini enim me habere memoriam, et intellegentiam, et voluntatem; et intellego me intellegere, et velle, atque meminisse; et volo me velle, et meminisse, et intellegere, totamque meam memoriam, et intellegentiam, et voluntatem simul memini», corsivo mio.

Iam vero usus tertius in voluntate est, pertractante illa quae memoria et intelligentia continentur, sive ad aliquid ea referat, sive eorum fine delectata conquiescat. *Uti est enim assumere aliquid in facultatem voluntatis; frui est autem uti cum gaudio, non adhuc spei, sed iam rei.* Proinde omnis qui fruitur, utitur; assumit enim aliquid in facultatem voluntatis, cum fine delectationis. Non autem omnis qui utitur fruitur, si id quod in facultatem voluntatis assumit, non propter illud ipsum, sed propter aliud appetivit¹²⁹

Si noterà come Agostino in questo passo ritorni sul discorso relativo all'attaccamento alle immagini e alla confusione tra creatura e Creatore che si è osservato in precedenza: la volontà in tal senso rappresenta la prima guida dell'uomo di fronte alla perdizione ed alla confusione prodotte nella memoria dai *phantasmata* del mondo.¹³⁰ Il Testo Sacro, quindi, non può agire sulla morale individuale se non esiste un atto di concentrazione volontaria volta all'indagine della verità celata dietro le immagini, non al possesso delle stesse. Così Scritture e volontà in Agostino rappresentano le soluzioni all'alienazione dell'io prodotta dall'interiorizzazione incontrollata dei fantasmi del mondo.¹³¹

Da quanto detto si deduce che il testo può essere interiorizzato solo se transcodificato verbo-visivamente attraverso un atto volontario di meditazione delle immagini sorte durante la sua lettura.

II.2.1.3. Oblio e *curiositas*

In base a quanto si è sin qui osservato si deduce che l'oblio di per sé non è un processo negativo per la memoria, ma anzi, come notano sia Bernardo che Agostino è qualcosa di necessario alla *conversio*. A sostegno di ciò, è di particolare interesse la riflessione proposta da Weinrich sulla natura dei fiumi Lete ed Eunoè descritti nel canto XXVIII del *Purgatorio*:

dalla stessa fonte dalla quale fluisce il Lete sgorga un altro fiume, Eunoè, che significa qualcosa come «buona mente» o «buona memoria». Con le sue acque curative questo fiume gemello possiede la proprietà di contrastare gli effetti di oblio del Lete negli spiriti dei beati e di rafforzare in loro il ricordo delle buone azioni che hanno compiuto sulla terra, così che possano entrare in cielo con un'ottima memoria. Solo questi spiriti hanno perduto per effetto del Lete una parte della loro forza mnemonica, giacché essi sotto l'influsso dell'Eunoè non possono più ricordarsi dei loro precedenti peccati (che devono esserci stati, anche se in forma veniale, pure nella vita del santo) una carenza della quale potrebbero essere felici in eterno¹³²

I due fiumi appaiono come una rappresentazione della coesistenza di reminiscenza e oblio nel processo di *conversio*: infatti le anime dei beati, dopo la purgazione, dimenticano i peccati e ricordano solo le azioni tramite le quali hanno guadagnato il paradiso. Se questo non può avvenire prima della morte, è tuttavia chiaro che un corretto comportamento morale non è prodotto solo da una buona memoria, ma da un buon equilibrio tra ricordo e dimenticanza.

¹²⁹ Ivi, 17, corsivo mio.

¹³⁰ La volontà acquisisce anche la funzione di responsabilizzare l'uomo rispetto alle proprie azioni, funzione che tuttavia genera un'ambiguità rispetto al rapporto tra destino e autodeterminazione che sarà centrale in Petrarca. Cfr. J. LE GOFF, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante e altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1976, p. 9: «in sant'Agostino, il tempo della storia [...] conservava un'"ambivalenza" in cui, nel quadro dell'eternità e subordinati all'azione della provvidenza, gli uomini avevano presa sul loro destino e quello dell'Umanità».

¹³¹ Di particolare interesse in tal senso sono le parole di Simone da Cascina, che nel *Colloquio Spirituale* descrive l'affinamento delle capacità di lettura secondo i termini della psicologia medievale, affermando che quando la volontà si allinea ai principi della Chiesa «assottiglierà solo a cose superne la estimativa e immaginativa potensia, non lassandola immaginare o pensare se non di cose celeste; riempirà la memoria di sante e vertuose immaginassione» (BOLZONI, *La rete delle immagini*, cit., p. 57).

¹³² H. WEINRICH, *Lete, arte e critica dell'oblio*, Bologna, Il mulino, 2010, p. 43.

In tal senso si dovrà concordare con Carruthers quando afferma che «il grande vizio della memoria non è l'oblio, ma il disordine».¹³³ Per disordine, infatti, non si intende solo l'assenza di organizzazione dei ricordi in reti associative, che pure è fonte di dimenticanza e perdizione morale, ma anche la strutturazione di legami impropri tra i dati, sia da un punto di vista gnoseologico che etico. Si sono analizzate in tal senso le conseguenze di un atto meditativo improprio nel *De Trinitate* agostiniano. Le posizioni del teologo vengono riprese anche da Bernardo di Chiaravalle, che ne propone una rielaborazione per quanto riguarda il tema della meditazione dell'immagine. Nell'*Apologia all'abate Guglielmo* Bernardo afferma che le figure grottesche che popolano le raffigurazioni dei capitelli di Cluny rischiano di divenire fonte di distrazione per i monaci, turbando sia l'*aspectus*, che l'*affectus* propri dell'atto meditativo. Così un'immagine che generi un eccesso di meraviglia nel meditante può risultare controproducente.¹³⁴ Ciò non riguarda solo le figurazioni interiori, ma anche la lettura del Testo Sacro. In tal senso nel suo *Sermone sul Cantico dei Cantici*, lo stesso Bernardo mette in guardia i novizi dall'approfondimento di questa parte delle Scritture: essi, infatti, dovranno trattare alcuni argomenti in modo differente rispetto a coloro che vivono nel mondo.¹³⁵ Solo in questo modo, senza perdersi nella tentazione, i monaci potranno comprendere che il testo in questione «non est strepitus oris, sed iubilus cordis»,¹³⁶ ma in ogni caso sarebbe più consono che il *Cantico dei Cantici* venisse approfondito da una mente preparata ed erudita.¹³⁷

Il rischio derivante dal contatto o dalla creazione di immagini improprie, da cui nascono deviazioni morali, spiega un particolare uso terminologico della tradizione medievale, nella quale si ricorre al termine *fornicatio* per denominare i disordini della memoria. Questo, in senso ampio, viene utilizzato anche per indicare una serie di errati atteggiamenti meditativi, ad esempio Cassiano lo associa ad una forma di distrazione della mente, che, se non concentrata su un pensiero, vaga troppo liberamente e si lascia impressionare dalle sensazioni derivanti dal mondo esterno.¹³⁸ Anche il termine *curiositas* ha un significato analogo, infatti come ricostruisce Carruthers, questa «è il risultato dell'accidia, della pigrizia, della negligenza della mente a riconoscere che il pensiero è un processo costruttivo».¹³⁹ Ma in senso più ampio il termine definisce tutto quel processo che a partire da una lettura superficiale del testo e della realtà conduce ad errate associazioni delle immagini tra di loro e alle *species*, fino al disordine della memoria:

in termini mnemotecnici, *curiositas* indica sia l'«affollamento» di immagini – un vizio mnemotecnico, poiché riunire troppo immagini insieme le fa sbiadire, ne ostruisce la vista e dunque ne sciupa l'efficacia come punti di

¹³³ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 130.

¹³⁴ Così solo un monaco particolarmente abile nella meditazione poteva servirsi di una tipologia di immagini particolarmente utili per stimolare la memoria, ma altrettanto insidiose, come quelle a carattere erotico. Per cui, come ricostruisce Carruthers, l'arcivescovo di Canterbury Thomas Bradwardine faceva uso di questo tipo di *imagines agentes*. Cfr. EAD., *The book of memory*, cit., pp. 170-171.

¹³⁵ BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Super Cantica Sermo*, I, 1: «Vobis, fratres, alia quam aliis de saeculo, aut certe aliter dicenda sunt».

¹³⁶ Ivi, 6.

¹³⁷ *Ibidem*: «Ceterum non est illud cantare seu audire animae puerilis et neophytae adhuc, et recens conversae de saeculo, sed provectae et eruditae mentis».

¹³⁸ GIOVANNI CASSIANO, *Collationes*, I, 5: «Necesse est enim mente quo recurat cuive principaliter inhaereat non habentem per singulas horas atque momenta pro incursum varietate mutari atque ex his quae extrinsecus accedunt in illum statum continuo transformari qui sibi primus occurrerit». Cfr. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 130.

¹³⁹ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 133. Cfr. ivi, p. 149 «Essere *curiosus* significa trovarsi nello stato contrario a quello di essere *attentus*, che vuol dire sia 'solerte' che 'concentrato'. L'essere *curiosus* descrive quel che accade quando si perde di vista quello di cui le immagini sono contrassegni. [...] uno sforzo per 'dimenticare' si risolve non nel bisogno di cancellare, ma piuttosto nella necessità etica di resistere alla *curiositas* e di trovare la propria 'postura' o il proprio 'atteggiamento' contro il divagare e la licenziosità della 'fornicazione mentale'».

orientamento e riferimento – sia la casualità nella disposizione degli elementi che formano le immagini come, ad esempio, la costruzione di sfondi non ordinati secondo una precisa struttura¹⁴⁰

Ebbene, se l'acquisizione di una corretta *intentio* durante la lettura permette il superamento della *fornicatio* così come descritta da Cassiano, solo una mnemotecnica basata su reminiscenza e oblio può sanare la *curiositas*.¹⁴¹

II.2.2. LA COGITATIO

Nel percorso della *meditatio* medievale alla *memoratio* segue la *cogitatio*. Questa può essere definita come un confronto delle immagini sorte nella mente con quelle presenti nella memoria. Per comprendere la funzione di questa fase della *meditatio* risulta utile prendere in considerazione il termine 'cogitatio': Agostino nota che la parola ha la stessa radice di 'cogo',¹⁴² verbo il cui significato è 'raccolgere', 'radunare', dunque la *cogitatio* corrisponde in senso generale alla raccolta e al confronto dei dati presenti nella memoria. Nella retorica classica la *cogitatio* consiste nell'atto della ricerca dei dati relativi alla perorazione di una causa. L'importanza della memoria in questa fase appare chiara: se per Cicerone la memoria ha la funzione di raccogliere i dati necessari all'*inventio*, quest'ultima è definita «*excogitatio rerum verarum aut veri similium, quae causam probabilem reddant*».¹⁴³ Dunque l'*inventio* corrisponde alla fase tramite cui attraverso la *cogitatio* il soggetto cerca nella memoria i dati utili all'orazione. Anche nella psicologia medievale la *cogitativa*, come analizzato, pone in relazione l'immagine che si presenta ai sensi con quelle contenute nella memoria durante l'esperienza contingente, ma associa anche tra di loro i fantasmi memoriali durante l'atto del pensiero.

II.2.2.1. La sovrapposizione tra visione sensoriale e visione memoriale

A fronte di quanto detto è però necessario notare che anche la *cogitatio* nel pensiero medievale acquisisce un valore spirituale. Agostino in tal senso fa del confronto tra i dati presenti nella memoria il mezzo tramite cui l'intelletto è in grado di attuare un percorso conoscitivo¹⁴⁴ *per visibilia ad invisibilia*, estrapolando la conoscenza astratta dalla raccolta delle immagini, cercando il segno del

¹⁴⁰ Ivi, p. 130.

¹⁴¹ Ivi, p. 81: «l'oblio non si attua con la rimozione, ma con la ricomposizione all'interno di una nuova scena – applicando quella che è una tecnica mnemonica di base».

¹⁴² *Conf.* X, 11, 18: «Quocirca invenimus nihil esse aliud discere ista, quorum non per sensus haurimus imagines, sed sine imaginibus, sicuti sunt, per se ipsa intus cernimus, nisi ea, quae passim atque indisposite memoria continebat, cogitando quasi colligere atque animadvertendo curare, ut tamquam ad manum posita in ipsa memoria, ubi sparsa prius et neglecta latitabant, iam familiari intentioni facile occurrant. Et quam multa huius modi gestat memoria mea quae iam inventa sunt et, sicut dixi, quasi ad manum posita, quae didicisse et nosse dicimur. Quae si modestis temporum intervallis recolere desivero, ita rursus demerguntur et quasi in remotiora penetralia dilabuntur, ut denuo velut nova excogitanda sint indidem iterum (neque enim est alia regio eorum) et cogenda rursus, ut sciri possint, id est velut ex quadam dispersione colligenda, unde dictum est cogitare. *Nam cogo et cogito sic est, ut ago et agito, facio et factito. Verumtamen sibi animus hoc verbum proprie vindicavit, ut non quod alibi, sed quod in animo colligitur, id est cogitur, cogitari proprie iam dicatur*», corsivo mio. Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 199.

¹⁴³ *De inv.* I, 9.

¹⁴⁴ AGOSTINO, *Sermones*, 225, 3, 3: «Et ego scio [...] nec ego comprehendo; sed cogitatio facit nos extendi, extensio dilatat nos, dilatatio nos capaces facit».

Creatore nella creatura, la *species* che raggruppi una serie di fantasmi:

Quocirca invenimus nihil esse aliud discere ista, quorum non per sensus haurimus imagines, sed sine imaginibus, sicuti sunt, per se ipsa intus cernimus, nisi ea, quae passim atque indisposite memoria continebat, *cogitando quasi colligere atque animadvertendo curare, ut tamquam ad manum posita in ipsa memoria*, ubi sparsa prius et neglecta latitabant, iam familiari intentioni facile occurrant¹⁴⁵

In tal senso la *cogitatio* si fa momento preliminare alla risemantizzazione dei dati presenti nella memoria: solo raccogliendo questi ultimi, infatti, l'intelletto è in grado di rielaborarli, estrapolandone la conoscenza.

La concezione agostiniana si rintraccia anche in Ugo di San Vittore. Si è osservato in tal senso come il teologo ponga la *lectio* alla base della *meditatio*, ma è nella prefazione alla *Cronica* che si definiscono le fasi della meditazione e il rapporto di quest'ultima con l'esegesi del Testo Sacro. Ugo individua tre gradazioni di significato nelle Scritture: la *storia*, corrispondente al senso letterale, che consiste nella narrazione delle azioni, l'*allegoria*, che è il significato nascosto dietro l'azione; e la *tropologia* che corrisponde alla comprensione tramite la lettura di quale sia l'azione corretta da compiere, dunque l'attualizzazione in senso morale del testo:

Divinarum scripturarum expositio omnis secundum triplicem sensum tractatur: historiam, allegoriam, et tropologiam, id est moralitatem. Hystoria est rerum gestarum narratio per primam litterae significationem expressa. Allegoria est cum per factum hystoriae quod in sensu litterae invenitur aliud sive praeteriti sive praesentis sive futuri temporis factum innuitur. Tropologia est cum in eo quod factum audimus, quid nobis sit faciendum agnoscimus. *Unde etiam recte tropologia, id est, sermo conversus sive locutio replicata, nomen accepit, quia nimirum alienae narrationis sermonem ad nostram tunc eruditionem convertimus, cum facta aliorum legendo ea nobis ad exemplum vivendi conformamus*¹⁴⁶

La comprensione del significato tropologico di un testo permette di porre in relazione quanto letto nella storia con quanto sperimentato nell'esperienza, sovrapponendo la dimensione testuale a quella reale. Questo processo viene definito da Ugo *collatio* che, con un significato simile alla *cogitatio*, sta ad indicare di nuovo la conoscenza di elementi infigurabili attraverso la raccolta e il confronto di immagini che ad essi afferiscono, immagini a loro volta riassunte tramite una figura simbolica, come si osserverà.¹⁴⁷

Le idee di Ugo avvicinano il Testo Sacro alla dimensione morale e interiore del lettore, intercettando un cambiamento di rapporto con le Scritture che avviene intorno al XII secolo. In questo periodo, infatti, si assiste ad una variazione dei modi di fruizione della parola scritta e parallelamente ad una diffusione della pratica della lettura silenziosa.¹⁴⁸ Sotto la spinta di questi cambiamenti in

¹⁴⁵ *Conf.*, X, 11, 18, corsivo mio.

¹⁴⁶ UGO DI SAN VITTORE, *De tribus maximis circumstantiis gestorum*, a cura di W. M. Green, in «Speculum», XVIII (1943), pp. 488-492, a p. 491, corsivo mio.

¹⁴⁷ Vedi oltre.

¹⁴⁸ Cfr. di P. SAENGER, *Leggere nel tardo medioevo*, in *Storia della lettura*, cit., pp. 117-154, a p. 140: «La transizione alla lettura e alla composizione silenziosa, rendendo disponibile una nuova dimensione del privato, aveva ramificazioni ancora più profonde per la cultura laica e scolastica del medioevo. Dal punto di vista psicologico, la lettura silenziosa stimolava il lettore, giacché poneva la fonte della sua curiosità interamente sotto il suo personale controllo». Si veda anche STOCK, «*Lectio divina*» e «*lectio spiritualis*», cit., p. 178: «Dalla metà del XII secolo le cose cominciarono a cambiare. Un elemento importante fu la predicazione in volgare, che consisteva in una lettura orale della scrittura nella lingua madre dei e in un semplice commento, che rendeva la Bibbia comprensibile anche ai non letterati. Un secondo cambiamento si verificò nelle scuole capitolari e all'Università di Parigi, quando la lettura dei libri prevista dai programmi si liberò gradualmente dal condizionamento delle affiliazioni istituzionali degli studenti. Si leggeva un libro non in quanto appartenenti a una determinata comunità, ma perché si studiava una disciplina particolare. In terzo luogo, la produzione

ambito monastico inizia a svilupparsi a partire dalla *lectio divina* la pratica della *lectio spiritualis*. Questa si configura come una tecnica basata sulla visualizzazione del testo sotto forma di immagini interiori non necessariamente legate al suo contenuto, sulle quali avviare una meditazione morale. A differenziare la contemplazione propria della *lectio divina* dalla *lectio spiritualis* è innanzitutto la scissione della meditazione dall'atto della lettura: mentre nella *lectio divina* ci si concentrava sul Testo Sacro, nella *lectio spiritualis* la meditazione può avvenire in modo avulso dal testo, dunque anche in un secondo momento. Cambia poi l'oggetto della contemplazione: nella *lectio spiritualis* infatti si presta attenzione alle parole e alle immagini sorte durante la lettura e alle conseguenze emotive che esse hanno generato nel lettore.¹⁴⁹ In tal senso Stock riconosce la *lectio spiritualis* come un atto «soprattutto legato all'espressione, quale manifestazione della vita affettiva dell'individuo»¹⁵⁰ e di «narrazione soggettivamente organizzata delle proprie emozioni, come si svolge nella mente del lettore».¹⁵¹ In questo modo la pratica propria della *lectio divinis* entra in una dinamica più intimamente riflessiva, in cui le immagini possono essere soggette ad una elaborazione soggettiva.

D'altronde già Gregorio Magno descriveva i cambiamenti che avvengono nell'animo del lettore di fronte alle Scritture e come queste trovino il significato più alto nell'interiorizzazione dell'*exemplum* di Cristo.¹⁵² In tal senso Gregorio giunge a definire il Testo Sacro come uno specchio in cui si riflette l'interiorità del lettore: «Scriptura sacra mentis oculis quasi quoddam speculum opponitur, ut interna nostra faciens in ipsa videatur. Ibi etenim foeda, ibi pulchra nostra cognoscimus».¹⁵³ Gregorio, come pone in evidenza Carruthers, riprende in realtà una riflessione agostiniana:

Est ergo quidam formosus, est quidam pulcher prae filiis hominum; etsi filius hominis, tamen prae filiis hominum. Huic tu placere vis, o anima humana, o una in multis? Audiamus Ecclesiam; quia erat illis anima una et cor unum in Deum: hanc alloquitur Psalmus. Vis ei placere? Non potes, quamdiu deformis es: quid facies ut pulchra sis? Prius tibi displiceat deformitas tua, et tunc ab illo ipso cui vis placere pulchra, mereberis pulchritudinem. Ipse enim erit reformator tuus, qui fuit formator tuus. Ergo prius attende quae sis, ne audeas ire foeda in pulchri oscula. Et quid intuens, inquis, me videbo? *Posuit tibi speculum Scripturam suam*; legitur tibi: «Beati mundi corde, quoniam ipsi Deum videbunt». Speculum in hac lectione propositum est: vide si hoc es quod dixit; si nondum es, geme ut sis. *Renuntiabit tibi speculum faciem tuam: sicut speculum non senties adulatorem, sic nec te palpes. Hoc tibi*

ed il consumo di libri cominciò ad obbedire alle leggi di mercato. Laici ed ecclesiastici acquistavano e possedevano biblioteche personali, nelle quali i libri non erano oggetti simbolici, bensì fonte d'informazione su temi riguardanti la vita quotidiana, come la medicina, l'amministrazione domestica e la guerra. Infine, per la prima volta dall'antichità, gli autori laici si accorsero dell'esistenza e delle potenzialità di un pubblico non religioso».

¹⁴⁹ Ivi, p. 176: «il progresso spirituale scaturiva come il risultato della reazione emotiva alla presenza stessa del pensiero spirituale in sé».

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibidem*. Cfr. BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'Eterno*, cit., p. 18: «Gli ambienti monastici [...] concepiscono e vivono la teologia come una esperienza spirituale prima che intellettuale, in relazione al fine del monaco che è quello di cercare Dio e non di discuterlo. La teologia viene a configurarsi come un sapere indirizzato all'*amor Dei*, dunque [...] con una finalità pratico-affettiva. [...] la cultura monastica [...] si configura come personale, soggettiva, letteraria; la parola che più la caratterizza non è *quaeritur* ma *desideratur*, non più *sciendum* ma *experiendum*».

¹⁵² GREGORIO MAGNO, *Regola Pastoralis*, III, 12: «Scriptum quippe est: Jesus ergo cum cognovisset quia venturi essent ut raperent eum, et facerent eum regem, fugit iterum in montem ipse solus. Quis enim principari hominibus tam sine culpa potuisset, quam is qui hos nimirum regeret, quos ipse creaverat? Sed quia idcirco in carne venerat, ut non solum nos per passionem redimeret, verum etiam per conversationem doceret, exemplum se sequentibus praebens, rex fieri noluit, ad crucis vero patibulum sponte convenit; oblatam gloriam culminis fugit, poenam probrosae mortis appetiit; ut membra ejus videlicet discerent favores mundi fugere, terrores minime timere, pro veritate adversa diligere, prospera formidando declinare, quia et ista saepe per tumorem cor inquinant, et illa per dolorem purgant. In istis se animus erigit, in illis autem etiamsi quando se erexerit, sternit. In istis sese homo obliviscitur, in illis vero ad sui memoriam nolens etiam coactusque revocatur». Cfr. CARRUHERS, *The book of memory*, cit., p. 165.

¹⁵³ GREGORIO MAGNO, *Moralia in Job*, II, 1.

*ostendit nitor ille quod es: vide quod es; et si tibi displicet, quaere ut non sis*¹⁵⁴

Su questo passo è interessante soffermarsi, notando come secondo Agostino le Scritture assolvano a due decisive funzioni: la prima è quella di fornire un modello, una serie di *exempla*, primo quello di Cristo, su cui basare la propria strutturazione morale; la seconda è quella di riconoscere sé stessi e i propri errori. Così il Testo Sacro agisce direttamente sulla vita e sui processi morali della psicologia umana sovrapponendosi alla realtà, fino a superarla nel suo statuto di verità, essendo le Scritture necessariamente superiori all'esperienza. Se questo viene affermato chiaramente nel passo osservato, confrontando quest'ultimo con il contenuto del *De Trinitate* relativo all'interiorizzazione delle immagini e all'alienazione dell'io, si comprende come secondo Agostino il Testo rappresenti primariamente il momento di una presa di coscienza interiore, il riconoscimento del proprio io attraverso l'elaborazione memoriale del suo contenuto.

II.2.2.2. L'*exemplum* e la strutturazione dell'io

La *cogitatio*, intesa come raccolta e confronto dei dati, è una fase della *meditatio* che ha importati implicazioni sia sotto il profilo gnoseologico che morale, soprattutto alla luce della sua spiritualizzazione operata dalla cultura medievale, come si è tentato di dimostrare. Ma la reinterpretazione spirituale della *cogitatio* a sua volta ha importanti conseguenze anche in ambito retorico, influenzando l'argomentazione basata su *auctoritates* ed *exempla* che caratterizza quest'epoca. Per comprendere il rapporto tra il processo mentale e meditativo della *cogitatio* e la sua declinazione retorica è necessario partire da un dato storico, ossia l'aumento della disponibilità dei testi e delle fonti a cui attingere cui si assiste tra il XII e il XIII secolo,¹⁵⁵ aumento che, come pone in evidenza Carruthers, produce una grande diffusione dei *florilegia*, raccolte di sentenze, massime o passi divisi per argomento secondo una struttura a *loci communes*.¹⁵⁶ Questo tipo di compendi è in realtà diffuso durante tutto il medioevo, ma in questo periodo tali testi cambiano funzione: essi infatti non sono più solo un supporto mnemonico, ma divengono direttamente oggetti di studio e in molti casi, ampliando il *corpus* di *auctoritates* rispetto al passato, sostituiscono trattazioni più complesse.¹⁵⁷

¹⁵⁴ *En. in Ps.* 103, 1, 4, corsivi miei. Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 329, n.

¹⁵⁵ Cfr. anche HAMESSE, *Il modello della lettura nell'età della Scolastica*, cit., p. 96: «Poiché la produzione letteraria è in continuo aumento a partire dal secolo XII, occorre trovare altri metodi di lettura, più rapidi, che permettano agli intellettuali di conoscere un gran numero di opere. Si tratta di metodi assai vari. L'approccio visivo al testo sostituisce l'ascolto. Occorrerà ormai leggere velocemente e avere i mezzi per ritrovare facilmente i passi che si desidera utilizzare e gli argomenti che è indispensabile conoscere in un campo ben preciso». Questo cambiamento rientra in un più ampia modificazione della società cui si assiste tra il X e il XIV secolo. Cfr. LE GOFF, *L'immaginario medievale*, cit., pp. 58-59: «La nascita in Occidente di una società nuova fra il secolo X e il XIV permette [...] di osservare lo sviluppo delle relazioni fra realtà socio-economiche, da un lato, e schemi ideologici e immaginari dall'altro».

¹⁵⁶ CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., pp. 119-220: «This is a convention of the genre, *florilegia* being understood to be volumes only of extracts, the notes which students took on their reading [...] As a compositional and devotional aid, a *florilegium* is a promptbook for *memoria* [...]. Monastic compilations are primarily meditational in nature, designed for an audience of varying sophistication, whereas the scholastic *florilegia*, like the *Manipulus florum* or *Handful of Flowers* studied by the Rouses, are often highly technical, even jargonish textbooks for clerics composing sermons».

¹⁵⁷ Ivi, p. 220: «These arose to fill a particular market demand [...]: the greatly increased population of university scholars and preachers. Many of these scholastic *florilegia* are organized so technically that they would be hard to memorize as such, but their usefulness assumes an already well-trained memory». Cfr. HAMESSE, *Il modello della lettura nell'età della Scolastica*, cit., p. 101: «Conclusione inevitabile dovuta a questo genere letterario nuovo: la lettura non è più diretta. Essa passa attraverso l'intermediario di un compilatore, attraverso il filtro della selezione. Cambia il rapporto con il libro. Il contenuto non è più studiato per se stesso, con l'obiettivo di acquistare una certa saggezza [...]. Il sapere è ormai prioritario

In ambito monastico i *florilegia* vengono distinti in due forme, le *distinctiones* contenenti brani scritturali o scolastici, e le raccolte di *exempla* che fungono da repertorio per la costruzione dei *sermones*.¹⁵⁸ A questi si devono aggiungere *florilegia* spirituali, enciclopedie, glosse e *artes predicandi* i quali, come nota Delcorno, introducevano nei *sermones* una «sostificata ricchezza dei procedimenti stilistici messi in opera per dare ampiezza e vivacità al discorso».¹⁵⁹

L'insieme di questi strumenti, come riconosce Marie-Anne Polo de Beaulieu costituisce un'importante risorsa su cui si struttura una nuova forma di predicazione molto più attiva e coinvolgente per il pubblico, incentrata su tre pilastri, ossia *auctoritates*, *rationes* (ragionamenti) ed *exempla*:

Questa forma di predicazione poteva essere animata dagli interventi dell'uditorio (domande, obiezioni), con le messe in scena ideate dal predicatore (con l'aiuto di grida, dialoghi fittizi, pantomime, gesti) o ancora con il ricorso agli *exempla*, sorta di aneddoti esemplari, spesso tratti dalla vita quotidiana, che oscillavano come genere fra il dramma cristiano e l'effetto comico del *fabliau*¹⁶⁰

Tale cambiamento apparve necessario per rispondere agli sviluppi sociali e culturali in atto a cavallo tra XII e XIII secolo.

In questo quadro la letteratura esemplaristica acquisisce un importante ruolo nel progetto comunicativo attuato dalle autorità ecclesiastiche. Ora, come ricostruisce Le Goff, l'*exemplum* medievale è frutto della ricezione e della rielaborazione di quello classico:

L'*exemplum*, che proviene dall'Antichità greco-romana, è un aneddoto di carattere storico presentato come argomentazione in un discorso di persuasione. Arma dell'oratore giuridico o politico durante l'Antichità, esso diventa strumento di edificazione per il moralista cristiano. Ma dai primi secoli del cristianesimo fino al cuore del Medioevo l'*exemplum* cambia natura e funzione: non più imperniato sull'imitazione di una persona (Cristo era l'*exemplum* per eccellenza), consiste piuttosto in un racconto, o in una *storia* da cogliere *nel suo insieme* come un oggetto, uno, strumento di insegnamento e/o di edificazione¹⁶¹

La distinzione appare in realtà più sfumata, per cui: se è vero che l'*exemplum* classico è descritto a livello della retorica in chiave prettamente suasoria, allo stesso tempo non mancano anche raccolte di esempi utilizzate a scopi morali, prima fra tutte, per l'importanza che assume nel medioevo, la raccolta di *Facta et dicta memorabilia* compilata da Valerio Massimo nella prima metà del I secolo.¹⁶² E ancora Delcorno pone in evidenza che se la diffusione dell'uso dell'esempio medievale moralizzato è particolarmente ampia nella letteratura francese e «se la rete degli *scriptoria* conventuali mette in

e passa avanti a ogni cosa, anche se è frammentario. La meditazione cede il passo all'utilità, trasformazione profonda che muta completamente l'impatto stesso della lettura». Si veda anche ivi, p. 105: «Malgrado le spiegazioni letterali e i commenti forniti obbligatoriamente dagli insegnanti, malgrado gli esercizi compiuti al di fuori dei corsi per consentire ai principianti di familiarizzare con una dottrina che apriva loro prospettive nuove, si nota che la comprensione profonda del pensiero dello Stagirita sfuggiva alla maggior parte di loro. I florilegi di Aristotele costituivano dunque per loro un accesso facile ad una filosofia talvolta oscura, il cui significato non è sempre facile da comprendere a fondo, neanche per gli specialisti. Nella maggior parte dei casi, essi non facevano dunque alcuno sforzo per leggere il testo dell'autore. Si accontentavano di estratti e di commenti fatti dai professori durante i corsi».

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ C. DELCORNIO, *L'exemplum nella predicazione medievale in volgare*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 26.

¹⁶⁰ A. M. POLO DE BEAULIEU, *Predicazione*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, cit., vol. II, pp. 899-910, a p. 906. Cfr. LE GOFF, *L'immaginario medievale*, cit., p. 59: «La predicazione si orienta verso una parola nuova, più orizzontale che verticale, maggiormente aperta alla storicità e disposta ad adattarsi alle condizioni socio-professionali, una parola che attinge alla vita quotidiana».

¹⁶¹ LE GOFF, *L'immaginario medievale*, cit., p. 71, corsivi a testo.

¹⁶² Cfr. DELCORNIO, *L'exemplum nella predicazione medievale*, cit., p. 15.

circolazione le *summae* per i predicatori provenienti d'oltralpe, ma anche prodotte nell'Italia centro-settentrionale, si assiste parallelamente ad una straordinaria ripresa dell'*exemplum* antico» in Italia.¹⁶³

A fronte di queste precisazioni, parlando in linea generale è vero che nella retorica medievale l'*exemplum* viene utilizzato principalmente in chiave morale, rispondendo di nuovo a quella tendenza a spiritualizzare elementi retorici classici che, come si è osservato, caratterizza l'elaborazione di questo periodo. In tal senso cambiano tre caratteristiche principali della narrazione: il primo è il messaggio morale che viene veicolato dalla storia: non si assiste più ad un'esaltazione delle virtù civili, ma di quelle cristiane. Il secondo è la maggiore frequenza di protagonisti derivanti dalle classi povere, funzionale ad avvicinare l'esempio alla realtà vissuta dal pubblico cui è direzionato il sermone, o in generale la comunicazione.¹⁶⁴ Nei trattati relativi alla predicazione, infatti, diviene comune incontrare il consiglio di introdurre gli *exempla* nei *sermones* rivolti ai fedeli appartenenti alle classi più povere. Così ad esempio Iacopo di Vitry, predicatore vissuto nel XII secolo, nel prologo ai *Sermones vulgares* afferma la necessità di rendere «quasi corporalia et palpabilia» i concetti che si vogliono comunicare,¹⁶⁵ poiché i soggetti dalla scarsa cultura «magis moventur exterioribus exemplis quam auctoritatibus vel prouindis sentenciis».¹⁶⁶ Anche Stefano di Borbone, predicatore domenicano vissuto a cavallo tra il XII e il XIII secolo, invita ad utilizzare un «sermo corporeus» che ben si adatta alla «ruditas simplicium»,¹⁶⁷ ma rispetto a Iacopo aggiunge un'interessante riflessione sull'azione di questo tipo di strategia retorica sulla psicologia e sulla memoria del pubblico. Egli infatti pone in evidenza come «sermo enim corporeus facilius transit de sensu ad ymaginativam et de ymaginacione ad memoriam».¹⁶⁸ Si noti come secondo Stefano la costruzione di immagini concrete sia un mezzo attraverso il quale anche il pubblico più basso può memorizzare insegnamenti morali in modo efficace. Questo conduce direttamente alla terza novità introdotta dall'*exemplum* medievale, che risiede proprio nell'attenzione alla sua azione sull'interiorità dell'ascoltatore o del lettore, il quale deve essere mosso verso un percorso spirituale. Questa istanza, come si nota dalle riflessioni di Stefano, è la principale esigenza che spinge i predicatori ad utilizzare l'esempio, e proprio a tale dato può essere ricondotta quell'impossibilità di formulare «una definizione soddisfacente, universalmente accolta»¹⁶⁹ dell'*exemplum* posta in evidenza da Delcorno. Secondo lo studioso, infatti, i predicatori medievali «non si preoccupano di definire l'*exemplum* nei suoi tratti letterari, ma ne calcolano l'effetto sulla coscienza e nella memoria degli uditori: non si chiedono ciò che l'*exemplum* è, ma ciò

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ Ivi, p. 8: «In particolare l'*exemplum*, come viene ristrutturato nella nuova predicazione popolare degli Ordini Mendicanti, diventa il veicolo più adatto a trasmettere il messaggio religioso alle grandi folle cittadine, proprio per la capacità di registrare gli aspetti marginali e feriali della realtà, di captare e manipolare anche le zone più nascoste della cultura folclorica».

¹⁶⁵ IACOPO DI VITRY, *Sermones vulgares*, in DELCORNO, *L'exemplum nella predicazione medievale*, cit., p. 10: «ad edificacionem rudium et agrestium erudicionem, quibus quasi corporalia et palpabilia, et talia que per experienciam norunt, frequencius sunt proponenda».

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ STEFANO DI BORBONE, *Tractatus de diversis materiis predicabilibus*, in *ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Ivi, p. 8. Cfr. C. DELCORNO, *Città e deserto. Studi sulle "Vite dei Santi Padri" di Domenico Cavalca*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2016, pp. 137-138: «Nella cultura medievale, dove la scrittura è intesa come servizio, talvolta come pratica penitenziale, i confini tra agiografia e narrativa sono destinati a rimanere imprecisi e mutevoli. Ogni forma di racconto tende in modo più o meno esplicito a costruire *exempla*, e quindi subisce l'influsso dei modelli agiografici. Nello stesso tempo non vi è racconto agiografico che sfugga alle suggestioni del romanzo antico oppure, nel Basso Medioevo, ai procedimenti narrativi propri delle nuove letterature volgari. È stato osservato che il *roman* medievale ripete il tipo della vita dei santi, e che l'eroe romanzesco esercita sul lettore una fascinazione magica simile a quella suscitata dai grandi modelli devozionali. D'altra parte, proprio la moda dei romanzi induce la Chiesa a promuovere una nuova agiografia più disponibile agli elementi avventurosi e meravigliosi».

che fa».¹⁷⁰ Perciò, per comprendere il ruolo della narrazione esemplare sarà necessario contestualizzarla e livello retorico e in quanto strumento di comunicazione ed educazione morale.

Ebbene, a livello formale l'*exemplum* risponde perfettamente alla necessità di concretizzazione. Ma in senso più ampio, come nota Le Goff, esso «ha [...] la funzione di stabilire un collegamento fra la realtà storica e l'avventura escatologica»,¹⁷¹ funzione che la narrazione esemplare svolge insinuando «un segmento di tempo narrativo, storico, lineare e suddivisibile» fra «il tempo escatologico della Bibbia, attualizzato e orientato dal commento, e il tempo eterno delle verità razionali».¹⁷² Questa strategia di concretizzazione narrativa fa sì che, come nota Delcorno, l'*exemplum* venga utilizzato alla stregua di una *imago agentis*, in grado di rispondere anche alla necessità della *brevitas* utile alla memoria:¹⁷³

In una cultura come quella domenicana, attenta ad utilizzare correttamente gli strumenti dell'*ars memorativa*, l'*exemplum* assume la funzione di *imago agentis*, che si imprime nella memoria degli uditori e talvolta riassume l'intero messaggio della predica¹⁷⁴

L'*exemplum* in tal senso è in grado di penetrare nella rete memoriale del pubblico e di modificarne la struttura veicolando un contenuto morale di per sé astratto sotto forma di immagine e narrazione.

Non solo ma in questo modo la storia si fa punto di contatto tra la memoria individuale e quella collettiva. Carruthers, infatti, nota che gli *exempla* forniscono la struttura di un sistema morale su cui l'individuo plasma il proprio essere, secondo la somiglianza o la dissimiglianza rispetto ai modelli proposti. Su queste basi la studiosa giunge a riconoscere la memoria come la sede primaria dell'autocoscienza dell'uomo medievale, quest'ultimo infatti non percepisce la propria individualità se non in relazione ad un patrimonio memoriale di *exempla* condivisi, in cui questi si fanno portatori di verità da indagare, memorizzare e utilizzare come base morale:

Self-expression is a meaningless term in a medieval context – on that point I agree with the Exegetes, for there was no concept of an autonomous, though largely inarticulate “individual self”, to be defined against social norms. Heloise is not expressing herself, but neither is she simply expressing Lucan. She is “expressing her character”, a function of *memoria*. So instead of the word “self” or even “individual”, we might better speak of a “subject-who-remembers”, and in remembering also feels and thinks and judges¹⁷⁵

L'uomo medievale è dunque un soggetto che ricorda e ricordando si autodefinisce attraverso un confronto con i propri *exempla*, mescolando esperienza, Testo Sacro e folclore. Proprio in questo processo si osserva l'effetto della spiritualizzazione della *cogitatio* sulla dimensione retorica nel contesto medievale. È infatti tramite la raccolta ed il confronto dei modelli che l'individuo può osservare sotto forma di concretizzazione un dato morale,¹⁷⁶ sul quale strutturare la propria identità e

¹⁷⁰ ID., *L'exemplum nella predicazione medievale*, cit., p. 9.

¹⁷¹ LE GOFF, *L'immaginario medievale*, cit., p. 121.

¹⁷² Ivi, p. 119.

¹⁷³ DELCORNO, *L'exemplum nella predicazione medievale*, cit., pp. 7-8: «la *brevitas* non è un fatto accidentale, ma corrisponde ad un modello formale connesso col tempo reale di esecuzione del testo. Il discorso esemplare ha una coesione immediata, paragonabile a quella dell'epigramma o della lirica, mentre il racconto, affidato ad un supporto scritto, rivela pienamente la coerenza del tutto attraverso un lento lavoro di interpretazione».

¹⁷⁴ *Ibidem*. Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 193: «It is a phenomenon of the very greatest importance to this study of what I have called “memorial culture”, that the Dominican order, which was responsible for developing many of the most useful tools for the study of written texts during the thirteenth century, was simultaneously the most active single proponent and popularizer of memory as an art, and especially of the principles of Tullius».

¹⁷⁵ CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 182.

¹⁷⁶ Ivi, pp. 30-31: «This inner *res* needs to be spoken “without” in human language adjusted to occasions throughout time.

attuare la *conversio*.¹⁷⁷ È in questo dato che si dimostra la sovrapposizione tra realtà e finzione nella memoria, e come questa sovrapposizione, intercettando l'esegesi tropologica delle Scritture e dei testi letterari, produca un'influenza diretta di elementi non reali sul modo in cui l'individuo fruisce del mondo e percepisce sé stesso.

II.2.3. LA RUMINATIO

Resta da analizzare l'ultima fase della *meditatio*, ossia la *ruminatio*, che può essere definita come l'elaborazione interiore e memoriale dei dati associati durante la fase della *cogitatio*. Se infatti tramite la *lectio spiritualis* il Testo Sacro è in grado di essere figurato e sovrapposto all'esperienza, così da partecipare al processo di *cogitatio*, la natura intima ed emotiva propria delle immagini spirituali nate durante questa pratica non garantisce necessariamente una corretta elaborazione delle figurazioni, né una loro efficacia sulla morale del soggetto meditante. Bisogna infatti che ad una lettura intenta segua una meditazione altrettanto intenta in grado di sviluppare dei processi attivi della memoria, che facilitino l'elaborazione e la fissazione della verità celata dietro l'immagine memoriale tratta dal Testo. Come si osservava, ciò che è richiesto dalla cultura medievale è in sostanza una reciproca contaminazione di memoria e Scritture, che passi per un'elaborazione intima del Testo Sacro, solo così l'io può essere efficacemente educato alla scoperta della verità. Questa contaminazione si ha attraverso due processi che coinvolgono memoria e volontà: l'elaborazione dei dati memoriali e la *compositio*, entrambi variamente integrati dai diversi autori medievali nella *meditatio* del testo e associati in diversi casi alla *ruminatio*.

II.2.3.1. La contaminazione fra testo ed esperienza

Se metaforicamente il concetto di *ruminatio* denota l'atto di masticazione e digestione della parola e dell'immagine, fuor di metafora, esso acquisisce diverse valenze. Ad esempio nella psicologia medievale la *ruminatio* è spesso associata a tutto quel processo che va dalla figurazione interiore, attraverso l'associazione cogitativa, fino alla contaminazione di dati e immagini presenti nella memoria. Stabile nota in tal senso l'analogia presente nella fisiologia medievale tra i processi legati alla digestione e all'elaborazione dell'immagine:

attraverso l'occhio, la mente inghiotte e si nutre del reale, non diversamente dal corpo che, ingerito cibo dall'esterno, lo sottopone a successive *digestiones* per estrarre da esso, separandole dai sedimenti estranei, le parti

Such occasional speaking will not coincide with or be fully extensive with (for a spatial notion is part of the root meaning of Latin *aequus*) the universal aggregate of justice that God alone knows, and in that sense it will be partial, lacking, and imperfect rather than complete. But, if its expression is "adequate", justice can be usefully, and in that sense truthfully, applied within a particular human situation. Words used by a wise speaker are the means of this application, words drawn from the copious inventory of *dicta et facta memorabilia* in the educated person's memorial *loci*».

¹⁷⁷ LE GOFF, *L'immaginario medievale*, cit., p. 121: «la storia narrata nella successione del racconto, e situata storicamente in una realtà temporale generalmente ravvicinata, deve sfociare nell'eternità promessa all'ascoltatore dell'*exemplum*, se sa trarne insegnamento per se stesso. Ma, in un primo momento, il racconto esemplare deve provocare in chi ascolta un *evento* decisivo per la sua futura salvezza: la sua *conversione*. L'*exemplum* è uno strumento di conversione, e questa conversione deve avvenire subito. [...] il tempo storico dell'*exemplum* tende verso un *presente* di conversione che deve innescare il *futuro accesso alla felicità eterna*», corsivi a testo.

simili ai differenti organi per nutrire le membra¹⁷⁸

Così la metafora della *ruminatio* è associabile ad un processo di contaminazione figurativa proprio dell'elaborazione memoriale e intellettuale dell'immagine sensoriale.¹⁷⁹

Con un significato analogo la *ruminatio* nel medioevo viene posta in relazione all'atto della lettura. L'idea del Testo Sacro come qualcosa da ingerire e gustare deriva dal *Libro di Ezechiele*, in cui il profeta racconta una *visio*, durante la quale la divinità lo invita a nutrirsi di un rotolo fittamente scritto,¹⁸⁰ il cui sapore è dolce come quello del miele.¹⁸¹ La *dulcedo* sperimentata durante la masticazione delle Scritture diviene un *topos* medievale, ricorrente ad esempio in Gregorio Magno, il quale afferma che nelle scritture «*venter mens dicitur*».¹⁸² Inoltre il processo di digestione mentale del Testo viene associato alla memoria, che diviene sede di indagine della verità divina. Questa concezione, come si avrà modo di osservare, oltre ad essere insita nel processo di esegesi allegorica delle Scritture è testimoniata anche dalla sovrapposizione tra la metafora della digestione, propria dell'elaborazione della parola divina, e quella del tesoro memoriale, con la sua variante dello

¹⁷⁸ STABILE, *Teoria della visione*, cit., p. 20, cfr. *ivi*, n. 3: «Per la fisiologia antica e medievale, la nutrizione, cioè l'assimilazione del cibo assunto dall'esterno, si realizzava in virtù di una successiva serie di "cotture" (*coctiones*, cfr. Aristotele, *Meteor.*, IV 2, 379^b, 18-380^a, 10; *Part. An.*, II 3, 650a 2-32), cioè altrettanti processi di cernita, scarto, suddivisione e trasformazione degli alimenti (*digestiones*), fino a ottenere particelle simili alle diverse membra cui erano condotte dal sangue (*assimilatio*). Tutto il dissimile veniva scartato, convogliato ed espulso, in quanto sedimento estraneo, fuori del corpo. Non c'era quindi *nutritio* senza preventiva *assimilatio* tra alimenti ingeriti e membra. Dopo la preliminare digestione nello stomaco, il siero nutritivo (o *χυμός*), elaborato prima dall'intestino e poi dal fegato, giungeva al cuore. Nel cuore, per effetto di un ulteriore *coctio*, questo siero si trasformava nel sangue che serviva come linfa nutritiva di tutto l'organismo. Secondo Avicenna (*De animal.*, III 3; *Canon*, I, fen 1, doct. 4, c. 2) le *coctiones* o *digestiones* erano quattro: la prima avveniva nello stomaco e nell'intestino, con la trasformazione in chimo; la seconda nel fegato, dove il chimo era trasformato in sangue imperfetto; la terza nelle vene, dove il sangue, depurato dai liquidi superflui (poi filtrati dai reni ed espulsi dalla vescica), era trasformato in sangue perfetto pronto ad essere accolto dal cuore; la quarta ed ultima, avveniva nelle diverse membra di destinazione, con un finale processo di assimilazione. Va a questo proposito rilevata l'analogia tra assimilazione corporea del cibo e assimilazione cerebrale delle immagini. Nel medioevo il modello del cervello era rappresentato da una serie consecutiva di celle o cavità, che dagli occhi giungevano alla nuca e contenente ognuna una funzione cerebrale o "senso interno" (di regola erano cinque, nella sequenza *sensus communis*, *imaginativa*, *phantasia*, *cogitativa*, *memorativa*). Queste cinque celle avevano la funzione di elaborare o "digerire" le *species*, dalla ricezione dell'immagine alla sua trasformazione in idea e al suo deposito nella memoria. Al riguardo singolare è il fatto che nelle rappresentazioni anatomiche e nella terminologia delle sue parti, il cervello, organo molle, viene in origine assimilato a una cavità digerente o addominale». Cfr. UGO DI SAN VITTORE, *Didascalicon*, V, 5: «*cuius sententias quasi fructus quosdam dulcissimos legendo carpimus, tractando ruminamos*», dove il termine *tractare* corrisponde alla *collatio* (Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit. p. 327) e GREGORIO MAGNO, *Cura pastoralis*, III, 12 (vedi sopra). Si veda anche CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 265: «L'idea che l'atto compositivo avesse inizio con atti che implicavano la visione, è una delle idee comuni dell'ortoprassi monastica».

¹⁷⁹ Cfr. J. LECLERCQ, *Cultura umanistica e desiderio di Dio. Studio sulla letteratura monastica del Medio Evo*, Firenze, Sansoni, 1975, p. 97: «un altro elemento importante, che si spiega anch'esso con il fenomeno della ruminazione e della reminiscenza è la forza immaginativa degli uomini nel medio evo. Questa facoltà esuberante, ha tuttavia in loro un vigore e una precisione difficilmente concepibile per noi. Noi siamo abituati a vedere, quasi senza considerare, se non con occhio distratto, delle immagini stampate o proiettate; amiamo invece le idee astratte. In questo stato di inerzia, la nostra immaginazione non ci permette quasi più di sognare. Essa era invece vigorosa, attiva negli uomini del medio evo; permetteva loro di rappresentarsi, di rendersi "presenti" le realtà [...]. Si godevano nel descriverle e, per così dire, nel crearle, dando un vivissimo rilievo alle immagini e ai sentimenti».

¹⁸⁰ *Ez.* 2, 8-9: «[...] Tu autem, fili hominis, audi, quaecumque loquor ad te, et noli esse exasperans, sicut domus exasperatrix est; aperi os tuum et comede, quaecumque ego do tibi". Et vidi: et ecce manus missa ad me, in qua erat involutus liber; et expandit illum coram me, qui erat scriptus intus et foris, et scriptae erant in eo lamentationes et gemitus et vae».

¹⁸¹ *Ivi*, 3,1-3,3: «Et dixit ad me: "Fili hominis, quodcumque inveneris, comede; comede volumen istud et vadens loquere ad filios Israel". Et aperui os meum, et cibavit me volumine illo et dixit ad me: "Fili hominis, venter tuus comedet, et viscera tua complebuntur volumine isto, quod ego do tibi". Et comedi illud, et factum est in ore meo sicut mel dulce».

¹⁸² GREGORIO MAGNO, *Cura pastoralis*, III, 12.

scrigno, largamente presente nella tradizione medievale.¹⁸³ Un esempio della sovrapposizione metaforica tra ventre e scrigno è proposto da Girolamo:

Quando vero assidua meditatione in memoriae thesauro librum Domini condiderimus, impletur spiritualiter venter noster, et saturantur viscera, ut habeamus cum apostolo Paulo viscera misericordiae, et impleatur ille venter, de quo Jeremias loquitur: «ventrem meum, ventrem meum ego doleo: et sensus cordis mei conturbant me»¹⁸⁴

Esiste però una differenza sostanziale tra il contenuto del ventre nella metafora della *ruminatio* e il tesoro in quella dello scrigno: mentre infatti oggetto della digestione è il Testo Sacro, il contenuto prezioso dello scrigno è la verità divina indagata e figurata durante la *ruminatio*. Questa differenza viene evidenziata da Tommaso che, ragionando su un passo dei *Salmi*, afferma:¹⁸⁵

Tertio cum dicit, *gustate et videte, quoniam suavis*, hortatur ad experiendum: et circa hoc duo facit. Primo enim exhortatur ad experientiam divini consortii. Secundo ad observantiam divini timoris, ibi, *timete*. Circa primum duo facit. Primo enim hortatur ad experientiam. Secundo ponit experientiae effectum, *et videte quoniam*. Dicit ergo, *gustate et videte* et cetera. Experientia de re sumitur per sensum; sed aliter de re praesenti, et aliter de absente: quia de absente per visum, odoratum et auditum; de praesente vero per tactum et gustum; sed per tactum de extrinseca praesente, per gustum vero de intrinseca. Deus autem non longe est a nobis, nec extra nos, sed in nobis. Hier. 14: *tu in nobis es domine*. Et ideo experientia divinae bonitatis dicitur gustatio: 1 Pet. 2: *si tamen gustatis quam dulcis* et cetera. Prov. ult.: *gustavit et vidit, quoniam bona est negotiatio ejus*. Effectus autem experientiae ponitur duplex. Unus est certitudo intellectus, alius securitas affectus. Quantum ad primum dicit, *et videte*. In corporalibus namque prius videtur, et postea gustatur; sed in rebus spiritualibus prius gustatur, postea autem videtur; quia nullus cognoscit qui non gustat; et ideo dicit prius, *gustate*, et postea, *videte*. Quantum ad secundum dicit, *quoniam suavis est dominus*: Sap. 12: *o quam bonus et suavis est domine spiritus tuus in nobis*. Ps. 30: *quam magna multitudo dulcedinis tuae*. Et postea, *beatus vir qui sperat in eo*: Isa. 30: *beati omnes qui expectant eum*¹⁸⁶

L'atto di "gustare" la bontà divina secondo il teologo è la conseguenza di una visione, della realtà e del Testo, guidata dalla corretta *intentio* meditativa, per cui solo la certezza dell'intelletto permette la sperimentazione della *dulcedo* della verità. In tal senso, nota sottilmente Tommaso, poiché Dio si trova all'interno dell'anima, il piacere derivante dalla sua percezione precede la sua visualizzazione vera e propria, visualizzazione che per questa ragione non riguarda più i fantasmi derivanti dalla realtà sensoriale, ma dal punto di incontro tra la grazia divina e la volontà del soggetto meditante. Queste dunque sono le immagini conservate nello scrigno della memoria, le quali si configurano come *imagines agentes* che permettono la fruizione di una verità da parte dell'intelletto.

Ora, si è osservato che nella *cogitatio* visione sensoriale e memoriale si sovrappongono e l'io si definisce sulla base del confronto con i propri modelli. Ebbene, se attraverso il *topos* della *dulcedo*

¹⁸³ Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., pp. 46-47. Si veda anche LECLERCQ, *Cultura umanistica e desiderio di Dio*, cit., pp. 94 e 99: «nel medio evo si legge generalmente pronunciando con le labbra, almeno a voce bassa [...]. Ne deriva, più che una memoria visiva delle parole scritte, una memoria muscolare delle parole pronunciate, una memoria uditiva delle parole ascoltate. La *meditatio* consiste nell'applicarsi attentamente a questo esercizio di memoria totale; essa è dunque inseparabile *lectio*. Essa iscrive, per così dire, il testo sacro nel corpo e nello spirito. Questa ripetuta masticazione delle parole divine è richiamata talvolta dal tema della nutrizione spirituale: i termini si ispirano allora all'azione del mangiare e del digerire, in particolare a quella forma di digestione propria dei ruminanti: così la lettura e la meditazione sono talvolta designate con la parola – tanto espressiva – *ruminatio*. [...] Grazie alla masticazione delle parole, tipica del medio evo, si arriva a conoscere la Bibbia a memoria. È facile perciò trovare spontaneamente un testo o una parola che corrisponda alla situazione descritta in ciascun passo e spieghi qualsiasi altra parola. Si diventa così una specie di concordanza vivente, una "biblioteca" vivente, nel senso in cui questo termine designa la Bibbia».

¹⁸⁴ GIROLAMO, *Commentarium in Ezechielem*, I, 3. Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 328.

¹⁸⁵ *Sal.* 33, 9: «Gustate, et videte quoniam suavis est Dominus».

¹⁸⁶ TOMMASO D'AQUINO, *In Psalmos expositio*, XXXIII, 9. Cfr. M. ARIANI, *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne, 2010, p. 79: «di questa *dulcedo*, di questa *delectatio* dei sensi parlano unanimi tutti i patroni della mistica dantesca, da Dionigi a Tommaso, da Gregorio Magno a Riccardo di San Vittore».

si viene a ribadire la dimensione emotiva della *meditatio*, la metafora dello scrigno utilizzata ad indicare l'immagine creata a partire dalla *ruminatio*, pone in evidenza il profondo grado di contaminazione tra Testo e memoria che segue la *cogitatio* e che deriva proprio dell'esegesi tropologica medievale. Così se il prodotto della *ruminatio* è un'immagine generata dall'individuo, questo durante l'atto creativo mescolerà dati derivanti dall'esperienza e dati derivanti dalla finzione. È questo il processo che Carruthers definisce un dialogo ermeneutico in cui realtà e Scritture vengono contaminate ed elaborate all'interno della memoria.¹⁸⁷ Qui, nota sempre la studiosa, è soprattutto l'atto della reminiscenza ad acquisire un ruolo centrale: «Because it recalls signs, reminiscence is an act of interpretation, inference, investigation, and reconstruction, an act like reading. But in pre-modern thought, signs only have meaning as they refer to something else».¹⁸⁸ In tal senso è nella memoria che le immagini, trattate come simboli, vengono associate, composte, contaminate nella ricerca di una verità in esse celata e la reminiscenza diviene l'atto principale della tecnica mnemonica medievale, legandosi strettamente alla *ruminatio*.

II.2.3.2. *Ruminatio e compositio*

Prima di prendere in considerazione le caratteristiche e le connotazioni medievali relative alla reminiscenza, e definire dunque le caratteristiche che la mnemotecnica acquisisce in questo periodo, sarà utile analizzare il rapporto tra *ruminatio* e *compositio*. Il legame fra memoria e composizione incarnato nel *topos* della *ruminatio* trova una trattazione complessa in Agostino, come dimostrano le riflessioni di Bundy.¹⁸⁹ Lo studioso nota come nel medioevo manchi una teoria strutturata della *fantasia creativa*, presente invece nella tradizione orientale, ma anche nel trattato *Del sublime*. Per *fantasia creativa* si intende una figurazione interiore non derivante dai sensi, ma da una creazione che abbia sede nell'immaginazione stessa attraverso la combinazione di immagini.¹⁹⁰ Lo studioso sottolinea come la teorizzazione che si avvicina maggiormente a contemplare un'attività creativa della mente è in Agostino, il teologo infatti nel *De Trinitate* prende in esame il processo di costruzione di figure composite:

At enim si non meminimus nisi quod sensimus, neque cogitamus nisi quod meminimus; cur plerumque falsa cogitamus, cum ea quae sensimus non utique falso meminimus; nisi quia voluntas illa quam coniunctricem ac separatricem huiuscemodi rerum iam quantum potui demonstrare curavi, formandam cogitantis aciem per condita memoriae ducit ut libitum est, et ad cogitanda ea quae non meminimus, ex eis quae meminimus, aliud hinc, aliud inde, ut sumat impellit? Quae in unam visionem coeuntia faciunt aliquid quod ideo falsum dicatur, quia vel non est foris in rerum corporearum natura, vel non de memoria videtur expressum, cum tale nihil nos sensisse meminimus. Quis enim vidit cycnum nigrum? Et propterea nemo meminit¹⁹¹

¹⁸⁷ CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 211: «Medieval reading is conceived to be not a “hermeneutical circle” (which implies mere solepsism) but more like a “hermeneutical dialogue” between two memories, that in the text being made very much present as it is familiarized to that of the reader».

¹⁸⁸ Ivi, p. 25.

¹⁸⁹ Si veda anche AGOSTINO, *Sermones*, 352, 1, in cui il teologo utilizza il *topos* della *ruminatio* per indicare la riflessione attuata durante un sermone non preparato, ma improvvisato sulla base dei dati presenti nella memoria: «Unde cum sermonem ad vestram Charitatem non praeparemus, hinc nobis esse tractandum Domino imperante cognovimus. Volebamus enim hodierna die vos in ruminatione permittere, scientes quam abundantes epulas ceperitis». Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 165.

¹⁹⁰ BUNDY, *The theory of imagination*, cit., pp.105-106.

¹⁹¹ *De Trin.* XI, 10, 17, corsivo mio.

È la volontà a guidare la *compositio* dei *phantasmata*¹⁹² presenti nella memoria e a plasmare la *meditatio* dell'individuo, indirizzandolo, in questo caso, verso false immagini, come quella di un cigno nero. Eppure Agostino, come nota Bundy,¹⁹³ afferma che nel processo combinatorio e creativo non ha ruolo la fantasia, ma piuttosto la memoria, la quale non solo permette la figurazione del non percepibile, ma anche l'immaginazione delle grandissime e delle piccolissime dimensioni, agendo inventivamente sui dati in essa presenti.¹⁹⁴ In questo modo il teologo riconduce l'immaginazione, elemento anatomico, alla sola visione sensoriale,¹⁹⁵ mentre la memoria diviene oggetto di osservazione da parte dell'intelletto.¹⁹⁶ Grazie a questa concezione il teologo supera la fallacia dell'immaginazione, trasponendo neoplatonicamente gran parte dei processi in precedenza associati a questa all'interno della memoria. Così Agostino riconosce il valore di immagini che, seppur illusorie, risultano in grado di suscitare una meditazione morale: in questo modo la memoria, associata alla *visione spirituale*, su cui si tornerà fra poco, si configura come un'attività in grado di creare immagini non corrispondenti alla realtà, dunque fallaci, eppure non prive di un contenuto di verità.¹⁹⁷ Queste stesse immagini, tramite il percorso di *memoratio*, *cogitatio* e *ruminatio*, possono acquisire la funzione di *imago agentis*.

Il processo di *compositio* memoriale appena osservato trova realizzazione anche sul piano della retorica. Infatti, come nota Mary Carruthers, nella tradizione medievale la *ruminatio* viene associata a tutto il percorso che va dalla lettura¹⁹⁸ alla composizione.¹⁹⁹ Così ad esempio nella *Regula*

¹⁹² BUNDY, *The theory of imagination*, cit., p. 164: «What Augustine accomplish was to give new emphasis to the freedom of the imagination to make its own syntheses of sense-experience, to connect this with the freedom of the will, to make the creation of phantasies distinctly an affair of the 'inner eye'».

¹⁹³ Ivi, p. 163: «the eye of the mind (*acies animi*), may only reproduce the pictures stored in the memory, and then it differs from memory only in functions».

¹⁹⁴ *De Trin.* XI, 10, 17: «Facile est enim illam figuram, quam videndo cognovimus, nigro colore perfundere, quem nihilominus in aliis corporibus vidimus; et quia utrumque sensimus, utrumque meminimus. Nec avem quadrupedem memini, quia non vidi; sed phantasiam talem facillime intueor, dum alicui formae volatili qualem vidi, adiungo alios duos pedes quales itidem vidi. Quapropter, dum coniuncta cogitamus, quae singillatim sensa meminimus, videmur non id quod meminimus cogitare; cum id agamus moderante memoria, unde sumimus omnia quae multipliciter ac varie pro nostra voluntate componimus» corsivo mio. Se poi non è possibile rappresentare interiormente l'infinito non è causa di limiti memoriali, ma solo del fatto che «ratio quidem perguit in ampliora, sed phantasia non sequitur» (*ibidem*).

¹⁹⁵ BUNDY, *The theory of imagination*, cit., p. 163: «the distinction between the impression and the phantasy was a familiar one, although Augustine may have been the first to object to *phantasia* as a synonym of *visio* or *impression*».

¹⁹⁶ Il concetto era già presente in Platone, per il quale la vista intellettuale aveva un valore morale oltre che gnoseologico. Si veda in tal senso PLATONE, *Timeo*, 46e-47c, ma anche APULEIO, *De Platone et eius dogmate*, I, 6: «Ideas vero, id est formas omnium, simplices et aeternas esse nec corporales tamen; esse autem ex his, quae deus sumpserit, exempla rerum quae sunt eruntve; nec posse amplius quam singularum specierum singulas imagines in exemplaribus inveniri gignentiumque omnium, ad instar cerae, formas et figurationes ex illa exemplorum inpressione signari. Ousias, quas essentias dicimus, duas esse ait, per quas cuncta gignantur mundusque ipse; quarum una cogitatione sola concipitur, altera sensibus subici potest. Sed illa, quae mentis oculis comprehenditur, semper et eodem modo et sui par ac similis invenitur ut quae vere sit; at enim altera opinione sensibili et irrationabili aestimanda est, quam nasci et interire. Et, sicut superior vere esse memoratur, hanc non esse vere possumus dicere. Et primae quidem substantiae vel essentiae primum deum esse et mentem formasque rerum et animam; secundae substantiae, omnia quae informantur quaeque gignuntur et quae ab substantiae superioris exemplo originem ducunt, quae mutari et converti possunt, labentia et ad instar fluminum profuga. Adhuc illa, quam dixi, intelligendi substantia quoniam constanti nititur robore, etiam quae de ea disputantur ratione stabili et fide plena sunt. At eius, quae veluti umbra et imago est superioris, rationes quoque et verba, quae de ea disputantur, incostanti sunt disciplina». Ma Agostino, come osservato, associa più strettamente l'occhio dell'intelletto alla memoria.

¹⁹⁷ Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., pp. 1-2: «In their understanding of the matter, it was memory that made knowledge into useful experience, and memory that combined these pieces of information-become-experience into what we call "ideas", what they were more likely to call "judgments"».

¹⁹⁸ EAD., *Machina memorialis*, cit., p. 144: «[...] l'idea fondamentale [è] che la lettura sia nutrimento, il pensiero sia la sua digestione, la cogitazione sia la sua ruminazione e, in qualche modo, una forma di 'cottura'».

¹⁹⁹ EAD., *The book of memory*, cit., p. 165: «The ruminant image is basic to understand what was involved in *memoria* as well as *meditation*, the two being understood as the agent and its activity. [...] Composition is also spoken of as

monachorum attribuita a Girolamo, si legge:

Ad orationem nocte consurgenti non indigestio cibi ructum faciat, sed inanitas. Nam quidam vir inter pastores eximius: sicut fumus, inquit, fugat apes, sic indigesta ructatio avertit Spiritus sancti charismata. Ructus autem dicitur proprie digestio cibi, et concoctarum escarum in ventum efflatio. Quomodo ergo juxta qualitatem ciborum de stomacho ructus erumpit, et vel boni, vel mali odoris flatus indicium est, ita interioris hominis cogitationes verba proferunt, et «ex abundantia cordis os loquitur». Justus comedens replet animam suam. Cumque sacris doctrinis fuerit satiatus, de boni cordis thesauro profert ea quae bona sunt²⁰⁰

Nel passo l'autore pone in evidenza il rapporto tra il contenuto del cuore oggetto della digestione memoriale e le parole pronunciate dalla bocca, richiamando, tra l'altro, quanto affermato da Paolo sulla presenza della parola di Dio nella bocca e nel cuore del fedele. Anche l'azione descritta fin qui utilizzando il termine *cogitatio*, trova invece la denominazione di *compositio* in altri autori, come Fortunanzio e Gaio Giulio Vittore.²⁰¹ Questo dato, oltre a evidenziare la polimorfia terminologica delle retoriche medievali, rimanda al legame tra *inventio* e *compositio* e al ruolo della memoria in queste due fasi, ruolo evidenziato da Quintiliano nella retorica classica e parte integrante della meditazione monastica.²⁰² Non a caso lo stesso concetto viene espresso ancora da Girolamo, il quale nell'*Epistola* 36 afferma che leggere senza scrivere è come dormire.²⁰³ Così la *compositio* si configura anche nel medioevo come la massima espressione dell'elaborazione memoriale, non solo sotto il profilo spirituale, ma anche retorico, portando a compimento il dialogo ermeneutico instaurato dal lettore con il testo.²⁰⁴

II.2.3.3. L'immagine mnemonica medievale

Si è osservato come il coronamento del processo di *meditatio* sia la creazione di una *imago agentis*. Ora, per comprendere la natura di questa nel medioevo sarà utile prendere in esame il concetto di *visio spiritualis*, sviluppato da Agostino nel *De Genesi ad litteram*, dove il teologo espone chiaramente tutte le caratteristiche di questa forma di *visio*. La *visio spiritualis* è al centro di una complessa serie di processi che investe tutta la psicologia agostiniana: innanzitutto essa si ha quando un'immagine viene proiettata per mezzo dei sensi nello spirito e dunque nella memoria, ma anche quando, tramite il pensiero, l'occhio della mente figura oggetti assenti.²⁰⁵ Alla visione spirituale è anche riconducibile la componente creativa della memoria così come descritta nel *De Trinitate*.²⁰⁶ È

ruminatio».

²⁰⁰ GIROLAMO, *Regula monachorum*, XIV.

²⁰¹ CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 202.

²⁰² EAD., *Machina memorialis*, cit., p. 265: «L'idea che l'atto compositivo avesse inizio con atti che implicavano la visione, è una delle idee comuni dell'ortoprassi monastica».

²⁰³ Cfr. EAD., *The book of memory*, cit., p. 184.

²⁰⁴ Cfr. *ivi*, p. 245: «I have used the phrase "hermeneutical dialogue" to describe the relationship between a reader and his reading in meditatio; it applies also to composition».

²⁰⁵ AGOSTINO, *De Genesi ad litteram* [d'ora in poi *Gen. ad lit.*], XII, 23, 49: «Quod autem nunc insinuare satis arbitror, certum est esse spiritalem quamdam naturam in nobis, ubi corporalium rerum formantur similitudines; sive cum aliquod corpus sensu corporis tangimus, et continuo formatur eius similitudo in spiritu, memoriaque reconditur; sive cum absentia corpora iam nota cogitamus, ut ex eis formetur quidam spiritualis aspectus, quae iam erant in spiritu et antequam ea cogitaremus; sive cum eorum corporum quae non novimus, sed tamen esse non dubitamus, similitudines, non ita ut sunt illa, sed ut occurrit, intuemur», corsivi miei.

²⁰⁶ *Ibidem*: «sive cum alia, quae vel non sunt, vel esse nesciuntur, pro arbitrio vel opinione cogitamus; sive unde unde, neque id agentibus, neque volentibus nobis variae formae corporalium similitudinum versantur in animo».

una forma di *visio spiritualis* anche la comparsa incontrollata di immagini nella mente, nonché quella indotta dalla volontà. Ancora la *visio spiritualis* è al centro della progettazione e della correzione di un'azione in atto. Questa riflessione agostiniana è di particolare interesse anche per le sue implicazioni morali: quasi esplicitando la narrazione implicita nella stima intenzionale descritta da Aristotele, il teologo propone una visualizzazione interiore delle proprie azioni, sulle quali agisce la memoria, in quanto parte della prudenza.²⁰⁷ La visione spirituale si attua poi nel sogno o durante la malattia, nel secondo caso essa può condurre alla confusione di realtà e finzione.²⁰⁸ Infine essa si realizza per azione di elementi esterni all'anima, quando uno spirito si impossessa del corpo. In questo caso è però da distinguere rispetto alla *visio intellectualis*, poiché quest'ultima è ispirata da una intelligenza divina e permette la figurazione di una verità in una forma percepibile direttamente dall'intelletto,²⁰⁹ mentre la *visio spiritualis* non contiene di per sé alcuna verità.²¹⁰

Ora, per quanto riguarda la visione spirituale prodotta dalla memoria, essa, come si osservava, ha il ruolo di trasmettere all'intelletto una verità nascosta dietro una rappresentazione fallace. Tale azione, come si è osservato, si svolge per azione della *meditatio*, guidata dalla volontà, dei dati presenti nella memoria e contenenti sia l'esperienza che il Testo Sacro, ma anche la finzione. Ebbene, come si osservava, la figurazione propria della visione spirituale non può che essere erronea, ma essa, tenendo presente la sua fallacia, può essere anche utilizzata in modo positivo, attribuendo alle immagini un valore mnemonico, in grado di permettere il richiamo di una serie di dati morali e gnoseologici. Ecco che allora, a patto di rispettare tutte le indicazioni fin qui sottolineate, il soggetto può utilizzare dei fantasmi fallaci per ricordare delle verità. Il pensiero agostiniano in tal senso apre all'utilizzo di immagini costruite nella memoria con uno scopo morale, gettando le basi della tecnica memoriale sviluppata in ambito monastico. Tale tecnica si nutre di tutto l'apparato speculativo riguardante immaginazione, memoria e visione che caratterizza il medioevo e in particolare la filosofia di Agostino per elaborare un sistema di organizzazione delle immagini mnemoniche.²¹¹

Allo stesso tempo, come si accennava esiste un'interdiscorsività relativa a queste fonti, che vengono elaborate da monaci e teologi alla ricerca di efficaci tecniche di memorizzazione. Così sarà anche necessario prendere in considerazione altre teorie relative all'immagine mnemonica, che influenzano il suo uso. In tal senso di particolare interesse sono le riflessioni di Alberto Magno. Il teologo ragiona sull'utilizzo di immagini fittizie come elementi mnemonici, laddove nel *De bono*

²⁰⁷ Ivi, 16, 33: «sive cum aliquid corporaliter acturi, ea ipsa disponimus quae in illa actione futura sunt, et omnia cogitatione anteceditur; sive iam in ipso actu, vel cum loquimur, vel cum facimus, omnes corporales motus, ut exeri possint, praeveniuntur similitudinibus suis intus in spiritu», corsivo mio.

²⁰⁸ *Ibidem*: «neque enim ulla vel brevissima syllaba in ordine suo nisi prospecta sonuisset: sive cum a dormientibus somnia videntur, vel nihil vel aliquid significantia; sive cum valetudine corporali turbatis intrinsecus itineribus sentiendi, imagines corporum spiritus veris corporibus ita miscet, ut internosci vel vix possint, vel omnino non possint; et aut significant aliquid, aut sine ulla significatione oboriantur; sive prorsus ingravescente aliquo morbo vel dolore corporis, et intercludente intus vias quibus animae, ut per carnem sentiret, exerebatur ac nitebatur intentio, altius quam somno absentato spiritu, corporalium rerum existunt aut monstrantur imagines, vel significantes aliquid vel sine ulla significatione apparentes».

²⁰⁹ Ma nota BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'Eterno*, cit., pp. 31-32: «Rimane in dubbio se l'illuminazione sia per Agostino trasmissione di un contenuto di conoscenza o piuttosto, come pare più probabile, luce comunicata al soggetto conoscente per permettergli di attingere la verità a partire dalle immagini che già possiede in sé».

²¹⁰ *Gen. ad lit.* XII, 16, 33: «sive nulla ex corpore causa esistente, sed assumente atque rapiente aliquo spiritu tollitur anima in huiusmodi videndas similitudines corporum, miscens eis visa corporalia, cum simul etiam corporis sensibus utitur; sive ita spiritu assumente alienatur ab omni corporis sensu, et avertitur, ut solis similitudinibus corporum spirituali visione teneatur, ubi nescio utrum possint aliqua nihil significantia videri».

²¹¹ Cfr. BUNDY, *The theory of imagination*, cit., p. 164: «Augustine was no innovator in the field of psychology: he made no new claims for imagination. He did, however, regard traditional material form a new point of view which changed the emphasis and the resulted in new syntheses rather than in startling discoveries».

analizza la mnemotecnica classica e riflette sull'efficacia della metafora utilizzata come *imago agentis*. Riprendendo le caratteristiche dell'immagine mnemonica esposte nell'*Ad Herennium*, infatti, Alberto suggerisce la *traslatio* come principale mezzo di associazione fra figura memoriale e dato da memorizzare, poiché essa è in grado di relazionarsi a più sistemi semantici²¹² e di generare meraviglia.²¹³ Il teologo, inoltre, spiega come la metafora sia necessaria a creare un'immagine memoriale che rappresenti una somiglianza con una verità ultrasensibile, cosicché l'intelletto possa utilizzare quell'immagine per pensare:

Sed tamen locus hic accipitur a Tullio, quem sibi facit anima ad reservationem imaginis, et hoc ideo contingit, quia cum reminiscencia non habeat thesaurum nisi memoriam solam et reminiscencia sit animae rationalis, oportet, quod id quod est rationis, reservetur in imaginibus corporalibus. *Cum autem id quod est rationis, non per proprietatem sit in corporalibus imaginibus, oportet, quod sit ibi per similitudinem et translationem et metaphoram*, sicut ad laeta locus similitudinarius est pratum et ad debilitatem infirmaria vel hospitale et ad iudicium consistorium et sic de aliis²¹⁴

Fin qui Alberto sembra seguire da vicino quanto affermato da Aristotele e in generale dalla psicologia medievale sulla necessità della presenza di immagini affinché l'intelletto possa elaborare un pensiero. Eppure, a ben vedere, le riflessioni del teologo sulla reminiscenza aprono all'utilizzo della memoria e della mnemotecnica come efficace mezzo di indagine sia morale che gnoseologica. È infatti tramite queste immagini, le quali partecipano accidentalmente all'anima razionale,²¹⁵ che quest'ultima può conoscere attraverso un atto di reminiscenza effettuato durante la *meditatio* dei dati presenti nella memoria. Le conclusioni di queste elaborazioni devono essere fissate in delle *similitudines corporales* che rappresentano delle immagini mnemoniche fittizie in grado di assolvere le stesse funzioni descritte da Agostino per i fantasmi costruiti nella memoria e osservati nella *visio spiritualis*, ma anche dai simboli di Ugo di San Vittore. Si noti in tal senso che l'*imago agentis* medievale, come affermava anche Tommaso, viene costruita a seguito della *meditatio*, della sperimentazione della *dulcedo* e del processo di reminiscenza, fungendo da promemoria di una verità infigurabile.

Lo stesso Tommaso torna sulle *similitudines corporales*, descrivendone la natura e la funzione:

primum est ut eorum quae vult memorari quasdam similitudines assumat convenientes, nec tamen omnino consuetas, quia ea quae sunt inconsueta magis miramur, et sic in eis animus magis et vehementius detinetur; ex

²¹² ALBERTO MAGNO, *De bono* [d'ora in poi *De bono*], IV, q. 2, a. 1, 481, 16: «Ad id quod ulterius quaeritur de imaginibus rerum et verborum, dicendum, quod in veritate imagines illae multorum conferunt ad memoriam et explanandae sunt, sicut in obiciendo exemplificatae sunt. Ad id autem quod contra obicitur, dicendum, quod propria sunt multa, sed translative dicta sunt pauca ad multa habentia similitudinem, et ideo licet propria magis certificent de re tamen metaphorica plus movent animam et ideo plus conferunt memoriae». E poco oltre, ivi, 18: «Ad id quod ulterius quaeritur de praeceptis imaginum negotiorum et verborum dicendum, quod metaphorica uno plura certificant, eo quod multae sunt similitudines unius et ideo sunt sicut litterae, sed verum est, quod propria sunt multa et confusa».

²¹³ Ivi, 17: «Ad aliud dicendum, quod mirabile plus movet quam consuetum, et ideo cum huiusmodi imagines translationis sint compositae ex miris, plus movent quam propria consueta. Ideo enim primi philosophantes transtulerunt se in poesim, ut dicit Philosophus, quia fabula cum composita ex miris, plus movet». Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 173: «Albertus is much interested in the ancient system's use of vivid visual images against precisely visualized backgrounds set in order; it is this feature that makes Tullius' system the best».

²¹⁴ *De bono*, IV, q. 2, a. 1, 479, 6, corsivo mio.

²¹⁵ Cfr. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., pp. 19-20: «i luoghi mentali sono connessi per associazione ad un qualche contenuto, "attraverso l'analogia e il trasferimento e la metafora, come per esempio, per 'gioia' il 'luogo' più simile è il recinto di un chiostro (*pratum*) e per 'debolezza' un'infermeria (*infirmaria*) o un ospedale (*hospitale*) e per 'giustizia' un tribunale (*consistorium*)". Dunque quel che noi chiameremmo una connessione allegorica e che cercheremmo di associare ad un contenuto reale (sebbene quella realtà sia concettuale piuttosto che materiale), è inteso qui da Albero primariamente come un atto di comodo, reso necessario dalla condizione epistemologica per cui nessun essere umano può avere conoscenza diretta di alcuna 'cosa'».

quo fit quod eorum quae in pueritia vidimus magis memoremur. *Ideo autem necessaria est huiusmodi similitudinum vel imaginum adinventio, quia intentiones simplices et spirituales facilius ex anima elabuntur nisi quibusdam similitudinibus corporalibus quasi alligentur, quia humana cognitio potentior est circa sensibilia. Unde et memorativa ponitur in parte sensitiva*²¹⁶

L'Aquinate insiste sull'importanza della meraviglia per la fissazione memoriale dell'immagine, ma non tratta il tema della metafora come fa Alberto. Quindi indica l'utilizzo delle *similitudines corporales* come una necessità legata da un lato alla natura dell'intelletto, che richiede le immagini per pensare, dall'altro all'appartenenza della memoria alla sola anima sensitiva.

A fronte delle teorizzazioni osservate è possibile riflettere sul rapporto tra *imago agentis* e *similitudo corporalis*. Si è osservato nel capitolo precedente come il sistema di associazione tra *res* e *imago* nella mnemotecnica classica segua criteri prettamente arbitrari, seppur regolati da una serie di indicazioni che facilitino la memorizzazione. Lo stesso discorso, come nota Carruthers, può essere riproposto anche per la mnemotecnica medievale in cui:

L'associazione tra un'immagine e il ricordo che essa induce può (come accade di solito) acquisire dei significati e questi significati possono (come accade di solito) divenire concezioni culturali. Ma non esiste alcun contenuto 'inerente' ad un'immagine mnemonica²¹⁷

Eppure varia tra le due epoche la natura del ricordo innescato dall'immagine ed il suo valore: l'immagine mnemonica medievale infatti non riguarda più solo un contenuto acquisito e memorizzato, ma un punto di arrivo di un percorso di elaborazione meditativa che rappresenta un vero e proprio atto reminiscente di indagine morale, effettuato dall'intelletto attraverso l'accidente delle similitudini corporali. In tal senso ogni atto di selezione e creazione di una immagine mnemonica in ambito medievale, più che in quello classico, è di per sé già il frutto di una *meditatio* in cui si attuano, seppur traslati in una dimensione meditativa, i processi retorici relativi all'*inventio*, dove si ha una contaminazione di memoria e realtà contingente.

II.2.3.4. La reminiscenza medievale

In base a quanto osservato è possibile interpretare la *ruminatio* come un atto proprio della reminiscenza, in cui i dati presenti nella memoria vengono contaminati per creare una nuova immagine che assuma la funzione di *imago agentis*. A fronte di quanto osservato si noterà come la reminiscenza medievale superi i limiti imposti da Aristotele, relativi alla sola funzione di ricordare dei dati, e acquisisca una dimensione simile a quella platonica, tenendo tuttavia presente che, come si è analizzato in relazione alla *Quaestiones disputatae de veritate* di Tommaso, la conoscenza non può aver sede solo nella memoria, ma è un processo che coinvolge sia elementi esterni che interni all'anima. Allo stesso tempo esistono diverse concezioni della reminiscenza nel medioevo e in tal senso, per ricostruirne le connotazioni generali, è possibile prendere in esame le teorizzazioni relative alla memoria proposte dai due teologi che secondo Yates, come si osservava, fondano la nuova tecnica di memoria, ossia Alberto Magno e Tommaso d'Aquino. A queste si aggiungeranno le riflessioni di Agostino, figura che, come si è dimostrato, influisce fortemente sulla concezione medievale della memoria.

²¹⁶ *Sum. Theol.* II^a-II^{ae} q. 49 a. 1 ad 2, corsivo mio.

²¹⁷ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 279, n.

Come si accennava, Alberto Magno per primo elabora i contenuti ciceroniani e li confronta con la filosofia aristotelica per indagare il ruolo della memoria nella prudenza e l'efficacia delle mnemotecniche sulla morale. Il teologo nel *De bono* afferma innanzitutto che la memoria è da considerarsi parte della prudenza in quanto sulla base del ricordo l'individuo valuta l'azione migliore, sfruttando l'informazione esperienziale per una previsione relativa al futuro.²¹⁸ Quindi distingue, sulla base del *De memoria et reminiscentia* aristotelico, memoria e reminiscenza, associando però la prima all'anima sensitiva, la seconda a quella razionale.²¹⁹ Alberto è ben cosciente che questo viola quanto afferma lo Stagirita sulla natura organica della memoria, eppure, affinché possa avvenire un atto conoscitivo interno all'anima, agli occhi del teologo la reminiscenza deve appartenere all'anima razionale.²²⁰ Ora, partendo dal presupposto, questo sì aristotelico, che nella memoria sono contenute immagini e *intentiones*,²²¹ per Alberto essa funge da magazzino dei dati necessari all'anima razionale. Ma poiché non esiste pensiero senza immagine, di necessità la memoria, in quanto parte dell'anima sensitiva, conterrà fantasmi che parteciperanno accidentalmente alla reminiscenza.²²² Così, attraverso la duplice natura della facoltà memoriale il teologo supera i limiti imposti dalla concezione organica della memoria aristotelica, rendendo i legami instaurati tra le *intentiones* durante la reminiscenza delle vere e proprie relazioni necessarie, celate dietro le associazioni accidentali delle immagini.

Anche Tommaso propone una riflessione simile nel suo commento al *De memoria et reminiscentia*, con la differenza che per l'Aquinate, più fedele al pensiero aristotelico, la memoria non è in nessun modo parte all'anima razionale, ma piuttosto i *phantasmata* in essa presenti partecipano accidentalmente al pensiero:

Deinde cum dicit cuius quidem concludit propositum. Et dicit manifestum esse ex praemissis ad quam partem animae pertineat memoria, quia ad eam, ad quam pertinet phantasia; et quod illa sunt per se memorabilia, quorum est phantasia, scilicet sensibilia; per accidens autem memorabilia sunt intelligibilia, quae sine phantasia non apprehenduntur ab homine. Et inde est quod ea quae habent subtilem et spiritualem considerationem, minus possumus memorari. Magis autem sunt memorabilia quae sunt grossa et sensibilia. Et oportet, si aliquas intelligibiles rationes volumus memorari facilius, quod eas alligemus quasi quibusdam aliis phantasmatis, ut docet Tullius in sua rhetorica²²³

Si noti in questo passo come Tommaso, analogamente ad Alberto Magno, strutturi le proprie riflessioni sulla base della contaminazione della psicologia aristotelica e della mnemotecnica classica,

²¹⁸ *De bono*, IV, q. 2, a. 1, 470, 1: «Dicimus quod memoria est pars prudentiae, secundum quod memoria cadit in rationem reminiscentiae. Cum enim prudentia eligat ea quibus adiuvatur, ab his a quibus impeditur in opere, oportet ipsam procedere inquirendo et sic necesse est eam progredi a principio determinato et per media probabilia devenire in propositum operabile; et ideo cum proceditur ex praeteritis, utitur memoria, secundum quod est pars reminiscentiae». Cfr. *ivi*, 4: «Ad aliud dicendum, quod praeterita ut praeterita nihil conferunt ad dirigendum in praesentibus vel futuris. Sed memoria accipit praeteritum ut stans adhuc in anima per rationem et effectum, et ideo illud multum confert ad cautelam futuri. Dico autem stare in anima per rationem, sicut est ratio boni vel mali, et per effectum, sicut quantum contulit vel nocuit ipsi operanti».

²¹⁹ *Ivi*, 2: «memoria, secundum quod immiscet se reminiscentiae, magis est animae rationalis quam sensibilis, quia reminiscentia est ut syllogismus quidam, ut dicit Philosophus, et ideo tunc est habitus animae rationalis».

²²⁰ Nel *De bono* Alberto Magno rimanda al *De homine*, q. 40, a. 1, dove si parla di come la memoria partecipi per accidente all'anima razionale in quanto contiene le figurazioni necessarie all'intelletto per pensare.

²²¹ *Ivi*, 5: «memoria est coacervatio sensibilium et intelligibilium, et ideo dicunt esse duplicem memoriam, scilicet unam sensibilis animae et alteram rationalis. Sed hoc non est dictum secundum philosophiam naturalem, quam Aristoteles tradidit vel aliquis sequens ipsum. Quid tamen nobis de hoc videatur, expresse invenitur in tractatu De anima».

²²² *Ivi*, 479, 6: «Sed tamen locus hic accipitur a Tullio quem sibi facit anima ad reservationem imaginis, et hoc ideo contingit, quia cum reminiscentia non habeat thesaurum nisi memoriam solam et reminiscentia sit animae rationalis, oportet, quod id quod est rationalis, reservetur in imaginibus corporalibus».

²²³ TOMMASO D'AQUINO, *Sentencia de sensu*, tr. 2 l. 2 n. 16, corsivo mio.

al punto che nella sua descrizione della tecnica di *loci e imagines agentes* basata sull'*Ad Herennium* il teologo parla esplicitamente di proiezioni fantasmatiche e riconduce il meccanismo alla reminiscenza delineata dallo Stagirita:

Quia enim oportet reminiscentem aliquod principium accipere, unde incipiat procedere ad reminiscendum, inde est quod aliquando homines videntur reminisci a locis, in quibus aliqua sunt dicta vel facta vel cogitata, utentes loco quasi quodam principio ad reminiscendum: quia accessus ad locum est principium quoddam eorum omnium quae in loco aguntur. *Unde et Tullius in sua rhetorica docet quod ad facile memorandum oportet imaginari quaedam loca ordinata, quibus phantasmata eorum quae memorari volumus quodam ordine distribuuntur*²²⁴

In tal senso l'atto di reminiscenza tomistica si avvicina maggiormente a quello aristotelico, ma si arricchisce di una trattazione in chiave psicologica delle tecniche esposte nell'*Ad Herennium*.

Differente è la concezione di reminiscenza in Agostino. Si è osservato infatti come per il teologo la memoria sia una delle tre parti dell'anima, e come in essa vengano create le immagini meditative. Su questa concezione egli ritorna anche nel decimo libro delle *Confessiones*, dove si legge: «Magna ista vis est memoriae, magna nimis, Deus meus, penetrare amplum et infinitum. Quis ad fundum eius pervenit? Et vis est haec animi mei atque ad meam naturam pertinet».²²⁵ Ciò non impedisce alla memoria di subire l'azione dell'oblio. Eppure per Agostino la dimenticanza non è mai completa, egli infatti la concepisce come un disordine, l'avvertimento di una mancanza in un sistema di associazioni:

Cum ipsa memoria perdit aliquid, sicut fit, cum obliviscimur et quaerimus, ut recordemur, ubi tandem quaerimus nisi in ipsa memoria? Et ibi si aliud pro alio forte offeratur, respuimus, donec illud occurrat quod quaerimus. Et cum occurrit, dicimus: "Hoc est"; quod non diceremus, nisi agnosceremus, nec agnosceremus, nisi meminissemus. Certe ergo obliti fuimus. *An non totum exciderat, sed ex parte, quae tenebatur, pars alia quaerebatur, quia sentiebat se memoria non simul volvere, quod simul solebat, et quasi detruncata consuetudine claudicans reddi quod deerat flagitabat?*²²⁶

Dal brano si possono trarre due considerazioni: la prima riguarda la struttura della memoria agostiniana. Infatti, se il teologo non sviluppa una sua mnemotecnica chiara, dal passo si evince che in ogni caso egli concepisce una rete memoriale organizzata *per speciem* che permetta di riconoscere il luogo dove ha agito la dimenticanza. Questa associazione determina anche la seconda riflessione deducibile dal passo: la reminiscenza di Agostino non agisce seguendo uno schema visivo e architettonico come quello più diffuso nella mnemotecnica classica, ma procede per tentativi entro una catena associativa che si muove attorno al dato da ricostruire. Se di per sé questa non si può definire una mnemotecnica,²²⁷ d'altro canto la reminiscenza agostiniana sembra basarsi su una precisa struttura della memoria,²²⁸ con la differenza che questa appare un dato naturale, prodotto dalla partecipazione della memoria all'anima, piuttosto che artificiale e dunque derivante da una tecnica.²²⁹

²²⁴ Ivi, tr. 2 l. 6 n. 6, corsivo mio.

²²⁵ *Conf.* X, 8, 15.

²²⁶ Ivi, 19, 28, corsivo mio.

²²⁷ Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 181: «it is interesting that Augustine makes no mention of an art of memory, though trained as a teacher of rhetoric and though he is one of the great philosophers of memory».

²²⁸ Cfr. EAD., *Machina memorialis*, cit., p. 82: «quando parliamo di 'luogo' nell'ambito della memoria, non ci riferiamo ad un ambiente o ad uno spazio propriamente detto, ma ad una localizzazione che sta all'interno di una rete, alla distribuzione della memoria per mezzo di una rete di associazione, alcune delle quali possono concernere uno spazio fisico [...]; altre, numerose, non sono che convenzioni costruite e mantenute socialmente; mentre tutte vengono attivate solo nelle menti degli individui che elaborano tali reti associative», corsivo a testo.

²²⁹ Si suggerisce qui la possibilità che la memoria agostiniana, non basandosi su una struttura artificiale, ma su caratteristiche innate, possa trovare una forma di visualizzazione negli schemi geometrici, tra l'altro ricorrenti, come si osserverà nelle mnemotecniche medievali. In tal senso si può fare riferimento a *Conf.* X, 12, 19 in cui Agostino afferma

Ora, al di là della differente natura della reminiscenza, la struttura e i processi che la caratterizzano nel pensiero dei teologi osservati sembrano mirare ad un percorso di elaborazione del ricordo sotto forma di immagine e di conseguente scoperta della verità. La reminiscenza medievale in tal senso non si configura né come un percorso esclusivamente interno alla memoria, così come descritto da Platone, né come una mera ricostruzione di un dato dimenticato, come la concepiva Aristotele. Piuttosto essa assume la funzione di un atto creativo di un'immagine fittizia, con diverso grado di partecipazione alla verità e che assume il ruolo di *imago agentis*. Questa immagine a sua volta si fa mezzo essenziale dell'intelletto per mantenere un corretto comportamento morale e allo stesso tempo indagare la verità ultramondana.

È però necessario notare che, come per il Testo Sacro, così anche l'immagine frutto della reminiscenza deve essere attualizzata, non dunque meramente pensata, ma attentamente meditata. Tale meditazione deve essere di nuovo attuata secondo una precisa *intentio* che neutralizzi l'effetto emotivo dell'esperienza legata all'immagine osservata. È questo il meccanismo descritto da Agostino, il quale nota come nel ricordare una sensazione dello spirito essa non ha lo stesso impatto affettivo dell'esperienza vissuta. Per spiegare questo processo il teologo utilizza la metafora della *ruminatio*, definendo la memoria «il ventre dello spirito» e paragonando dolore e piacere al cibo che passa in questo ventre, vi si può depositare ma qui non può avere sapore.²³⁰ Così neanche durante l'atto di ricordare l'immagine può presentare la stessa forza emotiva dell'esperienza, e questo avviene proprio a causa della ruminazione memoriale, che, inserendola in una rete di relazioni, ne rielabora la *species intentionalis*:

nec tamen ulla earum perturbatione perturbor, cum eas reminiscendo commemoro; et antequam recolerentur a me et retractarentur, ibi erant; propterea inde per recordationem potuere depromi. Forte ergo sicut de ventre cibus ruminando, sic ista de memoria recordando proferuntur²³¹

In tal senso, come afferma poco oltre Agostino, il ricordo può cambiare la propria connotazione, per cui è possibile sperimentare vergogna o tristezza per la gioia passata.²³²

A fronte di quanto detto si può giungere alla conclusione che, se la *ruminatio* è un atto reminiscente di contaminazione creativa di immagini, queste stesse immagini dovranno essere in grado di modificare nuovamente la rete memoriale in cui sono inserite. È questo il massimo grado possibile di contaminazione tra testo e memoria esperienziale: quell'atto in cui il Testo Sacro, ma anche quello finzionale, così come l'esperienza, depurati dalla loro materialità sensoriale entrano a far parte di una *imago agentis*, la quale, pur essendo una palese finzione, tiene dentro di sé una verità più profonda di quella contenuta nei dati memoriali da cui è stata creata. In tal senso Carruthers parla della reminiscenza medievale come di un processo euristico: «All mnemonic organizational schemes are heuristic in nature. They are retrieval schemes, for the purpose of *inventio* or “finding”».²³³

che le forme geometriche sono strutture innate nella mente e non apprese attraverso i sensi.

²³⁰ *Conf.* X, 14, 21.

²³¹ *Ivi*, 22.

²³² *Ivi*, 21, 30: «Nam et de turpibus gaudio quodam perfusus sum, quod nunc recordans detestor atque execor, aliquando de bonis et honestis, quod desiderans recolo, tametsi forte non adsunt, et ideo tristis gaudium pristinum recolo».

²³³ CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 23. Cfr. *ivi*, p. 37: «all informations, whatever its source or form, becomes a phantasm in the brain. And those phantasmata are retrieved by heuristic schemes that need bear little resemblance to the form in which the information was originally received».

II.3. IMMAGO AGENTIS E ALLEGORIA

Si è osservato come nella concezione medievale attraverso una *meditatio* intenta delle immagini derivanti dal Testo Sacro sia possibile riprodurre le dinamiche psicologiche proprie dell'esperienza, e come di conseguenza quest'ultima si sovrapponga alle Scritture e alla finzione. Si è quindi posto in evidenza come l'apice del processo di interiorizzazione del testo sia rappresentato dalla *compositio* di un'immagine prodotta nella memoria individuale che tenga in sé un significato infigurabile e lo presenti all'intelletto, fungendo da *imago agentis*. È dunque possibile a questo punto analizzare le caratteristiche dell'immagine mnemonica medievale, nella costruzione della quale è sempre necessario tenere presente la sua dimensione comunicativa. Questo aspetto genera un legame tra *imago agentis* e allegoria, intendendo quest'ultima come il nucleo dell'esegesi e della figurazione medievale. In tal senso nelle prossime pagine si analizzeranno i processi che tramutano l'immagine mnemonica classica in una figurazione complessa e dal senso stratificato, utilizzata durante la meditazione ma anche nella costruzione di una memoria collettiva medievale.

II.3.1. L'allegoria e il simbolo

Nelle pagine precedenti si è cercato di dimostrare come la mnemotecnica medievale superi i limiti retorici imposti dalla tradizione classica e partecipi ai processi propri dell'indagine della verità. In tal senso, ancor più che nella mnemotecnica classica, i dispositivi conoscitivi presenti nella memoria influenzano le dinamiche di strutturazione dell'io sia sotto il profilo gnoseologico, che etico, ma anche estetico. A questo va aggiunta la dinamica comunicativa propria della mnemotecnica medievale e finalizzata alla strutturazione di una memoria collettiva. Se, come si osservava, alla traduzione verbo-visiva del testo corrisponde anche una trasposizione dell'immagine in parola, è perché le tecniche di memoria medievali mirano a strutturare e acquisire controllo su un immaginario collettivo, entro una strategia delle autorità ecclesiastiche mirata ad esercitare un potere sulla società. Tale istanza si scontra però con le problematiche intrinseche all'interpretazione del Testo Sacro: per generare un patrimonio memoriale collettivo è necessario creare un sistema di immagini saldamente riconoscibili e in grado di stimolare la memoria del pubblico, il quale deve individuare immediatamente il significato che si intende trasmettere. Questo tesoro memoriale tuttavia non è facilmente estrapolabile dalla Scritture, ricche come sono di contraddizioni, incongruenze, aporie, ma anche messaggi non accettabili dal punto di vista delle istituzioni ecclesiastiche. Nota in tal senso Lukács:

Nelle discussioni violente, decisive per la vita del cristianesimo, con lo gnosticismo, con varie correnti pagane ed eretiche, i primi rappresentanti della dogmatica cristiana dovettero tener fermo il carattere di rivelazione della Bibbia, mentre molti dei miti e anche delle concezioni in essa esposti li ostacolavano nel confutare le idee eretiche, nel ridurre a sistemi i propri dogmi. Queste difficoltà promossero di nuovo il metodo dell'interpretazione allegorica, anche qui inteso a fondare un sistema di pensiero unitario e non orientato primariamente verso interessi estetici, benché senza dubbio esso dovette molto influenzare, direttamente o indirettamente, la prassi artistica del cristianesimo primitivo²³⁴

²³⁴ G. LUKÁCS, *Allegoria e simbolo*, in «Belfagor: rassegna di varia umanità», XXIV/2 (1969), pp. 125-166, a p. 146. Cfr. *ivi*, p. 147: «Origene, applicando un metodo molto simile a quello dello stoico sopra citato, si esprime così sulla discrepanza vergognosa e stridente tra il senso immediato dei miti biblici e il loro significato vero, religioso: "Se si volesse restare attaccati alla lettera e prendere alla parola la sacra scrittura, saremmo costretti a dire e confessare che Dio ha dato leggi al cospetto delle quali quelle di popoli pagani, per esempio dei romani o degli ateniesi, appaiono molto più grandiose

L'allegoria rappresenta così la soluzione migliore contro la possibilità di interpretare il Testo Sacro in modo diverso da quello imposto dalla Chiesa. Allo stesso tempo essa fornisce anche una chiave di rilettura e di adattamento della letteratura classica alla nuova morale cristiana.²³⁵

Ora, prima di analizzare il ruolo di questa figura retorica nella cultura medievale, sarà necessario fornirne una definizione. Una delle più chiare esposizioni relative all'allegoria in ambito classico si legge nell'*Institutio oratoria*, dove Quintiliano riconosce due tipi di allegoria: quella basata sulla metafora continuata²³⁶ e quella senza metafora.²³⁷ Nel primo caso è l'insieme dei traslati, posti in relazione tra di loro, a creare un percorso allegorico associativo, nel secondo caso, invece, è necessario comprendere autonomamente quale sia l'analogia, sulla base di dati extratestuali. Così per il retore latino la narrazione può essere definita allegorica se non preceduta da spiegazione,²³⁸ ma Quintiliano condanna anche l'abuso di questa figura, poiché essa conduce all'enigma, nel quale si finisce per perdere chiarezza. Allo stesso tempo per l'autore dell'*Institutio oratoria* un uso bilanciato dell'allegoria, assieme a metafora e similitudine, è permesso, ed anzi rende splendido il testo.²³⁹

Esponendo queste riflessioni il retore romano segue il pensiero aristotelico nel rifiuto dell'*obscuritas*.²⁴⁰ Si è infatti osservato come la retorica dello Stagirita prescriva la chiarezza, e come per Aristotele l'oscurità rischi di condurre il pubblico a confondersi. C'è però un caso in cui il filosofo ammette l'utilizzo di una narrazione difficile per veicolare messaggi complessi, ossia quello del mito. Nella *Metafisica* infatti lo Stagirita, come si è osservato nel capitolo precedente, afferma che il moto primo del filosofo nella ricerca della conoscenza è la meraviglia.²⁴¹ In tal senso la costruzione di un mito utilizzato nell'esposizione filosofica può essere un mezzo per generare stupore e stimolare di conseguenza l'indagine della verità: «Ora, chi prova un senso di dubbio e di meraviglia riconosce di non sapere; ed è per questo che anche colui che ama il mito è, in certo qual modo, filosofo: il mito, infatti, è costituito da un insieme di cose che destano meraviglia».²⁴² Questo passo è oggetto di grande interesse nella tradizione medievale, ad esempio Alberto Magno lo cita a sostegno delle sue affermazioni sull'utilizzo della trasposizione metaforica come base per la costruzione di immagini mnemoniche.²⁴³ Anche Tommaso commenta le parole di Aristotele definendo *poetae theologizantes*

o conformi alla ragione». S'intende che questo metodo allegorico analogizzante non è limitato al periodo della patristica. Ogni volta che dal testo biblico si ricavano conclusioni che esso non può ammettere, si deve ricorrere di nuovo a quel metodo: come quando, per esempio, Gioacchino da Fiore vuole fondare sulla Bibbia la sua terza epoca, vista da lui come epoca rivoluzionaria».

²³⁵ *Ibidem*: «è ovvio che un'allegorizzazione spontanea dei miti c'è stata fin dall'inizio in ogni teologia e anche in molte filosofie che cercavano di liberarsi dalla teologia. Ma l'interpretazione allegorica diventa teoria cosciente solo in tempi in cui i miti e le loro elaborazioni artistiche costituiscono ancora una forte componente della cultura viva, ma si sono già ampiamente estraniati dalle correnti spirituali decisive (filosofiche o religiose). Per incorporarli nel presente, determinate correnti spirituali devono dunque darne un'interpretazione allegorica».

²³⁶ *Inst. Orat.* VIII 8, 50: «Nam id quoque in primis est custodiendum, ut, quo ex genere coeperis translationis, hoc desinas».

²³⁷ *Ivi*, 46: «Sine translatione vero in Bucolicis [...] hoc enim loco praetor nomen cetera propriis decisa sunt verbis, verum non pastor Menalcas, sed Vergilius est intellegendus».

²³⁸ *Ivi*, 52: «in exemplis allegoria, si non praedicta ratione ponantur».

²³⁹ *Ivi*, 49: «illud vero longe speciosissimum genus orationis, in quo trium permixta est gratia, similitudinis, allegoriae, translationis».

²⁴⁰ *Ivi*, 52: «sed allegoria, quae est obscurior, "aenigma" dicitur, vitium meo quidem iudicio, si quidem dicere dilucide virtus». Cfr. *Ret.* 1458^b, 23-30.

²⁴¹ Cfr. par. I.4.

²⁴² *Metaf.* 982^b, 18-19.

²⁴³ *De bono*, IV, q. 2, a. 2, 481, 17: «Ad aliud dicendum, quod mirabile plus movet quam consuetum, et ideo cum huiusmodi imagines translationis sint compositae ex miris, plus movent quam propria consuetudo. Ideo enim primi philosophantes transtulerunt se in poesim, ut dicit Philosophus, quia fabula cum composita ex miris, plus movet».

i filosofi che esposero la verità tramite il mito.²⁴⁴ La *Metafisica* in tal senso rappresenta l'*auctoritas* classica che permette la costruzione del sistema di esegesi allegorica, poiché prevede la possibilità che una verità complessa venga celata dietro una narrazione oscura.

Accanto alle idee dello Stagirita, per ricostruire lo sviluppo dell'esegesi allegorica medievale è da ricordare il modello di interpretazione del testo sviluppatosi nell'ambito del giudaismo ellenistico, così come praticato, ad esempio, da Filone di Alessandria. Il filosofo, vissuto tra il 20 a. C. e il 45 d. C., si dedica all'esegesi dell'Antico Testamento, cercando di delucidarne i significati mistici e spirituali e utilizzando idee soprattutto legate al platonismo e allo stoicismo.²⁴⁵ Da questa tradizione deriva nel contesto cristiano la *tipologia*, attuata dai Padri della Chiesa e descritta da Marrou:

“tipo” e “antitipo” sono termini mutuati dal Nuovo Testamento, che si riferiscono a loro volta a seconda dei casi, a due episodi storici che corrispondono come prefigurazione e compimento; la tipologia si oppone all'allegoria in senso stretto, in quanto giustappone le parole e le cose – come tra i pagani che interpretano Omero, miti e argomenti filosofici – e non, come nella tipologia cristiana degli eventi storici reali messi in relazione ad altri fatti storici, discernendo su una vera e propria storia, una storia ancora più vera²⁴⁶

Leggere gli episodi dell'Antico Testamento come un *tipo* del Nuovo Testamento implica un necessario stravolgimento del testo, dovuto ad una sua interpretazione *a posteriori*, ma tale azione è concessa proprio per la natura delle Scritture.

L'allegoria trova quindi una descrizione più ampia in Agostino, il quale nel *De Trinitate* propone la distinzione tra *allegoria in factis* e *allegoria in verbis*. Il teologo, citando il commento a Paolo dello pseudo-Ambrogio, fornisce una prima definizione canonica di allegoria, che consiste nel dire qualcosa intendendo altro.²⁴⁷ Quindi egli distingue l'allegoria semplice, facilmente interpretabile senza il bisogno di conoscenze extratestuali o del riconoscimento di una metafora continuata, dall'enigma, che invece non appare chiaro ad una prima lettura.²⁴⁸ Quest'ultimo a sua volta si realizza *in factis*, ossia nella narrazione stessa dell'Antico Testamento che prefigura la rivelazione del Nuovo Testamento. Per quanto riguarda il Testo Sacro l'*allegoria in factis* assume un doppio statuto di verità: sono infatti reali sia la storia narrata sia il significato spirituale ad essa sotteso. Al contrario l'*allegoria in verbis*, ossia quella in cui la parola è una menzogna ma il senso mistico è reale, può essere o meno un enigma, ma in ogni caso essa appartiene unicamente alla forma del testo e si configura come un'espedito retorico. Ciò non significa che quest'ultima tipologia sia estranea alle Scritture, ma piuttosto che il lettore deve essere in grado di distinguere i due tipi di allegoria per interpretare

²⁴⁴ TOMMASO D'AQUINO, *Sententia Metaphysicae*, lib. 1 l. 3 n. 4: «Et ex quo admiratio fuit causa inducens ad philosophiam, patet quod philosophus est aliquantulum *philomythes*, idest amator fabulae, quod proprium est poetarum. Unde primi, qui per modum quemdam fabularem de principiis rerum tractaverunt, dicti sunt poetae theologizantes, sicut fuit Perseus, et quidam alii, qui fuerunt septem sapientes. Causa autem, quare philosophus comparatur poetae, est ista, quia uterque circa miranda versatur. Nam fabulae, circa quas versantur poetae, ex quibusdam mirabilibus constituuntur. Ipsi etiam philosophi ex admiratione moti sunt ad philosophandum. Et quia admiratio ex ignorantia provenit, patet quod ad hoc moti sunt ad philosophandum ut ignorantiam effugarent».

²⁴⁵ Cfr. ECO, *Arte e bellezza*, cit., p. 72: «Di interpretazione allegorica si parlava anche prima della nascita della tradizione patristica: i greci interrogavano allegoricamente Omero, nasce in ambiente stoico una tradizione allegoristica che mira e vedere nell'epica classica il travestimento mitico di verità naturali, c'è una esegesi allegorica della Torah ebraica e Filone di Alessandria nel I secolo tenta una lettura allegorica dell'Antico Testamento».

²⁴⁶ H. I. MARROU, *Decadenza romana o tarda antichità? 3.-6. Secolo*, Milano, Jaca book, 1987, p. 179.

²⁴⁷ AMBROGIO, *Commentaria in Epistolas B. Pauli*, IV, 24.

²⁴⁸ *De Trin.* XV, 9, 15: «Quid ergo est allegoria, nisi tropus ubi ex alio aliud intellegitur, quale illud est ad Thessalonicenses: “Itaque non dormiamus sicut et ceteri: sed vigilemus, et sobrii simus. Nam qui dormiunt, nocte dormiunt; et qui inebriantur, nocte ebrii sunt: nos autem qui diei sumus, sobrii simus”? Sed haec allegoria non est aenigma. Nam nisi multum tardis iste sensus in promptu est. Aenigma est autem, ut breviter explicem, obscura allegoria, sicuti est: “Sanguisugae erant tres filiae”; et quaecumque similia».

correttamente il testo. Di qui Agostino sviluppa il proprio sistema di esegesi allegorica, che, in linea generale, appare guidato da una radicale sfiducia nei confronti del fantasma e nella parola. Infatti nel *De Trinitate* il teologo, riprendendo le affermazioni di Paolo sulla presenza di Dio nel cuore e nella bocca del fedele, distingue un linguaggio proprio dei pensieri e uno della comunicazione, per cui è necessario affidarsi al primo piuttosto che al secondo per indagare ed esprimere la verità.²⁴⁹ D'altronde, sempre nel *De Trinitate*, in linea con quanto fin qui osservato, si legge che il linguaggio del cuore poggia su immagini e parole, ma la verità si manifesta oltre queste rappresentazioni, aprendo all'utilizzo di immagini fittizie quali *imagines agentes*, come osservato in precedenza.²⁵⁰ Inoltre, da quanto detto appare chiaro che, mentre il Testo Sacro può contenere sia l'*allegoria in factis* che quella *in verbis*, le espressioni letterarie, antiche o medievali, non possono che aspirare a celare una verità *in verbis*. A partire da questa differenza, nel contesto della Scuola di Chartres,²⁵¹ si distingue l'allegoria, veste propria della verità sacrale, dall'*integumentum*, inteso come strumento di veicolazione di una verità filosofica, strutturato però su una *factio* palese.²⁵² È questa la chiave di lettura applicata ai testi classici nel tentativo di cristianizzarli, aprendo all'esegesi e all'utilizzo creativo dell'allegoria anche al di fuori dell'interpretazione delle Scritture.

A fronte di queste differenze applicative nel quadro relativo al significato e all'utilizzo dell'allegoria medievale è inoltre da notare la contaminazione di questa figura retorica con il simbolo. Proprio riguardo la categorizzazione agostiniana, infatti, Marcozzi nota che il rapporto tra allegorizzante e allegorizzato appare maggiormente legato alla dimensione della simbologia che non a quella dell'enigma:

Secondo Agostino, sono i caratteri più evidenti dei due termini in correlazione (reale e allegorizzato) a stabilire la possibilità per l'elemento immateriale di essere rappresentato per *figura* dall'elemento materiale (*figura* va inteso qui come simbolo [...])²⁵³

²⁴⁹ Ivi, 10, 18: «Quaedam ergo cogitationes locutiones sunt cordis, ubi et os esse Dominus ostendit, cum ait: “Non quod intrat in os coinquinat hominem; sed quod procedit ex ore, hoc coinquinat hominem”. Una sententia duo quaedam hominis ora complexus est, unum corporis, alterum cordis. Nam utique unde illi hominem putaverant inquinari, in os intrat corporis: unde autem Dominus dixit inquinari hominem, de cordis ore procedit. Ita quippe exposuit ipse quod dixerat».

²⁵⁰ *Ibidem*: «Nec tamen quia dicimus locutiones cordis esse cogitationes, ideo non sunt etiam visiones exortae de notitiae visionibus, quando verae sunt. Foris enim cum per corpus haec fiunt, aliud est locutio, aliud visio: intus autem cum cogitamus, utrumque unum est. Sicut auditio et visio duo quaedam sunt inter se distantia in sensibus corporis, in animo autem non est aliud atque aliud videre et audire: ac per hoc cum locutio foris non videatur, sed potius audiatur, locutiones tamen interiores, hoc est, cogitationes visas dixit a Domino sanctum Evangelium, non auditas».

²⁵¹ MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 44: «il concetto di *integumentum* [...] venne elaborato dalla scuola di Chartres, assieme a quello piuttosto raro di *involucrum*, per designare il congiungimento di due tradizioni interpretative delle *fabule* poetiche, quella platonica e quella evemeristica: *involucrum*, termine non privo di ambiguità, designa la forma letteraria usata da Platone».

²⁵² *Ibidem*: «Secondo Bernardo Silvestre la figura, forma espressiva chiamata anche *involucrum*, si divide in allegoria e *integumentum*; se la prima cela una verità differente dalla sua forma esteriore, e tenendo racchiuso un mistero reca con sé una bipartizione nei significati, il secondo racchiude una *veritas* comprensibile: l'allegoria riguarda pertanto la pagina divina, che è intenzionalmente oscura, mentre l'*integumentum* pertiene alla *philosophia*». Cfr. BERNARDO SILVESTRE, *Commentum Super Sex Libros Eneidos*, in *The Commentary of the first six books of the Aeneid of Vergil*, a cura di J. W. Jones and E. F. Jones, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1977, p. 3: «nunc vero hec eadem circa philosophicam veritatem videamus. [Virgilio] scribit ergo in quantum est philosophus humane vite naturam. Modus agendi talis est: in integumento describit quid agat vel quid paciatur humanus spiritus in humano corpore temporaliter positus. Atque in hoc describendo naturali utitur ordine atque ita utrumque ordinem narrationis observat, artificialem poeta, naturalem philosophus. Integumentum est genus demonstrationis sub fabulosa narratione veritatis involves intellectum, unde etiam dicitur involucrum». Cfr. M. ARIANI, *I “metaphorismi” di Dante*, in *La metafora in Dante*, a cura di Id., Firenze, L. S. Olschki, 2009, pp. 1-57, a p. 49.

²⁵³ MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 35. Lo studioso porta come esempio l'associazione tra vento e anima proposta da *En. in Ps.* 103, I, 13.

Così lo stesso Ugo di San Vittore, come osservato, parla di simbolo piuttosto che di allegoria per le immagini costruite dall'intelletto allo scopo di tenere a memoria una verità. Si dovrà in tal senso dare ragione a Eco quando afferma che: «la distinzione tra simbolo e allegoria a noi pare assai chiara, ai medievali non lo era affatto ed essi usavano con molta disinvoltura termini come simboleggiare e allegorizzare quasi fossero sinonimi».²⁵⁴ D'altronde, come ricostruisce lo stesso studioso, l'utilizzo di un apparato simbolico di difficile interpretazione era una necessità del cristianesimo primitivo, che doveva sfuggire alle persecuzioni,²⁵⁵ e solo in un secondo momento venne sfruttato per il controllo dell'interpretazione del Testo da parte della Chiesa, come riconosceva Lukács,²⁵⁶ fino allo sviluppo del sistema esegetico basato su *obscuritas* e *dulcedo* che trovava proprio nell'«incongruità del simbolo rispetto alla cosa simboleggiata»,²⁵⁷ nella conseguente meraviglia e nel piacere della scoperta, la sua massima espressione. In tal senso nascendo dalla necessità di complicare il rapporto tra simbolizzante e simbolizzato l'allegoria finisce per confondersi con il simbolo, senza che la cultura medievale si ponga il problema di individuare la differenza tra i due elementi.

II.3.2. La verità del Testo Sacro tra le *plures sententiae* e la *reductio ad unum*

L'importanza di Agostino nella strutturazione di un sistema esegetico del Testo Sacro non si limita alla definizione di *allegoria in factis* e *allegoria in verbis*, il teologo infatti propone in molte parti della sua opera delle riflessioni che permettono di ricostruire attentamente i modi tramite cui le Scritture dovevano essere interpretate. Di particolare interesse in tal senso sono le affermazioni contenute nella *Contra mendacium*. Qui Agostino tratta del comportamento da tenere nei confronti degli eretici aderenti al priscillianesimo, ma l'occasione gli permette di ampliare il discorso al tema più generale della menzogna. Il teologo precisa che, poiché mentire è un peccato più grave per il cristiano che per l'eretico,²⁵⁸ non si deve ricorrere alla falsità per smascherare chi professa un credo errato, ma lasciare che le sue contraddizioni si svelino da sole.²⁵⁹ A questo punto, ancora a partire dal *topos* della necessità di conservare la verità sia nel cuore che nella bocca, Agostino giunge ad

²⁵⁴ ECO, *Arte e bellezza*, cit., p. 73.

²⁵⁵ Ivi, p. 69: «Il cristianesimo primitivo aveva educato alla traduzione simbolica dei principi di fede; lo aveva fatto per motivi prudenziali, celando ad esempio la figura del Salvatore sotto le spoglie del pesce per sfuggire attraverso la crittografia ai rischi della persecuzione: ma aveva comunque prospettato una possibilità immaginativa e didascalica che doveva risultare congeniale all'uomo medievale».

²⁵⁶ Cfr. anche ivi, p. 70: «Così la teoria didascalica si inserisce nel tronco della sensibilità simbolica come espressione di un sistema pedagogico e di una politica culturale che sfrutta i processi mentali tipici dell'epoca».

²⁵⁷ Ivi, p. 71.

²⁵⁸ AGOSTINO, *Contra mendacium*, 5, 8: «Sed nunc adverte quam tolerabilis Priscillianistae in nostra comparatione mentiantur, quando se fallaciter loqui sciunt, quos nostro mendacio liberandos putamus ab eis falsis in quibus errando falluntur».

²⁵⁹ Ivi, 3, 4: «Sic fit ut cum illi sua nefaria dogmata fabulantur, in quibus mortifero errore falluntur, tunc quisquis crediderit, pereat: nos autem quando catholica dogmata praedicamus, in quibus rectam fidem tenemus, tunc si crediderit, inveniatur quicumque perierat. Quando vero, cum sint Priscillianistae, ut sua venena non prodant, nostros se esse mentiuntur; quisquis nostrum eis credit, etiam illis latentibus, ipse catholicus perseverat: nos contra, ut ad eorum perveniamus indaginem, si Priscillianistas nos esse mentimur; quia eorum tamquam nostra sumus dogmata laudaturi, quisquis ea crediderit, aut confirmabitur apud eos, aut transferetur ad eos interim statim: quid autem hora superventura pariat, utrum inde postea liberentur vera dicentibus nobis, qui decepti sunt fallentibus nobis; et utrum audire velint docentem, quem sic experti sunt mentientem, quis noverit certum? quis hoc esse ignoret incertum? Ex quo colligitur, perniciosius, aut ut mitius loquar, periculosius mentiri Catholicos ut haereticos capiant, quam mentiuntur haeretici ut Catholicos lateant. Quoniam quisquis credit Catholicis mentiendo tentantibus, aut efficitur, aut confirmatur haereticus: quisquis autem credit haereticis mentiendo sese occultantibus, non desinit esse catholicus».

affermare che la falsità risiede nell'intenzione che guida la parola, più che in quest'ultima.²⁶⁰ Allo stesso tempo il teologo sente la necessità di precisare che l'oscurità del Testo Sacro non va interpretata come una menzogna, ma piuttosto come un mistero, per cui un'apparente falsità presente nelle Scritture sarà in realtà una rappresentazione allegorico-metaforica:

Iacob autem quod matre fecit auctore, ut patrem fallere videretur, si diligenter et fideliter attendatur, non est mendacium, sed mysterium. *Quae si mendacia dixerimus, omnes etiam parabolae ac figurae significandarum quarumcumque rerum, quae non ad proprietatem accipiendae sunt, sed in eis aliud ex alio est intellegendum, dicentur esse mendacia: quod absit omnino. Nam qui hoc putat, tropicis etiam tam multis locutionibus omnibus potest hanc importare calumniam; ita ut et ipsa quae appellatur metaphora, hoc est de re propria ad rem non propriam verbi alicuius usurpata translatio, possit ista ratione mendacium nuncupari.* Cum enim dicimus fluctuare segetes, gemmare vites, floridam iuventutem, niveam canitiem; procul dubio fluctus, gemmas, florem, nivem, quia in his rebus non invenimus, in quas haec verba aliunde transtulimus, ab istis mendacia putabuntur²⁶¹

Leggendo il testo alla lettera si troverebbe una menzogna, ma in tal senso bisognerebbe concepire come tale lo stesso utilizzo della metafora, nonché dell'allegoria, relegando alla falsità gran parte delle Scritture. Al contrario i traslati non sono inganni, ma piuttosto *velamina* della verità, necessari ad attirare l'attenzione del lettore intento, ad incrementare la *dulcedo* della scoperta e, conseguentemente, a favorire la memorizzazione della verità.²⁶²

Agostino torna sulla questione anche nel *De civitate Dei*, in un passo di particolare interesse che verrà citato da Petrarca nell'*Invective contra medicum*:

*Quamvis itaque divini sermonis obscuritas etiam ad hoc sit utilis, quod plures sententias veritatis parit et in lucem notitiae producit, dum alius eum sic, alius sic intellegit; ita tamen ut, quod in obscuro loco intellegitur, vel attestatione rerum manifestarum vel aliis locis minime dubiis asseratur; sive, cum multa tractantur, ad id quoque perveniat, quod sensit ille qui scripsit, sive id lateat, sed ex occasione tractandae profundae obscuritatis alia quaedam vera dicantur*²⁶³

Si viene così di nuovo a delineare un rapporto diretto tra *obscuritas* testuale, *dulcedo* della scoperta

²⁶⁰ Ivi, 10, 24: «Tamen vera, non falsa dicuntur; quoniam vera, non falsa significantur, seu verbo seu facto: quae significantur enim, utique ipsa dicuntur. Putantur autem mendacia, quoniam non ea quae vera significantur, dicta intelleguntur; sed ea quae falsa sunt, dicta esse creduntur».

²⁶¹ *Ibidem*, corsivo mio.

²⁶² *Ibidem*: «Si autem non est mendacium, quando ad intelligentiam veritatis aliud ex alio significantia referuntur; profecto non solum id quod fecit aut dixit Iacob patri ut benediceretur, sed neque illud quod Ioseph velut illudendis locutus est fratribus, neque quod David simulavit insaniam, nec caetera huiusmodi, mendacia iudicanda sunt, sed locutiones actionesque propheticae ad ea quae vera sunt intellegenda referendae. Quae propterea figuratis velut amictibus obteguntur, ut sensum pie quaerentis exercent, et ne nuda ac prompta vilescant. Quamvis quae aliis locis aperte ac manifeste dicta didicimus, cum ea ipsa de abditiis eruuntur, in nostra quodam modo cognitione renovantur, et renovata dulcescunt. *Nec invidentur descentibus, quod his modis obscurantur: sed commendantur magis, ut quasi subtracta desiderentur ardentius, et inveniantur desiderata iucundius*», corsivo mio.

²⁶³ AGOSTINO, *De civitate Dei* [d'ora in poi *Civ. Dei*], XI, 19, corsivo mio. Si veda anche ID., *De doctrina christiana* [d'ora in poi *Doct. Christ.*], II, 6.8: «Magnifice igitur et salubriter Spiritus Sanctus ita Scripturas sanctas modificavit, ut locis apertioribus fami occurreret, obscurioribus autem fastidia detergeret. Nihil enim fere de illis obscuritatibus eruitur, quod non planissime dictum alibi repperiatur» e ID., *De catechizandis rudibus*, IX, 13: «Maxime autem isti docendi sunt Scripturas audire divinas, ne sordeat eis solidum eloquium, quia non est inflatum, neque arbitrentur carnalibus integumentum involuta atque operta dicta vel facta hominum, quae in illis libris leguntur, non evolvenda atque aperienda ut intelligantur, sed sic accipienda ut litterae sonant; deque ipsa utilitate secreti, unde etiam mysteria vocantur, quid valeant aenigmatum latebrae ad amorem veritatis acundum, discutiendumque fastidii torporem, ipsa experientia probandum est talibus, cum aliquid eis quod in promptu positum non ita movebat, enodatione allegoriae alicuius eruitur». Cfr. L. MARCOZZI, *Verità*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di Id. e R. Brovia, Roma, Carocci, 2016, pp. 359-375, a p. 361: «Uno dei temi principali dell'ermeneutica agostiniana è rappresentato dallo svilimento dell'oggetto una volta conosciuto; di conseguenza la Bibbia deve velarsi di oscurità e dissimulare le proprie verità, nascondendole: i concetti chiave sono *velamen* e *dissimulatio*, e sono i *velamina* che rendono appetibile il mistero».

(in linea con il *rimor* che denotava la lettura agostiniana) e facilità di memorizzazione.²⁶⁴ C'è però un'altra implicazione nel brano del teologo che suscita non pochi problemi se posta in relazione alla lettura del Testo Sacro, ossia la possibilità di attuare molteplici interpretazioni delle stesse parole. A ben vedere tale concezione si lega strettamente al problema dell'impossibilità da parte della parola di restituire il senso della divinità: se infatti la comunicazione verbale è di per sé stessa fallace, è possibile che la verità acquisisca molte forme a partire dalla stessa parola, forme tutte celanti la medesima realtà invisibile. La possibilità di interpretare un testo, finanche le Scritture, oltre l'intenzione autoriale è affermata da Agostino nelle *Confessiones*, in un passo che di nuovo suscitò l'interesse di Petrarca, il quale propone le medesime osservazioni nel *Secretum*:

Quae mihi ardentem confitenti, Deus meus, «lumen oculorum meorum» in occulto, quid mihi obest, cum diversa in his verbis intellegi possint, quae tamen vera sint? Quid, inquam, mihi obest, si aliud ego sensero, quam sensit alius eum sensisse, qui scripsit? *Omnes quidem, qui legimus, nitimur hoc indagare atque comprehendere, quod voluit ille quem legimus, et cum eum veridicum credimus, nihil, quod falsum esse vel novimus vel putamus, audemus eum existimare dixisse.* Dum ergo quisque conatur id sentire in Scripturis sanctis, quod in eis sensit ille qui scripsit, quid mali est, si hoc sentiat, quod tu, lux omnium veridicarum mentium, ostendis verum esse, etiamsi non hoc sensit ille, quem legit, cum et ille verum nec tamen hoc senserit?²⁶⁵

Arricchire l'intenzione dell'autore con delle riflessioni che ne amplifichino il significato, mostrando altre sfumature della verità, non appare, dunque, un'azione impropria. La molteplicità interpretativa del pensiero agostiniano viene declinata anche sotto il profilo compositivo, poco oltre infatti il teologo, in un brano menzionato da Petrarca nella *Sen. IV, 5*, afferma che se si fosse trovato nei panni di Mosè egli avrebbe voluto essere in grado di scrivere un testo soggetto ad una serie di letture, capaci di restituire la complessità stratificata della verità:

Vellem quippe, si tunc ego essem Moyses (ex eadem namque massa omnes venimus; et quid est homo, nisi quia memor es eius? vellem ergo, si tunc ego essem quod ille et mihi abs te Geneseos liber scribendus adiungeretur, talem mihi eloquendi facultatem dari et eum texendi sermonis modum, ut neque illi, qui nondum queunt intellegere quemadmodum creat Deus, tamquam excedentia vires suas dicta recusarent et illi, *qui hoc iam possunt, in quamlibet veram sententiam cogitando venissent, eam non praetermissam in paucis verbis tui famuli reperirent, et si alius aliam vidisset in luce veritatis, nec ipsa in eisdem verbis intellegenda deesset*²⁶⁶

La validità gnoseologica delle *plures sententiae* viene affermata da Agostino anche nel *De doctrina christiana*:

Quando autem ex eisdem Scripturae verbis non unum aliquid, *sed duo vel plura sentiuntur, etiam si latet quid senserit ille qui scripsit, nihil periculi est, si quodlibet eorum congruere veritati ex aliis locis sanctarum Scripturarum doceri potest*; id tamen eo conante qui divina scrutatur eloquia, ut ad voluntatem perveniatur auctoris per quem Scripturam illam Sanctus operatus est Spiritus; sive hoc assequatur, sive aliam sententiam de illis verbis quae fidei rectae non refragatur exsculpat, testimonium habens a quocumque alio loco divinorum eloquiorum. Ille quippe auctor in eisdem verbis quae intellegere volumus, et ipsam sententiam forsitan vidit et certe Dei Spiritus, qui per eum haec operatus est, etiam ipsam occurruram lectori vel auditori sine dubitatione praevidit, immo ut

²⁶⁴ Come nota Carruthers questa dinamica non appartiene solo al lettore dotto, ma anche al predicatore. Cfr. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 101: «queste gemme sono i passaggi testuali oscuri e difficili che possono essere isolati: se ne possono mostrare al pubblico uno o due alla volta perché li ammiri per poi iniziare, come si fa di solito componendo una meditazione omiletica, a scegliere i nodi del loro senso e ad espandere il loro significato».

²⁶⁵ *Conf. XII, 18, 27*, corsivo mio. Cfr. *Secr.*, III, 124-126.

²⁶⁶ *Ivi, 26, 36*, corsivo mio. Cfr. *Sen. IV, 5, 9-10*. Proprio questa posizione di Agostino induce Carruthers a definire il teologo «più retore che filosofo» (CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 50). Questa concezione influenzò anche la retorica monastica, si veda in tal senso *ivi*, p. 68: «i significati 'mistici' sono quelli nascosti nelle reti della memoria dei cristiani colti e sono parte della *paideia* che essi condividono con i loro simili. Quello che importa è che per un membro della comunità una parola 'risplenda' a causa dei significati che vi assocerà».

occurreret, quia et ipsa est veritate subnixa, providit. Nam quid in divinis eloquiis largius et uberius potuit divinitus provideri, quam ut eadem verba pluribus intellegantur modis, quos alia non minus divina contestantia faciant approbari?²⁶⁷

In questo brano il teologo da un lato amplia le possibilità interpretative delle Scritture, affermando che nuove letture potrebbero essere previste dall'autore o perfino dallo Spirito Santo agente sul lettore. Anche dove così non fosse, in ogni caso l'interpretazione è accettabile a patto che venga attuata in buona fede ed abbia comunque il risultato di veicolare un messaggio moralmente corretto. L'introduzione di un discrimine morale alla legittimità interpretativa del Testo Sacro ha la funzione di controbilanciare la tensione centrifuga della libertà esegetica, che porterebbe facilmente alla frammentazione del testo nella molteplicità: tale tensione deve essere limitata dal riconoscimento dell'esistenza di una verità profonda ed unica.

Più precise risultano le notazioni agostiniane sul tema della pluralità interpretativa nel *De Genesi ad litteram*, dove, in conclusione del primo libro, vengono fornite le indicazioni necessarie alla lettura dei passi oscuri della Scritture:

Et cum divinos Libros legimus in tanta multitudine verorum intellectuum, qui de paucis verbis eruuntur, et sanitate catholicae fidei muniuntur, id potissimum deligamus, quod certum apparuerit eum sensisse quem legimus; si autem hoc latet, id certe quod circumstantia Scripturae non impedit, et cum sana fide concordat: si autem et Scripturae circumstantia pertractari ac discuti non potest, saltem id solum quod fides sana praescribit. Aliud est enim quid potissimum scriptor senserit non dignoscere, aliud autem a regula pietatis errare. Si utrumque vitetur, perfecte se habet fructus legentis: si vero utrumque vitari non potest, etiam si voluntas scriptoris incerta sit sanae fidei congruam non inutile est eruisse sententiam²⁶⁸

Secondo il teologo la prima chiave interpretativa del testo resta l'intenzione dell'autore, dove non sia possibile comprenderla, si porrà in relazione il brano in analisi alle Scritture, ma se neanche in questo caso il senso risulterà chiaro, ci si dovrà basare sulla fede, forgiata al riconoscimento della corretta *intentio* della lettura e della contemplazione. Si noti come questo processo di esegesi scritturale sia in Agostino un'attività di *cogitatio* su base memoriale: il lettore infatti è chiamato a confrontare i passi con le informazioni presenti nella sua memoria, cercando analogie che ne chiarifichino il significato secondo un ordine che va dai testi dell'autore ai Testi Sacri, fino alla fede.²⁶⁹ Tale processo richiede un agile movimento nelle Scritture che permetta il riconoscimento del *sensus* profondo del passo oscuro, sopperendo alla tensione polisemica attraverso una *reductio ad unum* basata sulla memoria associativa del lettore. Questo processo a livello esegetico è la massima espressione di quel dialogo ermeneutico tra la memoria dell'autore e quella del lettore descritto da Carruthers, in cui il testo acquisisce nuovo significato e allo stesso tempo gli atti della *meditatio*, rimodulano la memoria del lettore.

²⁶⁷ *Doct. christ.* III, 27.38, corsivo mio. Per un approfondimento sulla polisemia delle Scritture nella teologia medievale si veda G. PERRELLA, *Il pensiero di S. Agostino e S. Tommaso circa il numero del senso letterale nella S. Scrittura*, in «Biblica», XXVI/3 (1945), pp. 277-302.

²⁶⁸ *Gen. ad lit.* XII, 21, 41.

²⁶⁹ Un esempio di tale accostamento memoriale, riguardante l'immagine dello scudo come simbolo della fede, si rintraccia in *Doct. christ.* III, 26, 37: «Ubi autem apertius ponuntur, ibi descendum est quo modo in locis intellegantur obscuris. Neque enim melius potest intellegi quod dictum est Deo: "Apprehende arma et scutum et exsurge in adiutorium mihi", quam ex loco illo ubi legitur: "Domine, ut scuto bonae voluntatis tuae coronasti nos". Nec tamen ita ut iam, ubicumque scutum pro aliquo munimento legerimus positum, non accipiamus nisi bonam voluntatem Dei. Dictum est enim et "scutum fidei, in quo possitis", inquit, "omnes sagittas maligni ignitas exstinguere". Nec rursum ideo debemus in armis huiuscemodi spiritalibus scuto tantummodo fidem tribuere, cum alio loco etiam lorica dicta sit fidei: "Induti", inquit, "loricam fidei et caritatis"».

II.3.3. L'allegoria come immagine mnemonica

Quanto si è osservato permette di attribuire all'allegoria la medesima funzione che l'*imago agentis* aveva nella mnemotecnica classica: all'immagine allegorica, infatti, appartiene lo stesso grado di arbitrarietà e la capacità di generare meraviglia. Allo stesso tempo essa risponde alla necessità propria dell'intelletto di lavorare con delle immagini che rappresentino i concetti, dunque, analogamente all'*imago agentis*, l'allegoria si tramuta in un mezzo del pensiero e può farsi *similitudo corporalis*. Non solo, ma, come nota Carruthers, questa figura intercetta le necessità della pratica contemplativa monastica:

Lo *skopos* dell'allegoria è etico e contemplativo e, poiché opera interamente all'interno dell'ortoprassi associativa della *memoria* meditativa, l'allegoria si focalizza inevitabilmente sul presente come rinfresco cognitivo e delizia spirituale *piuttosto che come semplice lettura*²⁷⁰

Infine, attribuendo una veste di *obscuritas* ai concetti, l'allegoria funge da mezzo in grado di velare la verità, rendendo piacevole e più facilmente memorizzabile la sua scoperta e facilitando il dialogo ermeneutico tra testo e lettore.

Tuttavia, come si accennava, esiste una differenza sostanziale tra l'*imago agentis* classica e l'allegoria utilizzata come *similitudo corporalis* nel medioevo: ossia la funzione gnoseologica e comunicativa della seconda. Mentre infatti l'immagine mnemonica classica era arbitrariamente associata ad un concetto ma non entrava in nessun caso a far parte dell'atto compositivo, l'allegoria diviene nel medioevo non solo mezzo espressivo, ma anche dispositivo cognitivo, in grado di permettere all'individuo un percorso anagogico.²⁷¹ In tal senso il metodo di lettura del Testo Sacro si amplia all'interpretazione dei *signa divinitatis* nella realtà, cosicché il pensiero medievale ritiene che i libri scritti da Dio siano due, ossia le Scritture e il Libro della Natura,²⁷² entrambi composti, come riconosce Tommaso d'Aquino, facendo riferimento ad un senso letterale e ad uno spirituale, dunque secondo la tecnica del *velamen* allegorico:

Auctor sacrae Scripturae est Deus, in cuius potestate est ut non solum voces ad significandum accommodet (quod etiam homo facere potest) sed etiam res ipsas. [...] Illa ergo prima significatio qua voces significant res, pertinet ad primum sensum, qui est sensus historicus vel litteralis. *Illam vero significatio qua res significatae per voces,*

²⁷⁰ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 198, corsivi a testo. Per il concetto di *skopos* si veda ivi, p. 125: «il termine *skopos* ebbe infatti grande rilevanza non solo in ambito retorico, ma anche nel contesto della meditazione filosofica. E la 'vista aerea' risultante dall'antico tropo filosofico del viaggio celeste veniva talvolta chiamata *kataskopos*: il *kataskopos* era una mappa che permetteva di guidare la meditazione».

²⁷¹ Si veda in tal senso GREGORIO MAGNO, *Expositio super Cantica canticorum*, 14-15: «Allegoria enim animae longe a Deo posita quasi quandam machinam facit, ut per illam levetur a deum».

²⁷² Si vedano in tal senso tra gli altri UGO DI SAN VITTORE, *Didascalicon*, VII, 4: «Universus enim mundus iste sensibilis quasi quidam liber est scriptus digito Dei, hoc est virtute divina creatus, et singulae creaturae quasi figurae quaedam sunt non humano placito inventae sed divino arbitrio instituae et manifestandam [...] invisibilium Dei sapientiam. Quemadmodum autem si illiteratus quis apertum librum videat, figuras aspicit, litteras non cognoscit: ita stultus et animalis homo qui non percepit ea quae Dei sunt in visibilibus istis creaturis foris videt speciem sed non intelligit rationem; qui autem spiritualis est omnia diiudicare potest, in eo quidem quod foris considerat pulchritudinem operis, intus concipit quam miranda sit sapientia creatoris» e BONAVENTURA, *Breviloquium*, XI, 2: «Ratio autem ad intelligentiam praedictorum haec est: quia primum principium fecit mundum istum sensibilem ad declarandum se ipsum, videlicet ad hoc, quod per illum tanquam per speculum et vestigium reduceretur homo in Deum artificem aman dum et laudandum. Et secundum hoc duplex est liber, unus scilicet scriptus intus, qui est aeterna Dei ars et sapientia; et alius scriptus foris, mundus sci licet sensibilis». Cfr. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 262: «Come altri ornamenti, anche meno complicati, l'allegoria non è una 'categoria di pensiero', ma una macchina per pensare».

*iterum res alias significat, dicitur sensus spiritualis; qui super litteralem fundatur, et eum supponit*²⁷³

La conseguenza diretta di questa concezione è la trasformazione della realtà in una «foresta di simboli»²⁷⁴ che il soggetto è chiamato a interpretare adeguatamente per raggiungere la conoscenza. Come nota Lukács, una visione di questo genere permette di scindere completamente il mondo fenomenico dalla verità ad esso sottesa:

Nell'allegoria pertanto l'immagine non significa affatto un ritorno al punto di partenza, al mondo fenomenico: essa lo trascende (come già aveva fatto il concetto) nella sfera del pensiero, anche se era stata creata per rendere tangibili i suoi contenuti. Qui la trasformazione del concetto in immagine non serve a superare, ma a rendere eterna la cesura tra il rispecchiamento sensibile umano della realtà e quello concettuale-disantropomorfizzante, solo che questa cesura, proprio a causa dell'apparenza sensibile dell'immagine, assume il carattere di contrasto tra il mondo immanente-umano e un mondo trascendente ad esso contrapposto²⁷⁵

Si viene così a realizzare tramite l'esegesi allegorica della realtà quel quadro proposto dalla psicologia medievale, nel quale la conoscenza è, sì prodotto dell'interazione tra elementi esterni e interni all'anima, ma è soprattutto la dematerializzazione del fantasma a permettere il riconoscimento della verità, dematerializzazione che ha come conseguenza la contrapposizione tra immanente e trascendente.

Ebbene, proprio questo dato, assieme alla necessità della Chiesa di controllare l'esegesi del Testo e della Natura, finiscono di fatto per ridurre l'arbitrarietà dell'associazione allegorica. Non è infatti tollerabile dal punto di vista delle istituzioni ecclesiastiche che sia nella dimensione esegetica che in quella creativa persista una libertà interpretativa che farebbe sfuggire il Testo e la realtà dal loro controllo della significazione. In tal senso se è necessario, come aveva riconosciuto Gregorio Magno, l'utilizzo delle immagini per comunicare con lo strato più basso del pubblico, allo stesso tempo queste immagini devono essere adattate ad una narrazione allegorica ripetuta e condivisa. Così dall'associazione inventiva tra immagine e senso tipica del cristianesimo primitivo, si giunge poco a poco ad uno svuotamento del processo creativo implicito nell'arbitrarietà associativa dell'allegoria, fissando delle corrispondenze codificate. Lukács, ragionando da un punto di vista estetico, individua in questo passaggio la trasformazione del processo allegorico in una funzione prettamente ornamentale, che provoca un inaridimento della dimensione trascendentale, creativa e affettiva dell'allegoria:

L'inesauribilità formale di tale arte ornamentale [quella allegorica] è strettamente legata al contenuto «arbitrario»; abbiamo potuto osservare che la scomparsa quest'ultimo, dovuta al necessario sviluppo storico-sociale, ha provocato l'inaridimento, lo svuotamento delle forme ornamentali stesse; la connessione, oggi del tutto scomparsa e non più immaginabile, tra contenuto affatto trascendente e forma puramente ornamentale deve dunque aver costituito la forza motrice che ne determinava la fecondità e la capacità espressiva²⁷⁶

²⁷³ *Sum. Theol.* I^o q. 1 a. 10 co., corsivo mio. Cfr. PERRELLA, *Il pensiero di S. Agostino e S. Tommaso circa il numero del senso letterale nella S. Scrittura*, cit.

²⁷⁴ C. BAUDELAIRE, *Corrispondenze*, v. 4, in Id. *I fiori del male*, a cura di N. Muschitiello, Milano, BUR Rizzoli, 2021.

²⁷⁵ LUKÁCS, *Allegoria e simbolo*, cit., p. 127. Il punto di partenza del critico è la distinzione goethiana tra simbolo e allegoria, cfr. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, in *ivi*, p. 126: «L'allegoria trasforma il fenomeno in un concetto, il concetto in un'immagine, ma in modo tale che in essa il concetto si mantenga ancora delimitato e completo e possa essere espresso in base ad essa. La simbolica trasforma il fenomeno in idea, l'idea in un'immagine, e in modo tale che l'idea nell'immagine resta sempre infinitamente attiva e irraggiungibile e, pur se espressa in tutte le lingue, resta però inesprimibile».

²⁷⁶ *Ivi*, p. 129.

Eco, dal canto suo, osserva questo processo nelle concezioni estetiche di Tommaso. Il teologo, infatti, in contrapposizione alle posizioni precedentemente osservate, che mettevano in relazione il bello alla morale, concepisce la bellezza unicamente come mezzo di conoscenza, distinguendola dalla bontà:

Nam bonum proprie respicit appetitum, est enim bonum quod omnia appetunt. Et ideo habet rationem finis, nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam, pulchra enim dicuntur quae visa placent. Unde pulchrum in debita proportione consistit, quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva. *Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis*²⁷⁷

In tal senso per Tommaso la visione del bello non ha una funzione affettiva, ma rientra in una conoscenza *per speciem*, analogamente ad Agostino, rispetto al quale tuttavia l'Aquinate sottrae il problema della fruizione piacevole dell'immagine e alle sue implicazioni morali.

In sintesi, ciò a cui si assiste tra l'XI e il XII secolo è la canonizzazione del rapporto allegorizzante-allegorizzato. Per comprendere le conseguenze di questo processo è possibile analizzarlo seguendo le categorie memoriali aristoteliche di necessità e abitudine. Si è osservato infatti come l'organizzazione della memoria secondo lo Stagirita avvenga secondo due modalità: l'implicazione logica tra i dati posti in relazione, o l'abitudine che guida l'arbitrarietà associativa. Ebbene, nel momento in cui il rapporto non necessario tra immagine e significato viene reiterato in un contesto culturale nel quale la verità appare celata dietro la rappresentazione, sembra chiaro che l'arbitrarietà non è più funzione dell'abitudine, ma della necessità. Se infatti l'uomo medievale è chiamato a leggere una parola divina composta di *signa* presenti nelle Scritture e nella Natura, l'interpretazione di questi ultimi è guidata da un apparato figurativo ricorrente nelle *auctoritates*, le quali individuano un rapporto di necessità tra allegorizzante ed allegorizzato. In questo modo l'allegoria si tramuta da mezzo esegetico a strumento di creazione e controllo di un contesto culturale. Allo stesso tempo, questo controllo non si realizza solo agendo sui processi razionali legati alla conoscenza, ma anche e soprattutto facendo leva sulla dimensione affettiva dell'individuo. Accanto alle concezioni dell'Aquinate permangono infatti le pratiche contemplative monastiche e quelle proprie della predicazione, che tramutano l'immagine allegorica in una vivida rappresentazione in grado di fissarsi nella memoria del pubblico. Ora, nell'evidenziare questa componente affettiva Carruthers mette in dubbio anche la codificazione dell'allegoria tardoantica e medievale, sostenendo che la meditazione dell'immagine tenesse viva la dimensione creativa ed inventiva legata al processo di allegorizzazione:

Gli studiosi [...] mettono in luce anche che, a partire dalla tarda antichità, il tropo dell'allegoria venne 'grammaticalizzato': che, in altre parole, le interpretazioni allegoriche vennero codificate secondo i paradigmi che normalmente definiscono la correttezza grammaticale. Ma sostenere quest'opinione significa ignorare il fondamentale ruolo spirituale assegnato dal monachesimo alla meditazione e la continua – perfino crescente – enfasi riservata, nell'ambito della lettura monastica, a ciò che è oscuro, nascosto, in ombra²⁷⁸

La posizione della studiosa non sembra tuttavia completamente condivisibile. I processi di

²⁷⁷ *Sum. Theol.* I^o q. 5 a. 4 ad 1, corsivo mio. Si veda anche ivi, q. 39, a. 8, co.: «Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem, integritas sive perfectio, quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas, unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur». Cfr. ECO, *Arte e bellezza*, cit., pp. 108-109.

²⁷⁸ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 197. Cfr. ivi, p. 198: «uno degli scopi essenziali della figura verbale [allegoria *in verbis*] è incoraggiare il lettore a rendere familiare e 'domestico' quello che a prima vista sembra oscuro e strano. Se usata come strumento di esegesi narrativa, l'allegoria ha lo stesso effetto: essa attenua la strana alterità dei testi, inclusa la loro particolarità storica».

meditazione monastica infatti appaiono spesso una sorta di allegorizzazione di secondo grado, in cui l'immagine allegorica viene riempita di nuovi significati, che tuttavia non competono con quello canonico.²⁷⁹ È questa una pratica che, come riconosce Lukács, nasce da una risemantizzazione dell'allegoria ridotta ad ornamento, utilizzata di nuovo in modo evocativo per richiamare elementi trascendenti.²⁸⁰ Attraverso questo processo si recupera l'arbitrarietà e la freschezza di un'allegorizzazione non canonica, perdendo tuttavia due caratteristiche dell'allegoria originale: la prima è la dimensione sacrale e misterica. Mentre infatti l'esegesi allegorica ricercava una verità sia etica che gnoseologica celata dietro l'immagine, la meditazione monastica, come testimoniato dalla pratica della *lectio spiritualis*, si concentra maggiormente su una dimensione individuale e morale. In tal senso l'arbitrarietà allegorica viene recuperata sotto il segno di una meditazione mnemonica soggettiva, che riavvicina l'allegoria all'*imago agentis* dopo la sua normalizzazione culturale. Di qui la seconda differenza tra l'allegorizzazione di secondo grado e la prima esegesi allegorica, che consiste nella necessità di dare vita ad una comunità elitaria, ossia quella monastica, entro la dimensione più ampia della società cristiana. Nota in tal senso Carruthers:

i significati 'mistici' sono quelli nascosti nelle reti della memoria dei cristiani colti e sono parte della *paideia* che essi condividono con i loro simili. Quello che importa è che per un membro della comunità una parola 'risplenda' a causa dei significati che vi assocerà. [...] Quello che è in gioco qui è dunque l'*intentio*, o il 'sentimento istintivo', per qualcosa che rivela i modi in cui qualcuno appartiene ad una certa comunità. L'*intentio* in modo più rapido e sicuro rispetto al contenuto, manifesta a quale comunità si appartiene²⁸¹

Così quello che Carruthers manca di evidenziare parlando della persistenza della dimensione inventiva dell'allegoria, è che nella pratica monastica questa non si fa più mezzo di interpretazione del *signum* divino, ma solo rappresentazione di una individualità in grado di aderire ad una certa comunità. In tal senso la nuova funzione allegorica, più che recuperare la freschezza del piacere sperimentato nell'incongruità del simbolo rispetto alla cosa simboleggiata, permette di distinguere una nuova stratificazione semantica, specchio di una comunità che sente la necessità di trovare un posto nel quadro complesso della società medievale. Così, per risolvere la diatriba sulla creatività dell'allegoria, è necessario riconoscere, come fa Bolzoni, che la persistenza di un apparato simbolico produce una stratificazione della sua interpretazione, sulla quale le istituzioni ecclesiastiche continuano a mantenere il controllo promuovendo a *élite* le comunità secondo strategie politiche:

[esiste] un preciso codice retorico, attraverso il quale si cerca di influenzare anche la ricezione delle immagini. Questo codice attraversa per così dire i diversi strumenti espressivi usati (le parole dette, scritte, esposte negli affreschi, le immagini dipinte) perché è interessato ad agire sul pubblico, a costruire cioè immagini interiori che influenzino e modellino di sé le facoltà dell'anima (l'intelletto, la memoria e la volontà, secondo uno schema di derivazione agostiniana, destinato a larga fortuna e a numerose elaborazioni e variazioni). A questo fine si cerca di costruire una precisa modalità di ricezione da parte del pubblico, in cui entrano in circuito parole e immagini. Nello stesso tempo il codice prevede livelli diversi di comunicazione, selezionando i messaggi diversi che una stessa immagine può trasmettere a seconda del livello culturale (e sociale) del destinatario²⁸²

²⁷⁹ Ivi, p. 261: «In questo modello, l'allegoria diventa una sorta di gioco d'apprendimento, un difficile *puzzle* che ha anche un aspetto etico: siete in grado di collegare questo 'segreto' ad una catena? E quali sono le catene che sapete trovare?». Cfr. GEARY, *Memoria*, cit., p. 694: «la *memoria* monastica non era una funzione passiva ma attiva: selezionava, correggeva e reinterpretava costantemente il passato in funzione delle necessità del presente».

²⁸⁰ LUKÁCS, *Allegoria e simbolo*, cit., p. 132: «La mimesi ridotta alla bidimensionalità, in cui l'oggetto appare come mera riproduzione, spesso può disperdersi in un vuoto divertimento, nella decorazione in senso letterale e quindi nel semplice ornamento, ma proprio da questa sua natura può sviluppare un contenuto *sui generis*: elevare proprio la sua amondata a fondamento evocativo per suscitare nell'osservatore immagini di sogno, la visione di una trascendenza».

²⁸¹ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 69.

²⁸² BOLZONI, *La rete delle immagini*, cit., pp. 21-22.

II.3.4. Allegoria e *memoria culturale*

Ora, affinché l'allegoria assolvesse alle funzioni di potere volute dalla Chiesa, era necessario che la stratificazione osservata non minasse le basi di una memoria unitaria e collettiva, o per meglio dire, una *memoria culturale*, concetto che appare utile per ricostruire le strategie memoriali delle istituzioni ecclesiastiche del tardo medioevo.

La *memoria culturale* viene definita da Jan Assmann, come uno dei quattro ambiti esterni all'individuo in grado di agire sulla sua memoria, dei quali: il primo è la *memoria mimetica*, consistente nell'apprendimento del corretto comportamento tramite la copia di azioni osservate; il secondo è la *memoria delle cose*, con un significato differente da quello classico, essa indica i ricordi impliciti negli oggetti che circondano l'individuo; vi è poi la *memoria comunicativa*, intesa come l'insieme degli schemi di comunicazione cui è soggetto l'individuo e sui quali plasma i propri modelli di interazione; e infine la *memoria culturale*.²⁸³ Questa, per lo studioso, rappresenta «uno spazio in cui tutti e tre gli ambiti sopracitati trapassano più o meno senza fratture»,²⁸⁴ in cui l'insieme delle memorie esterne trova un suo significato unitario e identitario. Ad esempio la *memoria delle cose* diviene *memoria culturale* quando gli oggetti «non rimandano semplicemente a un fine, ma anche a un senso: i simboli, le icone, le rappresentazioni [...] oltrepassano l'orizzonte della memoria delle cose, perché rendono espliciti l'indice temporale e quello dell'identità, normalmente impliciti».²⁸⁵

Ora, Assmann tiene a distinguere il concetto di *memoria culturale* dalla mnemotecnica affermando che mentre la seconda «concerne il singolo», trattandosi di «educare una capacità individuale», la «cultura del ricordo», al contrario, si configura come l'«adempimento di un obbligo sociale»,²⁸⁶ salvo poi definire la *memoria culturale* una «mnemotecnica istituzionalizzata».²⁸⁷ Proprio su quest'ultima riflessione è interessante soffermarsi per comprendere le caratteristiche della dimensione comunicativa della mnemotecnica medievale. Si è osservato infatti come la nuova tecnica di memoria da un lato trovi una declinazione interiore e morale, dall'altro uno esterno all'individuo, tramite la costruzione di un contesto culturale in cui reiterare una narrazione complessa. Queste due funzioni, a ben vedere, entrano in contatto riconoscendo come la memoria collettiva, strutturata sulla normalizzazione dell'allegoria, trovi spazio nella dimensione affettiva individuale. In tal senso, se Carruthers per l'uomo medievale parla di una coscienza intesa come ricordo dei propri modelli, è proprio perché le istituzioni ecclesiastiche attraverso un'attenta strategia comunicativa mirano a generare quella foresta di simboli in cui si muove l'individuo, per poi fornirgli una chiave di lettura nell'interpretazione canonica dell'allegoria contenuta nelle Scritture e nella Natura.

Inoltre, come nota Assmann «la memoria culturale ha sempre i suoi detentori speciali»²⁸⁸ caratterizzati da «un certo distacco, un esonero dalla vita di tutti i giorni».²⁸⁹ In questa categoria sono dunque da individuare anche i monaci,²⁹⁰ i quali, se senz'altro tramite la *lectio spiritualis* attuavano

²⁸³ ASSMANN, *La memoria culturale*, cit., pp. XVI-XVII.

²⁸⁴ Ivi, p. XVI.

²⁸⁵ Ivi, p. XVII.

²⁸⁶ Ivi, p. 5.

²⁸⁷ Ivi, p. 26.

²⁸⁸ Ivi, p. 28.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ Cfr. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 3: «Nel contesto del monachesimo medievale, l'individuo è sempre stato considerato come parte di una comunità più grande, all'interno della quale la vita del singolo veniva resa 'perfetta', 'completa', grazie all'acquisizione di uno stato e di una identità civili. La mia tesi è che questo stato civile venisse raggiunto grazie all'apprendimento di pratiche intellettuali che partecipano al contempo di aspetti letterari e retorici».

una «narrazione soggettivamente organizzata delle proprie emozioni»,²⁹¹ allo stesso tempo strutturavano questa narrazione dell'io su una *memoria comunicativa* comune che non forniva solo schemi di interazione, ma, trasformandosi in *memoria culturale*, permetteva loro di costruire la propria narrazione soggettiva su *exempla* preesistenti. Nota in tal senso Geary:

Il clero, e in particolare il clero regolare, era lo specialista medievale della memoria. I suoi membri non solo avevano l'obbligo di commemorare il passato, ma erano anche incaricati di selezionare, all'interno di un insieme di possibili *memorabilia*, quelli che erano *memoranda*, cioè degni di essere ricordati²⁹²

Così, acquisendo un'importante funzione sociale, la mnemotecnica medievale si fa *memoria culturale* in quanto strumento istituzionalizzato.²⁹³ Allo stesso tempo ciò non significa che essa rappresenti uno sterile mezzo di controllo della Chiesa, così come l'allegoria non era solo un arido apparato ornamentale. Al contrario era proprio la fede dell'uomo medievale nel fatto che questi strumenti potessero essere utili nella ricerca della verità morale a condurre ad un loro utilizzo inventivo, aperto alla dimensione interiore.

II.3.5. Allegoria e mistica: la fruizione dell'immagine memoriale

A fronte di quanto fin qui osservato è necessario ricordare che l'immagine mnemonica, sia in forma metaforica che allegorica, non è fruibile nei termini di un'esperienza mistica. Questo per due ordini di ragioni: il primo è legato alla natura della memoria. Si è osservato infatti come sia per Alberto Magno che per Tommaso d'Aquino la componente memoriale legata alla conservazione delle immagini appare in ogni caso parte della dimensione corporale dell'uomo, e dunque non può che cedere nel cercare di trattenere l'esperienza della divinità. Anche in Agostino, per il quale la memoria, come si osservava, è parte dell'anima, non può esistere un ricordo figurativo di Dio. Questo dato si deduce da un passo del decimo libro delle *Confessiones*, in cui il teologo afferma la non figurabilità dell'uno:

Transcendi enim partes eius, quas habent et bestiae, cum te recorderer, *quia non ibi te inveniebam inter imagines rerum corporalium*, et veni ad partes eius, ubi commendavi affectiones animi mei, nec illic inveni te. Et intravi ad ipsius animi mei sedem, quae illi est in memoria mea, quoniam sui quoque meminit animus, nec ibi tu eras, quia sicut non es imago corporalis nec affectio viventis, qualis est, cum laetamur, contristamur, cupimus, metuimus,

²⁹¹ Vedi sopra.

²⁹² GEARY, *Memoria*, cit., p. 691.

²⁹³ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., pp. 21-22: «i ricordi non vengono gettati nell'archivio alla rinfusa, ma sono piuttosto 'inseriti' nei 'luoghi' loro destinati, e 'colorati' in modi che sono in parte soggettivi, in parte emotivi, in parte razionali, ma soprattutto culturali». Il mantenimento del patrimonio memoriale della società da parte del clero non si riduceva ad una dimensione morale e culturale, ma si realizzava anche nei rituali, come ad esempio la commemorazione dei defunti. Si veda in tal senso GEARY, *Memoria*, cit., pp. 692-693: «Una parte importante della liturgia monastica era dedicata a un secondo tipo di memoria: la commemorazione dei vivi e dei defunti. Il ricordo dei morti si realizzava sotto due forme, all'interno del mondo monastico. La prima, che ha origini nella pratica cristiana primitiva, era l'evocazione dei morti nel canone della messa. Si trattava spesso di individui i cui nomi erano scritti su un dittico vicino all'altare oppure, pratica sempre più frequente a partire dall'epoca carolingia, in un *liber memorialis*, a cui erano consegnati i nomi di membri o di benefattori, vivi e morti, di determinate comunità, come pure quelli di altre comunità che avevano costituito congregazioni di preghiera insieme alle prime. Il secondo momento di commemorazione dei morti si svolgeva all'interno del capitolo, nel momento in cui, dopo la lettura della sezione della regola benedettina del giorno, si leggevano i nomi dei membri e dei benefattori deceduti in quella data. Questa pratica fu all'origine della creazione di libri di capitolo, comprendenti la regola, il martirologio in uso nella comunità in questione e una necrologia, inserita nel martirologio o messa per scritto separatamente».

meminimus, obliviscimur et quidquid huius modi est, ita nec ipse animus es, quia Dominus Deus animi tu es, et commutantur haec omnia, tu autem incommutabilis manes super omnia et dignatus es habitare in memoria mea, ex quo te didici. *Et quid quaero, quo loco eius habites, quasi vero loca ibi sint? Habitas certe in ea, quoniam tui memini, ex quo te didici, et in ea te invenio, cum recordor te*²⁹⁴

In tal senso mentre la fruizione mistica, propria ad esempio della teologia vittorina, prevede un contatto con la divinità attraverso dei sensi mistici acquisiti dall'anima durante l'ascesa a Dio, la fruizione dell'allegoria intesa come immagine mnemonica è un processo ben diverso. Ciò viene notato da Eco, il quale commentando un passo del *De coelesti hierarchia*, afferma:

Si comprende come e perché questo modo di parlare, che lo stesso Dionigi chiama "simbolico" (per esempio, *De coelesti hier.* II e XV), non abbia nulla a che vedere con quella illuminazione, quell'estasi, quella visione rapida e folgorante che ogni teoria moderna del simbolismo vede come propria del simbolo. Il simbolo medievale è modo di accesso al divino ma non è epifania del numinoso né ci rivela una verità che possa essere detta solo in termini di mito e non in termini di discorso razionale. È anzi vestibolo al discorso razionale e suo compito (dico del discorso simbolico) è proprio render palese, nel momento in cui appare didascalicamente e vestibolarmente utile, la propria inadeguatezza, il proprio destino (direi quasi hegeliano) a essere inverato da un discorso razionale successivo²⁹⁵

Il ruolo "vestibolare" del simbolo rispetto al discorso razionale rintracciato da Eco, ma anche dell'allegoria utilizzata all'infuori della mistica, rende conto di quella narrativizzazione dell'immagine necessaria alla sua lettura e alla sua meditazione memoriale che si osservava e che è lontana dall'intuizione, sia essa iconica o aniconica, della mistica medievale.

In questo quadro, allora, se come nota Carruthers esiste senz'altro una ricerca mnemonica finalizzata alla *theoria Dei*,²⁹⁶ che addirittura Weinrich riconosce nel percorso della *Commedia*,²⁹⁷ questa ricerca non potrà che passare per una coincidenza simbolica con la mente divina, o, ridimensionandosi, per il riconoscimento di una parte della verità ultramondana, traducibile in un'immagine mnemonica. Così proprio a partire da quell'impossibilità di figurare il divino che si è visto caratterizzare la filosofia agostiniana, Boncompagno da Signa nella sua *Rhetorica Novissima*, riconosce come la capacità di ricordare l'inferno e il paradiso, derivi dall'impossibilità di figurare il divino, di fronte alla quale non ci si può che affidare all'invenzione visionaria della memoria.²⁹⁸ È

²⁹⁴ *Conf.* X, 25, 36, corsivi miei.

²⁹⁵ ECO, *Arte e bellezza*, cit., p. 77. Cfr. ivi, p. 110: «Tornando alla *visio*, noteremo [...] come questa sia una conoscenza disinteressata, che ha nulla a che vedere con la calda fruizione dell'amore mistico, né con la semplice reazione sensuale di fronte allo stimolo sensibile; e neppure con la assimilazione empatica all'oggetto che ci è parsa caratteristica della psicologia vittorina. Si tratta piuttosto di una conoscenza di ordine intellettuale [...] che procura un diletto fondato sul disinteresse nei confronti della cosa percepita [...]. La fruizione estetica non mira a possedere la cosa ma si appaga nel considerarla, nel rilevarne le caratteristiche di proporzione, integrità e chiarezza».

²⁹⁶ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 180: «sebbene l'obiettivo della vita spirituale sia la visione non mediata di Dio – la *theoria* divina – è possibile raggiungere questo scopo solo viaggiando attraverso la memoria. L'intera memoria di un individuo è un'opera ed è attraverso i suoi luoghi, le sue rotte e i suoi percorsi, che ci si deve muovere ogni volta che si pensa a qualcosa».

²⁹⁷ WEINRICH, *Lete, arte e critica dell'oblio*, cit., p. 41: «Nella *Commedia* di Dante abbiamo infatti davanti a noi una precisa riproduzione letteraria dell'antica arte della memoria (*ars memoriae*). Base di questa mnemotecnica è infatti la condizione per cui tutti i contenuti della memoria devono essere concepiti come "immagini" che l'oratore deve deporre in precisi "luoghi" di un paesaggio mnemonico scelto in precedenza. L'"andamento" del discorso consiste allora nel ripercorrere nel giusto ordine i luoghi della memoria, per richiamare nella stessa sequenza le immagini mnemoniche colà riposte [...]. È proprio quello che fa Dante. Le anime dei morti che incontra nel suo viaggio sono per lui le varie immagini mnemoniche che egli imprime, insieme ai rispettivi luoghi, nella propria memoria, così che in seguito, allorché dopo il ritorno nel "mondo sereno" dei vivi scriverà il suo poema, potrà richiamarle dalla memoria nell'ordine in cui le ha incontrate. In questo senso si può definire la *Commedia* dantesca nel suo insieme un capolavoro della memoria poetica».

²⁹⁸ BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rhetorica Novissima*, VIII, 1, 14-15: «Viri sancti per itinera fidei gradientes firmiter asseverant, quod divina maiestas residet in excelso throno, cui assistunt Cherubini et Seraphini omnesque ordines

questo il più alto esempio di come il processo di spiritualizzazione degli elementi appartenenti alla retorica classica si riverberi anche in una dimensione letteraria: la pratica della *lectio spiritualis*, il recupero, seppur parziale, dell'arbitrarietà dell'immagine mnemonica allegorica, alimentate da una crescente sfiducia nel fantasma, permettono un uso maggiormente libero e inventivo dell'immagine. Questa, perdendo gradualmente la valenza mistica e la tensione alla rappresentazione del divino, si apre ad un altro tipo di fruizione, che, a partire dall'esegesi tropologica, si avvicina all'espressione dell'interiorità. In questo contesto Petrarca, come largamente riconosciuto dalla critica, si configura come il principale innovatore, in grado di recuperare e reinterpretare tutta una serie di elementi analizzati in queste pagine per farne qualcosa di diverso, come si analizzerà nei prossimi capitoli.

II.4. TECNICHE DI MEMORIA MEDIEVALI

L'insieme delle riflessioni fin qui esposte rimarrebbero confinate nel campo della speculazione psicologica e morale se non trovassero una traduzione nella prassi medievale dello studio, della meditazione e dell'azione. Bisogna infatti ricordare che le tecniche di memoria devono essere caratterizzate da una dimensione pratica, da una serie di atti necessari ad ottenere i risultati morali e comunicativi ricercati. In tal senso nelle pagine seguenti si esporranno per sommi capi alcune tecniche di studio e il loro legame con la meditazione e l'interpretazione dei testi. Si seguirà in tal senso un ordine di complessità crescente, partendo dall'uso di sistemi alfabetici e numerici per evidenziare la *divisio* e favorire la memorizzazione, fino alla creazione di testi e compendi finalizzati a dialogare direttamente con la memoria del lettore, distaccandosi dalle opere da cui prendono mosse.²⁹⁹

II.4.1. SISTEMI MNEMONICI ELEMENTARI

Si è osservato come, partendo dal modello della *Rhetorica ad Herennium*, Alberto Magno e Tommaso d'Aquino propongano una revisione della mnemotecnica classica in chiave morale, seppure a partire da concezioni della memoria in parte differenti. Ma, come nota Mary Carruthers l'utilizzo della struttura architettonica come *locus memoriae* non è l'unico sistema mnemonico, né il più diffuso, nel

angelorum. Legitur etiam, quod ibi sit ineffabilis gloria et vita perpetuo duratura. Ineffabilis est, quia non patet sensui hominis nisi per credulitatem. Immo plus est, quia dicitur, quod in cor hominis non ascendit. Non est hominis rerum ineffabilium subsidio alicuius artificii memorari, ne forte plura quam expediat sapere videatur, sicut faciunt astronomici, qui cum sint mortales et in terris consistent, naturam et dispositionem superiorum corporum se scire fatentur. Scriptum est quidem: "Noli altum sapere, sed time". Unde Apocalypsi et sanctorum patrum testimoniis hanc memorandi materiam derelinquo. Memini me videsse montem, qui litteraliter Ethna et vulgo Vulcanum vocatur, de quo cum iuxta ipsum navigarem vidi proici sulphureos globos ignitos plurimum et candentes, et ita omni tempore, sicut dicitur, fieri consuevit. Unde multi putant, quod ibi sit os Inferni. Verumtamen ubicumque sit Infernus, firmissime credo, quod Sathan demoniorum princeps cum suis agminibus in ipsius voragine crucietur». Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 184: «he [Boncompagno] lists virtually everything made as a potential memory aid, for somebody in some circumstances. Every sort of sign, starting with language itself, helps us to remember something».

²⁹⁹ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 27: «le tecniche di composizione che si basavano sull'architettura biblica non furono mai considerate né come degli strumenti dotati di un unico contenuto (diagrammi), né come degli utensili che avessero un compito specifico (i teoremi matematici), ma piuttosto come dei dispositivi euristici, come dei mezzi per 'scoprire' significati». Cfr. *ivi*, pp. 390-391: «è quasi certo che un'immagine concepita come strumento di invenzione non coinciderà con la *littera* del testo; vi resterà sicuramente legata in qualche modo [...] ma lo scopo di quest'immagine non sarà certo la resa letterale del testo. A mano a mano che la mente che la pensa vi si muove intorno, un'immagine di questo tipo cambierà aspetto, talvolta drasticamente».

medioevo.³⁰⁰ La studiosa infatti riconosce una serie di tecniche elementari di progettazione e organizzazione della memoria, le quali in molti casi nascono come metodi di studio, ma trovano anche una loro funzione compositiva.³⁰¹

II.4.1.1. Sistemi simbolici

Le tecniche osservate di seguito, in tal senso, appaiono in molti casi pratiche proprie dello studio, finalizzate alla fissazione dei dati letti e alla loro raccolta in forma di schede memoriali di *auctoritates* da utilizzare in ambito compositivo.³⁰² Queste, a ben vedere, si avvicinano all'uso classico della mnemotecnica, non avendo uno scopo morale ed essendo legate all'atto scrittorio e compilativo. D'altro canto la necessità di porre in serie le citazioni imposta dalla retorica medievale spinge ad un atto di *ruminatio*, che favorisca la ricerca dei dati e prediliga la *memoria rerum* rispetto alla *memoria verborum*, aprendo ad un utilizzo contemplativo di queste tecniche.

a. la griglia numerica

Il più elementare di questo tipo di sistemi si basa sulla creazione di una griglia numerica da sovrapporre fisicamente o mentalmente al testo. Un esempio di questo metodo viene fornito da Ugo di San Vittore nella prefazione alla *Chronica*. Qui il teologo suggerisce di attuare una *divisio* sull'opera che si vuole memorizzare figurando una struttura geometrica, si noterà in tal senso la vicinanza alla mnemotecnica quintiliana basata sulla visualizzazione della pagina. D'altro canto l'applicazione di una griglia immaginaria sul foglio osservato, come nota Carruthers, riproduce anche la divisione in *loci*, sostituiti da elementi geometrici e numeri, con la conseguente acquisizione del ruolo di *imagines agentes* per i brani che si intende memorizzare, visualizzati interiormente insieme alla pagine.³⁰³ Ugo tuttavia nel *Didascalicon* propone un'ulteriore elaborazione di questo metodo, suggerendo di costruire mentalmente uno schema breve e compendioso di argomenti approfonditi durante le letture,³⁰⁴ poiché la memoria predilige la brevità.³⁰⁵ Si osserva qui un primo esempio del concetto di *ruminatio*, chiamata in causa dallo stesso Ugo,³⁰⁶ e di come essa integri la mnemotecnica classica proponendo un'ulteriore elaborazione del contenuto della memoria. Il frutto di questo processo di *ruminatio* viene descritto dal teologo attraverso la metafora di una fonte che dà origine a

³⁰⁰ EAD., *The book of memory*, cit., p. 80.

³⁰¹ EAD., *Machina memorialis*, cit., p. 254: «il margine della pagina è il luogo per eccellenza in cui il lettore può esercitare e dare ampio spazio alla propria attività memorativa».

³⁰² Cfr. GEARY, *Memoria*, cit., p. 692: «Verso la metà del XII secolo, Ugo di San Vittore affermava che il modo tradizionale di memorizzare i 150 salmi consisteva nel costruirsi una griglia mentale di 150 sezioni. Ognuna di queste sezioni conteneva un salmo ed era identificata da un'immagine mentale o *index locorum*; i *loci* erano i primi versi dei vari salmi. Questi segni di riconoscimento mentale potevano essere lettere, simboli arbitrari o immagini significative. In questo sistema, derivato dalle tecniche della retorica classica, tali segni fornivano una struttura all'interno della quale si poteva immagazzinare e ritrovare ciò che era *memorandum*, all'occorrenza i salmi».

³⁰³ Per la descrizione di questo sistema si veda Carruthers, *Machina memorialis*, cit., pp. 81-82.

³⁰⁴ UGO DI SAN VITTORE, *Didascalicon*, III, 11: «Colligere est ea de quibus prolixius vel scriptum vel disputatum est ad brevem quandam et compendiosam summam redigere».

³⁰⁵ *Ibidem*: «debemus ergo in omni doctrina breve aliquid et certum colligere, quod in arcula memoriae recondatur, unde postmodum, cum res exigit, reliqua deriventur».

³⁰⁶ *Ibidem*: «hoc etiam saepe replicare et de ventre memoriae ad palatum revocare necesse est, ne longa intermissione obsoleat».

più fiumi: per alleggerire il carico della memoria sarà necessario tenere a mente la fonte, perché seguendo il corso dei fiumi si rischia di perdersi.³⁰⁷ In questa trasposizione metaforica, come si noterà, lo schema si fa immagine da utilizzare a scopo mnemonico, traducendo visivamente l'organizzazione dei ricordi. Ora, lo stesso Ugo afferma che il sistema fin qui descritto permette non solo la memorizzazione del singolo testo, ma anche l'associazione intertestuale:

Quoties sophismatum meorum, quae gratia brevitatis una vel duabus in pagina dictionibus signaveram, a memetipso cotidianum exegi debitum, ut etiam sententiarum, quaestionum et oppositorum omnium fere quasi didiceram et solutiones memoriter tenerem et numerum³⁰⁸

Tale azione poteva essere favorita anche dalla compilazione di schede contenenti unicamente i richiami numerici, e non dunque i passi per esteso, secondo un modello che Ugo di San Vittore eredita dai Canoni di Eusebio, strutture verbo-visive in cui venivano associati i brani paralleli ed evidenziate le differenze tra i Vangeli.³⁰⁹

A fronte di quanto detto, è possibile individuare nella tecnica di Ugo di San Vittore una serie di regole riconducibili alla tradizione mnemonica. Infatti l'intero processo, analogamente alla mnemotecnica classica, prevede il primato della visualizzazione, una forma di *divisio* che riproduca la naturale divisione in *loci* della memoria e una ripetizione assidua, che mantenga vivo il ricordo di quanto appreso. A questo si aggiunge il *topos* della *ruminatio* che permette di riassumere brevemente i contenuti, prediligendo la *memoria rerum*.³¹⁰ In tal senso quanto osservato in precedenza sulla creazione di un simbolo a seguito della *collatio* e del corrispettivo processo anagogico descritto nel commento di Ugo di San Vittore al *De coelesti hierarchia* dello pseudo-Dionigi³¹¹ sembra non riguardare nella concezione del teologo un processo mnemonico, ma un percorso che conduca alla teofania, atto in cui la memoria, come si è osservato, non può che entrare in crisi.³¹² Allo stesso tempo la funzione simbolizzante dell'intelletto a partire dalla *collatio* dei dati contenuti nella memoria restituisce la dimensione memoriale, allegorizzante e inventiva dell'immagine, che, seppure non venga associata a questo tipo di mnemotecnica dal teologo, rientra a pieno titolo nelle speculazione medievali sul ricordo e sulla reminiscenza.³¹³

³⁰⁷ Cfr. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 96: «tale concezione dell'attività della memoria come di un processo che, al contempo, produce dei blocchi di contenuto concentrato, 'abbreviato', così da poter essere immagazzinato, e permette di sfogliare, o ampliare, tale contenuto attraverso una serie di 'percorsi' associativi, ha un ruolo fondamentale nei primi esempi monastici di arte della memoria, così come del resto accadeva anche nella mnemotecnica antica».

³⁰⁸ UGO DI SAN VITTORE, *Didascalicon*, VI, 3. Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., pp. 84-85: «Because of the substitution process that creates "rich" units, one can skip material, rearrange it, collate it, or whatever, simply by manipulating a few digits mentally – recalling the second verse of every psalm, perhaps, or reciting a couple of psalms by alternating verses from one with the other, maybe one in ascending order and the other in the reverse».

³⁰⁹ CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 93.

³¹⁰ Modelli mnemonici analoghi a quello proposto da Ugo sono utilizzati da altri autori, quali Gaio Giulio Vittore e Fortunanzio. Cfr. *ivi*, pp. 85-86.

³¹¹ Vedi sopra.

³¹² UGO DI SAN VITTORE, *Expositio in Hierarchiam coelestem S. Dionysii*, X, Titulus Capituli XV: «Pergentibus enim introrsum ad secretum divinitatis lumen contemplantum ex superveniente splendore vestigia delentur; quia omne quod prius per cognitionem inhaerebat, a memoria tergitur, cum concupiscentibus animis desiderata claritas manifestatur. Hinc est quod Paulus dicit: "Unum, quae quidem retro sunt obliviscens, in ea, quae anteriora sunt, me extendo". Quasi ergo deletis vestigiis incedere est, deleta ab animo omnium imaginationum cogitatione in incircumscriptum lumen contemplantum mente proficisci».

³¹³ Seppure non in relazione alla mnemotecnica osservata, Ugo afferma l'importanza della visualizzazione per lo sviluppo della memoria dei giovani studenti. Si veda in tal senso ID., *De tribus maximis circumstantiis*, cit., p. 490: «Ego puto ad memoriam excitandam etiam illud non nichil prodesse, ut eas quoque quae extrinsecus accidere possunt circumstantias rerum non eglegerenter attendamus, ut verba gratia, cum faciem et qualitatem sive situm locorum reminiscimur ubi illud

b. le notae alfabetiche

L'utilizzo di sistemi alfabetici in ambito mnemonico, come nota Carruthers, prende mosca da alcune riflessioni di Isidoro, il quale nelle *Etymologiae* afferma che l'alfabeto è nato per sottrarre la conoscenza dall'oblio e fissare i dati in forma di *memoria rerum*.³¹⁴ Su queste basi il teologo definisce le lettere «indices rerum, signa verborum»³¹⁵ e afferma di nuovo il primato della vista per la fissazione dei dati nella memoria.³¹⁶

A partire da queste riflessioni si sviluppa un modello mnemonico basato sulla visualizzazione della pagina, analogo a quello di Ugo di San Vittore, ma incentrato su simboli alfabetici invece che numerici: questo modello viene utilizzato da autori come Roberto Grossatesta e Boncompagno da Signa. Il primo usa una notazione alfabetico-simbolica, come ha osservato Callus studiando il manoscritto Bodley 198,³¹⁷ appartenuto al vescovo e da lui postillato.³¹⁸ Carruthers ritiene che i segni lasciati sulle pagine siano in realtà una trasposizione grafica di un uso mnemonico, indotta dal possesso diretto del testo, che permise Grossatesta di apporre fisicamente le sue *notae*.³¹⁹ In ogni caso appare chiaro che l'utilizzo di questo sistema permetteva al vescovo di generare all'interno della propria memoria dei *loci communes* relativi a determinati argomenti. Questi *loci* contenevano le diverse concezioni che l'autore incontrava sui temi ai quali era interessato, come testimonia l'uso che Grossatesta fa delle *auctoritates*. Queste vengono citate nei testi e nelle postille del vescovo seguendo sempre il medesimo ordine generale, per cui si incontrano prima le citazioni bibliche, poi quelle della patristica latina, seguita da quella greca, e infine i riferimenti pagani, prima latini, poi greci e infine arabi.³²⁰ Il fatto che, al di fuori dei richiami biblici, il resto delle *auctoritates* afferenti ad ogni gruppo non seguano sempre il medesimo ordine interno è la prova, secondo Carruthers, che l'ordinamento delle fonti doveva essere fissato nella memoria di Grossatesta sotto forma di una *tabula*, analoga a quella numerica proposta da Ugo di San Vittore. D'altronde lo stesso Grossatesta, assieme ad Adam Marsh, compilò una *tabula* giunta sino a noi,³²¹ che tuttavia non doveva fungere da supporto fisico

vel illud audivimus, vultus quoque et habitus personarum a quibus illa vel illa didicimus, et si qua sunt talia quare gestionem cuiuslibet negotii comitantur. Ista quidem omnia puerilia sunt, talia tamen quae pueris prodesse possunt».

³¹⁴ ISIDORO, *Etymologiae* [d'ora in poi *Etym.*], I, 3, 2: «Usus litterarum repertus propter memoriam rerum. Nam ne oblivione fugiant, litteris alligantur. In tanta enim rerum varietate nec disci audiendo poterant omnia, nec memoria contineri».

³¹⁵ Ivi, I. Cfr. PARKES, *Leggere, scrivere, interpretare il testo*, cit., p. 76: «Mentre nel IV secolo Agostino aveva concepito le lettere come simboli dei suoni, e i suoni stessi come simboli delle cose pensate, nel secolo VII Isidoro considerava le lettere come segni senza suono, dotate del potere di comunicarci silenziosamente (*sine voce*) l'opinione degli assenti. Le lettere stesse sono segni delle cose. La scrittura è un linguaggio visibile, che può rivolgere segnali diretti alla mente attraverso gli occhi».

³¹⁶ *Etym.* I, 3, 1: «Litterae autem sunt indices rerum, signa verborum, quibus tanta vis est, ut nobis dicta absentium sine voce loquantur. Verba enim per oculos non per aures introducunt».

³¹⁷ Oxford, Biblioteca Bodleiana, ms. Bodley 198, sec. XIII.

³¹⁸ D. A. CALLUS, *Robert Grosseteste as Scholar*, in *Robert Grosseteste scholar and bishop. Essays in commemoration of the seventh centenary of his death*, a cura di Id., Oxford, Clarendon press, 1955, pp. 1-69.

³¹⁹ CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 148: «It seems to me most likely that Grosseteste's indexing system was devised by him originally for his own use as a tool both for his own books, and crucially, for his memory. The *notae* are both formed and used according to the familiar pedagogical principles, placed against passages of a text that one particularly wishes to remember, or that are especially important or difficult to recall. Grosseteste is unusual only in having drawn his *notae* so systematically with pen and ink, instead of mentally projecting them as he memorized his passages. Perhaps the fact that these were his own books rather than belonging to a whole community freed him to do this». Si veda anche il parallelo con la notazione petrarchesca proposto da Carruthers, *ivi*, p. 110.

³²⁰ Ivi, p. 149.

³²¹ Ivi, p. 146.

per le compilazioni del vescovo, quanto piuttosto da strumento didattico,³²² a dimostrare l'efficacia e a diffondere la sua tecnica di memorizzazione.

Anche Boncompagno da Signa nella *Rhetorica Novissima* propone un sistema simile a quello di Grossatesta. Qui il retore racconta di aver sviluppato un alfabeto immaginario grazie al quale è riuscito a memorizzare cinquecento nomi in appena trenta giorni:

Ad habendam memoriam plurium et diversorum nominum quoddam in memoriali cellula imaginarium constitui alphabetum, quod vix posset perituris chartulis annotari. Per illam siquidem imaginationem alphabeti, memorie naturalis beneficio preeunte, in XXX diebus quingentorum scholarium nomina memorie commendavi. Refero etiam, quod mirabilius videbatur, quia unumquemque nomine proprio, non ommissa denominatione cognominis vel agnominis et specialis terre de qua erat, in conspectu omnium appellabam: unde cuncti et singuli admiratione stupebant³²³

Manca in questo sistema la componente cogitativa osservata in Grossatesta, e ancor meno è rintracciabile un intento compositivo, che, come si è osservato, in Boncompagno è maggiormente legata alla visualizzazione.

Infine, anche le *notae sententiarum*, segni paratestuali che guidavano la lettura e l'interpretazione del testo descritti da Isidoro,³²⁴ potevano essere utilizzati come mezzi mnemonici. Così ad esempio Giovanni di Salisbury nel *Metalogicon*, evidenzia l'utilità di questo tipo di notazione per chiarire passi oscuri³²⁵ e afferma la loro importanza anche nell'atto della memorizzazione.³²⁶

II.4.1.2. Sistemi per immagini

Più complesso è il quadro che si viene a delineare quando le tecniche di studio fanno uso di *notae* di natura visiva. Queste vanno suddivise in due tipologie: nella prima le immagini utilizzate come elementi paratestuali non sono collegate al contenuto dell'opera e appaiono dunque arbitrarie, nella seconda, al contrario, le illustrazioni interagiscono con il testo.

³²² Ivi, p. 149: «So why was the subject concordance written down (though incompletely)? Presumably to be of use to other scholars, as indeed it proved for a long time to be. Grosseteste's tabula amounts to a florilegium without the texts themselves being written out».

³²³ BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rhetorica Novissima*, XI, 1, 19.

³²⁴ *Etym.* I, 21, 1-17. Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., pp. 139-140. Si veda anche HAMESSE, *Il modello della lettura nell'età della Scolastica*, cit., pp. 91-92: «La lettura non è ormai più concepibile senza una certa organizzazione. [...] Per rispondere a questa esigenza, si cominciano dunque a stabilire partizioni, a segnalare i paragrafi, a dare titoli ai diversi capitoli, a creare concordanze, tavole e indici alfabetici che facilitano la consultazione rapida di un'opera e il reperimento della documentazione necessaria».

³²⁵ GIOVANNI DI SALISBURY, *Metalogicon*, I, 20, 15-28: «Sunt et notae quae scripturarum distinguunt modos, ut deprehendatur quid in eis lucidum, quid obscurum, quid certum, quid dubium; et in hunc modum plurima. Pars haec tamen artis iam ex maxima parte in desuetudinem abiit, adeo quidem, ut studiosissimi litteram merito querantur, et fere lugeant rem utilissimam et tam ad res retinendas quam intelligendas efficacissimam, maiorum nostrorum invidia aut negligentia artem dico deperisse notariam. Nec miretur quis tantam vim fuisse in notulis, cum et musici cantores paucis characteribus multas acutarum et grauium differentias indicent uocum. Et ob hoc quidem characteres illos, musicae clauis dicunt. Si tamen tanta scientiae clauis fuit in notulis, mirum est nostros licet plura scierint, non agnouisse maiores, aut tantae scientiae perditas esse clauis».

³²⁶ Ivi, I, 20, 44-46: «et si totius haberi non potest, ad instructionem legendorum plurimum confert ipsius memoriter uel hanc tenuisse particulam». Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 142.

II.4.1.2.1. Immagini arbitrarie

Mary Carruthers pone in relazione alla mnemotecnica una serie di *notae* paratestuali di natura figurativa basate su immagini irrelate al testo. La studiosa in tal senso rintraccia nella tradizione una serie di pratiche illustrative ricorrenti nei manoscritti, che testimoniano l'esistenza di strategie condivise dalle comunità di lettori. Tra queste l'uso di incorniciare i *tituli* e le note marginali di particolare importanza con immagini di vario genere, ad esempio nel manoscritto HM 19915 della Huntington Library di S. Marino in California, in cui si osservano figure come draghi o serpenti.³²⁷ Ancora le immagini possono segnalare la *divisio* del testo o porre in evidenza alcuni passaggi del testo.

Carruthers individua anche una serie di soggetti ricorrenti per queste notazioni arbitrarie, come ad esempio gioielli e monete, fiori e frutti, api e uccelli, scene di pesca e di caccia. L'utilizzo di queste immagini può essere guidato da diverse associazioni mnemoniche: così la studiosa riconduce la raffigurazione di elementi preziosi al *topos* del tesoro memoriale;³²⁸ la rappresentazione di fiori e frutti è in grado di risvegliare la meraviglia del lettore, seguendo anche un intento decorativo e collegandosi alla figura dell'albero,³²⁹ che si analizzerà tra poco; gli uccelli si fanno immagini della volatilità del ricordo, che va conservato in una gabbia per non essere perduto;³³⁰ mentre le figure legate alla caccia e alla pesca sono riconducibili alla reminiscenza,³³¹ intesa come l'atto di seguire le orme lasciate dai dati nella memoria.³³²

È da segnalare, inoltre, che secondo Carruthers il gesto stesso di disegnare queste immagini non solo aveva la funzione di rallentare la lettura, soffermandosi e meditando sui passaggi evidenziati, ma poteva addirittura divenire un metodo per instaurare relazioni intertestuali. In tal senso il solo atto di tracciare i *marginalia figurati* si configurava sia come una transcodificazione arbitraria del testo, sia come una vera e propria elaborazione memoriale dei suoi contenuti.

II.4.1.2.2. Immagini collegate al testo

La costruzione di immagini legate al contenuto del testo non è guidata unicamente dall'intento memoriale, ma spesso è anche soggetta a criteri editoriali e interpretativi.³³³ In tal senso è necessario notare che i cambiamenti socio-economici assieme al miglioramento dei supporti alla scrittura e alla

³²⁷ Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 310 e in particolare la Tav. ivi, p. 312, che riporta il f. 46r del ms. HM 19915.

³²⁸ Cfr. ivi, pp. 37-55.

³²⁹ Cfr. ivi, pp. 217-233.

³³⁰ Ivi, p. 323: «Birds, like memories, need to be hunted down (by a fowler or hawker, a common variation on the general motif) or stored up in a cage or coop».

³³¹ *Ibidem*: «Metaphors of fishing, hunting, and tracking down prey are also traditional for recollection. Aristotle speaks in *De memoria* of how people recollect from some starting-point: they “hunt successively” (451b19)».

³³² Ivi, p. 324.

³³³ BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini*, cit., p. 50: «l'immagine, il cui contenuto denotativo è voluto dal commentatore, finisce per “imporre” al lettore una sorta di “correzione” a livello mentale del testo letterario: *interviene a ingrare* l'atto dell'interpretare, finendo per sovrapporsi, orientandola, alla prima interpretazione», corsivo a testo. Cfr. SAENGER, *Leggere nel tardo medioevo*, cit., p. 148: «Il numero di illustrazioni nei testi aristocratici in volgare crebbe man mano che la miniatura sviluppò la sua tendenza a intervenire direttamente nella comprensione del testo, assolvendo una funzione didattica pari a quella dei diagrammi che accompagnavano la letteratura scolastica. [...] Sotto forma di cartigli, il testo scritto permeava le miniature dei testi volgari come avveniva nel latino, e come nel latino i cartigli in volgare presupponevano l'abilità del lettore nel decodificare simultaneamente testo ed immagine».

maggior diffusione dei testi, che si è osservata caratterizzare il XII secolo, imponevano nuove strategie comunicative non solo alle strutture ecclesiastiche ma anche alle botteghe degli illustratori, favorendo nuovi approcci alle opere.

Lucia Battaglia Ricci, lavorando sulle illustrazioni della *Commedia*, ha proposto una classificazione delle strategie adottate dai miniatori, utile per proporre un'analisi macroscopica degli atteggiamenti illustrativi e memoriali che caratterizzano le immagini paratestuali nella tradizione medievale. In particolare la studiosa riconosce una serie di intenti alla base della costruzione delle figure legate al testo. A tenere insieme i diversi propositi compositivi è la loro frequente funzione memoriale: in moltissimi casi, infatti, le immagini acquisiscono il ruolo di vere e proprie *imagines agentes*, da porre in serie per ricordare i brani del testo.³³⁴ Si noti tuttavia come in questo caso manchi un *locus memoriae*, di modo che la mnemotecnica che ne consegue appare una forma di ibridazione tra quella simbolica, basata sulla visualizzazione della pagina, e quella ciceroniana strutturata in *loci* e *imagines*: il lettore infatti è chiamato a ricordare le illustrazioni in ordine così da ricostruire il contenuto del testo. Accanto a questa funzione, tuttavia, si rintracciano anche degli intenti interpretativi, che tradiscono una più complessa natura inventiva e meditativa del rapporto degli illustratori con il testo.

a. L'intento decorativo

L'intento decorativo può essere sia iconico che aniconico e ha la funzione di chiarire elementi strutturali del testo. L'apparente funzione esornativa di queste illustrazioni non deve però trarre in inganno: infatti queste in diversi casi non sono prive di una dimensione interpretativa. Un chiaro esempio di ciò si rintraccia nella gerarchizzazione formale del *Decameron* nel manoscritto Hamilton 90, esplicitata da Boccaccio attraverso elementi paratestuali. Il testo presenta le rubriche scritte in rosso; una lettera grande in rosso e filigranata in blu, per il "proemio" della novella; una lettera capitale più piccola colorata in blu a segnare l'inizio del discorso del narratore di turno; una lettera capitale maiuscola segnata in rosso ad indicare l'inizio dell'esposizione della "tesi" che la novella vuole dimostrare; e infine una lettera capitale blu a segnare l'inizio del racconto.³³⁵ Battaglia Ricci, ponendo in relazione queste caratteristiche con quanto affermato dallo stesso Boccaccio nella *Conclusione dell'Autore* sulla possibilità di una lettura selettiva del *Decameron*, tralasciando le novelle «che pungono»,³³⁶ associa la struttura dell'Hamilton 90 a quella dei libri universitari, caratterizzati da un'organizzazione pensata per una consultazione rapida.³³⁷ In tal senso l'apparato decorativo che caratterizza il manoscritto fornisce informazioni sull'intento con il quale Boccaccio

³³⁴ BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini*, cit., p. 38.

³³⁵ Cfr. E. CASAMASSIMA, *Dentro lo scrittoio del Boccaccio. I codici della tradizione*, in *Il Decameron. Pratiche testuali e interpretative*, a cura di A. Rossi Bologna, Cappelli, 1982, pp. 253-260.

³³⁶ BOCCACCIO, *Decameron* [d'ora in poi *Decameron*], *Conclusione dell'Autore*, 19: «chi va tra queste leggendo, lasci star quelle che pungono, e quelle che dilettono legga: elle, per non ingannare alcuna persona, tutte nella fronte portan segnato quello che esse dentro dal loro seno nascoso tengono».

³³⁷ L. BATTAGLIA RICCI, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013, p. 28: «Acquisito da tempo che il modello librario utilizzato da Boccaccio [...] è quello del libro universitario: sia il rapporto che lega margini e specchio di scrittura che "l'habitus" intellettuale di procedere per parti di parti, raggruppate gerarchicamente" dipendono infatti, come ha scritto Emanuele Casamassima, dal modello di struttura visiva propria del libro scientifico: una struttura "altamente espressiva", attraverso la quale il copista rende "manifesto [...] in tutte le parti il piano secondo il quale l'opera è stata eseguita, mentre in ciascun membro è palesata la funzione che esso assume"». Le citazioni sono da CASAMASSIMA, *Dentro lo scrittoio*, cit., p. 258.

invita il lettore a leggere il contenuto del testo. Una medesima funzione è associata anche alle decorazioni iconiche, come ad esempio quelle della Bibbia illustrata nel manoscritto Barb. Lat. 4112, in cui le immagini riassumono gli eventi principali della sezione,³³⁸ evidenziando la struttura del testo.

b. *L'intento narrativo*

L'intento decorativo può essere anche declinato in altre funzioni: non dunque a rappresentare visivamente la *divisio* del testo, ma a riprodurre graficamente alcune parti selezionate secondo vari criteri, che possono essere editoriali, seguire il gusto personale, o a volte addirittura casuali.³³⁹ Di particolare interesse sono i casi in cui lo scopo dell'illustratore è quello di seguire l'impianto narrativo del testo. In tal senso si possono rintracciare due tipologie di immagini: in alcuni manoscritti queste seguono da vicino la narrazione, in altri gli eventi sono rappresentati con il "metodo simultaneo" «che consiste nel dipingere dentro la stessa scena diverse azioni, a rappresentare una vera e propria sequenza narrativa».³⁴⁰ In particolare quest'ultima organizzazione visiva sembra abbracciare diverse forme figurative medievali, non solo dunque la miniatura, ma anche rappresentazioni di più ampio respiro e di maggiore complessità. Le ragioni di questo tipo di figurazione, che risponde all'esigenza narrativa nella costruzione di immagini articolate evidenziata da Gregorio Magno, vanno ricercate nel tentativo di imporre una fruizione lenta e meditativa delle figure, rappresentando «visivamente i "tempi" del racconto».³⁴¹ Si osserverà in tal senso come un affresco quale *Il Trionfo della Morte* del Camposanto di Pisa, pur non essendo tratto da un testo, mantenga la stessa simultaneità narrativa e come questa interagisca con la memoria.

c. *L'intento selettivo*

L'illustratore seleziona parti di testo e ne elabora i contenuti creando un proprio percorso figurale e interpretativo. Ad esempio è questo il caso del Ricciardiano 1005, in cui vengono illustrate unicamente le pene e le colpe dei diversi canti della *Commedia*.³⁴² In questo caso si nota come la selezione e la costruzione delle scene appaia prettamente legata alla funzione morale del testo: l'illustratore propone delle immagini che impressionano l'osservatore con lo scopo di dissuaderlo dal commettere i peccati descritti. L'opera così viene suddivisa e rappresentata per fornirne una precisa chiave interpretativa, che ne guida la lettura. In questo caso le immagini appaiono chiaramente strutturate come *imagines agentes*, ma il loro utilizzo da parte del lettore sembra maggiormente volto alla meditazione e all'educazione, piuttosto che alla fissazione ordinata della struttura testuale, come osservato ad esempio, per le illustrazioni che evidenziano la *divisio*.

³³⁸ Roma, Biblioteca Vaticana, MS. Barb. Lat. 4112, sec. XV. Cfr. BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini*, cit., p. 37.

³³⁹ Ivi, pp. 38-39.

³⁴⁰ Ivi, p. 39.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² Ivi, p. 40.

d. *L'intento esplicativo*

In altri casi le illustrazioni presentano o sciolgono elementi formali, quali metafore o similitudini, come ad esempio la miniatura che raffigura la navicella dell'ingegno dantesco nella c. 93r del Riccardiano 1004.³⁴³ Quest'ultimo caso appare di particolare interesse in quanto l'illustratore rappresenta una delle metafore portanti e ricorrenti della *Commedia*, che può fungere da efficace richiamo memoriale di uno dei significati profondi del testo, intersecando di fatto l'intento selettivo, ma racchiudendolo un'immagine metaforica. Si realizza così la funzione analogica delle *images agentes* evidenziata dalla mnemotecnica di Alberto Magno: ricordando la navicella dell'ingegno il lettore tiene alla mente le caratteristiche del viaggio dantesco e gli *exempla* incontrati con il loro significato morale.

e. *L'intento integrativo*

L'illustratore inserisce elementi non presenti nel testo. Le ragioni di questa azione possono essere varie, dall'esegesi all'utilizzo di un'immagine ricorrente nelle figurazioni extratestuali della scena. Un interessante esempio di questa azione, seppure rintracciabile al di fuori del contesto relativo alla miniatura, è la rappresentazione dei *Triumphs* di Petrarca proposta da Jacopo del Sellaio, il quale raffigura l'intero ciclo del poema in una serie di dipinti composti durante la seconda metà del XV secolo. Le immagini appaiono ricche di elementi non presenti nel testo, inseriti probabilmente con lo scopo di mantenere una ricorrenza strutturale tra le diverse stazioni trionfali, la cui organizzazione figurativa è eterogenea nel testo petrarchesco. Nell'opera di Jacopo si osservano ad esempio degli unicorni guidare il carro di Laura-Pudicizia, elemento del tutto assente in *TP*, così come un leone ed un toro alato conducono il carro dell'Eternità, dove quest'ultima, tra l'altro, viene rappresentata come una figura femminile, mentre non esiste una sua personificazione a livello del poema petrarchesco.

Di particolare interesse è, poi, la rappresentazione del *Trionfo del Tempo*, nella quale il Tempo è rappresentato come un vecchio alato e curvo con in mano una clessidra, secondo una tradizione iconografica coeva di Jacopo, studiata da Panofsky.³⁴⁴ Della personificazione in forma di Sole utilizzata da Petrarca il pittore mantiene solo una traccia nell'icona presente sull'orologio sul quale il vecchio si tiene in equilibrio. Non solo, ma addirittura per guidare il carro trionfale del Tempo ai cavalli esplicitamente menzionati dal poeta³⁴⁵ Jacopo preferisce i cervi.

Ebbene, se l'intento della raffigurazione appare legato alla necessità di sanare i vuoti figurativi lasciati da Petrarca, allo stesso tempo il pittore finisce anche per stravolgerne la dimensione strutturale: infatti la rappresentazione del poeta sfuma in una sempre maggiore indeterminazione fino al deserto di *TE* seguendo, come si avrà modo di osservare, un preciso percorso, che i cambiamenti di Jacopo elidono in favore di una maggiore stabilità strutturale delle diverse stazioni. In questa situazione il pittore fa riferimento ad elementi figurativi ricorrenti nel suo tempo, utilizzando il testo come un modello di base da integrare con la sua memoria individuale e culturale, dando vita ad un'immagine derivativa, frutto di un processo inventivo, che è specchio dei meccanismi di

³⁴³ *Ibidem*. Si veda anche ivi, Tav. 28.

³⁴⁴ E. PANOFSKY, *Il Padre Tempo*, in Id., *Studi di iconologia*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 89-134. Si veda anche il contributo di A. CAPUTO, *L'iconologia di Padre tempo: storia di un errore. Petrarca, Ervin Panofsky e Simona Cohen*, in «Logoi.ph», V/14 (2019), pp. 12-44.

³⁴⁵ *TT*, v. 97.

contaminazione verbo-visiva e memoriale osservati.

f. *L'intento riassuntivo*

In alcuni casi le illustrazioni possono avere lo scopo di fornire una differente chiave di lettura di ampie parti di testo, o addirittura dell'intera opera. Questo processo tiene insieme l'intento selettivo con quello integrativo: infatti nel tentativo di spiegare uno dei significati rintracciabili nel testo, spesso piegando o addirittura stravolgendo l'intenzione dell'autore, l'illustratore costruisce un'immagine legata al contenuto, ma aggiunge elementi nuovi. Un esempio di questa azione si osserva nella c. 1r del Vat. Lat. 4776,³⁴⁶ dove, in apertura della *Commedia*, si osserva un'immagine della Giustizia, utilizzata per rappresentare uno dei significati allegorici del testo.³⁴⁷

g. *La rappresentazione della composizione*

Infine in alcuni casi l'illustratore non mette in scena la narrazione, ma il suo autore nel momento della composizione. È questo ad esempio il caso dell'*allegoria virgiliana*, miniatura composta da Simone Martini su commissione di Petrarca sul frontespizio del Virgilio Ambrosiano.³⁴⁸ Qui si osserva la figura di Virgilio colta nell'atto della composizione, ma anche quella di Servio che discosta una tenda, a significare la sua preziosa esegesi dell'opera del poeta latino.

II.4.2. SISTEMI MNEMONICI AVANZATI

Le tecniche fin qui osservate appaiono strettamente legate alla memorizzazione del testo ed al confronto intertestuale degli argomenti memorizzati. Ad eccezione di alcune delle strategie di illustrazione, nei sistemi mnemonici elementari presi in considerazione manca la dimensione morale della speculazione. Questa si rintraccia in un'altra serie di pratiche, nelle quali l'immagine mnemonica assume una nuova funzione.

II.4.2.1. le *voces animantium* e la predicazione

È questo ad esempio il caso delle *voces animantium*, lunghe liste di animali³⁴⁹ poste in ordine o accompagnate da tavole alfabetiche. La diffusione di questa tipologia testuale, e più in generale dei bestiari, nei monasteri induce Carruthers a credere che entrambi fossero usati come supporti mnemonici.³⁵⁰ In particolare l'uso delle *voces animantium* appare duplice: esse potevano essere

³⁴⁶ BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini*, cit., p. 45. Si veda anche ivi, Tav. 36.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 79 inf., sec. XIV.

³⁴⁹ CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 138. Cfr. la ricostruzione storica della tradizione delle *voces animantium* di P. LENDINARA, *Le Voces Variae Animantium nel medioevo*, in *Zoosemiotica 2.0. Forme e politiche dell'animalità*, a cura di G. Marrone, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2017, pp. 465-478.

³⁵⁰ CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 137.

impiegate in primo luogo come fonte per la costruzione di note figurative irrelate al testo da apporre a scopi memoriali, come si osservava per quanto riguarda i gioielli, i fiori, gli uccelli e le scene di caccia. In questi casi spesso gli animali raffigurati afferivano al mondo del meraviglioso, supportando la fissazione del ricordo attraverso l'associazione dell'immagine al brano cui queste veniva associata. È il caso, ad esempio, del manoscritto ms. HM 19915 della Huntington Library di S. Marino in California, in cui, come si osservava, le note marginali e i *tituli* sono circondati da figure come draghi o serpenti.

In altri casi le *voces animantium* potevano assumere una funzione differente, non agendo da note mnemoniche in associazione ai testi, ma come immagini memoriali indipendenti da meditare in chiave morale. In questi casi le liste di nomi erano spesso associate a bestiari moralizzati, come ad esempio in quello composto da Philippe de Thaon intorno al 1130 studiato da Carruthers. L'opera, che a detta dello stesso autore è un compendio del *Physiologus* e delle *voces animantium* contenute nelle *Etymologiae* di Isidoro, nel manoscritto ms. Cotton Nero A. v.³⁵¹ si apre con una composizione in versi che descrive lo Zodiaco e il suo rapporto con il Calendario, anche se probabilmente questa doveva rappresentare un testo a parte, un *Liber de Creatures* in cui già si coglie l'interesse dell'autore per gli schemi numerici e le tecniche di memoria. Dopo questi versi nel manoscritto si trova un bestiario allegorico, caratterizzato da un'attenta descrizione degli animali oggetto del discorso. La funzione mnemonica di questo testo appare evidenziata dal verso ricorrente per ben quattordici volte nel testo che recita: «Aiez en remembrance ceo est signefiance»,³⁵² nel quale si invita il lettore a ricordare quanto legge. Inoltre l'assenza di illustrazioni nel manoscritto, secondo Carruthers, risponderebbe all'esigenza di indurre una figurazione interiore, individuale e meditata da parte del lettore, il quale in questo modo attuerebbe una memorizzazione più efficace.³⁵³

Questa tesi è supportata anche da altre testimonianze coeve, come ad esempio quella di *Li Bestiaire d'amours*, composto da Richard de Fournival, autore vissuto nel XIII secolo. Nel testo il lettore è chiamato a figurare interiormente quanto legge, e tale invito non si limita al bestiario, ma si amplia a qualsiasi opera:

Painture sert a l'oel et parole a l'oreille. Et comment on puist repairier a le maison de memoire et par peinture et par parole, si est apparant par chu ke memoire, ki est la garde de tresors ke sens d'omme conquiert par bonté d'engien, fait chu ki est trepassé ausi comme present. Car quant on voit painte une estoire, ou de Troies ou d'autre, on voit les fais des pseudommes ki cha en ariere furent, ausi com s'il fussent present. Et tout ensi est il de parole. Car quant on ot .i. romans lire, on entent les aventures, ausi com on les veïst en present³⁵⁴

Da quanto detto si osserva come l'allegoria animale legata ad un significato morale si faccia immagine mnemonica da meditare assiduamente, per tenere a mente una serie di valori su cui modellare il proprio comportamento.³⁵⁵ In questo modo l'allegoria influisce direttamente sulla

³⁵¹ Londra, British Library, ms. Cotton Nero A. v, sec. XIV.

³⁵² Con a volte l'inversione dei due emistichi. Per il testo si veda *The Bestiary of Philippe de Thaon*, a cura di T. Wright, R. and J. E. Taylor, Londra, 1841.

³⁵³ CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 160: «What the Bestiary taught most usefully in the long term of a medieval education was not natural history or moralized animal fables but mental imaging, the systematic forming of "pictures" that would stick in the memory and could be used, like rebuses, homophonies, *imagines rerum*, and other sorts of *notae*, to mark information *within* the grid».

³⁵⁴ RICHARD DE FOURNIVAL, *Il bestiario d'amore e la risposta al bestiario*, p. 34, 22-25, corsivo mio. Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 277.

³⁵⁵ Cfr. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 219: «Il Bestiario [...] fornendo alcuni elementi dei 'luoghi comuni', o blocchi fondamentali della mnemotecnica inventiva, nel medioevo non era considerato tanto un trattato di storia naturale, quanto un libro per l'apprendimento della lettura e dell'arte della memoria».

dimensione affettiva dell'individuo analogamente a quanto si è osservato per l'*exemplum*. A ben vedere, infatti, questa tipologia di testi nasce come un vero e proprio manuale mnemonico fornito alla comunità dei monaci, allo scopo di indurre lo sviluppo da parte degli individui di una capacità immaginativa che permetta loro di esercitarsi nel figurare un testo. Questa capacità risulta utile sia a scopo meditativo che comunicativo.

Infatti questi testi fornivano innanzitutto il materiale immaginativo utile all'indagine di sé stessi e all'educazione morale: il monaco poteva osservare durante l'atto meditativo un'immagine allegorica utilizzandola come mezzo per figurare un concetto. Ad esempio, come ricostruisce Pastoureau, il leone nei bestiari medievali, a partire dal *Physiologus*, è sia immagine di Dio o Cristo che «simbolo dell'autorità, della giustizia, della forza e della generosità».³⁵⁶ Lo studioso ricostruisce il significato allegorico dell'animale riportando le analogie tra i suoi comportamenti e quelli della divinità, evidenziate nei bestiari medievali:

Il leone [...] quando è arrabbiato, pesta per terra; è Dio che colpisce gli uomini per allontanarli dal male; castiga coloro che ama. Quando vuole andare a caccia, traccia un cerchio con la coda; tutte le bestie che vi entrano non vogliono più uscirne: il cerchio è il paradiso; la coda la giustizia divina; le bestie gli eletti chiamati in Cielo. Con l'uomo, e con tutti gli altri animali, il leone sa mostrarsi magnanimo. Come Dio, perdona coloro che si gettano ai suoi piedi. Le donne e i bambini non devono temerlo. Del resto, affermano diversi autori, il leone non mangia né le persone né le bestie, «tranne quando ha molta fame». Ma, in questo caso, non gli piace mangiare da solo e divide le prede con i suoi «vassalli». Ha la «munificenza» di un signore. Inoltre, è un buon padre e un bravo sposo, fedele per tutta la vita alla leonessa. Ma se quest'ultima «viene meno al suo dovere in compagnia del leopardo» – traditore per eccellenza – la punisce crudelmente. Infine, quando si sente prossimo a morire, morde la terra e piange per tre giorni di seguito. Tutti i bestiari sottolineano il coraggio del leone, la sua generosità, il suo senso della giustizia, tutte virtù tipiche dei re³⁵⁷

Trattando la meditazione nei termini della psicologia medievale, la contemplazione di questo tipo di associazione allegorica corrisponde all'indagine dell'*intentio* della figura del leone, che viene posta in relazione alle virtù del buon re, le quali coincidono con quelle di Dio. In questo modo un concetto infigurabile come la virtù viene osservato tramite la *similitudo corporalis* dell'animale, nonché narrativizzato allegoricamente attraverso una fitta serie di corrispondenze tra il comportamento del leone e la divinità. Ebbene, dopo aver memorizzato queste caratteristiche, il monaco può richiamare all'occorrenza l'immagine con l'apparato significativo e narrativo annesso, ad esempio quando, assumendo un ruolo di comando, deve prendere una decisione. In questo caso, infatti, ricordando l'esegesi tropologica dell'allegoria leonina, il monaco è in grado di individuare le analogie tra la propria situazione e la narrazione allegorica contenuta nella sua memoria, così da adottare il comportamento più adatto.³⁵⁸

Allo stesso modo, la formazione comunicativa del monaco si esplica a partire dallo sviluppo delle sue capacità immaginative. Se infatti, come evidenziava Gregorio Magno, la rappresentazione

³⁵⁶ M. PASTOUREAU, *Bestiari del medioevo*, Torino, Einaudi, 2012, p. 20.

³⁵⁷ Ivi, pp. 62-63.

³⁵⁸ Cfr. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 61: «[nella cultura medievale] i singoli lettori 'ricavano' dal materiale offerto varie 'cose' o contenuti, che vengono successivamente 'riasmblati' per essere 'adattati' alla storia di ognuno». Si vedano in tal senso anche le riflessioni di Bolzoni su un passo del *Colloquio Spirituale* di Simone da Cascina in BOLZONI, *La rete delle immagini*, cit., p. 67: «I sensi allegorici di cui vengono caricate le diverse componenti dell'immagine (la materia, il colore, la forma) suggeriscono corrispondenti comportamenti morali. La memoria fa da mediazione fra l'intelletto che suggerisce i significati e la volontà, la pratica morale». Le Goff evidenzia anche la funzione ideologica delle allegorie animali. Si veda anche LE GOFF, *L'immaginario medievale*, cit., p. 63: «i tre sermoni [di Giacomo di Vitry] comprendono molti *exempla* dedicati ad animali, favole moraleggianti che costituiscono non soltanto uno strumento valido di retorica omiletica, ma anche un'arma ideologica, essendo di per sé molto efficace l'assimilazione ad un animale».

visiva delle Scritture è uno strumento prezioso per la trasmissione dei contenuti di queste a chi non è in grado di leggere, la capacità dei predicatori di creare immagini vivide attraverso la parola rappresenta una possibilità altrettanto importante per l'educazione dello strato più basso della popolazione. Così lo sviluppo dell'*evidentia*, declinata in chiave allegorico-narrativa, nella retorica monastica risulta fondamentale all'interno delle strategie ecclesiastiche, e dunque questa tipologia di testi funge come una sorta di manuale volto a formare i monaci ad un sapiente utilizzo della parola e dell'immagine.

Quanto si è osservato rappresenta una vera e propria rivoluzione rispetto alle mnemotecniche fin qui analizzate: nel caso dei bestiari, infatti, il testo non è più oggetto di uno studio mnemonico, ma un repertorio di concetti che devono essere introiettati ed elaborati dall'individuo, così come avviene per le raccolte di *exempla*. In questi casi l'opera non è più qualcosa che deve essere lavorato dall'intelletto e dalla memoria del lettore per entrare a far parte della sua rete di ricordi, ma piuttosto questi testi sembrano costruiti per parlare direttamente alla memoria, fornendo già una chiara *divisio*, il materiale descrittivo per la costruzione di immagini mentali ed un significato allegorico chiaramente illustrato, da memorizzare, ripetere e sul quale costruire una rete di *imagines agentes*, utili in qualsiasi situazione in cui si venga messi di fronte ad una questione morale.³⁵⁹

II.4.2.2. L'ordine e la mnemotecnica di Tommaso

Nelle pagine precedenti si è analizzato sotto il profilo psicologico il processo meditativo tramite cui è possibile risemantizzare e riorganizzare la memoria individuale. Quanto osservato trova la propria realizzazione pratica attraverso l'ordinamento e l'assidua ripetizione dei dati organizzati nella propria rete memoriale.

L'ordine, a ben vedere, a partire da Simonide e passando per la mnemotecnica classica fino alle *voces animantium*, appare come uno degli elementi fondanti della reminiscenza. Tuttavia nei processi fin qui osservati l'organizzazione delle *imagines agentes* è sempre volta alla ricostruzione del testo, in altre parole è guidata dalla *divisio* durante lo studio della singola opera, e da criteri classificatori nella compilazione di *florilegia* memoriali. La declinazione in chiave etica del dettame mnemonico relativo all'ordine trova realizzazione in quell'organizzazione dei *loci communes* su base morale che si osservava nelle pagine precedenti. Se infatti, come si è analizzato, il concetto di bene appare come il frutto della *cogitatio* e della *ruminatio* di esperienza, Testo Sacro e finzione, appare chiaro che un ordine che si opponga alla *curiositas* deve essere impostato a partire dalle associazioni delle *intentiones* presenti nella memoria. Si viene così a evidenziare un altro dei nodi principali della mnemotecnica medievale: lo mnemonista deve mantenere costante la propria concentrazione meditativa e attuare un lavoro faticoso e minuzioso sulla propria memoria, lavoro che va dal contatto con il Testo Sacro, quello finzionale o l'esperienza, fino alla risemantizzazione e alla sistematica

³⁵⁹ Cfr. LE GOFF, *L'immaginario medievale*, cit., p. 167: «Il carattere morale si forgiava dunque attraverso le reazioni e i riflessi impressi nell'individuo con la ruminazione su testi e storie 'addomesticati', le *res memorabiles*». Si vedano anche BOLZONI, *La rete delle immagini*, cit., p. 57: «il nostro testo [il *Colloquio Spirituale* di Simone da Cascina] – come tantissimi altri – è preoccupato proprio di questo: di modellare i vasti spazi dell'anima, di riempirne tutti i "luoghi" con immagini emotivamente efficaci, tali da durare nella memoria, da parlare all'intelletto attraverso il gioco dei sensi allegorici, e da facilitare il cammino dell'ascesa verso Dio» e SAENGER, *Leggere nel tardo medioevo*, cit., p. 129: «In luogo della lettura aurale dell'antichità, il tardo medioevo si basò su un processo di lettura visuale dipendente da testi che nella loro formulazione sia sintattica che grafica erano semplici e analitici».

rielaborazione della propria rete memoriale.

Questa caratteristica della mnemotecnica medievale viene evidenziata, come si osservava, dal concetto di *sollicitudo* espresso da Tommaso nella *Summa Theologiae*, ma in generale la tecnica tomistica presta particolare attenzione alla concentrazione e all'ordinamento,³⁶⁰ che trovano spazio nelle quattro regole della mnemotecnica esposte dal teologo. La prima, come si è osservato, corrisponde all'utilizzo di *similitudines corporales* selezionate in modo da generare meraviglia. La seconda indicazione riguarda l'ordine:

Secundo, oportet ut homo ea quae memoriter vult tenere sua consideratione ordinate disponat, ut ex uno memorato facile ad aliud procedatur. Unde philosophus dicit, in libro de Mem., a locis videntur reminisci aliquando, causa autem est quia velociter ab alio in aliud veniunt³⁶¹

Tommaso pone in evidenza la necessità di fissare saldamente l'intera rete memoriale, affinché questa sia efficace nell'influire sul comportamento individuale. Se infatti, come si è osservato, la duttilità della memoria e la sua capacità di adattarsi all'esperienza risemantizzando i propri fantasmi è ciò che permette il riconoscimento della verità e la *conversio*, questa stessa caratteristica può indurre anche l'errore. È dunque necessario ordinare i dati memoriali in una rete di relazioni e rinsaldarla attraverso la sua sistematica ripetizione. Quest'ultimo punto viene posto in evidenza da Tommaso nelle due ultime regole della sua mnemotecnica: la terza infatti corrisponde alla *sollicitudo*, già osservata, e l'ultima è la ripetizione.³⁶²

II.4.2.3. L'ordine figurato: mnemotecniche complesse

Nel precedente capitolo si è analizzato come nella mnemotecnica classica il *locus memoriae* sia uno spazio con il quale identificare la memoria, corrispondente ad un luogo familiare per lo mnemonista e dotato di specifiche caratteristiche, esposte nell'*Ad Herennium*. Agostino riprende il problema della figurazione della struttura memoriale nel decimo libro delle *Confessiones*, affermando che la memoria contiene un'immagine di sé stessa, analoga a quelle relative a tutti i concetti e gli eventi ricordati:

Nomino imaginem solis, et haec adest in memoria mea; neque enim imaginem imaginis eius, sed ipsam reco: ipsa mihi reminiscenti praesto est. Nomino memoriam et agnosco quod nomino. Et ubi agnosco nisi in ipsa memoria? Num et ipsa per imaginem suam sibi adest ac non per se ipsam?³⁶³

In tal senso, se in Agostino non si può parlare di *locus memoriae*, si rintraccia comunque la teorizzazione di una *imago memoriae*. Tale dato ha una precisa funzione nel pensiero del teologo: se infatti l'intelletto ha bisogno di immagini per riflettere ed elaborare i concetti, solo avendo una figura corrispondente alla memoria è possibile pensare ad essa, analizzarla, come fa Agostino nelle *Confessiones*, e ricercarvi tracce della divinità. È però necessario ricordare che l'*imago memoriae* non corrisponde alla memoria in sé, ma ad una sua *similitudo corporalis*, infatti, poco dopo il passo analizzato, il teologo torna sul problema, affermando che la memoria non è in realtà divisa in spazi,

³⁶⁰ Per il profilo del Tommaso mnemonista si veda CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., pp. 4-6.

³⁶¹ *Sum. Theol.* II^a-II^{ae} q. 49 a. 1 ad 2.

³⁶² *Ibidem*: «Quarto, oportet quod ea frequenter meditemur quae volumus memorari. Unde philosophus dicit, in libro de Mem., quod meditationes memoriam salvant, quia, ut in eodem libro dicitur, consuetudo est quasi natura; unde quae multoties intelligimus cito reminiscimur, quasi naturali quodam ordine ab uno ad aliud procedentes».

³⁶³ *Conf.* X, 15, 23, corsivo mio.

e rivolgendosi a Dio afferma:

tu autem incommutabilis manes super omnia et dignatus es habitare in memoria mea, ex quo te didici. Et quid quaero, quo loco eius habites, quasi vero loca ibi sint? Habitas certe in ea, quoniam tui memini, ex quo te didici, et in ea te inveno, cum recordor te³⁶⁴

In tal senso l'*imago memoriae* si avvicina all'*imago agentis*, assolvendo la sua stessa funzione in quanto *similitudo corporalis* del concetto di memoria, di per sé infigurabile.

Una concezione simile viene elaborata da Alberto Magno. Egli nel *De bono* dopo aver passato in rassegna le regole esposte nell'*Ad Herennium* in relazione alla scelta del *locus memoriae*,³⁶⁵ si interroga sulla validità di questo metodo, giungendo alla conclusione che le indicazioni contenute nel trattato sono preziose per lo sviluppo di un sistema mnemonico.³⁶⁶ Tuttavia poco oltre Alberto fornisce una propria chiave di lettura del *locus memoriae*, che di nuovo avvicina l'immagine selezionata per rappresentare la memoria alla *similitudo corporalis*:

Sed tamen locus hic accipitur a Tullio, quem sibi facit anima ad reservationem imaginis, et hoc ideo contingit, quia cum reminiscencia non habeat thesaurum nisi memoriam solam et reminiscencia sit animae rationalis, oportet, quod id quod est rationis, reservetur in imaginibus corporalibus. Cum autem id quod est rationis, non per proprietatem sit in corporalibus imaginibus, oportet, quod sit ibi per similitudinem et translationem et metaphoram, sicut ad laeta locus similitudinarius est pratum et ad debilitatem infirmaria vel hospitale et ad iudicium consistorium et sic de aliis. Est sic loquitur de loco Tullius³⁶⁷

Nell'elaborazione di Alberto il *locus memoriae* funge da similitudine corporale della memoria e dei suoi processi, e in questo approccio ha senz'altro un ruolo la concezione del teologo per cui la reminiscenza partecipa all'anima razionale, e dunque la memoria necessita di un'immagine che ne permetta la gestione da parte dell'intelletto. In ogni caso, non solo Alberto associa la costruzione del *locus memoriae* ad un processo metaforico, ma pone in evidenza anche la dimensione affettiva del luogo selezionato, ragionando di fatto sulla sia *intentio*. Questa è un'importante differenza rispetto alla mnemotecnica classica, nella quale, come si osservava, il *locus memoriae* doveva essere scelto in base alle sue qualità architettoniche e alla familiarità che lo mnemonista aveva con esso.

La declinazione morale imposta al *locus memoriae* da Alberto Magno, come nota Carruthers, si collega in realtà al *topos* dell'architettura interiore, già diffuso nel medioevo a partire da un passo della prima lettera ai Corinzi, dove Paolo paragona l'uomo ad un architetto chiamato a costruire e adornare un tempio di Dio, in base al quale sarà giudicato.³⁶⁸ Carruthers ricostruisce come la metafora

³⁶⁴ Ivi, 25, 36.

³⁶⁵ *De bono*, IV, q. 2, a. 2, 472, 11: «Praeterea, quaeritur de praeceptis, quae [Tullius] facit observari circa locos, et sunt in universo quinque. Quorum primum est, duo “commodius est in derelicta quam in celebri regione locos comparare, propterea quod frequentia et obambulatio hominum conturbat et infirmat imaginum notas, solitudo vero conservat simulacrorum figuras”. Secundum est, quod “dissimiles forma atque natura loci comparandi sunt, ut distincte interlucere possint. Nam si quis multa intercolumnia sumpserit, conturbabitur similitudine locorum et ignorabit, quid in quo loco collocavit”. Tertium est, quod in “modica magnitudine et mediocres locos habere oportet. Nam et praeter modum ampli vagas imagines reddunt et nimis angusti non videntur posse capere imaginum collocationem”. Quartum est, quod “nec nimis illustres nec vehementer obscuros oportet habere locos, ne aut obcaecentur tenebris imagines aut splendore praeferant”. Quintum est, quod “intervalla locorum mediocria placet esse, paulo plus licet pedum tricenum. Nam ut aspectus, ita et cogitatio minus valet, sive nimis procul removeris, sive vehementer prope admoveris”».

³⁶⁶ A sostegno di questo Alberto menziona anche le affermazioni di Boezio sul fatto che ogni cosa o evento per accadere ha bisogno di un luogo. Cfr. BOEZIO, *In Isagogem Porphyrii*, II, 2, 3.

³⁶⁷ *De bono*, IV, q. 2, a. 2, 479, 6, corsivi miei.

³⁶⁸ I *Cor.* 3, 10-17: «Secundum gratiam Dei, quae data est mihi, ut sapiens architectus fundamentum posui; alius autem supraedificat. Unusquisque autem videat quomodo supraedificet; fundamentum enim aliud nemo potest ponere praeter

paolina nel medioevo acquisisca sia un significato esegetico, in cui il testo da interpretare viene paragonato ad una struttura architettonica, sia una funzione mnemonica,³⁶⁹ con una connotazione inventiva.³⁷⁰ Il *topos*, quindi, si amplia ad una serie di strutture di vario genere, dalla cittadella di Gregorio Magno,³⁷¹ all'*arx*, città circondata da mura, che richiama il concetto di *arx mentis*, o ancora, per omofonia, si rintraccia il richiamo all'*arca*, utilizzata come immagine mnemonica da Ugo di San Vittore;³⁷² da una serie di strutture tratte dall'Antico Testamento, quali la stessa arca, il Tempio di Ezechiele³⁷³ o il Tempio di Salomone,³⁷⁴ fino alla Gerusalemme Celeste. A queste immagini vanno aggiunti i più generici riferimenti a chiese, cattedrali, monasteri e simili,³⁷⁵ che spesso rispondevano anche alla necessità della naturale divisione in spazi richiesta nell'*Ad Herennium*, in particolare per quanto riguarda i monasteri, divisi in celle.

L'associazione del *locus memoriae* ad una dimensione metaforica ed affettiva simile a quella dell'*imago agentis* si accompagna nell'elaborazione medievale anche ad alcune variazioni rispetto alla tradizione classica. Carruthers individua in tal senso tre caratteristiche ricorrenti nella rappresentazione del *locus memoriae*: la presenza di uno sfondo monocromo o caratterizzato da uno schema semplice e ripetitivo, spesso bidimensionale;³⁷⁶ la staticità dell'osservatore, che doveva trovarsi ad una distanza che gli permettesse di contemplare l'intera immagine con un solo sguardo; e un'organizzazione chiara delle *imagines agentes* che potevano essere lette in sequenza oppure circolarmente. Queste caratteristiche, a ben vedere, rientrano in quel processo di narrativizzazione dell'immagine a scopo sia meditativo che comunicativo precedentemente osservato. Si noterà in tal senso come questo tipo di figurazioni interiori rispondano alle caratteristiche dell'arte visiva medievale, creando un ulteriore punto di contatto tra parola e immagine, memoria collettiva e memoria individuale.

id, quod positum est, qui est Iesus Christus. Si quis autem supraedificat supra fundamentum aurum, argentum, lapides pretiosos, ligna, fenum, stipulam, uniuscuiusque opus manifestum erit; dies enim declarabit: quia in igne revelatur, et uniuscuiusque opus quale sit ignis probabit. Si cuius opus manserit, quod supraedificavit, mercedem accipiet; si cuius opus arserit, detrimentum patietur, ipse autem salvus erit, sic tamen quasi per ignem. Nescitis quia templum Dei estis, et Spiritus Dei habitat in vobis? Si quis autem templum Dei everterit, evertet illum Deus; templum enim Dei sanctum est, quod estis vos».

³⁶⁹ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., pp. 25-26.

³⁷⁰ Ivi, p. 26: «San Paolo usa la sua metafora architettonica come un tropo per indicare l'invenzione, e non un magazzino di nozioni. Paragonandosi ad un architetto, spiega di aver gettato le fondamenta – fondamenta che non possono essere altro che il Cristo – sulle quali altri sono esortati a costruire nel modo che preferiscono».

³⁷¹ Cfr. GREGORIO MAGNO, *Moralia in Job, prologo*, 3 sul processo esegetico «infatti, dapprima stabiliamo i fondamenti storici; poi, per mezzo del senso mistico, erigiamo l'edificio della nostra anima come cittadella della fede, infine, con la bellezza del senso morale, rivestiamo in qualche modo l'edificio aggiungendo il colore».

³⁷² Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., pp. 162 e 231.

³⁷³ *Ezechiele*, 43, 1-9.

³⁷⁴ *I Rg*, 6.

³⁷⁵ CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 320: «Le *picturae* formate dalle immagini sulle pareti della chiesa e nelle menti degli spettatori facevano parte del 'macchinario' necessario a intraprendere l'imponente e incessante processo di progettazione al quale era invitato chiunque entrasse in un monastero». Cfr. ivi, pp. 390-398.

³⁷⁶ Cfr. GEARY, *Memoria*, cit., p. 699: «Quando venivano impiegati sistemi complessi come quello descritto nell'*Ad Herennium*, lo sfondo generalmente usato nel Medioevo non era tridimensionale (strada o struttura architettonica) ma bidimensionale – una pagina di libro divisa in colonne all'interno di un sistema a griglia». Allo stesso tempo, soprattutto per quanto riguarda la costruzione interiore, non mancano casi di strutture tridimensionali. Cfr. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 324: «Nel tentativo di comprendere l'utilità cognitiva delle *picturae* mentali medievali, è importante tenere a mente la necessità di *muoversi* all'interno di un luogo, sia in profondità che con continuità. Tale movimento dovrebbe essere limitato e moderato, perché un'immagine tende a riempirsi di materiale in eccesso e a 'sfuocarsi' con grande facilità se ci si muove troppo velocemente o se ci si allontana troppo», corsivo a testo.

II.4.2.4. Schemi memoriali sottesi alla rappresentazione

L'avvicinamento tra *locus memoriae* e *imagines agentes* produce in diversi casi nella tradizione medievale una riduzione del luogo memoriale da immagine definita, così come descritta nei trattati di mnemotecnica classica, a schema sotteso alla figurazione. Questo processo deriva dalle caratteristiche delle mnemotecniche utilizzate nello studio dei testi. Si è osservato infatti che il sistema di notazione simbolica impiegato come tecnica mnemonica elementare in diversi casi viene elaborato in delle *tabulae*, spesso caratterizzate da blandi apparati figurativi o diagrammi, come ad esempio gli *intercolumnia* dei Canoni di Eusebio.³⁷⁷ La preferenza accordata a queste strutture più o meno semplici, a ben vedere, si accorda ai dubbi espressi già da Quintiliano sull'utilizzo della mnemotecnica ciceroniana. La costruzione di un *locus memoriae* complesso e definito, infatti, agli occhi del retore romano risultava un'azione faticosa per la memoria. Allo stesso tempo la necessità di fare riferimento ad una serie di *auctoritates* per costruire un testo nella tradizione medievale impone lo sviluppo di strumenti che facilitino la *cogitatio*. Così i diagrammi rappresentano la soluzione più economica, che, pur convivendo nella tradizione medievale con la mnemotecnica basata sul *locus memoriae*, ha un'importante diffusione.

Ora, questa dinamica sembra influire sulla dimensione inventiva della memoria. Nella costruzione dell'immagine meditativa, infatti, si assiste alla diffusione nella tradizione di una serie di schemi ricorrenti, che rispondono alla necessità di porre in relazione le *imagines*. È questo il caso della *Rota Vergilii*, che sia Carruthers³⁷⁸ sia Lina Bolzoni³⁷⁹ riconducono alla tradizione mnemonica. In altri casi questi modelli mantengono una connotazione morale propria. Ciò ad esempio avviene in relazione alle immagini arboree, che rispondono sia alla necessità di un'organizzazione visuale delle *imagines* sia alla dimensione meditativa della contemplazione. In tal senso Bolzoni riconduce l'utilizzo dell'albero come schema ricostruttivo dei rapporti di consanguineità diffuso nella tradizione alla ricorrenza di questa immagine, ricca di connotazioni, nell'immaginario collettivo medievale, e primariamente nelle Scritture. In particolare l'utilizzo di questa figura appare legato alle rappresentazioni dell'albero di Jesse,³⁸⁰ albero genealogico di Cristo menzionato profeticamente da Isaia, frequentemente rappresentato a partire dall'XI secolo. La studiosa pone in evidenza come, analogamente ad altri modelli già osservati, quello vegetale divenga uno strumento dell'esegesi visuale, e quindi entri a far parte del patrimonio degli schemi impiegati in ambito mnemonico.³⁸¹

Ancora, in taluni casi la struttura profonda della rappresentazione su base mnemonica appare costruita unicamente attraverso l'organizzazione delle immagini. Se infatti, come notava Carruthers, i *loci memoriae* della tradizione medievale assieme alle *imagines* andavano interpretati secondo uno schema sequenziale o circolare, così nell'atto creativo questi schemi ricorrono evidenziando la dimensione narrativa della rappresentazione. Un interessante caso di studio in tal senso è *Il Trionfo della Morte*, affresco osservabile presso il Camposanto di Pisa e dipinto da Buonamico Buffalmacco in un periodo compreso tra il 1336 e il 1341. La scena descritta è quella della fine del mondo, e questa viene rappresentata seguendo un andamento circolare: in basso si osservano dei personaggi di diversa

³⁷⁷ CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 336: «There is a built-in indeterminacy of meaning, and even of relationship of parts, to medieval diagrams, for they follow the logic of recollection – which is associative and determined by individual habit – and not the universal logic of mathematics».

³⁷⁸ Ivi, p. 330.

³⁷⁹ BOLZONI, *La rete delle immagini*, cit., p. 68.

³⁸⁰ *Is.* 11, 1-10.

³⁸¹ Cfr. BOLZONI, *La rete delle immagini*, cit., pp. 68-70.

estrazione sociale a cui i diavoli estraggono l'anima sotto forma di infante che esce dalla bocca, secondo un'iconografia topica. A sinistra si vedono dei giovani che si fermano di fronte a tre corpi nelle bare, in diverso stato di decomposizione, a rappresentare l'ammonizione alla contemplazione della morte, a cui i giovani sono probabilmente richiamati anche da un monaco. Più in alto compaiono altri monaci che, nonostante il contesto tragico, continuano la loro vita, a significare la pace ottenuta grazie alla *contemplatio mortis*. Sulla destra in alto è rappresentata la battaglia fra angeli e demoni per le anime dei morti, mentre in basso si osserva una scena topica di dieci giovani spensierati in un giardino verso cui si dirige la morte, la quale occupa il centro dell'affresco assieme alla porta dell'inferno.³⁸² L'affresco è un esempio di quella che Battaglia Ricci definiva "narrazione simultanea", e che caratterizza anche le illustrazioni dei manoscritti. Questo tipo di rappresentazioni, come si osservava, sono composte per essere lette alla stregua di testi, per cui se da un lato la simultaneità delle scene permette di tenere insieme diversi messaggi relativi all'argomento trattato, dall'altro la loro compresenza restituisce una struttura narrativa che impone una lettura lenta dell'opera. Ma ancor più sottilmente, la struttura circolare mima la narrazione nella rappresentazione, la quale appare trasposta visivamente nello schema mnemonico costituito dalle diverse scene, che acquisiscono la funzione di *imagines agentes*. Così nella figurazione medievale il *locus memoriae* non si elide ma viene a coincidere con il racconto costruito nell'immagine, rappresentando lo schema organizzativo delle *imagines agentes*.

II.4.2.5. *Ekphrasis* memoriale: dall'immagine al testo

Si è osservato come al centro del sistema mnemonico medievale, sia nella sua dimensione meditativa che in quella comunicativa, risieda la contaminazione tra parola e immagine. In questa dinamica, come si è evidenziato, verbo e figura appaiono insufficienti in partenza nel rappresentare pienamente la verità, eppure ciò non frena gli uomini medievali dal provare a restituire le sensazioni e le intuizioni sperimentate durante la loro contemplazione. Il coronamento di questo tentativo, di cui va senz'altro evidenziata la natura sperimentale, è da ricercare nel processo che dalla trasposizione del testo in immagine, passando per la coesistenza dei due codici, termina con la descrizione ekphrastica dell'*imago memoriae* costruita nella mente. Gli studi di Lina Bolzoni hanno posto in luce come le epigrafi in versi volgari che accompagnano le rappresentazioni visive tra il XII e il XV secolo, ad esempio nel caso della *Cosmografia* di Piero di Puccio,³⁸³ non avevano una mera funzione didascalica, né quella di guidare l'interpretazione di ciò che si osservava, ma miravano «a trasformare l'immagine sensibile in immagine mentale, a caricare la prima di significati morali e di tensione emotiva così da renderla capace di operare sulle diverse facoltà della mente».³⁸⁴ Parola e immagine dunque interagiscono nel tentativo di indurre nella mente dell'osservatore e del lettore, quel processo di astrazione della *species* dal mondo sensibile analizzato nelle pagine precedenti, per guidare l'interpretazione dell'esperienza. È questo un processo che richiede la creazione di un contesto culturale consono, in cui non solo testi e figure devono essere costruiti per parlare alla memoria, ma

³⁸² Per la descrizione dell'opera si veda *ivi*, p. 5.

³⁸³ L'opera datata 1391 viene analizzata in *ivi*, pp. 24-29.

³⁸⁴ *Ivi*, p. 31. Cfr. BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini*, cit., p. 32: «le parole scritte cooperano a fare delle formazioni iconiche segni capaci di comunicare: se non addirittura "parlare". Traducendo in realtà visiva il dantesco "visibile parlare"» e *ivi*, p. 49: «nel caso di comunicazioni miste di messaggi veicolati da testi "spuri" (le parole nei testi figurativi; le immagini in testi scritti) attivano un'interferenza proprio sul piano dell'interpretazione».

anche per interagire tra di loro attivamente, creando una serie di rimandi, i quali, memorizzati dall'individuo, esprimano la medesima verità.

In questo quadro non ci si stupirà nell'apprendere che anche il *Trionfo della Morte* del Camposanto di Pisa presentava delle didascalie, oggi perdute, le quali con tutta probabilità assolvevano la funzione evidenziata da Bolzoni.³⁸⁵ In tal senso l'affresco si arricchisce di un'ulteriore complessità narrativo-figurativa che oggi non è ricostruibile, ma è intuibile se, come sostiene Lucia Battaglia Ricci, l'opera di Buffalmacco non solo risente delle descrizioni oltremondane della *Commedia*, ma funge da modello per il *Decameron* boccacciano³⁸⁶ (ma probabilmente anche per l'*Amorosa Visione*) e i *Triumphs* petrarcheschi³⁸⁷. Se così fosse, il *Trionfo della Morte* rappresenterebbe un crocevia verbo-visivo di una tradizione contemplativa comune alle Tre Corone, testimoniando come la mnemotecnica medievale, nella sua più ampia definizione, influenzi varie arti e ne permetta la contaminazione. E proprio in ambito letterario, come in parte già osservato, le tecniche di memoria non influiscono solo sulla trasposizione visiva dei testi, né solo sull'attenzione all'uso dell'*evidentia*, ma anche sotto il profilo inventivo, come si porrà in evidenza analizzando i *Triumphs* petrarcheschi. Un primo esempio del rapporto tra mnemotecnica e creazione letteraria può essere ricercato già nelle *Laude* di Jacopone da Todi. Qui, come pone in evidenza Bolzoni, si rintraccia sia il *topos* dell'albero,³⁸⁸ sia quello della scala. Quest'ultimo in particolare trova origine nell'immagine della scala di Giacobbe,³⁸⁹ utilizzata come schema mnemonico in diversi testi medievali, come ad esempio la *Scala Paradisi* di Giovanni Climaco, opera la cui tradizione è caratterizzata anche da una serie di rappresentazioni miniate che ne riassumono la struttura in forma, appunto, di scala.³⁹⁰ Jacopone riprende la medesima immagine e vi organizza un testo poetico in cui ad ogni grado presenta una personificazione, come ad esempio Giustizia, Temperanza, e Amore.³⁹¹ Il processo esemplificato dalle *Laude* dimostra come, se da un lato la costruzione di immagini mentali avviene sulla base tanto del patrimonio figurativo quanto di quello letterario, dall'altro a partire da queste stesse immagini è possibile attuare un processo creativo verbale o visivo, generando quell'interdiscorsività che va a costituire la memoria culturale medievale e che alimenta la creazione letteraria. Nota in tal senso Bolzoni:

le immagini che pittura e scrittura propongono agli occhi del corpo e allo sguardo della mente sono anche macchine per la meditazione, concentrano in sé insegnamenti ed esperienze in modo tale che possono a loro volta generarne altre, simili e diverse, proprio come un testo che attraversa le molteplici letture cui si offre può far crescere intorno a sé strati molteplici di chiose³⁹²

³⁸⁵ Ivi, p. 7.

³⁸⁶ EAD., *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, Roma, Salerno, 2000.

³⁸⁷ EAD., *Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurativa*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 1-3 ottobre 1998, a cura di C. Berra, Bologna, Cisalpino, 1999, pp. 255-298. Cfr. par. IV.4.2.

³⁸⁸ IACOPONE DA TODI, *Laude*, LXXXIV, vv. 1-8: «Fede, spen e caritate / li tre cel' vòl figurare. / Li tre cel' (e l'arbur' pare) / sì tt'ensegno de trovare. / Ad onn'om cheio perdune, / s'eo n'ho 'n fallo notasone, / cà lo dico per alcuni / e non per me de poco affare», corsivo mio. Cfr. BOLZONI, *La rete delle immagini*, cit., pp. 127 e 135.

³⁸⁹ *Gen.* 28, 12: «Viditque in somnio scalam stantem super terram et cacumen illius tangens caelum, angelos quoque Dei ascendentes et descendentes per eam».

³⁹⁰ Bolzoni ne riporta una rappresentazione in *La rete delle immagini*, cit., p. 128. Cfr. anche UGO DI ROUEN, *Tractatus de memoria*, p. 1300: «Dicono che la memoria sia la chiave della conoscenza del mondo, che abbia innalzato la scala di Giacobbe dalla terra al cielo» in CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 101.

³⁹¹ IACOPONE DA TODI, *Laude*, LXXXIV, vv. 77-80: «Vedeà sull'altro grado / Iustizia e Temperanzia: / l'un' à la spada en la mano / e l'altra la belancia» e ivi, vv. 173-174: «Sguardai sopr'onne grado, / vedeace star l'Amore; / bastone tenaía en mano, / de foco avía colore».

³⁹² BOLZONI, *La rete delle immagini*, cit., p. 135.

In base a quanto detto è possibile riassumere brevemente le caratteristiche e le funzioni della mnemotecnica medievale, prima di riflettere sulla sua ricezione ed elaborazione da parte di Petrarca. La trasposizione di elementi retorici classici da una dimensione suasoria ad una meditativa, soprattutto di natura morale, permette ai teorici della memoria medievali di individuare una relazione ancor più stretta tra la parola e il *phantasma*, e più in generale tra la lettura e i processi descritti dalla psicologia coeva. In particolare l'attenzione che la tradizione classica suggerisce di tenere mentre si legge diviene *intentio*, un tono mentale moralizzato che fornisca una corretta chiave di lettura del testo. L'*evidentia* diviene mezzo di figurazione interiore, volto alla contemplazione della divinità, ma anche e soprattutto dell'interiorità, attraverso la pratica della *lectio spiritualis*. La *cogitatio* si fa momento di indagine dell'io attraverso il confronto con i modelli culturali, mentre la *ruminatio* diviene l'apice di un'elaborazione memoriale volta a creare una nuova immagine da ricordare e meditare in chiave morale.

In questo percorso descritto dalle fasi di *memoratio*, *cogitatio* e *ruminatio* individuate da Petrarca, si attua una contaminazione verbo-visiva che si riverbera anche nelle rappresentazioni proprie dell'arte medievale, creando un'interazione tra parola e immagine e una contaminazione dei due modi di espressione e interpretazione che caratterizzano i due mezzi. Si viene così a generare un sistema complesso che tiene insieme uno spazio di indagine morale individuale ed una dimensione collettiva, la quale ha come principale conseguenza il cambiamento di funzione dell'*imago agentis*: questa rappresentazione soggettiva e fittizia nella mnemotecnica classica, nel medioevo si fa mezzo di espressione e comunicazione attraverso la normalizzazione dell'arbitrarietà per mezzo dell'allegoria.

Tutte queste variazioni della mnemotecnica, attuate tramite la contaminazione di diverse tradizioni e concezioni della memoria, conducono l'uomo medievale a dare origine a quella catena di rapporti creativi tra parola e immagine che caratterizzerà le grandi mnemotecniche rinascimentali, le quali trovano proprio nella tradizione medievale un importante base speculativa.

CAPITOLO III: LA MNEMOTECNICA PETRARCHESCA

Introduzione

Tracce della tradizione mnemonica medievale osservata nel capitolo precedente si ritrovano in diversi luoghi dell'opera petrarchesca. L'idea che Petrarca fosse uno mnemonista, come ha posto in evidenza Andrea Torre, si diffonde parallelamente allo sviluppo delle grandi mnemotecniche rinascimentali e si rintraccia in una lunga tradizione che va dal XV al XVIII secolo. In tal senso l'autore dei *Fragmenta veng*a menzionato tra gli esperti delle tecniche di memoria già a partire dal *Congestorium artificiosae memoriae* di Johannes Host, importante trattato di mnemotecnica pubblicato nel 1520, e dal *Dialogo del modo di accrescere e conservar la memoria* di Ludovico Dolce del 1562, fino all'integrazione alla voce 'memoria' dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, firmata nell'edizione lucchese da Giovanni Diodati e datata 1767.¹ È vero che, come nota Bolzoni, questo tipo di fortuna del poeta «può apparire poco più che una curiosità»² in quanto i commentatori spesso propongono «osservazioni su alcuni dettagli tecnici che non trovano alcun riscontro nelle sue opere».³ È anche vero, però, che, come ha posto in evidenza la stessa studiosa, analizzando le concezioni petrarchesche relative alla memoria si nota una certa coerenza nell'individuare tanto una funzione morale del ricordo quanto una sua implicazione diretta nel processo di creazione poetica.⁴

Come si osserverà, nel descrivere le attività della memoria Petrarca guarda con attenzione alla filosofia agostiniana e alla sua ricezione da parte dell'ambiente monastico. In tal senso Bolzoni nota che per quanto riguarda la «declinazione religiosa del tema della memoria e dell'oblio» Petrarca «si colloca nel cuore della ricca tradizione medievale che aveva legato strettamente memoria e etica, e aveva riformulato le antiche tecniche della memoria in modo da farne degli strumenti per la costruzione dell'interiorità, per la meditazione e la elevazione».⁵ Allo stesso tempo ciò non significa che il poeta rinunci all'utilizzo di «schemi semplificati, di uso pedagogico, che condensano in sé sia la concezione cristiana della memoria, sia un'efficacia mnemonica».⁶ Attraverso questi mezzi Petrarca, in qualità di mnemonista, è impegnato a riconoscere l'impiego erroneo della memoria, soprattutto attraverso le figure di *Agostino* nel *Secretum* e della *Ratio* nel *De remediis*, veri e propri medici in grado di fornire una cura memoriale di natura morale alla *pestis phantasmatum* che affligge

¹ Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., pp. 11-63, si veda in particolare ivi, p. 3: «la fama mnemonica del poeta sembra aver origine nell'area centro-europea dall'umanesimo tedesco, dove il Petrarca moralista prevale sul poeta, dove la sua produzione latina è letta più diffusamente di quella volgare, dove opere come il *De remediis* e i *Rerum memorandarum* sono presenza costante nelle biblioteche degli studiosi e, loro contraltare lirico, i *Triumph*i vengono letti come poema memoriale d'indubbia importanza».

² BOLZONI, *Petrarca e le tecniche di memoria*, cit., p. 41.

³ *Ibidem*.

⁴ YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 94: «È naturalmente possibile che Petrarca abbia scritto qualche *Ars memorativa*, non pervenutaci, ma non è necessario supporre questo. La fonte deve essere cercata in una delle opere superstiti che non abbiamo letto, capito e memorizzato come avremmo dovuto fare». Cfr. P. ROSSI, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 90: «riporre le sentenze nei penetrali della memoria; scrivere nell'anima; imprimere su di essa dei segni; la mente che ricorda piena di immagini di cose; il rischio della follia che incombe sui seguaci dell'*ars memorativa*; i rimedi opposti dall'industria alla fragilità della natura; i numerosi riferimenti di questo tipo sono forse del tutto sufficienti a spiegare la nascita e la persistenza della tenace tradizione che vede nel Petrarca un grande maestro di arte della memoria».

⁵ BOLZONI, *Petrarca e le tecniche di memoria*, cit., p. 45.

⁶ Ivi, p. 46.

il poeta e ad alleviare l'angoscia prodotta dal tempo e dalla fortuna.⁷ La mnemotecnica del poeta, dunque, si fa mezzo pratico, sia meditativo che comunicativo, della «“vera” filosofia»,⁸ che per Petrarca, sul modello di Cicerone e Seneca,⁹ coincide con l'etica. Analogamente a quanto si è osservato per la tradizione medievale, dunque, la memoria per il poeta è strettamente legata alla morale, e perciò la mnemotecnica, organizzando l'attività memoriale, non può che influire sull'ideologia e il comportamento, opponendosi alle tentazioni e alle angosce dell'uomo.

A partire da queste basi, si è deciso di suddividere il presente capitolo in tre parti: nella prima si analizzerà il rapporto tra la Fortuna, la peste e il tempo in alcuni luoghi del Petrarca latino. Tale trattazione preliminare appare necessaria per comprendere le dinamiche del tormento interiore del poeta a cui egli oppone le funzioni della memoria. Nella seconda parte si prenderà in considerazione il profilo del *Francesco* delineato dal poeta nel *Secretum*, ponendolo a confronto con la tradizione medievale relativa ai segni del disordine memoriale descritta nel capitolo precedente. Infine nella terza parte si analizzeranno le caratteristiche e le funzioni della mnemotecnica petrarchesca, sia sotto il profilo morale che poetico.

III.1. LA FORTUNA, LA PESTE E IL TEMPO

Nella prefazione al secondo libro del *De remediis* Petrarca fornisce una descrizione del mondo come una guerra continua, rappresentata attraverso «un impietoso vocabolario di *contraria invicem*, una *recollectio monstrorum*, nella tradizione della paradossografia antica e medievale».¹⁰ La base di questa riflessione, come ricorda lo stesso poeta, è un'affermazione di Eraclito che egli legge nell'*Etica Nicomachea*:

Ex omnibus que vel michi lecta placuerint vel audita, nichil pene vel insedit altius, vel tenacius inhesit, vel crebrius ad memoriam rediit, quam illud Heracliti: «Omnia secundum litem fieri». Sic est enim, et sic esse propemodum uniuersa testantur¹¹

Queste parole si fissano nella memoria di Petrarca e gli tornano alla mente ogni volta che riconosce una forma di conflitto nella realtà: la guerra è una condizione universale che abbraccia ogni grado

⁷ Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 14: «la stessa facoltà memoriale, soggiacendo alle fluttuazioni della vigoria fisica, deve dunque essere governata da una precettistica sanitaria moralisticamente orientata».

⁸ E. FENZI, *Filosofia*, in *Lessico critico petrarchesco*, cit., pp. 126-140, a p. 127.

⁹ *Ibidem*: «Petrarca assume come propri modelli Cicerone (cfr. *Fam.* XXI, 10, 9-15) e soprattutto Seneca, per il quale la filosofia, come già Lattanzio scriveva, “non è altro che la retta maniera di vivere o la scienza di vivere onestamente o l'arte di condurre una vita retta” [Lattanzio, *Divinae institutiones*, III, 15, 1] [...]. Secondo questa stessa linea egli legge Agostino e, tra i moderni, è in particolare sintonia con Giovanni di Salisbury, mentre non va dimenticata la speciale preminenza che l'etica ha per Dante, che in *Convivio* [d'ora in poi *Conv.*], III, 15, 11 afferma che “la moralitate è bellezza della filosofia”».

¹⁰ M. ARIANI, *Lis*, in *Lessico critico petrarchesco*, cit., pp. 170-182, alle pp. 171-172.

¹¹ *De rem.* II, *praef.*, 1. Cfr. ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, 1155^b, 5: «Et Heraclitus contrarium conferens, et ex differentibus optimam armoniam; et omnia secundum lite fieri».

dell'esistenza, dalle stelle ai quattro elementi,¹² dal tempo atmosferico¹³ al mondo animale,¹⁴ dalla natura¹⁵ alla città.¹⁶ In tal senso il mondo appare al poeta come una *lis eterna*: «Denique quecumque sunt excute, et percurre animo celum, terras, maria: eque in summo ethere et in fundo pelagi, inque imis terre certatur hiatibus, eque in silvis et in agris, eque in desertis arenarum et in plateis urbium lis eterna est».¹⁷ Questa lite continua riguarda anche la società umana, nella quale ogni individuo è in guerra con i suoi simili, sia con le armi,¹⁸ che nelle dispute,¹⁹ ma soprattutto l'uomo è in battaglia con se stesso,²⁰ e in tal senso alla *lis exterior* che caratterizza il mondo sensibile corrisponde una *lis interior* che definisce la condizione umana. Di qui Petrarca arriva a definire la vita stessa come una guerra continua tra i moti dell'animo:

Nam ut sileam reliquos motus, velle, nolle, amare, odisse, blandiri, minari, irridere, fallere, fingere, iocari, flere, misereri, parcere, irasci, placari, labi, deici, attolli, titubare, subsistere, progredi, retroverti, inchoari, desinere, dubitare, errare, falli, nescire, discere, oblivisci, meminisse, invidere, contemnere, mirari, fastidire, despiciere simulque suspicere et que sunt eiusmodi, quibus utique nichil incertius fingi potest, quibusve sine ulla requie ab ingressu usque ad exitum fluctuat vita mortalis²¹

È però necessario notare che per il poeta la *lis exterior* non è la causa diretta della *lis interior*, non è dunque la realtà esterna con le sue contraddizioni a generare il tormento interiore dell'anima, al contrario entrambe le liti sono caratteristiche intrinseche della realtà mondana di cui l'uomo fa parte.²²

¹² *Ibidem*: «Rapido stelle obviant firmamento; contraria invicem elementa confligunt; terre tremunt; maria fluctuant; aer quatitur; crepant flamme; bellum immortale gerunt venti; tempora temporibus concertant, secum singula, nobiscum omnia: ver humidum, estas arida, mollis autumnus, hiems hispida, et que vicissitudo dicitur, pugna est».

¹³ Ivi, 2: «Quis insultus grandinis, quenam illa vis imbrium, qui fremitus tonitruum, qui fulminis impetus, que rabies procellarum, qui fervor, qui mugitus pelagi, qui torrentium fragor, qui fluminum excursus, qui nubium cursus et recursus et concursus?».

¹⁴ Ivi, 3: «Quid, quod nullum animal bellis vacat? Pisces, fere, volucres, serpentes, homines: una species aliam exagitat, nulli omnium quies data. Leo lupum, lupus canem, canis leporem insequitur». Cfr. ivi, 10: «Et quidem in ferocibus minus miri, usitatum enim et commune est, ut animalia maiora minorum pernicies ac sepulcrum sint. Fera feram, avis avem, piscis piscem, vermem vermum rodit».

¹⁵ Ivi, 18: «Quid nunc ego damnosam eloquar ubertatem et excrescentium luxuriam foliorum, contra quam pervigil excubat, et pre duris unguibus armatus agricola, et ultrici succinctus falce frondator?».

¹⁶ Ivi, 19: «Super omnia vero vel suillus grunnitus, vel vulgaris clamor, et stultorum risus, quo inepto res ineptior nulla est, ut Catullus ait; et ebriorum cantus ac gaudia, quibus nichil est tristius, et litigantium querele et anile convicium seu garritus; et puerorum nunc prelia, nunc lamenta; et nuptiarum vel convivium turbida, vel choree; et uxorum viros arte lugentium leti fletus, et parentum veri natorum in mortibus eiulatus. Adde his fori turbas ac strepitum, altercationesque mercantium, et ementium hinc contemptus, hinc vendentium iuramenta. Adde hinc artificum laborem voce mulcentium mestos cantus, hinc fidibus lanas ac vellera conglobata pulsantium iniucundam musicam, et telas pectinis pererrantis, hinc follium fabrilium raucos flatum, et acutos sonitus malleorum, quibus scissa equis partibus hiberna nox additur, ut nullum vel quieti datum tempus litibus sit immune».

¹⁷ Ivi, 24.

¹⁸ Ivi, 25: «id enim vero, si ad plenum aperire voluero, id quod nolim, quodque a proposito longe est, et omnis humanorum actuum scena retegenda, et omnis evi historia retexenda erit. Hoc unum dixisse satis sit, quia si nulla unquam alia quam Romanorum bella toto fuissent orbe terrarum, abunde bellorum esset et litium».

¹⁹ Ivi, 27: «Nec vero aliorum doctrina tranquillior: que grammaticorum adhuc sub iudice lis existens? qui conflictos rhetorum, que dialecticorum altercationes? Que denique artium omnium discordie? qui clamores? Inter causidicos quam bene conveniat ipsarum causarum immortalitas probat! De concordia medicorum testimonium sit egrorum: vitam certe quam brevem dixere, sepe suis litibus fecere brevissimam».

²⁰ Ivi, 33: «Ad summam ergo, omnia, sed in primis omnis hominum vita, lis quedam est. Verum hac externa lite interim ommissa, de qua paulo ante diximus (et que minor utinam, et ob id minus omnibus nota esset), lis interior quanta est? Neque enim solum contra aliam, sed contra suam, ut dixi, speciem, neque contra aliud individuum, sed contra semetipsum».

²¹ Ivi, 34. Cfr. *Sen. XI, 11* a Lombardo della Seta, databile al 1368, su cui si vedano le riflessioni di S. FINAZZI, *Fusca claritas, la metafora nei Rerum Vulgarium Fragmenta di Francesco Petrarca*, Roma, Aracne, 2011, pp. 44-52.

²² Cfr. FINAZZI, *Fusca claritas*, cit., p. 64: «una continua lis muove il cosmo, una guerra interna alla natura che a partire dai quattro elementi [...] è causa di continue tensioni, ma appare al contempo indispensabile per l'esistenza dell'universo stesso. Un altrettanto continua lis muove l'uomo, "tempestas ac rabies" hanno origine dai conflitti tra le quattro passioni

Proprio questa indipendenza permette al soggetto di cercare la pace interiore al di là del contesto:

l'individuo [nel *De remediis*] è chiamato a trovare nel profondo di sé l'unico punto fermo al quale si può aggrappare per dare un senso e una norma alla propria vita. Da questo punto di vista, la sua *virtus* non solo non ha nulla a che fare con la fortuna, ma ne è il possibile antidoto²³

Solo a partire da queste basi il *De remediis* può assumere una funzione rimediale, configurandosi come un «manuale di sopravvivenza, una *ars bene vivendi (et moriendi [...])*»²⁴ ma in senso più ampio l'opposizione tra *lis exterior* e *lis interior* da un lato e virtù sviluppata grazie alla *meditatio* dall'altro appare come l'antitesi fondamentale di tanta parte dell'opera del Petrarca latino, opera che la critica ha spesso trattato separandola da quella del Petrarca volgare, dividendo la produzione del poeta e analizzando separatamente le due parti. Tuttavia, come nota Marcozzi, «non sembra davvero possibile chiudere la filosofia morale fuori dal canzoniere, se non altro sul versante dell'immaginario e dell'origine di alcune espressioni figurate»,²⁵ ma anche, aggiunge Antonio Daniele, sul piano del rapporto tra etica e memoria: «il peso della memoria è preponderante, benché non sempre programmaticamente definito, non sempre “ideologicamente” determinato». ²⁶ Questo approccio è ancor più importante nell'analisi dei *Triumphs*, che, come si osserverà nel prossimo capitolo, appaiono fortemente legati alla produzione latina di Petrarca. Nelle prossime pagine, in tal senso, si cercherà di dimostrare come «in Petrarca la riflessione “filosofica”, priva [...] di significativi e saldi fondamenti scientifici e logici, dà luogo a opere appartenenti al genere della filosofia morale»,²⁷ analizzando come in diversi luoghi la trattazione dei temi della Fortuna e del tempo, pur partendo da riflessioni di carattere gnoseologico, sfoci in una speculazione sull'etica e sulla condizione umana, riportando i temi approfonditi dalla filosofia coeva a Petrarca nella dimensione dell'interiorità.

primarie [...]; tutto ciò determina un “animus [...] se discernens”, ma rappresenta anche una caratteristica fondamentale dell'essere umano, e testimonia meglio di qualunque tipo di spiegazione il motivo-cardine della *coincidentia oppositorum* su cui si fonda il parallelismo tra macrocosmo e microcosmo».

²³ FENZI, *Introduzione a Rimedi all'una e all'altra fortuna*, e cura di Id., trad. it. di G. Fortunato e L. Alfinito, Napoli, La scuola di Pitagora, 2009, p. 33. Cfr. per il *Secretum*, M. ARIANI, *Petrarca*, Milano, RCS MediaGroup, 2016, p. 121: «La riconsiderazione globale della propria esperienza ha indotto Petrarca a contrapporre, in una struttura dialetticamente chiara, due culture di fatto conflittuali: ascetismo medievale, tradotto nei termini della “celestis doctrina Platonis”, e l'etica classica della *virtus* contrapposta a *Fortuna*, di fatto inconciliabili anche se costrette a convivere in un sincretismo duttile e assorbente».

²⁴ ARIANI, *Lis*, cit., p. 172. Cfr. Id., *Petrarca*, cit., p. 146: «sviscerare il dibattito interiore, oggettivarlo in opposizioni elementari quanto nitidissime, significa sancire la dilacerazione esistenziale [...] come una diagnosi definitiva: “fluctuat vita mortalis”. [...] l'esistenza può essere schematizzata in una serie sterminata di antitesi, come un'insanabile guerra di sostanza psichiche».

²⁵ L. MARCOZZI, *Petrarca platonico. Studi sull'immaginario filosofico del canzoniere*, Roma, Aracne, 2011, p. 49. Cfr. ivi, p. 52: «solitamente, la lingua poetica del Petrarca volgare è considerata priva di terminologia filosofico-scientifica, atteso che il prevalente interesse del poeta verte sui temi della speculazione etico-morale. Che Petrarca abbia contezza di un vocabolario filosofico e che lo usi nelle rime (cosa differente dalla sua preclusione al lessico tecnico-filosofico dello Stilnovo) è un'ovvietà che, forse proprio perché ovvia, non è stata mai recisamente affermata» e ivi, p. 151: «le “ansie” e le *curae* che opprimono il poeta non saranno dunque da interpretare modernamente, sotto l'aspetto psicologico, o peggio, psicanalitico, ma riflettendo sul tessuto etico-filosofico delle loro manifestazioni liriche, in una serie di relazioni sia con le opere latine del Petrarca sia con il sostrato delle sue conoscenze di ordine filosofico e morale».

²⁶ A. DANIELE, *La memoria innamorata. Indagini e letture petrarchesche*, Roma-Padova, Antenore, 2005, p. 18.

²⁷ MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., p. 10.

III.1.1. La fortuna e la peste nell'egloga IX del *Bucolicum carmen*

La definizione petrarchesca della Fortuna appare al centro di una serie di contrasti, che riguardano tre spazi di riflessione del poeta: quello relativo al funzionamento e all'apparenza della realtà sensibile, la ricerca della sintesi tra pensiero classico e medievale e la speculazione morale sul rapporto tra l'individuo ed il mondo.

In tutta la sua produzione Petrarca oscilla «tra la concezione medievale della Fortuna quale *instrumentum* divino e quella classico-umanistica della “incomprehensibilis [...] agens”». ²⁸ Alla seconda concezione corrispondono la maggioranza delle occorrenze della Fortuna nei *Fragmenta*: ²⁹ essa infatti nella raccolta viene definita «ingiuriosa» (*Rvf* 53, v. 36), «empia» (*Rvf* 118, v. 7) con la variante di «empia e violenta» (*Rvf* 331, v. 8), «volubile» (*Rvf* 72, v. 30), «avversa» (*Rvf* 102, v. 6), «ria» (*Rvf* 153, v. 13 e *Rvf* 239, v. 34), «nemica» (*Rvf* 205, v. 12) e addirittura «sempre nemica» (*Rvf* 259, v. 9), acquisendo i connotati della classica *humanarum rerum omnium domina*, che, come ricostruisce Ariani, il poeta incontrava in autori centrali nella sua formazione, in *primis* Virgilio e Cicerone, ³⁰ ma anche Macrobio, Lucano e Sallustio. ³¹

Allo stesso tempo non mancano casi in cui la Fortuna si fa strumento divino, come nella *Fam.* VIII, 1, la consolatoria per la morte di Giovanni Colonna inviata dal poeta a Stefano Colonna il Vecchio nel 1348:

sed impotens illa et immitis dea est, seu verius Dei ministra et divinarum voluntatum executrix impigerrima, sed occulta miris et incomprehensibilibus modis agens, cuius ut clandestini semper et varii, sic sepe mesti et flebiles ludi sunt³²

²⁸ ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 149.

²⁹ Cfr. S. STROPPA, *L'esperienza delle cose: la riflessione di Petrarca sul potere di fortuna*, in «Spazio filosofico», XII (2014), pp. 589-597, alle pp. 595-597.

³⁰ VIRGILIO, *Eneide* [d'ora in poi *Aen.*], VIII, 334-335: «Fortuna omnipotens et ineluctabile fatum / his posuere locis» e *Tusc.* V, 9, 25: «Possum igitur, cui concesserim in malis esse dolores corporis, in malis naufragia fortunae, huic suscitare dicenti non omnis bonos esse beatos, cum in omnis bonos ea, quae ille in malis numerat, cadere possint? Vexatur idem Theophrastus libris et scholis omnium philosophorum, quod in Callisthene suo laudavit illam sententiam: “Vitam regit fortuna, non sapientia”. Negant ab ullo philosopho quicquam dictum esse languidius. Recte id quidem, sed nihil intellego dici potuisse constantius. Si enim tot sunt in corpore bona, tot extra corpus in casu atque fortuna, nonne consentaneum est plus fortunam, quae domina rerum sit et externarum et ad corpus pertinentium, quam consilium valere?», corsivo mio.

³¹ Cfr. MACROBIO, *In somnium Scipionis* [d'ora in poi *In Somn. Scip.*], I, 13-15: «Illos aiunt, epulis ante ora positis, excrucii fame et inedia tabescere quos magis magisque acquirendi desiderium cogit praesentem copiam non uidere; et, in affluentia inopes, egestatis mala in ubertate patiuntur, nescientes parta respicere dum egent habendis. Illos radiis rotarum pendere districtos qui, nihil consilio praevidentes, nihil ratione moderantes, nihil uirtutibus explicantes, seque et actus omnes suos fortunae permittentes, casibus et fortuitis semper rotantur. Saxum ingens uoluere inefficacibus laboriosisque conatibus uitam terentes; atram silicem lapsuram semper et cadenti similem illorum capitibus imminere qui arduas potestates et infaustam ambiunt tyrannidem, numquam sine timore uicturi, et, cogentes subiectum uulguis odisse dum metuat, semper sibi uidentur exitium quod merentur excipere», corsivo mio; LUCANO, *Farsalia*, IX, 569-571: «an noceat uis nulla bono fortunae perdat / opposita uirtute minas, laudandaque uelle / sit satis et numquam successu crescat honestum?» e SALLUSTIO, *De Coniuratione Catilinae*, 7, dove però compare il valore della virtù di fronte alla Fortuna: «Iam primum iuventus, simul ac belli patiens erat, in castris per laborem usum militiae discebat magisque in decoris armis et militaribus equis quam in scortis atque conviviis lubidinem habebant. Igitur talibus uiris non labor insolitus, non locus ullus asper aut arduus erat, non armatus hostis formidulosus: uirtus omnia domuerat. Sed gloriae maxum certamen inter ipsos erat: se quisque hostem ferire, murum ascendere, conspici, dum tale facinus faceret, properabat. Eas diuitias, eam bonam famam magnamque nobilitatem putabant. Laudis auidi, pecuniae liberales erant, gloriam ingentem, diuitias honestas volebant. Memorare possum, quibus in locis maxumas hostium copias populus Romanus parua manu fuderit, quas urbis natura munitas pugnando ceperit, ni ea res longius nos ab incepto traheret», corsivo mio. Per le fonti classiche relative alla concezione petrarchesca della Fortuna si veda ARIANI, *Petrarca*, cit., pp. 148-149.

³² *Fam.* VIII, 1, 14.

La metafora della Fortuna ministra di Dio ricorre in diversi testi cui Petrarca attinge fin dalla prima formazione: essa infatti si rintraccia in Lattanzio, che è fonte direttamente citata nella *Collatio laureationis*,³³ ma anche nel *De Platone et eius dogmate* di Apuleio,³⁴ nonché nella *Commedia*.³⁵ Questa seconda tipologia di definizione della fortuna trova una più complessa elaborazione nell'opera petrarchesca, per cui ad esempio nella *Fam.* II, 4 a Severo Appennicola composta nella seconda metà degli anni Cinquanta del Trecento, si legge che la Fortuna è solo testimone, e non dominatrice, dei gesti dell'individuo,³⁶ evidenziando il valore della volontà e della virtù quali mezzi da opporre ai casi del mondo. In linea con questo approccio, ma ancor più radicale, è la riflessione proposta dal poeta nella già osservata prefazione al secondo libro del *De remediis*, dove, citando Girolamo, Petrarca ricorda che la Fortuna è solo un nome, utilizzato per comunicare con gli indotti, ma nel quale i dotti riconoscono la *lis* come condizione della realtà mondana, di fronte alla quale la salvezza può arrivare solo tramite un atto di volontà:

Neque vero te moveat fortune nomen, non tantum in ipsis inscriptionibus, sed opere repetitum: sepe quidem ex me quid de fortuna sentiam audisti, sed cum his maxime qui doctrina minus fulti essent hec necessaria previderem, noto illis et communi vocabulo usus sum, non inscius, quid de hac relate alii, brevissimeque Hieronymus ubi ait: «Nec fatum nec fortuna». *Communis ergo acies suum hic loquendi morem recognoscet. Docti autem, qui perrari*

³³ LATTANZIO, *Divinae Institutiones*, I 3-7: «Sit ergo nostri operis exordium questio illa consequens ax secunda, utrum potestate unius dei mundus regatur ane multorum. Nemo, qui quidem sapiat rationemque secum putet, non unum esse intellegat, qui et condiderit omnia et eadem qua condidit virtute moderetur [...] *Dicere autem multorum arbitrio regi mundum tale est, quale si quis adfirmet in uno corpore multas esse mentes, quoniam multa et varia sint ministeria membrorum, ut singulos corporis sensus singulae mentes regere credantur* [...]. Quodsi in uno corpore tantarum rerum gubernationem mens una possidet et universis semel intenta est, cur aliquis existimet mundum non posse ab uno regi, a plurimus posse? Quod quia intellegunt isti adsertores deorum, ita eos praeesse singulis rebus ac partibus dicunt, ut tamen unus sit rector eximius. *Iam ergo ceteri non dii erunt, sed satellites ac ministri*», corsivi miei.

³⁴ APULEIO, *De Platone et eius dogmate*, I, 12: «Sed omnia quae naturaliter et propterea recte feruntur providentiae custodia gubernantur nec ullius mali causa deo poterit adscribi. Quare nec omnia ad fati sortem arbitratur esse referenda. Ita enim definit: providentiam esse divinam sententiam, conservatricem prosperitatis eius, cuius causa tale suscepit officium; divinam legem esse fatum, per quod inevitabiles cogitationes dei atque incepta complentur. Unde si quid providentia geritur, id agitur et fato, et quod fato terminatur providentia debet susceptum videri. Et primam quidem providentiam esse summi exsuperantissimique deorum omnium, qui non solum deos caelicolae ordinavit, quos ad tutelam et decus per omnia mundi membra dispersit, sed natura etiam mortales eos, qui praestarent sapientia ceteris terrenis animantibus, ad aevitatem temporis edidit fundatisque legibus reliquarum dispositionem ac tutelam rerum, quas cotidie fieri necesse est, diis ceteris tradidit. Unde susceptam providentiam dii secundae providentiae ita naviter retinent, ut omnia, etiam quae caelius mortalibus exhibentur, inmutabilem ordinationis paternae statum teneant. *Daemonas vero, quos Genios et Lares possumus nuncupare, ministros deorum arbitratur custodesque hominum et interpretes*, si quid a diis velint. Nec sena omnia referenda esse ad vim fati putat, sed esse aliquid in nobis et in fortuna esse non nihil. Et fortunae quidem inprovistos casus ignorari a nobis fatetur; instabile enim quiddam et incurrens intercedere solere, quae consilio fuerint et meditatione suscepta, quod non patitur meditata ad finem venire. Et tunc quidem cum impedimentum istud utiliter provenit, res illa felicitas nominatur; at ubi repugnationes istae nocivae erunt, infelicitas dicitur. Omnium vero terrenorum nihil homine praestabilius providentia dedit», corsivo mio. Petrarca poteva leggere il testo di Apuleio nel Vat. lat. 2193, in suo possesso dalla fine degli anni Trenta del Trecento. Cfr. M. FIORILLA, M. CURSI, *La fortuna di Petrarca lettore dei classici: il caso del vaticano latino 9305 e altri postillati apografi*, in *Petrarca lettore*, cit., pp. 227-258, a p. 232. Per la presenza di elementi tratti da Apuleio nell'opera di Petrarca si veda FINAZZI, *Fusca claritas*, cit., pp. 153-158 e MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., pp. 119-122.

³⁵ Dante, *Inferno* [d'ora in poi *Inf.*], VII, vv. 73-81: «Colui lo cui saver tutto trascende, / fece li cieli e diè lor chi conduce / sì, ch'ogne parte ad ogne parte splende, / distribuendo igualmente la luce. / Similmente a li splendor mondani / ordinò general ministra e duce / che permutasse a tempo li ben vani / di gente in gente e d'uno in altro sangue, / oltre la difension d'i senni umani», corsivo mio.

³⁶ *Fam.* II, 4, 12-14: «Quid palles, quasi magnum in te ius habeat fortuna? non illa partis iudicis obtinet, sed testis. *Qualis sis in tua potestate est; non est in illius quale de te testimonium ferat, sed ut ferat tantum; mentiri non potest, loqui potest. Quis autem, nisi culpe conscius, testem metuit vera locuturum? Non est que te ad ignaviam cogat; est que gressus tuos dinumeret, patientiam exerceat, suspiciat aut despiciat pectoris tui robur, deinde populo referat quicquid invenerit*», corsivo mio.

*sunt, quid intendam scient, nec vulgari cognomine turbabuntur*³⁷

Con questa riflessione Petrarca pone in relazione la Fortuna alla *lis universalis*, per cui, come nota Fenzi, essa non è altro che la «somma delle cose che accadono fuori dalla volontà o dalle intenzioni dell'individuo: è il caso, insomma, che non ha alcun riguardo delle qualità della persona che premia o colpisce».³⁸

In questo quadro eterogeneo di definizioni contrastanti, tuttavia, sembra possibile rintracciare delle direttrici, che pongono in evidenza uno sviluppo nel ragionamento di Petrarca sulla Fortuna. In questo senso Stroppa riconosce nelle *Familiari*³⁹ un percorso di alienazione e riappropriazione relativo alla credenza che la virtù possa opporsi alla sorte, percorso al centro del quale si individua il trauma della peste:

si può estrarre una visione della fortuna non astorica e fissata nell'immobilità di un pugno di citazioni classiche, bensì cronologicamente assata, per Petrarca, sull'evento fondamentale dei tempi suoi, la pandemia di peste del 1348-49, che per molti versi [...] finì per diventare il momento cardine dell'autorappresentazione di Petrarca⁴⁰

Se infatti l'epidemia colpisce personalmente il poeta, provocando la morte di molti suoi amici e della stessa Laura, e parallelamente generando in lui quella che Stroppa definisce «sindrome del sopravvissuto»,⁴¹ allo stesso tempo essa sembra rappresentare nell'esperienza di Petrarca anche il momento in cui si insinua in lui il dubbio sulla possibilità che i casi del mondo possano essere letti come prove cui l'individuo è sottoposto, per mostrare e affinare il proprio valore. Al centro di questo

³⁷ *De rem. II, praef.*, 35, corsivo mio. Cfr. GEROLAMO, *Commento al Vangelo di Matteo*, III, 19, 11: «Qui [Cristo] dixit: "Non omnes capiunt verbum istud sed quibus datum est". Nemo putet sub hoc verbo vel fatum vel fortunam introduci quod hi sint virgines quibus a Deo datum sit aut quos quidam ad hoc casus adduxerit, sed his datum est qui petierunt, qui voluerunt». La citazione ricorre anche in *Sen. VIII*, 3, 33, mentre il tema della vuotezza del termine Fortuna si rintraccia anche in *Fam. XX*, 8, 14: «vere autem nichil esse per se ipsam magnis auctoribus fidem habui» e *Fam. XXII*, 13, 7: «nil omnino aliud quam nudum et inane nomen est Fortuna». Sulla questione si veda anche STROPPA, *L'esperienza delle cose*, cit., p. 590 e ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 149, dove riguardo al *De remediis* lo studioso nota: «certo l'idea di stilare un grande "vocabolario" dei casi *utriusque Fortune* deve essere scaturita proprio da questa irrisolta aporia: da una parte la medievale resa alla divina *voluntas*, dall'altra l'umanistico intento di catalogare, estraendoli da tutte le fonti letterarie disponibili come dall'attualità civile, i *prodigia* di quei pericolosi, ineffabili *ludi*, che la *trux Fortuna* gioca *inconstanter* a spese degli uomini, per cercare di sventarne le trame con l'*exemplorum sapientia*».

³⁸ FENZI, *Introduzione a I rimedi*, cit., p. 32.

³⁹ STROPPA, *L'esperienza delle cose*, cit., pp. 594-595: «L'estremo della vita recupera così la sicurezza fiduciosa della giovinezza, ricongiungendosi a quel sentimento, ma nel senso più alto di una sintesi, perché di mezzo c'è stata l'esperienza disforica della potenza dei colpi di fortuna, ovvero dei replicati lutti del 1348-49: l'atteggiamento sembra dunque lo stesso di quello del giovane, ma è una saldezza acquisita *vivendo*, e riconoscendo il potere dell'esperienza vissuta». Così nella *Fam. I*, 2 a Tommaso Caloiro datata nel 1326, anche se probabilmente composta nel 1350, Petrarca «assume le vesti dell'amico-maestro, modellato su quello del Seneca delle *Epistulae ad Lucilium*» (ivi, p. 591), ed espone la necessità di mantenere un distacco dagli eventi determinati dalla Fortuna. Al contrario nella *Fam. VII*, 2, nella quale il poeta ricorda la morte di Franceschino degli Albizzi avvenuta a causa della peste del 1348, i toni si fanno meno sentenziosi, e la sorte diviene nemica che stronca le speranze del futuro, pur non potendo incidere sul valore della *spes* cristiana raggiunta dal saggio (Cfr. ivi, p. 593: «La Fortuna si accanisce contro i pensieri che sperano; contro, dunque, la proiezione dell'io nel futuro: e stroncando le sue speranze, mostra all'uomo quanto poco legittimo sia il suo affidarsi a una *spes* che non ha nessun fondamento – non la *spes* cristiana, che è teologicamente "speranza certa", ma l'*elpis* greca, mera attesa di ciò che verrà –, perché il governo del tempo futuro non è in suo potere, in nessun modo»). Si veda in tal senso anche V. PACCA, *Sulla concezione petrarchesca della fortuna*, in «Intersezioni», XXIII (2003), pp. 5-24, la cui ricostruzione del tema della Fortuna nella *Collatio de coram domine Iohanne* è commentata da Fenzi, il quale nota che la sorte assume «qualche sfumatura dell'imperscrutabile della provvidenza divina» (FENZI, *Introduzione a I rimedi*, cit., p. 32, n.).

⁴⁰ STROPPA, *L'esperienza delle cose*, cit., p. 591. Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 48: «L'esperienza traumatica della perdita lo induce ad un radicale *contemptus mundi*, ad una visione del mondo come universale *fragilitas*, da cui scaturiranno opere come i *Triumph*i e il *De remediis utriusque fortune*, che sono l'esito di una svolta nella produzione petrarchesca».

⁴¹ STROPPA, *L'esperienza delle cose*, cit., p. 591.

dubbio permane l'inaccessibilità della verità divina.⁴² L'epidemia in tal senso si fa dimostrazione dell'incertezza della condizione umana, ampliando metaforicamente il suo significato alla vita stessa e alimentando riflessioni di carattere morale che riguardano l'interiorità dell'individuo.

Ciò appare chiaramente nel trattamento che Petrarca riserva al tema della peste nella nona ecloga del *Bucolicum carmen*, composta alla fine degli anni Quaranta del Trecento. Il testo consiste nel dialogo tra *Philogeus* e *Theophilus*, personaggi che non sembrano identificabili storicamente e che dunque la critica riconduce a due posizioni teoriche sull'origine della peste. A sostegno di questa interpretazione sono i due nomi di derivazione greca, infatti, *Philogeus* significa "amante delle cose terrene", mentre *Theophilus* "amante di Dio".⁴³ Leggendo l'ecloga in questo modo, essa appare incentrata sul confronto tra due punti di vista: quello teologico, che riconduce la peste alla volontà divina, e quello mondano, che invece interpreta l'epidemia come un evento naturale prodotto dalla Fortuna.⁴⁴ Nel testo, dopo l'iniziale lamento di Filogeo riguardo la rovina della sua casa causata dalla pestilenza, Teofilo afferma che conoscere l'origine di un male allevia il dolore che da esso deriva («Nosse mali causas ingens solet esse levamen»)⁴⁵ e chiede all'interlocutore da dove nasca l'epidemia («Dissere, si nosti, que tante pestis origo»)⁴⁶ Filogeo risponde affermando in primo luogo che gli dei celano molte cose agli uomini («Multa dei celant hominem; non omnia servus / Clausa videt domini, cum sit mortalis uterque»)⁴⁷ quindi propone un'indagine dell'origine geografica della pestilenza:

Que tamen in silvis crebrescat fabula, dicam:
Cerne sinus pelagi geminos, quos maxima frangunt
Flumina, et adverso dirimentia gurgite terras:
Hunc hirsuta premit glacies, et bruma perennis

⁴² AGOSTINO, *De natura et gratia*, 43, 50: «Verum est autem quod ait: "Quod Deus tam bonus quam iustus talem hominem fecerit, qui peccati malo carere sufficeret, sed si voluisset". Quis enim eum nescit sanum et inculpabilem factum et libero arbitrio atque ad iuste vivendum potestate libera constitutum? [...] Non igitur Deus impossibile iubet, sed iubendo admonet et facere quod possis et petere quod non possis. Iam nunc videamus unde possit, unde non possit». Si veda anche ID., *In Evangelium Iohannis*, 74, 1: «Verumtamen quantum nobis Dominus donare dignatur, pro nostra et vestra capacitate, quid dicere debeamus, et quid audire debeatis, attendentes, per nos, carissimi, quod possumus sumite, et ab illo quod non possumus poscite».

⁴³ Cfr. *Bucolicum carmen*, a cura di L. Canali e M. Pellegrini, San Cesario di Lecce, Manni, 2005, p. 146, n.

⁴⁴ Riguardo a queste due posizioni appare utile prendere in considerazione le riflessioni di Flasch sull'ambiguità del valore della peste nel *Decameron*, in K. FLASCH, *Poesia dopo la peste, saggio su Boccaccio*, Roma, Laterza, 1995, p. 48: «Il problema di dare alla peste una spiegazione di tipo metafisico o filosofico-naturale si insinua già nella prima frase della descrizione della peste. Vengono formulate due ipotesi: o la calamità si era verificata a causa di una sfavorevole disposizione degli astri, oppure la giusta ira di Dio, provocata dalle nostre iniquità, aveva colpito i mortali, per renderli migliori. [...] Colpisce che nell'alternativa formulata nel paragrafo 8 (astrologia o teologia), egli [Boccaccio] non utilizzi le teorie di combinazione sviluppate da tempo per collegare la scienza medico-astrologica con la visione teologico-morale del mondo, per conciliare l'astrologia con la teologia, bastava infatti spiegare che le stelle erano *strumenti* della provvidenza divina». Cfr. *ivi*, pp. 48-49: «Se Agostino aveva respinto duramente l'astrologia, Alberto e Tommaso d'Aquino avevano invece integrato l'interesse che ciascuno di loro a suo modo nutriva per essa, con l'aiuto di una teoria di mediazione. Boccaccio non si servì di questo tipo di spiegazioni, che indubbiamente gli erano note». Questa scelta trova una possibile spiegazione nella prima novella, nella quale Panfilo pone in evidenza la dissimmetria degli sguardi di Dio e dell'uomo, per cui il primo può osservare completamente l'interiorità dell'individuo, mentre al secondo è negata la conoscenza dei segreti divini: «Ed ancor più lui verso noi di pietosa liberalità pieno discerniamo: ché, *non potendo l'acume dell'occhio mortale nel segreto della divina mente trapassare in alcun modo*, avvien forse talvolta che, da falsa opinione ingannati, tale dinanzi alla sua maestà facciamo procuratore che da quella con eterno esilio è scacciato: e nondimeno *esso, al quale niuna cosa è occulta*, più alla purità del pregator riguardando che alla sua ignoranza o all'esilio del pregato, così come se quegli fosse nel suo cospetto beato esaudisce coloro che il priegano» (*Decameron*, I, 1, 5, corsivi miei). Per questa ragione non è dato all'uomo conoscere l'origine della peste, che resta inspiegata. Si noti in tal senso la somiglianza con le posizioni di Filogeo.

⁴⁵ *Buc. Carm.* IX, v. 49.

⁴⁶ *Ivi*, v. 50.

⁴⁷ *Ivi*, vv. 51-52.

Asperat, horrificoque infestant murmure tigres;
Illum blanda rosis non arescentibus estas
Temperat, et virides fantur per plana volucres.
Hos, alio prius orta, sinus afflaverat, orbe;
Hinc nostris translata lues iam regnat in arvis⁴⁸

Canali e Pellegrini ricostruiscono i luoghi descritti da Petrarca, per cui i due fiumi corrispondono al Gange e all'Indo che dividono le regioni del Tibet e dell'India,⁴⁹ e proprio da quest'ultima, racconta Filogeo, sarebbe giunta la pestilenza, anche se la sua origine è da ricercare altrove.⁵⁰ Nelle parole del pastore si riconosce la sostanziale impossibilità di comprendere la nascita della pestilenza, la quale può essere ricostruita solo attraverso le *fabulae silvis* e viene associata ad una generica ira del fato.⁵¹ Al contrario Teofilo, in risposta alle affermazioni di Filogeo, riconduce la peste alla «iusta et sera [...] ira Dei» che si abbatte sui pastori colpevoli e sul popolo ribelle,⁵² quindi egli invita il suo interlocutore a lasciare il luogo su cui si abbatte l'ira divina. È quest'ultima battuta a introdurre nel dialogo uno dei principali nodi relativi al dubbio eziologico sull'epidemia, ossia la sua diffusione in precisi luoghi, senza alcuna distinzione morale: non soccombono infatti solo gli individui dal comportamento turpe, ma anche gli onesti. Così affermava Boccaccio nell'introduzione del *Decameron*,⁵³ e così riporta anche Filogeo: «Nec mora tuta quidem, nec iam fuga tutior usquam; / Obvia mors prevertit enim, et, quocunque movemur, / Mille parat medio laqueos et retia calle».⁵⁴ A questa obiezione Teofilo non sembra rispondere con una precisa argomentazione, ma piuttosto egli invita di nuovo Filogeo a lasciare i luoghi afflitti dalla peste, scegliendo la via più erta, che conduce alla salvezza e lasciando quella più semplice, che porta invece alla perdizione:

Accipe consilium propere; cuntatio namque
Lenta fuit semper subitis inimica periclis:
Huc, huc volve oculos; hec est via recta sine ullis
Insidiis, predura quidem calcataque paucis,
Sed super aerios arcto que tramite colles
Perferat et sistat fessum in regione quieta.
Illic vita habitat; leva sed olentis averni

⁴⁸ Ivi, vv. 53-61.

⁴⁹ *Bucolicum carmen*, a cura di Canali e Pellegrini, cit., pp. 150-151.

⁵⁰ Cfr. E. FENZI, *Per il Bucolicum Carmen*, in «Per leggere», XV (2015), pp. 7-24, a p. 16: «la peste pare si sia generata nella Siberia meridionale, presso il lago Baikal, ed abbia presto colpito Samarcanda, e lungo la 'via della seta' le carovane l'avrebbero velocemente diffusa in lungo e in largo. Nel 1345 colpisce le zone del Volga meridionale e la Crimea. Qui, l'anno seguente, il khan Jani-bek fece gettare cadaveri infetti entro le mura di Caffa, base commerciale genovese da lui inutilmente assediata, e di qui la flotta mercantile la diffuse prima a Costantinopoli e poi per tutta l'Europa, a partire dai porti: nell'ottobre 1347 arrivano dall'oriente a Messina 12 navi genovesi che diffondono il contagio, che nei primi mesi dell'anno successivo dilagherà nell'entroterra a partire dai porti di Pisa, Genova, Venezia, Marsiglia, sì che insieme all'Italia anche la Provenza e Avignone ne furono allora investite».

⁵¹ *Buc. Carm.* IX, vv. 73-76: «Nec morbi modus ullus adest; velocibus alis / Mors volat; externos frustra glomeramus odores. / His etiam sua pestis inest. Quid demoror? Omnes / Occidimus, nisi fata minas placata remittunt».

⁵² Ivi, vv. 81-82.

⁵³ *Decameron*, I, Introduzione, 25: «Alcuni erano di più crudel sentimento, come che per avventura più fosse sicuro, dicendo niuna altra medicina essere contro alle pestilenze migliore né così buona come il fuggir loro davanti: e da questo argomento mossi, non curando d'alcuna cosa se non di sé, assai ed uomini e donne abbandonarono la propria città, le proprie case, i lor luoghi ed i lor parenti e le lor cose, e cercarono l'altrui o almeno il lor contado, quasi l'ira di Dio, a punire l'iniquità degli uomini, con quella pestilenza non dove fossero procedesse, ma solamente a coloro opprimere li quali dentro alle mura della lor città si trovassero, commossa intendesse, o quasi avvisando, niuna persona in quella dover rimanere e la sua ultima ora esser venuta. E come che questi così variamente oppinanti non morissero tutti, non per ciò tutti campavano: anzi, intermandone di ciascuna molti ed in ogni luogo, avendo essi stessi, quando sani erano, esempio dato a coloro che sani rimanevano, quasi abbandonati per tutto langueno», corsivo mio.

⁵⁴ *Buc. Carm.* IX, vv. 84-86.

Sulphureis stant stagna vadis; ibi lurida mortis
Signa vides, atroque polum nigrescere fumo.
Hos evade lacus; dextrum michi prende cacumen⁵⁵

Il passo è riconducibile al *topos* dell'*Hercules adulescens*, diffuso nella tradizione medievale⁵⁶ e pervasivo nell'opera petrarchesca.⁵⁷ Come nota Ariani «Petarca ha adottato il simbolo pitagorico [...] accogliendone cioè esplicitamente le direttive etico-esistenziali»⁵⁸ e in tal senso proprio la presenza di questo motivo in un dialogo sull'origine della peste e sulle sue conseguenze morali proietta l'intera egloga in una dimensione interiore,⁵⁹ in cui si coglie l'urgenza del dubbio eziologico e il peso dell'apparente impossibilità di risolverlo. In linea con questa dinamica nel finale dell'egloga l'incertezza si fa motore di una riflessione di carattere morale: Filogeo, infatti, accetta il consiglio di Teofilo e gli chiede di accompagnarlo nel viaggio. Quest'ultimo si dichiara disposto a sostenere il compagno, ma ricorda che egli deve essere in grado di affrontare da solo la fatica e il dolore.⁶⁰

L'egloga IX, dunque, si chiude in una struttura circolare: partendo dal dubbio sull'origine della peste si giunge ad affermare l'impossibilità di comprendere i segreti della divinità. Tuttavia il testo fornisce una risposta di carattere morale, per cui la fede e la virtù appaiono come le uniche soluzioni praticabili rispetto al contesto pandemico. Si riconosce qui un primo segno dell'atteggiamento petrarchesco in relazione al problema gnoseologico: l'impossibilità di riconoscere il piano divino lega inescandibilmente la salvezza dell'uomo ad una grazia incomprendibile, di ispirazione agostiniana,⁶¹ ma pone allo stesso tempo al centro della riflessione la dimensione morale, per cui la virtù appare come un mezzo per avvicinarsi alla salvezza. Nota in tal senso Fenzi:

La peste [...] nell'egloga è presente, è vero, ma trasformata nel caso esemplare che si aggiunge ad altri – la durezza e la povertà del lavoro contadino, i terremoti, gli incendi, i cattivi raccolti... – nel determinare una situazione di estrema tensione e precarietà del vivere, e diventa quasi metafora della vita stessa⁶²

Così la peste si fa immagine dell'incertezza dell'esistenza, incarnando lo stesso dubbio che Petarca dimostra rispetto alla Fortuna. Peste e Fortuna, dunque, si sovrappongono come simboli di cambiamento e vengono trattati dal punto di vista individuale, analizzando l'angoscia che deriva dall'instabilità delle cose del mondo e dalla guerra che le caratterizza.

⁵⁵ Ivi, vv. 87-96.

⁵⁶ Mazzoni lo riconosce anche nella «retta via» della *Commedia*. Si veda in tal senso F. MAZZONI, *Saggio di un nuovo commento alla 'Divina Commedia'*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 37-38. Cfr. M. ARIANI, *Adulescentes in bivio: il simbolo pitagorico tra Dante, Petarca e Boccaccio*, in «Per beneficio e concordia di studio». *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di A. Mazzucchi, Cittadella, Bertinello artigrafiche, 2015, pp. 37-60, a p. 37.

⁵⁷ Per la diffusione del tema nell'opera petrarchesca si veda ARIANI, *Adulescentes in bivio*, cit., pp. 44-50.

⁵⁸ Ivi, p. 50.

⁵⁹ Ariani ricorda in tal senso che l'*Hercules adulescens* in Petarca è «motivo [...] frequente» utilizzato per descrivere «un luogo segreto e assai sensibile della sua autoanalisi interiore», in ivi, p. 45.

⁶⁰ *Buc. Carm.* IX, vv. 99-100: «Ultimus ac primus adero, pellamque trahamque; / Tu modo, nec labor officiat, tibi solus adesto». Canali, commentando il passo rammenta che nel pensiero cristiano medievale non esistono prove imposte da Dio che non possano essere affrontate dall'uomo, in *Bucolicum carmen*, a cura di Canali e Pellegrini, cit., p. 155.

⁶¹ Vedi oltre.

⁶² FENZI, *Per il Bucolicum Carmen*, cit., p. 16.

III.1.2. La peste, la fortuna e il tempo nella *Fam.* VIII, 7

Il tema della peste e della sua origine viene ripreso da Petrarca anche nella *Fam.* VIII, 7 indirizzata a van Kempen nel 1349. Qui, dopo l'*incipit* basato sul *topos* dell'*Ubi sunt*, il poeta spiega che il suo lamento è legato all'epidemia del 1348⁶³ ed esprime di nuovo un dubbio eziologico:

O felicem populum pronepotum, qui has miserias non agnovit, et fortassis testimonium nostrum inter fabulas numerabit! *meremur hec quidem et graviora, non infitior; sed et maiores nostri meriti sunt, atque utinam non et posterius mererentur!* Quid est ergo, iudicum iustissime, quid est quod insigniter adeo in nostrum tempus ultionis tue fervor incubuit? quid est quod cum culpe non desint, desunt exempla supplicii? Cum omnibus peccavimus, flagellamur soli⁶⁴

Petrarca si chiede perché la sua generazione sia chiamata a scontare anche i peccati delle precedenti e perché la punizione divina sembri colpire in modo indiscriminato. Così, continua il poeta, le ragioni dell'epidemia appaiono insondabili: «Hic remedii nichil prorsus, nichilque solatii est; cumuloque cladis additum, mali causas principiumque nescire»,⁶⁵ è però possibile credere che vi sia la volontà di Dio dietro alla peste, poiché sarebbe impossibile concepire una divinità disinteressata del mondo e delle sofferenze umane:⁶⁶ è perciò l'incapacità dell'uomo di comprendere l'imperscrutabile piano divino a far nascere il dubbio e la percezione dell'ingiustizia.⁶⁷ Di qui Petrarca afferma che non è corretto porre in relazione la peste e la Fortuna, poiché, come sosteneva Seneca, quest'ultima non è altro che un nome:

Nam de his qui nostri curam non Deo tribuunt sed nature, quid sentiendum nobis sit, veritatis tue studio deditis, cum Seneca ingrattissimos omnium appelet, qui mutato nomine dissimulent Dei munus et cavillando impie superne debitum abnegent maiestatis?⁶⁸

⁶³ *Fam.* VIII, 7, 11: «Qua in re benigno sub iudice forsan excuser, si ad examen venerit illud quoque, non leve aliquid, sed millesimum trecentimum quadragesimum octavum sexte etatis annum esse quem lugeo, qui non solum nos amicis, sed mundum omnem gentibus spoliavit; cui siquid defuit, sequens ecce annus illius reliquias demetit, et quicquid illi procelle superfuerat, mortifera falce persequitur».

⁶⁴ Ivi, 13, corsivo mio.

⁶⁵ Ivi, 15.

⁶⁶ Ivi, 17: «An illud fortasse verius, quod magna quedam ingenia suspicata sunt, Deum mortalia non curare? sed absit a mentibus nostris hec amentia: si non curares, illa non subsisterent. Nam de his qui nostri curam non Deo tribuunt sed nature, quid sentiendum nobis sit, veritatis tue studio deditis, cum Seneca ingrattissimos omnium appelet, qui mutato nomine dissimulent Dei munus et cavillando impie superne debitum abnegent maiestatis?».

⁶⁷ Ivi, 18: «Curas profecto nos et nostra, Deus, sed aliquid latitantis et ignote nobis cause est, cur ex omnibus seculis dignissimi visi sumus qui acerrime plecteremur, non idcirco minore iustitia quod occulta est; namque iudiciorum tuorum imperscrutabilis et humanis sensibus inaccessa profunditas».

⁶⁸ Ivi, 17. La menzione di Seneca in questo contesto appare di particolare interesse: l'autore classico, infatti, analogamente a Petrarca, mantiene una certa ambiguità nella definizione della Fortuna. Balbo in tal senso nota che la sorte, pur essendo tema centrale dell'opera del filosofo, «non riceve una trattazione organica e sistematica» (A. BALBO, *Ricognizioni sul tema della fortuna in Seneca*, in «Spazio filosofico», III [2014], pp. 555-565, a p. 563), per cui in alcuni casi sembra coincidere con la divinità, o almeno con una sua qualità (Cfr. SENECA, *De beneficiis*, IV, 8, 3: «Sic nunc naturam voca, fatum, fortunam; omnia eiusdem dei nomina sunt varie utentis sua potestate. Et iustitia, probitas, prudentia, fortitudo, frugalitas unius animi bona sunt; quicquid horum tibi placuit, animus placet»), mentre in altri si configura come una potenza irrazionale, su cui l'uomo è chiamato ad avere la meglio grazie alla virtù (Cfr. *Ad Luc.* VI, 58, 27-28). Si veda in tal senso A. SETAIOLI, *Ethics III: Free Will and Autonomy*, in *Brill's Companion to Seneca Philosopher and Dramatist*, a cura di G. Damschen e A. Heil, Leiden-Boston, Brill, 2014, pp. 277-299, alle pp. 298-299: «at times *fortuna* may be an intrinsically irrational element, rather than one whose rationality cannot be grasped by the human mind. If this is so, then man's triumph over *fortuna* is not merely the guarantee of his freedom – just as his defeat entails the most grievous servitude – but also his contribution to the perfection of this world by fully restoring the impaired rationality of the divine plan». Petrarca sembra recepire questa ambiguità e contaminarla con il pensiero cristiano: infatti se nella *Fam.* VIII, 7 il poeta cita Seneca, nella *Fam.* I, 2, egli per esprimere il medesimo concetto propone diversi rimandi al Libro di Giobbe,

Dunque nella *Fam.* VIII, 7 Petrarca sembra superare il dubbio eziologico relativo alla peste, affermando l'imperscrutabilità del piano divino: egli preferisce concentrarsi su una riflessione interiore riguardante l'incertezza esistenziale, trattando l'epidemia come una metafora della condizione umana, analogamente a quanto avveniva nell'egloga IX del *Bucolicum carmen*.

In tal senso nell'epistola Petrarca dirige la propria attenzione sugli effetti della pestilenza, affermando: «Ceterum, quecunque sint cause, quamlibet abdite, effectus apertissimi sunt».⁶⁹ Di qui il passaggio «a publicis ad privatas lacrimas»⁷⁰ e di nuovo un lamento basato sull'*Ubi sunt*, che conduce stavolta al riconoscimento della propria solitudine.⁷¹ Cambia così il punto di vista sulla questione rispetto a quanto osservato nella prima parte dell'epistola: da un ragionamento sull'origine della peste Petrarca si muove verso una riflessione sul rapporto che l'individuo ha con essa, e in senso più ampio con la Fortuna e con Dio. In questa dimensione speculativa il poeta suggerisce che l'epidemia sia un modo tramite il quale la divinità dimostra che, privati dei soavi impedimenti del mondo, gli uomini comunicano più liberamente, per giungere poi alla conclusione che è vano cercare la fama tra molti, poiché ogni uomo è «un teatro abbastanza grande» per l'altro, seguendo il detto di Epicuro.⁷² Il ritorno alla dimensione collettiva attraverso la trattazione della fama non rappresenta però una reiterazione della dimensione sociale del discorso, ma piuttosto un passaggio funzionale all'introduzione di un nuovo argomento, ossia il tempo. Il poeta infatti afferma che l'uomo costruisce la propria esistenza mirando ad un'altezza inadeguata se confrontata alle sue fragili fondamenta:⁷³ è il tempo, portatore di cambiamento, che cancella le opere dell'uomo e gli ricorda la sua natura transitoria.⁷⁴ Il mutamento viene dunque problematizzato da Petrarca come la fonte dell'angoscia: al di là della peste, della fortuna e dei casi del mondo, esso è l'origine della rovina che mette l'uomo di fronte a se stesso e alla propria caducità.⁷⁵ Proprio questa è la conclusione a cui giunge il poeta nel finale dell'epistola, dove egli ragiona, riprendendo Cicerone, sulle domande che lo tormentano:

«Quid sumus?» inquam; quam gravi, quam tardo, quam fragili corpore, quam ceco, quam turbido, quam inquieto

che forniscono uno sfondo ideologico cristiano alla costruzione di un'«immagine di Fortuna» coincidente «con l'immagine di un Dio che implacabilmente osserva e mette alla prova il giusto, contandone i passi ed esercitandone la pazienza» (STROPPA, *L'esperienza delle cose*, cit., p. 592). Confrontando le due epistole si nota un punto di contatto tra classicità e medioevo in relazione al rapporto tra etica e Fortuna. Allo stesso modo la coincidenza tra la sorte e la divinità, espressa da Girolamo (si veda in tal senso anche *Sum. Theol.* I q. 116 a. 1), citato da Petrarca nel *De remediis*, si rintraccia anche nell'opera seneciana. Proprio questa coesistenza di contraddizioni, presente nella sia nella tradizione classica che in quella cristiana, permette a Petrarca nella *Fam.* VIII, 7 di continuare a chiamare nemica la fortuna, pur essendo questa interpretata come una parte della volontà divina (*Fam.* VIII, 7, 3: «qui malorum usu obduxisse iam callum adversus omnes fortune tribulos omnemque duritiem seu magis in silicem obriguisset debueras» e ivi, 10: «ex quo nichil viro dignum, non dicam facere, sed ne loqui quidem contigit, tonante undique ac fulminante ferociter fortuna»).

⁶⁹ *Fam.* VIII, 7, 18.

⁷⁰ Ivi, 19.

⁷¹ Ivi, 20: «Stipati eramus, prope iam soli sumus. Nove amicitie contrahende sunt. Unde autem sive ad quid, humano genere pene extincto, et proximo, ut auguror, rerum fine? Sumus, frater, sumus – quid dissimulem? – vere soli».

⁷² Ivi, 20-21. Cfr. *Ad Luc.* I, 7, 11-12: «Egregie hoc tertium Epicurus, cum uni ex consortibus studiorum suorum scriberet: “haec” inquit “ego non multis, sed tibi; satis enim magnum alter alteri theatrum sumus”. Ista, mi Lucili, condenda in animum sunt, ut contemnas voluptatem ex plurium assensione venientem. Multi te laudant: ecquid habes cur placeas tibi, si is es quem intellegant multi? introrsus bona tua spectent».

⁷³ *Fam.* VIII, 7, 23: «Nimis caducum simul ac superbum animal est homo, nimis alte fragilibus superedificat fundamentis».

⁷⁴ *Ibidem*: «E tanta sodalium turba ad quem redacti numerum sumus, vides; et ecce, dum loquimur, ipsi etiam fugimus atque umbre in morem evanesimus, momentoque temporis abiisse alter alterum accipiet, et ipse mox previum secuturus». Per l'associazione tra il *topos* dell'*Ubi sunt* e il tempo nel *De otio* si veda MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., p. 75.

⁷⁵ Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 57: «la *mutatio temporum* assume, ai suoi occhi, i tratti di un orrido incubo».

animo, quam varia quamque incerta volubilique fortuna! «Aut quandiu hec curaturi sumus?» profecto perbreuiter. Nempe non aliud sonat, quam si diceret: “Ipsi quid sumus, et hoc ipsum quandiu futuri sumus?” Utique hercle non diu, cum hoc idem nostrum esse, ut diuturnum esse non potest, sic nunc possit inter verba desinere, neque si accadat, miri aliquid acciderit. *Utrunque igitur bene et graviter queris, Marce Tulli; sed, queso te, ubinam tertium reliquisti, et eventu periculosius et questu dignius? postquam hic esse desierimus, quid futuri sumus? O rem magnam et ambiguum, sed neglectam!*⁷⁶

L'uomo non è che un insieme di corporeità fragile, inquietudine interiore e schiavitù alla fortuna, ma questa condizione lo definisce solo per il tempo proprio della vita terrena, guardando oltre il quale permane una sola domanda, che racchiude le questioni poste da Cicerone: cosa saremo quando smetteremo di essere quello che siamo? Questo si configura come il dubbio ultimo alla base delle riflessioni osservate e dell'angoscia che guida la riflessione petrarchesca sul problema del rapporto tra la virtù e la grazia e sulle sue implicazioni morali.⁷⁷

III.1.3. La peste, il tempo e la virtù: dall'*Epystola I, 14* alla *Sen. III, 1*

Se la *Fam. VIII, 7* si chiude sul tema del tempo e dell'interiorità, nell'*Epystola metrica I, 14* Petrarca approfondisce il legame tra queste due dimensioni. La datazione incerta del componimento⁷⁸ impedisce di comprendere se vi sia uno sviluppo lineare nella riflessione del poeta, ma si nota comunque, come spesso accade nell'opera petrarchesca, una ricorrenza di temi, sviluppati e declinati con diverse sfumature. Ciò è particolarmente rilevante in questo caso, in quanto, come nota Fenzi, l'epistola «appare come una *summa* dei motivi che hanno guidato la riflessione autobiografica e a tratti schiettamente confessionale di Petrarca durante gli ultimi anni '40 del secolo». ⁷⁹ In apertura del componimento, in dei versi che preannunciano la visione che caratterizzerà il *Triumphus Temporis*,⁸⁰ il poeta descrive la fuga del tempo in un'immagine di rovina del mondo, da cui non sembra possibile trovare rifugio:

Video pereuntis tempora mundi
Precipiti transire fuga, morientia circum
Agmina conspicio iuvenumque senumque, nec usquam
Tuta patet statio, non toto portus in urbe
Panditur, optate non spes patet ulla salutis⁸¹

⁷⁶ *Fam. VIII, 7, 24-25, corsivo mio.*

⁷⁷ Cfr. FINAZZI, *Fusca claritas*, cit., pp. 117-118: «la *fragilitas*, che abbiamo già constatato essere uno dei principali fattori di concentrazione metaforica nel sistema figurativo petrarchesco, si dimostra qui anche un importante aggancio con il linguaggio mistico: a partire dall'impossibilità di misurare, comprendere o spiegare “humanis verbis” la grazia di Dio, Petrarca sposta la sua attenzione sulle miserie della condizione umana, sottolineando attraverso una serie di costanti lessicali e figurative le apparenti analogie tra le due dimensioni, divina e umana appunto, entrambe avvolte da tenebre». Si veda anche MARCOZZI, *Petrarca platonico*, p. 56: «Nel platonismo la volontà di conoscere è frutto di una vita ben regolata, e di una complessione sana e armonica della materia che forma anima e corpo; nel neoplatonismo cristiano è invece la fede a procurare l'intervento della grazia divina affinché l'intelletto possa sollevarsi».

⁷⁸ Ariani posiziona il componimento al 1340 (ARIANI, *Petrarca*, cit., pp. 198-200), mentre Fenzi propende per una datazione più tarda, tra il 1348 e il 1349 (E. FENZI, *Sul tempo della composizione dell'Epyst. I, 14, Ad seipsum, di Francesco Petrarca*, in *Itinerari del testo per Stefano Pittaluga*, a cura di C. Cocco, C. Fossati, A. Grisafi, F. Mosetti Casaretto e G. Boiani, 2 voll., Genova, Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia, 2018, vol. I, pp. 397-429, alle pp. 397-398).

⁷⁹ FENZI, *Sul tempo della composizione dell'Epyst. I, 14*, cit., p. 397. Cfr. DANIELE, *La memoria innamorata*, cit., p. 17: «Le *Metriche* rappresentano una quotidianità e un'identità psicologica non ancora depurata e cristallizzata in un progetto poetico unitario e unidirezionale».

⁸⁰ Cfr. par. IV.3.4.2.

⁸¹ *Epyst. I, 7, vv. 2-6.*

Anche in questo caso ricorre il tema della peste, ma Petrarca non esprime il solito dubbio eziologico, piuttosto egli fa riferimento all'ira di Giove come origine dell'epidemia.⁸² Quindi il poeta, a partire dalla descrizione di una serie di riti funebri, riflette sui suoi cari scomparsi, riproponendo lo stesso movimento dalla dimensione storica della peste a quella privata che si osservava nella *Fam.* VIII, 7: egli preferisce concentrarsi maggiormente sulla propria interiorità, esprimendo la paura della morte⁸³ e l'angoscia per la salvezza della propria anima.⁸⁴ Di qui si assiste ad una apertura del tema della peste alla descrizione di una vera e propria *lis interior* tra la ragione e la disperazione prodotta dagli eventi,⁸⁵ rappresentata tramite un lungo dialogo, nel quale il poeta riconosce di seguire un percorso sterile⁸⁶ attraverso «tantis anfractibus»,⁸⁷ che lo porta a pensare al futuro ignorando il presente,⁸⁸ non cercando, così, il vero bene. Segue l'introduzione nel discorso del tema del tempo, in questo caso attuata tramite l'analisi degli effetti del cambiamento della realtà esterna sull'interiorità del poeta. Se infatti il tempo si misura nello scorrere di minuti ore, giorni e mesi, rappresentati dai movimenti della luna,⁸⁹ è nella meditazione interiore che questo movimento deve essere inteso come un monito alla *conversio*:

Preteritque tue tibi iam pars magna diei,
 Iam ruit eterne prenuntia vespera noctis.
 Tu longum senior curas extendis in evum,
 Tu dormis, moriture, gravis sub mole soporis
 Securusque iaces; properantem respice solem
Litus ad occiduum et male perditam tempora defle,
Dum licet, ac patriam versus vestigia volve,
*Lumen adhuc celo breve dum tibi fulget ab alto*⁹⁰

In questo modo il tempo acquisisce un duplice statuto: da un lato esso, portando incertezze sul futuro, è l'origine dell'angoscia petrarchesca, dall'altro ricordare il suo trascorrere permette di focalizzare il pensiero sulle cose da inseguire per raggiungere il sommo bene. Il tempo è dunque sia principio del tormento interiore sia sprone etico e si intravedono in questa concezione le tracce di quella che, come si osserverà, rappresenta la principale funzione della mnemotecnica di Petrarca, ossia la ricerca del

⁸² Ivi, vv. 20-28: «Hic pestifer annus / Humano generi incubuit flendumque minatur / Excidium mortique favet densissimus aer. / Sevus ab infecto prospectat Iupiter axe; Inde pluit morbos et tristia funera terris, / Staminaque immites properant abrumpere Parce / Omnia, si possint, pariter, vereorque superne / Quod cupiunt ne posse datum, tot pallida vulgi / Ora videns miseri, tot Tartara nigra petentes». Per la sovrapposizione tra Giove e il Dio cristiano si veda anche *Afr.* VII, 661 sgg. Cfr. MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., pp. 170-171.

⁸³ *Epyst.* I, 7, vv. 29-33: «Hec meditans, fateor, trepido mortisque propinque / Auguror insidias; ubi nam caput abdere possim / Nec mare, nec tellus, nec opacis saxa cavernis / Ostendunt profugo, quoniam mors omnia vincit / Inque parum tutas venit impetuosa latebras».

⁸⁴ Ivi, vv. 34-46.

⁸⁵ Ivi, vv. 47-59: «Sepe ego premetuens animamque amplexus inertem / Cogito siqua via est medios auferre per estus / Corporeasque unda lacrimarum extinguere flammam; / Sed retinet mundus, trahit impetuosa voluptas / Funestisque ligat nodis violentior usus. [...] / Sepius ambiguum gravis indignatio mentem / Digna subit iustusque dolor mecum intus et extra / Colluctans; clara vincor ratione, sed illam / Impetus exsuperat ceptoque resistit honesto», corsivo mio.

⁸⁶ Ivi, vv. 64-65: «Sterili quid semen arene / Committis?».

⁸⁷ Ivi, v. 62.

⁸⁸ Ivi, vv. 68-71: «semper / Crastina pertractans animo presentia perdes, / Semper ab incerta pendebis sorte futuri, / Teque tuumque bonum fugiens aliena sequeris».

⁸⁹ Ivi, vv. 88-94: «Nonne vides volucris labentia secula cursu? / Impellunt momenta levem successibus horam; / Illa diem noctemque fugat; fugientibus illis / Luna pererrato tenuata revertitur orbe; / Illa rapit soles et magnos conficit annos; / Hi senium mortemque ferunt. Sic omnia miscens / Tempus et instabili transcurrit vita meatu».

⁹⁰ Ivi, vv. 110-117, corsivo mio.

corretto comportamento morale tramite una serie di tecniche che permettono di tenere a mente lo scorrere del tempo e la morte. Proprio su questo tema il poeta ritorna nella conclusione dell'*Epystola*, in cui, riprendendo il *topos* dell'*Hercules adulescens* osservato nella conclusione della IX egloga del *Bucolicum carmen* ma contestualizzandolo nella solitudine descritta nella *Fam.* VIII, 7, Petrarca si rappresenta bloccato nella via più erta, in cerca di aiuto, mentre sembra perdere le speranze:

Talia dum, mecum, perago, sepe ira laborque
Exclamare iubent: - Quis me de faucibus hostis
Eripiat? quis me mortali carcere raptum
Restituat celo? quis rectum monstret ad astra,
Inter tot laqueos, tam multa per in via, callem?
Heu michi, quam longe patriam videor ne videre,
An video? pacis, ceu monte remotus ab alto!
Omnia sed circumstant vepribus obsita duris,
Tartareique canes habitant atque ire parantes
Predones rapidi infestant, qui signa superni
Deseruere Ducis quondam, frustra que recordor,
Heu quotiens!, tentasse viam; semperque repulsus
Hereo, suspirans quo non licet ire. Quis ergo
Succurret misero, tuto quis tramite ducet
Felices ubi sunt anime populusque beatus?
Et si carne premor, mea me si crimina tardant,
Quis dabit ut pennas posita gravitate columbe
*Induar alta petens, et post tot dura quiescam?*⁹¹

Si osservi come in questo caso il trattamento del tema della peste e della Fortuna evidenzia l'ambiguità prodotta dal conflitto tra due sistemi di visione del mondo, ma sia declinato nei tratti di un'interiorità angosciata, in cui il centro del discorso diviene il rapporto dell'individuo *in primis* con se stesso e con il tempo. Ciò non significa che Petrarca ad una datazione così alta abbia già associato definitivamente la peste all'ira divina e abbia risolto le sue contraddizioni sulla concezione della fortuna. Ciò che si vuole porre in evidenza è come la dimensione traumatica associata all'esperienza della peste riconosciuta da Stroppa tramite il discorso petrarchesco sulla sorte in un dialogo interiore sull'urgenza del tempo e sull'angoscia prodotta dal mutamento del mondo, discorso in cui la trattazione del tema della fortuna che Baldassarri associava a «un florilegio pur affascinante di sentenze memorabili»⁹² si fa in realtà il mezzo per combattere lo stato di prostrazione del poeta.⁹³

Ora, se si analizzano le riflessioni di Petrarca risalenti ad una datazione più bassa, si rintracciano apparentemente le stesse contraddizioni, ma in realtà le sue concezioni, al netto di un uso retorico della lamentazione per la fortuna, sembrano farsi più lineari. Ad esempio nella *Collatio coram domino Iohanne* pronunciata il 13 gennaio del 1360 Petrarca parla in termini classici della Fortuna come «magnum aliquid et magne potentie quam in concutiendo statum ac requiem summi regis et regni omnium maximi, quorum vexatio et adversitas totum pene terrarum orbem et omnium fidelium ac

⁹¹ Ivi, vv. 121-138, corsivi miei.

⁹² G. BALDASSARRI, *Il tema della fortuna*, in *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca*, a cura di C. Berra, Cisalpino, Milano 2003, pp. 527-548, a p. 527.

⁹³ Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 200: «il motivo ciceroniano del *labor* ('fatica esistenziale') e della *pueritia insciens* ('stolta fanciullezza') e quello oraziano del *ruit hora* ('il tempo fugge') si contaminano con valenze biblico-spienziali e patristiche per comporre un quadro apocalittico della *senescentia mundi* ('invecchiamento del mondo': notevole la ripresa del tema stoico del *magnus annus*, la ciclica distruzione del cosmo), dove però il memento nichilistico e l'orrore della putrescenza corporale [...] finiscono per esaltare, di converso, la centralità del soggetto sullo sfondo dei *labentia secula*, immane scenario di una solipsistica autoanalisi elevata ad *exemplum* collettivo».

bonorum corda concussit». ⁹⁴ In questo caso è però necessario porre in relazioni le affermazioni del poeta con la situazione in cui le espone: egli infatti si rivolge all'ambiente francese, nel quale, come ricostruisce Pacca, le oscillazioni imprevedibili della sorte erano individuate come la causa dei cattivi risultati conseguiti nella guerra contro gli inglesi. ⁹⁵ Non a caso nella *Collatio* Petrarca non si espone sull'origine della Fortuna, ed anzi, come racconta nella *Fam.* XXII, 13 a Pierre Bersuire del 1361, seppure sollecitato dai francesi a discutere della natura della sorte, si sottrae al dialogo (confermando quanto ricostruito da Pacca), salvo poi ricordare nell'epistola di nuovo quanto affermato da Girolamo:

ut qui uno verbo expedire sententiam meam possem – credere me scilicet et semper credidisse dicentibus nil omnino aliud quam nudum et inane nomen esse Fortunam, tametsi in comuni sermone populum sequi et sepe Fortunam nominare solitus – coloratius aliquid dicens eos, qui illam deam seu «rerum humanarum dominam» opinantur atque asserunt, non nimis offenderem⁹⁶

A questo livello dunque Petrarca, pur continuando a parlare della fortuna nei termini del *sermo populi*, lega strettamente il mutare degli eventi e delle condizioni all'imperscrutabile volontà divina. Ciò è valido non solo per quanto riguarda ricchezza e potere, ma la stessa esistenza dell'individuo nel mondo.

Questo è quello che viene affermato chiaramente nella *Sen.* III, 1 del 1363 a Giovanni Boccaccio, nella quale ricorre il tema della peste. Qui il poeta propone un'aspra condanna degli astrologi, i quali credono di poter prevedere la durata dell'epidemia e di controllare i movimenti del cielo,⁹⁷ e afferma di essersi ormai convinto che l'origine della peste sia l'ira di Dio:

si quidem ira Dei est qua nunc mortale premitur genus, in quod, fateor, iamdudum mea fertur opinio, et tum demum finietur dum aut molliti flexique ad alium vite modum erunt animi aut dignis fracta supplicii humana durities, que, ut vides, inflexibilem se ostendit malleoque hactenus et incude recruduit⁹⁸

È questo un punto di arrivo della speculazione petrarchesca, nella quale si fa sempre più forte la condanna al proprio tempo e la parallela convinzione che l'epidemia sia l'adeguata punizione alla decadenza che lo circonda. Non solo, ma nel testo il problema dell'apparente ingiustizia della peste viene risolto nel riconoscimento dei limiti dell'uomo e nella sua necessità di sottomettersi alla divinità. In tal senso Petrarca propone una riflessione sulla figura del sapiente, il quale non può credere di comprendere Dio, ma solo di avere il controllo di se stesso:⁹⁹

Dominatur sibi sapiens, dum Deo paret et respiciens ad illum rationis gubernaculo vite cimbam regit; astris vero nec potest dominari nec vult quidem; unus enim est astrorum atque hominum dominator, cuius sapiens non ignarus atque illi servire ab aliis liber esse contentus, non dicam celi, sed nec terre ipsius quam inhabitat dominium querit; usus illi satis est¹⁰⁰

In base a quanto osservato si noti come, ponendo in relazione questo passo con il percorso petrarchesco relativo al rapporto con la fortuna descritto da Stroppa, il poeta sembri recuperare la

⁹⁴ *Coll. Ioh.* II, 3.

⁹⁵ PACCA, *Sulla concezione petrarchesca della Fortuna*, cit., pp. 16-24.

⁹⁶ *Fam.* XXII, 13, 7, corsivo mio.

⁹⁷ *Sen.* III, 1, 128: «Iam quid de promisso malorum fine sperem, puto, perspicias; de quo iterum abiectis odiosis simulque ridiculis horum vaticiniis, si iudicium amici simplicioris exposcis, non astra, non fulgura, non exta, non volucres, non denique sortes ullas, sed solum animum in silentio consulentis».

⁹⁸ *Ivi.*, 129, corsivo mio.

⁹⁹ Cfr. L. GERI, *Petrarca «lector vagus»*, in *Petrarca lettore*, cit., pp. 59-78, a p. 63.

¹⁰⁰ *Sen.* III, 1, 138, corsivi miei.

concezione seneciana di una *virtus* in grado di opporsi alle avversità, ma la rielabora in chiave cristiana, affermando la necessità di sottomettersi a Dio, accettando le sofferenze del mondo, poiché l'uomo di quest'ultimo non può possedere nulla, ma si limita ad abitarlo. Così la transitorietà umana prodotta dallo scorrere del tempo, seppure non smetta di provocare angoscia nel poeta, è l'unica soluzione accettabile per spiegare non solo il dolore della peste, ma anche l'apparente ingiustizia della punizione divina e in ultima analisi la fortuna.¹⁰¹ Allo stesso tempo proprio questa transitorietà è il più grande monito alla conversione e alla riflessione etica.¹⁰²

III.1.4. Scolastica, retorica ed etica

Si è osservato come secondo Fenzi la filosofia per Petrarca corrisponda all'etica e in tal senso rispetto al tema della peste il ripetuto spostamento di attenzione dal dubbio eziologico alla riflessione morale è un segno di quel cambiamento di approccio che porta il poeta ad allontanarsi dalle concezioni della scolastica. È questo un nodo del pensiero dell'autore dei *Fragmenta* di grande importanza, poiché la sua nuova concezione, per molti versi comune a parte della speculazione filosofica e teologica a lui contemporanea,¹⁰³ da un lato ha effetti sul metodo di indagine etica e di rappresentazione poetica, dall'altro sulla definizione stessa della verità.

Per comprendere la portata di questa novità è necessario prendere brevemente in considerazione, senza aspirazioni alla completezza, il problema del rapporto di Petrarca con la gnoseologia e la scienza del suo tempo. In tal senso Bausi riconosce un atteggiamento antimoderno del poeta, rintracciando nelle sue posizioni un aperto contrasto al tentativo di svincolare la ricerca

¹⁰¹ Cfr. R. GIRARDI, *Figure della rovina: mutatio temporum e oblio in Petrarca*, in *L'esperienza poetica del tempo e il tempo della storia, studi sull'opera di Francesco Petrarca*, a cura di C. Chiummo e A. P. Fuksas, Cassino, Laboratorio di comparatistica, Dipartimento di linguistica e letterature comparate, 2005, pp. 249-276, a p. 264: «“*Fluctus animi*”, “*mundus*”, “*fortuna*”: i tre emblemi di un dissidio/disturbo che ritorna allegoricamente compendiato nel tema tardo del “*naufragium*”, ricollocandosi con un più perentorio disegno terapeutico fra gli oggetti d'analisi del maturo *De remediis*, come ossessione più marcata, cifra allusiva di un sentenzioso raffigurare (in svariati dialoghi) gli emblemi del tempo avaro, il degrado di uno scambio materiale che s'involge in alienata *cupiditas*».

¹⁰² Questa concezione viene ereditata da Petrarca a partire dalla contrapposizione tra il tempo ciclico elaborata dalla classicità e la linearità del tempo cristiano (vedi oltre). In tal senso la temporalità nel pensiero medievale è necessariamente un dono, poiché permette il passaggio dal non-essere all'essere. Si veda O. TODISCO, *Il tempo della coscienza in Agostino e Petrarca*, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 325-356, a p. 331: «occorre distinguere il “non-essere” greco da quello agostiniano. Il primo allude a ciò che non è, ma che prima o poi dovrà essere, perché, nel caso che non sia mai, non sarebbe cifra del “possibile”, ma dell'impossibile. Il secondo – il non-essere agostiniano – allude a ciò che può essere o non essere che forse non sarà mai, perché il suo venire all'essere dipende dal Dio che trascende ogni cosa, che dunque può volerlo o non volerlo» e ivi, pp. 331-332: «Il tema de non-essere in contesto cristiano è qualificante, perché costituisce la premessa remota della gratuità di tutto ciò che è. Infatti, se non era, ciò che è non aveva alcun diritto di essere, sicché se viene all'essere è perché colui che poteva non volerlo lo ha voluto. Il diritto comincia dal momento in cui si è. *Dunque, essendo privo di qualsiasi diritto, ciò che viene all'essere si rivela essenzialmente come “dono”*. Il non-essere cifra del possibile, dà senso all'essere [...] sia Agostino che Petrarca sono interessati al tempo e all'eterno, entrambi percepiti nella logica della suprema liberalità divina», corsivo mio.

¹⁰³ Si veda in tal senso BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'Eterno*, cit., p. 20, dove analizzando le novità introdotte dal nominalismo medievale la studiosa nota: «il contingente e il mutevole acquistano un'importanza fondamentale per la gnoseologia, prima esclusivamente concentrata sul necessario e sull'universale». Cfr. ivi, pp. 24-25: «In generale [...] si può dire che nel XIV secolo il problema della teologia non si pose più a partire dalla capacità umana di conoscere, ma dalla natura del conoscibile divino, dal suo potere di farsi conoscere. [...] [Così è possibile definire] il XIV secolo come il secolo del criticismo, di contro al XIII secolo come secolo della speculazione. [...] La distanza tra un Dio nascosto e un Dio rivelato non porta però a un indebolimento della fede o a una rinuncia alla ragione, ma all'affermazione che l'ordine posto da Dio tra sé e l'uomo non è assoluto, bensì contingente come la creazione e in quanto tale destinato a passare».

filosofica dalla teologia attuata da parte di una certa linea di indagine della filosofia medievale:

Se guardiamo ai successivi sviluppi storici e culturali, dell'Europa non c'è dubbio che la modernità – come la si intende comunemente – stesse nel xiv secolo dalla parte degli aristotelici, degli scolastici, degli averroisti, che rivendicando (per impulso anche del pensiero arabo) l'autonomia della ricerca filosofica dall'ipoteca teologica, e svalutando il sapere umanistico (basato sulla poesia e sull'eloquenza) a favore di quello logico e scientifico, preparavano la via a quella mentalità tecnico-razionalistica solitamente definita, appunto, "moderna"; ed è proprio questa idea della "modernità" che Petrarca rifiuta e combatte con tutte le sue forze¹⁰⁴

Si ponga attenzione all'associazione proposta dallo studioso tra quella parte della scolastica che tenta di rendersi indipendente dalla teologia e la «mentalità tecnico-razionalistica» della moderna scienza. Come pone in evidenza Grimaldi tale associazione appare imprecisa:¹⁰⁵ non è del tutto corretto credere che la medicina medievale fosse vicina al razionalismo moderno, né al metodo scientifico.

Ciò appare chiaramente prendendo in considerazione le riflessioni proposte da Petrarca alla medicina nell'*Invective contra medicum*. Qui una delle principali critiche mosse dal poeta alla disciplina riguarda la sua natura di *ars mechanica*, non speculativa,¹⁰⁶ caratteristica che relega la medicina ad una posizione di minor prestigio rispetto alla retorica. La classificazione della materia in questione tra le arti meccaniche¹⁰⁷ era in realtà una questione che aveva prodotto diverse opposizioni

¹⁰⁴ F. BAUSI, *Francesco Petrarca, ossia della inattualità di un antimoderno*, in *Francesco Petrarca. Umanesimo e modernità*, a cura di A. De Petris e G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2008, pp. 25-34, a p. 26. Questa polemica è strettamente legata anche al problema dell'effettiva conoscenza di Petrarca della filosofia scolastica. Se, infatti, come nota Bausi, è vero che in molti casi l'autore dimostra una conoscenza di seconda mano di questioni relative alla medicina o all'astrologia, e se ancora egli non presenta le stesse attitudini speculative e sintetiche di Dante nel campo della fisica e della teologia, è altrettanto vero che, come nota Sonia Gentili, Petrarca all'occorrenza è in grado di entrare: «nella grana sottile delle fonti aristoteliche [...] e lo fa in due modi: attraverso la sottile variazione dei testi usati in combinazione con quello aristotelico, ne corregge l'interpretazione; attraverso l'ironia e il paradosso ne svela la vanità e l'inconsistenza logica» (S. GENTILI, *Petrarca e la filosofia*, in *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, a cura di C. Casagrande e G. Fioravanti, Bologna, Il mulino, 2016, pp. 265-280, a p. 266). In tal senso non ci si stupirà nel notare, come fa Ariani, che quando il poeta si scaglia contro «gli obbiettivi polemicisti degli umanisti» (ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 15) utilizza «l'antichità classica» come «una sorta di duro discriminatore ideologico e perfino morale» (ivi, p. 13), non senza esprimere un certo «nichilismo antimondano» (ivi, p. 18) basato sui «principi platonico-stoico-cristiani» (ivi, p. 121) che alimentano il *contemptus mundi* medievale.

¹⁰⁵ M. GRIMALDI, *Petrarca e l'astrologia medica*, in «Petrarchesca», III (2015), pp. 43-56, a p. 50. Le citazioni sono da F. BAUSI, *Petrarca antimoderno, studi sulle invettive e sulle polemiche petrarchesche*, Firenze, F. Cesati, 2008, pp. 209-10: «Non mi pare infatti assodato che la medicina del XIV sec. non fosse ormai più "come sembra invece credere o voler far credere il Petrarca – un'arte supinamente schiava dell'*ipse dixit*", poiché non ritengo dimostrato che essa avesse inequivocabilmente "assunto lo *status* di una scienza aperta e dinamica, sempre più frequentemente impegnata a rileggere e ad aggiornare i dettami delle *auctoritates* greche ed arabe alla luce sia delle risultanze della concreta e moderna esperienza clinica, sia degli studi dei medici contemporanei". [Ad esempio] la medicina del tempo di Petrarca era ancora fortemente legata all'astrologia e alla divinazione, pratiche del tutto distanti da una concezione, questa sì del tutto moderna, di un sapere scientifico aperto e dinamico».

¹⁰⁶ *Inv. med.* I, 150-155. Per ciò che concerne invece l'assenza di una componente speculativa nello studio della medicina, la critica del poeta nasce in realtà dalle sue posizioni filosofiche. Infatti il limite dei medici in questo campo di per sé non toglierebbe prestigio alla materia, tanto che nel *Convivio* leggiamo posizioni non lontane da quelle petrarchesche: «né si dee chiamare vero filosofo colui che è amico di sapienza per utilitate, sì come sono li legisti, medici e quasi tutti li religiosi, che non per sapere studiano ma per acquistare moneta o dignitate» (*Conv.* III, 11, 10). Tuttavia poiché per Petrarca la filosofia corrisponde alla morale, nella sua concezione il valore delle discipline legate alla fisica viene fortemente ridimensionato rispetto alla tradizione precedente.

¹⁰⁷ Nel *Canone* Avicenna definisce chiaramente la medicina come una disciplina pratica, essendo una «scienza nella quale si conoscono le disposizioni del corpo umano, quando è in salute e quando non è in salute al fine di conservare la salute posseduta e di recuperarla quando viene perduta» (AVICENNA, *Liber Canonis*, I, Fen. I, doctrina prima, f. 3r-v, in A. CAPARELLO, *Il "De Motu Cordis" di Tommaso D'Aquino, Riflessioni e Commenti*, in «Angelicum», LXXVIII [2001], pp. 69-90, a p. 71). Così la medicina è classificata tra le arti meccaniche in *Etym.* IV, 13 e Marziano Capella rappresenta la Medicina come un ospite alla festa nuziale di Mercurio e Filologia, cui non è però permesso partecipare al banchetto (MARZIANO CAPELLA, *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, IX, vv. 18 sgg.).

alla sua entrata nell'accademia, come testimonia il caso di Bologna, dove l'*élite* dei giuristi si era dimostrata fortemente contraria all'introduzione di un corso di medicina.¹⁰⁸ Tale contrasto ebbe importanti conseguenze sul modo in cui venne impostato l'insegnamento medico, infatti la medicina poté divenire la prima *ars mechanica* a trovare una cattedra universitaria a Bologna¹⁰⁹ solo a patto che alla formazione pratica ne venisse associata una di carattere teorico, improntata sullo studio della filosofia naturale di impianto aristotelico, la quale in questo modo trovò il suo primo insegnamento in Italia. Questa integrazione, tuttavia, generò delle problematiche di definizione della materia. Infatti, tenendo in sé un approccio teorico, tipico della filosofia, e una natura pratica, la medicina fu oggetto di un dibattito relativo ai suoi limiti. Alcuni ponevano in evidenza la profonda differenza tra la fisica e la prassi medica, segnando un confine effettivo tra le due discipline, come ad esempio Tommaso d'Aquino, che, commentando il *De sensu et sensato* aristotelico, invitava i medici a non travalicare il proprio campo di pertinenza:

Dicit autem quod etiam ad naturalem philosophum pertinet invenire prima et universalia principia sanitatis et aegritudinis: particularia autem principia considerare pertinet ad medicum, qui est artifex factivus sanitatis; sicut ad quamlibet artem factivam pertinet considerare singularia circa suum propositum, eo quod operationes in singularibus sunt. Et quod haec consideratio pertineat ad naturalem probat, ibi, nec enim sanitatem et cetera. Et hoc dupliciter¹¹⁰

Altri, come Gentile da Foligno, concepivano invece una differenziazione meno netta tra filosofo naturale e medico: «se qualcuno definisce “teorico” ciò che è saputo veramente, e “pratico” ciò che orienta all'operazione, allora la medesima proposizione è stata sia teorica che pratica».¹¹¹

Ora, a ben vedere, il problema di definizione di questa nuova disciplina implicava innanzitutto una questione metodologica: mentre la filosofia naturale utilizzava un metodo deduttivo partendo dagli assunti della *Fisica* aristotelica, la medicina nella sua dimensione pratica richiedeva necessariamente un approccio induttivo, come segnalava lo stesso Avicenna nel *Colliget*.¹¹² Ciò che

¹⁰⁸ Interessante in tal senso un documento prodotto dagli accademici giuristi dell'Università di Bologna nel 1295 in cui questi chiedono che «si levi la novità de' Fisici» (A. TABARRONI, *La nascita dello Studio di Medicina e Arti a Bologna*, in *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, cit., pp. 25-36, a p. 31).

¹⁰⁹ Se ancora negli anni '60 del Duecento a Bologna l'insegnamento medico è attuato nelle scuole private, già nell'ultimo decennio del XIII secolo la medicina si era avvicinato all'ambito accademico, mentre nel 1301 si ha il primo “rettore dell'università dei medici”. L'ingresso definitivo nell'università avviene solo nel 1316, anno in cui si assiste alla prima comparsa in un atto pubblico dello Studio di Medicina e Arti: così la medicina diviene la prima *ars mechanica* a disporre di una cattedra universitaria e si instaura un legame tra arti liberali e medicina, tipico di Bologna e unico in Europa. Cfr. *ivi*, pp. 31-32. Il problema del contesto universitario non ha peso unicamente all'interno delle dinamiche accademiche, ma anche a livello politico, visto che come nota BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'eterno*, cit., p. 15: «nel Medioevo le università rappresentavano un vero e proprio terzo potere tra il papa e l'imperatore».

¹¹⁰ TOMMASO D'AQUINO, *Sententia de sensu*, tr. 1, lect. 1, n. 14.

¹¹¹ GENTILE DA FOLIGNO, *Commento al primo libro del “Canone”*, ff. 4rb-rva, trad. in C. CRISCIANI, *Medici e filosofia*, in *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, cit., pp. 37-64, a p. 60.

¹¹² CRISCIANI, *Medici e filosofia*, cit., p. 46. A questo va aggiunto che nel tempo gli studi filosofici, seppur poco remunerativi, iniziarono a godere di un certo prestigio intellettuale (Cfr. C. CRISCIANI e G. FIORAVANTI, *I filosofi e i medici come gruppo: autorappresentazione e autopromozione*, in *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, cit., pp. 79-90, alle pp. 80-83). Per questa ragione i medici cercarono di appropriarsi dei modi e delle tematiche tipiche della filosofia, anche se in realtà essi seguivano percorsi di studio diversi dai filosofi, infatti mentre questi ultimi commentando i testi aristotelici ne proponevano un'esegesi elaborandone i contenuti, i medici utilizzavano gli stessi testi, ma per commentarne altri più strettamente relativi alla loro disciplina, come quelli di Galeno e Ippocrate (cfr. G. FIORAVANTI, *Fare filosofia*, in *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, cit., pp. 123-161, a p. 123). Inoltre, come nota Fioravanti, tale avvicinamento avvenne nella fase di decadenza della scolastica, in cui ormai le sue *quaestiones* avevano perso la loro tensione conoscitiva e la loro freschezza, e si erano trasformate sostanzialmente in esercizi di retorica (cfr. *ivi*, p. 125). Questo è il contesto in cui si muove la critica petrarchesca, allo stesso tempo tuttavia, come nota Bergdolt, la polemica del poeta, almeno per quanto riguarda la dimensione accademica, in realtà doveva risultare superata, infatti quando Petrarca scrive l'*Invective* i

spinge Petrarca a criticare i medici è proprio il conflitto tra induzione e deduzione proprio della medicina a lui coeva.¹¹³ In questo senso il poeta pone in evidenza l'uso improprio delle dottrine aristoteliche proposto dai medici, i quali seguono gli insegnamenti del filosofo senza alcun approccio critico e ne interpretano scorrettamente i testi: «Ydiote procaces, in ore semper habetis Aristotilem, qui credo in ore vestro quam in inferno esse tristius ducat, et puto dextram suam oderit, qua illa scripsit que, paucis intellecta, per ora multorum ignorantium volitantur».¹¹⁴ In questo modo Petrarca intende sottolineare le contraddizioni insite in una disciplina pratica, che dunque necessita di un metodo empirico, il cui studio si basa al contrario su *auctoritates* e *quaestiones*, dando minor peso all'esperienza che non alle idee presenti nei testi di studio. D'altronde Petrarca, come si osserverà, afferma più volte che un'arte va appresa tramite l'esercizio.

Per quanto riguarda invece l'utilizzo della scolastica e della medicina come mezzi di indagine della verità, il poeta afferma chiaramente l'incapacità di queste discipline di riconoscere che il vero è uno¹¹⁵ e non può cambiare o piegarsi allo scorrere del tempo.¹¹⁶ Questa verità, come si osserverà, è Dio, è in tal senso è corretto quanto notava Bausi sull'opposizione del poeta a quella filosofia che mirava ad allontanarsi dai dogmi della teologia. È però altrettanto corretto affermare che questa opposizione non deriva tanto dalle idee antimoderne del poeta, quanto dal tentativo di delineare, come nota Marcozzi, il profilo di:

Uno scienziato nuovo, che riforma la scienza stessa rendendola esclusivo campo d'azione di letterati e filologi, perché i medici, i meccanici, i filosofi, non sono capaci per costituzione, per così dire, professionale di attingere alcune verità, essendo vittime della contrapposizione delle proprie opinioni¹¹⁷

medici sono ormai largamente riconosciuti come parte integrante delle università. Cfr. K. BERGDOLT, *Precursori ed epigoni nella polemica petrarchesca contro i medici*, in *Petrarca e la medicina*, Atti del convegno di Capo d'Orlando (27-28 giugno 2003), a cura di M. Berté, V. Fera e T. Pesenti, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2006, pp. 3-19, a p. 8.

¹¹³ Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 164: «nel *De ipsius et multorum ignorantia* [...] la contrapposizione tra *scientia* ed *eloquentia* (II, 1032) serve a Petrarca per limitare drasticamente la competenza di Aristotele, sulla fede di un'inconoscibilità dei *secreta nature* e degli *archana Dei* (IV, 1066), comunque inaccessibili a un metodo, come quello scolastico, che utilizza nozioni non verificate alla luce dell'indispensabile nesso euristico tra *ratio* ed *experimentum* (IV, 1062)».

¹¹⁴ *Inv. med.* III, 109.

¹¹⁵ *Secr.* III, 134: «In rebus contrariis opinio diversa; veritas autem una atque eadem semper est».

¹¹⁶ *Ibidem*: «Inveteratum mendacium pro veritate ducere, noviterque compertam veritatem extimare mendacium, ut omnis rerum autoritas in tempore sita sit, dementia summa est». Di qui, come pone in evidenza da Sebastiano Gentile, la tendenza del poeta a non accettare le posizioni di chi aderisce completamente ad una dottrina unicamente sulla base del prestigio di colui che la sostiene. Cfr. S. GENTILE, *Petrarca e gli auctores di medicina*, in *Petrarca e la medicina*, cit., pp. 163-178, alle pp. 164-166. Si veda anche ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 160 «il discrimine è netto: contro i *mechanici*, che si arrogano, grazie all'egemonia di logica e dialettica, ogni campo del sapere, Petrarca rivendica la vera *philosophia*, che è soltanto *cogitatio mortis* (II, 881 sgg.), una *celestis philosophia* (II, 888), fondata sul *platonium dogma* cristianizzato da Agostino (III, 906)».

¹¹⁷ MARCOZZI, *Verità*, cit., a p. 369. Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 16: «Petrarca amerà sempre le sintesi passibili di sublimi moralizzazioni pubbliche, soprattutto nel proprio autoritratto, [...] appunto il singolare utopismo petrarchesco, ammantato di laico classicismo e di etica stoico-cristiana, contro il prosaico pragmatismo e il dogmatico scientismo dei mercanti e dei professori». Se, a fronte di quanto detto sulla problematicità dell'inserimento della scolastica nella categoria della modernità, Petrarca non appare un antimoderno, d'altro canto riconoscere un «atteggiamento scettico e razionalista» (GRIMALDI, *Petrarca e l'astrologia medica*, cit., p. 56) nelle posizioni del poeta appare il frutto di un'interpretazione viziata da una prospettiva contemporanea. In altre parole il poeta non intendeva essere né moderno né antimoderno, quanto affermare la predominanza della retorica sulla filosofia del suo tempo (Cfr. *Inv. med.* III, 160: «*medicine rethorica serva est*»). Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., pp. 160-61: «La rivendicazione di un nesso inscindibile tra retorica e poesia e l'uso spregiudicato dell'eloquenza ([...] IV, 980), servono a Petrarca per rompere, senza rimpianti, con la scolastica medievale, senza con questo rinunciare al fondamentale strumento esegetico dell'allegoria (intesa, giusta appunto il platonismo medievale, come *integumentum*, seducente involucro di profonde verità), privilegiata a dare sostanza ideologica a una poesia collocata, polemicamente, al vertice di quelle *artes liberales* che assorbe in sintesi sapienziale

Ora, la figura dello «scienziato nuovo» proposta da Petrarca si osserva nella sua attività di filologo, che denota una profonda attenzione per la «nozione del vero come storia» ricercata attraverso un «un preciso lavoro di documentazione e dimostrazione».¹¹⁸ Accanto a questa esiste però per il poeta una verità che potrebbe essere definita «secondo i casi morale o esistenziale»,¹¹⁹ la quale, assieme a quella storica, non è altro che specchio della divinità. In questo senso per Petrarca il percorso per raggiungere la verità prima di Dio passa per la sperimentazione interiore della condizione esistenziale dell'uomo, in linea con quanto afferma Agostino nel *De vera religione*:

Ita illa bonitas a summo ad extremum nulli pulchritudini, quae ab ipso solo esse posset, invidit; ut nemo ab ipsa veritate deiciatur, qui non excipitur ab aliqua effigie veritatis. Quaere in corporis voluptate quid teneat, nihil aliud invenies quam convenientiam: nam si resistentia pariant dolorem, convenientia pariunt voluptatem. Recognosce igitur quae sit summa convenientia. Noli foras ire, in teipsum redi; in interiore homine habitat veritas; et si tuam naturam mutabilem inveneris, transcede et teipsum¹²⁰

Così ricorda anche Petrarca nella *Fam. XXI, 10*: «Cum enim Deus veritas viva sit, cum ait pater Augustinus, omne verum a veritate verum sit, haud dubie quicquid ab ullo verum dicitur, a Deo est».¹²¹ Tale ricerca, come si è osservato nel par. II.2.1.2, deve essere guidata dalla corretta formazione morale e dalla grazia divina, condizioni entrambe necessarie tanto alla salvezza quanto alla conoscenza. È però da notare che, di nuovo in linea con Agostino, per Petrarca la conoscenza non corrisponde alla visione dell'immagine divina, né alla comprensione del Libro della Natura. Al contrario, come nota Fenzi, per il poeta «la certezza del vero sta nella capacità umana di riconoscere ciò che all'umanità appartiene, e il suo riconoscimento appare come una sorta di atto preliminare ad ogni ulteriore percorso interpretativo».¹²² La verità risiede dunque nell'equilibrio del saggio, capace di vedere e interpretare la realtà rispettando i limiti dell'uomo, come si osservava nella *Sen. III, 1*. La ricerca di questo equilibrio corrisponde ad un percorso memoriale di osservazione del mondo tramite l'occhio interno, che è in grado di analizzare i *phantasmata* della memoria, nel loro significato celato oltre l'apparenza. Nota in tal senso Antonio Daniele:

Nel segno della memoria si inverano tutti i fantasmi di una vita, quelli reali e quelli poetici, si dà consistenza concreta ad un sogno umano e letterario. Fuori da un impianto concettuale rigido, ma secondo linee programmatiche alla fine convergenti, l'idea focale dal filtro memoriale attraverso cui si penetra nel magma di una vita diventa anche l'occhiale attraverso cui si giudica l'intera realtà¹²³

divinamente illuminata». Per una riflessione sulle fonti petrarchesche al riguardo si veda MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., pp. 130-131: «nella propria eloquente *sapientia*, dotata di fini etici prima che scientifici, opposta al rigoroso aristotelismo e al freddo formalismo della logica e della teologia scolastica ma non priva di una vera passione per le altezze del pensiero di Platone, nella nuova scienza morale con la quale Petrarca fonda l'umanesimo [...] confluiscono come padri nobili Cicerone, Platone e il loro interprete e divulgatore, Macrobio».

¹¹⁸ E. FENZI, *L'ermeneutica petrarchesca tra libertà e verità (a proposito di Sen. IV 5)*, in «Lettere Italiane», LIV/2 (2002), pp. 170-209, a p. 189. Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 61, dove lo studioso ricorda che a Petrarca si deve «l'approntamento di un vero e proprio metodo “scientifico” di approccio agli *auctores*» e MARCOZZI, *Verità*, cit., p. 363: «In seguito all'intervento deciso di Petrarca e dei suoi seguaci, primo tra questi Boccaccio, l'umanesimo si contrapporrà alla scolastica innalzando la verità della poesia contro quella enciclopedica della scienza e della considerazione delle questioni morali presenti nei classici contro la filosofia naturale».

¹¹⁹ FENZI, *L'ermeneutica petrarchesca*, cit., p. 363.

¹²⁰ *Ver. rel.* 39, 72, corsivi miei. Cfr. Fenzi, *L'ermeneutica petrarchesca*, cit., p. 174.

¹²¹ *Fam. XXI, 10, 12*. Cfr. Ivi, III, 15, 1: «Omne verum, ut ait Augustinus, a veritate verum est». Si veda in tal senso FENZI, *L'ermeneutica petrarchesca*, cit., p. 175.

¹²² FENZI, *L'ermeneutica petrarchesca*, cit., p. 196.

¹²³ DANIELE, *La memoria innamorata*, cit., p. 18.

In questo quadro acquisisce un ruolo centrale la retorica, sostenuta dalle competenze filologiche.¹²⁴ essa infatti permette di interpretare e riarrangiare le immagini fallaci del mondo in un sistema interiore, che consenta il riconoscimento di una verità morale. Ciò appare chiaramente nel profilo della poesia descritto da Petrarca già nella *Collatio laureationis*, dove, come nota Fenzi, «salva la natura immaginosa del linguaggio» il vero poetico «non è diverso dal vero dello storico o da quello del filosofo morale o naturale».¹²⁵ La poesia e la retorica in tal senso si fanno *velamina* della verità al pari della storia e della natura, le quali non devono essere oggetto dell'indagine della filosofia scolastica, ma devono essere trattate nei termini di rappresentazioni interiori della condizione esistenziale dell'uomo,¹²⁶ come si è osservato per la peste. Così l'oggetto principale della poesia e della filosofia diviene l'uomo e la sua condizione morale, come afferma lo stesso Petrarca nella *Fam.* XII, 5: «Magnas res equare sermonibus et verbis arte contextis animi faciem latentis ostendere, is demum, puto, supremus eloquentie finis est, cui dum humana mens inhiat, sepe calle medio victa subsistit».¹²⁷ Si noti come in questo modo il poeta diriga la sua riflessione verso il problema della rappresentazione: per Petrarca la ricerca della verità non può essere portata avanti indipendentemente dall'indagine della sua veste, sia essa esperienziale o retorica.¹²⁸

III.2. LA MALATTIA DELLA MEMORIA

Si è osservato come il complesso delle concezioni petrarchesche relative al tempo e alla fortuna sia volto alla descrizione della condizione umana, e come la *lis interior* divenga oggetto centrale della speculazione del poeta. Ciò si traduce in un'analisi dell'interiorità portata avanti secondo un'elaborazione personale delle idee agostiniane relative all'immagine, alla memoria e alla morale, in base alle quale Petrarca costruisce un suo sistema mnemonico, in larga parte riconducibile alla tradizione medievale, ma, come si osserverà, con delle novità, soprattutto in relazione alla sua realizzazione poetica. Come si analizzerà, per Petrarca a livello morale e creativo è centrale l'azione della memoria, nella quale le immagini, osservate dall'occhio interiore, possono essere trattate come *similitudines corporales*, dando maggior peso al loro significato piuttosto che alla loro adesione alla realtà (trattandole dunque come *copie* e non come *figure* secondo i canoni aristotelici),¹²⁹ e

¹²⁴ ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 66: «reso filologicamente trasparente l'artificio retorico, il testo rivela le sue più inaccessibili verità».

¹²⁵ FENZI, *L'ermeneutica petrarchesca*, cit., p. 187. Cfr. *Coll. laur.* IX, 7: «sub velamine physica, nunc moralia, nunc historias comprehendisse». È poi da notare che per Petrarca la poesia non può che imitare la verità della natura, e dunque, seppure sotto il *velamen* della *fictio*, essa corrisponde necessariamente al vero. Si veda in tal senso *Fam.* IX, 4, 16: «at nichil nisi nature consentaneum lex poetica fingi sinit, et hoc ergo iterum crede expertus, nichil fingi naturalius, nichil hoc verius dici posse».

¹²⁶ ARIANI, *Petrarca*, cit., pp. 36-37: «i due *auctores*, il pagano Seneca e il cristiano Agostino, dettano le regole di un itinerario *in se ipsum* che coincide con un'idea di interiorizzazione del vissuto, secondo un iter sapienziale sulle cui stazioni Petrarca regolerà tutti i documenti di quella autobiografia che disseminerà occhiutamente nella propria opera».

¹²⁷ *Fam.* XII, 5, 2. Cfr. FENZI, *L'ermeneutica petrarchesca*, cit., pp. 189-190: «anche la verità della condizione umana entra a pieno diritto nel *verum* al quale la poesia dà voce. E con essa, allora, anche la verità delle passioni, che di quella condizione sono tanta parte».

¹²⁸ Cfr. BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'Eterno*, cit., p. 32: «La profondità massima del pensiero non consiste dunque nel suo contenuto, ma nel rapporto con l'essere che è la verità. Nella visione trascendentale non si dà pertanto la trasmissione di un oggetto, ma la trasformazione del soggetto e delle sue capacità noetiche».

¹²⁹ Cfr. par. I.4.

attribuendogli la funzione di *imagines agentes*. Così per il poeta, come per la tradizione medievale,¹³⁰ l'immagine deve essere analizzata e trattata dando più importanza alla sua valenza interiore piuttosto che alla sua capacità di riprodurre la realtà sensibile: il fantasma in tal senso è un mezzo pratico della filosofia morale, da opporre ai turbamenti dell'animo.

III.2.1. La psicologia di *Francesco nel Secretum* e il disordine della memoria

Come si accennava, la mnemotecnica petrarchesca, sia nella sua dimensione meditativa che in quella creativa, si configura come una costruzione retorica di parole e immagini grazie alle quali è possibile tenere a mente delle verità morali, che impediscono di allontanarsi dalla corretta interpretazione del Testo e della realtà, abbandonandosi alle angosce provocate dalla fortuna e dal tempo.

Per comprendere le dinamiche per le quali la memoria si oppone all'angoscia interiore del poeta è necessario partire dalle riflessioni contenute nel *Secretum*. L'opera, dalla discussa datazione,¹³¹ come è largamente riconosciuto dalla critica è uno spartiacque nella produzione di Petrarca, il quale in questo testo inizia a costruire il proprio personaggio sul modello della *conversio* agostiniana.¹³² Ora, nel primo libro il discorso sull'immagine prende mosca dal *topos* del *corpus carcer*:¹³³ Agostino ricorda che la nobiltà originale dell'anima viene corrotta dal contatto con il corpo, al punto che in essa scompare la memoria del suo creatore.¹³⁴ Nella carne, infatti, lo spirito viene contaminato dalle

¹³⁰ Cfr. par. II.1.1.2.

¹³¹ La datazione tradizionale del *Secretum*, risalente al 1342-1343, viene contestata da F. RICO, che in *Vita u obra de Petrarca*, Padova, Antenore, 1974, il quale propone di far risalire una prima stesura al 1347, seguita da due revisioni profonde nel 1349 e nel 1353.

¹³² Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 116: «Il Petrarca ha puntato, con il *Secretum*, a costruire un'immagine interessata di sé [...] un'immagine drammaticamente conflittuale, irrisolta, fluttuante, quella fallimentare dell'esperienza di "historicus et poeta"».

¹³³ MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., pp. 13-31.

¹³⁴ *Secr.* I, 64: «A. Audi ergo. Animam quidem tuam, sicut celitus bene institutam esse non negaverim, sic ex contagio corporis huius, ubi circumsepta est, multum a primeva nobilitate sua degenerasse ne dubites; nec degenerasse duntaxat, sed longo iam tractu temporis obtorpuisse, factam velut proprie originis ac superni Conditoris immemorem». Si veda in tal senso il commento di Fenzi in *ivi*, p. 313: «Si tratta della teoria d'origine greca (pitagorica, platonico-neoplatonica e stoica) secondo cui la sostanza dell'anima è una parte della sostanza celeste. Essa era identificata nell'*aether*, inteso o come la parte più leggera dell'acqua o come quella più sottile del fuoco, o – secondo Aristotele – come il quinto elemento specifico dei cieli e degli astri. L'anima sarebbe essa stessa *aether* e sostanza ignea che, rinchiusa nel corpo alla nascita, è destinata a tornare in cielo dopo la morte. Tale incarcerazione dell'anima era intesa come caduta celeste (e come una parcellizzazione dell'anima del mondo) conseguente a una colpa, individuale o collettiva, da espiare attraverso la contaminazione della materia e delle passioni. [...] È importante osservare che di tali teorie Petrarca trattiene qui quanto corrobora il suo discorso, senza precisare troppo e soprattutto senza contrapporre ad esse l'ortodossia cristiana, come invece fa, per es., in *Fam.* XV 4, 13, ricordando che per essa l'anima è creata insieme al corpo». Per il tema della discesa e dell'ascesa alla divinità in Petrarca, si veda MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., pp. 43-72 e *ivi*, p. 165: «Le vicende dell'anima presso Macrobio possono essere ricapitolate in tre punti: origine, incarnazione e ritorno al cielo. Secondo Macrobio, Dio è l'unico principio e l'origine di tutte le cose, che fa nascere l'intelletto (*mens* o *nous*), il quale conserva con lui perfetta somiglianza, e crea l'anima (*anima*) guardando indietro (il passo [*In Somn. Scip.* I 14, 6] è annotato da Petrarca sul codice Harleiano a f. 28r: "Deus omnium fons; mens ex deo nata; anima a mente creata"). L'anima a sua volta, volgendo lo sguardo lontano dal padre, degenera da incorporea qual è fino a scendere dal cielo, acquisendo da ciascuna delle sfere planetarie che attraversa una nuova qualità, ma dell'Intelletto trattiene la ragione pura. Su questa origine celeste dell'anima e sulla sua preesistenza al corpo la tradizione cristiana si oppone a quella del platonismo pagano: secondo Cicerone e Macrobio, la partecipazione comune delle anime all'Intelletto divino garantisce la parentela tra le anime celesti e umane e tuttavia solo la parte più alta dell'anima è divina e detiene le prerogative che ne fanno un'immagine di Dio. Questa *eudamonia*, di origine plotiniana, è una dottrina dell'anima non del tutto compatibile con la visione cristiana, poiché postula che la discesa dell'anima nei corpi non sia un bene». Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., pp. 15-16: «il gioco di risposdenze fra corpo e anima [...] si offre [...] come determinante presupposto della dialettica interno-esterno costitutiva della dimensione retorica dell'arte della memoria» e par. II.1.1.1.

passioni, e per illustrare questo processo il teologo cita Virgilio:

Igneus est illis vigor et celestis origo
seminibus, quantum non noxia corpora tardant
terrenique hebetant artus, moribundaque membra.
Hinc metuunt cupiuntque dolent gaudentque, neque auras
respiant, clause tenebris et carcere ceco¹³⁵

Francesco pone in relazione questi versi con la dottrina stoica delle quattro perturbazioni dell'animo, desunta dalla *Tusculanae* ciceroniane:

F. Discerno clarissime quadripartitam animi passionem, que primum quidem, ex presentis futurique temporis respectu, in duas scinditur partes; rursus quelibet in duas alias, ex boni malique opinione, subdistinguitur; ita quattuor velut flatibus aversis humanarum mentium tranquillitas perit¹³⁶

Riguardo a questo passo Fenzi pone in evidenza l'elaborazione petrarchesca delle fonti rispetto all'ordinamento delle passioni. Cicerone infatti le divide primariamente sulla base del piacere e del dolore («Partes autem perturbationum volunt ex duobus opinatis bonis nasci et ex duobus opinatis malis»),¹³⁷ dunque individuando le coppie *gaudium / cupiditas* e *dolor / metus*; in seconda istanza il retore distingue le passioni in base ai rapporti temporali che esse hanno tra loro, per cui dal piacere deriva la cupidigia poiché il desiderio si proietta nel futuro e allo stesso modo il timore nasce dal dolore.¹³⁸ Virgilio dal canto suo, nei versi citati nel *Secretum* ordina le passioni distinguendo in primo luogo quelle relative al futuro, poi quelle del presente, dunque seguendo le coppie *metus / cupiditas* e *dolor / gaudium* («Hinc metuunt cupiuntque dolent gaudentque»)¹³⁹ Petrarca segue l'ordinamento virgiliano ma vi associa la spiegazione teorica ciceroniana, dando particolare risalto al tema del rapporto tra passioni e tempo, risalto che, come nota Fenzi è «senza dubbio significativo della sua specie di sensibilità».¹⁴⁰ È dunque il tempo, e il cambiamento che esso porta trascinando con sé l'uomo per mezzo delle passioni, ad allontanare l'anima dalla sua condizione originale, avvicinandola al corpo. Da questo processo deriva la *pestis phantasmatum* che affligge *Francesco*:

A. Rite discernis, atqui verificatum est in vobis illud apostolicuro: «Corpus, quod corrumpitur, aggravat animam, et deprimit terrena inhabitatio sensum multa cogitantem». Conglobantur siquidem species innumere et imagines rerum visibilium, que corporeis introgesse sensibus, postquam singulariter admissae sunt, catervatim in anime penetralibus densantur; eamque, nec ad id genitam nec tam multorum difformiumque capacem, pregravant atque confundunt. Hinc pestis illa phantasmatum vestros discerpens laceransque cogitatus, meditationibusque clarificis, quibus ad unum solum summumque lumen ascenditur, iter obstruens varietate mortifera¹⁴¹

¹³⁵ *Aen.* VI, vv. 730-734, in *Secr.* I, 64.

¹³⁶ *Secr.* I, 64.

¹³⁷ *Tusc.* IV, 6, 11.

¹³⁸ *Ibidem*: «ita esse quattuor, ex bonis libidinem et laetitiam, ut sit laetitia praesentium bonorum libido futurorum, ex malis metum et aegritudinem nasci censent, metum futuris, aegritudinem praesentibus; quae enim venientis metuuntur, eadem adficiunt aegritudine instantia».

¹³⁹ *Aen.* VI, 750.

¹⁴⁰ FENZI in *Secretum*, cit., p. 314. Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., pp. 187-188: «[la] fragilità dell'uomo in balia delle passioni e sua impotenza di fronte all'inarrestabile scorrere del tempo: due concetti-chiave del pensiero e della poesia di Petrarca, nonché le due catene adamantine che, a destra e a sinistra, stringono tanto l'*auctor* quanto l'*agens* Francesco impedendogli di meditare sulla morte e anche sulla vita, come puntualizza Agostino riconoscendo nel binomio "amor et gloria" la radice dei mali che attanagliano il protagonista del *Secretum*; e in relazione a ciò si noti come i concetti letti *memoriter* da Petrarca e ricordati da Agostino ("Quenam sunt quas memoras cathene") costituiscano una precisa risposta all'obliosa esistenza di Francesco, che soggiogato dall'amore si dimostra dimentico della potenza unica di Dio».

¹⁴¹ *Secr.* I, 64, corsivo mio. La citazione, che Petrarca associa a Paolo, è in realtà dalla *Sap.* IX, 15. Cfr. M. ARIANI, *Immagine*, in *Lessico critico petrarchesco*, cit., pp. 152-169, a p. 159: «Agostino nega a Francesco ogni possibile *sanatio*

In questo passo Petrarca riprende il processo di interiorizzazione delle immagini descritto dalla psicologia di Agostino, come dimostra la citazione del *De vera religione* da parte di Francesco di poco seguente.¹⁴² In tal senso Fenzi richiama un brano in cui il teologo prima pone in evidenza come il tempo sia in grado di agire sugli affetti e sulle passioni dell'uomo, poi come i fantasmi, proprio perché di facile e molteplice alterazione, non siano affidabili sul piano conoscitivo:

Mutari autem animam posse, non quidem localiter, sed tamen temporaliter, suis affectionibus quisque cognoscit. Corpus vero et temporibus et locis esse mutabile, cuius advertere facile est. *Phantasmata porro nihil sunt aliud quam de specie corporis corporeo sensu attracta figmenta: quae memoriae mandare ut accepta sunt, vel partiri, vel multiplicare, vel contrahere, vel distendere, vel ordinare, vel perturbare, vel quolibet modo figurare cogitando facillimum est, sed cum verum quaeritur, cavere et vitare difficile*¹⁴³

Si noteranno in questo passo diversi punti di contatto con quanto osservato nel capitolo precedente, per cui la possibilità di modificare, associare ma anche creare fantasmi può essere posta in relazione a quanto analizzato nel par. II.2.3.2 riguardo al *De Trinitate*, così come il cambiamento delle passioni nel tempo si riscontra nelle affermazioni contenute nelle *Confessiones* riguardo la vergogna della gioia passata, prese in considerazione nel par. II.2.3.4.

Il principale punto di contatto di queste concezioni con il *Secretum*, tuttavia, risiede nel riconoscimento non solo della fallacia del *phantasma*, ma della sua capacità di interrompere il pensiero dell'uomo, sviandone il percorso morale. Gli effetti di questo processo, come osservato nel par. II.1.2.2 vengono descritti da Agostino nel *De Trinitate* come una vera e propria alienazione, in cui il soggetto finisce per percepire se stesso al pari di un'immagine materiale, allontanandosi dalla propria partecipazione alla divinità. Ebbene, Petrarca nel *Secretum* associa il processo descritto da Agostino al *topos* del *corpus carcer*, generando un'analogia fra le macchie prodotte nell'anima dal contatto con il corpo e le immagini sensoriali, disordinate e intrusive, guidate dal cedimento alle passioni.¹⁴⁴ Si noti, inoltre, come, in linea con quanto osservato riguardo la riflessione interiore che nasce dall'evento della peste nella meditazione petrarchesca, l'epidemia si fa metafora legata ai fantasmi e ai turbamenti che questi producono nell'animo.

III.2.2. L'*acedia* e la *pestifera curiositas*

La fallacia del fantasma teorizzata da Agostino e condivisa da Petrarca indurrebbe a credere che il poeta condanni completamente l'attività immaginativa come causa dell'errore e del cedimento alle passioni. Ma in realtà, come il teologo,¹⁴⁵ il poeta sottolinea che l'errore, con l'allontanamento dal corretto percorso morale che ne consegue, non riguarda i *phantasmata* di per sé, quanto la loro

animi procurata contemplando fantasmi: quella peste va eradicata sulla diritta via del *summum lumen*. Platonicamente, l'anima dovrà liberarsi della zavorra delle passioni, come a dire che il corpo è carcere proprio perché interamente occupato dalle immagini ossessive dell'amata». Si veda in tal senso anche *De rem.* I, 30: «Multum mali auribus invehitur, sed multo plus oculis: illis quasi fenestris bipatentibus in animam mors irrumpit; nichil potentius in memoriam descendit quam quod visu subit. Facile audita pretervolant, conspectarum imagines rerum herent etiam invitis nec se tamen nisi volentibus ingerunt nisi perraro atque ocuis abiture».

¹⁴² *Secr.* I, 64: «*F.* Huius quidem pestis, cum sepe alias, tum in libro *De vera religione*, cui nichil constat esse repugnantius, preclarissime meministi».

¹⁴³ *Ver. rel.* 10, 18, corsivo mio.

¹⁴⁴ Cfr. MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., p. 132, dove lo studioso ricostruisce le fonti del *topos* utilizzato da Petrarca.

¹⁴⁵ Cfr. par. II.1.1.2.

interpretazione da parte dell'intelletto. Ciò viene affermato da *Agostino* nel *Secretum*, poco oltre il brano osservato, attraverso il riferimento al concetto di occhio interiore. Dopo che *Francesco* ha menzionato il *De vera religione*, il teologo confessa di aver cominciato a scrivere l'opera¹⁴⁶ traendo ispirazione da un passo delle *Tusculanae* riguardante la differenza tra occhio interno e occhio esterno:

A. Cicero siquidem in quodam loco, iam tunc errores temporum perosus, sic ait: «Nichil animo videre poterant, ad oculos omnia referebant; magni autem est ingenii revocare mentem a sensibus et cogitationem a consuetudine abducere»¹⁴⁷

Nel par. II.2.3.3 si è osservato come l'occhio interno per *Agostino* sia quella parte dell'intelletto addetta all'osservazione dei fantasmi memoriali. Il teologo torna sul tema anche nel *De vera religione*:

Si enim Plato ipse viveret, et me interrogantem non aspernaretur, vel potius, si quis eius discipulus eo ipso tempore quo vivebat, cum sibi ab illo persuaderetur, non corporeis oculis, sed pura mente veritatem videri; cui quaecumque anima inhaesisset, eam beatam fieri atque perfectam: ad quam percipiendam nihil magis impedire, quam vitam libidinibus deditam et falsas imagines rerum sensibilium, quae nobis ab hoc sensibili mundo per corpus impressae, varias opiniones erroresque generarent; quamobrem sanandum esse animum ad intuendam incommutabilem rerum formam, et eodem modo semper se habentem atque undique sui similem pulchritudinem, nec distentam locis, nec tempore variatam, sed unum atque idem omni ex parte servantem, quam non crederent esse homines, cum ipsa vere summeque sit: cetera nasci, occidere, fluere, labi; et tamen in quantum sunt, ab illo aeterno Deo per eius veritatem fabricata constare: in quibus animae tantum rationali et intellectuali datum, ut eius aeternitatis contemplatione perfruatur, atque afficiatur ex ea, aeternamque vitam possit mereri¹⁴⁸

Il brano viene annotato da *Petrarca* nel Vat. lat. 2201, in cui si legge la seguente postilla: «irrideret eos, qui dicunt [vere et sancte et pie] esse aliquid, quod neque istis videatur oculis nec ullo phantasmate cogitetur, sed mente sola et intelligentia cerni queat».¹⁴⁹ Si osservi dunque come il poeta condivida le concezioni agostiniane riguardo all'errore: la fonte della perdizione è infatti la completa sovrapposizione del fantasma con il significato dietro ad esso celato. Anche per il poeta questa

¹⁴⁶ *Secr.* I, 66: «A. [...] Et nequid tibi subtraham, scito me, ut opus illud inciperem, unum maxime Ciceronis tui verbum induxisse».

¹⁴⁷ *Ibidem.* Cfr. *Tusc.* I, 16, 37-38. La stessa citazione viene apposta da *Petrarca* sul f. 23v Par. lat. 2201 che contiene il *De vera religione*, in cui si legge: «Ingredienti ibri huius materiam prodesse poterit plurimum sententiam illam habere pre oculis, quam etsi non cristianus, in ceteris tamen magnus et singularis vir, Cicero scripsit in Tusculano, libro I, errores temporum suorum perosus, his verbis: “Nichil enim animo videre poterant, ad oculos omnia referebant. Magni autem est ingenii revocare mentem a sensibus et cogitationem a consuetudine abducere”. Cum similibus eiusdem vel aliorum philosophorum sententiis». Cfr. F. RICO, *Petrarca y el «De vera religione»*, in «Italia medioevale e umanistica», XVII (1974), pp. 313-364, a p. 327.

¹⁴⁸ *Ver. rel.* 3, 3, corsivi miei. Cfr. AGOSTINO, *Soliloquia*, I, 6, 12: «R. Promittit enim ratio quae tecum loquitur, ita se demonstraturam Deum tuae menti, ut oculis sol demonstratur. Nam mentis quasi sui sunt oculi sensus animae; disciplinarum autem quaeque certissima talia sunt, qualia illa quae sole illustrantur, ut videri possint, veluti terra est atque terrena omnia: Deus autem est ipse qui illustrat. Ego autem ratio ita sum in mentibus, ut in oculis est aspectus. Non enim hoc est habere oculos quod aspicere; aut item hoc est aspicere quod videre. Ergo animae tribus quibusdam rebus, opus est ut oculos habeat quibus iam bene uti possit, ut aspiciat, ut videat. Oculus animae mens est ab omni labe corporis pura, id est, a cupiditatibus rerum mortalium iam remota atque purgata: quod ei nihil aliud praestat quam fides primo. Quod enim adhuc ei demonstrari non potest vitiis inquinatae atque aegrotanti, quia videre nequit nisi sana, si non credat aliter se non esse visuram, non dat operam suae sanitati. Sed quid, si credat quidem ita se rem habere ut dicitur, atque ita se, si videre potuerit, esse visuram, sanari se tamen posse desperet; nonne se prorsus abicit atque contemnit, nec praeceptis medici obtemperat?», corsivi miei.

¹⁴⁹ Vat. lat. 2201, f. 24v in RICO, *Petrarca y el «De vera religione»*, cit., p. 320. Il brano diviene modello di un passo dei *Triumpho*, cfr. par. IV.4.4.3. Si veda anche *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Milano, Mondadori, 2000, p. 215 dove Pacca rintraccia la menzione di *errores* e *falsae opiniones* anche in *Vit. sol.* II, 1 e *De rem.* I, 90.

confusione è prodotta dalla predominanza dell'occhio sensibile su quello intellettuale, come egli riconosce chiaramente nel *De otio religioso*, dove ricorre la metafora della peste, questa volta in relazione allo sguardo esterno:

Omnibus tamen ille modis innititur, ut vel hoc vel signa saltem alia et videre que legimus miracula ac prodigia cupiamus *curiositate pestifera*, qua in re pretenditur fidei fundamentum, cum sit, ut dixi, pruritus anime diffidentis atque fastidiosa et rebellionis hinc materiam aucupantis. Si enim ea sola credimus que videmus, iam nec Deum immortalem, invisibilem, nec spiritus omnino ullos nec animam quisque suam, denique prorsus nichil eternum videt, cum, ut scriptum est, «que non videntur eterna sint»¹⁵⁰

La *pestifera curiositas* descritta dal poeta corrisponde a quell'atteggiamento per il quale il soggetto osserva la realtà limitandosi a prendere in considerazione la sua apparenza, e cercando in essa il proprio significato, confondendo, in altre parole, la creatura con il Creatore.¹⁵¹

Ebbene, il personaggio di *Francesco* nel *Secretum* è chiaramente affetto dalla *pestifera curiositas*, come si deduce da due passi dell'opera. Il primo si rintraccia nel terzo libro, dove *Agostino*, rimproverando la lussuria del poeta, lo accusa di amare Dio solo in quanto artefice del corpo e dell'immagine di Laura:

A. Quia cum creatum omne Creatoris amore diligendum sit, tu contra, creature captus illecebris, Creatorem non qua decuit amasti, sed miratus artificem fuisti quasi nichil ex omnibus formosius creasset, cum tamen ultima pulcritudinum sit forma corporea¹⁵²

Fenzi pone in relazione questo passo ad un altro brano del *De vera religione*, postillato da Petrarca, nel quale *Agostino* afferma che l'attaccamento alle immagini del mondo deriva dalla dimensione temporale in cui è inserito l'uomo nel mondo terreno:

Sed quia temporalia devenimus, et eorum amore ab aeternis impedimur, quaedam temporalis medicina, quae non scientes, sed credentes ad salutem vocat, non naturae et excellentiae, sed ipsius temporis ordine prior est. Nam in quem locum quisque ceciderit, ibi debet incumbere ut surgat. Ergo ipsis carnalibus formis, quibus detinemur, nitendum est ad eas cognoscendas, quas caro non nuntiat¹⁵³

È dunque lo svilimento della realtà, riconducibile al tempo, assieme all'incapacità di rinunciare alle immagini del mondo a produrre la *pestifera curiositas* e l'attaccamento ai fantasmi sensoriali, processi che a loro volta inducono la *pestis phantasmatum* che affligge *Francesco*.

Questo legame viene affermato anche nella conclusione del primo libro del *Secretum*. Qui *Agostino*, dopo aver citato il passo delle *Tuscolanae* riguardante l'opposizione tra sguardo intellettuale e sguardo sensoriale, spiega che proprio dalla confusione dei due approcci alla realtà nasce la peste dei fantasmi, infatti l'«animus fragilis» di *Francesco* in continua guerra con se stesso («sine pace pugnantis») ¹⁵⁴ non sa più quale turbamento affrontare per primo, quale ignorare e a quale cercare soluzione:

A. Hec tibi pestis nocuit; hec te, nisi provideas, perditum ire festinat. Siquidem phantasmatis suis obrutus, multisque et variis ac secum sine pace pugnantis curis animus fragilis oppressus, cui primum occurrat, quam

¹⁵⁰ *Ot.* I, 688, corsivo mio.

¹⁵¹ Non a caso nello stesso *De otio* Petrarca definisce «mundi pestes» la *cupiditas* e la *libido*. Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 140.

¹⁵² *Secr.* III, 148.

¹⁵³ *Ver. rel.* 24, 45. Cfr. FENZI in *Secretum*, cit., p. 368.

¹⁵⁴ *Secr.* I, 66.

nutriat, quam perimat, quam repellat, examinare non potest; vigorque eius omnis ac tempus, parca quod tribuit manus, ad tam multa non sufficit¹⁵⁵

Ora, si è osservato nel par. II.2.1.3 come nella tradizione medievale la *curiositas* corrisponda ad un'interpretazione della realtà che rimane in superficie, approccio che innesca un disordine della memoria, nella quale le immagini appaiono confuse, impedendo la costruzione di un pensiero strutturato e complesso. Si è osservato anche che la *curiositas* nel pensiero medievale deriva dall'*acedia*, e proprio questa malattia nel *Secretum* affligge «diu [...] graviterque» Francesco: «A. Habet te funesta quedam pestis animi, quam accidiam moderni, veteres egritudinem dixerunt». ¹⁵⁶ Tommaso definisce l'*acedia* come il vizio opposto alla carità, che fa allontanare dal bene spirituale, ¹⁵⁷ e in questa chiave il poeta nel *Secretum* la descrive come un sentimento di tristezza che svislisce ogni esperienza della realtà: «in hac autem tristitia et aspera et misera et horrenda omnia, apertaque semper ad desperationem via et quicquid infelices animas urget ininteritum». ¹⁵⁸ Ora, è vero che nel testo l'*acedia* del poeta viene ricondotta alla fortuna, ¹⁵⁹ ma al fondo del ragionamento petrarchesco permane il problema della temporalità. Ciò si è osservato confrontando le riflessioni contenute nel *Secretum* con il *De vera religione*, ma si nota anche prendendo in considerazione un passo in cui il personaggio afferma che la sua malattia è talmente grave che «integros dies noctesque illigatum torqueat, quod michi tempus non lucis aut vite, sed tartaree noctis et acerbissime martis instar est». ¹⁶⁰ È dunque il tempo notturno, privo di luce e speranza che, come nota Fenzi, trasforma l'*acedia* nel «paralizzante, orrendo sentimento del non-valore di ogni cosa», nella «maledizione temporale» da cui deriva «la percezione della durata come percezione di un processo di morte, e l'odio per un siffatto presente». ¹⁶¹ L'*acedia* è dunque un male prodotto dal tempo e dal cambiamento che esso porta, il quale si realizza nei casi della fortuna.

Dal quadro fin qui delineato si deduce che il personaggio di Francesco rappresenta il prototipo del soggetto dalla memoria disordinata: affetto dall'*acedia* che induce il vizio della *curiositas* egli non riesce ad ordinare i pensieri e a riconoscere la verità morale. ¹⁶² Ora, nei passi osservati non si

¹⁵⁵ Ivi, 68.

¹⁵⁶ Ivi, II, 106. Per il concetto di *aegritudo* si veda *Tusc.* IV, 18, 18: «desperatio [est] aegritudo sine ulla rerum expectatione meliorum» (cfr. FENZI in *Secretum*, cit., p. 343), mentre per la definizione di *acedia* vedi nota successiva.

¹⁵⁷ *Sum. Theol.* II^a-IIae q. 35 a. 2 co.: «Respondeo dicendum quod, cum *acedia* sit tristitia de spirituali bono, si accipiatur spirituale bonum communiter, non habebit *acedia* rationem specialis vitii, quia sicut dictum est, omne vitium refugit spirituale bonum virtutis oppositae. [...] Unde ad quamlibet virtutem pertinet gaudere de proprio spirituali bono, quod consistit in proprio actu, sed ad caritatem pertinet specialiter illud gaudium spirituale quo quis gaudet de bono divino. Et similiter illa tristitia qua quis tristatur de bono spirituali quod est in actibus singularum virtutum non pertinet ad aliquod vitium speciale, sed ad omnia vitia. Sed tristari de bono divino, de quo caritas gaudet, pertinet ad speciale vitium, quod *acedia* vocatur», corsivi miei. Cfr. A. LEE, *Petrarch and St. Augustine, classical scholarship, Christian theology and the origin of the Renaissance in Italy*, Leiden, Brill, 2012, p. 68: «Franciscus' *acedia*, which is both the analogue and the culmination of his other sins, has certain affinity with the Ciceronian and Senecan affect of *aegritudo*, but in nevertheless "firmly based on the vice as it was defined and taught by scholastic theologians". Bond up with the opposition of *virtus* and *voluptas*, and of *felicitas* and *fortuna*, it generated what St. Thomas Aquinas described as a "tristitia de spirituali bono" and what Hugh of St. Victor understood as an "ex confusion mentis nata tristitia, sive taedium et amaritudo animi immoderate, qua iucunditas spiritualis extinguitur" [*De sacram.* III, 13, 1]».

¹⁵⁸ *Secr.* II, 106.

¹⁵⁹ Ivi, 108: «Illic si toto circum agmine incubuerit fortuna, meque ad expugnandum conditionis humane miserias et laborum preteritorum memoriam futurorumque formidinem congesserit, tum demum pulsatus undique et tantam malorum congeriem perhorrescens ingemisco».

¹⁶⁰ Ivi, 106.

¹⁶¹ FENZI in *Secretum*, cit., p. 344.

¹⁶² Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 85: «possiamo notare come i due concetti in opposizione (*curiositas* e *sollicitudo*) siano in realtà espressioni speculari della stessa idea: si potrebbe infatti distinguere tra una *bona curiositas* (un'approfondita, meditata e sentita partecipazione verso l'oggetto del ricordo) e una *mala curiositas*

rintraccia un richiamo esplicito alla memoria, ma il linguaggio utilizzato e il profilo di *Francesco* costruito da Petrarca lasciano pochi dubbi sul fatto che il poeta abbia in mente la tradizione mnemonica medievale mentre propone queste riflessioni nel *Secretum*. Non appare allora casuale l'analogia impiegata da *Agostino* per descrivere la condizione dell'animo affetto dalla *pestis phantasmatum* di *Francesco*:

A. Quod igitur evenire solet in angusto multa serentibus, ut impediunt se sata concursu, idem tibi contingit, ut in animo nimis occupato nil utile radices agat, nichilque fructiferum coalescat; tuque inops consilii modo huc modo illuc mira fluctuatione volvaris, nusquam integer; nusquam totus¹⁶³

Se infatti nelle *Confessiones* il teologo concepiva una memoria divisa *per species*, come analizzato nel par. II.1.1.3, la metafora che egli utilizzava era proprio quella dei campi della memoria, in cui sono presenti le immagini di tutte le conoscenze e le esperienze:

venio in campos et lata praetoria memoriae, ubi sunt thesauri innumerabilium imaginum de cuiuscemodi rebus sensis invectarum. Ibi reconditum est, quidquid etiam cogitamus, vel augendo vel minuendo vel utcumque variando ea quae sensus attigerit, et si quid aliud commendatum et repositum est, quod nondum absorbit et sepelivit oblivio¹⁶⁴

La memoria descritta dal teologo è però organizzata, mentre quella di *Francesco* è disordinata, per cui il vasto campo delle *Confessiones* si tramuta in quello incolto del *Secretum*.¹⁶⁵ Proprio questo disordine è quello che produce un movimento confuso del pensiero («modo huc modo illuc») e una sua frammentazione, che impedisce il riconoscimento completo e unitario dell'io («nusquam totus»). Quanto detto riguarda gli effetti morali della *curiositas*, ma a ben vedere questo concetto influenza anche direttamente il problema gnoseologico osservato nel pensiero petrarchesco: la curiosità infatti, non solo impedisce il riconoscimento della corretta *species intentionalis* dell'immagine, ma produce anche la credenza che il fantasma contenga una qualche conoscenza e che dunque sia possibile comprendere la realtà a partire dall'esperienza. È questa una riflessione agostiniana¹⁶⁶ che contribuisce a determinare la sfiducia nella scolastica di Petrarca, il quale, come si è osservato, concepisce l'analisi naturalistica del mondo come un percorso vuoto, incapace di portare alla vera conoscenza.

(un'eccessiva, superficiale e disordinata fruizione dell'oggetto del ricordo), ossia – ricorrendo a sinonimi – tra *sollicitudo*, *studio* da una parte e *confusio*, *acedia* dall'altra. Entro questi due estremi della memoria si distende la parabola esistenziale di *Francesco*, ossia del Petrarca *agens* del *Secretum*».

¹⁶³ *Secr.* I, 68.

¹⁶⁴ *Conf.* X, 8, 12.

¹⁶⁵ Si veda in tal senso anche *Fam.* IV, 1, 22, dove ricorre sia la metafora del campo dei pensieri: «Nondum michi tertius annus effluxit, ex quo voluntas illa perversa et nequam, que me totum habebat et in aula cordis mei sola sine contradictore regnabat, cepit aliam habere rebellem et reluctantem sibi, inter quas iandudum in campis cogitationum mearum de utriusque hominis imperio laboriosissima et anceps etiam nunc pugna conseritur», corsivo mio.

¹⁶⁶ *Conf.* V, 3, 3-4: «nec si illi curiosa peritia numerent stellas et harenam et dimetiantur sidereas plagas et vestigent vias astrorum [...] et quales se ipsi fecerant occidunt se tibi et trucidant exaltationes suas sicut volatilia et curiositates suas sicut pisces maris, quibus perambulant secretas semitas abyssi, et luxurias suas sicut pecora campi, ut tu, Deus, ignis edax consumas mortuas curas eorum recreans eos immortaliter». Cfr. TODISCO, *Il tempo della coscienza*, cit., pp. 325-357, alle pp. 344-345: «Non sfugge ad Agostino – anzi forse è l'elemento principale – che la curiosità porta con sé una smisurata volontà di conoscere, con cui progressivamente cade nell'ombra il senso della propria finitezza e dunque della propria creaturalità, deviando l'attenzione da Dio alla natura, abbandonando l'uno e affidandosi all'altra» e ivi, p. 347: «La ricerca per la ricerca o *curiositas* viene condannata per la presa di autoaffermazione sia in rapporto a Dio che al mondo, in nome della logica razionale, al cui vaglio viene sottoposta finanche la parola di Dio, che ne risulta impoverita e incarcerata».

III.2.3. Il *topos* della trasformazione dell'amante nell'amata nei *Fragmenta*

Come corollario di quanto detto, è interessante notare che una delle conseguenze dei processi di figurazione descritti dalla psicologia petrarchesca è la coesistenza figurativa che si viene a creare tra Petrarca e Laura in diversi luoghi del canzoniere.¹⁶⁷ La trasformazione dell'amante nell'amata, nota Ariani, si configura come una «disumanizzazione del soggetto poetante»¹⁶⁸ «per eccesso di immaginazione»,¹⁶⁹ frutto delle conseguenze più estreme della *pestis phantasmatum* petrarchesca e del disordine memoriale da essa prodotto.¹⁷⁰

Ciò si osserva ad esempio in *Rvf* 23, componimento che Petrarca afferma essere la sua prima canzone.¹⁷¹ Qui le trasformazioni dell'amante, come si osserverà, sono intessute seguendo una narrazione parallela alla biografia dell'io lirico,¹⁷² finché il poeta si sente trarre «de la propria imago»¹⁷³ nell'ultima delle sue metamorfosi, quella basata sul mito di Atteone, a significare secondo Santagata la perdita definitiva della forma umana, sulla base di *Inf.* XX.¹⁷⁴ Allo stesso tempo nella conclusione della canzone il poeta afferma di aver mantenuto durante tutto l'arco temporale descritto dalla biografia metamorfica la forma dell'alloro («né per nova figura il primo alloro / seppi lassar»)¹⁷⁵ generando un punto di contatto figurale con l'immagine di Laura. Ora, il «motivo di origine platonica»¹⁷⁶ della trasformazione dell'amante nell'amata è già presente a livello della tradizione classica nelle *Metamorfosi* ovidiane,¹⁷⁷ nonché nel *De amicitia* ciceroniano¹⁷⁸ e giunge alla tradizione medievale trovando riscontri in Ugo di S. Vittore¹⁷⁹ e Bonaventura,¹⁸⁰ ma soprattutto «il principio

¹⁶⁷ Cfr. S. STROPPA, *Composizione di luogo con donna che pensa. Lettura di Rvf 100*, in «Per leggere», XIV (2008), pp. 5-24, a p. 13: «La reciprocità e coincidenza di figurazioni tra amante e amata è uno degli aspetti in cui più sensibilmente si avverte l'innovazione recata da Petrarca nella retorica erotica».

¹⁶⁸ ARIANI, *Immagine*, cit., p. 164.

¹⁶⁹ Ivi, p. 165.

¹⁷⁰ Per la ricostruzione delle fonti petrarchesche riguardanti il *topos* si vedano *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988, p. 158; FENZI in *Secretum*, cit., p. 366 e STROPPA, *Composizione di luogo con donna che pensa*, cit., pp. 12-13.

¹⁷¹ *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Cles, Mondadori, 2020, p. 101.

¹⁷² Cfr. P. KUON, «Sol una nocte» ed altre «delire imprese»: Petrarca narratore in «Rvf» 21-30, in *Il Canzoniere: lettura micro e macrotestuale. Lectura Petrarcae Turicensis*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 2007, pp. 73-96, a p. 80: «Nel dolce tempo della prima etade, testo lungo e ambizioso, ci fa scoprire un aspetto finora sconosciuto della poesia petrarchesca: la narrazione in chiave autobiografica, ossia la messinscena retrospettiva dell'itinerario amoroso. L'intenzione autobiografica viene espressa fin dall'inizio: "poiché il canto lenisce il mio dolore [...]". La retrospettiva sul percorso dal "cos'ero" al "cosa sono?" viene "cantata" come una serie di metamorfosi [...] modellate sulle *Metamorfosi* di Ovidio». Cfr. par. IV.2.1.1.

¹⁷³ *Rvf* 23, v. 157. Si veda anche *Afr.* V, vv. 226-229: «Proh dulcis amantum / vita, nec alternis concordia rupta querelis! / Una quidem facies semper, mens una duobus, / una quies unusque labor!».

¹⁷⁴ *Inf.* XX, vv. 22-24: «quando la nostra imagine di presso / vidi sì torta, che 'l pianto de li occhi / le natiche bagnava per lo fesso». Cfr. *Canzoniere*, a cura di Santagata, cit., p. 122.

¹⁷⁵ *Rvf* 23, vv. 167-168.

¹⁷⁶ Cfr. FENZI in *Secretum*, cit., p. 366.

¹⁷⁷ OVIDIO, *Metamorfosi* [d'ora in poi *Met.*], IV, vv. 373-379: «nam mixta duorum / corpora iunguntur, faciesque inducitur illis / una, velut, si quis conducatur cortice ramos, / crescendo iungi pariterque adolescere cernit, / sic ubi complexu coierunt membra tenaci, / nec duo sunt et forma duplex, nec femina dici / nec puer ut possit, neutrumque et utrumque videntur».

¹⁷⁸ CICERONE, *De Amicitia*, XXI, 80: «Ita pulcherrima illa et maxime naturali carent amicitia per se et propter se expetita nec ipsi sibi exemplo sunt, haec vis amicitiae et qualis et quanta sit. Ipse enim se quisque diligit, non ut aliquam a se ipse mercedem exigat caritatis suae, sed quod per se sibi quisque carus est. Quod nisi idem in amicitiam transferetur, verus amicus numquam reperietur; est enim is qui est tamquam alter idem». Cfr. FENZI in *Secretum*, cit., p. 366.

¹⁷⁹ UGO DI SAN VITTORE, *Soliloquium de arrha animae*, 954: «Ea vis amoris est, ut talem esse necesse sit, quale illud est quod amas, et qui per effectum coniungeris, in ipsius similitudinem ipsa quodammodo dilectionis societate transformaris».

¹⁸⁰ BONAVENTURA, *Soliloquia*, II, 12: «Quidquid diligit, ipsa dilectionis vi in eius similitudinem transformaris».

della trasformazione nella cosa amata risulta particolarmente attivo nella tradizione cistercense». ¹⁸¹ Bettarini segnala anche la presenza del *topos* nella seconda *Lettera ai Corinzi*, in cui S. Paolo tratta la questione dal punto di vista della mistica, ¹⁸² con la contaminazione del motivo dello specchio, ma anche in Jacopone da Todi a significare la trasformazione della vecchia filosofia per effetto della venuta di Cristo. ¹⁸³ Il *topos* in tal senso appare utilizzato secondo una varietà di significati, a cui va aggiunto l'uso proposto da Agostino nel *De Trinitate*, laddove il teologo descrive l'esperienza amorosa come l'insieme di tre elementi: l'amante, l'oggetto amato e l'amore, mirante all'unione di amante ed amato. ¹⁸⁴ In un altro luogo della medesima opera l'unione degli amanti viene posta in relazione alla somiglianza tra Dio e l'uomo, per cui se l'uomo è fatto a immagine e somiglianza del creatore, la stessa cosa non vale per la donna, che deve essere congiunta al marito per farsi somigliante alla divinità. ¹⁸⁵ A partire da questo ragionamento Agostino riflette sull'analogia tra Dio e l'essere umano, individuando questa nell'anima, in grado di unirsi all'eternità, ¹⁸⁶ ma segnalando anche come lo spirito mantenga la sua somiglianza ultraterrena solo nell'atto della contemplazione, e al contrario se ne allontani durante la vita pratica, cedendo alla tentazione. ¹⁸⁷ Queste riflessioni vengono poi tradotte da Agostino nell'alienazione prodotta dal legame della mente con le immagini del mondo osservata nel par. II.1.2.2. Ora, l'interiorizzazione del fantasma dell'oggetto amato produce la sostituzione della divinità con l'immagine mondana e l'io finisce per conoscere se stesso solo attraverso quest'ultima, identificandosi completamente, come nota Agostino e come si è osservato nel *Secretum*:

Errat autem mens, cum se istis imaginibus tanto amore coniungit, ut etiam se esse aliquid huiusmodi existimet. Ita enim conformatur eis quodam modo, non id existendo, sed putando; non quo se imaginem putet, sed omnino illud ipsum cuius imaginem se cum habet¹⁸⁸

Così la trasformazione del soggetto nell'oggetto diviene conseguenza dello spossessamento del sé prodotto dalla contemplazione delle immagini nel pensiero, finché l'io non si identifica come proprietà dell'oggetto amato, finendo per trasformarsi in esso.

Tale fenomenologia può essere posta in relazione alla ricorrenza del *topos* della trasformazione

¹⁸¹ STROPPIA, *Composizione di luogo con donna che pensa*, cit., p. 12. La studiosa riporta gli esempi di Guillaume de Saint-Thierry e Raymond de Sebond, cfr. *ivi*, p. 13.

¹⁸² II *Cor.* 3, 18: «Nos vero omnes revelata facie gloriam Domini speculantes, in eandem imaginem transformamur a claritate in claritatem». Cfr. *Canzoniere: Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, p. 452.

¹⁸³ IACOPONE DA TODI, *O amor de povertate*, vv. 53-56: «Là 'v'è Cristo ensetato, / tutto 'l vecchio è nne mozzato, / l'uno en l'altro trasformato / en mirabele unitate». Cfr. *ibidem*.

¹⁸⁴ *De Trin.* VIII, 10, 14: «Amor autem alicuius amantis est, et amore aliquid amatur. Ecce tria sunt: amans, et quod amatur, et amor. Quid est ergo amor, nisi quaedam vita duo aliqua copulans, vel copulari appetens, amantem scilicet, et quod amatur? Et hoc etiam in extremis carnalibusque amoribus ita est».

¹⁸⁵ *Ivi*, XII, 7, 10: «Quomodo ergo per Apostolum audivimus virum esse imaginem Dei, unde caput velare prohibetur, mulierem autem non, et ideo ipsa hoc facere iubetur nisi, credo, illud esse quod iam dixi, cum de natura humanae mentis agerem, mulierem cum viro suo esse imaginem Dei, ut una imago sit tota illa substantia; cum autem ad adiutorium distribuitur, quod ad eam ipsam solam attinet, non est imago Dei; quod autem ad virum solum attinet, imago Dei est 36, tam plena atque integra, quam in unum coniuncta muliere». Entrambi i passi sono citati in *Triumphs*, a cura di Ariani, cit., p. 158.

¹⁸⁶ *De Trin.* VIII, 10, 12: «ut non maneat imago Dei, nisi ex parte mens hominis aeternis rationibus conspiciendis vel consulendis adhaerescit, quam non solum masculos, sed etiam feminas habere manifestum est».

¹⁸⁷ *Ivi*, 10: «Sicut de natura humanae mentis diximus, quia et si tota contempletur veritatem, imago Dei est; et cum ex ea distribuitur aliquid, et quadam intentione derivatur ad actionem rerum temporalium, nihilominus ex qua parte conspiciamur consulit veritatem, imago Dei est; ex qua vero intenditur in agenda inferiora, non est imago Dei».

¹⁸⁸ *Ivi*, 6, 8.

dell'amante nell'amata in Petrarca. Infatti già in *Rvf* 23 il poeta racconta come la propria memoria sia angosciata dai «martiri»¹⁸⁹ per cui «un penser», ossia quello di Laura, «solo angoscia d'alle»,¹⁹⁰ portando l'io a dimenticare se stesso («e mi face obliar me stesso a forza»)¹⁹¹ e il poeta a rimanere svuotato: «ché tèn di me quel d'entro, et io la scorza».¹⁹² Si noti qui come interpretando il percorso metamorfico della canzone come un'azione del pensiero contemplativo sul modello agostiniano, la «scorza» cui è ridotto l'amante corrisponda alla conseguenza dell'essere tratto «della propria imago»,¹⁹³ per cui la trasformazione dell'amante nell'amata, prodotta dalla concentrazione della mente sull'immagine di Laura, corrisponde al medesimo spossessamento della propria identità su cui si chiude *Rvf* 129, lasciando il cuore del poeta presso la donna e di lui «l'immagine [...] sola».¹⁹⁴ Sempre in *Rvf* 23 inoltre la trasformazione coinvolge i tre elementi menzionati da Agostino nella sua descrizione della tensione metamorfica prodotta dall'eros: «e i duo mi trasformaro in quel ch'i' sono, / facendomi d'uom vivo un lauro verde».¹⁹⁵

Ora, si potrebbe obiettare che i cenni presenti nella canzone, come pure i tre agenti coinvolti nella trasformazione dell'innamorato, afferiscano ad una topica letteraria, piuttosto che ad una fenomenologia fantasmatica. Tuttavia l'influenza della *pestis phantasmatum* nella rappresentazione di *Rvf* 23 appare chiara confrontando la canzone con due luoghi in cui Petrarca torna sui temi dell'interiorizzazione dell'immagine e della trasformazione. Il primo di questi è un passo del *Secretum* in cui Agostino rimprovera l'attaccamento di *Francesco* alla realtà terrena, e in particolare a Laura, ponendo in relazione questo atteggiamento all'origine della *pestis phantasmatum*:

A. O cece, necdum intelligis quanta dementia est sic animum rebus subiecisse mortalibus, que eum et desiderii flammis accendant, nec quietare noverint nec permanere valeant in finem, et crebris motibus quem demulcere pollicentur excrucient?¹⁹⁶

L'opposizione tra contemplazione dell'eternità e pensiero delle cose del mondo soggette al tempo, osservato nel pensiero agostiniano, viene qui tradotto nella condanna dell'amore di *Francesco* per un corpo soggetto alla morte.¹⁹⁷ Il poeta tuttavia non cede al rimprovero e risponde citando Cicerone: «Virtutem illius amavi, que extincta non est».¹⁹⁸ Agostino a sua volta ribatte affermando che anche qualcosa di bello può essere oggetto di un amore turpe,¹⁹⁹ ma *Francesco* risponde di essere stato nobilitato dal suo sentimento e, dunque, dalla donna stessa. Qui il poeta fa riferimento al *topos* della trasformazione nell'amata:

F. Unum hoc, seu gratitudini seu ineptie ascribendum, non silebo: me, quantulumcunque conspicias, per illam esse; nec unquam ad hoc, siquid est, nominis aut glorie fuisse venturum, nisi virtutum tenuissimam sementem, quam pectore in hoc natura locaverat, nobilissimis hec affectibus coluisset. Illa iuvenilem animum ab anni turpitudine revocavit, uncoque, ut aiunt, retraxit, atque alta compulit expectare. *Quidni enim in amatos mores*

¹⁸⁹ *Rvf* 23, v. 15.

¹⁹⁰ *Ivi*, v. 16.

¹⁹¹ *Ivi*, v. 19.

¹⁹² *Ivi*, v. 20.

¹⁹³ *Ivi*, v. 156.

¹⁹⁴ *Rvf* 129, v. 72.

¹⁹⁵ *Rvf* 23, v. 39-40.

¹⁹⁶ *Secr.* III, 140, corsivo mio.

¹⁹⁷ *Ibidem*: «A. Has ineptias amplius audire non valeo. Quid enim, quando premori illam posse non ignoras, quid illa moriente dicturus es?».

¹⁹⁸ CICERONE, *De amicitia*, XXVII, 102.

¹⁹⁹ *Secr.* III, 142: «A. Dubitari non potest, quin pulcherrima sepe turpiter amentur».

L'intervento di *Francesco* apre il *topos* della trasformazione al motivo cortese della nobilitazione dell'amante tramite l'esperienza amorosa,²⁰¹ ma la risposta di *Agostino* riconduce il discorso alla dimensione meditativa e morale. Egli infatti con una lunga invettiva controbatte alle affermazioni del suo interlocutore, affermando, in linea con quanto osservato nel *De Trinitate* e nel *De vera religione*, che *Francesco* sarebbe potuto essere un uomo migliore se non avesse incontrato Laura,²⁰² poiché la donna non è stata la soluzione all'accidia del poeta, ma la sua causa. Così quest'ultimo ha rivolto il suo amore ad un oggetto, distraendosi dalla vera contemplazione che riguarda l'eternità.²⁰³ In questo modo *Agostino* mette in dubbio la concezione amorosa di *Francesco* e, di conseguenza, la sua conoscenza di se stesso.

Si osserva allora come la sovrapposizione tra Dio e donna nell'atto della contemplazione amorosa, già *topos* della poesia erotica fin da Jacopo da Lentini,²⁰⁴ venga trattata da Petrarca, secondo le modalità proposte da *Agostino*, in una dimensione morale, legata alla fenomenologia fantasmatica e memoriale nel quale è coinvolta l'identità del poeta. Così il motivo della trasformazione dell'amante nell'amata viene legato al concetto di *pestis phantasmatum*, introducendo nella malattia morale di *Francesco* un problema identitario.

Petrarca torna sul tema della trasformazione anche in *Rvf* 94. Il «Sonetto dei 'miracoli' di Amore» tratta il tema «del "privilegio degli amanti" [...], che spossessati di sé si interscambiano per forza di identificazione e di *similitudo*».²⁰⁵ Partendo proprio dal motivo tipico della tradizione psicologica medievale, il poeta descrive l'ingresso dell'immagine della donna nel cuore («Quando giunge per gli occhi al cor profondo / l'imagin di donna»)²⁰⁶ e i suoi effetti sull'amato («ogni altra indi si parte, / et le virtù che l'anima comparte / lascian le membra, quasi immobil pondo»)²⁰⁷. Nella seconda quartina, tuttavia, avviene qualcosa di nuovo rispetto alla tradizione, seppure la fenomenologia descritta rimandi a Cavalcanti,²⁰⁸ ossia gli spiriti vitali e le immagini²⁰⁹ invadono reciprocamente i corpi degli amanti («che la scacciata parte / da se stessa fuggendo arriva in parte / che fa vendetta e 'l suo exilio giocondo»)²¹⁰ per cui entrambi appaiono contemporaneamente morti e vivi («Quinci in duo volti un color morto appare, / perché 'l vigor che vivi gli mostrava / da nessun lato è più là dove stava»)²¹¹. È questa, afferma Petrarca nell'ultima terzina, la fenomenologia che si

²⁰⁰ Ivi, 144, corsivo mio.

²⁰¹ *Ibidem*: «F. [...] Quid enim adolescens aliud optabam, quam ut illi vel soli placerem, que michi vel sola placuerat?».

²⁰² *Ibidem*: «A. [...] O quantum in virum evadere poterat, nisi illa te forme blanditiis retraxisset!».

²⁰³ Ivi, 146: «A. [...] Quod vero alta expectare docuit quod segregavit a populo, quid aliud fuit quam presidentem sibi et, unius captum dulcedine, contemptorem rerum omnium, fastidioseque negligentem reddidisse?».

²⁰⁴ GIACOMO DA LENTINI, *Io m'aggio posto in core a Dio servire*, vv. 1-4: «Io m'aggio posto in core a Dio servire / com'io potesse gire in paradiso, / al santo loco ch'aggio audito dire, / u' si manten sollazzo, gioco e riso. / Senza mia donna non vi voria gire, / quella c'ha blonda testa e claro viso, / ché senza lei non poteria gaudere, / estando da la mia donna diviso».

²⁰⁵ BETTARINI in *Canzoniere*, cit., p. 450.

²⁰⁶ *Rvf* 94, vv. 1-2.

²⁰⁷ Ivi, vv. 2-4.

²⁰⁸ BETTARINI in *Canzoniere*, cit., pp. 451-452: «L'innaturalità della fusione degli amanti, il loro essere uniti in una forma [...] è qui principalmente evocata su piano verbale, se si osservano le frequenti interruzioni sintattiche dei versi [...], l'ossessiva equivocità del lemma *parte* nelle quartine [...], nonché lo schema asimmetrico e anomalo delle terzine dentro il *Canzoniere*, di segno per altro stilnovistico, cavalcantiano, quando Cavalcanti eccezionalmente scompiglia e quartine e terzine nella rappresentazione del sonetto».

²⁰⁹ SANTAGATA in *Canzoniere*, a cura di Id., cit., p. 457.

²¹⁰ *Rvf* 94, vv. 6-8.

²¹¹ Ivi, vv. 9-11.

cela dietro il *topos* della trasformazione reciproca degli amanti («i' vidi duo amanti trasformare»),²¹² che dunque per il poeta appare frutto della contaminazione di *topoi* cortesi con la fantasmologia stilnovista declinata secondo il pensiero agostiniano.

Più complesso è il trattamento del tema in *Rvf* 51, dove «l'immaginata trasfigurazione e compenetrazione nel lauro, emblema-simbolo dell'amata» è «desiderata e temuta».²¹³ Se infatti nel componimento il poeta racconta che vorrebbe avvicinarsi maggiormente al lauro, egli è cosciente che in questo modo perderebbe la propria forma («così cangiando ogni mia forma avrei»).²¹⁴ D'altronde l'irraggiungibilità della donna («Et s'io non posso trasformarmi in lei / più ch'i' mi sia»)²¹⁵ e la sua mancanza di pietà verso l'amante («non ch'a mercé mi vaglia»),²¹⁶ lo rendono certo che un ulteriore avvicinamento provocherebbe una differente metamorfosi, non dunque nell'alloro, ma in pietra («di qual petra più rigida si 'ntaglia / pensoso ne la vista oggi sarei»).²¹⁷ Eppure il poeta desidera ugualmente essere più vicino alla donna, tanto che nella terzina conclusiva esprime la sua invidia per Atlante, trasformato in pietra dallo sguardo di Medusa («et sarei fuor del grave giogo et aspro, / per cui i' ò invidia di quel vecchio stanco / che fa co le sue spalle ombra a Marroccho»).²¹⁸ Si noti qui come l'ambiguità della figura di Laura, oscillante tra l'*alter ego* dafneo della prima quartina e quello di Medusa nell'ultima terzina, inneschi una medesima ambiguità nell'atteggiamento del poeta, cosciente dello spossessamento dell'io (indicato dalla metamorfosi in pietra) prodotto dall'avvicinamento ad un'amata in cui è impossibile trasformarsi, e allo stesso tempo desideroso di questo stesso spossessamento. In tal senso in questo caso il tema della trasformazione viene trattato, al contrario di *Rvf* 94, secondo un approccio problematico analogo a quello del *Secretum*: il poeta legato profondamente all'immagine di Laura desidera trasformarsi in lei, ma è cosciente della perdita dell'io che ne deriverebbe.

Ancora il *topos* dell'uscita dell'io da sé è presente in *Rvf* 213, dove scompare l'ambiguità laurana e con essa i sentimenti contrastanti del poeta, per cui il sonetto è incentrato sul trionfo dell'«alta beltà divina»²¹⁹ della donna, in grado di trasformare l'amante. Qui tuttavia la metamorfosi appare generica, dunque non legata necessariamente all'amata, aprendo al significato che essa acquisisce nell'ultima comparsa del motivo nei *Fragmenta*, ossia *Rvf* 360.

Per analizzare questa canzone, però, sarà necessario prestare attenzione alla voce che menziona il *topos* in analisi. Nel componimento infatti Petrarca riprende quanto affermato da *Francesco* nel *Secretum*,²²⁰ riconducendo la trasformazione al motivo cortese della nobilitazione dell'amante: «giovene schivo et vergognoso in acto / et in penser, poi che fatto era huom ligio / di lei ch'alto vestigio / li 'mpresse al core, et fecel suo simile».²²¹ Questi versi, tuttavia, non sono pronunciati dal poeta, ma da Amore nella sua orazione di fronte alla Ragione che, sul modello dei *Soliloquia* agostiniani, ma anche dello stesso *Secretum*, funge da giudice di un dibattito che coinvolge anche il poeta.²²² È dunque Amore qui che propone il modello interpretativo dell'esperienza erotica sostenuto

²¹² Ivi, v. 13. Cfr. FENZI in *Secretum*, cit., p. 366.

²¹³ BETTARINI in *Canzoniere*, cit., p. 264.

²¹⁴ *Rvf* 51, v. 4.

²¹⁵ Ivi, vv. 5-6.

²¹⁶ Ivi, v. 6.

²¹⁷ Ivi, vv. 7-8.

²¹⁸ Ivi, vv. 12-14.

²¹⁹ *Rvf* 213, v. 4.

²²⁰ K. W. HEMPFER, *Rerum vulgarium fragmenta 32: antinomie discorsive e concorrenza di modelli alternativi della realtà nel canzoniere di Petrarca*, in «Quaderni petrarcheschi», XIV (2004), pp. 49-88, a p. 75.

²²¹ *Rvf* 360, vv. 125-128.

²²² Cfr. BETTARINI in *Canzoniere*, cit., p. 1568.

da *Francesco* («Questi in sua prima età fu dato a l'arte / da vender parolette, anzi menzogne»,²²³ «tolto da quella noia al mio dilecto, [...] lui tenni, ond'or si dole, / in dolce vita, ch'ei miseria chiama: / salito in qualche fama»),²²⁴ per cui l'esperienza erotica avrebbe nobilitato il poeta anche sotto un profilo intellettuale,²²⁵ grazie al valore della donna da lui scelta come oggetto d'amore,²²⁶ la cui contemplazione ha permesso al poeta di distinguersi dal volgo («ch'or saria forse un roco / mormorador di corti, un huom del vulgo»).²²⁷ In tal senso Amore afferma: «Quanto à del pellegrino et del gentile, / da lei tene, et da me, di cui si biasma». ²²⁸ L'orazione d'altronde si pone in contrapposizione a quella dell'io lirico, che al contrario riprende le posizioni di *Agostino* nel *Secretum*: fin dal primo incontro con Laura, infatti, egli racconta di non aver ricevuto altro che «ira et sdegno»²²⁹ e amarezza,²³⁰ fino ad odiare la propria vita²³¹ vivendo in guerra con se stesso,²³² ma soprattutto Amore gli impedito di raggiungere l'altezza cui era destinato²³³ e di dare adeguata importanza alla contemplazione di Dio: «Questi m'è fatto men amare Dio / ch'i' non doveva, et men curar me stesso: / per una donna ò messo / egualmente in non cale ogni pensiero». ²³⁴ L'inversione delle posizioni rispetto al *Secretum* potrebbe far credere che il poeta dimostri, quasi alla fine del canzoniere, di aver interiorizzato le parole di *Agostino*. Nella canzone, tuttavia, la Ragione non giunge ad un verdetto («Ella allor sorridendo: / "Piacemi aver vostre questioni udite, / ma piú tempo bisogna a tanta lite"»),²³⁵ lasciando senza soluzione il conflitto interiore del poeta e con esso il valore morale del *topos* della trasformazione. Infatti, l'ambiguità che chiude *Rvf* 360, come nota Hempfer, si fa specchio dell'«impossibilità di decidere fra modelli alternativi»²³⁶ proposta da Petrarca nei *Fragmenta*, che di fatto finisce per tenere insieme una coesistenza di significati per i motivi che popolano la raccolta, e tra questi anche il *topos* della trasformazione dell'amante nell'amata, in cui tuttavia il percorso interpretativo fin qui osservato permette di porre in evidenza una dimensione fantasmatica e relativa al disordine memoriale.

III.2.4. Memoria e morale in Petrarca

Prima di prendere in considerazione gli espedienti tecnici tramite i quali Petrarca cerca una *cura memoriae* alla *pestis phantasmatum*, riorganizzando la sua memoria, è necessario analizzare quali siano le concezioni del poeta riguardo la memoria stessa. Nonostante lo stretto legame esistente tra il pensiero dell'autore dei *Fragmenta* e quello agostiniano, non esiste un luogo in cui Petrarca individui la memoria come parte dell'anima eterna dell'uomo,²³⁷ come invece proponeva *Agostino* nel *De*

²²³ *Rvf* 360, vv. 80-81.

²²⁴ Ivi, vv. 83-88.

²²⁵ Ivi, vv. 89-90: «solo per me, che 'l suo intellecto alzai / ov'alzato per sé non fôra mai».

²²⁶ Ivi, vv. 97-99: «et a costui di mille / donne electe, excellenti, n'elessi una, / qual non si vedrà mai sotto la luna».

²²⁷ Ivi, vv. 115-116.

²²⁸ Ivi, vv. 129-130.

²²⁹ Ivi, v. 11.

²³⁰ Ivi, vv. 25-27: «In quanto amaro à la mia vita avezza / con sua falsa dolcezza, / la qual m'atrasse a l'amorosa schiera!».

²³¹ Ivi, vv. 14-15: «ch'alfine vinta fu quell'infinita / mia patientia, e 'n odio ebbi la vita».

²³² Ivi, v. 30: «e' mi tolse di pace et pose in guerra».

²³³ Ivi, vv. 28-29: «Che s'i' non m'inganno, era / disposto a sollevarmi alto da terra».

²³⁴ Ivi, vv. 30-34.

²³⁵ Ivi, vv. 155-157.

²³⁶ HEMPFER, *Rerum vulgariium fragmenta* 32, cit., p. 76, vedi oltre.

²³⁷ Esiste qualche traccia in tal senso, soprattutto legata all'influenza di Platone su Petrarca, studiata da TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., pp. 167-178, ad esempio *Fam.* XXIV, 5, 19 a Seneca: «si vel libros vel librorum

Trinitate.²³⁸ Al contrario il poeta in diversi luoghi pone in evidenza la debolezza dell'organo memoriale («Fluxa est hominum memoria»)²³⁹ e si mostra dubbioso riguardo al valore di una memorizzazione ampia e acritica di informazioni. Questa concezione viene esposta da Petrarca già nei *Rerum memorandarum*. Qui, come nota Torre, egli riprende le idee di Plinio relative alla fragilità della memoria assieme agli *exempla* che l'autore latino riporta per dimostrarle. Così nel testo il poeta afferma: «sicut enim nulla copiosior aut ditior est animi supplex, sic nulla fragilior, nulla fugacior».²⁴⁰ A indebolire la memoria è soprattutto la vecchiaia, che, come ricorda Seneca il Vecchio, rende più complessa la fissazione di informazioni e più facile la dimenticanza,²⁴¹ ma anche il danno fisico, in grado di condurre al completo oblio, come nel caso di Messalla Corvino, ricordato da Plinio e menzionato da Petrarca nelle *Fam.* III, 10 e XXIV, 9.²⁴²

Il tema della fragilità della memoria ricorre anche nel dialogo 101 del *De remediis*. Qui, dopo aver esposto nuovamente i problemi relativi alla senilità,²⁴³ Petrarca fornisce un rimedio alla debolezza del ricordo, ossia l'esercizio, che permette di puntellare le rovine: («D. Memoria labascit. R. Adesto ne corruat, et labantem iugi ecercitatione sustenta. Fac quod muro ruinam minitanti fieri solet, adhibe repagula opportunis locis, et fragilem crebris ac validis adminiculis circumvalla»)²⁴⁴ È dunque necessario curare in modo continuo la propria memoria, affinché questa non subisca troppo repentinamente gli effetti della vecchiaia, come afferma il poeta poco oltre:

D. Infida memoria est. R. Noli ergo illi fidere, sepe calculum secum pone, quicquid credideris confestim exige, et quod cras facturus fueras, nunc facito. Non est tuta dilatio: sic ex malis si quid boni potes elice. Fides socii desidiā parit, diligentiam perfidia²⁴⁵

memoriam lethei gurgitis unda non obruit, pudebit, credo, laudati discipuli; qua enim fronte de tali talia scripsisse potueris, ignoro; certe ego illa sine pudore non relego». Tuttavia questi elementi rimangono indiziari, soprattutto a fronte di una sistematica attenzione petrarchesca alla *fragilitas* memoriale.

²³⁸ Cfr. par. II.2.1.2.

²³⁹ *Fam.* VI, 15, 10.

²⁴⁰ *Rer. Mem.* II, 14, 5. Cfr. *Nat. Hist.* VII, 90 su memoria «neque aliud esta eque fragile in homine», si veda in tal senso TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 146.

²⁴¹ *Rer. Mem.* II, 14, 5: «Hinc et prima omnium senescit – cuius rei non solum Seneca, sed experientia etiam testis est – et plusculum in dies reparatione operis indiget et casibus ac morbis pluribus exposita est, quin et in ipso valitudinis ac iuvente flore, vel curis acerbis vel sompno gravi vel perturbatione ridicula, denique levissimis et innumerabilibus ex causis ita repente nonnunquam animum destituit, ut attonitus rerumque omnium ignarus et loci et temporis et non absentium modo sed astantium, postremo suimet, oblivione cecissima confundatur, nisi confestim revolet ipsa que fugerat». Cfr. SENECA IL VECCHIO, *Controversiae*, I, praef., 2: «Sed cum multa iam mihi ex meis desideranda senectus fecerit, oculorum aciem retuderit, aurium sensum hebetaverit, nervorum firmitatem fatigaverit, inter ea quae rettuli memoria est, res ex omnibus animi partibus maxime delicata et fragilis, in quam primam senectus incurrit».

²⁴² *Fam.* III, 10, 14 a un destinatario sconosciuto, del 1339: «non oblivio Messalam, non Plotinum lepra pervaderet, si oportuna mors instantes miseras prevertisset» e *Fam.* XXIV, 9, 10 ad Asinio Pollione datata 1353: «Eternum vale, et ex graiis Ysocratem Demosthenem et Eschinem, ex nostris oratoribus Crassum et Antonium salvere iube, Corvinum quoque Messalam et Hortensium, si modo illi “memoria”, quam “biennio” antequam hinc migraret “amiserat”, carnis fasce deposito restituta, huic alteri non erepta est». Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 145.

²⁴³ *De rem.* II, 101: «D. Sed memoria inopi et infirma sum. R. Est hec alia senectutis infamia, haud verior quam relique; sed, ut vera sit, huic quoque studii ope subvenias».

²⁴⁴ *Ibidem*. Torre pone in relazione questo passo con un brano della *Fam.* XVII, 8, in cui Petrarca propone un'analogia tra lo studioso e il mercante, i quali, se non curano adeguatamente gli affari e lo studio, trovano il loro *scrinium* vuoto. Si veda in tal senso *Fam.* XVII, 8, 3-4: «neque etenim ut mercator dives quamvis navigandi finem fecerit, cumulatam tamen consignatamque pecuniam domi habet, sic etiam studiosus legendi meditandique finem faciens, consignare memoriam velut archulam suam potest. Est enim futilis ac rimosa et cui, nisi aliquid iugi studio semper inferciat, multa quotidie dilabuntur. Ita qui non discit, obliviscitur, et quisquis memoriam suam quasi plenam redundantemque neglexerit, post tempus ad illam rediens, inanem vacuumque mirabitur», corsivo mio. Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 148.

²⁴⁵ *De rem.* II, 101. Solo in questo modo è possibile mantenere una memoria tenace, come hanno fatto i personaggi illustri menzionati nel dialogo, cfr. *ibidem*: «R. Diligentia et artificio illam stringe. Cunctis ingenii memorieque defectibus

Da quanto detto si deduce che Petrarca si dimostra più attento alla dimensione organica della memoria rispetto a quella filosofico-teologica, e conseguentemente il poeta è più interessato alla funzione pratica e morale del ricordo che non a quella gnoseologica.²⁴⁶ Ciò appare chiaramente sia nel *Secretum* che nel *De remediis*, opere nelle quali, come si osserverà, la memoria si fa strumento della filosofia nella vita pratica.

Il ricordo è dunque in primo luogo una tecnica, che Petrarca affina a partire dalle sue fonti classiche e medievali. Egli in tal senso conosceva il *De oratore*²⁴⁷ e la *Rhetorica ad Herennium*,²⁴⁸ che, in linea con la tradizione coeva, attribuiva a Cicerone, e possedeva anche una copia, seppur lacunosa dell'*Institutio oratoria*.²⁴⁹ Il poeta dimostra di conoscere la distinzione tra *memoria verborum* e *memoria rerum* nei *Rerum memorandarum*,²⁵⁰ ma anche il concetto di *memoria*

*occurrit, industria; nil patitur perire, nil minui; hec est que Philosophos et Poetas senes, virentissimo ingenio ac stilo, hec est que decrepitos oratores voce solida validisque lateribus ac tenaci memoria, servare potest. Quod nisi sic esset, nunquam Solon, et quotidie discens aliquid senesceret, et supremum agens spiritum, ad colloquium assidentium amicorum, ex ipsa iam quasi morte consurgeret; non Chrysippus acutissimum illud ac profundissimum volumen ceptum iuvenis, in extrema perficeret senectute; non Homerus illa etate divinum et celeste opus excuderet; non Simonides octuagesimo vite anno pierium in certamen, iuvenili fervore animi, senili autem maturitate descenderet; non quarto et nonagesimo Ysocrates ardens illud opus ac mirabile, et prope centesimum Sophocles, tragici summum stili decus, suam compleret Edypoden; non octogenario maior Cato, nulla mutatione vocis aut laterum, nullo memorie lapsu, vel in gravi seipsum accusatione defenderet, vel clarissimos oratores ultro ipse ad iudicium evocaret», corsivo mio. Ma si veda anche Sen. VIII, 2, in cui come nota TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 122: «il limite di una vecchia memoria sta nella sua vastità, nell'enorme quantità di dati che nel corso degli anni ha dovuto conservare: la ricchezza di informazioni rende infatti più lento e macchinoso l'atto del ricordo, più articolato il processo di recupero e valutazione delle notizie inventariate. Da ciò consegue che definire più rapida e pronta la memoria dei giovani significa anche riconoscerne le esigue dimensioni».*

²⁴⁶ DANIELE, *La memoria innamorata*, cit., p. 18: «In linea generale l'idea di memoria nella visione del mondo petrarchesca è legata piuttosto che a un presupposto teorico-sistematico ad un'immagine permanente, ad un assillo esistenziale che riconduce tutto ad unità rappresentativa, a categoria dello spirito».

²⁴⁷ Presente nel ms. Troyes 552, posseduto da Petrarca a partire dal 1343. Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 93, ma vedi nota successiva.

²⁴⁸ La *Rhetorica ad Herennium* era contenuta in un manoscritto inviato da Boccaccio a Petrarca, menzionato nella *Fam.* XVIII, 4, inviata al Certaldese nel 1355. Già Sabbadini e Nolhac suggerivano che il manoscritto in questione potrebbe essere il Laurenziano LI, 10 del secolo XI proveniente da Montecassino, contenente il *De lingua Latina*, la *Pro Cluentio* di Cicerone e la *Rhetorica ad Herennium*, ma Petrarca doveva già conoscere il testo a quell'altezza cronologica. Piras suggerisce che l'*Ad Herennium* fosse presente nel Troyes 552 ai tempi di Petrarca (Cfr. G. PIRAS, *Nuove testimonianze dalla biblioteca di Petrarca: le annotazioni al De lingua Latina di Varrone*, in «Quaderni petrarcheschi», XVII-XVIII [2007-2008], pp. 829-856, a p. 840 e A. TORRE, «Lege memoriter». *Petrarca e l'arte della memoria*, in «Lettere Italiane», LVI/1 [2004], pp. 12-49, a p. 29). C'è poi un altro manoscritto posseduto da Petrarca e giunto sino a noi, diviso in Vitt. Em. 1630 contenente l'*Ad Herennium*, Vitt. Em. 1631, contenente Tacito, e Vitt. Em. 1632, occupato dalle *Tusculanae*. Il manoscritto secondo Silvia Rizzo entrò in possesso di Petrarca tra il 1354 e il 1356 (Cfr. S. RIZZO, *Un nuovo codice delle Tusculanae dalla biblioteca del Petrarca*, in «Ciceroniana», IX [1996], Atti del IX Colloquium Tullianum. Courmayeur, 29 aprile-1 maggio 1995, pp. 75-104 e M. SPALLONE, *Testo e dintorni in un nuovo testimone della Rhetorica ad Herennium*, in «Revue d'histoire des textes», XXVII [1997], pp. 109-149).

²⁴⁹ Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 4: «quasi tutte le più importanti opere sulla memoria e le sue tecniche compaiono infatti nella biblioteca del Petrarca, e la vigile *curiositas* con cui egli ha attraversato questi testi è testimoniata dalle postille che foglio dopo foglio ne salvaguardano e trasmettono il ricordo». L'*Institutio oratoria* è contenuta nel ms. Bodmer 146, appartenuto a Petrarca, che contiene anche l'*Ars rhetorica* di Fortunanzio, i *Principia rhetorices* di Agostino, *Praecepta artis rhetoricae* di Giulio Severiano e le *Partitiones oratoriae* di Cicerone. Non è chiaro quando il poeta entrò in possesso del manoscritto: mentre Billanovich fa risalire l'evento al 1355, Torre propone di datarlo al 1350. Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 128. Si veda anche FENZI in *Secretum*, cit., p. 352 e MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 54. In ogni caso esso non riporta integralmente il testo di Quintiliano, lo stesso Petrarca se ne rese conto, come testimonia la *Fam.* XXIV, 7, 1 al retore romano: «Oratoriarum Institutionum liber, heu, discriptus et lacer, venit ad manus meas».

²⁵⁰ *Rer. Mem.* II, 2, 4: «Sed cum duplex sit memoria, una rerum, verborum altera, primam, qualem in Fabio modo retuli, talem in Lucio Lucullo, amplissimo et imperatore simul et philosopho, admirabiliter viguisse comperi».

artificialis, come si osserva in una postilla al *De oratore*, nella quale Petrarca nota il passo dove Cicerone parla di Simonide.²⁵¹ Nonostante questo egli appare critico verso le tecniche di memoria. Questo dato potrebbe apparentemente contraddire quanto osservato, ma in realtà la condanna petrarchesca riguarda la finalità della memorizzazione propria della mnemotecnica classica, più che di quella medievale: nell'ottica del poeta infatti non ha valore la quantità di dati ricordati, che come si osserverà viene ostentata da chi è in cerca di fama, quanto la loro qualità, per cui se la memoria non dà frutto a livello morale si traduce in uno sterile accumulo, riducendosi ad una funzione passiva.²⁵²

Ciò si comprende prendendo in considerazione il profilo della figura di Temistocle delineata sia nei *Rerum memorandarum* che ne *De remediis*. Nei *Rerum memorandarum* l'ateniese viene ricordato da Petrarca come importante mnemonista, in linea con la tradizione, ma, riprendendo un aneddoto presente nel *De oratore*,²⁵³ il poeta ne fa un *exemplum* della necessità di dimenticare, prodotta dalla delusione dell'avversa fortuna:

Idem indigno exilio coactus, cum ad Xersen Persarum regem se conferre decrevisset, brevi temporis spatio persicum prius ydioma perdidicit, nequid in primo colloquio peregrinum aures regis offenderet. Itaque minus miror tantis nature peditum muneribus artificiosam memoriam contempsisse; que tum primum in Grecia reperta, apud nos hodie vulgata est; quam cuidam eius artificii perito sibi promittenti respondit malle se obliviscendi artem discere. Visa quidem auditaque omnia memorie herebant, et idcirco non tam novis sarcinis urgere quam turba rerum innumerabilium pregravatum pectus exhonere cupiebat²⁵⁴

In questo caso è dunque la sofferenza a produrre la voglia di cancellare il ricordo e il tema dell'oblio appare legato all'esperienza personale di Temistocle. Differente è però la funzione del personaggio nel *De remediis*. Qui scompare il richiamo all'esilio e l'ateniese si fa *exemplum* della necessità di alleggerire la memoria dal peso delle informazioni inutili e dannose:

R. Terrenarum et inutilium rerum credo; quenam vero et quo vaga hec volatilisque memoria, que cum celum terramque peragraverit, in se ipsam nesciens reverti, quod unum necessarium ac salubre erat obliviscitur? In qua etsi forte aliquid delectationis interdum, sepe tamen anxietatis est plurimum. Nec immerito Themistocles, cum ei quidam memorandi artem a Simonide tunc inventam polliceretur, malle se ait oblivionis artem quam memorie discere; et licet hoc ille suo quodam iure respondisse videatur, ut qui nature dono illo supra fidem excelleret cuiusque memoriam innumere quidem rerum atque verborum imagines pregravarent, fere tamen omnibus convenit, ita omnes et dediscenda discitis et discenda dediscitis, in his tantum quorum utilis esset oblivio

²⁵¹ «S[ilvane]. Nota de Simonide et de inventore memorie», in TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 100, ma si veda più in generale ivi, pp. 99-103.

²⁵² Cfr. BOLZONI, *Petrarca e le tecniche di memoria*, cit., p. 44: «I vari interventi della *Ratio* si possono leggere come un cammino verso il modo corretto di gestire i rapporti fra memoria e oblio: si ha infatti una specie di decostruzione dell'autonoma esaltazione della potenza della memoria, che inizia su di un piano psicologico e culmina con l'indicazione di come affrontare la questione dell'ottica della salvezza spirituale».

²⁵³ *De orat.* II, 74, 299-300: «facit enim de se coniecturam; cuius tanta vis ingeni est, ut neminem nisi consulto putet, quod contra se ipsum sit, dicere; sed ego non de praestanti quadam et eximia, sed prope de vulgari et communi vi nunc disputo. Ita apud Graecos fertur incredibili quadam magnitudine consili atque ingeni Atheniensis ille fuisse Themistocles; ad quem quidam doctus homo atque in primis eruditus accessisse dicitur eique artem memoriae, quae tum primum proferebatur, pollicitus esse se traditurum; cum ille quaesisset quidnam illa ars efficere posset, dixisse illum doctorem, ut omnia meminisset; et ei Themistoclem respondisse gratius sibi illum esse facturum, si se oblivisci quae vellet quam si meminisse docuisset. Videsne quae vis in homine acerrimi ingeni, quam potens et quanta mens fuerit? Qui ita responderit, ut intellegere possemus nihil ex illius animo, quod semel esset infusum, umquam effluere potuisse; cum quidem ei fuerit optabilius oblivisci posse potius quod meminisse nollet quam quod semel audisset vidissetve meminisse. Sed neque propter hoc Themistocli responsum memoriae nobis opera danda non est neque illa mea cautio et timiditas in causis propter praestantem prudentiam Crassi neglegenda est; uterque enim istorum non mihi attulit aliquam, sed suam significavit facultatem».

²⁵⁴ *Rer. Mem.* II, 2, 9, corsivo mio.

L'oblio, come si è osservato nel par. II.2.1.3, nella concezione medievale non si configura come una forza opposta alla memoria, ma è piuttosto uno strumento per raggiungere una sua efficace organizzazione. Petrarca condivide quest'idea, individuando la molteplicità e la confusione dei ricordi come l'origine dell'errore morale, e riconoscendo l'oblio come un mezzo di organizzazione memoriale.²⁵⁶ Così la tecnica di oblio si fa parte della *cura memoriae* descritta nel *De remediis*,²⁵⁷ dove, nell'ottavo dialogo del primo libro, di fronte all'affermazione di onnipotenza della memoria proposta dal *Gaudium*, *Ratio* risponde individuando come unica «insignis [...] vis» del ricordo quella che, tenendosi lontana dalla *curiositas* («quod omni curiositate melius fuerit»), seleziona e ricompone i dati memorizzati trattenendo solo ciò che è utile («damnosa reiciat, stringat utilia, neque tam sedulo que delectent aggreget quam que prosint»)²⁵⁸ In tal senso la funzione etica della memoria corrisponde alla sua capacità di selezionare il materiale utile a livello morale e ricomporlo in dei percorsi associativi da contrapporre alle passioni individuate nel *Secretum* e che strutturano lo stesso *De remediis*. Questo è deducibile prendendo in considerazione quanto affermato dalla *Ratio* poco oltre il passo osservato:

R. Optimo nichil est melius. Quod si fidem dicto queris, ut in optimis te memorem prebeas oportet, memento peccati tui ut doleas, memento mortis ut desinas, memento divine iustitie ut timeas, memento misericordie ne desperes²⁵⁹

²⁵⁵ *De rem.* I, 8, corsivi miei. Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 98: «Di fronte a una memoria che rinnova incessantemente i vani dilette e i continui dolori terreni [...] e trattiene le impronte del piacere piuttosto che quelle dell'utile [...] Petrarca erge il virtuoso rifiuto di Temistocle e la sua volontà di oblio, rinvenendo in essi l'unico atteggiamento che consenta alla memoria di sgravarsi delle varie e innumerevoli immagini di parole e di cose [...] e di dedicarsi al ricordo delle cose ottime». Si veda anche ivi, p. 97 dove lo studioso ragiona sulle metafore legate alla memoria incarnate nella figura di Temistocle: «L'immagine, al contempo della memoria e di memoria, è costruita da Petrarca con l'accostamento (e in un certo senso, l'incastro, l'accorpamento per *mise-en-abîme*) di due metafore che definiscono entrambe la memoria come un contenitore, ma che di tale contenitore evidenziano anche la differente funzionalità: il petto di Temistocle è il *locus maior* di memoria, l'espressione dell'eroica *vis memoriae* per la quale l'eroe greco è giustamente inserito nella galleria petrarchesca di mnemonisti *memorandi*, quindi una rappresentazione forte della memoria come spazio stabile e capiente ove riporre i propri ricordi; le *sarcinae* invece costituiscono in questo caso un luogo di memoria subordinato e inferiore (il bagaglio infatti si aggancia al corpo/*pectus*, ne è parte aggiunta), e in generale riconducono a un'immagine di *locus memoriae* irregolare, difforme, e quindi, secondo la precettistica classica minimamente utile all'atto della memorizzazione». Per l'utilizzo della metafora della *sarcina* in relazione alla memoria da parte di Petrarca si veda ivi, pp. 247-254. Si veda anche ivi, p. 95: «l'aneddoto, che specularmente esprime la mirabile capacità di una memoria naturale ma anche il desiderio di Temistocle di non venir sopraffatto dall'eccessivo numero dei ricordi, compare due volte nel corpus petrarchesco – nei *Rerum memorandarum* e nel *De remediis utriusque fortune* –; e il transito attraverso opere di differente natura comporta l'inevitabile sfumare del tono del racconto dal memorialismo enciclopedico dei primi alla dimensione moralistica da *exemplum* percepibile nel secondo».

²⁵⁶ Cfr. GIRARDI, *Figure della rovina*, cit., pp. 262-263: «Nell'affollato magazzino delle figure petrarchesche del tempo esiste, in realtà, un legame sempre assai stretto fra il tema della "fluxa memoria" come processo di rovina e l'immaginario equoreo, le visioni del movimento su superfici liquide: i "flumina", [...] e naturalmente il mare, "ferox bellua": visioni quasi sempre / connesse al simbolismo etico del "naufragium"». Si veda anche FINAZZI, *Fusca claritas*, cit., p. 89: «Nonostante provenga da un'associazione topica decisamente scontata, facente perno sull'identificazione tra fiume Lete e motivo dell'oblio, il tema della *liquiditas oblivionis* (o meglio della *oblivio liquida*) diventa essenziale in Petrarca» e più in generale pp. 89-96 per la ricorrenza e le valenze del Lete nel canzoniere.

²⁵⁷ Cfr. BOLZONI, *Petrarca e le tecniche di memoria*, cit., p. 43: «La *Ratio* non accetta che la quantità e l'efficienza siano valori: vuol misurarsi subito con la qualità dei ricordi e con la ricaduta emotiva che essi hanno, con i sentimenti che essi portano con sé» e ivi, pp. 43-44: «nella versione della *Ratio*, i *loci* e le *imagines*, della memoria appaiono connotati negativamente: l'ampiezza dei luoghi, la molteplicità oscura e fumosa delle immagini trascinano con sé il tedio e il dolore».

²⁵⁸ *De rem.* I, 8.

²⁵⁹ *Ibidem*.

Così il ricordo dei peccati commessi e la vergogna che ne deriva impediscono di cedere al *gaudium* e la *meditatio mortis*, presentando alla mente la decadenza del corpo, tempera la *cupiditas*, mentre il pensiero della giustizia divina incrementa il *metus* e la misericordia si oppone al *dolor*, alleviando l'*acedia*.²⁶⁰ È in questo modo, dunque, che la memoria petrarchesca si configura come un processo attivo dall'importante ruolo etico, divenendo strumento della pratica filosofica.

Questo processo, come ricorda Petrarca nel *De remediis*, è guidato dalla volontà, in linea con quanto osservato nel par. II.2.1.2 riguardo al pensiero agostiniano. Qui *Ratio*, affrontando il tema della mancanza di virtù, ricorda che il corpo e l'intelletto, così come la memoria e la parola, sono soggetti alla sorte, di fronte alla quale un comportamento virtuoso deve essere sostenuto dalla volontà:

*R. Verum damnum iustus dolor, nisi quod alie omnes inopie naturales, aut fortuite, aut violente esse possunt, hec una proculdubio voluntaria est. Cetera namque vel in corpore, vel ingenio memoriaeque vel eloquio, seu externis in rebus sunt, que quidem omnia, non qualia exoptantur obveniunt, sed qualia cuiusque sors tulerit; hec una autem in voluntate consistit, quam pro arbitrio sibi quisque moderatur atque efficit*²⁶¹

Esiste dunque un oblio negativo, privo del controllo individuale, che come si è osservato è portato dalla senilità, ma anche dall'attaccamento alle immagini e al dolore.²⁶² Allo stesso tempo esiste anche un oblio positivo, dotato di un valore etico, che espleta la sua funzione per mezzo dell'azione della volontà sulla memoria.

In tal senso un caso di particolare interesse è quello di Cesare, menzionato da Petrarca in tre luoghi, nei quali il condottiero romano viene ricordato come *exemplum* della capacità di dimenticare facilmente i torti subiti. Così nel *De gestis Caesaris* Petrarca riporta che egli «nichil soleret preter iniurias oblivisci»²⁶³ e nella *Familiare XXIII*, 9 è descritto come un uomo dalla grande memoria, capace di dimenticare solo le offese ricevute.²⁶⁴ Anche nel *De remediis* ricorre la figura di Cesare, che si fa vero e proprio *exemplum virtutis* di nuovo relativo all'oblio degli oltraggi subiti:

*R. Pulchrior venia relinquitur, et pulcherrima omnium oblivio. Hec, inter omnes principes, Iulium Cesarem illustravit: innumere et ingentes viri huius victoriae, gloriosissimi sunt triumphus, incomparabilis rei militaris excellentia, altissimum ingenium, preclara eloquentia, nobilitas generis, forma corporis et invicti animi magnitudo, cum cuncta collegeris, nichil in eo clarius clementia et offensarum oblivione reperies*²⁶⁵

²⁶⁰ Di particolare interesse è anche la menzione dell'oblio come fonte di consolazione, anche laddove non avvenga il pentimento in *ivi*, II, 101: «*D. Memoria pene nulla sum. R. Ea est rerum conditio humanarum, ut qui pauciora meminerit, minor illi fletuum causa sit. Ubi nec emendatio, nec penitentia utilis locum habet, quid superest aliud quam oblivionis auxilium?*». Cfr. *Sen. XIV*, 1, 48: «*Nobile quidem vindicte genus est parcere, nobilissimum oblivisci, ut id sibi pro supremo nature bono suus ille nunc amicus nunc hostis attribuat*».

²⁶¹ *De rem. II*, 104, corsivo mio.

²⁶² L'oblio è posto in relazione all'alienazione dell'io prodotta dall'attaccamento alle immagini del mondo, in particolare nei *Fragmenta*, per azione del fantasma laurano. Cfr. *Rvf* 23, vv. 19-20: «*e mi face obliar me stesso a forza: / ché tèn di me quel d'entro, et io la scorza*». Per l'oblio provocato dal dolore vedi oltre.

²⁶³ *Gest. Ces. XXIV*, 80. Sulla memoria di Cesare in Petrarca si veda CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., p. 7.

²⁶⁴ *Fam. XXIII*, 9, 6: «*ut in multis primum illum Cesarem secutus, ad quem Cicero loquens memoriam eius implorat, qua valere illum plurimum dicit, ut qui "nil soleat nisi iniurias oblivisci"*». Cfr. CICERONE, *Pro Ligario*, 35: «*te qui oblivisci nihil soles nisi iniurias*», ma anche SENECA, *De ira*, 3, 30, 4: «*Divum Iulium plures amici confecerunt quam inimici, quorum non expleverat spes inexplebiles. Voluit quidem ille neque enim quisquam liberalius victoria usus est, ex qua nihil sibi vindicavit nisi dispensandi potestatem*».

²⁶⁵ *De rem. II*, 33, corsivo miei. Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 154: «*ancorato all'illustre immagine di Cesare il precetto morale può dunque essere trattenuto facilmente nella memoria e da lì ispirare all'animo umano un volontario moto di emulazione nei confronti di questo mirabile esempio di romana virtus*».

In tal senso l'oblio necessario alla *cura memoriae* si tramuta nel perdono, inteso come dimenticanza volontaria del male subito.²⁶⁶ Come ricorda lo stesso Petrarca, tale virtù corrisponde alla *magnanimitas* descritta da Aristotele: «R. Aristotelica quedam magnanimitas fertur meminisse collati, accepti autem beneficii oblivisci».²⁶⁷ Questa viene incarnata da Cesare, che tuttavia, come riconosce Torre è «solo una pallida prefigurazione di quella *pietas* cristiana che proprio sul perdono, sulla riconoscenza e sulla carità poggia le proprie basi».²⁶⁸ La *pietas*, infatti, è virtù propria di Cristo, il quale viene pregato nella *Sine nomine* 12 affinché dimentichi e perdoni le offese degli uomini:

Recordare Domine, *recordare misericordie tue criminumque nostrum obliviscere!* [...] Ergo, misericordis Jhesu Criste, noli, quesumus, ista confundere! Noli licet contumaces in servos ire tue frena laxare, cuius impetum intra misericordiam inclusisti. Noli intra iram misericordiam includere! Sed nostrarum *immemor offensarum* miserere nostri!²⁶⁹

III.3. LA MNEMOTECNICA PETRARCHESCA

Si sono sin qui osservate le caratteristiche e le funzioni della memoria nella concezione petrarchesca. Quest'ultima è riconducibile alla tradizione medievale, infatti, da quanto analizzato, si deduce che anche per il poeta la memoria, essendo parte della prudenza, ha un ruolo primario nella formazione etica dell'individuo²⁷⁰ e che essa deve essere curata affinché non si generi un disordine che porta alla perdizione e alla confusione. Si è osservato, inoltre, come il *Francesco* del *Secretum* sia modellato a partire dal profilo del soggetto dalla memoria malata, dove la *pestis phantasmatum* si configura come la condizione di colui che, seguendo la *pestifera curiositas* si lega alle immagini del mondo, confondendo la creatura con il Creatore.

Ebbene, una parte importante del dialogo tra i protagonisti del *Secretum* è incentrata proprio sui rimedi e sulle tecniche da attuare per sanare la condizione di *Francesco*. Ma in senso più ampio

²⁶⁶ *Sen. X*, 1 a Sacramoro de Pommiers, 1367, 25-27: «Contra vero tuarum, ne dubites, offensarum obliviscetur omnium, modo tu malarum voluntatum et male consuetudinis oblivisci velis; obliviscetur, inquam, et delebit iniquitatem tuam et, quantum distat Ortus ab Occidente, longe faciet a te, et a peccato tuo mundabit te, et proiciet illud ut quesitum non inveniatur».

²⁶⁷ *De rem.* I, 93, 8. Cfr. ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, IV, 3, 1124^b: «i magnanimi poi appaiono ricordarsi di quelli a cui fecero del bene e non di quelli da cui ne ricevettero; infatti chi riceve il bene è inferiore a chi lo fa, mentre il magnanimo vuole essere superiore». Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 155. La dimensione morale della dimenticanza è anche da porre in relazione a quanto affermato da Bernardo di Chiaravalle e osservato nel par. II.2.1.2. Si veda in tal senso A. M. VOCI, *Petrarca e la vita religiosa. Il mito umanista della vita eremitica*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1983, p. 61: «La figura di Bernardo di Chiaravalle assume uno dei ruoli più significativi e importanti non solo nella rassegna di solitari del secondo libro del trattato [*Vit. sol.*], ma anche nella generale concezione del Petrarca, perché egli è l'unico, tra le personalità che illustrarono un ordine con la loro fama e le opere, per il quale Petrarca crede di poter affermare che realizzò una *docta solitudo*, che ciò coltivò gli studi nel ritiro mondano, in meditazione, asceti e preghiera».

²⁶⁸ TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 154.

²⁶⁹ *Sin. nom.* 12, corsivi miei. Cfr. *Sen. XV*, 5, 20: «preteera Cristum orans bonum vite exitum et misericordiam ac veniam, quin et oblivionem iuvenilium delictorum, unde nil suavius in labiis meis sonat quam daviticum illud: "Delicta iuventutis mee et ignorantias meas ne memineris"».

²⁷⁰ Cfr. YATES, *l'arte della memoria*, cit., p. 94: «[i] riferimenti alla memoria artificiale, in un'opera in cui le parti della prudenza e altre virtù sono le "cose da ricordare", sarebbero sufficienti a classificare Petrarca come appartenente alla tradizione sulla memoria, e a classificare i *Rerum memorandarum libri* come un trattato etico destinato per la memorizzazione, non meno degli *Ammaestramenti degli antichi* [di Bartolomeo da San Concordio]. E questo è probabilmente ciò che il Petrarca intendeva. A dispetto del sapore umanistico dell'opera e dell'utilizzazione del *De oratore* piuttosto che del solo *Ad Herennium* sulla memoria artificiale, il libro di Petrarca sgorga direttamente dalla scolastica, con il suo pio uso della memoria artificiale come parte della prudenza».

se si confrontano una serie di elementi e temi ricorrenti nell'opera del poeta è possibile riconoscere nel processo che va dallo *studium* all'azione e alla creazione poetica quello schema tripartito, composto da *memoratio*, *cogitatio* e *ruminatio*, esposto nella postilla alle *Enarrationes in Psalmos* ed analizzato nel par. II.2 A questi tre momenti se ne aggiunge un quarto, preliminare, che consiste nella creazione di un contesto mentale adeguato alla memorizzazione e alla *meditatio*. Così nella mnemotecnica petrarchesca si riconoscono quattro fasi:

1. La creazione di un contesto adatto alla meditazione. A questa fase corrispondono l'immaginazione visiva e sonora di un ambiente mentale, nonché l'acquisizione della postura seduta, condizioni che permettono di meditare anche in contesti che rendono complessa la concentrazione.
2. La *memoratio*. Riconducibile alla definizione di *studium* come l'applicazione dell'animo al contenuto del testo e la sua memorizzazione, la *memoratio* è favorita da una lettura lenta e attenta, dall'apposizione di note sulla pagina e dalla figurazione di quanto viene letto.
3. La *cogitatio*. Consiste nell'interiorizzazione e nel confronto delle nuove informazioni con il contenuto della memoria. Lo scopo è l'adesione al testo, intesa come la ricezione e l'elaborazione del suo contenuto ideologico.
4. La *ruminatio*. Corrisponde alla contaminazione dei nuovi dati con i ricordi, essa ha un duplice obiettivo: in primo luogo il testo deve dare frutto sul piano morale, dunque l'informazione elaborata deve trasformarsi in azione. In secondo luogo quanto letto deve essere assimilato in funzione della creazione poetica.

Nelle prossime pagine si intende ricostruire il funzionamento di queste indicazioni tecniche nelle opere petrarchesche.

III.3.1. IL CONTESTO PER LA *MEDITATIO*

La meditazione petrarchesca appare molto vicina a quella descritta nella tradizione monastica ed è caratterizzata da una forte componente immaginativa, utile a proiettare il poeta in uno spazio alternativo a quello imposto della contingenza, le cui principali caratteristiche sono il contesto naturale, il silenzio e la solitudine. Qui, in posizione seduta, Petrarca può attuare la propria *meditatio*, che coinvolge tanto la dimensione morale della sua memoria quanto quella poetica.

III.3.1.1. Lo *Studium* e lo spazio naturale

Per comprendere le tecniche e le funzioni della memorizzazione nella concezione petrarchesca è necessario tornare al secondo libro del *Secretum*. Qui, dopo aver rintracciato l'origine dell'*acedia* di Francesco nella fortuna e nel tempo, Agostino pone in evidenza l'assurdità dell'atteggiamento del suo interlocutore, che aspira a vivere un'esistenza senza preoccupazioni nel «rerum humanarum turbine», nella «varietate successuum» e nella «caligine futurorum»²⁷¹ di un mondo guidato dalla sorte. Ciò che intende evidenziare il teologo è che la condizione di Francesco è in realtà propria

²⁷¹ *Secr.* II, 116.

dell'esistenza umana, in linea con quanto affermato da Petrarca nel *De remediis*, e dunque, più che fuggire le *curae* è necessario evitare che queste turbino la meditazione. Quest'ultima indicazione viene esposta attraverso il *topos* monastico che vede l'opposizione città e ambiente naturale,²⁷² sul quale si tornerà analizzando il deserto figurato in *TE*.²⁷³ *Francesco* infatti si lamenta di non potersi concentrare in un contesto caotico e decadente come quello cittadino, che logora i sensi e impedisce l'elevazione del pensiero:

*F. Quis vite mee tedia et quotidianum fastidium sufficienter exprimat, mestissimam turbulentissimamque urbem terrarum omnium, angustissimam atque ultimam sentinam et totius orbis sordibus exundantem? Quis verbis equet que passim nauseam concitant: graveolentes semitas, permixtas rabidis canibus obscenas sues, m et rotarum muros quatientium stridorem aut transversas obliquis itineribus quadrigas; m tam diversas hominum species, tot horrenda mendicantium spectacula, tot divitum furores: illos mestitia defixos, hos gaudio lasciviaque fluitantes; tam denique discordantes animos, artesque tam varias, tantum confusis vocibus clamorem, et populi inter se arietantis incursum? Que omnia et sensus melioribus assuetos conficiunt et generosis animis eripiunt quietem et studia bonarum artium interpellant*²⁷⁴

Agostino in risposta riconosce il legame tra l'attività poetica e l'ambiente naturale, citando Orazio²⁷⁵ e lo stesso Petrarca («silva placet Musis, urbs est inimica poetis»),²⁷⁶ ma al contempo ricorda che tramite la meditazione è possibile impedire che il tumulto, pur colpendo i sensi, turbi l'anima («Quod si unquam intestinus tumultus tue mentis conquiesceret, fragor iste circumtonans, michi crede, sensus quidem pulsaret, sed animum non moveret»).²⁷⁷ Quindi il teologo menziona sia il terzo libro delle *Tusculanae* di Cicerone, sia un'epistola seneciana, e in particolare quest'ultima appare interessante poiché, come si osserverà, verrà contaminata da *Francesco* con altre fonti in un lavoro complesso di *cogitatio* e figurazione. Nel passo citato da *Agostino* Seneca lega il turbamento interiore alla risonanza del tumulto esterno con le passioni interne, in assenza delle quali, ricorda il filosofo, è possibile attuare un corretto *studium* e una meditazione in qualsiasi contesto:

Animum enim cogo sibi intentum esse nec advocari ad externa; omnia licet foris resonent, dum intus nihil tumultus sit, dum inter se non rixentur cupiditas et timor, dum avaritia luxuriaque non dissideant nec altera alteram vexet. Nam quid prodest totius regionis silentium, si adfectus fremunt?²⁷⁸

Ora, l'opposizione tra ambiente urbano e spazio naturale ricorre anche nel *De vita solitaria*. Qui Petrarca espone una vera e propria tecnica di visualizzazione interiore dello spazio naturale, che permette al poeta di meditare su quanto legge, ma anche di comporre poesia, in qualsiasi contesto si trovi. Nel testo Petrarca prende mossa da una disputa con coloro che ritengono un luogo naturale inadatto alla coltivazione delle lettere e della virtù.²⁷⁹ Questi trovano un modello illustre in Quintiliano: nell'*Institutio oratoria*, infatti, il retore sconsiglia il ritiro in ambienti naturali per lo studio e la composizione di orazioni, perché tale contesto potrebbe indurre distrazioni.²⁸⁰ Al pensiero

²⁷² Cfr. *Fam.* IX, 5, 14 a Ugolino Vescovo di Parma del 1351: «Quid vero michi profuit negotiorum atque urbium fuga, quid solitudinis atque otii studium, quid amor quietis ac silentii [...]?».

²⁷³ Cfr. par. IV.4.4.11.

²⁷⁴ *Secr.* II, 120, corsivo mio.

²⁷⁵ ORAZIO, *Epistulae*, II, 2, 77: «scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbes», in *Secr.* II, 120.

²⁷⁶ *Epyst.* II, 3, v. 43.

²⁷⁷ *Secr.* II, 120. Dopo questa ammonizione *Agostino* continua citando il *De tranquillitate animi* seneciano e il terzo libro delle *Tusculanae* ciceroniane, gli stessi testi sono citati come rimedi alla *aegritudo* in *De rem.* II, 93.

²⁷⁸ *Ad Luc.* LVI, 5.

²⁷⁹ *Vit. sol.* I, 7: «Nec sum nescius ut hoc loco michi violenter occurritur ab his quibus solitudo et literis inimica videtur et virtutibus».

²⁸⁰ *Ibidem*.

quintiliano Petrarca oppone l'esempio, riportato dallo stesso retore latino, di Demostene, che al contrario usava ritirarsi in una solitudine bucolica per la stesura dei suoi discorsi.²⁸¹ Il poeta, schierato con il retore greco, si dimostra convinto dell'inscindibile legame tra natura e studio,²⁸² e questa relazione finisce per trasformare il luogo di elezione dello *studium* in un'imprescindibile necessità di Petrarca, il quale si dimostra incapace di raggiungere la concentrazione adatta in un ambiente differente. Da ciò prende spunto la tecnica di concentrazione e figurazione interiore esposta dal poeta: «permitto ut tali spectaculo recreatum animum in angustias cogant tacitas atque reconditas».²⁸³ È questo il *remedium* trovato da Petrarca per raggiungere la propria *intentio* meditativa quando la contingenza non gli permette di ritirarsi nella silenziosa solitudine del suo *locus amoenus*:

Nam et ego unum hoc in necessitate remedium inveni, *ut in ipsis urbium tumultibus imaginariam michi solitudinem secessu aliquo, quantum sinor, et cogitatione conficiam, vincens ingenio fortunam* – quo remedii genere sepe quidem hactenus usus sum; et quoniam futuri semper incerta conditio est, an adhuc usurus sim nescio –; certe, libera si contingat electio, solitudinem veram propriis in sedibus quesiturus²⁸⁴

La figurazione di uno spazio naturale interiore, in tal senso, diviene correlativo dello stato della mente raggiunto nell'*otium* valchiusano:²⁸⁵

Quod his precipue dictum sit qui orationes texunt aut historias; *nam qui philosophiam ac maxime qui poeticam meditantur, quibus acuta potius et arguta quam multa conquirere mens est, eos libertati proprie relinquendos censeo*: impetum ingenii sequantur, considant ubicunque est animus, ubi locus tempusque suaserint, aut ubi se stimulis maioribus adigi senserint, seu celo aperto, sed clause tecto domus, seu solide rupis obtentu, seu patule pinus umbraculo. [...] *Nempe supra humanum modum rapiantur oportet si supra hominem loqui volunt: id sane locis apertissimis expeditius fieri interdum et alacrius animadverti*²⁸⁶

Si noti come in questo brano sia centrale la metafora spaziale: affinché la meditazione filosofica e poetica risulti efficace, la mente deve essere in grado di muoversi in uno spazio aperto seguendo l'«impetum ingenii» durante lo studio e la contemplazione interiore che ne consegue. In tal senso l'*apertissimus locus* diviene ambiente interiore necessario per coloro che «supra hominem loqui volunt».²⁸⁷ Nel brano, inoltre, la metafora del movimento pone in relazione il moto nel contesto

²⁸¹ *Ibidem*: «Ecce igitur ut adversum me non spernendus testis in iudicium venit, qui, velut autoritati proprie parum fisus, Demosthenis, haud vulgaris equidem note viri sed absque emulo graie facundie principis, factum profert opinioni sue consentaneum; [...] Habes, o studiose silvarum sectator miratorque, dicat aliquis, qui silvas et colles et secessus avios non tantum inutiles studiis opinetur sed damnosos».

²⁸² *Ibidem*: «Neque enim studiosis impero ut in silvis aut in montibus libros scribant».

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ Ivi, I, 4. Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 135: «[Petrarca] pensa [...] a una “imaginaria solitudo”, un'interiorizzazione assoluta della *sapientia* tanto che “in turba, itinere conviviis etiam cogitatio ipsa faciat sibi secretum”».

²⁸⁵ Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 136: «Petrarca sembra delineare alla vista interiore un mentale percorso di salvezza che intende condurre alla tranquillità dell'animo attraverso il perseguimento di un saldo stato di concentrazione, di una *mentis intentio* raggiungibile col deciso abbattimento di tutte le barriere erette dalla vita quotidiana (“turbas atque solitudines”) e il progressivo attraversamento di stadi meditativi di pacificazione garantiti dalla *solitudo* e dall'*otium*». Si veda anche ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 39: «Petrarca trasforma Valchiusa (anche il nome è emblematico di un ideale solipsistico [...]) in una personale, piccola Arcadia [...] dove esercita una singolare ascesi, come una preparazione spirituale e materiale [...] a grandi imprese letterarie che dovranno guadagnargli fama e gloria» e ivi, pp. 135-136: «L'elezione di un luogo segreto del cuore ([...] I, 5) in cui conversare con gli antichi che parlano attraverso i libri, lontano dagli orrori degli smodati desideri (la “voluptas feda”, dal tempo e dai suoi *fantasmata*, può comunque avvalersi di un paesaggio solingo (la “solitudo loci” [...]) in cui si plachi l'*inquietudo animi* e rinasca, dal profondo di una *vacatio* assoluta, l'*angelicus homo*, intento a disciogliersi dal carcere corporeo e a predisporre il tempio dell'anima alla visione celeste».

²⁸⁶ *Vit. sol.* I, 7, corsivi miei.

²⁸⁷ ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 137: «il *De vita solitaria* offre luoghi memorabili per capire il senso profondo della *solitudo*

naturale a quello della mente tra i pensieri, il che implica una sovrapposizione tra la memoria e il *locus amoenus*, che, come si osserverà, trova una trasposizione poetica in *Rvf* 129.

III.3.1.2. La posizione seduta

Alla metafora di movimento relativa al pensiero appena osservata Petrarca oppone la staticità del corpo durante la meditazione. Ciò si nota prendendo in considerazione un passo della *Fam.* I, 8, indirizzata a Tommaso Caloiro e datata tra il 1334 e il 1337, ma probabilmente composta tra il 1351 e il 1352. Qui il poeta torna sull'opposizione tra tranquillità interiore e tumulto esterno, associando l'atto della meditazione a quello di sedersi:

Duobus his precipue nobilia multorum suffocantur ingenia: libidinum consuetudine et opinionum perversitate vulgarium; dum enim illa sedet intrinsecus, exterius ista circumsetet, enervatur animus et longius ab ipsa veritatis agnitione distrahitur²⁸⁸

Ora, la staticità della figura meditante, come si è analizzato, è una delle caratteristiche individuate da Mary Carruthers come base della letteratura visionaria e mnemonica medievale.²⁸⁹ Petrarca, in tal senso, sembra prediligere la posizione seduta: ciò si osserva anche nell'*Epystola* I, 3 indirizzata al frate agostiniano Dionigi da Borgo San Sepolcro. Questo testo, datato 1339, si apre con una descrizione del *locus amoenus* valchiusano posto in analogia con una serie di luoghi sede di narrazioni mitologiche.²⁹⁰ Di seguito, per invogliare il destinatario dell'epistola a raggiungerlo, il poeta racconta della presenza di Roberto d'Angiò. Il re in visita a Petrarca resta affascinato dalla dolcezza del contesto e sceglie di riposare le stanche membra e il «pectus» «curis [...] gravatum»²⁹¹ ai piedi di un grande pioppo, dove entra in uno stato di meditazione:

Solus agens curas alias sub mente profunda,
Rex erat, et frontem defixaque lumina terre

petrarchesca: la stretta implicazione tra *furor* poetico (razionalmente fondato sull'oblio delle letture introiettate e riformulate nella *mutatio insignis*) e *locus amoenus* (in cui si profila, con abile montaggio, la sublime solitudine di Valchiusa), di cui è segnata correttamente la matrice platonica». Si veda però la polemica tra Host e Gesualdo ricostruita da TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., pp. 56-57: «se infatti Host aveva più o meno consciamente manipolato un brano del *De vita solitaria* in cui Petrarca ricorda, pur non sottoscrivendola, una notazione quintilianea sugli effetti perturbanti di 'luoghi ameni' per la concentrazione dello studioso, Gesualdo dimostra la sua tesi appoggiandosi sull'esito negativo di una comparazione che non può però dirsi a priori, essendo costituita da due elementi per natura differenti: se da una parte per "luogo di studiare" Gesualdo intende infatti un "luogo in cui svolgere l'attività di studio" e quindi quintilianamente un luogo in cui la *mentis intentio* non sia franta dalle distrazioni esteriori, dall'altro il "luogo da ricordare" non costituisce invece il "luogo esteriore in cui svolgere l'attività della memorizzazione" quanto piuttosto "il luogo mentale da affidare alla memoria", ossia è il *locus memoriae* classico che preesiste a ogni attività di memorizzazione; è dunque in relazione a questa differenza che "ivi l'oggetto è presente, qui assente", poiché un luogo mentale non risulta realmente percepibile: una volta formato dall'immaginazione risulta indifferente a qualunque distrazione ("è più gagliarda qui che lì l'attenzione a non lasciarsi distogliere")». Si osserverà come lo spazio naturale funga da *locus memoriae* basato sulla tradizione medievale, in cui, come si analizzava nel par. II.4.2.3, acquisisce la medesima funzione dell'*imago agentis*.

²⁸⁸ *Fam.* I, 8, 22.

²⁸⁹ Cfr. par. II.2.1.1.

²⁹⁰ *Epyst.* I, 3, vv. 1-50.

²⁹¹ Ivi, vv. 53-60: «Populus est ingens vitreo contermina fonti, / Que simul et fluvium et ripas et proxima campi / Iugera ramorum densa testudine opacat. / Hic olim multaque loci dulcedine captum / Et rerum novitate oculos animumque movente / Aggere florifero magnum posuisse Robertum / Membra diu lassata ferunt, curisque gravatum / Pectus et exigui laudasse silentia ruris».

Servabat, sive ille rei iam volvere causas
 Ceperat, et secum tacitus quo sidere tantus
 Surgeret, unde iterum subsisteret impetus amnis
 Vestigabat, et immense telluris in alvum,
 Ingenio monstrante aditum, penetrabat anhelus
 Noscendique avidus; seu tunc altissima verba
 Fortune dabat ille sue²⁹²

Il re è «solus», «tacitus» e con «mente profunda» medita tenendo gli occhi fissi a terra, «noscendi avidus». Il luogo assieme al silenzio rappresentano due elementi importanti nella creazione di una situazione contemplativa, facilitando la meditazione di Roberto che Petrarca immagina riflettere sulla Fortuna («Quid dulcia falso / Suggestis et facili blandiris, perfida, vultu?»)²⁹³ e sul tempo («Flumina nulla quidem cursu levior fluunt quam / Tempus ab ita vite; superant tamen illa per evum / De scatebris renovata suis. Nos vita relinquens / Quo fugit? unde unquam posthac reditura fuisset»)²⁹⁴. La figura del re che viene così a delinearci è quella di un filosofo che medita sulla morte, oppure, Petrarca fornisce un'alternativa, sulla strategia per infliggere al «triste tyranno»²⁹⁵ Federigo II d'Aragona un «dignum supplicium», «memor indigne fraudis».²⁹⁶ In entrambi i casi si delinea uno stretto rapporto tra la memoria e la meditazione: che il re rifletta sulla fortuna e sul tempo a partire dalla contingenza della sua condizione,²⁹⁷ o che elabori la migliore strategia bellica, è il pensiero rivolto all'esperienza che induce la riflessione, grazie soprattutto al riposo nel *locus amoenus*. Dalle caratteristiche della figurazione petrarchesca appare chiara la situazione meditativa e memoriale in cui il personaggio di Re Roberto viene introdotto, e questa rappresentazione appare anche sorretta dalle competenze filosofiche e retoriche della figura storica: il re, infatti, era autore di due trattati in polemica con papa Giovanni XXII, di cui uno sulla possibilità della *visio Dei* durante la vita terrena,²⁹⁸ che Petrarca loda nella *Fam.* IV, 3 datata tra il 1338 e il 1339 e indirizzata allo stesso Roberto.²⁹⁹

La situazione contemplativa esposta nell'*Epystola* I, 3 può essere posta in relazione ad altre immagini presenti nella produzione petrarchesca. La prima riguarda l'atto della lettura descritto nella *Sen.* VI, 6 del 1358 indirizzata a Zenobi da Strada Qui Petrarca si descrive con un libro in grembo, suggerendo la posizione seduta: «studiosus autem calamum versat ac libros inque hoc ipso tanta est difformitas ut huius in gremio apte sedeat is de quo loquor liber, illius ineptissime».³⁰⁰ Monica Berté nota in tal senso:

l'immagine del libro che *sedet in gremio* a cui Petrarca ricorre in questa lettera non so se abbia valore generico o se, piuttosto, faccia riferimento a una sua modalità concreta di lettura (una modalità che tra l'altro risale a un modello antico e risulta ampiamente attestata in età medievale)³⁰¹

Si osserverà nelle prossime pagine come la lettura meditativa in posizione seduta, e più in generale il rapporto del poeta con i libri, possano essere posti in relazione all'attività figurativa della memoria nell'ambiente naturale.

²⁹² Ivi, vv. 76-84, corsivi miei.

²⁹³ Ivi, vv. 84-85.

²⁹⁴ Ivi, vv. 91-94.

²⁹⁵ Ivi, vv. 105-106.

²⁹⁶ Ivi, vv. 102, corsivo mio. Si noti come il *memor* richiami una dimensione meditativa sugli eventi della battaglia.

²⁹⁷ Ivi, vv. 86-87.

²⁹⁸ Per la figura di Re Roberto si veda BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'Eterno*, cit., pp. 79-99.

²⁹⁹ Cfr. ivi, p. 91.

³⁰⁰ *Sen.* VI, 6, 19.

³⁰¹ M. BERTÉ, «Lector, intende: letaberis». *La prassi della lettura in Petrarca*, in *Petrarca lettore*, cit., pp. 15-40, a p. 20.

La seconda immagine dell'atto di contemplazione è presente nell'*Africa*, nella quale Petrarca rappresenta se stesso in posizione seduta, durante una meditazione poetica entro una situazione non dissimile da quella di Re Roberto:

Hic ego – nam longe *clausa sub valle sedentem*
Aspexi iuvenem –: “Dux o carissime, quisnam est,
Quem video teneras inter consistere lauros”
Et *viridante comas meditantem incingere ramo*?³⁰²

Seduto in una valle chiusa (chiaro riferimento a Valchiusa) il poeta dà vita all'opera che sancirà la diffusione del nome di Scipione e lo tramanderà al futuro. In tal senso l'immagine utilizzata da Petrarca instaura uno stretto legame tra la meditazione memoriale e la creazione poetica, di modo che l'atto creativo venga a coincidere con un atto di contemplazione interiore.

Sulla base di quanto osservato è possibile riconoscere anche nel gesto del sedersi descritto in *Rvf* 129 un atto prettamente meditativo, funzionale sia alla produzione poetica, sia al riordino dei pensieri turbati dall'intrusività laurana nella memoria, che è il tema centrale della canzone. Quest'ultima connotazione della meditazione appare chiaramente prendendo in esame la scelta formale compiuta da Petrarca, il quale tiene a sottolineare come il suo gesto non si limiti al sedersi, ma al mettere a sedere se stesso («pur li medesimo assido / me [...]»),³⁰³ in contrapposizione al pensiero «deambulante»³⁰⁴ che caratterizza il resto del componimento. In questo modo il poeta pone in evidenza la stessa scissione tra pensiero e «pensamenti» di Dante riguardo la morte di Beatrice nella *Vita Nova*,³⁰⁵ ma in questo caso lo sdoppiamento dell'io è utilizzato per indicare l'atto di volontà della mente che induce una meditazione necessaria a riordinare la memoria, cercando di opporsi al sorgere incontrollato delle immagini di Laura.

Una formula simile ricorre in un altro componimento dei *Fragmenta*, ossia *Rvf* 100, dove però a sedere non è il poeta ma la donna: «e 'l sasso, ove a' gran dí pensosa siede / madonna, et sola seco si ragiona».³⁰⁶ Nell'immagine descritta da Petrarca Laura si mette a sedere in atto meditativo e ragione con se stessa di se stessa. Nota in tal senso Sabrina Stroppa:

Lontanissima dall'immagine concorrente – almeno nella prima parte del canzoniere – di *dulce malum*, la donna non è, qui, induzione all'erranza o al disordine, ma alla concentrazione memoriale, come nel sonetto preso nel suo complesso, o di pensiero. Laura è viva icona dell'intelletto: un'icona certo non *gendered*, eppure mai attribuita alla donna nella tradizione lirica³⁰⁷

Sottesa a questa concezione è l'idea che nel componimento la donna non sia trattata in quanto figura viva, ma come rappresentazione visuale con funzione mnemonica della meditazione, che il poeta utilizza in contrapposizione alla Laura *dulce malum*, per attuare un riordinamento della sua memoria. Questo, infatti, appare l'intento dell'intero sonetto, che si configura come «un procedimento di

³⁰² *Afr.* IX, vv. 216-219, corsivi miei. Si veda anche poco oltre, vv. 273-278: «Procedo sensim propiorque parumper / Conspicio curis gravidum sub flore iuvente / Et calamo herentem viridique in gramine septum / Arboribus variis nitidissima flumina iuxta / Ac gelidos inter fontes rupesque prealtas».

³⁰³ *Ivi*, vv. 50-51.

³⁰⁴ STROPPA, *Composizione di luogo con donna che pensa*, cit., p. 14.

³⁰⁵ DANTE, *Vita nova* [d'ora in poi *Vit. nov.*], XXXIII, 5, 9: «molto stava pensoso, e con dolorosi pensamenti, tanto che mi faceano parere de fore una vista di terribile sbigottimento». Cfr. STROPPA, *Composizione di luogo con donna che pensa*, cit., p. 16.

³⁰⁶ *Rvf* 100, vv. 5-6.

³⁰⁷ STROPPA, *Composizione di luogo con donna che pensa*, cit., p. 18.

anamnesi che trae dalla cella memoriale, e dispone in ordine, una serie di ricordi, e non l'involontario zampillare di immagini nella mente».³⁰⁸ In tal senso è interessante notare come in *Rvf* 100 il discorso poetico si incentri sull'enumerazione delle immagini laurane «confitte in mezzo 'l core»³⁰⁹ del poeta, dove il cuore è organo della memoria, senza porre attenzione alla situazione contingente che ne ispira la visualizzazione. Infatti l'occasione da cui nasce il pensiero non viene da uno stimolo esterno ma da una riflessione sul tempo, essendo il componimento un sonetto di anniversario («e lla nova stagion che d'anno in anno / mi rinfresca in quel dì l'antiche piaghe»)³¹⁰ È il tempo allora, in linea con quanto osservato in diversi luoghi del Petrarca latino, a indurre la necessità di un'organizzazione memoriale, la quale si struttura attorno all'immagine mnemonica della donna seduta e pensosa, che funge da modello di meditazione per il poeta.

III.3.1.3. Il silenzio

In molti dei brani fin qui osservati permane una contrapposizione di fondo tra il rumore ed il silenzio, dove quest'ultimo acquisisce sempre un valore positivo.³¹¹ D'altronde *solitudo* e *silentium* sono le due condizioni necessarie alla tranquillità dell'*otium* petrarchesco,³¹² e in particolare il poeta si sofferma su questi due elementi nel *De vita solitaria*, descrivendo tre tipologie di silenzio strettamente legate alle dinamiche memoriali fin qui analizzate:

Triplex nempe, si rite complector, solitudo est: loci scilicet, de qua maxime michi nunc sermo susceptus est; temporis, qualis est noctium, quando etiam in rostris solitudo silentiumque est: animi, qualis est eorum qui vi profundissime contemplationis abstracti luce media et frequenti foro quid illic geratur nesciunt, qui quotiens et ubicunque voluerint soli sunt³¹³

Il *silentium loci* è quello descritto in opposizione al rumore della città. Nota in tal senso Stroppa: «è evidente che quando si parla del *silenzio* si fa riferimento a qualcosa che non riguarda soltanto l'intenzionale astensione dalla parola, ma risulta strettamente legato a uno spazio»,³¹⁴ che in particolare, come osservato, corrisponde in Petrarca a quello naturale.

Per quanto riguarda il *silentium temporis*, esso è legato alla notte, intesa come momento più adatto allo *studium*. Il poeta in tal senso riprende una lunga tradizione, che va da Quintiliano, citato

³⁰⁸ Ivi, p. 7.

³⁰⁹ *Rvf* 100, v. 13.

³¹⁰ Ivi, vv. 10-11.

³¹¹ I. TUFANO, *I silenzi di Petrarca*, in *Silenzio*, Atti del terzo colloquio internazionale di letteratura italiana, Napoli, 2-4 ottobre 2008, a cura di S. Zoppi Garampi, Roma, Salerno Editrice, 2011, pp. 105-120, a p. 105: «Nella produzione latina [di Petrarca] il tema ruota intorno a quello più ampio e importantissimo della vita solitaria e dell'esercizio dell'*otium literatum*. Il silenzio si qualifica come una virtù appartenente a un complesso sistema di valori di segno totalmente positivo, frutto della confluenza tra la filosofia umana e laica dei classici e i dettami del cristianesimo».

³¹² *Fam.* XI, 6, 4 del 1351 a Boccaccio: «illa tamen assunt quibus urbs caret quibusque ego maxime delector, libertas otiumsilitium solitudo». Si vedano in tal senso C. DELCORNO, *Petrarca e l'agiografia dei 'solitari'*, in «Lettere Italiane», LVII/3 (2005), pp. 367-390, a p. 368: «La *solitudo*, di per sé condizione ardua e pericolosa, si tramuta in vita solitaria: concetto in difficile e dinamico equilibrio tra asceti e *otium* letterario» e F. TATEO, *Il paradosso della solitudine*, in *Preveggenze umanistiche di Petrarca*, Atti delle Giornate petrarchesche di Tor Vergata, Roma-Cortona, 1-2 giugno 1992, a cura di G. Brugnoli, Pisa, Ets, 1994, pp. 7-25.

³¹³ *Vit. sol.* II, 6.

³¹⁴ S. STROPPA, *Oltre la solitudo: Petrarca e il silenzio tra Familiari e De remediis*, in «Arzanà, Cahiers de littérature médiévale italienne», XXII (2022), pp. 60-76, a p. 64.

nel *De vita solitaria*,³¹⁵ fino a Girolamo, che, come si osserverà, viene menzionato dal poeta nel *De remediis* proprio in relazione alla meditazione memoriale notturna.³¹⁶ È però interessante notare come l'associazione del silenzio del tempo alla notte sia legato all'assenza di preoccupazioni pratiche e alla possibilità di entrare in contatto con i libri senza distrazioni: non è dunque tanto l'oscurità ad opporsi allo scorrere del tempo, quanto lo studio, attraverso il quale, come si avrà modo di osservare, Petrarca ricerca una dimensione acronica, in cui dialogare con gli antichi.

Infine, il *silentium animi*, nota Tufano, si configura come «quel momento di raccoglimento e di ascolto dove è possibile il contatto con l'interiorità»,³¹⁷ raggiungibile attraverso una pratica di *meditatio intenta*, in linea con quanto osservato nel par. II.1.2.1. Esso, a ben vedere, tiene insieme e supera il *silentium loci* e il *silentium temporis*, che si configurano come mezzi tecnici necessari alla creazione di un certo stato della mente, nel quale è possibile attuare una meditazione efficace.

Come si osserverà, i tre tipi di silenzio si intrecciano ad un'attività figurativa e creativa che anima la mnemotecnica petrarchesca,³¹⁸ il cui scopo resta comunque l'analisi dell'interiorità, attuata non tramite l'annullamento del *logos*, ma anzi attraverso la creazione di uno spazio in cui sia possibile dialogare con se stessi, esprimendo le passioni e i pensieri che si formano nell'anima:

Accedit quod neque de his que novissime scripsisti, ausim aperte pronuntiare quod sentio, neque tu ideo minus quid sentiam quid ve pronuntiem intelligis; sepe silentium ad exprimendos animi conceptus quovis sermone potentius fuit, nec minus silentio Niobe quam latratu Hecuba dolorem animo insitum designabat; itaque cum illa in saxum, hec in canem versa fingatur, non minus mutum illius simulacrum quam huius querula rabies suam miseriam loquebatur³¹⁹

Il silenzio non è dunque assenza di parola, ma un mondo costruito interiormente per ascoltare una parola diversa. In tal senso si è osservato come Petrarca proponga una visualizzazione interiore da opporre a quella sensoriale quale mezzo per raggiungere uno stato meditativo. Anche per il senso dell'udito il poeta propone una soluzione simile, così nel *De remediis*, egli torna sulla topica opposizione tra ambiente naturale e città, ponendo in evidenza la differenza sonora tra i due contesti.³²⁰ Quindi *Ratio* propone l'utilizzo di una tecnica di sostituzione del rumore con un suono più gradevole, come quello dell'acqua che scorre:

D. Vulgi fragore perturbor. R. Finge animo te aquarum exundantium ac scopulis allisarum sonitum audire; persuade tibi esse vel ad fontem Sorgie, ubi, ingenti strepitu, exhorrendo specu, lucidissimus amnis emanat; vel ubi Reatini gurgites, quos Nar in Tiberim convehit, alto de colle descendunt; vel ubi ad ea que Catadupa nominantur, ut ait Cicero, Nilus se ex altissimis montibus precipitat; vel ubi similiter, ut ferunt, Hister in Euxinum ruit; denique ubi vel Ligustice rupes thirrenis fluctibus furenti austro, vel Charybdis oblatranti Scylle Sicanis

³¹⁵ *Vit. sol.* I, 4: «Nempe Quintilianus in eo libro ubi oratorem a Cicerone armatum bullis ac phaleris curiosissime perpolivit, de hoc loquens: “Est” inquit “lucubratio, quotiens ad eam integri ac refecti venimus, optimum secreti genus [...]”». Cfr. *Inst. Orat.* X, 3, 27-30.

³¹⁶ *De rem.* I, 21, 26, vedi oltre. Cfr. STROPPA, *Oltre la solitudo*, cit., pp. 62-63 e pp. 65-66: «in Petrarca lo spazio solitario della notte diventa motivo ricorrente, topico, della libera attività dell'intellettuale».

³¹⁷ TUFANO, *I silenzi di Petrarca*, cit., p. 115.

³¹⁸ STROPPA, *Oltre la solitudo*, cit., p. 63: «È evidente, in ogni caso, che Petrarca trasmette un'ideologia del silenzio [...] come sfondo e condizione privilegiata della composizione letteraria».

³¹⁹ *Fam.* XX, 2, 2 del 1355 a Neri Morando, corsivo mio.

³²⁰ *De rem.* II, 90, 1-6: «*D. Turbidus urbium clamores odi. R. Ruris ergo silentium silvasque ama: que ferri fugarique nequeunt fugiendasunt. D. Vulgi contentionibus fessus sum. R. Vulgo aures dum prebueris non quiesces. D. Vulgi strepitu fatigor. R. Vulgi verba despicio: pene enim quicquid vulgus loquitur aut nichil, aufalsum est. At strepitum illum omnem et confusas voces si vitare vetitum, tantumauribus excipe; idque non aliter, quam mugitus boum aut balatus pecudum autursorum murmur. Quid enim nisi beluarum voces sunt vel inertium vel ferarum?».*

vorticibus torta respondet. Consuetudo prestabit ut quod tediosissimum sentis, quadam cum voluptate percipias³²¹

Così il rumore immaginato si fa supporto alla visualizzazione interiore, creando un ambiente immersivo necessario alla meditazione, in cui il silenzio dell'anima si popola di suoni familiari. La stessa tecnica viene esposta anche nel *Secretum*, dove si fa esplicitamente rimedio contro le passioni e momento di distacco dal tumulto dell'esistenza:

Ubi et consuetudo longior profuerit, si strepitum populorum velut cadentis aque soilitum aures tuas edocueris cum delectatione percipere. Id autem, ut dixi, facillime consequeris si tue primum mentis compescueris tumultus; pectus enim serenum et tranquillum frustra vel peregrine circumeunt nubes vel circumtonat externus fragor³²²

In tal senso, suono e immagine si tramutano in mezzi costruiti interiormente da Petrarca come *remedium* al tumulto del contesto, fino a divenire vere e proprie funzioni della memoria creativa.

III.3.1.4. La solitudine

La situazione necessaria affinché si realizzino tutte le condizioni della meditazione fin qui osservate è la solitudine. Questa, che come si è osservato è alla base delle tecniche di memoria declinate in chiave morale nel medioevo, viene trattata da Petrarca nel *De vita solitaria*, all'interno di una più ampia riflessione che vede l'analisi di due figure antitetiche, quella dell'*occupatus* e quella del *solitarius*, di cui il poeta descrive l'attività giornaliera. L'opposizione osservata tra il tumulto della città e la meditazione della campagna viene dunque a definire due profili di umanità contrapposti, per cui «la caotica dimensione politica e urbana appare [...] gratificante solo a quanti cercano un'illusoria e pretestuosa via di fuga, perché incapaci di star bene con se stessi». ³²³ La solitudine si configura al contrario come lo spazio della meditazione interiore, in cui il *solitarius*, grazie alla sua attività intellettuale, ³²⁴ è in grado di riconciliarsi con il tempo manipolandolo «attraverso una grammatica comportamentale che fornisce gli strumenti per un'interiorizzazione del vissuto» ³²⁵ e una costruzione dell'io. In questa operazione è di nuovo centrale la memoria, intesa come lo spazio in cui l'individuo può ordinare sia i propri ricordi biografici sia quelli collettivi: la *solitudo* meditativa in tal senso si fa

³²¹ Ivi, 7-8, corsivo mio. Cfr. STROPPA, *Oltre la solitudo*, cit., p. 70: «La *fictio* interiore, strumento dell'attività contemplativa, è chiamata a un altro processo di sostituzione, che procede a oltranza rispetto all'esortazione precedente, e dalle *voces* degli animali, disarticolate e in-significanti, ma pur sempre *voces*, passa al *sonitum* delle acque, elemento topico del luogo ameno».

³²² *Secr.* II, 126. Si veda anche *ibidem*: «Itaque velut insistens sicco litori tutus, aliorum naufragium spectabis et miserabiles fluitantium voces tacitus excipies; quantum ve tibi turbidum spectaculum compassionis attulerit, tantum gaudii afferet proprie sortis, alienis periculis collata, securitas. Ex quibus omnem animi tristitiam te iamiam depositurum esse confido».

³²³ Cfr. I. NUOVO, *Il tempo dell'otium e della solitudo*, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 289-324, a p. 296. Cfr. ivi, pp. 295-296: «Se [...] la tradizionale concezione aristotelica e ciceroniana dell'uomo animale sociale era posta a fondamento della nascita della civiltà, Petrarca rimarcava tuttavia l'ambiguo e sottile / confine che separa la civile convivenza dalla vita del branco, in cui l'uomo, dai tratti animaleschi, è «vile ripugnante [...] pericoloso, volubile, ambiguo, feroce, sanguinario»».

³²⁴ Cfr. *Vit. sol.* I, 3: «Equidem solitudo sine literis exilium est, carcer, eculus; adhibe literas, patria est, libertas, delectatio».

³²⁵ NUOVO, *Il tempo dell'otium e della solitudo*, cit., p. 300. Cfr. ivi, pp. 303-304: «Questa coscienza della propria libertà si coniuga strettamente con quella della riappropriazione del tempo, perché il *solitarius*, investendolo saggiamente negli studi liberali, fa sì che esso, convenientemente impiegato, non solo non si consumi, ma addirittura si dilati; per l'*occupatus* invece l'intera vita dissipata nell'annientamento di sé, pare fin troppo breve perché possa condurre a termine tutte le sue scelleratezze, ma fin troppo lunga per la noia dell'attesa che ogni cosa si compia».

luogo immaginario di costruzione sia dell'identità che della *memoria culturale*.³²⁶ Tale concezione, come nota Nuovo, è il frutto della contaminazione petrarchesca fra la pratica di un *otium* letterario modellato sugli *exempla* classici, Seneca e Cicerone *in primis*,³²⁷ e la meditazione monastica.³²⁸ Petrarca dimostra una particolare attenzione per quest'ultima, sia sotto un profilo contemplativo che pratico,³²⁹ ma anche come modello religioso da opporre alla corruzione della curia avignonese,³³⁰ al punto che Constable ipotizza che il poeta, spinto dall'esempio del fratello Gherardo, abbia preso in considerazione possibilità di farsi monaco.³³¹ Gli elementi che Petrarca traeva dalla tradizione monastica, tuttavia, vanno contestualizzati nel suo ideale di *otium* letterario, proprio di una comunità elitaria, composta, come si osserverà, dai suoi amici e dagli antichi.³³² A partire da queste basi il poeta declina la pratica della vita contemplativa in uno spazio individualistico,³³³ affermando che pochi uomini sono in grado di conciliare la meditazione con l'aiuto attivo nei confronti del prossimo.³³⁴

³²⁶ Ivi, pp. 312-313: «proprio sul piano della memoria si sviluppava l'azione del *solitarius*, non nel senso di un inerte e nostalgico rifugio nella dimensione consolatoria della vita, che per essere ormai alle spalle risultava certo meno conflittuale, se rapportata alla realtà presente, ma nel senso di una riappropriazione e attualizzazione delle vicende passate sul duplice livello del vissuto personale, coagulatosi nella sfera privata, e dell'esperienza storica collettiva, sedimentata in nodi cronologici e di particolare rilevanza che ne avrebbe rilanciato l'immagine nel contesto contemporaneo e riattivato le intrinseche spinte propulsive e pedagogiche».

³²⁷ Cfr. ivi, pp. 292-293.

³²⁸ Ivi, p. 306: «sebbene sembri che lo scrittore voglia distinguere una differente gradualità di livelli tra solitudine laica e ozio religioso, in realtà finisce poi col proiettare anche sulla figura del monaco o dell'eremita quei tratti connotativi tipici del *solitarius* e con i quali egli stesso si identificava, rivoluzionando così, coll'innesto ancora una volta delle nuove categorie culturali da lui adottate, la tradizionale ottica medievale». Cfr. VOCI, *Petrarca e la vita religiosa*, cit., p. 96: «pur sembrando egli tracciare una distinzione di gradi tra solitudine laica e ozio religioso, in pratica poi delinea una sua figura di monaco o eremita, che sostanzialmente non si differenzia molto da quella di solitario da lui stesso incarnata, e che, per questi caratteri, rappresenta qualcosa di innovativo rispetto alla tradizionale visione medievale».

³²⁹ Cfr. J. LECLERCQ, *Temi monastici nell'opera del Petrarca*, in «Lettere Italiane», XLIII/1 (1991), pp. 42-54, a p. 53: «Tutta la sua cultura era accordata a quella del monachesimo e non a quella del pensiero scolastico del suo tempo. Inoltre, il monachesimo aveva sempre rappresentato, nella Chiesa, una tendenza riformatrice, reagendo contro ogni forma di secolarizzazione». Si veda anche G. CONSTABLE, *Petrarch and Monasticism*, in *Francesco Petrarca citizen of the world*, a cura di A. Bernardo, Padova, Editrice Antenore, 1990, pp. 53-99, alle pp. 71-72.

³³⁰ Cfr. LECLERCQ, *Temi monastici*, cit., p. 53: «Tutta la sua cultura era accordata a quella del monachesimo e non a quella del pensiero scolastico del suo tempo. Inoltre, il monachesimo aveva sempre rappresentato, nella Chiesa, una tendenza riformatrice, reagendo contro ogni forma di secolarizzazione» e S. STROPPA, *Francesco Petrarca. L'artista da vecchio*, in «Nuova informazione bibliografica», IV (2009), pp. 633-660, alle pp. 636-637: «Se è vero che agostiniani e cistercensi [...] si collocano agli antipodi (i canonici agostiniani cercarono vari modi di servire la società; i cistercensi la fuggirono. Gli agostiniani finirono per identificarsi con il loro ambiente; i cistercensi lo dominarono. Gli agostiniani si espansero grazie alla modestia di vita e alla dolcezza della loro Regola, mentre i cistercensi usarono modi aspri e aggressivi nei loro contatti con il mondo esterno, e si compiacquero del rigore e della singolarità della loro disciplina interiore), Petrarca appare ai nostri occhi ostentatamente "cistercense come modello proposto, e "agostiniano" come vita pratica». Per una ricostruzione dei rapporti di Petrarca con i diversi ordini monastici si veda VOCI, *Petrarca e la vita religiosa*, cit., pp. 15-51.

³³¹ Cfr. CONSTABLE, *Petrarch and Monasticism*, cit., p. 86: «Certainly Petrarch lived more like a monk than most clerics, and I dare say many monks, of his time. Though he never established the community described in the *De vita solitaria* and apparently planned in 1347, he found at Vaucluse an eremitical retreat that served as at least a temporary refuge from the secular world. It was no monastery, but it played in Petrarch's life in the 1340s something of the same role that Montrieux played on a more permanent basis for Gerard».

³³² Cfr. DELCORNO, *Petrarca e l'agiografia*, cit., pp. 370-371: «L'idea [...] di una solitudine aristocratica, quasi un *club* di amici, dediti all'*otium literatum*, non è estranea alla tradizione monastica, fin dal suo stadio più antico che aveva coinvolto le *élites* romane. [...] non si può dubitare che Petrarca meditasse seriamente un programma di vita solitaria, dove in compagnia di alcuni eletti amici potesse conciliare la letteratura con la santità».

³³³ Ivi, pp. 375-376: «Tra i due modi fondamentali della vita contemplativa, il cenobio e l'eremitismo, Petrarca privilegia il secondo, più libero e 'individualistico'».

³³⁴ Cfr. CONSTABLE, *Petrarch and Monasticism*, cit., p. 73, dove lo studioso, confrontando le *Fam.* III, 10 e 12 con il *De vita solitaria*, afferma: «at one point he suggested the desirability of alternating periods of activity and repose for the soul, which recalls the ideal of the "mixed life" and the ambidextrous cleric serving the two truths of contemplation and charity; and elsewhere he said that those who can serve and help others should do so, but he went on to say that the

In questo quadro è da notare che entrambe le tradizioni che il poeta contamina proponevano la memoria come elemento da opporre al tempo: quella classica instaurava, come si avrà modo di osservare, un dialogo atemporale tra gli uomini, in grado di sottrarre, se non l'uomo, almeno la sua opera alla morte. Allo stesso tempo la meditazione medievale forniva uno strumento memoriale che aspirava, attraverso immagini arbitrarie, alla contemplazione della verità eterna del divino per mezzo di una revisione del contenuto della memoria. L'*otium* letterario, l'ambiente naturale, la *solitudo*, il *silentium* e la meditazione seduta praticata durante la lettura si rivelano dunque, nella grammatica comportamentale di ispirazione monastica descritta da Petrarca, come gli strumenti necessari alla dilatazione del tempo, al mantenimento di una coscienza interiore del presente che neutralizzi l'angoscia del cambiamento. In tal senso il poeta, a partire dalla contaminazione dell'*otium* letterario e di quello religioso, giunge all'affermazione di una presenza nel tempo che tiene insieme sia il *carpe diem* oraziano³³⁵ che le concezioni relative al rapporto fra tempo e memoria proposte da Agostino, sulle quali si avrà modo di tornare. Questa operazione, tuttavia, come si osserverà, nel suo preannunciare concezioni proprie dell'umanesimo,³³⁶ guardando allo stesso tempo alle teorizzazioni medievali, appare come il nucleo problematico che innesca una serie di importanti contraddizioni nell'opera petrarchesca e in particolare nei *Triumphs*.

III.3.2. LA MEMORATIO

Il quadro fin qui delineato pone in evidenza il legame tra la memoria e lo spazio naturale, legame che si riscontra nella proiezione incontrollata e involontaria di immagini e di ricordi. Quella di Petrarca è una *cura memoriae* in diversi casi incentrata sull'utilizzo di fantasmi che si oppongono ai fantasmi stessi, o li risemantizzano. A questa tecnica si associa, come si accennava, il percorso dello *studium*, che fornisce il materiale teorico e visionario da fissare nella memoria attraverso l'atto della *memoratio*, il quale è favorito da tre accorgimenti: l'uso delle note, la figurazione del testo e la ripetizione. Solo memorizzando in modo adeguato un testo esso può dare frutto sia sotto il profilo morale che poetico, come si avrà modo di osservare nelle prossime pagine.

number of men who could be both holy and useful to others was so small that he himself had never seen one, adding later that such services, however praiseworthy in principle, were usually just promises and that Christ alone could really save the world».

³³⁵ I. TUFANO, *Petrarca e il tempo della chiesa nel De vita solitaria*, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 357-372, a p. 360: «L'idea del *solitarius* immerso in una perpetua dimensione dell'oggi sembra volersi riannodare alla classicità, recuperando la concezione pagana del *kairos*, che ha la sua trascrizione poetica nel *carpe diem* oraziano».

³³⁶ Cfr. M. PAZZAGLIA, *Tempo d'illusione?*, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 11-36, a p. 31: «Gli studi letterari valicavano [...] i secoli, fondando una memoria essenziale, estensibile anche alle scritture umane, che contenevano sempre una sia pur offuscata immagine del divino [...]. Era questa limpida definizione dell'umanesimo di Petrarca. Egli, senza venir meno alle sue radicate credenze religiose, esaltava l'insegnamento umano dei grandi Antichi, proponendosi di tramandarli, loro e il loro messaggio, in una prospettiva nella quale il sapere e l'ethos umano apparivano come una conquista contro l'oblio: una sorta di durata terrena che, in qualche modo, proponeva nel tempo umano, una mimesi ideale del tempo eterno» e NUOVO, *Il tempo dell'otium e della solitudo*, cit., pp. 310-311: «Il tempo dell'ozio letterario diveniva così l'anima di un vero e proprio manifesto umanistico, i cui operatori, per aver saputo approntare un appetibile cibo per la mente, sarebbero stati sicuramente degni di essere divinizzati, se paragonati agli inventori di quelle tecniche che avevano segnato il progresso della civiltà ed erano stati, per questo, elevati a onori divini dagli antichi».

III.3.2.1. La tecnica delle *notae*

Si ritorni allora al *Secretum*. Qui *Agostino*, oltre a suggerire la meditazione interiore come rimedio al tumulto esterno, fornisce anche delle indicazioni pratiche su come favorire la memorizzazione durante l'atto dello studio. In particolare il teologo consiglia a *Francesco* di marcare i passi che vuole ricordare con delle *notae* che fungano da uncini della memoria: «quod cum intenta tibi ex lectione contigerit, imprime sentiis utilibus (ut incipiens dixeram) certas notas, quibus velut uncis memoria volentes abire contineas».³³⁷ Come ha messo in evidenza Torre,³³⁸ questo passo può essere posto in relazione agli usi propri della mnemotecnica classica, che Petrarca incontrava nel *De oratore* e nell'*Institutio oratoria*.³³⁹ Non sembra tuttavia possibile ricondurre la notazione petrarchesca ad una tecnica di visualizzazione interiore della pagina, così come forse suggerito da Quintiliano³³⁹ e proposto nella tradizione medievale ricostruita nel par. II.4.1.1. Piuttosto l'apposizione di *notae* per il poeta appare funzionale a rallentare e favorire una maggiore attenzione durante la lettura, in linea con quanto osservato nel par. II.4.1.2.1.³⁴⁰

Ciò appare chiaramente prendendo in considerazione quanto racconta lo stesso Petrarca nella *Fam. XVIII*, 12 del 1355 e indirizzata a Lapo da Castiglione. Qui il poeta si scusa con il destinatario per aver trattenuto per più di quattro anni un suo manoscritto contenente quattro orazioni ciceroniane, incolpando la scarsità di bravi copisti,³⁴¹ e racconta di aver proceduto a produrre la copia di sua mano. Quindi il poeta descrive la sua esperienza, narrando come la dolcezza della lettura spingesse l'occhio a proseguire, ma come parallelamente la penna frenasse lo sguardo.³⁴² Eppure, spiega il poeta, proprio la lentezza imposta dall'atto di copiatura, favorisce una memorizzazione efficace, per cui alla fine egli si trova ad aver memorizzato larghe parti del testo:

³³⁷ *Secr.* II, 126. Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 87: «l'immagine [dell'uncino] [...] esprime con efficacia tanto la dimensione fisica di segno inciso proprio della glossa (un segno che interviene sulla pagina manoscritta per estrapolarne lacerti testuali da evidenziare all'attenzione generale), quanto la funzione ritentiva espletata dalla facoltà memoriale: le *res memorandae* possono infatti essere conservate integre a lungo solo se riescono ad ancorarsi con forza alla mente *segnandola in profondità*, ovvero potenziando con la reazione psicofisica che ogni immagine di memoria suscita (metaforicamente, la ferita dell'uncino nella memoria-mente-carta) la capacità del ricordo di penetrare a fondo nella mente umana».

³³⁸ TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 85: «[*Agostino*] presenta i segni di glossa, che dovrebbero accompagnare le letture di *Francesco*, in termini non dissimili da quelli che nella mnemotecnica classica designano le *notae* utilizzate per la *memoria verborum*». Lo studioso ricorda in tal senso *De orat.* II, 88, 359: «Sed verborum memoria, quae minus est nobis necessaria, maiore imaginum varietate distinguitur; multa enim sunt verba, quae quasi articuli conectunt membra orationis, quae formari similitudine nulla possunt; eorum fingendae sunt nobis imagines, quibus semper utamur; rerum memoria propria est oratoris; eam singulis personis bene positus notare possumus, ut sententias imaginibus, ordinem locis comprehendamus» e *Inst. Orat.* XI, 2, 28: «Dandi sunt certi quidam termini, ut contextum verborum, qui est difficillimus, continua et crebra meditatio, partis deinceps ipsas repetitus ordo coniungat. Non est inutile iis quae difficiliter haereant aliquas adponere notas, quarum recordatio commoneat et quasi excitet memoriam».

³³⁹ Cfr. par. I.8.

³⁴⁰ Vi sono anche dei casi in cui Petrarca ricorre ad acronimi come tecniche di memoria, ad esempio nelle glosse al *Virgilio Ambrosiano* f. 22v in cui per richiamare *Georg.*, I, vv. 336-337 il poeta postilla: «Frigida Saturni .q.s.s.s.r.l.i.c.c.e.i.o.» cioè «frigida saturni quo sese stella recepet, quos ignis caelo Cyllenius erret i orbis». Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 27, n.

³⁴¹ *Fam.* XVIII, 12, 3: «ad Ciceronem tuum redeo, quo cum carere nollem et potiri per scriptorum ignaviam non liceret, deficientibus externis ad domestica vertor auxilia fatigatosque hos digitos et hunc exesum atque attritum calamum ad opus expedio». Cfr. BERTÉ, «*Lector, intende: letaberis*», cit., pp. 25-26.

³⁴² *Fam.* XVIII, 12, 4: «Michi autem ab initio satis fuit nosse quod Tullii opus esset idque rarissimum; procedenti vero per singulos passus, tantum dulcedinis occurrabat tantoque trahebar impetu ut legens simul ac scribens laborem unum senserim, quod tam velociter ut optabam calamus non ibat, quem verebar oculis anteire, ne si legissem scribendi ardor ille tepesceret».

Sic igitur calamo frenante oculum atque oculo calamum urgente provehebar, ut non tantum opere delectatus sim, sed inter scribendum multa didicerim memorieque mandaverim. *Quo enim tardior est scriptura quam lectio, eo altius imprimitur heretque tenacius*³⁴³

Ponendo in relazione questa *Familiare* con il brano del *Secretum* osservato si comprende come la tecnica delle *notae* sia un sistema tramite il quale Petrarca mira a rallentare la lettura opponendosi alla sua sete di libri.³⁴⁴

Le note petrarchesche, tuttavia, non si limitano a fungere da mezzo di fissazione del ricordo in una memoria che passivamente recepisce le informazioni lette. Esse, piuttosto, assumono la funzione di strumenti di una memoria attiva, che confronta, contamina e concepisce attraverso le reti di relazioni che le note stesse instaurano. Torre, in tal senso, definisce le *notae* come «*segni di memoria* che testimoniano di un personale percorso di coscienza teso tra l'atto della lettura e l'esperienza di meditata rielaborazione di ciò che si è letto».³⁴⁵ Così, studiare il sistema di notazione del poeta significa analizzare le reti della sua memoria, nelle quali «la saggezza, gli insegnamenti delle grandi anime del mondo antico» sono tesaurizzati in un «segreto sistema di richiami [...] che nell'universo interiore del Petrarca erano pronti ad animarsi di straordinaria vita».³⁴⁶ Questa vitalità non nasce solo dal fatto che la lettura rappresenta per il poeta «la possibilità di un incontro a distanza con le voci del passato»,³⁴⁷ ma anche dalla chiara coscienza che il poeta costruisce qualcosa di nuovo nelle reti associative della sua memoria. Questa novità è frutto dell'unione dell'attività filologica e di quella poetica, come riconosce Fera, il quale pone in evidenza che le note di Petrarca, hanno «lo scopo, mai dichiarato ma evidente ad una valutazione complessiva [...] di creare una sorta di enciclopedia

³⁴³ Ivi, 5, corsivo mio. Cfr. BERTÉ, «*Lector, intende: letaberis*», cit., p. 26: «Non c'è dubbio, infatti, che [in Petrarca] la postillatura, se non può considerarsi sempre un'attività strettamente correlata alla scrittura creativa, necessariamente lo è alla lettura e che in molti casi la sopravvivenza dei marginalia stratificati è direttamente proporzionale al suo livello di continuità e familiarità con un testo, ossia al suo grado di approfondimento di esso». Per l'azione attiva della memoria petrarchesca testimoniata in questo passo si veda TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 117: «la tensione tutta mnemonica fra lettura e scrittura, che si è qui interpretata in accezione creativa, ritorna anche nella *Familiare* XVIII, 12, dove possiamo vedere il poeta invasato dall'ardore di leggere e scrivere suscitato in lui dalla necessità di copiare un libro con le opere di Cicerone, e dove ancora, seppur in una dimensione più intimamente partecipata, l'esperienza di memoria sembra dipanarsi lungo un frenetico dialogo fra occhi e mano, fra voce e pensiero».

³⁴⁴ *Fam.* III, 18, 14: «Etruriam perquirant, religiosorum armaria evolvant ceterorumque studiosorum hominum, siquid usquam emergeret leniende dicam an irritande siti mee ydoneum». La funzione delle note di rallentare la lettura viene evidenziata anche dalla cura con le quali Petrarca le segna, si veda in tal senso un brano della *Vita del Petrarca* (1563-1564) del Beccadelli: «è cosa notevole che quello che fuori delli concieri diceva, tutto lo scriveva latino, rendendo alcune volte la cagione perché mutava e sempre notando il tempo che tornava a scriverle, con memoria anco del luoco dove si trovava; il che son certo che faceva per sua memoria, né pensò mai che avessero a capitare in man d'altri per tenerne conto: che molte volte l'uomo fra se medesimo pensa e discorre qualche pensiero che fa per lui medesimo e non per altri», in TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 10. Cfr. M. FEO, «*Si che pare a' lor vivagni*». *Il dialogo col libro da Dante a Montaigne*, in Agnolo Poliziano. *Poeta, scrittore, filologo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Montepulciano 3-6 novembre 1994), Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 245-294, a p. 257: «Non si dimentichi che la *notularis* del Petrarca è una scrittura posata, una libreria. Il *nomen* in questo caso è un po' *omen*, perché ci fa capire che le postille per chi le scriveva non avevano un valore effimero, non erano reazioni momentanee e transeunti, ma andavano a costituire una unità col testo, unità, se non oggettivamente organica, funzionale al sistema dinamico dell'universo petrarchesco. La pagina dei libri petrarcheschi è sempre ordinata, disposta in una geometria, oserei dire sentimentale, che muove dal tempo, ma mira a una stabilità oltre il tempo».

³⁴⁵ TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. XII.

³⁴⁶ M. CAMPANELLI, *Scrivere in margine, leggere in margine: frammenti di una storia controversa*, in *Talking to the text: marginalia from papyri to print*, proceedings of a conference held at Erice, 26 September-3 October 1998, as the XII course of International school for the study of written records, a cura di V. Fera, G. Ferraù, S. Rizzo, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002, vol. 2, pp. 851-939, a p. 861.

³⁴⁷ A. BELLINI, *Le postille del Petrarca a Cassiodoro, "De anima" (Par. lat. 2201)*, in «Studi petrarcheschi», XXIII (2010), pp. 1-43, a p. 1.

dell'antichità per uso personale, in funzione del proprio laboratorio di scrittore».³⁴⁸ Su queste basi, dunque, si muove la facoltà inventiva di Petrarca, che, come nota Torre:

*legge i testi mnemonicamente [...] ossia ne percorre gli spazi evocati e amplificati dall'immaginazione, e – attraverso le postille, testimonianza fisica di una dimensione creativa della memoria – lascia a ogni futuro lettore le tracce dei suoi più felici incontri, i guardiani del suo ricordare*³⁴⁹

Su queste basi è possibile ricostruire un uso complesso di questo atteggiamento mnemonico del poeta, tipico di una memoria attiva.

III.3.2.2. La figurazione del testo tra morale e creazione poetica

Se le note sono i segni di una memoria attiva e associativa, affinché i concetti si stabilizzino in delle reti memoriali, Petrarca, in linea con la tradizione medievale, traduce il testo in immagini da ricordare. Il poeta, infatti, afferma che la memoria è maggiormente permeabile all'immagine rispetto alla parola, come si legge in diversi luoghi, ad esempio nella *Fam. XXIII, 10*,³⁵⁰ ma anche nei *Rerum memorandarum*.³⁵¹ Di particolare interesse in tal senso è anche un passo del primo libro del *Secretum*, dove, attraverso una citazione platonica tratta da Cicerone, Petrarca riconduce la filosofia alla pratica della *meditatio mortis*: «Tota philosophorum vita commentatio mortis est».³⁵² La riflessione prende mosso dalla polemica antiscolastica proposta da *Agostino*, il quale condanna le sterili dispute dei dialettici,³⁵³ accusandoli di prestare maggior attenzione alle parole rispetto alle cose («Quid, obli

³⁴⁸ V. FERA, *La filologia del Petrarca e i fondamenti della filologia umanistica*, in «Quaderni petrarcheschi», IX-X (1992-1993), pp. 367-391, a p. 378. Cfr. L. MARCOZZI, *Petrarca lettore di se stesso*, in *Petrarca lettore*, cit., pp. 97-111, a p. 101: «da *ruminatio* morale che serviva a meditare, memorizzare in modo seriale e ripetere i temi portanti del testo che si aveva sotto gli occhi, la lettura diventa un atto privato e dinamico, che crea i propri percorsi intellettuali e affida alla scrittura ai margini dei libri il ruolo selettivo in precedenza detenuto dalla memoria. La memoria è a sua volta attivata dalla scrittura, e non dalla sola lettura, si dispieghi in essa in forma di annotazione o coadiuvi con la sua forza la lentezza di un apprendimento più pregnante».

³⁴⁹ TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 195.

³⁵⁰ *Fam. XXIII, 10, 5*: «vivacius in anima est quod per oculos, quam quod per aures introit».

³⁵¹ *Rer. Mem. III, 48, 2*: «Altius quidem in animos descendere semel visa quam septies audita compertum est».

³⁵² *Secr. III, 210*. La citazione è da *Tusc. I, 30, 74*, a sua volta ripresa da PLATONE, *Fedone*, 67D. Petrarca poteva leggere l'opera platonica nel Par. lat. 6567, dove postilla il passo nel f. 6v in questo modo: «unde ysaac. li[ber]. de diff[initi]onib[us]. phi[losophi]a e[st] cura [et] sollicitudo mentis», cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 165. Di qui anche la menzione di Platone in *Ot. II, 3, 1*: «Tale est quod et disiungi a corporibus et ea tanquam peregrini incolere iubemur. Tale demum est universale platonium illud in Phedone, “nil aliud esse philosophiam nisi meditationem moriendi”». Si veda anche *Sen. I, 5* dove Petrarca associa la massima platonica alle riflessioni paoline, proiettando l'identificazione della filosofia con la *meditatio mortis* sia nel contesto della filosofia classica che in quello cristiano: «Hec Platonis, hec post eum philosophorum excellentium doctrina est, qui philosophiam ipsam omnemque sapientium vitam “meditationem mortis” esse diffiniunt. Quod et Paulus sentiebat Apostolus, ubi se “quotidie mori” ait» (*Sen. I, 5, 33*, citando I *Cor. 15, 31*). Fenzi pone in evidenza come l'associazione delle due figure derivi da GIROLAMO, *Epistola*, LX, 14 e segnala anche l'importanza della *meditatio mortis* in *Ad Luc. LXX, 18*: «nullius rei meditatio tam necessaria est». Cfr. FENZI in *Secretum*, cit., p. 292, n. Marcozzi rileva che un'altra possibile fonte petrarchesca su questo argomento sia da ricerca in *In Somn. Scip. I, 13, 5*, cfr. MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., p. 120, dove si segnala anche la ricorrenza dell'identificazione tra filosofia e *meditatio mortis* in una postilla petrarchesca a Cassiodoro.

³⁵³ *Secr. I, 52*: «Ista quidem dyaleticorum garrulitas nullum finem habitura, et diffinitionum huiusmodi compendiis scatet et immortalium litigiorum materia gloriatur: plerunque autem, quid ipsum vere sit quod loquuntur, ignorant». Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., pp. 109-110: «[nel *Secretum*] Petrarca, sulla scorta del magistero paolino e di una lunga tradizione medioevale, non parla di riflessione sulla morte, ma di meditazione della morte, ossia fa riferimento a un'azione dell'intelletto intimamente legata a un profondo coinvolgimento dei sensi e dell'immaginario mnemonico». Si veda in tal senso anche *De rem. I, 30*: «Multum mali auribus invehitur, sed multo plus oculis: illis quasi fenestris bipatentibus in animam mors irrupit; nichil potentius in memoriam descendit quam quod visu subit. Facile

rerum, inter verba senescitis, atque inter pueriles ineptias albicantibus comis et rugosa fronte versamini?»).³⁵⁴ L'errore dei filosofi scolastici risiede, aggiunge il teologo, nel dimenticare che l'uomo è un animale razionale e mortale,³⁵⁵ e proprio quest'ultimo dato deve penetrare a fondo nella coscienza di chi intende definirsi filosofo.³⁵⁶ Affinché ciò avvenga, continua *Agostino*, è necessario che il soggetto mostri ripetutamente ai sensi interni un'immagine che ricordi l'orrore e le implicazioni morali della morte:

A. Dicam (quamvis iam vulgo persuasum sit atque etiam e medio philosophorum grege clarissimi testes accesserint) mortem inter tremenda principatum possidere, usque adeo ut iampridem nomen ipsum mortis auditu tetrum atque asperum videatur. *Non tamen vel sillaba hec summis auribus excepta vel rei ipsius recordatio compendiosa sufficiet; immorari diutius oportet atque acerrima meditatione singula morientium membra percurrere;* et extremis quidem iam algentibus media terrors et importuno sudore diffluere, ilia pulsari, vitalem spiritum mortis vicinitate lentescere. Ad hec defossos natantesque oculos, obtutum lacrimosum, contractam frontem liventemque, labantes genas, luridos dentes, rigentes atque acutas nares, spumantia labia, torpentem squamosamque linguam, aridum palatum, fatigatum caput, hanelum pectus, raucum murmur et mesta suspiria, odorem totius corporis molestum, precipueque alienati vultus horrorem³⁵⁷

Analizzando questo passo si nota come, analogamente a quanto avviene nella filosofia agostiniana, in Petrarca l'immagine recupera un suo statuto di verità al di fuori del suo valore gnoseologico ed entro quello morale, facendosi *velamen*, e in quanto tale, strumento necessario alla meditazione e al pensiero filosofico. In questo modo l'immagine del corpo utilizzata nella *meditatio mortis* può assumere il ruolo di una *imago agentis*, come afferma chiaramente *Agostino*:

A. *Que omnia facilius ac velut in promptu et ad manum collocata succurrent, si cui familiariter obversari ceperit memorandum aliquod conspecte mortis exemplum; tenacior enim esse solet visorum quam auditorum recordatio.* Quam ob causam non sine alto consilio in quibusdam devotis religionibus atque sanctissimis, usque etiam ad hanc etatem, que bonis moribus inimica est, illa consuetudo perdurat quod ad cernendum corpora defunctorum, dum lavantur preparanturque sepulture, eiusdem rigidi propositi professores intersint, ut scilicet triste miserandumque spectaculum oculis subiectum et memoriam semper admoneat et animos superstitem ab omni spe mundi fugacis exterreat³⁵⁸

Le parole del teologo presentano diversi punti di particolare interesse: in primo luogo si riconosce di nuovo come Petrarca concepisca la vista quale senso dominante dell'uomo («tenacior enim esse solet visorum quam auditorum recordatio»); in secondo luogo si nota che l'immagine viene utilizzata alla stregua di uno strumento morale, grazie alla sua fissazione nel ricordo prodotta dalla ripetizione. Ma in senso più ampio il percorso stesso del *Secretum*, analogamente a quanto avviene per il *De remediis*, può essere interpretato come un itinerario per immagini che riproduce narrativamente la mnemotecnica descritta da *Agostino*. Nota in tal senso Ariani:

Il *Secretum* offre, rispetto alle altre opere coeve e succedanee, una [...] forte densità filosofica, che Petrarca contrassegna con certe immagini-metafore che tracciano una sorta di accidentata mappa interiore, abitata da simboli che devono a Platone, a Cicerone, a Seneca la loro alta funzionalità psicagogica, ossia un immaginario

audita pretervolant, conspectarum imagines rerum herent etiam invitis nec se tamen nisi volentibus ingerunt nisi perraro atque ocuis abiture».

³⁵⁴ *Secr.* I, 52.

³⁵⁵ *Ibidem*: «nemo tam durus pastor invenietur ut nesciat; nemo rursus, si interrogetur, aut rationale animal aut mortale negaverit».

³⁵⁶ *Ivi*, 54: «A. Et ego quidem non ambigo tibi tam multa per omnem vitam experientia magistra, tam multa ex librorum lectione repetenti, crebras cogitationes mortis occurrere, sed que nec satis alte descendant nec satis tenaciter hereant».

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸ *Ibidem*, corsivi miei.

“terapeutico” che cura i morbi dell’anima³⁵⁹

Non solo, ma, accanto alla funzione morale, l’immagine memoriale appare strettamente legata anche alle dinamiche della creazione poetica, in linea con l’importanza della figura dell’*evidentia* nella retorica classica e nella sua elaborazione medievale.³⁶⁰ Ciò viene recepito anche da Petrarca, come dimostra l’associazione tra poesia e memoria nella figura di Omero, ricorrente all’interno dell’opera petrarchesca. Rispetto al personaggio del poeta illustre Petrarca sembra affascinato dal paradosso di un autore cieco che riesce a porre sotto gli occhi del lettore le immagini che descrive, non a caso il poeta greco è rappresentato come «*cecus senex, sed multa videntem*» nella *Laurea occidens*.³⁶¹ Ebbene, l’abilità poetica di Omero non può che essere legata alla sua capacità di vedere le immagini racchiuse nella sua memoria e di restituirle mediante la scrittura, come spiega Petrarca nel *De vita solitaria*:

Quid loquar Homerum, poetarum patrem [...] ? Hic vero non tantum grecas solitudines sed italicas sic descripsit, ut «que ipse non viderit» sicut ait Cicero (cecus enim traditur fuisse) «nos ut videremus effecerit», utque illius ingenii «non poesim sed picturam quodammodo videamus». An putamus id eum facere potuisse, nisi *eadem loca solcite ante cecitatem ac memoriter observasset?*³⁶²

L’immagine che si crea nella mente del lettore tramite la parola del poema non è dunque altro che un *ekphrasis* della memoria omerica. Per questa stessa ragione nel *Triumphus Fame* Petrarca descrive il poeta greco come «primo pintor delle memorie antiche»,³⁶³ ribadendo l’inscindibile legame tra poesia e pittura e il suo rapporto con la memoria.³⁶⁴

III.3.2.3. La ripetizione e la meditazione del ricordo

Dopo aver memorizzato i dati tramite una lettura lenta favorita dall’apposizione di note e una traduzione visiva del testo, è necessario per Petrarca che le parole o le immagini vengano frequentemente richiamate alla mente, affinché i concetti possano essere meditati in modo adeguato,

³⁵⁹ ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 121.

³⁶⁰ Cfr. par. II.2.1. La figura dell’*evidentia* appare uno strumento petrarchesco fin dall’*Africa*, come nota Ariani riguardo la descrizione di Sofonisba che occupa *Afr.* V, vv. 22-56. Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 94: «qui invece tutto è *in evidentia*, tutto è posto sotto gli occhi del lettore affinché niente sfugga al fregio dell’*ornatus*, reso alla tesaurizzazione del particolare e all’esaurimento del canone piuttosto che ad una sua declinazione allusiva».

³⁶¹ *Buc. Carm. X*, v. 64.

³⁶² *Vit. sol.* I, 12, corsivo mio. Questo passo, tra l’altro, suggerisce la possibilità di leggere le «memorie antiche» di *TF* III, v. 15, oltre che nella dimensione collettiva, anche in quella individuale del poeta Omero, il quale scrive sulla base delle immagini contenute nella sua memoria. Cfr. *Tusc.*, V, 114: «Traditum est etiam Homerum caecum fuisse; *at eius picturam, non poesin videmus*: quae regio, quae ora, qui locus Graeciae, quae species formaque pugnae, quae acies, quod remigium, qui motus hominum, qui ferarum non ita exspectus est ut, quae ipse non viderit, nos ut videremus, effecerit?», corsivo mio.

³⁶³ *TF* III, v. 15.

³⁶⁴ Cfr. ORAZIO, *Ars poetica*, vv. 361-365: «ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; / haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec deciens repetita placebit». Ma anche M. ARIANI, *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, vol. IX, 1998, pp. 335-343, a p. 340: «Il *topos* oraziano dell’*ut pictura poësis* [...] gli si era [...] andato maturando a contatto con opere viste e assorbite in un sistema mentale ideologicamente consapevole, ma non abbastanza robusto da resistere al controcanto di un nichilismo antimondano».

in linea con quanto osservato nella tradizione classica³⁶⁵ e medievale.³⁶⁶ La ripetizione, infatti, permette di raggiungere una familiarità con i testi studiati, la quale a sua volta per il poeta ha tre funzioni: la prima è di carattere morale, in quanto memorizzando un concetto è possibile richiamarlo all'occorrenza, quando la realtà mette alla prova la volontà. Ciò viene chiaramente affermato nel seguente passo del *Secretum*:

A. Quotiens legenti salutare se se offerunt sententiae, quibus vel excitari sentis animum vel frenari, noli viribus ingenii fidere, sed illas in memoriae penetralibus absconde multoque studio tibi familiares effice; ut, quod experti solent medici, quocumque loco vel tempore dilationis impatiens morbus invaserit, habeas velut in animo conscripta remedia³⁶⁷

Agostino invita *Francesco* a non fidarsi dell'eccitazione che il testo induce nel suo animo, né della sua memoria, ma a nascondere in profondità quanto legge, così che le parole possano divenire dei «remedia» da tenere «in animo conscripta». Un esempio di questo meccanismo viene descritto in un altro passo del *Secretum*, dove il teologo rimprovera il poeta di percepire la bellezza del corpo come un valore.³⁶⁸ Il poeta ammette di aver curato eccessivamente il proprio aspetto in età giovanile,³⁶⁹ ma afferma di aver fatto propria la massima di Domiziano, secondo la quale niente è più amabile ma anche più effimero della bellezza.³⁷⁰ *Agostino* mette in dubbio le affermazioni di *Francesco* e gli consiglia di ripetere nella mente le parole di Seneca quando si sente tentato dall'aspetto del corpo:

Siquando autem vultus tui species tentare animum forte ceperit, occurrat qualia mox eadem futura sint membra que nunc placent, quam feda, quam tristia, quam tibi ipsi, si revidere possis, horrenda; tecumque hec inter philosophicum illud frequenter ingemina «Ad maiora sum genitus quam ut sim mancipium corporis mei»³⁷¹

In tal senso la ripetizione delle parole, ma come si osserverà anche dell'immagine, permette la memorizzazione ed una maggior efficacia del richiamo mnemonico di fronte alla contingenza: solo in questo modo i fantasmi memoriali possono essere a portata di mano («Que omnia facilius ac velut in promptu et ad manum collocata succurrent») ³⁷² in qualsiasi momento. Così il poeta declina in chiave morale la *firma facilitas* quintiliana,³⁷³ trasformando la facilità di attingere ai dati presenti nella memoria da una risorsa utile durante l'orazione a una funzione della meditazione e dell'etica.³⁷⁴

La seconda funzione della ripetizione riguarda la dimensione poetica della memoria e traspare in un passo della *Fam.* XXII, 2 datata 1359 indirizzata a Giovanni Boccaccio, dove Petrarca afferma:

Legi apud Virgilium apud Flaccum apud Severinum apud Tullium; nec semel legi sed milies, nec cucurri sed

³⁶⁵ Cfr. par. I.9.

³⁶⁶ Cfr. par. II.1.2.1.

³⁶⁷ *Secr.* II, 122. Cfr. *ivi*, 126: «Hoc equidem presidio consistes immobilis curo adversus cetera tum contra animi tristitiam».

³⁶⁸ *Ivi*, 76: «Ut vero iam hinc ad alia pertractanda transgrediar: corporis huius bonis extolleris? “Nec que te circumstent deinde pericula cernis?” [Aen. IV, 561] Quid autem tuo tibi placet in corpore? robur ne an valitudo prosperior? At nichil imbecillius. Fatigatio ex levibus causis obrepens, et insultus morborum varii, et vermiculorum morsus, seu levissimus afflatus, atque huius generis multa consternant».

³⁶⁹ *Ibidem*: «Fuit hec puero, fateor, cura plectendi capitis, vultus ornandi; verum hoc cum primis annis simul evanuit».

³⁷⁰ *Ibidem*: «reque ipsa nunc exerior illud Domitiani principis, qui in epystola ad amicum de se ipso scribens querensque corporee pulcritudinis praevalidam fugam: “Scias” inquit “nil gratius decore, nil brevius”». Cfr. *Fam.* I, 3, 10.

³⁷¹ *Secr.* II, 80. Cfr. *Ad Luc.* LXV, 21.

³⁷² *Secr.* I, 54.

³⁷³ Cfr. par. I.9.

³⁷⁴ Cfr. MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., pp. 26-27: «L'utilità civile della retorica viene trasformata, per la poesia, in profitto morale: il *delectare* e il *movere* non hanno più i fini pratici della retorica giuridica ma agiscono sull'individuo».

incubui, et totis ingenii nisibus immoratus sum; mane comedi quod sero digererem, hausi puer quod senior ruminarem. Hec se michi tam *familiariter* ingessere et non modo memorie sed medullis affixa sunt unumque cum ingenio facta sunt meo³⁷⁵

Si avrà modo di ritornare sul *topos* della *ruminatio* e sul tema dell'interiorizzazione degli *auctores* presenti in questa celebre epistola, per ora ci si limiti a notare come anche sul piano della creazione poetica, affinché la memoria dia frutto, è necessario creare una familiarità con i testi tramite una sistematica ripetizione, che giunga quasi a trasformare la parola dell'altro in parola propria. È questa la ragione, continua Petrarca nella lettera, per cui ai poeti capita di citare versi di autori lungamente studiati senza rendersene conto:

ut etsi per omnem vitam amplius non legantur, ipsa quidem hereant, actis in intima animi parte radicibus, sed interdum obliviscar auctorem, quippe qui longo usu et possessione continua quasi illa prescripserim diuque pro meis habuerim, et turba talium obsessus, nec cuius sint certe nec aliena meminerim³⁷⁶

La familiarità si tramuta dunque in interiorizzazione e appropriazione del testo, preliminare alla *ruminatio*, a sua volta necessaria alla creazione poetica, come si avrà modo di osservare.

La terza e ultima funzione della ripetizione riguarda la dimensione meditativa della memoria petrarchesca e si osserva in un passo del *De remediis* in cui il poeta riprende quanto raccontato da Girolamo:

At brumalis hore noctis sepius rumpende, psallendum, studendum, legendum, scribendum, cogitandum, contemplandum, *querendum ingenio novi aliquid semper et quod studio quesitum fuerit memoria repetendum*. Audiendus quoque est Hieronymus ad Eustochium scribens: «Noctibus bis terque surgendum» inquit «revolvenda de scripturis que memoriter retinemus»³⁷⁷

Nel passo Petrarca afferma che durante la notte, la quale come si è osservato corrisponde al momento del *silentium temporis*, è necessario alzarsi più volte e meditare ripetendo i dati presenti nella memoria.³⁷⁸ Quest'attività è apparentemente analoga a quella descritta nel *Secretum*, ma si noti che in questo caso il ricordo non ha la funzione di opporsi alla contingenza, quanto quello di fissare il ricordo del *remedium* tramite la ripetizione, proiettando quest'ultima in una dimensione contemplativa che, come si osserverà analizzando la *Sen. II, 3*, tiene in sé sia la componente morale che quella creativa.

III.3.2.4. L'introiezione memoriale

Si è osservato come nel *Secretum* Petrarca affermi la necessità che il dato letto penetri *in memoria penetrabilibus* affinché possa agire sulla morale. Ora, per comprendere cosa significhi per il poeta l'introiezione memoriale di un dato appreso tramite la lettura è interessante soffermarsi sulle metafore che egli impiega per la memoria, e in particolare sull'opposizione che egli instaura tra l' analogia

³⁷⁵ *Fam. XXII, 2, 12-13*, corsivo mio.

³⁷⁶ Ivi, 13.

³⁷⁷ *De rem. I, 21, 26*, corsivo mio. I passi sono citati da GIROLAMO, *Epistola XXII, 37, 5-14*. Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 193. Per il valore dell'avverbio *memoriter* in Petrarca si veda ivi, pp. 179-196 e ID., «*Lege memoriter*», cit.

³⁷⁸ Cfr. BERTÉ, «*Lector, intende: letaberis*», cit., p. 26.

architettonica³⁷⁹ e quella organica.

Come si è osservato nel par. II.4.2.3, la divisione della memoria in celle è un *topos* della mnemotecnica medievale. Questa immagine ricorre anche in Petrarca, ad esempio nella *Fam.* VII, 13 datata 1347. Qui il poeta afferma di aver trovato difficoltà a scrivere al suo interlocutore, Giovanni Colonna, per commentare l'eccidio dei Colonesi di Porta San Lorenzo, e in tal senso egli è dovuto entrare «in intimas memorie [...] cellulas»³⁸⁰ per trovare le parole adatte. Di particolare interesse è anche la descrizione della vita monastica proposta nel *De vita solitaria*, nella quale il poeta riconosce tre momenti fondamentali: «bibliotheca legentium, cella meditantium, penetrabile orantium»,³⁸¹ tutti legati, come nota Torre, «a una metaforica della memoria».³⁸² È però nella *Fam.* XXII, 2, menzionata nelle pagine precedenti, che Petrarca utilizza la metafora architettonica in relazione al processo di *studium*. In questa famosa epistola a Giovanni Boccaccio, come si è osservato, il poeta espone il rapporto tra memoria e produzione poetica, notando come spesso uno scrittore si trovi a utilizzare parole tratte da una fonte memorizzata senza accorgersene.³⁸³ Per spiegare questo processo Petrarca propone degli esempi, descrivendo il proprio metodo di studio. In tal senso egli riconosce come vi siano dei testi che legge velocemente, trattenendo di essi poco nella memoria, per cui non può confondere le loro parole con le proprie:

Legi semel apud Ennium, apud Plautum, apud Felicem Capellam, apud Apuleium, et legi raptim, propere, nullam nisi ut alienis in finibus moram trahens. Sic pretereunti, multa contigit ut viderem, pauca decerperem, pauciora reponerem, eaque ut comunia in aperto et in ipso, ut ita dixerim, memorie vestibulo; ita ut quotiens vel audire illa vel proferre contigerit, non mea esse confestim sciam, nec me fallat cuius sint; que ab alio scilicet, et quod vere sunt, ut aliena possideo³⁸⁴

Per questi casi Petrarca parla di *vestibulum memoriae* utilizzando una metafora architettonica. Ma è interessante notare che parlando al contrario delle opere maggiormente approfondite e memorizzate il poeta non prosegue utilizzando la stessa analogia:

Legi apud Virgilium apud Flaccum apud Severinum apud Tullium; nec semel legi sed milies, nec cucurri sed incubui, et totis ingenii nisibus immoratus sum; mane comedi quod sero digererem, hansi puer quod senior ruminarem. Hec se michi tam familiariter ingessere et non modo memorie sed medullis affixa sunt unumque cum ingenio facta sunt meo, ut etsi per omnem vitam amplius non legantur, ipsa quidem hereant, actis in intima animi parte radicibus, sed interdum obliviscar auctorem, quippe qui longo usu et possessione continua quasi illa prescripserim diuque pro meis habuerim, et turba talium obsessus, nec cuius sint certe nec aliena meminerim³⁸⁵

Nel brano la memorizzazione dei testi subisce tre tipi di metaforizzazioni, tutte afferenti al mondo

³⁷⁹ Per l'utilizzo delle metafore architettonica per indicare la memoria da parte di Petrarca si veda TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., pp. 255-273.

³⁸⁰ *Fam.* VII, 13, 6. Cfr. DANIELE, *La memoria innamorata*, cit., p. 4, dove lo studioso pone in evidenza il legame del passo con *Conf.* X, 9, 16.

³⁸¹ *Vit. sol.* II, 3.

³⁸² TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 243.

³⁸³ *Fam.* XXII, 2, 8-10: «Unum nec tibi nec epistole subtrahendum credidi, michi hactenus ignoratum, fateor, et nunc quoque mirabile stupendumque. Siquidem omnes nos quicumque novi aliquid scribimus, sepius fallunt que melius didicimus inque ipso scribendi actu familiariter ludunt. Certius scimus que lentius sunt mandata memorie. "Quid ais?" inquires, "non te pugnancia loqui vides? Fieri non potest ut duo simul contraria vera sint; quomodo igitur efficies ut quod scimus amplius id sciamus minus, et que pigrius hausimus ea firmiter teneamus? Que Sphinx, quod ve istud enigma est?". Dicam. Neque vero non hoc itidem in rebus aliis evenit, ut et patrifamilias sepe quod diligentius abdidit, minus ad manum sit, et que sunt altius obruta, egrius eruantur; sed hoc in rebus corporeis locum tenet; itaque non prorsus hoc intendo».

³⁸⁴ *Ivi*, 11, corsivo mio.

³⁸⁵ *Ivi*, 12-13, corsivi miei.

organico. La prima metafora è quella della *ruminatio*, che, come si osserverà, descrive l'azione di contaminazione tra ricordi e testo. La seconda è quella corporea, per cui le parole degli autori entrano nel midollo del poeta e sono fatte proprie dall'ingegno. Solo in questo modo queste possono mettere radici, terza metafora (di carattere vegetale), nella parte più intima dell'animo, fino a confondersi con i pensieri di Petrarca. La memoria in tal senso si modifica in base alle letture, che plasmano il pensiero agendo sia sul piano morale che su quello poetico.³⁸⁶ Non a caso la stessa metafora arborea, qui impiegata per descrivere la formazione poetica dell'autore dei *Fragmenta*, nel *Secretum* viene utilizzata per indicare l'azione delle opere sull'etica individuale, per cui le parole lette devono mettere radice e fruttificare nel campo della memoria: «A. [...] Lectio autem ista quid profuit? Ex multis enim, que legisti, quantum est quod inheserit animo, quod radices egerit, quod fructum proferat tempestivum?».³⁸⁷ Il cambiamento della tipologia di metafora utilizzata da Petrarca nella *Fam.* XXII, 2, denota la preferenza per le analogie organiche rispetto a quelle architettoniche,³⁸⁸ preferenza che Torre riconduce all'opposizione operata dal poeta tra «la dimensione razionale propria della pratica inventariale di memorizzazione» e «il coinvolgimento emotivo insito nella complessità dell'atto memoriale»³⁸⁹ che egli vuole porre in evidenza descrivendo il rapporto con i classici.

Ora, la preferenza di Petrarca per l'utilizzo delle metafore organiche in relazione alla memoria, spiega anche la ricorrenza dell'immagine del cuore come sede del ricordo. Al tempo del poeta, infatti, la medicina associava la memoria più frequentemente al cervello, anche se il *topos* poetico del fantasma della donna nel petto continuava ad essere largamente impiegato.³⁹⁰ Come ricostruire Torre,

³⁸⁶ Cfr. *Fam.* VII, 17, 14: «His hac etate consuescat monitis, has hauriat disciplinas; facile quamvis formam recens excipit materia, facile quivis habitus nondum duratis mentibus imprimitur; ubi falsis opinionibus aditum prebueris, operosius excluduntur. Insta ergo, dum votivi spem successus tractabile tempus prefert; et sic habeto, plus te illi puero hoc beneficio collaturum, quam si omnes simul ingenuas artes in pectus suum sedulo ore transfuderis». Si veda in tal senso anche la famosa *Fam.* XXI, 15, 11 sull'"angoscia dell'influenza" sperimentata da Petrarca nei confronti di Dante: «sed verebar ne si huius aut alterius dictis imbuerer, ut est etas illa flexibilis et miratrix omnium, vel invitus ac nesciens imitator evaderem». L'attenzione petrarchesca alla formazione dell'intellettuale è anche testimoniata dalle postille all'*Institutio oratoria*, come ricorda TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 115. Si vedano anche le interessanti riflessioni sulla notazione petrarchesca di GERI, *Petrarca «lector vagus»*, cit., p. 66: «L'analisi delle postille alle opere menzionate nella lettera a Boccaccio permette di verificare come la distinzione tra le due diverse tipologie di libri corrisponda effettivamente a due diverse modalità di lettura. Da una parte, dunque, l'attraversamento veloce dei codici allo scopo di radunare un ampio numero di notizie, per lo più di carattere erudito e storico; dall'altra un lento dimorare tra le pagine, nel tentativo di assimilare le caratteristiche stilistiche degli autori degni di imitazione [...]. Una simile distinzione, però, non è di carattere quantitativo. Per fare un esempio le 1015 postille apposte alle opere di Apuleio nel codice Vaticano (Vat. Lat. 2193) sono numericamente paragonabili alle 587 postille tracciate sulle pagine del celebre Virgilio ambrosiano (ms. A 79 inf.). La distinzione riguarda, piuttosto, la tipologia e lo scopo delle postille in questione [...]. Nel primo caso, dunque, la lettura veloce produce una mole di postille che hanno semplicemente lo scopo di affidare alla memoria numerosa notizie, anche di poco conto, relative al mondo antico; nel secondo caso la lettura approfondita deposita poco a poco sulle pagine amate un insieme coerente di postille che lo scopo di fornire uno strumento utile ai fini di un'ulteriore *ruminatio*» e anche FEO, «*Si che pare a' lor vivagni*», cit., p. 257: «tutti i libri del Petrarca sono più o meno ricchi di postille, che ne hanno da sempre costituito un elemento di particolare fascino. Eppure si è verificata solo in parte la raccomandazione di Agostino. Passi che certamente hanno toccato profondamente l'animo del Petrarca sono assolutamente spogli nei suoi libri e viceversa le postille possono infittirsi su questioni tecniche e di antiquaria. Non c'è dubbio però che i margini dei libri siano il luogo del contubernio ideale».

³⁸⁷ *Secr.* II, 72. Cfr. *De rem.* II, 9, 14: «Primum te expeditum, secundum plane inopem facit et miserum. Sed ut Aristippi consilium, sic et Theophrasti dictum te legisse arbitror; quid vero lectio sola profuerit! Et meminisse oportet, et in usus tuos lecta convertere».

³⁸⁸ TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 264: «l'opposizione tra le *medullae* e il *vestibulum* riflette dunque, e sottolinea, quella tra letture ben *ruminata* e pagine solo trascorse, fornendoci forse nel contempo un'indicazione sulla politica petrarchesca di scelta delle metafore memoriali, politica che sembra preferire la vitalità organica allo schematismo architettonico».

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ Ivi, p. 240: «La sede della memoria in Petrarca appare, in linea con la tradizione poetica fin dalla Scuola Siciliana, il cuore, nonostante la medicina medievale proponesse di norma, al suo tempo, il cervello, ma anche lo stomaco».

l'associazione tra il cuore è la memoria risale al *Teeteto*, nel quale Platone, facendo riferimento ad una metafora omerica, pone in evidenza la somiglianza il termine *κῆρ* (cuore) e *κηρός* (cera), dove la cera è impiegata, come osservato, quale analogia della memoria.³⁹¹ Si è osservato nel par. II.2.1 come nella tradizione medievale il cuore sia sede della pittura memoriale e si è analizzato nei paragrafi II.2.3.1 e II.2.3.2, come l'organo venga associato anche al *topos* della *ruminatio*. Per Petrarca il cuore è sede della memoria,³⁹² ma egli descrive anche una complessa fenomenologia metaforica della memorizzazione e del richiamo memoriale legata all'organo, in cui esso diviene pagina su cui scrivere,³⁹³ tela su cui dipingere,³⁹⁴ marmo da scolpire.³⁹⁵ Nel *Secretum* questa descrizione si arricchisce di una metafora di particolare interesse, che riguarda la resistenza della memoria all'assorbimento della verità e che rappresenta attraverso l'indurimento del cuore la difficoltà incontrata da *Francesco* nell'aderire ai testi che legge:

A. [...] Hec enim conclusio restabat: quanquam multa vellicantia circumstent (*nichil tamen ad interiora penetrare duratis longa consuetudine pectoribus miserorum, vetustoque velut callo salutiferis ammonitionibus resistente*) paucos invenies sat profunde cogitantes esse sibi necessario moriendum³⁹⁶

L'abitudine, dunque, configurandosi come processo di memorizzazione e ripetizione di dati erronei, rende il cuore duro come un callo, il quale, confrontando il passo con altri luoghi petrarcheschi, si rivela essere prodotto da due possibili cause. La prima è una ferita rimarginata:³⁹⁷ se infatti il testo e l'esperienza sono in grado di plasmare la memoria essi possono anche segnalarla in modo traumatico,³⁹⁸

³⁹¹ PLATONE, *Teeteto*, 194, c-d: «Quando la cera dell'anima di qualcuno è profonda, abbondante, liscia, impastata nella giusta misura, ciò che vi entra per mezzo dei sensi, restando impresso in questa parte, che Omero chiamò “cuore” dell'anima, alludendo alla sua somiglianza con la parola “cera” [*Illiade*, II, 851 e XVI, 554], allora avviene che in costoro le impronte nascano pure, sufficientemente profonde, e che siano molto durature». Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 177.

³⁹² *Rvf* 108, vv. 5-8: «prima poria per tempo venir meno / un'immagine salda di diamante / che l'atto dolce non mi stia davanti / del qual ò la memoria e 'l cor sì pieno».

³⁹³ Cfr. *Rvf* 76, v. 11: «e 'l cor negli occhi et ne la fronte è scritto»; *Rvf*, 147, vv. 5-6: «le paure et gli ardimenti / del cor profondo ne la fronte legge»; *Rvf*, 222, 12: «Ma spesso ne la fronte il cor si legge»; *Rvf*, 105, v. 88: «per cui nel cor via più che 'n carta scrivo».

³⁹⁴ Cfr. *Rvf* 96, vv. 5-7: «Ma 'l bel viso leggiadro che depinto / porto nel petto, et veggio ove ch'io miri»; *Fam.* III, 12, 10: «Id vero iandudum factum esse confidito; ex quo te primum vidi, imaginem tuam ex adamante purissimo imis precordiis indelebiter affixi, quam nulla revellet dies, nullus locus excutiet»; *Disp.* 35, 20-23: «qui tantum in illa tunc puerili aetate sua fieri potuit, tanto me favore complexus est, ut imaginem suam praecordis meis affigeret perpetuo duraturam».

³⁹⁵ Cfr. *Rvf* 50, vv. 63-9: «misero me, che volli, / quando primier sì fiso / gli tenni nel bel viso / per iscolpirlo imaginando in parte / onde mai né per forza né per arte / mosso sarò, finch'ì' sia dato in preda / a chi tutto diparte»; *Rvf*, 155, vv. 9-14: «Quel dolce pianto mi depinse Amore, / anzi colpìo, et que' detti soavi / mi scrisse entro un diamante in mezzo 'l core / ove con salde et ingegnose chiavi / ancor torna sovente a trarne fore / lagrime rare et sospir' lunghi et gravi»; *Epyst.* II, 1, vv. 75-80: «Tu deeras, votis quotiens precibusque petitus, / Menti tamen memorique animo tua dulcis imago / Certe aderat semperque aderit, nec tempore sedes / Deseret acceptas, sic illam pectore in alto / Sculpsit amor, fixamque adeo vetitamque moveri / Maximus artificum vivoque adamante peregit»; *Sen.* XIII, 8, 2: «multos enim iam per annos de te certi nichil audieram, cum facies tua semper his affixa precordiis inhereret, quam inde divellere nec locis nec temporibus nec fortune unquam licuit aut licebit». Si veda in tal senso TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., pp. 292-294.

³⁹⁶ *Secr.* I, 50, corsivo mio.

³⁹⁷ *Fam.* XX, 1, 4: «iam malis induruit et callum crebris cicatricibus superduxit».

³⁹⁸ Si vedano in tal senso *Rer. Mem.* II, 35, 3: «Siquidem et “veteres comici”, ut Cicero ait, “cum illi maledicerent – quod tunc Athenis fieri licebat –, leporem” tamen melle dulciorem in labris eius “habitasse dixerunt, tantamque in eo vim fuisse ut in eorum mentibus qui illum audissent quasi aculeos quosdam relinqueret” [*De orat.* III, 138]» e *Sen.* I, 3, 43 del 1362 a Francesco Nelli: «Hec sunt nostri doloris utiliora remedia, quorum michi non exiguam portionem more ac stilo illo tuo sensuum largior quam verborum in angustam partem epistole congesisti que ve idcirco meis verbis libens repeto ut in meum animum tuo stilo transfusa meoque calamo mox in te refusa sic mea fieri incipiant ut tua esse non desinant, *repercussi clavi in morem hinc illinc affixa pariter ac suffixa memorie*», corsivo mio.

fino a renderla meno permeabile alla verità. La seconda è la mancanza della volontà necessaria ad attuare assiduamente la *meditatio mortis* e lo *studium*, in assenza dei quali la memoria attiva non può introiettare il testo, ed esso non può dare frutto né sul piano morale, né su quello creativo. Solo quando il cuore si apre alle parole è possibile aderire ideologicamente al contenuto dell'opera.

III.3.2.5. Memoria e morale: lo *studiosus usus*

Si è osservato come sia nel *De vita solitaria*, che nel *Secretum* Petrarca opponga una tecnica di visualizzazione interiore alla risonanza tra il tumulto esterno e quello interno delle passioni. È però da notare che nel *Secretum* il discorso è inserito in una più ampia trattazione morale dell'*acedia* di Francesco, generando un legame preciso tra il tema dello *studium* e quello del comportamento. Ciò spiega l'apertura di un'apparente digressione sul metodo di lettura a partire dal problema di come affrontare il tormento interiore che si è osservato occupare l'inizio del secondo libro. Così la tecnica delle *notae*, la visualizzazione del testo, la ripetizione dei brani evidenziati sono tutti strumenti che Agostino propone allo scopo di indurre una corretta memorizzazione a scopo morale dei testi da parte di Francesco. Ciò si nota osservando lo sviluppo del discorso relativo al rapporto con il contenuto dei libri che introduce le tecniche analizzate nel *Secretum*.

Infatti, la menzione delle *Tusculanae* e dell'epistola seneciana osservata nelle pagine precedenti innescano immediatamente la reazione di Francesco che afferma di conoscere bene i testi menzionati da Agostino.³⁹⁹ Quest'ultimo, tuttavia, gli fa notare che pur avendoli letti non ne ha tratto giovamento.⁴⁰⁰ Questo scambio di battute introduce nel testo un problema metodologico relativo allo studio: il poeta infatti afferma di non riuscire a memorizzare adeguatamente un'opera, poiché la sua adesione a quanto legge scompare non appena si allontana dal testo («*F. Imo vero inter legendo plurimum; libro autem e manibus elapso assensio simul omnis intercidit*»)⁴⁰¹ Agostino risponde a questa affermazione riconoscendo nell'atteggiamento petrarchesco l'uso comune di non tradurre in azione quanto viene letto, o, per meglio dire di non attuare il necessario «passaggio [...] dalla 'scienza' alla 'sapienza'»:⁴⁰² «*A. Communis legentium mos est, ex quo monstrum illud execrabile, literatorum passim flagitiosissimos errare greges et de aite vivendi, multa licet in scholis disputentur, in actum pauca converti*».⁴⁰³ È questo lo scopo delle tecniche di memorizzazione osservate, ed è questo l'oggetto di una ricorrente riflessione nelle opere petrarchesche.

Per comprendere il discorso di Agostino è necessario allora confrontare questo passo del *Secretum* con una serie di altri luoghi in cui il poeta affronta il tema del rapporto tra studio ed etica. Nella *Collatio laureationis* Petrarca definisce lo *studium* «*animi assidua et vehementer ad aliquam rem adplicata magna cum voluptate occupatio, ut philosophiae, poeticae, geometricae, litterarum*»,

³⁹⁹ *Secr. II*, 122: «*F. Singula hec haud negligenter legisse me noveris*».

⁴⁰⁰ *Ibidem*: «*A. Quid ergo? nichil n e profuerunt?*».

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² FENZI in *Secretum*, cit., p. 320. Per comprendere il ruolo della memoria nel processo di adesione al testo è interessante richiamare un passo di CASSIODORO, *De anima*, VII, 15-22: «*Sed hoc virtutum quadripertitum decus, trina (ut ita dixerim) parte completur. Prima est contemplatio, quae aciem nostrae mentis extendit ad res subtilissimas intuendas. Secunda, iudicialis, quae discretionem boni malique rationabili aestimatione pertractat. Tertia, memoria, cum res inspectae atque deliberatae in animi penetralibus fida commendatione reponuntur; ut quasi in quodam conceptaculo suscipiamus, quae frequenti meditatione combibimus*» che Petrarca leggeva nel Par. lat. 2201, f. 9v e postillava: «contemplari, iudicium et memoria». Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 183.

⁴⁰³ *Secr. II*, 122.

citando il brano di Cicerone osservato nel par. I.9.⁴⁰⁴ In base a quanto analizzato, l'*adplicatio animi ad rem* è possibile solo in assenza di turbamenti dell'animo e tale condizione è facilitata dall'ambiente naturale oppure dalla sua visualizzazione interiore, solo in questo contesto quanto letto può essere interiorizzato in modo adeguato. È però necessario comprendere in che modo lo *studium* di un testo agisca sulla memoria nella concezione petrarchesca, o, in altre parole, come questo possa dare frutto nel campo nel ricordo. In tal senso è interessante ricostruire il lavoro del poeta su alcuni versi di Afranio, che egli legge tramite Aulo Gellio.⁴⁰⁵ Nei *Rerum memorandarum* Petrarca espone le idee del poeta latino, secondo il quale l'uso è figlio della memoria. Si comprenderà come nella tradizione medievale tali affermazioni appaiano fortemente legate al coinvolgimento del ricordo nella prudenza, ma è necessario notare che per Afranio la sapienza passa primariamente per l'esperienza, la quale, come riporta anche Petrarca, non può essere sostituita dai libri: «Quo intelligi vult sapientia non in libris tantum ac disciplinis liberalibus consistere, sed in experientia rerum omnium magistra, accedente fideli eorum que quis viderit memoria».⁴⁰⁶ Quando però il poeta torna a nominare Afranio nella decima egloga del *Bucolicum carmen* egli lo nomina come «Qui prole decora / Coniugio memori studiosum ornaverit usum»,⁴⁰⁷ associando l'aggettivo *studiosus* all'*usus*. Su questa azione Martellotti nota:

Per *usus* si deve intendere, secondo Gellio, l'esperienza che nasce dalla pratica del vivere. Ma in Petrarca al termine *usus* si aggiunge l'epiteto *studiosus*, che può significare «diligente, attento, curioso», ma forse anche «sorretto, guidato da studi opportuni». L'espressione *studiosus usus* riunirebbe in un sol termine due fatti che in Gellio erano distinti e contrapposti [...] indicherebbe ciò di cui il Petrarca darà esempio nel *De remediis*, un'esperienza di vita, filtrata attraverso i libri⁴⁰⁸

Contraddicendo quanto affermato da Afranio, Petrarca associa esplicitamente lo *studium* all'esperienza, per cui è la memoria dotta ed educata ad una corretta lettura a generare il giusto *usus* morale, in linea con quanto osservato nel *Secretum*. È poi nel *De remediis*, come nota Martellotti, che tale concezione viene ribadita ed esplicitata: «Quid vero lectio sola profuerit? Et meminisse oportet, et in usus tuos lecca convertere».⁴⁰⁹ Il poeta ritorna su questo tema anche nella *Sen. IV*, 1 indirizzata

⁴⁰⁴ *De Inv.* I, 36, citato in *Coll. Laur.* II, 4.

⁴⁰⁵ AULO GELLIO, *Noctes Atticae*, XIII, 8: «Usus me genuit, mater peperit Memoria: / Sophiam vocant me Grai, vos Sapientiam».

⁴⁰⁶ Ma si veda tutto il passo, *Rer. Mem.* III, 48: «Detur et poetis locus. Afranii circa hanc ipsam de qua iam diu loquimur sapientiam celebris ac vulgata sententia est, "usus eam memorieque filiam" opinantis. Quo intelligi vult sapientia non in libris tantum ac disciplinis liberalibus consistere, sed in experientia rerum omnium magistra, accedente fideli eorum que quis viderit memoria. Hinc enim et sibi et aliis certius quonque consulere argumento rerum in quibus sepe periclitatus sit quam verborum in quibus alienis ingeniis lusum est. Altius quidem in animos descendere semel visa quam septies audita compertum est. Ipsius Afranii verba ex "togata cui Selle est nomen", in Athicarum Noctium libris posita, huc transferre propter eorum vetustam elegantiam videtur. Sunt autem huiusmodi: "Usus me genuit, mater peperit Memoria, / Sophiam vocant me Grai, vos Sapientiam"».

⁴⁰⁷ *Buc. Carm.* X, vv. 246-247.

⁴⁰⁸ *Laurea occidentis. Bucolicum carmen*, a cura di G. Martellotti, Roma, edizioni di storia e letteratura, 1968, p. 72.

⁴⁰⁹ *De rem.* II, 9. Cfr. M. FEO, *Petrarca Francesco*, in *Enciclopedia oraziana*, vol. 3, 1997, pp. 405-425, a p. 416: «il sogno o l'illusione che l'umanesimo potesse uscire dai libri ed entrare nella vita quotidiana della gente prendo corpo nel *De remediis utriusque fortune*. P. lascia il chiuso del segreto conflitto dei suoi affanni e si affaccia sul mondo variopinto dei comuni mortali. In un grande catalogo delle situazioni umane egli si adopera per dire a ognuno la parola giusta, salvifica e confortatrice. Ancora una volta le sterminate antichità con tutta la loro ricchezza sono interrogate e messe a servizio della incolore e sofferente modernità». Si veda in tal senso anche *Fam.* III, 6, 7: «sed magna pars legentium, rerum negligens, solis verbis inhiat et precepta vite iudicio aurium quasi totidem fabellas amplectitur. Tu memento illic non lingue sed animi negotium agi; hoc est non rethoricos sed philosophicos esse sermones». Cfr. FENZI in *Secretum*, cit., p. 352 e TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 137: «lettura, glossatura, memorizzazione e scrittura segnano dunque ancora una volta le tappe di un umanistico riuso dei classici che, qui come altrove in Petrarca, viene declinato in

a Luchino del Verme e datata 1364. Qui Petrarca, parlando dell'apprendimento dell'arte militare, ricorda che l'esperienza è il mezzo più sicuro per imparare, ma che, essendo la vita umana troppo breve, i libri sono un efficace sostituto, a patto che memoria e intelletto sostengano la lettura:

Et hec omnia vel legendo vel experiendo noscuntur, sed experientia certior, lectio autem universalior videtur; promptius est enim plurima legere quam paucissima experiri; unde fit ut, cum ad experiendum vita hominum brevis sit, ad legendum tempus breve sufficiat, modo intellectus ac memoria suffragentur, sine quibus lectio vel inutilis vel caduca est⁴¹⁰

In tal senso lo studio non sostituisce completamente l'esperienza, almeno per quanto riguarda l'apprendimento di un'arte, ma allo stesso tempo è utile per contrastare lo scorrere del tempo, sia sotto un profilo pratico che nel contesto meditativo.

III.3.2.6. La memoria attiva fra morale e creazione poetica

A fronte di quanto detto è da notare che per Petrarca la funzione morale e quella poetica della memoria attiva corrono parallelamente nella formazione dell'individuo, ma l'educazione al riconoscimento del bene tramite il contatto con i testi rappresenta il primo scopo della costruzione di una rete memoriale.

Ciò viene chiaramente affermato dal poeta nel terzo libro del *Secretum*. Qui *Agostino* prima rimprovera *Francesco* di aver continuato a leggere opere riguardanti verità che già conosceva, preferendo uno studio erudito ma infruttuoso all'applicazione pratica di quanto appreso,⁴¹¹ poi di aver addirittura scritto opere solo per sedurre l'orecchio del popolo:

Adde quod in his, que populo placent, studiosius elaborasti, his ipsis piacere satagens, qui tibi pre omnibus displicebant; hinc poematum, illinc historiarum, denique omnis eloquentie flosculos carpens, quibus aures audientium demulceres⁴¹²

Il teologo accusa il poeta di «capere flosculos», ossia di cogliere fiorellini, citando un'epistola seneciana in cui il filosofo condanna l'estrapolazione di singoli brani dalle opere, operazione che, se compiuta a scopo esornativo, priva le parole del loro significato più complesso.⁴¹³ *Francesco* risponde a questi rimproveri citando lo stesso Seneca, assieme a Cicerone, e afferma di aver letto con attenzione i loro testi, senza mai concentrarsi unicamente sull'eleganza dello stile.⁴¹⁴ *Agostino* a questo punto attenua la sua critica, affermando di non condannare il poeta per un utilizzo pigro delle

un'intima e operativa dimensione esperienziale».

⁴¹⁰ *Sen.* IV, 1, 45.

⁴¹¹ *Secr.* III, 190-192: «A. [...] Quo enim spectat labor iste perpetuus continueque vigilie ac vehemens impetus studiorum? Respondebis forsitan, ut vite tue profutura discas. At vero iam pridem vite simul et morti necessaria didicisti. Erat igitur potius quemadmodum in actum illa produceres experiendo tentan dum, quam in laboriosa cognitione procedendum, ubi novi semper recessus et inaccesses latebre et inquisitionum nullus est terminus». Cfr. BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'Eterno*, cit., pp. 32-33, dove la studiosa nota che anche nella filosofia agostiniana: «Il ripiegamento in sé non deve imprigionare l'anima in una riflessione narcisistica e autoreferenziale, ma farle riscoprire quella *notitia Dei* che essa custodisce nel più profondo».

⁴¹² *Secr.* III, 192.

⁴¹³ *Ad Luc.* XXXIII, 7: «Ideo pueris et sententias ediscendas damus et has quas Graeci chrias vocant, quia complecti illas puerilis animus potest, qui plus adhuc non capit. Certi profectus viro captare flosculos turpe est et fulcire se notissimis ac paucissimis vocibus et memoria stare: sibi iam innitatur».

⁴¹⁴ *Secr.* III, 192: «F. Parce, queso, hoc tacitus audire non possum. Nunquam, ex quo pueritiam ex cessi, scientiarum flosculis delectatus sum; multa enim adversus literarum laceratores, eleganter a Cicerone dictam notavi, et a Seneca illud in primis: “Viro captare flosculos turpe est, et notissimis se fulcire vocibus ac memoria stare”».

citazioni o per la scarsità della sua memoria («Nec ego, dum hec dico, vel ignaviam tibi vel memorie angustias obicio»),⁴¹⁵ ma per lo scopo con il quale egli legge e cita i testi, ossia la ricerca della gloria.⁴¹⁶ Ora, è necessario contestualizzare questo scambio di battute nella più ampia polemica di Petrarca contro l'uso dei *florilegia*, che si lega strettamente alla sua concezione attiva della memoria. Nella *Fam. IV, 15*, datata alla prima metà degli anni Quaranta, lo stesso rimprovero rivolto da Agostino a Francesco viene mosso dal poeta a Giovanni di Andrea, accusato di comporre *florilegia* solo per vanità, per sedurre il popolo, operazione che tuttavia viene facilmente smascherata dal dotto.⁴¹⁷ In tal senso, come avviene nel *Secretum*, Petrarca, citando di nuovo Seneca, accusa il suo interlocutore di ostentare una grande memoria in cerca di gloria, poiché i fiori citati non danno frutto: «Memoriam ostentare puerilis est gloria; viro, ut ait Seneca, captare flosculos turpe est, quippe quem fructu deceat gaudere, non floribus».⁴¹⁸ Queste affermazioni si pongono in linea con quanto osservato sullo scetticismo petrarchesco rispetto al valore dell'ampiezza della memoria. Inoltre, condannando la decontestualizzazione dei brani tratti dai testi, Petrarca afferma di prediligere la *memoria rerum* rispetto alla *memoria verborum*: è infatti solo il primo tipo di memorizzazione che garantisce l'acquisizione profonda del dato studiato e la capacità di applicarlo nella vita pratica, come ricorda il poeta nella *Fam. XXIV, 1*: «Notabam certa fide non verborum faleras sed res ipsas».⁴¹⁹

C'è infine un altro spazio di riflessione aperto dalla questione dei *flosculi*, ossia l'equilibrio tra morale ed eloquenza nell'attività associativa della memoria. Il tema, evidenziato nel rimprovero di Agostino nel *Secretum*, è oggetto della riflessione petrarchesca nella *Fam. I, 3* indirizzata a Raimondo Subirani e datata 1330, ma probabilmente composta all'inizio degli anni Cinquanta. Qui Petrarca ammette di «flosculos [...] legere»,⁴²⁰ ma tiene a sottolineare che egli non si limita a trarre sentenze e citazioni in base alla loro eleganza e in modo acritico, come invece fanno i suoi coetanei.⁴²¹ Piuttosto il poeta quando incontra qualcosa che suscita il suo interesse vi medita sia da un punto di vista morale che retorico: «dum aliorum bene dicta recenseo et siquando michi aliquid forte sonantius excidit, utrobique magis meditor ut quicquid id est, vite prosit adolescentieque me malis expediat, quam ut verbis ornatoribus iuvenilis lingua lasciviat».⁴²² È dunque necessario tenere insieme i due intenti, ricordando tuttavia che il primo scopo dello *studium* resta la ricerca del bene, obiettivo che a tutti è dato raggiungere, a patto di seguire la strada corretta, mentre le qualità proprie dell'eloquenza appartengono a pochi.⁴²³ Perciò afferma Petrarca: «Ego quidem, etsi michi fidem etas deroget, teste tamen conscientia, lego non ut eloquentior aut argutior sed ut melior fiam».⁴²⁴ Tale miglioramento non può che nascere dalla reazione emotiva che i testi studiati innescano, reazione che non può limitarsi al piacere estetico, ma deve essere motivo di una profonda meditazione e di una

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ *Ibidem*: «sed quod ex his, que legeras, floridiora in sodalium delitias reservasti, et velut ex ingenti acervo in usus amicorum elegantiora consignasti, quod totum inanis glorie lenocinium est».

⁴¹⁷ *Fam. IV, 15, 16*. Petrarca si scaglia più volte contro i *florilegia* nella sua opera, si veda in tal senso GUÉRIN, *La lettura "pars prima dialogi?"*, cit., p. 96.

⁴¹⁸ *Fam. IV, 15, 17*.

⁴¹⁹ *Fam. XXIV, 1, 9*, inviata a Philippe de Cabasoles intorno al 1360. Cfr. *ivi, 5*: «Hec et his similia legebam, non, ut mos etatis est illius, soli inhians "grammaticae" et verborum artificio, sed nescio quid aliud illic abditum intelligens, quod non modo condiscipuli sed nec magister attenderet, primitiarum licet artium doctus vir».

⁴²⁰ *Fam. I, 3, 4*.

⁴²¹ *Ibidem*: «Neque vero me talia summis labiis locutum putes, quique coetaneis meis est mos, per auctorum vireta "captare flosculos"».

⁴²² *Ivi, 5*.

⁴²³ *Ivi, 7*: «Scimus autem magnorum autoritate hominum experimentoque rerum edocti, quoniam paucis bene loqui, bene vivere autem omnibus datum est».

⁴²⁴ *Ivi, 8*.

memorizzazione basata sulla *memoria rerum*.⁴²⁵

III.3.3. LA COGITATIO

Si è osservato nel par. II.2.2.1 come nella tradizione medievale la *cogitatio* corrisponda alla fase in cui i dati memorizzati vengono confrontati in funzione dell'*inventio*. Si è però riconosciuto nelle pagine precedenti che la notazione petrarchesca testimonia uno *studium* volto alla creazione sin dall'atto della lettura.⁴²⁶ In tal senso la *cogitatio* nella prassi di Petrarca tiene insieme la dimensione morale e quella poetica, proiettando la duplicità meditativa appena osservata in tutto il percorso che va dalla *memoratio* alla *ruminatio*, fino alla scrittura. Così la *cogitatio* si fa da un lato momento di indagine dell'io e dall'altro meccanismo esegetico e della creazione poetica.

In questi processi vi sono, tuttavia, dei nodi e delle contraddizioni di cui il poeta appare cosciente, come traspare in diversi luoghi del *Secretum*, in parte osservati e su cui si tornerà nelle prossime pagine. Questi nodi riguardano principalmente tre argomenti, la cui trattazione si fa dirimente per comprendere la mnemotecnica petrarchesca, ossia l'elaborazione proposta dal poeta del concetto di *exemplum*, la contaminazione tra dati finzionali ed esperienza nella memoria del lettore e il valore dell'immagine memoriale, questioni, che, come si è osservato nel precedente capitolo sono centrali nella mnemotecnica medievale.

III.3.3.1. Strategie di utilizzo dell'*exemplum*

Accanto all'uso dei *flosculi*, Agostino rimprovera a Francesco un altro atteggiamento che testimonia il valore attribuito erroneamente dal poeta alla fama, ossia il dare inizio a tante opere, prevedendo un lavoro che occupi tutto il suo tempo.⁴²⁷ In questo contesto il teologo menziona un libro a carattere storico che coprirebbe il periodo compreso tra Romolo e Tito composto da Petrarca.⁴²⁸ Il testo in questione è il *De viris illustribus*, e più nello specifico la sua versione «romana» dell'opera, stilata nei primi anni Quaranta del Trecento.⁴²⁹ Fenzi interpreta la condanna alla coppia di opere petrarchesche composta dal *De viris illustribus* e dall'*Africa* presente nel *Secretum*, come la rinuncia alla «grande scommessa 'romana'» del poeta e al relativo progetto di costruzione di un'immagine di sé quale «grande storico» e «grande poeta epico».⁴³⁰ Questa rinuncia appare in realtà legata

⁴²⁵ Ivi, 10: «Multum me tangit illud Domitiani principis iam senescentis: "Nil" inquit, "gratius decore, nil breuius"; et illud Catonis senis, apud Tullium: "Quis est tam stultus, quamvis sit adolescens, cui sit exploratum se ad vesperum esse victurum?"; et illud Virgillii tunc iuvenis iuveniliter dictum, sed vere, sed graviter, sed mature: Collige, virgo, rosas dum flos novus et nova pubes, Et memor esto evum sic properare tuum».

⁴²⁶ Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 179: «questi suggerimenti a margine si rivelano talora come l'esito visibile a futura memoria di un percorso di coscienza teso fra l'atto della lettura e l'esperienza della riflessione su ciò che si è letto, un percorso di coscienza che al contempo si ripropone (e ordina) sia di osservare attentamente la legge del testo sia di interpretare il senso dello stesso testo».

⁴²⁷ *Secr.* III, 192: «A. Et tandem quotidiana occupatione non contentus, que magna licet temporis impensa nonnisi presentis evi famam promittebat, cogitationesque tuas in longinqua transmittens, famam inter posteros concupisti».

⁴²⁸ *Ibidem*: «Ideoque manum ad maiora iam porrigens, librum historiarum a rege Romulo in Titum Cesarem, opus immensum temporisque et laboris capacissimum, aggressus es».

⁴²⁹ Cfr. FENZI in *Secretum*, cit., p. 398.

⁴³⁰ Ivi, p. 399. Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 98: «Nel 1338, ancora prima dell'*Africa*, Petrarca si era dato al progetto di un grande libro di storia dal re Romolo all'imperatore Tito [...], in cui la *virtus* romana doveva imporsi in tutta la sua intemerata esemplarità etica; nel contempo la trama *intertexta* [...] dei fatti storici avrebbe istituito, su rigorose premesse

all'approfondimento del tema della fama, come si nota prendendo in considerazione quanto affermato da *Agostino* riguardo all'utilizzo dell'*exemplum*.⁴³¹

Se infatti si analizza il dialogo che precede lo scambio di battute sui *flosculi*, si incontra una riflessione sulla proprietà dell'uso dell'esempio. Il teologo chiede al poeta cosa ha sperimentato quando ha colto i primi segni della vecchiaia nel suo aspetto e quest'ultimo risponde portando una serie di esempi illustri di uomini affetti dalla canizie.⁴³² *Agostino* quindi riprende *Francesco*, affermando che sarebbe stato più utile per lui conoscere altrettanti esempi di uomini dediti alla contemplazione della morte e chiedendogli l'utilità di ricordare i personaggi che portano i segni della vecchiaia.⁴³³ Il poeta risponde che il ricordo delle figure del passato lo consola, e che fa uso di questa tecnica quotidianamente. Il teologo dunque riconosce che l'errore petrarchesco non risiede nell'uso degli esempi, quanto nell'obbiettivo con il quale il poeta ricorda i personaggi illustri:

*A. Aperte quidem nec supellex hec exemplorum displicet; modo non segnitiem afferat, sed metum meroremque discutiat. Laudo quicquid id est, propter quod nec adventantem metuas senectutem, nec presentem oderis; quicquid vero non esse senectutem huius lucis exitum suggerit nec de morte cogitandum, summopere detestar atque execror*⁴³⁴

Francesco infatti si riferisce agli *exempla* per sfuggire alla *meditatio mortis*, facendo un uso improprio di un mezzo utile.⁴³⁵ In tal senso la canizie non è che un segno dello scorrere del tempo,⁴³⁶ come la morte, di fronte al quale il poeta nel *Secretum* oppone degli esempi consolatori, invece di meditare sul tempo. Ebbene, questa critica può essere applicata anche alla compilazione del *De viris illustribus* romano:⁴³⁷ qui l'esempio infatti aveva una funzione prettamente storico-erudita, tradendo l'intento petrarchesco di raggiungere la fama attraverso il recupero del passato, piuttosto che quello di farsi

filologiche, quei "firmissima veri fundamenta" [*Afr.* IX, 92-93] indispensabili per assicurare al poema una salda intelaiatura narrativa. Ma anche l'*impetus* dello storiografo era destinato alla stessa vicenda di cadute e riprese che ha tormentato l'*Africa*.

⁴³¹ Cfr. MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 150: «Petarca, in particolare nelle opere incompiute, l'*Africa* e il *De viris illustribus*, in cui il programma di restaurazione della classicità è più arduo e impegnativo, usa i materiali mitografici largamente e con scopi diversi: all'aspirazione erudita si accompagna un metodo interpretativo che prevede sia attribuito alla mitologia un senso edificante».

⁴³² *Secr.* III, 178: «A. [...] Quid ergo? mutavit ne animum ulla ex parte corporis conspecta mutatio? F. Concussit utique, sed non mutavit. A. Quid autem tibi tunc animi fuit aut quid dixisti? F. Quid aliud, putas, quam illud Domitiani principis: "Forti animo fero comam in adolescentia senescentem"? Tanto igitur exemplo pauculos canos meos ipse solatus sum; caesareoque regium adiunxi: Numa quidem Pompilius, qui secundus inter romanos reges dyadema sortitus est, ab adolescentia canus creditur fuisse. Nec poeticum defuit exemplum; siquidem Virgilius noster in Bucolicis que XXVI etatis anno scripsisse eum constat, sub persona pastoris de se ipso loquens ait: "candidior postquam tondenti barba cadebat"».

⁴³³ *Ibidem*: «A. Ingens tibi exemplorum copia est; tanta utinam eorum, que cogitationem mortis ingererent. [...]. Quid enim aliud suadent quam lapsum etatis negligere et supremi temporis oblivisci? cuius ut semper memineris, totius nostri colloquii finis est. Tu vero, cum ad canitiem iubeo respicere, canorum illustrium virorum turbam profers. Quid ad rem? utique si immortales illos fuisse diceres, haberes quorum exemplo canitiem non timeres».

⁴³⁴ *Ivi*, 180, corsivo mio.

⁴³⁵ *Agostino* ritorna sul tema anche in altri luoghi del *Secretum*, si veda in tal senso ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 126: «anche le identificazioni mitografiche di Francesco con Narciso (I, 76) e Orfeo (III, 172), polemicamente introdotte da Agostino, fissano il discorso su antitesi inconciliabili: la corporeità e lo specchio che la riflette nel suo elusivo splendore, l'assenza e la perdita dell'amata [...] scandiscono il terapeutico viaggio dell'anima in un percorso di *exempla vanitatis* [...] che celebrano lo sfarinarsi del vissuto in una fantasmatica *confusio*».

⁴³⁶ MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., p. 83: «grazie alle proprietà della lingua poetica, l'accostamento tra canizie e azione del tempo pone il lettore di fronte a uno di quei punti di incontro tra sistemi metaforici che forniscono al canzoniere la sua unità tematica e stilistica così robusta e consistente».

⁴³⁷ Risalente agli anni Quaranta, cui seguirà la riforma in senso "universale" degli anni Cinquanta. Cfr. FENZI in *Secretum*, cit., pp. 25-26 e 398-399.

veicolo di una verità morale. Ma in senso più ampio la critica di *Agostino* coinvolge tutta una serie di usi dell'esempio che caratterizzano tanto la retorica medievale quanto l'opera di Petrarca.

Si è osservato nel par. II.2.2.2, come nel medioevo l'*exemplum* trovi una definizione prettamente funzionale e venga recepito dal pubblico come mezzo di costruzione della propria individualità. Ora, l'autore dei *Fragmenta* amplia la *varietas* già presente in questo genere, contaminando cultura classica e pensiero medievale. Così da un lato egli «delinea chiaramente un ritorno all'*exemplum* eroico antico»,⁴³⁸ veicolo di un modello di *virtus* classica, dall'altro nei trattati morali «lo scorcio spesso nella battuta fulminea della facezia o ne fa una pagina di cronaca», seguendo un gusto tipicamente medievale.⁴³⁹ In tal senso spesso Petrarca dall'*exemplum* ricava «effetti di straniamento, e una calcolata oscillazione tra un'ottica stoica e un criterio di giudizio cristiano».⁴⁴⁰ In questo quadro sono però da distinguere almeno due fasi dell'opera del poeta, segnate proprio dalla condanna della «scommessa 'romana'» evidenziata tramite le parole di *Agostino* nel *Secretum*. Il momento del cambiamento si osserva chiaramente se si prende in considerazione l'utilizzo delle figure esemplari mitologiche. Marozzi al riguardo pone in luce come il problema del mito ed il suo legame con il paganesimo, che è «uno dei punti di maggior attrito fra l'antichità classica e il pensiero cristiano»,⁴⁴¹ induca Petrarca da un lato a tenere un approccio evemeristico, dall'altro a tentarne una moralizzazione, in linea con la tradizione medievale.⁴⁴²

Per quanto riguarda l'evemerismo del poeta, lo stesso studioso evidenzia che tale approccio interpretativo del mito classico è strettamente legato alla dottrina dell'*integumentum*. Infatti, se la poesia è *velamen* di una verità morale, la deificazione dei personaggi illustri risulta in realtà un atto poetico, che intreccia il problema della rappresentazione della verità descritto nelle pagine precedenti. Nota in tal senso Marozzi:

La deificazione degli imperatori non potrebbe essere avvenuta senza la superstizione popolare, ma l'evemerismo non sarebbe mai potuto esistere senza la poesia: Petrarca afferma a più riprese che, dopo che la superstizione o, nel caso degli eroi, le invenzioni, hanno innalzato gli uomini al rango divino, è la poesia a perfezionare l'opera, con la ricerca di metafore e paragoni sempre più cogenti e nobili⁴⁴³

Così, poiché la verità sottesa alla deificazione degli *exempla* virtuosi è di carattere etico, e soprattutto vista la rinuncia alla costruzione petrarchesca di una figura di se stesso come erudito classico, è chiaro che «la mitologia verrà [da un certo punto] in avanti considerata lecita come *exemplum* a sfondo

⁴³⁸ DELCORNIO, *L'exemplum nella predicazione medievale*, cit., p. 233.

⁴³⁹ Ivi, pp. 233-234.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 239. Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 299 che commenta *Disp.* 46, 137-140: «Cicerone è ancora una volta l'*exemplum* memorabile ed imitabile. L'*exemplum* che, con una sovrapposizione di piani non infrequente in Petrarca, sembra proiettarsi dall'orizzonte morale della *virtus* classica a quello religioso del messaggio cristiano: per definire la ferita perenne con cui Cicerone ha marcato la memoria del suo corpo, Petrarca utilizza infatti il termine «stigma», che non può non rinviare ai segni memoriali propri di una radicale prova di fede come l'estasi mistica, o come la santificante esperienza della passione di Cristo». Si veda anche ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 65, dove lo studioso parla per Petrarca di «un'ansia onnicomprensiva che lo porta a escogitare un vero e proprio "metodo combinatorio" [G. MARTELOTTI, *Petrarca e Cesare. Linee di sviluppo dell'umanesimo petrarchesco. Il 'De Gestis Caesaris' e il cod. Neapolitanus dei 'Commentarii'*, in ID., *Scritti petrarcheschi*, a cura di M. Feo e S. Rizzo, Padova, Antenore, 1983, p. 139], con il quale tenta di fare storia documentata anche sulla materia biblica o mitologica (esemplari le vite aggiunte al *De viris illustribus*, da Adamo a Ercole), mettendo a confronto fonti sacre e profane per giungere a certezze inaudite dalla cultura medievale».

⁴⁴¹ MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 163.

⁴⁴² Si vedano in tal senso le riflessioni sul rapporto tra Petrarca e l'*Ovide moralisé* di M. FÖCKING, *Petrarcas "Metamorphoses": Philologie versus Allegorische Verwendung in 'Canzone 23'*, in «Germanisch-romanische Monatsschrift», L (2000), pp. 271-297 ma anche MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., pp. 140-145.

⁴⁴³ MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 155.

morale» e l'approccio petrarchesco tradirà «una volontà di depurare la classicità dei suoi elementi più vistosi e non “moralizzabili”, una riluttanza all'accoglimento integrale della mitologia classica». ⁴⁴⁴ Allo stesso tempo questo approccio non impedisce al poeta di ricorrere all'*exemplum* mitico come rimedio ai casi del mondo.

Ora, se si amplia il discorso al di fuori della sola dimensione mitologica, si osserva che Petrarca usa indistintamente *exempla* desunti da realtà e finzione quando tratta dei casi del mondo, mentre, come si osserverà, utilizza altri esempi quando medita su temi più complessi, come la morte e il tempo. Così il richiamo alle figure esemplari appare stratificato sulla base della relazione tra Fortuna e tempo osservato nelle pagine precedenti: alcune figure illustri troveranno una loro utilità pratica nella vita di tutti i giorni, ⁴⁴⁵ acquisendo una funzione di modello o semplicemente consolatoria da opporre ai casi della sorte, altre invece saranno in grado di richiamare alla memoria concetti più complessi, come risposta all'angoscia della morte o dello scorrere del tempo. Questi due livelli tuttavia possono entrare in conflitto, come nel brano osservato del *Secretum*, dove *Agostino* accusa *Francesco* di ricorrere agli *exempla* consolatori per evitare di affrontare il tema della morte, che pure potrebbe essere richiamato alla mente per mezzo del ricordo di personaggi illustri.

III.3.3.2. La definizione dell'io, il dialogo con gli antichi e il rapporto con il pubblico

In questo contesto è da notare che alla base del rimprovero proposto da *Agostino* nel *Secretum* c'è il riconoscimento dell'efficacia dell'*exemplum* e dell'imitazione che ne consegue come mezzi di formazione morale utili alla conversione: per questa ragione il teologo invita *Francesco* a fare un uso migliore delle figure esemplari. D'altronde l'efficacia dell'*exemplum* viene già riconosciuta chiaramente nei *Rerum memorandarum*:

Que siquidem exhortatio prima fronte simplex ac facilis, si excutias, sapientie plena est. In omni enim operatione nostra, sive is virtutis ac modestie, sive pacis, sive armorum, sive literarum aut eloquentie actus sit, expeditissime plerunque nos imitatio perducit quo vel nunquam vel serius ingenium perduxisset. *Quoniam sicut vultus ad speculum, sic mores hominum ad exemplar facillime corriguntur; sicut preterea certius eum callem ambulamus qui aliorum vestigiis signatus est, sic in vita alienis exemplis promptius inheremus quam novam ipsi viam nullo duce suscipimus.* Et hoc totum est imitationis illius quam fratri suadebat sapiens frater ⁴⁴⁶

L'esempio agisce sulla dimensione affettiva del lettore ⁴⁴⁷ e allo stesso tempo innesca un processo di identificazione, di aspirazione al miglioramento. Quest'ultimo meccanismo ricorre in diversi luoghi petrarcheschi, ad esempio nel dialogo 114 del secondo libro del *De remediis* riguardante la sopportazione del dolore corporeo. Qui *Gaudium* afferma che la sofferenza può portare quasi alla dimenticanza di se stessi e degli esempi antichi, ⁴⁴⁸ ma *Ratio* risponde che ricordare i personaggi

⁴⁴⁴ Ivi, p. 163. Si veda in senso più ampio ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 144: «Il dialogo interiore e l'accumulo degli *exempla* – dal *Secretum* al *De vita* – sono gli strumenti formali privilegiati da Petrarca per oggettivare le sue drammatiche antitesi esistenziali e scanderne i termini in una dialettica culta e ricca di implicazioni simboliche e didascaliche».

⁴⁴⁵ DELCORNO, *L'exemplum nella predicazione medievale*, cit., p. 241: «È formula retorica antica, non ignota al Medioevo, quella che sovrappone agli esempi del passato l'esperienza attuale, lasciando intendere che in essa vi è un'efficacia didascalica immediata e ineguagliabile, superiore a qualsiasi memoria storica».

⁴⁴⁶ *Rer. Mem.* III, 42, 3-4, corsivo mio.

⁴⁴⁷ Cfr. *Fam.* XXI, 12, 32: «Accedunt exempla clarissimorum hominum, que salivam excitant torporemque decutiunt totisque iam fessum noctibus agitant. Nolo enim extimes unum Themistoclem aut unum esse Miltiadem; multi sunt».

⁴⁴⁸ *De rem.* II, 114, 17: «D. Heu michi, rursus ad historias vocor, et in medio dolorum estu, vix presentium, vix mei ipsius memor, ad memoriam protrahor antiquorum!».

illustri allevia il dolore.⁴⁴⁹ *Gaudium* quindi lamenta la difficoltà di aderire a modelli troppo alti per l'uomo,⁴⁵⁰ ma *Ratio*, sottolineando il processo di affinamento prodotto nell'individuo attraverso il contatto con l'*exemplum*, risponde che «quisquis rarus sequi negliget, rarus esse vir non poterit».⁴⁵¹

In base a quanto detto appare chiaro che per Petrarca, in linea con quanto osservato nella tradizione medievale nel par. II.2.2.2, l'io si costruisce a partire dal contatto con gli *exempla* facenti parte di un patrimonio memoriale comune. Per spiegare questo processo il poeta nella *Fam.* IV, 12 del 1342, indirizzata a Giovanni Colonna, ricorre alla metafora dello specchio, che descrive l'aspirazione ad aderire ai modelli afferenti al livello più profondo di interiorizzazione, quelli relativi al modo di affrontare la morte:

Postremo unum hoc iterum et iterum admoneo, quosdam viros egregios, quorum nomina tibi inculcanda non credidi, nulla re amplius laudatos quam quod suorum mortes forti animo tulerunt. Quod tibi eo studiosius advertendum est, quoniam si circumspicis, videbis actus tuos in exemplum trahi, *te in eminenti specula collocatum atque in te omnium oculos esse defixos*; hoc tibi laboriosum decus et amplissimi generis maiestas et retroacte vite moderatio peperere⁴⁵²

È però da notare che la coesistenza di una cultura classica e di una medievale in Petrarca porta con sé alcune contraddizioni, le quali agiscono sia sul piano ideologico sia su quello degli *exempla* afferenti alle diverse ideologie. Così mentre la cultura medievale possiede un patrimonio memoriale omogeneo su cui l'individuo può strutturare la propria definizione di sé, Petrarca deve gestire una cultura disomogenea, e questo elemento contribuisce a indurre la frammentazione dell'io del poeta. Nota in tal senso Fenzi:

il rapporto con i testi si carica ogni volta, in lui [Petrarca], di questa doppia valenza. Da una parte, c'è un processo di immedesimazione, un riconoscimento che trasforma gli autori antichi (ché di essi in fondo si parla) in altrettanti specchi e forme possibili dell'io; dall'altra, un processo dialettico di ritorno tanto più forte quanto più forte è stato il momento del rispecchiamento, che investe l'io e agisce nel senso della sua trasformazione. Nell'atto della lettura i due momenti si intrecciano, e l'interpretazione, per usare ancora questa parola che rischia ormai di suonare inadeguata, sta esattamente al punto di frizione tra il confronto con i modelli e il confronto con se stesso⁴⁵³

Il trauma del ritorno nel proprio io svela il fallimento del processo di rispecchiamento, non perché Petrarca non creda ai suoi modelli o all'effetto che essi hanno su di lui, ma piuttosto perché questi appaiono inarrivabili al poeta, sia per la sua natura e l'*acedia* che lo contraddistingue, sia per il contesto storico di decadenza nel quale si trova. Se il lavoro sull'accidia viene portato avanti attraverso una serie di strategie mnemoniche, in parte osservate, alla crisi della sua contemporaneità Petrarca risponde sviluppando un modello elitario di dialogo con il suo pubblico e con gli antichi, come forma di fuga dalla realtà che lo circonda.

Questo punto viene approfondito dal poeta nella *Fam.* VI, 4, indirizzata a Frate Giovanni

⁴⁴⁹ Ivi, 18: «*R.* An non ergo clarorum recordatio virorum, qui similia fortiter passi sint, magnum affert in omni rerum asperitate solatium lenimenque?».

⁴⁵⁰ Ivi, 19: «*D.* Sentio ad imitandum rarissimos hortatores gloriosa consilia, sed alta nimium supraque hominem».

⁴⁵¹ Ivi, 22.

⁴⁵² *Fam.* IV, 12, corsivo mio.

⁴⁵³ FENZI, *L'ermeneutica petrarchesca*, cit., p. 206. Cfr. DELCORNO, *L'exemplum nella predicazione medievale*, cit., pp. 250-251: «Questi pochi campioni [...] invitano a riflettere sulla novità profonda della sua narrativa esemplaristica, ugualmente distante dall'*exemplum* classico e dall'aneddotica dei predicatori. Non v'è dubbio che il Petrarca trovi nell'antichità il modello dell'eccellenza morale, un rifugio, sia pur fragile, dall'inquietudine quotidiana; ma nella rievocazione di quel mondo luminoso e distante, fondata sull'esercizio di una strenua filologia, si avverte il contrasto amaro e ineludibile con la realtà contemporanea».

Colonna e datata 1342, nella quale Ariani rintraccia «una vera e propria teoria funzionale dell'*exemplum* fondata sull'*imitatio* virtuosa» che «sembra un manifesto programmatico del fine didascalico della storiografia petrarchesca». ⁴⁵⁴ Qui Petrarca risponde all'accusa di abusare di esempi ⁴⁵⁵ affermando di utilizzarne molti per due ragioni: la prima di queste riguarda proprio la selezione del pubblico a cui sono dirette le sue opere. Il poeta afferma, infatti, che intende rivolgersi a un lettore dotato del suo stesso animo («Verumtamen si ratio queritur cur exemplis interdum affluam, curioseque in his videar immorari, dicam: puto lectorem eo animo esse quo sum ego»), ⁴⁵⁶ che dunque sia mosso affettivamente dalle storie degli uomini illustri («Me quidem nichil est quod moveat quantum exempla clarorum hominum») ⁴⁵⁷ e da queste sia spinto a migliorarsi («Iuvat enim assurgere, iuvat animum experiri an quicquam solidi habeat, an generosi aliquid atque adversus fortunam indomiti et infracti, an sibi de se ipse mentitus sit»). ⁴⁵⁸ In tal senso Petrarca utilizza gli *exempla* per indurre nel lettore la stessa reazione di gratitudine che egli sperimenta quando legge («Itaque, sicut omnibus quos lego, gratiam habeo, si michi sepe propositis exemplis hanc experiendi facultatem dederint, sic michi gratiam habituros spero qui me legent»), ⁴⁵⁹ anche se è cosciente che una storia narrata non ha lo stesso valore di un'esperienza reale («Id sane, preter experientiam que certissima magistra rerum est, nullo melius modo fit, quam si eum his quibus simillimus esse cupit, admoveam»). ⁴⁶⁰ Si noterà che individuando un pubblico di suoi pari Petrarca risolve il problema dell'utilizzo degli *exempla* come *flosculi* esornativi: se infatti i lettori del poeta hanno la sua stessa sensibilità essi sapranno estrapolare il significato dell'esempio dal contesto, senza ridurlo ad una sterile citazione. Non solo, ma in questo modo il personaggio illustre si fa richiamo breve di un esempio da inserire in un più ampio discorso, e in molti casi il lettore è chiamato anche a conoscere la storia cui il poeta fa cenno: così l'*exemplum* si traduce in un segno memoriale, che risponde alla necessaria *brevitas*, la quale come ricorda lo stesso Petrarca nel *De remediis* «est amica memorie». ⁴⁶¹ Così i personaggi illustri non possono essere intesi come *flosculi* se non da un pubblico che non possiede le caratteristiche richieste, ma non è questo il lettore a cui il poeta si rivolge, come rende chiaro nella conclusione della *Fam.* VI, 4: «Si fallor, res periculo abest; quibus exempla non placent, non legant; neminem cogo; et si me rogas, a paucis legi malim». ⁴⁶² Si noti poi come un approccio di questo genere testimoni una predominanza della *memoria rerum* nell'autore, che la richiede anche al suo pubblico: è infatti il contenuto ed il significato della storia a dover essere ricordato attraverso la menzione breve dell'*exemplum*, non la mera citazione.

La seconda ragione di utilizzo degli *exempla* è il tentativo del poeta di instaurare un dialogo con il passato («Altera est, quod et michi scribo, et inter scribendum cupide cum maioribus nostris

⁴⁵⁴ ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 104.

⁴⁵⁵ *Fam.* VI, 4, 1: «Exemplis abundo, sed illustribus, sed veris, et quibus, nisi fallor, cum delectatione insit autoritas. Possem, aiunt, paucioribus uti. Fateor, possem et sine exemplis agere; nec istud infitior, quippe cum et tacere possem, et forte consultius».

⁴⁵⁶ *Ivi*, 3.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ *Ibidem*. Cfr. *ivi*, 4: «Id sane, preter experientiam que certissima magistra rerum est, nullo melius modo fit, quam si eum his quibus simillimus esse cupit, admoveam».

⁴⁵⁹ *Ivi*, 3. Cfr. *ivi*, 7: «Habes ergo quod interrogationi tue, quodque quorundam qui tecum sunt, admirationi modo responsum velim, cur exemplis abundem veterum illustrium: quod et aliis profutura spero, et michi scribenti ac legenti profuisse admodum certe scio» e *ivi*, 14: «Hec ergo consilii mei ratio est, propter observatores ac miratores meos sepius iteranda; video enim quam multis exempla contulerint ad virtutem, et quid in me agant sentio, et de aliis idem spero».

⁴⁶⁰ *Ivi*, 4.

⁴⁶¹ *De rem., praef.* I, 6.

⁴⁶² *Fam.* VI, 4, 14.

versor uno quo possum modo»⁴⁶³ fuggendo dalla sua condizione e dalla decadenza dei suoi contemporanei.⁴⁶⁴ Questa è una funzione dell'esempio ricorrente nell'opera petrarchesca⁴⁶⁵ e in particolare il discorso introdotto nella *Fam.* VI, 4 viene ampliato nel *De vita solitaria*. Qui Petrarca ripercorre le tematiche già osservate ponendo in contrapposizione il confronto con i classici⁴⁶⁶ e la decadenza del presente⁴⁶⁷ ed evidenziando come il contatto con le opere antiche conduca al miglioramento.⁴⁶⁸ In questo caso però il poeta integra il processo osservato ponendo in evidenza come il confronto con i modelli sia anche motivo di ispirazione alla scrittura, che si fa mezzo di trasmissione della memoria dei personaggi illustri alle future generazioni:

Qui, quod inexperti non intelligunt, non ultimus solitarie vite fructus est. Inter hec, ut notiora non sileam, et lectioni dare operam et scripture, et alternum laborem alterno solatio lenire, legere quod scripserunt primi, scribere quod legant ultimi, et beneficii literarum a maioribus accepti, qua in illos non possumus, *in posteros saltem gratum ac memorem animum habere, in eos quoque qua possumus non ingratum, sed nomina illorum vel ignota vulgare, vel obsolefacta renovare, vel senio obruta eruere et ad pronepotum populos veneranda transmittere*; illos sub pectore, illos ut dulce aliquid in ore gestare, denique modis omnibus amando, memorando, celebrando, si non parem, certe debitam meritis referre gratiam⁴⁶⁹

È questa una riflessione di particolare interesse, poiché proprio contro l'atto di tramandare la fama valorizzato in questo passo si rivolgeva la critica di *Agostino* osservata nel *Secretum*. Su questo punto la contraddizione petrarchesca non sembra trovare soluzione e la molteplicità di utilizzo dell'*exemplum*, che sottende la concezione della gloria come un valore, continua a scontrarsi con la svalutazione delle cose terrene tipica del *contemptus mundi* medievale. Da un lato infatti, costruendo un canone di *nomina* del passato, Petrarca si fa portatore di un nuovo patrimonio memoriale, che aspira a farsi *memoria culturale*⁴⁷⁰ appartenente al gruppo di *élite* composto da lui stesso e dal suo pubblico. Dall'altro questo tentativo di riforma non può che scontrarsi con elementi culturali propri tanto del mezzo mnemonico utilizzato quanto della formazione di Petrarca, che finiscono per contraddire il modello classico, generando quel senso di straniamento osservato da Delcorno.

Ciò appare chiaramente in un altro passo del *De vita solitaria*, dove il poeta propone di utilizzare l'*exemplum* come una vera e propria presenza continua immaginata ad accompagnare l'individuo. Quest'uso, ricorda Petrarca, viene indicato da diversi autori, come ad esempio Epicuro che suggerisce ai suoi discepoli di agire come se egli fosse presente,⁴⁷¹ o Cicerone, che consiglia di scegliere un

⁴⁶³ Ivi, 5.

⁴⁶⁴ *Ibidem*: «atque hos, cum quibus iniquo sidere datum erat ut viverem, libentissime obliviscor; inque hoc animi vires cuntas exerceo, ut hos fugiam, illos sequar. Sicut enim horum graviter conspectus offendit, sic illorum recordatio magnificique actus et clara nomina incredibili me afficiunt atque inextimabili iocunditate, que si omnibus nota esset, multos in stuporem cogeret, quid ita cum mortuis esse potius quam cum viventibus delectarer». Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 18: «Per Petrarca l'antichità classica diviene ben presto una sorta di duro discrimine ideologico e perfino morale: il presente della civiltà borghese gli sembra squallido, antieroico, barbarico, chi non attinge alle fonti della classicità è irrimediabilmente precluso alla sua attenzione».

⁴⁶⁵ DELCORNO, *L'exemplum nella predicazione medievale*, cit., p. 231: «L'*exemplum*, particolarmente adatto per la vivezza delle immagini ad agire sulla memoria dei semplici, diventa nella pratica letteraria del Petrarca l'occasione di un raffinato e consolante dialogo coi personaggi e con gli scrittori dell'antichità».

⁴⁶⁶ *Vit. sol.* I, 6: «Mittere retro memoriam, perque omnia secula et per omnes terras animo vagari; versari passim et colloqui cum omnibus, qui fuerunt gloriosi viri».

⁴⁶⁷ *Ibidem*: «atque ita presentes malorum omnium opifices oblivisci, nonnunquam et teipsum».

⁴⁶⁸ *Ibidem*: «et supra se elevatum animum inferre rebus ethereis, meditari quid illic agitur, et meditatione desiderium inflammare, teque vicissim cohortari, et ardentium quasi verborum faculas calidis admovere precordiis».

⁴⁶⁹ *Ibidem*, corsivo mio.

⁴⁷⁰ Cfr. par. II.3.4.

⁴⁷¹ *Vit. sol.* I, 5: «Epicurus quidem, quibusdam licet opinionibus infamatus, magnorum tamen iudicio magnus vir, amico scribens: "Sic fac" inquit "omnia, tanquam spectet Epicurus"». L'aneddoto è tratto da *Ad Luc.* XXV, 5.

modello e immaginarlo mentre ci osserva,⁴⁷² o ancora Seneca che fornisce le stesse indicazioni⁴⁷³ ma aggiunge di visualizzare la figura dell'*exemplum* davanti agli occhi:

Deinde, quibusdam interpositis quibus hoc consilium admiratur, adiecit et «elige itaque Catonem» ait «si hic tibi videtur nimis rigidus, elige remissioris animi virum Lelium; elige eum cuius tibi placuit et vita et oratio et ipse animum ante se ferens vultus»⁴⁷⁴

Si noti come nel passo di Seneca l'*exemplum* sia utilizzato alla stregua di una *imago agentis* che guida il comportamento dello studioso, il quale applica il richiamo memoriale del personaggio illustre come un atto di visualizzazione interiore. Lo stesso meccanismo viene descritto anche nella *Fam.* VI, 4, dove Petrarca afferma che se le statue di Fabio Massimo e Cornelio Scipione sono in grado di ispirare un comportamento virtuoso pur essendo figure di marmo, i corpi, gli atteggiamenti e le parole degli stessi rappresenterebbero un modello morale in modo ancor più efficace.⁴⁷⁵ È da notare che questa strategia di visualizzazione è applicata da Petrarca in relazione agli *exempla* più importanti della sua formazione, non dunque a quelli utilizzati in modo aneddótico. Così nella stessa epistola il poeta elenca un singolo modello per disciplina, selezionato a sua volta da un altro personaggio illustre che ha raggiunto la fama proprio grazie a quel modello, fornendo un esempio del funzionamento dell'*exemplum*:

imitatio unum insigne par siderum lingue latine, Ciceronem ac Virgilium, dedit, effecitque ne iam amplius Grecis ulla in parte eloquentie cederemus; dum hic Homerum sequitur, ille Demosthenem, alter ducem suum attingit, alter a tergo liquit. [...] Siquidem, quem vite callem arriperet diutissime fluctuanti Augustino, et Antonii Egypitii et Victorini rethoris ac martyris profuit exemplum, nec non et illorum duorum in rebus agentium apud Treveros repentina conversio; quam cum sibi Pontianus miles imperatorius enarrasset – ipsius Augustini verba tenes, octavo, nisi me memoria frustratur, Confessionum libro posita, «Exarsi» inquit, «ad imitandum; ad hoc enim et ille

⁴⁷² *Vit. sol.* I, 5: «Marcus Cicero in epistolis quas ad Quintum Ciceronem fratrem suum scribit, post adhortationes magnificas ad virtutem, concludens: “Id” inquit “facillime facies, si me, cui semper uni magis quam universis placere voluisti, tecum semper esse putabis, et omnibus his rebus quas dices et facies interesse”». Cfr. CICERONE, *Ad Quintum fratrem*, I, 16, 45.

⁴⁷³ *Vit. sol.* I, 5: «Secutus hos Seneca, sed non ausus tantum sibi tribuere, Lucilium suum monet ut alicuius clarioris viri presentiam sibi fingat. Ait enim: “Prodest sine dubio custodem sibi imposuisse et habere quem respicias, quem interesse cogitationibus tuis iudices”. Nec multo post: “Sic facias” inquit “quecunque facies, tanquam spectet aliquis”. Et post pauca: “Aliquorum te, inquam, autoritate custodi, aut Cato ille sit, aut Scipio, aut Lelius, aut cuius interventu perdit quoque homines vitia supprimerent”. Et ut intelligas hanc etiam esse epycuream doctrinam, Seneca idem alibi: “Aliquis” inquit “vir bonus nobis eligendus est, ac semper ante oculos habendus, ut sic tanquam illo spectante vivamus et omnia tanquam illo vidente faciamus. Hoc, mi Lucili, Epicurus precepit, custodem nobis et pedagogum dedit”».

⁴⁷⁴ *Ibidem*, corsivo mio. Cfr. *Ad Luc.* XI, 8-9.

⁴⁷⁵ *Fam.* VI, 4, 11: «Profecto autem, si statue illustrium possunt nobiles animos ad imitandi studium accendere, quod Q. Fabium Maximum et P. Cornelium Scipionem dicere solitos Crispus refert, quanto magis ipsa virtus hoc efficit, claro dum proponitur non marmore sed exemplo? corporum nempe liniamenta statuis forsitan expressius continentur, rerum vero gestarum morumque notitia atque habitus animorum haud dubie plenius atque perfectius verbis quam incudibus exprimuntur; nec improprie michi videor dicturus statuas corporum imagines, exempla virtutum». Cfr. *Fam.* II, 4, 2: «Quid autem te sperare prohibebat? patrie ne relegantis asperitas? quenam vero? seu quid prorsus est tibi, preter hoc unum exilii nomen, ablatum illatum ve quo doleas? an ad hec tibi clarorum virorum exempla defuerant? *sed multa ante oculos posui, et plura ponerem*, nisi illa periissent, ex quibus agnosceres spem bonam eventus habere felicissimos», corsivo mio. Si veda anche *Fam.* XVI, 11, 12-13 datata 1353 sull'immagine di Ambrogio: «Iocundissimam [...] ex omnibus spectaculum dixerim [...] imaginemque eius summis parietibus extantem, quam illi viro simillimam fama fert, sepe venerabundus in saxo pene vivam spirantemque suspicio. Id michi non leve precium adventus, dici enim non potest quanta frontis autoritas, quanta maiestas supercilii, quanta tranquillitas oculorum; vox sola defuerit vivum ut cernas Ambrosium». Si noti come, sotteso al confronto tra statua e persona viva, si rintracci quella critica alle arti figurative (cfr. par. IV.4.1), sulla quale Petrarca torna proprio in relazione alla scultura, in *De rem.* I, 40: «Sic exanguium vivi gestus atque immobilium motus imaginum, et postibus illum erumpentes effigies, ac vultuum spirantium lineamenta suspendunt: ut hinc erupturas paulo minus praestoleris voces, et est hac in re periculum, quod his magna maxime capiuntur ingenia».

narraverat»⁴⁷⁶

L'*imitatio insignis*⁴⁷⁷ riguarda dunque unicamente gli esempi più nobili e in grado di ispirare profondamente la virtù del lettore.

A fronte di quanto detto, tuttavia, il passo del *De vita solitaria* osservato si chiude negando l'uso dell'*exemplum* classico proposto da Petrarca, poiché il poeta riconosce come modello massimo da osservare con gli occhi della mente la figura di Cristo: «Et, quod summum ac terribile dixerim, Cristus ipse locis omnibus atque temporibus est presens, non actuum sed et cogitatum omnium verus testis, quos etsi vere afforet testis epycureus, non videret».⁴⁷⁸ L'esempio di Cristo è di fatto superiore a qualsiasi modello, per cui per un cristiano sembrerebbe inutile utilizzare gli *exempla* classici. Eppure Petrarca continua a fare uso di questi ultimi a scopo mnemonico e morale,⁴⁷⁹ ne è un esempio la ricorrenza di Cesare quale simbolo della *magnanimitas* osservata nelle pagine precedenti, figura che meditata dal poeta è in grado di agire sulla sua morale, al punto che nella *Posteritati* si descrive: «Intrepide glorior – quia scio me verum loqui – indignantissimi animi, sed offensarum obliviosissimi, beneficiorum permemoris».⁴⁸⁰ Nota in tal senso Torre: «la citazione diviene così il *locus memoriae* in cui la *laus Caesaris* dissolve la propria finitezza secolare trasumanandosi in *laus Christi*, e rendendosi inoltre visibile in una nuova virtuosa esperienza umana come *laus Petrarce*».⁴⁸¹ Così la compresenza dei livelli di utilizzo delle figure esemplari continua a presentare elementi di ambiguità e contraddizioni che non appaiono risolvibili se non individuando un percorso strettamente legato alla dimensione lirica, come si osserverà nei *Triumph*.

III.3.3.3. *Cogitatio* e costruzione dell'immagine mnemonica

I meccanismi della *cogitatio* non caratterizzano solo il confronto dell'io con i propri modelli, ma anche l'associazione di brani incontrati da Petrarca nelle sue letture, come si è osservato analizzando l'annotazione del poeta. Nel *Secretum*, in tal senso, è rintracciabile un esempio di come l'autore dei *Fragmenta* costruisca una rete di relazioni nella memoria e lavori associandovi un'immagine, che acquisisce la funzione di *imago agentis*. Si è osservato nelle pagine precedenti come a partire da una citazione di Seneca nella quale il filosofo afferma che in assenza di turbamenti dell'anima il tumulto esterno non ha alcun effetto sullo studioso, Agostino proponga nel *Secretum* una serie di tecniche utili alla fissazione memoriale di quanto viene studiato da Francesco. Queste pratiche, come si è analizzato, sono utili per tenere «in animo conscripta remedia»,⁴⁸² sviluppando la *firma facilitas*. Ora,

⁴⁷⁶ *Fam.* VI, 4, 12-13.

⁴⁷⁷ Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 68.

⁴⁷⁸ *Fam.* VI, 4, 12-13. Si veda anche oltre: «Figere hic animum libet et cogitare. Quis tam impudenti rabie fuit unquam, tantaque scelerum licentia, qui non dicam Cristum, sed amicorum Cristi aliquem coram cernens, non raptanti se precipitanteque libidini frena substringeret? Atqui Cristum ipsum in abditis etiam anime penetralibus semper assistere, et quid illis geratur introspicere, et aperta omnia videre, nemo usquam cristianus est qui dubitet; nec ab omni dedecore, tanti testis metu saltem et veneratione, desistitur».

⁴⁷⁹ TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 157: «Con la sovrapposizione figurale di Cesare (non dimentichiamo "sommo dux") e Cristo il dettato dell'aneddoto ciceroniano acquista dunque una più radicale investitura psicologico-esistenziale e una più complessa prospettiva pedagogico-dottrinarie che dota il concetto fondamentale, 'il virtuoso oblio delle offese', di una piena autonomia dalla maschera, al contempo storica e metaforica, che ne aveva conservato il ricordo».

⁴⁸⁰ *Post.* 9.

⁴⁸¹ TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 164.

⁴⁸² *Secr.* II, 122.

in questo contesto il teologo afferma che vi sono passioni in grado di portare l'anima e il corpo alla completa perdizione,⁴⁸³ come ad esempio l'ira, la quale è capace di sconvolgere un'anima non soggetta al controllo della ragione:

In quibus primum obtinere locum reor iram, cui non frustra rationis sedem superpositam esse diffinunt hi, qui in tres partes animam dividerunt: rationem in capite velut in arce, iram in pectore, concupiscentiam subter precordia collocantes, ut scilicet presto sit, que subiectarum pestium violentes impetus repente coerceat, et ex alto velut receptui canat. Quod frenum quia ire magis necessarium erat, illi vicinior sita est⁴⁸⁴

Il brano riporta la tripartizione dell'anima esposta da Platone e recepita da Petrarca attraverso Cicerone:⁴⁸⁵ nella testa è presente la ragione, nel petto l'ira e la concupiscenza sotto il diaframma. Ebbene, a questa affermazione *Francesco* risponde riflettendo su un'immagine tratta dall'*Eneide* che rappresenta la necessità della ragione di frenare l'ira:

F. Consulte quidem; quod ut me non tantum ex philosophicis sed ex poeticis etiam scripturis elicuisse pervideas, per illam ventorum rabiem, quam Maro describit, speluncis abditis latitantem superiectosque montes et regem in arce sedentem atque illos imperio mitigantem, iram atque impetus animi posse denotari mecum sepe cogitavi: in profundo scilicet pectoris deferventes qui, nisi coerceantur rationis freno, ut ibidem legitur,

*... maria ac terras celumque profundum
quippe ferant rapidi secum verrantque per auras.*

Per terras enim, quid nisi terrenam corporis materiam; per maria quid nisi humorem quo vivitur, per celum vero profundum, quid nisi interiore loco habitantem animam dedit intelligi, cuius, ut alio loco ait idem,

igneus est illis visor et celestas origo?

quasi diceret corpus atque animam et breviter totum hominem dominabuntur, in precipitium agent. Ex adverso autem montes regemque presidentem, quid nisi capitis arcem et rationem esse, que illic inhabitat? Sic enim ait:

*Hic vasto rex Eolus antro
luctantes ventos tempestatesque sonoras
imperio premit, et vinclis ac carcere frenat.
Illi indignantes magno cum murmure montis
circum claustra fremunt; summa sedet Eolus arce
sceptra tenens⁴⁸⁶*

L'immagine poetica diviene dunque rappresentazione del rapporto tra ragione e ira: la terra corrisponde alla materia del corpo, il mare agli umori, il cielo al luogo interiore abitato dall'anima, la vitalità celeste alla rovina del corpo, i monti alla rocca della mente ed il re alla ragione. La riflessione di *Francesco*, a ben vedere, nasconde il funzionamento della memoria petrarchesca, che associa il pensiero di Seneca sulla necessità di rendere l'animo resistente alle passioni con la struttura platonica

⁴⁸³ *Ibidem*: «A. [...] Quis enim ignorat, exempli gratia, esse quosdam motus tam precipites ut, nisi eos in ipsis exordiis ratio frenaverit, animum corpusque et totum hominem perdant, et serum sit quicquid post tempus apponitur?».

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ *Tusc.* X, 20: «Plato triplicem finxit animum, cuius principatum, id est rationem, in capite sicut in arce posuit, et duas partes parere voluit, iram et cupiditatem, quas suis locis, iram in pectore, cupiditatem supter praecordia locavit». Cfr. FENZI in *Secretum*, cit., p. 353.

⁴⁸⁶ *Secr.* II, 122-124. Le citazioni sono, in ordine, da *Aen.* I, vv. 58-59; VI, vv. 52-57; I, vv. 52-57. Per quanto riguarda la traduzione verbo-visiva del testo appare di particolare interesse anche la presenza di una traduzione del Bestiario di Richard de Fournival (cfr. par. II.4.2.1) nel ms. Magliabechiano IV, 29 della fine del XIV sec. intitolata *Diretano bando*, menzionata in relazione a Petrarca da DANIELE, *La memoria innamorata*, cit., p. 109.

dell'anima tratta da Cicerone, e questi due passi con una sintesi di diversi brani virgiliani.⁴⁸⁷ Al brano, infatti, è sottesa la descrizione dei processi mentali e creativi propri di un «*künstlerischen Philologen*»⁴⁸⁸ come Petrarca, nella cui prassi di lettura le riflessioni vengono associate alla ricerca di elementi in grado di figurare una verità morale. È questo il ruolo della memoria attiva del poeta, che a partire da una verità si concentra, come si osservava, sulla sua rappresentazione, vestendola dei versi virgiliani, virtuosisticamente ricercati a distanza nell'*Eneide*, per mostrare non solo di conoscere a memoria il testo, ma di sapersi muovere liberamente al suo interno e di applicarvi nuovi percorsi associativi, estrapolandone ulteriori significati.⁴⁸⁹ È da ricordare poi che proprio in questo passaggio del *Secretum* compare il brano in cui Petrarca afferma di *discutere verba*, il quale, come si è osservato nel par. II.2.1.2, rappresenta un esempio del dialogo ermeneutico tra lettore e testo che caratterizza la cultura medievale secondo Carruthers: «Ego autem, singula verba discutiens, audivi indignationem, audivi luctamen, audivi tempestates sonoras, audivi murmur ac fremitum».⁴⁹⁰ Nel caso di Petrarca il dialogo non avviene solo con il singolo testo, ma con tutta la sua biblioteca memoriale,⁴⁹¹ secondo un processo analogo a quello che caratterizzava l'esegesi agostiniana delle Scritture, osservato nel par. II.3.2.

Per comprendere le dinamiche dell'associazione dei testi operata da Petrarca è interessante prendere in considerazione un passo della *Sen.* XV, 15 inviata a Filippo di Cabasole tra il 1370 e il 1371, dove il poeta racconta di aver perduto alcuni versi che aveva composto da giovane e che sono richiesti dal destinatario. Il componimento è scomparso sia dalla sua biblioteca fisica che dalla sua memoria,⁴⁹² ma grazie ad alcuni «*indicia temporum*»⁴⁹³ Petrarca è in grado di ritrovarli ed inviarli a Filippo. Da questa affermazione Berté ventila la possibilità di ricostruire l'organizzazione della biblioteca petrarchesca, che dunque sarebbe stata divisa su base cronologica e probabilmente tematica,⁴⁹⁴ ma Pancheri suggerisce anche che l'ordine temporale possa riguardare la memoria del poeta,⁴⁹⁵ il quale dunque ricostruirebbe i versi a partire da una struttura mnemonica.

⁴⁸⁷ Cfr. MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., p. 51: «[la] memoria contaminatrice di Petrarca, le riprese formano un gioco di specchi di complicatissima definizione, anche perché la sua complessa memoria poetica “tesse su più telai” [R. BETTARINI, *Lacrime e inchiostro nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, CLUEB, 1998, p. 34], e sui testi che decide di rimarcare agiscono forze e vettori non sempre chiaramente distinguibili». Cfr. anche CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., pp. 209-212.

⁴⁸⁸ H. FRIEDRICH, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1964, p. 175.

⁴⁸⁹ Cfr. CARRUTHERS, *The book of memory*, cit., pp. 236-237: «Petrarch has responded to this text's res, amplifying it through first familiarizing it in his memory (by *divisio*) and then writing it anew in words that do not reproduce the actual language of the Aeneid, but rather adapt its sense to Petrarch's own situation (*compositio*). Were we to think of this exegetically, we could say that Petrarch gives these lines a tropological interpretation. But the point is that his interpretation is not attributed to any intention of the man, Virgil, but rather to something understood to reside in the text itself».

⁴⁹⁰ *Secr.* II, 124.

⁴⁹¹ In assenza dei libri Petrarca dialoga infatti direttamente con la sua memoria, come si legge in *Fam.* III, 1, 9-10: «Ego enim nunc a libris omnibus quam longissime absum, et id unum in hac peregrinatione molestissimum experior: domo egressus, nullum latine lingue murmur audio; *domum regressus, comites libros cum quibus loqui sum solitus, non habeo; omne michi colloquium cum memoria mea est. Hec igitur ex tempore et ex memoria tibi scribo, ita ut de quibus illam hesitantem video, silentio potius quam calamo committenda crediderim; multa sane non aliter quam si sub oculis libri essent, memini, que frequens horum cogitatio michi altius atque tenacius impressit*», corsivo mio.

⁴⁹² *Sen.* XV, 15, 11: «Tu nunc illos petis, quos difficile fuit inter alia scripta, difficilium in mea memoria reperire: ibi nempe perierant nec penitus occurrebat tale aliquid me fecisse».

⁴⁹³ *Ivi*, 12.

⁴⁹⁴ BERTÉ, «*Lector, intende: letaberis*», cit., p. 39: «mi pare fuori di dubbio che questa apra un suggestivo spiraglio sui modi in cui Petrarca custodiva le sue carte: esisteva forse un qualche ordine cronologico di queste (magari all'interno di una suddivisione tematica)».

⁴⁹⁵ *Ibidem*, n.

III.3.3.4. L'esegesi e la poesia petrarchesca

La figurazione proposta da Francesco nel *Secretum* appare di grande importanza per ricostruire la tecnica memoriale di Petrarca, poiché essa pone in luce due riflessioni del poeta: la prima riguarda il problema della molteplicità interpretativa del testo, la seconda è relativa alla dimensione figurale e memoriale di tale interpretazione.

È chiaro che la lettura petrarchesca di Virgilio è del tutto indipendente dall'intenzione autoriale ed il Francesco del *Secretum* ne è ben conscio, ma non per questo la sua interpretazione si può dire erronea, come conferma Agostino:

A. Laudo hec, quibus abundare te video, poetice narrationis archana. Sive enim id Virgilius ipse sensit, dum scriberet, sive ab omni tali consideratione remotissimus, maritimam his versibus et nil aliud describere voluit tempestatem; hoc tamen, quod de irarum impetu et rationis imperio dixisti, facete satis et proprie dictum puto⁴⁹⁶

Al di là della *voluntas auctoris*, quindi il testo appare preso in considerazione nella sua «materialità» contenente un significato «potenziale»⁴⁹⁷ che può essere illuminato dal lettore attento. Come nota Ariani, Petrarca in questo caso sembra applicare le idee relative alle *plures sententiae* agostiniane per la lettura del Testo Sacro osservate nel par. II.3.2, all'interpretazione del testo poetico.⁴⁹⁸ D'altronde l'influenza di Agostino sulle pratiche dell'esegesi poetica petrarchesca appare ben chiara fin dalla *Collatio laureationis*, come messo in luce dagli studi di Marcozzi.⁴⁹⁹ Oltre alla molteplicità semantica, il poeta recepisce dal pensiero agostiniano, come si accennava nel par. II.3.2, anche il legame tra *obscuritas* e *dulcedo* in relazione alla lettura della Bibbia, che trova riscontro in Petrarca anche nella fruizione del testo poetico.⁵⁰⁰ Afferma in tal senso il poeta nell'*Invective contra medicum*, citando Agostino:

De qua obscuritate loquens Augustinus idem libro *De Civitate Dei* undecimo: «Divini» inquit «sermonis obscuritas

⁴⁹⁶ *Secr.* II, 126. Cfr. MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 71: «In questo caso, l'interpretazione tropologica petrarchesca non si discosta da quella di stampo platonico di cui aveva già dato saggi: i venti indicano l'ira e le passioni, la terra è la materia corporea, il cielo rappresenta l'anima di origine celeste, nella rocca risiede la ragione. Ma l'ammissione che i significati nascosti che emergono dai testi derivano da una lettura individuale [...], sembra indicare un tipo di lettura priva di un principio di autorità preconstituito».

⁴⁹⁷ FENZI, *L'ermeneutica petrarchesca*, cit., p. 171.

⁴⁹⁸ ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 84: «il problema [dell'interpretazione] sta dunque tutto dalla parte dei lettori: dalla parte del testo c'è un unico processo di significazione polisemica (le agostiniane *plures sententiae*) che coinvolge tutti i livelli della scrittura, solidali nella protezione del *dulcis sensus*». Cfr. *ivi*, p. 85: «se l'intenzione del poeta non può condizionare l'atto ermeneutico del lettore, se la nozione stessa di "vero" implica una molteplicità di "possibili" esegetici, ne consegue che la *littera* del *textus* è polisemica, offre *sensus* molteplici ed è "aperta" a ricevere altrettanti, diversi movimenti di decrittazione».

⁴⁹⁹ MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., pp. 34-40. Anche se Fenzi ha posto in evidenza una varietà di fonti medievali sulla polisemia del testo a cui Petrarca poteva attingere. Cfr. FENZI, *L'ermeneutica petrarchesca*, cit., pp. 186-187: «Agostino mostrava come la polisemia della Scrittura legittimasse una pluralità di interpretazioni "vere"; Gregorio Magno vi aggiungeva l'idea di un estremo dinamismo del testo, capace di mostrarsi sempre nuovo e di crescere attraverso ogni esperienza di lettura, sì da portare inevitabilmente in primo piano non già il nesso autore-testo, ma piuttosto quello più produttivo e attualizzante di lettore-testo; i teorici dell'*integumentum*, infine, fornivano esempi di moralizzazioni condotte su testi profani e dichiaratamente debordanti rispetto al limite costituito dall'eventuale *voluntas auctoris*, che Abelardo in alcuni casi limite arrivava risolutamente a cancellare. Naturalmente Petrarca non si ferma qui».

⁵⁰⁰ ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 77: «l'allegoria è dunque *sermonis genus*, è cioè uno dei livelli della scrittura: lettera scritturale e lettera poetica sono accomunate da un'archetipica coincidenza tra poesia e teologia che le distanzia "procul ab omni plebeio ac publico loquendo stilo" per una "forma [...] artificiosa quadam et exquisita et nova" [*Fam.* X, 4, 4]».

etiam ad hoc est utilis, quod plures sententias veritatis parit et in lucem notitie producit, dum alius eum sic alius sic intelligit»⁵⁰¹

D'altronde l'*obscuritas* del Testo Sacro, così come quella della poesia, sono funzionali anche a permettere un ampliamento delle possibilità di interpretazione del testo,⁵⁰² come riporta il poeta citando le *Enarrationes in Psalmos*:

Idem in Psalmo centesimo vicesimo sexto: «Ideo enim» inquit «forte obscurius positum est, ut multos intellectus generet et ditiores discedant homines, qui clausum invenerunt quod multis modis aperiretur, quam si uno modo apertum invenirent»⁵⁰³

In tal senso per Petrarca il testo poetico ha la funzione di nascondere *sub nube* la verità, affinché *dulcior* sia la sua scoperta da parte del lettore, come si legge già nella *Collatio laureationis*.⁵⁰⁴

Ora, come pone in evidenza Fenzi, la polisemia della poesia è insita nella sua sovrapposizione con il concetto di *integumentum*, laddove quest'ultimo nella tradizione medievale per definizione era in grado di coprire molti significati, tutti compresenti nel testo e tutti ugualmente validi,⁵⁰⁵ ma allo stesso tempo esso «si faceva garante della presenza della Verità, o di una verità ad essa compatibile, in quei testi profani in cui fosse racchiusa una grande, affascinante e indubitabile profondità di pensiero».⁵⁰⁶ Facendo corrispondere la poesia con l'*integumentum* Petrarca ragiona principalmente su di un piano rappresentativo e proprio tenendo presente questo approccio si comprende come il poeta finisca per porre in evidenza la somiglianza della Bibbia al testo poetico, piuttosto che il contrario. Ciò si nota prendendo in considerazione la *Fam. X, 4*, datata 1349, dove Petrarca illustra al fratello Gherardo il significato allegorico del *Bucolicum Carmen*. Qui il poeta afferma che il Testo Sacro e la poesia condividono la forma poetica dell'*alieniloquium*, così Mosè, Davide, Salomone e

⁵⁰¹ *Inv. med. III*, 69-70. Petrarca cita da *civ. Dei*, XI, 19. Cfr. par. II.3.2.

⁵⁰² Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 81: «il testo scritto o figurato può dunque essere doppio, ambivalente, parabolica: la superficie non è quello che sembra, protegge segreti che l'interprete ricerca spezzando la scorza e guardando *intus*. Il poeta è poi l'interprete più attrezzato per un simile compito, in quanto si colloca in un'antica *traditio* che lo esercita a guardare e a comporre *subtilius*, come chi vuole giungere a Dio deve, paolinamente, trapassare per *speculum in aenigmate*».

⁵⁰³ *Ibidem*. Cfr. *En. in Ps.* 126, 11. Si veda anche oltre: «Idem in Psalmo centesimo quadagesimo sexto, de Scripturis Sacris agens: “Perversum hic” inquit “nichil est, obscurum autem aliquid est, non ut tibi negetur, sed ut exerceat accepturum”. Et post pauca: “Noli” ait “recalcitrare adversus obscura et dicere: melius diceretur, si sic diceretur; quomodo enim potes tu sic dicere aut iudicare quomodo dici expediat?”. Quem secutus Gregorius super Ezechielem: “Magne” inquit “utilitatis est ipsa obscuritas eloquiorum Dei, quia exercet sensum, ut fatigatione dilatetur et exercitatus capiat quod capere non posset otiosus. Habet quoque adhuc maius aliud, quia Scripture Sacre intelligentia, que si in cunctis esset aperta vilesceret, in quibusdam locis obscurioribus tanto maiori dulcedine inventa reficit, quanto maiori labore castigat animum quesita”». Si vedano anche *ivi*, 146, 12 e GREGORIO MAGNO, *Super Ezechielem*, I, 6. Cfr. par. II.3.2.

⁵⁰⁴ *Coll. Laur.* IX, 8: «Eo tamen dulcior fit poesis, quo laboriosius quesita veritas magis atque magis inventa dulcescit: hoc non tam de me ipso, quam de poetice professionis effectum dixisse satis sit, neque enim, quamvis poetarum more ludere delectet, sic poeta videri velim, ut non sim aliud quam poeta». Cfr. *Afr.* IX, 92-97: «Scripturum iecisse prius firmissima veri / Fundamenta decet, quibus inde innixus amena / Et varia sub nube potest abscondere sese, / Lectori longum cumulans placidumque laborem, / Quesitu asperior quo sit sententia, verum / Dulcior inventu». Si veda anche il commento di MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 31: «La poesia è dunque, e da sempre, fonte di conoscenza, perché contiene la verità, il “verum comprehensum sub velamine figmentorum”, la cui scoperta è tanto più dolce quanto più impegnativa ne è stata la ricerca: “dulcior fit poesis quo laboriosius quesita veritas; magis atque magis, inventa, dulcescit” [*Coll. Laur.* IX, 8]».

⁵⁰⁵ Fenzi, in tal senso, cita il commento di Bernardo Silvestre all'*Eneide*: «Notandum est vero in hoc loco, quemadmodum in aliis mysticis voluminibus, ita est in hoc equivocationes et multivocationes esse et integumenta ad diversa respicere [...] Hic autem diversus integumentorum respectus et multiplex designatio in omnibus mysticis observari debet si in una vero veritas stare non poterit. Ergo in hoc opere hoc idem reperitur quia idem nomen diversas désignât naturas et contra diversa nomina eandem» (FENZI, *L'ermeneutica petrarchesca*, cit., p. 180).

⁵⁰⁶ *Ivi*, p. 193.

Geremia possono essere definiti a pieno titolo dei poeti.⁵⁰⁷ Se ne deduce, che la poesia di per sé non incrementa né riduce la verità, come un piatto d'oro non rende il cibo più buono, eppure la poesia ha comunque un suo valore, infatti sarebbe folle o ipocrita affermare che lo stesso pasto servito su un piatto di creta o su uno aureo produca la medesima impressione:

*Laudare dapem fictilibus appositam, eandem in auro fastidire, aut dementis aut ypocrite est. Avari est aurum sitire, non posse pati pusilli animi est; non fit auro melior cibus certe, nec deterior. Profecto autem sicut aurum sic carmen in suo genere nobilius non nego, quanto scilicet rectiora sunt que ad regulam fiunt, quam que temere*⁵⁰⁸

Ora, se Testo Sacro e poesia coincidono sul piano della rappresentazione, differiscono nel contenuto, poiché il primo parla della verità di Dio, mentre la seconda di quella degli uomini:

theologie quidem minime adversa poetica est. Miraris? parum abest quin dicam theologiam poeticam esse de Deo: Cristum modo leonem modo agnum modo vermem dici, quid nisi poeticum est? mille talia in Scripturis Sacris invenies que persequi longum est. Quid vero aliud parabole Salvatoris in Evangelio sonant, nisi sermonem a sensibus alienum sive, ut uno verbo exprimam, alieniloquium, quam allegoriam usitatori vocabulo nuncupamus? Atqui ex huiusce sermonis genere poetica omnis intexta est. Sed subiectum aliud. Quis negat? illic de Deo deque divinis, hic de diis hominibusque tractatur, unde et apud Aristotilem primos theologizantes poetas legimus⁵⁰⁹

È questa una riflessione che, svincolando la poesia dalla teologia e relegandola al campo della *fictio*, ne amplia allo stesso tempo le potenzialità esegetiche ed espressive, come viene chiaramente affermato nell'interpretazione virgiliana osservata nel *Secretum*.⁵¹⁰ Ora, Petrarca torna sulla lettura dell'*Eneide* nella *Sen. IV, 5* a Federico d'Arezzo, datata tra il 1364 e il 1367. Qui il poeta afferma di nuovo la libertà interpretativa del testo poetico, libertà che è guidata dalla ricerca della novità, la quale, come si osserverà, è una delle istanze principali della creazione poetica per l'autore.⁵¹¹ La

⁵⁰⁷ *Fam. X, 4, 6*: «Noli hoc, frater, opinari: et Veteris Testamenti Patres heroyco atque aliis carminum generibus usi sunt: Moyses Iob David Salomon Ieremias; Psalterium ipsum daviticum, quod die noctuque canitis, apud Hebreos metro constat, ut non immerito neque ineleganter hunc Cristianorum poetam nuncupare ausim; quippe quod et res ipsa suggerit et, si nichil hodie michi sine teste crediturus es, idem video sensisse Ieronimum». Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 128, dove lo studioso pone in evidenza come i *Psalmi penitentiales* siano un esperimento petrarchesco di uno stile poetico modellato sulla poesia biblica. Il termine *alieniloquium* è utilizzato da Petrarca, il quale lo trae da *Etym. I, 40*: «Allegoria est alieniloquium. Aliud enim sonat et aliud intellegitur, ut tres cervos conspicit errantes ubi tres duces belli punici ut tria bella punica significant. Et in bucolicis aurea mala deces misi idest ad Augustum deces eclogas paratos. Huius tropi plures sunt species, ex quibus eminent septem: ironia, antiphrasis, aenigma, charentismos, paremia, sarcasmos, astysmos». Cfr. MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 54.

⁵⁰⁸ *Fam. X, 4, 9*, corsivi miei. Cfr. FENZI, *L'ermeneutica petrarchesca*, cit., pp. 192-193.

⁵⁰⁹ *Fam. X, 4, 9, 1-2*, corsivo mio. Si veda in tal senso MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 24: «la Sacra Scrittura e tutta la poesia sono basate sull'*alieniloquium*. La differenza principale risiede nel fatto che nella teologia si tratta della divinità, nella poesia degli uomini, ma il mezzo espressivo, lo strumento dell'una è identico a quello dell'altra; si tratta dell'*alieniloquium*, che è lo stesso che dire *allegoriam*». Cfr. *Ot. II, 800*: «Quicquid reliquum est, nequid suum apud vos neve ullam in animas vestras rimulam coluber ille tortuosus inveniat, literis sacris impendite; in his exercete animum, fratres; hic oculos, hic aures, hic linguam occupate, hoc agite, hoc cogitate; nil melius, nil fructuosius potestis, nil amenius; hoc est enim illud "in terris regni celestis habitaculum" de quo Ieronimus ad Paulinum scribit. Itaque, ut ille eum, sic ego vos, fratres, "oro inter hec vivere, ista meditari, nichil aliud nosse nichilque aliud querere"; neque vos moveat Sacrarum "simplicitas" Scripturarum et quasi "vilitas" verborum que, ut ait idem, "vel vitio interpretum vel de industria sic prolate sunt, ut rusticam contionem facilius instruerent et in una eademque sententia aliter doctus, aliter sentiret indoctus"; qualiscunque quidem superficies sit, medulla nichil est dulcius, nichil suavius nichilque salubrius».

⁵¹⁰ Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 75: «Petrarca, in qualità di esegeta, si ritaglia, rispetto alla tradizione, una notevole libertà di manovra (la decrittazione dei mitologemi non ha infatti precedenti): il testo poetico è comunque polisemico, sta all'interprete l'acribia di coglierne i possibili referenti e riorganizzarli in un congruo discorso ermeneutico». Si veda anche MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 31: «svincolare poesia da teologia è necessario per distinguere il poeta dall'uso chiaro delle immagini e delle storie a scopo morale compiuto dai predicatori al tempo di Petrarca».

⁵¹¹ *Sen. IV, 5*: «sin aliorum opiniones coniecturasque sequi velim, ingens rerum series aperitur et tam vaga, tam discolor ut prò monstro sit scriptorum tanta diversitas ac libertas. Nam et ingeniorum infinita dissimilitudo est, nullus autem qui

molteplicità dei sensi della parola così si fa mezzo per misurare la qualità della poesia, che, proprio in virtù della sua capacità di rinnovarsi ed aprirsi a nuovi significati di fronte agli occhi del lettore, è paragonabile al Testo Sacro. In tal senso Petrarca cita le riflessioni agostiniane sulla molteplicità del senso presenti nelle *Confessiones* e analizzate nel par. II.3.2:

Nam quis inter tot ambages rerum quid in re qualibet studiose abdita veri insit sic vaticinari audeat ut indubitanter affirmet hoc illos ante annorum milia sensisse, non aliud? *Satis est unum aliquem ex verbis aut multos sensus elici, veros tamen, licet plures aut totidem et eosdem aut pauciores nec eosdem omnes aut horum nullum prorsus habuerit qui repertor fuit; neque enim tam facile quid cuique visum quam quid verum sciri potest qualia multa de Moyse in Confessionum libris disputat Augustinus*⁵¹²

Esattamente come Agostino, poi, Petrarca introduce un discrimine morale alla moltiplicazione infinita del significato della parola. Egli infatti afferma che è possibile interpretare differenti sensi a partire dallo stesso testo a patto che il senso letterale e la verità lo consentano («qui si et veri sint et litera illos fert»)⁵¹³ È però necessario chiarire cosa intenda il poeta facendo riferimento a queste due categorie.

Per quanto riguarda il vero, in base a quanto osservato, è chiaro che il poeta si riferisce ad una verità umana e morale.⁵¹⁴ La *proprietas* della lettura virgiliana nel *Secretum*, infatti, è garantita dalla

novorum dogmatum castiget audaciam, et res ipsas ta ies que multos ac varios capiant intellectus: qui et si veri sint et litera illos fert, quamvis iis qui fabulas condiderunt nunquam fortassis in men tem venerint, non erunt repudiandi. Nam quis, inter tot ambages rerum, quid in re qualibet studiose abdita veri insit sic vaticinari audeat, ut in dubitanter affirmet hoc illos ante annorum millia sensisse non aliud? Sa tis est unum aliquem ex verbis aut multos sensus elici, veros tamen, licet plures aut totidem et eosdem aut pauciores, nec eosdem omnes et ho rum nullum prorsus habuerit qui repertor fuit. Neque enim tam facile quid cuique visum quam quid verum sciri potest».

⁵¹² Ivi, 9-10, corsivo mio. Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 70: «Petrarca ha [...] accolto e inserito l'esegesi allegorica nell'approccio umanistico alla scrittura poetica, senza che ne avvertisse alcuna aporia: il *verborum artificium* veicola una polisemia che implica un complesso strumentario esegetico applicato a tutti i livelli della scrittura».

⁵¹³ *Sen. IV*, 5, 8. Cfr. *Fam. II*, 9, 13: «Rara lectio est que periculo vacet, nisi legenti lux divine veritatis affulserit, quid sequendum declinandum ve sit docens; illa autem duce, secura sunt omnia, et que nocere poterant, iam Syrtibus et Caribdi aut famosis in alto scopulis notiora sunt». Cfr. MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 73: «Emergono qui due convinzioni: che ogni ermeneutica è autorizzata fin quando non tradisca la lettera, e che la presenza di sensi morali sfugge allo stesso autore. [...] L'assenza di controllo degli autori sulle allegorie e sui sensi nascosti nei testi poetici non è però un pretesto per giustificare un'interpretazione allegorica purchessia e per rendere accettabile una deriva dei significati. Essa si situa nella storia del pensiero petrarchesco sull'interpretazione come tratto di sconcertante modernità proprio per quello che ammette palesemente e senza infingimenti: che l'autore non ha una piena sorveglianza sui sensi riposti delle proprie scritture».

⁵¹⁴ *Sen. IV*, 5, 20: «Sed ut omissis aliis ad ipsum de quo queris Virgilium revertar, cuius finis ac subiectum, ut ego arbitror, vir perfectus est, que perfectio vel sola vel precipua ex virtute conficitur, apud eum quidem inquisitionem moralem utilissimam censeo, tum quia vite unicum ornamentum, tum quia primam scribentis intentionem sequitur. Et quod de Virgilio dixi de Homero dixerim; uno enim calle gradiuntur equis passibus». Cfr. MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 61: «Il rapporto di Petrarca con la lettura dell'*Eneide* come macroallegoria del corso della vita umana, attuata da Fulgenzio nel *De virgiliana continentia*, è una questione ancora aperta: il libro non è mai citato – ma con ogni probabilità è stato letto, non foss'altro che per ragioni di tradizione – da Petrarca. Se non aveva letto Fulgenzio, Petrarca avrebbe potuto attingerne il senso tramite Bernardo Silvestre, “fulgenziano convinto”, che, come Fulgenzio, aveva posto grande attenzione al profilo morale dell'opera». Si veda anche ivi, p. 64: «La moralizzazione petrarchesca applicata a Virgilio differisce dall'allegoria biblica in questo, che essa è appunto una moralizzazione intesa a scoprire il significato delle parole ai fini della salvezza dell'anima individuale, e non della salvezza dell'umanità: è una differenza di senso e di scopo, non di strumento e di mezzo, rispetto all'allegoria scritturale, di cui essa condivide in pieno i principi e le applicazioni». In senso più ampio l'applicazione di un'immagine tratta dal testo finzionale, come si è osservato nel par. II.1.2.1, era stato proposto anche da Cassiodoro, di cui Petrarca possedeva una copia, cfr. BELLINEI, *Le postille del Petrarca a Cassiodoro*, cit., p. 8: «Il poeta ebbe [...] una buona e consistente raccolta cassiodorea, possedette infatti una parte delle *Institutiones* (Par. lat. 8500, ff. 30r-43r) e i primi quattro libri delle *Varie* (Par. lat. 2923, ff. 51v-90v), all'interno di una miscellanea di opere epistolari famosa in particolare perché trasmette le lettere di Eloisa e Abelardo. In età matura ebbe modo di leggere nuovamente il *De anima* all'interno del Vat. lat. 458 (ff. 121va.137ra). Come nel Par. lat. 2201 anche in quest'ultimo codice, miscellanea di opere agostiniane, Petrarca identificò il trattato del fondatore di *Vivarium operando*

validità del significato etico che *Francesco* rintraccia nell'*Eneide*. Allo stesso modo nella *Fam. X, 4* Petrarca invita il fratello a prestare attenzione al senso di quanto legge, se questo sarà vero e sano non avrà importanza la sua forma («Noli itaque, frater, horrere quod Cristo amicissimis ac sanctissimis viris placuisse cognoscis; sensibus intende, qui si veri salubresque sunt, quolibet stilo illos amplectere»).⁵¹⁵

Per ciò che concerne la *littera* invece è necessario contestualizzare le concezioni del poeta nelle riflessioni coeve, e in tal senso Fenzi riconduce le posizioni di Petrarca alle idee di Tommaso, per il quale il senso letterale è «inteso come la somma dei possibili sensi che ogni testo contiene in sé, nella pluralità delle *res* che nomina e degli strumenti linguistici e retorici che lo strutturano». ⁵¹⁶ La molteplicità dei possibili significati della *littera*, amplificata dall'*integumentum* e dall'*obscuritas*, come si osservava trova un argine nella proprietà morale della lettura e nelle capacità del lettore:

Se la verità dell'opera è quella che è, interamente dispiegata nel testo che le dà forma, e se è vero che il pur probabile complesso delle intenzioni dell'autore non è più, ormai, altra cosa dal testo che una volta per sempre l'ha realizzato, ebbene, l'atto dell'interpretazione cessa di essere un per corso a ritroso, obbligato o addirittura iniziatico, e si fa davvero intrinseco all'atto della lettura, perché la totalità storica dell'umano che costituisce l'orizzonte di verità dell'opera suppone la generale competenza umana di ogni lettore, inevitabilmente trasformato in interprete dalla sua stessa esperienza di vita⁵¹⁷

È dunque di nuovo l'interiorità del lettore, il suo patrimonio esperienziale e culturale a definire i significati potenziali del testo, in altre parole è il contatto tra la memoria del lettore e il contenuto dell'opera a determinare il senso di quest'ultima. In tal senso Petrarca porta alle estreme conseguenze il «dialogo ermeneutico» tra testo e lettore delineato da Carruthers per la tradizione medievale.⁵¹⁸

un risoluto intervento sul testo: erase e riscrisse tutto il primo capitolo del *De anima*».

⁵¹⁵ *Fam. X, 4, 8.*

⁵¹⁶ FENZI, *L'ermeneutica petrarchesca*, cit., p. 202. Cfr. TOMMASO D'AQUINO, *Quodlibet*, VII, q. 6 a. 3 co.: «Respondeo. Dicendum, quod spiritualis sensus sacrae Scripturae accipitur ex hoc quod res cursum suum peragentes significant aliquid aliud, quod per spirituales sensus accipitur. Sic autem ordinantur res in cursu suo, ut ex eis talis sensus possit accipi, quod eius solius est qui sua providentia res gubernat, qui solus Deus est. Sicut enim homo potest adhibere ad aliquid significandum aliquas voces vel aliquas similitudines fictas, ita Deus adhibet ad significationem aliquorum ipsum cursum rerum suae providentiae subiectarum. Significare autem aliquid per verba vel per similitudines fictas ad significandum tantum ordinatas, non facit nisi sensum litteralem, ut ex dictis patet. Unde in nulla scientia, humana industria inventa, proprie loquendo, potest inveniri nisi litteralis sensus; sed solum in ista Scriptura, cuius spiritus sanctus est auctor, homo vero instrumentum; secundum illud Psalm. XLIV, v. 2: "lingua mea calamus Scribae velociter scribentis"» e soprattutto ivi, a. 1 ad 4: «Ad quartum dicendum, quod non est propter defectum auctoritatis, quod ex sensu spirituali non potest trahi efficax argumentum, sed ex ipsa natura similitudinis, in qua fundatur spiritualis sensus. Una enim res pluribus similis esse potest; unde non potest ab illa, quando in Scriptura sacra proponitur, procedi ad aliquam illarum determinate; sed est fallacia consequentis. Verbi gratia, leo propter aliquam similitudinem significat Christum et Diabolum: unde per hoc quod aliquid de leone dicitur in sacra Scriptura, ad neutrum potest fieri processus, in sacra Scriptura argumentando», corsivo mio. Si vedano anche le riflessioni di Föcking sulla canzone 23, in FÖCKING, *Petrarcas "Metamorphoses"*, cit., p. 279: «Petrarcas Kommentare "E parlo di cose manifeste e cose" und "Vero dirò (e forse e' parrà menzogna) (v. 156) charakterisieren die Lesererwartung, es mit einer einen "sensus Mysticus" behüllenden "bella menzogna" zu tun zu haben, und dementieren gleichzeitig diese Deutungsstrategie als verfehlt. Unter dem "sensus litteralis" der Canzone liegt – nichts, zumindest keener der profanwissenschaftliche oder "mystischen" Zweitsinne, die die zeitgenössische Metamorphosen-Allegorese bereitgehalten haben. Die Verwandlungen entschlüsseln sich vielmehr auf der Litteralebene selbst, den traditionellerweise umfaßte diese nicht nur die wörtliche Bedeutung, sondern auch einen durch die "voluntas auctoris" codierten "sensus litteralis figuratus", eine durch rhetorische Tropen konstituierte metamorphorisch-allegorische Ebene ungentlicher Bedeutung».

⁵¹⁷ FENZI, *L'ermeneutica petrarchesca*, cit., p. 199.

⁵¹⁸ Cfr. par. II.2.3.1.

III.3.3.5. Egesi e figurazione

Si è osservato nel par. II.4.1.2 come una delle principali pratiche della mnemotecnica medievale riguardi l'utilizzo di immagini che facilitino la fissazione memoriale dei concetti. L'esegesi virgiliana osservata nel *Secretum* può essere ricondotta ad una letterarizzazione di questo processo sul modello di quella proposta da Jacopone da Todi e analizzata nel par. II.4.2.5. Come si è osservato, Petrarca sintetizza il discorso seneciano e quello platonico in un concetto e vi associa un'immagine frutto della composizione di versi distanti nell'*Eneide*, interpretati in chiave morale. In questa operazione si osservano due fasi, che corrispondono ad altrettante transcodificazioni: il testo virgiliano viene tradotto in immagini, utilizzate con un certo grado di arbitrarietà per ricordare un concetto. L'immagine viene poi riconvertita in testo nel *Secretum*, allo scopo di esporre sia il concetto cui è associato, sia la tecnica petrarchesca. Ebbene, a fronte di quanto osservato nel capitolo precedente, appare chiaro che il processo che va dalla testualizzazione dell'immagine alla visualizzazione del testo e il suo utilizzo in chiave morale e creativa rientra a pieno titolo nella tradizione della mnemotecnica medievale.⁵¹⁹

Non è questo l'unico esempio di un simile processo mnemonico nell'opera petrarchesca. Lina Bolzoni, ad esempio, interpreta allo stesso modo l'immagine di Cerbero utilizzata dal poeta per rappresentare il tempo, impiegata sia nell'*Africa*⁵²⁰ che nella prefazione al primo libro del *De remediis*. Quest'ultimo caso appare di particolare rilevanza, poiché l'immagine è inserita in un discorso relativo all'angoscia provocata nell'uomo dal tempo e dalla fortuna. Nell'*incipit* dell'opera, infatti, Petrarca pone in evidenza la fragilità umana, prodotta dal continuo mutamento indotto dal tempo: «Cum res fortunisque hominum cogito incertosque et subitos rerum motus, nichil ferme fragilius mortalium vita, nichil inquietius invenio».⁵²¹ L'angoscia è una caratteristica dell'essere umano, che si distingue dall'animale in quanto, essendo dotato di intelletto, memoria e previdenza, percepisce lo scorrere del tempo e l'incertezza che ne deriva.⁵²² La fortuna, che, come si è osservato, incarna il mutamento e che nel *De remediis* viene rappresentata topicamente come una ruota,⁵²³ mette

⁵¹⁹ Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 69: «L'interpretazione è riconosciuta qui da Francesco innanzitutto come un atto di appropriazione del testo ("mecum sepe cogitavi"), atto che non implica solo il raggiungimento di una sua perfetta conoscenza intellettuale ma che significa anche una sua piena esperienza da parte dei sensi e dell'immaginazione: l'astratto concetto dell'ira si riveste così dell'immagine del vento e si offre, vivo, alla percezione sensoriale del lettore» e ivi, pp. 71-72: «Le relazioni intercorse fra il testo allegorico, la sua tentata interpretazione iconica e la sua compiuta esposizione eseguita sulla scorta di tale traccia figurativa ci mostrano dunque l'appartenenza di queste differenti esperienze testuali a una stessa temperie culturale: tempere in cui linguaggi di diversa natura partecipano alla comunicazione 'diffratta, combinata e moltiplicata' dello stesso soggetto; in cui l'apporto dei reali dati sensoriali (il calore estivo, ad esempio) costituisce una componente non secondaria della ricezione; in cui la narrazione non può prescindere da un'ordinata, schematica e ben percepibile disposizione locale della materia; in cui l'immagine – reale, descritta o mentale – si offre ancora come *medium* privilegiato; in cui infine la memoria è sempre disponibile a cogliere e conservare le risposdenze fra le parti, a suggerire virtuosistiche associazioni, ad attivare a sua volta un nuovo racconto».

⁵²⁰ *Afr.* III, 160-164: «At iuxta monstrum ignotum immensumque trifauci / Assidet ore sibi placidum blandumque tuenti. / Dextra canem, sed leva lupum fert atra rapacem, / Parte leo media est, simul hec serpente reflexo / Iunguntur capita et fugientia tempora signant».

⁵²¹ *De rem.* I, *praef.*, 1

⁵²² *Ibidem*: «Ita cunctis animantibus naturam miro remedii genere consuluisse video, ignorantia quadam sui, nobis solis memoriam, intellectum, providentiam, divinas ac preclaras animi nostri dotes, in perniciem et laborem versas. Tam supervacuis enim semper nec inutilibus modo, sed damnosis atque pestiferis curis obnoxii et presenti torquemur, et preterito futuroque angimur, ut nichil magis metuere videamur quam nequando forte parum miseri simus».

⁵²³ *Ivi*, 3: «Cuius nos facere poterat virtus sola victores, nos ab illa volentes scientesque descivimus: soli igitur, imbecilles, exarmati, non equo Marte cum implacabili hoste congregimur, quos illa vicissim ceu leve aliquid attollit ac deicit et in gyrum rotat ac de nobis ludit», corsivo mio.

continuamente alla prova l'uomo, il quale, in questo stato di sospensione, è chiamato a compiere delle scelte⁵²⁴ impostegli dalla percezione del tempo. Questo lo costringe a tenere sotto gli occhi il passato, il presente e il futuro:

cui animum consilio applicemus, pro consilio interim sit pendere ac preter presens malum et a tergo quod doleat et ante oculos semper habere quod terreat; quod preter hominem animantium nulli accidit, quibus presentia evasisse plenissimam securitatem tribuit⁵²⁵

Petrarca nel passo pone in evidenza la visualizzazione dell'angoscia e del peso morale della scelta nell'incertezza del cambiamento, visualizzazione che corrisponde all'immagine mnemonica di Cerbero, utilizzata come *similitudo corporalis* del tempo: «Nobis ob ingenium et acumen animi semper quasi cum Cerbero tricipiti hoste luctandum est, ut ratione caruisse prope melius in nosmetipsos etherea nature prestantioris arma vertentibus».⁵²⁶ Ora l'allegoria del cane a tre teste è tratta dai *Saturnalia* di Macrobio, dove l'immagine è già utilizzata ad indicare il tempo,⁵²⁷ ma l'uso che ne fa Petrarca, come nota Bolzoni, tramuta Cerbero assieme alla ruota della fortuna in «*imagines agentes* di quelle forze, rispettivamente esterne e interne, con le quali bisogna scontrarsi»,⁵²⁸ forze alle quali il poeta oppone l'esempio degli antichi, che può essere utilizzato come *remedium*, a patto di trovarsi nella corretta disposizione d'animo:

Huic malo obstare subdifficile est, vetustate iam et consuetudine radicato; enitendum tamen, in quam rem preter generosi animi conatum – cui nichil est arduum, nichil inexpugnabile – et sapientum hominum crebra colloquia – quamvis id genus iam rareseat – et multo maxime iugis lectio ac pervigil scriptorumque nobilium monumenta profuerunt, modo salubribus monitis consensus animi non desit, quem unum in terris sani consilii vivum fontem asseverare non verear⁵²⁹

Si nota qui la ricorrenza degli elementi legati alla funzione attiva della memoria fin qui osservati, ma in questo caso Petrarca utilizza sia le *imagines agentes* che gli *exempla*, proponendo una struttura mnemonica complessa, alla quale va aggiunta la schematizzazione prodotta dalla contrapposizione fra la *Ratio* e le *passiones*, che funge da griglia di *loci*⁵³⁰ in grado di organizzare il testo, la fruizione

⁵²⁴ *Ibidem*: «Idonei visi sumus [dalla Fortuna], qui pile in morem huc illuc tam facile iactaremur, animalia evi brevissimi, sollicitudinis infinite, quibus insciis cui puppim litori».

⁵²⁵ *Ibidem*. Cfr. par. II.2.1.2.

⁵²⁶ *Ibidem*. Si veda anche la riflessione di MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 35: «Secondo Agostino, sono i caratteri più evidenti dei due termini in correlazione (reale e allegorizzato) a stabilire la possibilità per l'elemento immateriale di essere rappresentato per figura dall'elemento materiale».

⁵²⁷ MACROBIO, *Saturnalia*, I, 20, 13-15: «Omnem tamen illam venerationem soli se sub illius nomine testatur impendere, vel dum calathum capiti eius infigunt vel dum simulacro signum tricipitis animantis adiungunt. Quod exprimit medio eodemque maximo capite leonis effigiem, dextra parte caput canis exoritur mansueta specie blandientis, pars vero laeva cervicis rapacis lupi capite finitur easque formas animalium draco conectit volumine suo, capite redeunte ad dei dexteram qua compscitur monstrum. Ergo leonis capite monstratur praesens tempus, quia condicio eius inter praeteritum futurumque actu praesenti valida fervensque est. Sed et praeteritum tempus lupi capite signatur, quod memoria rerum transactarum rapitur et aufertur. Item canis blandientis effigies futuri temporis designat eventum, de quo nobis spes, licet incerta, blanditur», corsivo mio.

⁵²⁸ BOLZONI, *Petrarca e le tecniche di memoria*, cit., pp. 51-52.

⁵²⁹ *De rem. I, praef.*, 4, corsivi miei.

⁵³⁰ BOLZONI, *Petrarca e le tecniche di memoria*, cit., p. 59: «le quattro passioni – insieme con la *Ratio*, la loro antagonista – forniscono la base per la griglia dei *loci* che Petrarca riempie di *exempla* e anima attraverso il dialogo». Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 105: «a differenza della letteratura medievale degli *exempla* – di cui comunque condivide la curiosità per il meraviglioso quotidiano e per le testimonianze orali –, Petrarca ha ordito la materia in un organismo saldamente squadrato sul programma etico che gli offriva Cicerone con la partizione della *virtus* nei quattro cardini di *prudencia*, *iustitia*, *fortitudo*, *temperantia*» e ivi, p. 151: «L'imponente dispiego degli *exempla* [nel *De remediis*] – del resto, secondo un interesse costante di Petrarca, dal *De viris* in poi, – è, come nei *Rerum memorandarum*, organizzato secondo una

del lettore, e, in ultima analisi la sua memoria. In tal senso, come nota Bolzoni:

il *thesaurus* di memoria che il *De remediis* offre in modo ordinato e ‘specializzato’, traendolo dai libri, va [...] collocato anche in questa dimensione: è uno strumento per il controllo della memoria interiore, è la guida che ci permettere di non essere sopraffatti dai ‘fantasmi’, ma di controllarli e indirizzarli⁵³¹

Il *De remediis*, dunque, si configura come un tentativo mnemonico di curare le angosce petrarchesche, condivise dai lettori, attraverso una rappresentazione schematica della medesima opposizione tra ragione e passioni osservata nel *Secretum*.⁵³²

III.3.3.6. Immagine e verità: il problema della rappresentazione

All’interno del quadro osservato, relativo all’utilizzo mnemonico dell’immagine e alla funzione attiva della memoria, è però necessario evidenziare che la concezione petrarchesca presenta delle problematiche complesse rispetto al valore delle proiezioni figurali, la cui analisi appare necessaria alla comprensione del rapporto tra memoria e creazione poetica. Si è osservato nelle pagine precedenti come Petrarca, opponendosi alle concezioni e ai metodi della scolastica, riconduca l’unica verità alla fede e muova l’attenzione della filosofia alla morale. Si è anche analizzato come nell’ambito di questo approccio il problema principale della ricerca filosofica e poetica riguardi la rappresentazione, e come su queste basi il poeta affermi il primato della retorica sulle altre discipline.

Ora, proprio il tema della rappresentazione è uno dei principali nodi della mnemotecnica petrarchesca e del suo rapporto con la poesia. In tal senso è da ricordare che Petrarca recepisce e contamina due tradizioni relative all’immagine: da un lato infatti, come nota Ariani, egli si fa «Erede [...] della “fantasmologia medioevale” attraverso la mentalizzazione dell’immagine erotica veicolata dallo Stilnovo», recependo la quale egli non può «sottrarsi a un processo di interiorizzazione fantasmatica dell’immagine».⁵³³ Dall’altro:

La lezione di Agostino depriva l’immagine di ogni certezza di verità in quanto copia ingannevole della natura e, proprio in quanto tale, mero specchio della creazione divina da contemplare per superarne l’effimera illusorietà. Ogni immagine, anche la più seducente, in quanto *factio* distrae dall’unico vero compito dato all’uomo, ritornare *per visibilia ad invisibilia* e distaccarsi dal peccaminoso fascino di ogni figurazione, intesa come indebito sdoppiamento e riproduzione del vero, il cui unico depositario è Dio solo, nel quale non sussiste menzogna⁵³⁴

La formulazione della fenomenologia relativa alla *pestis phantasmatum* osservata nel *Secretum* si configura in tal senso come la sintesi complessa di questi concetti, per cui come nota Ariani: «Nel mondo del desiderio [...] verità e immagine sono condannate a non coincidere mai, se la vita stessa,

griglia dispositiva. Ora, però, lo schema ordinatore è carico di valori ideologici e simbolici, un apparato di ipotiposi allegoriche che si contendono la supremazia del campo di battaglia (la *psicomachia*) in cui *Ratio*, castellana dell’*arx mentis* [...] combatte i figli (rispettivamente: *Gaudium-Spes/Dolor-Metus*) di *Prosperitas* e *Adversitas*, le scherane di Fortuna».

⁵³¹ Ivi, p. 58.

⁵³² Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., pp. 154-55: «il *De remediis*, nel catalogare tutti i casi della buona e dell’avversa fortuna, declina ancora una volta, ma ora in proporzioni dilatatissime, l’antitesi corpo-anima che ossessiona, da sempre, Petrarca: gli *affectus* infatti oppongono alla Regina *Ratio*, saldamente collocata *in arce*, le “ragioni” di ciò che sta in basso, le abiette pulsioni del corpo, miserabilmente dipinto, in calce al libro, come una povera cosa da abbandonare agli elementi».

⁵³³ ID., *Immagine*, cit., p. 152.

⁵³⁴ Ivi, pp. 152-153.

del resto, altro non è che *fugacissimum fantasma*».⁵³⁵ Il poeta tuttavia in questo modo si trova nel medesimo scacco conoscitivo che caratterizza la concezione medievale nel momento in cui il fantasma perde la sua affidabilità gnoseologica. Di qui, lontano dalla scolastica e vicino ad Agostino, Petrarca non accetta la soluzione della dematerializzazione dell'immagine osservato nel par. II.1.1.2, ma piuttosto egli aderisce ai «principi platonico-stoico-cristiani»⁵³⁶ in relazione al fantasma. Ora, la conseguenza logica dell'inaffidabilità dell'immaginazione sarebbe il riconoscimento dell'irrealtà del mondo percepito tramite i sensi, tendenza presente in Petrarca che lo avvicina a un *contemptus mundi* radicale e lo conduce a concepire il mondo come «breve sogno»,⁵³⁷ fino addirittura a credere una fortuna la morte precoce.⁵³⁸ A questa linea di pensiero, tuttavia, se ne associa un'altra, che non riesce a rinunciare al valore del mondo terreno. Nota in tal senso Huss:

Petrarca oscilla tra una tendenza neoplatonica (presente anche in Agostino) a considerare il divino intellegibile [...] e d'altra parte una sorta di chiusura, marcata da uno scetticismo sulla portata gnoseologica dei segni, di marca agostiniana, quest'ultimo avvicina Petrarca ad un immanentismo di stampo aristotelico e lo vincola alla condizione mondana, da cui egli però non è appagato⁵³⁹

Tale oscillazione si riscontra nella «fluttuante semantica di *imago*»⁵⁴⁰ presente nell'opera petrarchesca, per cui, come nota Ariani:

Il potente condizionamento nichilista esercitato dalla spietata disamina agostiniana del *falsum* e dell'illusione suscitata dall'incanto dell'apparenza sensibile nell'accidentata convivenza tra fantasia e verità, soprattutto per la seducente quanto ingannevole collusione tra finzione e menzogna, ha indotto Petrarca a imbastire una persistente psicomachia intorno al concetto di immagine⁵⁴¹

Questo è vero in particolare per il fantasma laurano, che nello stesso *Secretum* si fa oggetto di confusione tra creatura e Creatore e la cui fenomenologia nei *Fragmenta* ricalca il profilo di una memoria affetta dalla *pestis phantasmatum*.⁵⁴² A costruire la psicomachia petrarchesca, tuttavia, sono anche dei passi in cui l'immagine riacquisisce una sua funzione, come si è osservato ad esempio per la figura del corpo utilizzata per la *meditatio mortis* nel *Secretum*. Qui, in linea con quanto osservato per Agostino nel par. II.2.3.2, l'immagine, pur rimanendo di per sé falsa, sembra poter essere utilizzata come *uncis memoriae* per opporsi ai mali della sorte e per ricordare delle verità etiche, e anzi, addirittura, essa diviene strumento pratico della meditazione filosofica.⁵⁴³

C'è però una questione sottoposta da Petrarca al lettore in diversi passi fin qui osservati che

⁵³⁵ Ivi, p. 154.

⁵³⁶ ID., *Petrarca*, cit., p. 121.

⁵³⁷ *Rvf* 1, v. 14.

⁵³⁸ *Sen.* I, 5, 16-17: «Profecto fumus, umbra, somnium, prestigium, nichil denique nisi luctus et laboris archa vita est que hic agitur; quod unum boni habet: ad aliam vitam via est. Alioquin non contemptibilis modo, sed odiosa prorsus ac misera et de qua consideratissime dictum sit: "Longe optimum non nasci, proximum quam primum mori"». Ma si veda tutto il brano, ivi, 17-28.

⁵³⁹ B. HUSS, *Il genere visione in Petrarca (Trionfi) e in Boccaccio (Amorosa Visione)*, in *Dante e la dimensione visionaria tra Medioevo e prima età moderna*, a cura di B. Huss e M. Tavoni, Ravenna, Longo, 2019, p. 160.

⁵⁴⁰ ARIANI, *Immagine*, cit., p. 155.

⁵⁴¹ Ivi, p. 152.

⁵⁴² Cfr. ID., *Petrarca*, p. 119: «Francesco ha smarrito la sua "nativa virtus", perché ha allontanato l'animo dall'amore celeste e ne ha deviato il desiderio dal Creatore alla creatura. Il desiderio di Laura è diventato un desiderio di gloria [...], legando alla prima la seconda catena».

⁵⁴³ Cfr. ID., *Immagine*, p. 154: «Nella divaricazione (*divina veritas* contro *factio* poetica) si snoda il percorso del poeta *in itinere*, ossessionato dall'assenza dell'amata e dalla presenza delle sue immagini, idoli seducenti e illusori di una vana *quête* del "vero", talvolta intravisto addirittura come coincidente con l'oggetto del desiderio».

sembra minare il sistema di contemplazione interiore costruito dal poeta, ossia la primarietà dell'esperienza nella costruzione dell'*imago agentis*. Proprio in virtù della dominanza del senso della vista, infatti, un'immagine percepita dai sensi appare più efficace sotto il profilo mnemonico, come si è osservato nel *Secretum*, ma anche nella *Fam.* VI, 4 e nella *Sen.* IV, 1.⁵⁴⁴ D'altro canto ciò non significa che, in quanto funzione mnemonica, l'immagine sensoriale recuperi uno statuto di verità: al contrario questa riflessione del poeta sembra da porre in relazione alle indicazioni della meraviglia che deve suscitare l'*imago agentis*, presenti sia nella mnemotecnica classica⁵⁴⁵ che in quella medievale.⁵⁴⁶ Ma per verificare questo dato, sarà necessario analizzare cosa sia l'esperienza per Petrarca.

Si è osservato nelle pagine precedenti come il poeta distingua la verità teologica da quella umana. Appare chiaro che la validità dell'immagine mnemonica afferisce al processo di ricerca della verità umana, in virtù della sfiducia gnoseologica relativa al fantasma. In questo quadro la verità morale, il cui raggiungimento avvicina alla salvezza, è rintracciabile in egual misura nella dimensione finzionale e in quella reale dell'esperienza. Sotto questo profilo Petrarca sembrerebbe seguire un approccio analogo a quello osservato nel par. II.2.3.1 in relazione alla tradizione medievale. Il testo anzi, in linea con quanto analizzato nella concezione agostiniana riguardo alle Scritture,⁵⁴⁷ può risultare più vero della realtà stessa, come si deduce da quanto afferma il poeta nella *Fam.* II, 9 indirizzata a Giacomo Colonna e datata 1336 (anche se probabilmente viene composta tra il 1351 e il 1353), dove Petrarca afferma di percepire la propria vita come un sogno meno veritiero dei testi di Agostino:

Ais enim michi, philosophica etiam nunc et poetica ruminanti, Augustini dicta quasi quedam somnia videri. *Melius dixisses illa relegenti totam michi vitam meam nichil videri aliud quam leve somnium fugacissimumque fantasma*⁵⁴⁸

Ora, se, come si è osservato, la verità umana, e in ultima istanza la stessa divinità, si ricercano nella dimensione interiore della memoria e se il fantasma derivante dall'esperienza non ha validità gnoseologica, è chiaro che l'esperienza finzionale e quella reale condividono lo stesso valore nell'indagine del senso morale. Ciò non significa, tuttavia, che realtà e finzione siano completamente sovrapponibili. Se Petrarca non condivide l'analogia tra poesia e Testo Sacro proposta da Dante e Boccaccio,⁵⁴⁹ è perché, come si è visto nel *Secretum*, a fronte dell'unicità della verità di Dio le sue rappresentazioni accettabili per il poeta sono molteplici. Ma in questa molteplicità possono esservi delle contraddizioni, che invece non possono appartenere alla divinità: tali contraddizioni non sono

⁵⁴⁴ Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 107: «Proprio perché costruita su una diretta visione delle *res* che comporta una più precisa comprensione dei contenuti di memoria e un maggior investimento emozionale del soggetto che memorizza, l'esperienza memoriale diretta produce ricordi più stabili di quanto non possa fare la meccanica memorizzazione di dati che ci vengono riferiti».

⁵⁴⁵ Cfr. par. I.4.

⁵⁴⁶ Cfr. par. II.2.3.3.

⁵⁴⁷ Cfr. par. II.2.2.1.

⁵⁴⁸ *Fam.*, II, 9, 16, corsivo mio.

⁵⁴⁹ Cfr. BOCCACCIO, *Genealogia deorum gentilium*, XIV, 7, 8-10; ivi, 17, 19 e ivi, 18, 20: «Nonne et ipse adversus Paulum prostratum Terrentii verbo usus est, scilicet durum est tibi contra stimulum calcitrare? Verum absit, ut putem Christum dominum a Terrentio, quantumcunque diu ante fuisset, quam hec dicta sint, verba assumpsisse», ma in Petrarca la sovrapposizione tra Testo Sacro e poesia è solo tecnica e non relativa alla verità, come invece avviene in Dante e Boccaccio. Si vedano in tal senso G. FRASSO, *Appunti sulla "difesa della poesia" e sul rapporto "teologia-poesia" da Dante a Boccaccio*, in *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, a cura di A. Ghisalberti, Milano, Vita & Pensiero, 2000, pp. 49-73 e MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., pp. 24-29.

altro che il frutto di una visione necessariamente parziale dell'Uno, visione che può restituire solo una parte della verità, nascosta nella *fictio* propria dell'*obscuritas*, la quale in taluni casi può anche essere rischiosa sotto il profilo morale.⁵⁵⁰ Così quella proposta da Petrarca finisce per essere un'interpretazione della *littera* tanto della realtà quanto del testo secondo le caratteristiche del senso letterale descritto da Tommaso. Ciò implica che il punto di contatto tra realtà e finzione per il poeta non avviene nel Libro della Natura e non può essere ricercato nell'affinamento dell'esegesi allegorica fino al raggiungimento dell'unico senso nascosto dietro la realtà e il Testo Sacro, quanto piuttosto nell'inaffidabilità di tutte le rappresentazioni della verità, siano esse tratte dall'esperienza sensoriale che dalla finzione, nel caso in cui queste vengano utilizzate alla ricerca di una *theoria Dei*. Realtà e finzione si contaminano, invece, solo nella ricerca morale, laddove la verità è di per sé parziale e molteplice, ma questa, come si osservava, è l'unico vero cui l'uomo può attingere, attraverso un percorso da compiere obbligatoriamente nella memoria, come pone in evidenza Antonio Daniele:

In questa prospettiva esperienziale singolarissima la memoria si fa totalizzante, sacca di confluenza della vita e dell'arte. Nel regolato ingranaggio che essa governa, la memoria può diventare il punto di tesaurizzazione e sublimazione della realtà e della sua rappresentazione, farsi memoria poetica⁵⁵¹

Dunque in Petrarca l'immagine si configura come uno strumento filosofico, al pari dell'esperienza, e la poesia, vestendo i fantasmi, si fa veicolo di un significato morale.

III.3.3.7. Verità e narrazione dell'io

Si è analizzato nelle pagine precedenti come la ricerca interiore nella concezione agostiniana sia condotta nella memoria alla ricerca del segno della divinità. Questo percorso, come nota Fenzi, ha come punto di arrivo una «rivelazione interiore»,⁵⁵² nella quale l'individuo riconosce il proprio bene, o, in altre parole, il senso morale della propria condizione esistenziale. Tale rivelazione non può che essere frutto del percorso di ordinamento memoriale osservato nelle pagine precedenti, nel quale la *pestis phantasmatum* viene curata con mezzi mnemonici: l'effetto della *cura memoriae*, nella coesistenza di ordinamento mnemonico e oblio, è infatti la sistemazione del campo della memoria, che corrisponde al riconoscimento del corretto valore delle immagini e dei loro significati, il quale a sua volta conduce alla *conversio*.

In questo quadro, uno dei passaggi più importanti dell'organizzazione memoriale corrisponde alla strutturazione di una corretta narrazione dell'io di fronte a se stesso, attuata tramite il confronto con i propri modelli. È questo, in ultima analisi il ruolo del livello più profondo dell'*exemplum* petrarchesco nella sua declinazione morale, e in tal senso è nozione nota che il racconto del proprio io che Petrarca propone al lettore nella sua produzione volgare è costruito sull'esempio agostiniano delle *Confessiones*.⁵⁵³ La *conversio* del poeta, tuttavia, appare problematica. Non è questa la sede per

⁵⁵⁰ Cfr. ARIANI, *Immagine*, cit., p. 153: «Se al poeta è riconosciuta la competenza di *fingere verum*, lo *stupor* indotto dalla bellezza delle immagini finisce per provocare un conflitto insanabile tra verità (*natura*) e menzogna (*fictio*) in cui viene addirittura coinvolto il momento etico del peccato e della dannazione».

⁵⁵¹ DANIELE, *La memoria innamorata*, cit., p. 19.

⁵⁵² FENZI, *L'ermeneutica petrarchesca*, cit., p. 174: «Per essa [la totalizzante nozione agostiniana della verità], ogni 'vero' è tale solo in quanto partecipa di quella verità che nel profondo di sé l'anima conosce per una sorta di rivelazione interiore, ch'è l'operante segno della presenza in lei del Dio».

⁵⁵³ Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 30, dove lo studioso cita il modello agostiniano di *Confessiones*.

una trattazione esaustiva di una questione come questa, che tormenta ancora oggi la critica.⁵⁵⁴ In tal senso, al di là dell'effettiva riuscita o della letterarietà della conversione petrarchesca,⁵⁵⁵ ciò che è interessante notare è che nel mezzo del percorso della *cura memoriae* il poeta non sembra riuscire a costruire una narrazione coerente di sé. Questo dato, espresso poeticamente negli *sparsa fragmenta*,⁵⁵⁶ viene posto in evidenza anche in due luoghi delle *Familiari*. Il primo è la *Fam.* XI, 3 a Giovanni Aghinolfi datata 1351, dove il poeta, commemorando la morte di Iacopo da Carrara, ragiona di nuovo sull'incertezza dell'esistenza umana,⁵⁵⁷ definendo la vita: «fugacis umbram nebule vel fumum ventis impulsu denique vel somnium esse vel fabulam inexpletam vel siquid inanius».⁵⁵⁸ La vita è un sogno, così come si legge anche in *Rvf* 1 e nella *Fam.* II, 9, ma essa è anche *fabula inexpleta*, che Picone interpreta come un «racconto appena abbozzato, ma mai portato a compimento»,⁵⁵⁹ proponendo anche un'interessante riflessione sulla ricezione petrarchesca della differenza tra *fabula*

⁵⁵⁴ Santagata pone in relazione la narrazione del canzoniere al messaggio dell'Agostino del *Secretum*, in M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima: storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il mulino, 1992, pp. 191-192: «la conversione a quarant'anni è solo un elemento della più vasta e impegnativa finzione di cui il *Secretum* è il cardine. Fra il dialogo latino e il primo Canzoniere vige un rapporto di complementarità: l'uno inverte la finzione dell'altro e l'uno e l'altro sorreggono la grande costruzione intertestuale che è la finzione autobiografica. [...] La tesi che il libro deve dimostrare non può essere che quella sostenuta dal Santo: l'amore, anche nelle sue manifestazioni apparentemente pure e nobilitanti, è un sentimento peccaminoso di cui è necessario liberarsi, perché esso provoca nell'innamorato un sovvertimento di valori che lo spinge, senza neppure che egli ne sia del tutto cosciente, ad anteporre la creatura al Creatore». Hempfer, d'altro canto, pone in evidenza come fino alla conclusione dei *Fragmenta* Petrarca continui a porre in primo piano le contraddizioni rispetto alla sua concezione dell'amore. Cfr. HEMPFER, *Rerum vulgarium fragmenta* 32, cit., p. 77: «Se di conseguenza l'"accostamento di teorie dell'eros concorrenziali" in *RVF* 360 può essere ricondotto in modo evidente ad una "eterogeneità della semantica cristiana dell'eros", la problematica della verità che ne deriva si potenzia ulteriormente nella sintagmatica del *Canzoniere* per il fatto che l'impossibilità di decidere fra modelli alternativi (in 360) subentra alla già stabilita decisione di optare per un modello (in 264) senza che sia intervenuto a motivarlo un processo di riflessione del soggetto». Ariani dal canto suo pone in primo piano la dimensione finzionale dell'autorappresentazione petrarchesca, in ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 19: «[Petrarca stila un] "progetto" autobiografico [...] attraverso tutta la sua opera. Per molti aspetti di questa "vita esemplare" non sono necessarie illazioni, ricostruzioni problematiche, congetture: è l'*auctor* stesso a fornire le coordinate autodiegetiche e chi le ricostruisce deve solo fare attenzione a non cadere nelle molte trappole disseminate dall'autoritratto, quelle menzogne edificanti o mezze verità che Petrarca ha attentamente calcolato e disseminato per lasciare di sé un'immagine certo sfaccettata e ricca di ombre, confessate e analizzate in una vera e propria *voluptas dolendi* funzionante come una *voluptas scribendi*, ma, a ben guardare, tutte soppesate per cospirare alla istituzione di un busto tormentato ma fieramente affermativo».

⁵⁵⁵ ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 120: «il *Secretum* è la drammatizzazione di un dissidio irrisolto, non solo tra opposti *desideria*, ma tra due culture, una ascetica, l'altra mondana, ambedue seducenti per il personaggio Francesco: ma è sempre indispensabile distinguere l'*auctor* dall'*agens*, l'uno comprensivo della sostanza delle due *dramatis personae*, l'altro rappresentante una sola parte del paradosso, che l'*auctor* vuole distanziare nell'oggettività dialogica senza riuscire a risolverlo se non in una serie di ossimori, di contraddizioni in termini, laceranti e insoluti». Cfr. ivi, p. 215: «la *mutatio animi*, attestata nel *Secretum*, e la sapienza del *senex*, che giudica l'errore giovanile, sono gli strumenti etico-ideologici su cui si fonda il lavoro stesso di riassunzione degli *sparsa fragmenta*».

⁵⁵⁶ *Fam.* I, 1, 45: «quod sparsim sub primum adolescentie tempus inceptum iam etate propecta recolligo». Si veda per le *Familiares* la riflessione di ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 168: «la *mutatio animi* e l'universale caducità [...] autorizzano dunque l'*epystolarium ordo*, la ricostruzione a *posterio* di eventi che solo la riscrittura può riscattare dalla casualità e dal disordine imposti da Fortuna». Cfr. MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., pp. 74-75: «Questa fugacità del tempo è la causa stessa per la quale Petrarca ha dato ordine e struttura alle *Familiares*, nell'illusione di fermarla: è infatti una *lamentatio* sullo scorrere dei tempi che dischiude il progetto della raccolta epistolare (*Fam.* I, 3), e l'opera si chiude su un'immagine analoga, come la corsa della misera vita, e l'irreparabilità del tempo». Per i *Fragmenta*, si veda ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 214.

⁵⁵⁷ *Fam.* XI, 3, 9: «Quotiens enim rationis passibus ad altissimam illam arcem etheree mentis ascendo, unde quam e summis Olympi iugis nubes sub pedibus cernuntur, video qua hic rerum caligine, nube circumdati, quantis in tenebris ambulemus; video nichil esse quo passim gaudemus aut hac vita, nichil quod tantopere vel cupimus vel horremus; nugas meras quibus angimur, larvas senes expavescimus auramque levissimam qua deicimur ac levamur prorsus arundinea levitate».

⁵⁵⁸ Ivi, 10.

⁵⁵⁹ M. PICONE, *Petrarca e il libro non finito*, in *Il Canzoniere: lettura micro e macrotestuale*, cit., pp. 9-24, a p. 14.

e *historia* teorizzata nella *Poetica* aristotelica:

Le composizioni non debbono essere simili alle trattazioni storiche, nelle quali è inevitabile che venga fatta l'esposizione non di un'azione ma di un periodo di tempo: tutti i fatti che in esso sono accaduti ad una o più persone, ciascuno dei quali si trova con gli altri in un rapporto casuale⁵⁶⁰

Secondo lo studioso il problema dell'inconsistenza del mondo, per di più un mondo in continua guerra con se stesso, si riverbera in una crisi esistenziale che comporta l'incapacità di definire la propria vita una *fabula*, caratterizzata da significato e nesso causa-effetto ma dai tratti finzionali, o una *historia*, in cui invece gli eventi accadono in modo accidentale. In tal senso lo stesso Petrarca nella *Fam.* XIX, 3 indirizzata a Lelio e datata 1355 si chiede: «A die ortus usque ad hanc etatem totam vite mee, fabulam dicam an historiam?». ⁵⁶¹ In base a quanto osservato, allora, è possibile dedurre che la definizione di *fabula inexpleta* tradisce la difficoltà del poeta di costruire una narrazione unitaria e lineare della propria esistenza. Questa incapacità, a ben vedere, è legata a tutta una serie di concezioni petrarchesche che si sono sin qui osservate: innanzitutto l'incomprensibilità del piano divino e il riconoscimento di un limite alla conoscenza umana rendono difficile la strutturazione di una narrazione certa della propria vita e del significato ad essa sotteso, così come il *contemptus mundi* riduce, fin quasi ad azzerare, il valore dell'esperienza sensibile. A questo va aggiunto che il confronto con i modelli del passato crea una dissonanza che coinvolge sia il contesto storico sia il profilo morale di Petrarca, dimostrandogli che, se realtà e finzione coincidono sotto un profilo morale, la sua *acedia* gli impedisce di trattare le immagini come strumenti filosofici adeguatamente costruiti, invischiato com'è nei fantasmi sensoriali. Dunque, l'impossibilità di narrare con certezza il proprio io si configura in ultima analisi come la conseguenza di quella *fluctuatio animi* che il poeta descrive nella stessa *Fam.* II, 9: «voluntates mee fluctuant et desideria discordant et discordando me lacerant» ⁵⁶² e che corrisponde a quella *lis interior* descritta nel *De remediis*. La narrazione spezzata di un'interiorità conflittuale è allora la testimonianza di una memoria confusa, incerta, che vede «il meglio, e al

⁵⁶⁰ *Poet.* 1459^a, 20-25.

⁵⁶¹ *Fam.* XIX, 3, 16. Si veda MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 203: «questa intercambiabilità, che consiste nello star sempre sul clivio tra *veritas* e *figmentum*, tra vero, verosimile e invenzione, Petrarca ha perseguito lungo l'intero corso della sua vita di letterato, con la riscrittura continua della sua autobiografia e con la creazione di una *fabula* individuale e di una mitografia personale, con le figurazioni ideali del mito dell'amore, del desiderio di gloria, della conversione, della *mutatio vite*, della fuga del tempo, dell'attesa della morte». Si veda anche il passo citato da Agostino nella famosa Ascesa al Monte Ventoso, *Fam.* IV, 1, 27: «Forte autem decimus illius operis liber oblati est. Frater expectans per os meum ab Augustino aliquid audire, intentis auribus stabat. Deum testor ipsumque qui aderat, quod ubi primum defixi oculos, scriptum erat: "Et eunt homines admirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et oceani ambitum et giros siderum, et relinquunt se ipsos" [*Conf.* X, 8, 15]». Commenta DANIELE, *La memoria innamorata*, cit., p. 12: «il brano [...] rappresenta in sintesi lo sgomento del soggetto, incapace di interpretare correttamente se stesso anche attraverso l'ausilio della memoria: essendo la memoria una dimensione troppo vasta della coscienza, essa appare inesauribile e imprevedibile». Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., pp. 29-30: «il tempo delle prime cantiuncule [...], messe da Petrarca stesso sotto il segno di questo *furor* di vanità materiali e intellettuali, come se i capelli tormentati dai calamistri e il tormento della scrittura [...] appartenessero ad una medesima dissipazione: il motivo della indistinguibilità dei rispettivi confini tra letteratura e vita già funziona come ordinatore del vissuto», ma anche A. KABLITZ, *Petrarcas Augustinismus und die écriture der Ventoux-Epistel*, in «*Poetica*», XXVI (1994), pp. 31-69, a p. 62: «Nicht mehr tritt die Rede als Repräsentation der *veritas* in Erscheinung, gegenwärtig macht sie vielmehr deren Absenz; ihre Syntagmatik läßt sich nicht mehr als Fortschereiten zu größerer Gewißheit lesen, sondern als Modellierung des Verlusts der Wahrheit».

⁵⁶² *Fam.* II, 9, 17.

peggiore s'appiglia»,⁵⁶³ non utilizzando in modo adeguato la vista interiore.⁵⁶⁴ Allo stesso tempo, da quanto detto, si deduce che per Petrarca, agostinianamente, appare necessario il raggiungimento di una coerente narrazione di sé per poter aspirare alla rivelazione della divinità.⁵⁶⁵ Come si cercherà di dimostrare, è questo il tentativo proposto dal poeta nell'ordinamento della sua memoria cercato nei *Triumphs*.

III.3.4. LA RUMINATIO

Si è osservato come tanto il processo della *memoratio* quanto quello della *cogitatio* siano in Petrarca mirati all'instaurazione di reti associative complesse, segno della fervida attività di una memoria creativa. Si è analizzato, inoltre, come il poeta attui una sistematica transcodificazione a scopo mnemonico, e già diversi brani osservati nel *Secretum* e nel *De remediis* sono esempi dell'elaborazione ruminativa propria della memoria di Petrarca. Nella produzione del poeta, tuttavia, la *ruminatio* è sì legata alla meditazione filosofica, come si è osservato nella *Fam.* II, 9, ma anche e soprattutto all'atto della creazione poetica, in tal senso nelle prossime pagine si prenderanno in esame alcuni celebri luoghi petrarcheschi in cui si discute della composizione. Non si intende fornire una nuova lettura di questi passi, quanto porre in evidenza alcuni elementi che appaiono importanti per approfondire il legame tra memoria e creazione nella poetica di Petrarca.

III.3.4.1. La figurazione petrarchesca e la struttura narrativa del canzoniere

Si è osservato nelle pagine precedenti che nella concezione petrarchesca realtà e finzione si contaminano solo nella ricerca morale. Si è anche analizzato come nella *Fam.* X, 4 il poeta distingua l'oggetto proprio della rappresentazione poetica, ossia l'uomo, e quello della teologia, la divinità, svincolando la poesia dalla teologia, al punto da evidenziare una contrapposizione tra *allegoria* e *nuda veritas*.⁵⁶⁶ Questa concezione libera la scrittura dai vincoli della verosimiglianza, ma anche dal canone dell'allegorismo medievale. In tal senso l'allegoria petrarchesca, come nota Marcozzi, va interpretata innanzitutto in chiave tropologica.⁵⁶⁷ Ma soprattutto Petrarca, come afferma Ariani,

⁵⁶³ *Rvf* 264, v. 136. Di particolare interesse è il fatto che nella fonte di questi versi, ossia le *Metamorfosi* ovidiane, il verso del poeta latino citato da Petrarca sia preceduto dalla medesima opposizione tra la mente e le passioni osservata nel *Secretum*: «Sed trahit invitam nova vis, aliudque cupido, / mens aliud suadet: video meliora proboque, / deteriora sequor» (*Met.* VII, 19-21). Per il tema della *fluctuatio animi* e il suo immaginario si veda P. RIGO, *Fluctuatio animi, studio sull'immaginario petrarchesco*, Firenze, Franco Cesati, 2018.

⁵⁶⁴ Cfr. ARIANI, *Immagine*, cit., p. 160: «La vita fluttua incessantemente dalla parola all'immagine, magari per essere poi negata ad ambedue».

⁵⁶⁵ Cfr. ID., *Petrarca*, p. 231: «la *recollectio* dei *fragmenta* è dunque una sorta di autoterapia, funziona come la *curatio* imposta da Agostino a Francesco nel *Secretum*: ricostruire la propria *fabula* e fare del libro delle rime sparse l'esito di quel processo di autovalutazione e riscatto, fino alla redenzione finale della scrittura stessa nell'innografia mariana» e ivi, p. 233: «le *rime sparse* che lo costituiscono in quanto io lirico sono le tracce lasciate dalla passata pervicacia della colpa, ma l'averle ordinate in una storia "moralizzata" esige l'assoluzione».

⁵⁶⁶ *Fam.* X, 4, 22: «non allegoria, sed nuda veritas est». Cfr. FENZI, *L'ermeneutica petrarchesca*, cit., p. 191 e ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 84. Si veda anche *Fam.* XIX, 18, 27: «quod sine allegorico tegmine nuda veritas clamat», cfr. MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 54.

⁵⁶⁷ MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 17: «si potrà parlare di una "allegoria", di un *alienum dicere* petrarchesco più attento al senso morale che a quello allegorico, più attento cioè al significato che la sua scrittura ha per la salvezza individuale dell'anima piuttosto che per la storia della salvezza dell'umanità, come accadeva invece per Dante».

proprio in virtù della libertà di utilizzo di un'allegoria morale che non deve rispondere alla *veritas* teologica,⁵⁶⁸ supera la distinzione tra allegoria *in factis* e allegoria *in verbis*:

l'esegesi allegorica petrarchesca, a quest'altezza, riformula dunque, superandola, la medievale distinzione tra *allegoria in factis* (sostituita con l'*obliqua figuratio* delle *res gestae* nella *Collatio* e con la *fabula* su *veri fundamenta* nel poema [l'*Africa*]) e *allegoria in verbis* (il *velamen figmentorum*, non estraneo, per Petrarca, né alla storia né alla filosofia in quanto capaci di contenere *fabulae*, cioè vicende e verità piene di *claritas* sapienziale), in un certo senso come la voleva Dante stesso quando metteva accanto l'allegoria dei teologi a quella dei poeti (*Conv.* II, I, 3-4) quali direttrici esegetiche di pari dignità⁵⁶⁹

Se questo è vero per quanto riguarda l'interpretazione, lo è altrettanto sotto il profilo della creazione poetica. Tale scelta ha come conseguenza la grande complessità del rapporto fra tessuto retorico e contenuto nella poesia petrarchesca, che rendere inadeguate le categorie retoriche canoniche, come riconosce Silvia Finazzi:

Vi è [...] in Petrarca una ragionata e consapevole *mixtio*, una tendenza alla *reductio ad unum* di similitudine e metafora che viene sapientemente estesa anche alle diverse tipologie di allegoria; una *mixtio* nella quale [...] non andrà mai letto un intento di semplificazione retorica⁵⁷⁰

Questo approccio rappresenta la traduzione in ambito creativo della molteplicità di lettura proposta da Petrarca nel *Secretum*.⁵⁷¹ La conseguenza di questo processo è il capovolgimento dell'allegoria scolastica, come nota Marcozzi:

⁵⁶⁸ L'associazione dell'allegoria all'*ornatus* era già presente nelle fonti classiche di Petrarca. Si veda in tal senso ivi, p. 55: «La *Rhetorica ad Herennium* inserisce l'allegoria tra le dieci “exornationes verborum” [*ad Her.*, IV 3, 1, 42] e traduce la parola greca con “permutatio” [ivi, IV 3, 1, 46]. Per Cicerone l'allegoria (tradotta dal greco con la locuzione *alia oratio*) è il risultato di una serie di continue *traslationes* [Cicerone, *Orator*, XCIV, 1]; con il termine greco si intende [...] un procedimento di occultamento e dissimulazione del senso (*obscuratio*) [Cicerone, *Ad At.*, II 20, 3]».

⁵⁶⁹ ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 72. Cfr. MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., p. 110: «La *fabula* assumeva dunque nei *Commentarii* la forma di una falsità convenuta (“falsi professionem”, *In Somn. Scip.* I 2,7), con una sostanziale differenza tra *fabula* mendace e fantasiosa e *narratio fabulosa*, la quale era fondata su una base veridica e su un argomento che possedeva una sua solidità storica, ma si esprimeva in una forma abbellita dall'immaginazione, poiché al poeta era lecito intervenire con l'aggiunta di un *color* che non alterasse il senso storico (“argumentum fundatur veri soliditate, sed haec ipsaveritas per quaedam composita et ficta profertur”). La *fabula*, invece, (*ymago fabulosa* nella *Collatio laureationis* designa il racconto di argomento mitologico) consentiva al poeta di usare un “argumentum fictum” (“et argumentum ex ficto loquatur, et per mendacia ipse relationis ordo continentur”) e di adombrare profonde verità naturali e morali attraverso le immagini degli dei e degli eroi».

⁵⁷⁰ FINAZZI, *Fusca claritas*, cit., p. 27. Cfr. ivi, p. 29: «Tra le principali spie rivelatrici di questa divergenza [tra Dante e Petrarca] vi è, appunto, il rapporto similitudine-metafora: plurivocità e una separazione maggiormente visibile tra le categorie in Dante, univocità e una significativa tendenza all'articolazione interna in Petrarca». Per il legame tra questo utilizzo retorico e le *plures sententiae* agostiniane si veda ivi, p. 175: «l'applicazione del modello agostiniano delle *plures sententiae*, principale causa della ragionata e costante fusione tra similitudine e metafora, impedisce materialmente di isolare le citazioni delle diverse *transumptiones*, anche perché si rischierebbe di non individuare gli effettivi topoi su cui sono incentrati i vari componimenti». Ma si veda anche MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 80: «Sul piano teorico, Petrarca concepisce il sistema dell'allegoria come estensione di una metafora principale, estensione ottenuta tramite il manifestarsi delle sue numerose correlazioni semantiche: la tempesta, il mare, il naufragio, e così via. Ciascuno di questi correlati assume un significato progressivamente meglio specificato, e sempre più connesso ad aspetti morali individuali» e ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 330: «laddove il metaforismo petrarchesco si fa più audace (con occorrenze, peraltro, quantitativamente tutt'altro che cospicue, ma proprio per questo, pe la loro preziosa *raritas*, tanto più tecnicamente sintomatiche) non solo il lessico coinvolto è di marcatura prevalentemente “aspra” e “comica”, ma la pressione analogica, abbandonato lo strumento più “dolce” della similitudine, sconvolge spesso anche gli equilibri fonico-ritmico-sintattici, in una sorta di sperimentalismo totale che pertiene al Petrarca più gotico, più affilato nello scheggiare il legato di una melodia che gli è cara, ma che sa incresparsi e aprirsi ad avventure formali inaudite».

⁵⁷¹ MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 12: «nel caso di un autore che applichi come *ratio* interpretativa il metodo allegorico, lo stesso metodo può essere rivolto alla sua espressione poetica e fornire la base interpretativa. *Allegorizzare* significherà quindi per quest'autore sia *esprimersi* sia *interpretare allegoricamente*», corsivi a testo.

Il *figmentum* impedisce l'autonomia dei sensi della scrittura, poiché il senso letterale è una deformazione della realtà da parte del poeta: il rapporto tra lettera e senso ulteriore si inverte, rispetto all'allegorismo scolastico che prevedeva la certezza della *res* e la dipendenza da essa dei sensi spirituali. [...] La conseguenza è che i sensi della scrittura profana risultano compenetrati l'uno nell'altro, privi come sono di univocità e certezza⁵⁷²

Ora, per comprendere la declinazione di questi elementi retorici nell'utilizzo dell'immagine da parte di Petrarca è necessario ritornare al rapporto tra simbolo e allegoria nella tradizione medievale analizzato nel par. II.3.1. Le riflessioni della critica sull'argomento in relazione all'autore dei *Fragmenta* sono state lungamente influenzate dall'opinione di Contini, secondo il quale «Petrarca non è più allegorico, è emblematico».⁵⁷³ Tuttavia Marcozzi pone in dubbio questa definizione chiedendosi «cos'altro sono l'allegoria e il simbolismo se non dei *modi simbolici* di rappresentazione?».⁵⁷⁴ Come si è osservato l'obiezione dello studioso appare propria, dal momento che nella tradizione medievale allegoria e simbolo vengono spesso confusi e sovrapposti. In tal senso Marcozzi individua il problema dell'allegoria petrarchesca, almeno per quanto riguarda il canzoniere, nella struttura della raccolta: se infatti i *Fragmenta* non sono privi «di oggettivazioni figurali dei fantasmi dell'io, del desiderio e del peccato, della sete di gloria e della paura del tempo», d'altro canto «è [...] l'*ordo* narrativo in cui i *phantasmata* si presentano, la loro messa in sequenza, a far difetto all'opera», per cui «al canzoniere, più che la materia allegorica, manca la trama, l'essere *poema*».⁵⁷⁵ Secondo lo studioso non è dunque possibile leggere allegoricamente il tessuto figurale della raccolta, poiché manca un'unitarietà in grado di suggerire l'uso di una metafora continuata o di fornire una chiave interpretativa. Gli studi di Santagata, tuttavia, pongono in luce l'importanza della struttura narrativa dei *Fragmenta*, utilizzata da Petrarca per rinnovare il genere lirico a lui coevo,⁵⁷⁶ ma costruita in modo che «la narratività scaturisca dalla liricità».⁵⁷⁷ Ha ragione dunque Marcozzi nel notare che il canzoniere non è un poema, ma ciò non significa che in esso manchi un racconto.

Le caratteristiche della narrazione della raccolta vanno ricercate nella contraddizione tra microtesto e macrotesto,⁵⁷⁸ su cui riflette Teodolinda Barolini, mettendo in luce la complessità di una struttura in cui il singolo componimento appare unitario, mentre la serie è strutturata per porre in primo piano la frammentazione e la contraddizione: «the individual lyric could be viewed as the paradigm of unity, of anti-fragmentation, and the common structure as the agent of fragmentation, as that which continuously disrupts the unity achieved by the individual poems».⁵⁷⁹ Su questo punto sarà

⁵⁷² Ivi, p. 52.

⁵⁷³ G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, saggio introduttivo al *Canzoniere*, introduzione di R. Antonelli, testo critico e saggio di G. Contini, note di D. Ponchiroli, Einaudi, Torino, 1992, pp. XXVIII-XXXVIII, a p. XXXVIII.

⁵⁷⁴ MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 17. Si veda anche oltre: «Dunque essi coincidono, e non dipendono, se non dal punto di vista storico-letterario, dalla prospettiva di genere: esistono i poemi allegorici *stricto sensu*, ma non meno allegorica è, nel modo di espressione, la *Consolatio Philosophiae* di Boezio, e allegorici sono tutti i lavori, in prosa e in verso, che estendono la metafora e prolungano il suo valore per l'intera dimensione dell'opera [...] o che usano il linguaggio in senso figurato».

⁵⁷⁵ Ivi, p. 16.

⁵⁷⁶ SANTAGATA, *Introduzione a Canzoniere*, cit., p. LXIV: «ci vuole un libro [...] che contestualizzi [la lirica] e la giustifichi: in pieno Trecento la lirica pura sarebbe un frutto fuori stagione».

⁵⁷⁷ Ivi, p. LXXIII.

⁵⁷⁸ Cfr. PICONE, *Petrarca e il libro non finito*, cit., p. 11: «L'opposizione fra la catena dei microtesti lirici da una parte, e il loro sviluppo narrativo dall'altra, viene subito messa in evidenza dal titolo col quale l'opera lirica petrarchesca entra a far parte degli archivi della cultura occidentale».

⁵⁷⁹ T. BAROLINI, *The Making of a Lyric Sequence: Time and Narrative in Petrarch's Rerum vulgarium fragmenta*, in «MLN», CIV/1 (1989), pp. 1-38, a p. 7.

necessario ritornare,⁵⁸⁰ per ora ci si limiterà a notare che l'allegoria tradizionale non viene messa in crisi da Petrarca a causa della mancanza di un *ordo* nel canzoniere, ma proprio attraverso il cosciente utilizzo di un *ordo* apparentemente destrutturato, in cui il poeta può porre in primo piano le contraddizioni dell'io. Queste contraddizioni vengono tradotte in un sistema figurale ambiguo e polisemico, in un'«allegoria fuori fuoco»,⁵⁸¹ la quale da un lato, come si osserverà, pone in evidenza il conflitto tra memoria e tempo nella poesia petrarchesca, dall'altro realizza poeticamente quella compenetrazione dei sensi propri della scrittura notata da Marcozzi.

Ora, questa ambiguità e questa polisemia possono essere poste in relazione a quel processo di allegorizzazione di secondo grado osservato per quanto riguarda la meditazione monastica nel par. II.3.3. In tal senso sia Marcozzi che Rigo riconducono le caratteristiche della lettura e della figurazione interiore petrarchesca alla pratica della *lectio spiritualis*,⁵⁸² pratica che Petrarca recepisce in concomitanza con una tradizione esegetica complessa, che egli contamina e rinnova. Così il poeta va oltre la ricerca di un nuovo senso interiore alle immagini allegoriche che aveva caratterizzato la tradizione monastica, e tenta di sviluppare un sistema per moltiplicare la semantica del simbolo, finendo per superare l'allegoria, sia nella sua valenza retorica che teologica, almeno laddove la poesia si allontana dalla teologia. In tal senso l'«allegoria dei poeti»⁵⁸³ si trasforma in *integumentum* dell'interiorità del poeta,⁵⁸⁴ per parlare della quale non bastano i mezzi retorici tradizionali,⁵⁸⁵ ma servono strumenti nuovi.

III.3.4.2. *Ruminatio* e creazione poetica

In questa dinamica di ricerca formale della novità tramite l'elaborazione della tradizione un ruolo centrale è svolto dalla memoria. Come si è già osservato, nella *Fam.* XXII, 2 Petrarca afferma che i testi con i quali ha maggiore familiarità entrano nel suo midollo, plasmando la sua memoria. Proprio

⁵⁸⁰ Cfr. par. IV.2.

⁵⁸¹ Cfr. A. D. SCAGLIONE, *Nature and Love in the Late Middle Ages*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1963, p. 109, che utilizza la definizione per definire l'allegoria boccacciana rispetto a quella dantesca: «Even while Boccaccio was still under the direct spell of his great master, his imitation of Dante's sublime allegories was somehow contradictory and out of focus».

⁵⁸² P. RIGO, *Dire "legere": pratica, effetti e metafore della lettura nel Petrarca latino*, in *Petrarca lettore*, cit., pp. 41-58, a p. 55 e MARCOZZI, *Petrarca lettore di se stesso*, cit., p. 103.

⁵⁸³ *Conv.* II, I, 3-4.

⁵⁸⁴ Cfr. MARCOZZI, *Verità*, cit., p. 365: «Su questa base, la *fictio* poetica non è più un percorso da un vero dato a un *integumentum* contraffattorio e mistificatorio, ma la rappresentazione di una verità integrale, comprensiva delle passioni umane, e la creazione del vero procede contemporaneamente a quella dei suoi *integumenta*».

⁵⁸⁵ FINAZZI, *Fusca claritas*, cit., pp. 29-30: «Le ordinate articolazioni della trattatistica retorica, anche quelle proposte nelle formulazioni teoriche più avanzate, appaiono quasi sempre insufficienti, estremamente limitative nel momento stesso in cui vengono applicate alla creazione letteraria: l'inevitabile contatto con gli infiniti sensi possibili della materia poetica sancisce il fallimento di qualsiasi tecnicismo o categorizzazione, giustificando, nel contempo, la rinuncia a crearne di nuovi». Cfr. MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 103: «la dottrina dei quattro sensi non [è] più applicata né tenuta in alcuna considerazione, con la conseguenza di una semplificazione delle funzioni simboliche e degli strumenti interpretativi. Altre significative omissioni sono dovute al fondo neoplatonico sul quale si innestano la pratica ermeneutica e la concezione allegorica di Petrarca. Il metodo allegorico di Petrarca e quello del Medioevo hanno una base comune: ma se le fonti cui Petrarca si richiama (Macrobio, Lattanzio, Isidoro) sono immutate, nella pratica appare qualche differenza, che stacca l'applicazione dell'allegoria da parte di Petrarca da questo fondale condiviso» e ivi, p. 104: «Al canzoniere non è applicabile un'interpretazione allegorica che si basi sulla ricerca di presenze simboliche univoche, da decrittare in base alla loro corrispondenza con un astratto: i simboli del canzoniere sono portatori di significati plurimi, e il metodo esegetico corrente per le opere allegoriche non è in grado di far luce sull'opera, poiché rischia di adattare i suoi risultati creativi all'immaginazione dell'interprete».

in questo passo compare il *topos* della *ruminatio*:

Legi apud Virgillum apud Flaccum apud Severinum apud Tullium; nec semel legi sed milies, nec cucurri sed incubui, et totis ingenii nisibus immoratus sum; *mane comedi quod sero digererem, hausi puer quod senior ruminarem*. Hec se michi tam familiariter ingessere et non modo memorie sed medullis affixa sunt unumque cum ingenio facta sunt meo⁵⁸⁶

In tal senso la metafora della masticazione e della digestione è legata dall'autore dei *Fragmenta* all'atto dello *studium* e della creazione poetica.⁵⁸⁷

Questo legame, a ben vedere, è riconoscibile anche sullo sfondo delle tre analogie utilizzate da Petrarca per descrivere la contaminazione delle fonti necessaria alla creazione letteraria. Le analogie in questione sono quella parentale, impiegata per descrivere il rapporto di dipendenza del nuovo testo dalla singola fonte, e più in generale i canoni dell'*imitatio*; quella dell'ape, che riguarda il movimento tra diversi testi-fonte e dunque relativa alla *contaminatio*; e quella del baco che delinea l'azione attiva della memoria creatrice e corrisponde alla *ruminatio*. Tutte e tre le metafore sono tratte dalla lettera LXXXIV delle *Epistulae ad Lucilium*, il cui *incipit* contiene proprio una riflessione riguardante il rapporto tra studio e composizione:

Nec scribere tantum nec tantum legere debemus: altera res contristabit vires et exhauriet (de stilo dico), altera solvet ac diluet. Invicem hoc et illo commeandum est et alterum altero temperandum, ut quidquid lectione collectum est stilus redigat in corpus⁵⁸⁸

Nel passo Seneca spiega come le due attività di lettura e scrittura debbano coesistere affinché la seconda ricomponga i dati raccolti attraverso la prima.⁵⁸⁹ Questo legame si pone in linea con quanto esposto nel par. II.2.3.2 sul rapporto tra *cogitatio* e *compositio* nella tradizione medievale, ma soprattutto con il metodo di *studium* petrarchesco descritto nelle pagine precedenti.

Petrarca riprende quanto affermato da Seneca nella *Familiare* in cui ricorre la prima delle analogie relative alla produzione poetica, ossia quella parentale. L'epistola in questione è la *Fam.* XXIII, 19 datata 1366 e indirizzata a Giovanni Boccaccio, in cui il poeta racconta di un suo giovane allievo dalle formidabili capacità mnemoniche e poetiche. Qui Petrarca ricorda che è necessario creare il proprio stile superando i modelli,⁵⁹⁰ ma ciò non significa rinunciare all'imitazione, quanto nasconderla, non renderla palese.⁵⁹¹ Per descrivere il legame che si crea tra il modello e il testo che deriva dall'*imitatio* il poeta utilizza una similitudine parentale:

⁵⁸⁶ *Fam.* XXII, 2, 12-13, corsivo mio.

⁵⁸⁷ Interessante in tal senso è il legame tra il *topos* della *ruminatio* e il tema dell'oblio in relazione alla lettura di testi di scarsa qualità che Petrarca illustra nella *Sen.* VI, 6, 13: «cuius assidua lectio quam tibi caput obtundat sentis expertus, michi certe – nam memini – semel olim vi obiecta sic *et cerebrum concussit et stomachum* ut, quasi tristis farmaci poculum haussem, diu sapor ille faucibus heserit et quicquid postea sumptum esset, dulce quamvis ac sapidum, amaresceret et quicquid per eos legerem dies eiusdem illius lectio videretur, *donec non unius somno noctis oblivio tedi illius ingesta amarorque ille digestus est*», corsivi miei.

⁵⁸⁸ *Ad Luc.* LXXXIV, 2. Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 269: «l'acuta intelligenza dell'*artifex* ha maturato (sulla scorta di Orazio e Seneca) una lucida teoresi dell'*imitatio* come dissimulazione, allusione, occulta citazionalità».

⁵⁸⁹ Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., pp. 103-104: «Petrarca ritorna insistentemente sull'idea di una imitazione attenta al magistero dei migliori ma mai servile, di un'imitazione che non condiziona il formarsi di uno stile personale ma che anzi partecipa a questa educazione col suo portato di industriosa ma pienamente credibile naturalezze; modelli e, al contempo, espressioni metaforiche di questa memoria inventiva che sviluppa in originalità il già detto sono infatti operazioni come la *mellificatio* delle api [...] la produzione di seta dei bachi [...] o la stessa generazione di un figlio».

⁵⁹⁰ *Fam.* XXIII, 19, 10: «Firmabit, ut spero, animum ac stilum, et ex multis unum suum ac proprium conflabit».

⁵⁹¹ *Ibidem*: «et imitationem non dicam fugiet sed celabit».

curandum imitatori ut quod scribit simile non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, *non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior laus artificis, sed qualis filii ad patrem*. In quibus cum magna sepe diversitas sit membrorum, umbra quedam et quem pictores nostri aerem vocant, qui in vultu inque oculis maxime cernitur, similitudinem illam facit, que statim viso filio, patris in memoriam nos reducat, cum tamen si res ad mensuram redeat, omnia sint diversa; sed est ibi nescio quid occultum quod hanc habeat vim. Sic et nobis providendum ut cum simile aliquid sit, multa sint dissimilia, et id ipsum simile lateat ne deprehendi possit nisi tacita mentis indagine, ut intelligi simile queat potiusquam dici⁵⁹²

Come si anticipava, Petrarca riprende una metafora che Seneca impiega per descrivere l'imitazione:

*Etiam si cuius in te comparebit similitudo quem admiratio tibi altius fixerit, similem esse te volo quomodo filium, non quomodo imaginem: imago res mortua est. "Quid ergo? non intelletur cuius imiteris orationem? cuius argumentationem? cuius sententias?" Puto aliquando ne intellegi quidem posse, si magni vir ingenii omnibus quae ex quo voluit exemplari traxit formam suam impressit, ut in unitatem illa competant*⁵⁹³

La distanza tra il modello e il nuovo testo, in tal senso, deve essere tale da rendere riconoscibile la fonte della nuova opera, senza che quest'ultima ne risulti una mera copia. La composizione, in tal senso, deve essere guidata dalla ricerca della novità e l'*imitatio* del testo che funge da modello può essere ricondotta ad un atto di rilettura, formale e semantica, che si espleta nel processo di *inventio*, nel segno della massima quintilianea per cui «ut invenire primum fuit estque praecipuum, sic ea, quae bene inventa sunt, utile sequi». ⁵⁹⁴

Ora, la variazione semantica e formale della fonte non può che essere frutto del suo ingresso nella rete memoriale del poeta. Qui, come si è osservato nell'esegesi virgiliana del *Secretum*, avviene un processo di associazione dei dati, che, contaminandosi, danno vita a qualcosa di nuovo. L'immagine petrarchesca che denota l'atto della *contaminatio* delle fonti è la celebre metafora dell'ape rintracciabile nella *Familiare XXII, 2*,⁵⁹⁵ epistola in cui il poeta definisce la *mellificatio* come atto della contaminazione poetica: «Vitam michi alienis dictis ac monitis ornare, fateor, est animus, non stilum; nisi vel prolato auctore vel mutatione insigni, ut imitatione apium e multis et variis unum fiat». ⁵⁹⁶ La fonte petrarchesca per questa immagine e per il significato che essa sottende va ricercata di nuovo in Seneca:

Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae vagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quidquid attulere disponunt ac per favos digerunt et, ut Vergilius noster ait, *liquentia mella stipant et dulci distendunt nectare cellas*. De illis non satis constat utrum succum ex floribus ducant qui protinus mel sit, an quae collegerunt in hunc saporem mixtura quadam et proprietate spiritus sui mutant. [...] nos quoquehas apes debemus imitari et quaecumque ex diversa lectione congegimus separare (melius enim distincta servantur), deinde adhibita ingenii nostri cura et facultate in unum saporem varia illa libamenta confundere, ut etiam si apparuerit unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum est appareat⁵⁹⁷

⁵⁹² *Fam. XXI, 15, 11-13, corsivo mio.*

⁵⁹³ *Ad Luc. LXXXIV, 8, corsivo mio.*

⁵⁹⁴ *Inst. Orat. X, 2, 1.* Il passo è postillato da Petrarca con «Imitatio», cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 103.

⁵⁹⁵ *Fam. XXII, 2, 20-21*: «Quid ergo? Sum quem priorum semitam, sed non semper aliena vestigia sequi iuvat; sum qui aliorum scriptis non furtim sed precario uti velim in tempore, sed dum liceat, meis malim; sum quem similitudo delectet, non identitas, et similitudo ipsa quoque non nimia, in qua sequacis lux ingenii emineat, non cecitas non paupertas; sum qui satius rear duce caruisse quam cogi per omnia ducem sequi. Nolo ducem qui me vinciat sed precedat; sint cum duce oculi, sit iudicium, sit libertas; non prohibear ubi velim pedem ponere et preterire aliqua et inaccessa tentare; et brevior sive ita fert animus, planior callem sequi et properare et subsistere et divertere liceat et reverti».

⁵⁹⁶ *Ivi, 16.*

⁵⁹⁷ *Ad Luc. LXXXIV, 3-5.* I versi virgiliani sono di *Georgiche*, IV, vv. 165-166. Petrarca, significativamente, copia a margine del suo *Virgilio Ambrosiano* all'altezza di questi versi il passo senechiano, cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di*

Si noti la contrapposizione instaurata da Petrarca tra la poesia esornativa dei *flosculi* e quella in cui forma e contenuto sono in equilibrio, frutto della *mellificatio*: l'azione del poeta, infatti, non è quella di andare di fiore in fiore cercando sentenze accattivanti per abbellire opere destinate al popolo, ma quella di estrarne il nettare, digerirlo e farne miele. In questo processo si nota il richiamo a due elementi mnemonici osservati nelle pagine precedenti: il primo è la predilezione petrarchesca per la *memoria rerum*, il nettare infatti altro non è che il contenuto del testo, che, assieme alla sua forma, provocano la dolcezza della lettura. Il secondo è l'atto della *ruminatio* memoriale associata alla figura dell'ape, che contamina e lavora nettare proveniente da fiori diversi per creare qualcosa di nuovo. Infine Torre nota che questo passo petrarchesco «stabilisce una correlazione tra la meticolosa disposizione del nettare nei favi ad opera delle api e la necessaria azione classificatoria e ordinatrice a cui la nostra mente deve sottoporre ogni dato della percezione»,⁵⁹⁸ introducendo anche una dimensione organizzatrice a questo processo memoriale. A sostegno di questa idea è da ricordare il doppio significato della parola 'cella', che nel latino medievale stava ad indicare tanto l'abitazione del monaco, luogo mnemotecnico per eccellenza, quanto l'unità dell'alveare.⁵⁹⁹ Tale risonanza spinge Torre a ipotizzare nella metafora petrarchesca la sovrapposizione tra le celle dell'alveare e quelle della memoria, trasformando di fatto l'*alvearium* in uno spazio memoriale divisibile in *loci*.⁶⁰⁰ In quest'ottica l'immagine dell'ape si amplia ad un complesso apparato metaforico, in cui il poeta, traslato nell'insetto, è in grado di muoversi con la vista interiore attraverso le celle dell'alveare memoriale, selezionando le immagini e i brani nell'atto dell'*inventio* e attuando la *mellificatio* nell'atto della *compositio* poetica, per creare una poesia dalla dolcezza del miele,⁶⁰¹ in cui le fonti sono oscurate perché contaminate. Una traccia di questa complessa analogia è rintracciabile nella *Fam.* I, 8, già osservata per quanto riguarda la meditazione in posizione seduta, dove ricorre

memoria, cit., p. 239. Cfr. anche ORAZIO, *Carmina*, IV, 2 vv. 27-33: «[...] ego apis Matinae / more modoque / grata carpentis thyma per laborem / plurimum circa nemus uvidique / Tiburis ripas operosa parvus / carmina fingo».

⁵⁹⁸ TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 239.

⁵⁹⁹ Ivi, p. 172, n.: «in contesti monastici, il tropo del favo acquista anche maggiore rilevanza a causa del gioco di parole sul latino cella, che indica anche la cella di un alveare». Si veda ad esempio PIETRO DALLE CELLE, *De afflictione et lectione*, in *ibidem*: «ut gradiens et deambulans per campum Scripturae non offendas ad lapidem pedem tuum, sed tamquam apes flores ex eo colligens, favum mellis componas unde sit dulcedo in faucibus et lumen in oculis et miris odoribus cellae tuae etiam parietas conspergas». Cfr. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., pp. 171-172. Il brano è ricco di *topoi* menemotecnici dalla cella della memoria alla lettura come viaggio nel *campus Scripturae*, fino alla *dulcedo* sperimentata nello scioglimento dell'*obscuritas*. Non è noto se Petrarca conoscesse questo testo, ma esso rientra in una rete di opere collegate dagli stessi *topoi* largamente diffusi nel medioevo.

⁶⁰⁰ Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., pp. 240-241: «Valide alternative proposte in questa indagine, che mirava fondamentalmente alla localizzazione dell'anima umana, erano rappresentate dal cervello e dallo stomaco. Se per quanto riguarda lo stomaco la correlazione con la facoltà memoriale è legata alla comune attività di metabolizzazione del contenuto (per cui si veda il *topos* metaforico della *ruminatio*), è interessante notare che cuore e cervello tradizionalmente presentano anche una struttura analoga a quella di altre rappresentazioni fisiche della memoria: entrambi si articolano infatti al proprio interno in una serie di ventricoli che richiamano da vicino la struttura, anche mnemonicamente funzionale di un *alvearium* organizzato in varie *cellae*».

⁶⁰¹ Cfr. Ivi, p. 242: «non sfugga [...] la stretta connessione che tradizionalmente lega le immagini dell'*alvearium* e della cella al mondo dei libri e più precisamente all'idea di biblioteca; uno spazio mentale ordinatamente compartimentato secondo la struttura geometrica degli alveari presenta infatti forti elementi di contiguità con altri *thesauri* memoriali librariamente connotati (*scrinium*, *armarium*, *bibliotheca*)». Per il campo metaforico legato all'ape impiegato da Petrarca rispetto alla memoria si veda ivi, pp. 234-246. Si veda in tal senso anche RIGO, *Dire "legere"*, cit., p. 54: «ogni qualvolta si siano sviluppate nuove comunità monastiche per significare talune esperienze spirituali si è spesso fatto ricorso a metafore afferenti al lessico dell'apicoltura, soprattutto, qualora fosse stato necessario parlare del procedimento di lettura del *Verbum* cristiano. Del resto l'appellativo riferito ai monaci non può che riguardare la loro familiarità con la lettura compiuta anche di notte secondo le regole monastiche medievale. L'atto della trasformazione tramite il lavoro delle api ha un suo corrispondente più semplificato sul grado di significazione: la raccolta di fiori».

l'immagine dell'ape, e in questo caso viene esplicitata una corrispondenza tra l'alveare e il cuore, sede della memoria:

Cuius summa est: apes in inventionibus imitandas, que flores, non quales acceperint, referunt, sed ceras ac mella mirifica quadam permixtione conficiunt. [...] *Hec visa sunt de apium imitatione que dicerem, quarum exemplo, ex cunctis que occurrent, electiora in alveario cordis absconde eaque summa diligentia parce tenaciterque conserva, nequid excidat, si fieri potest.* Neve diutius apud te qualia decerpseris maneat, cave: nulla quidem esset apibus gloria, nisi in aliud et in melius inventa converterent. Tibi quoque, siqua legendi meditandique studio reppereris, in favum stilo redigenda suadeo; hinc enim illa profluent que tibi iure optimo et presens et ventura etas attribuet⁶⁰²

Nel cuore i testi oggetti dello *studium* vengono lavorati per produrre qualcosa di nuovo: è in questo modo che la tecnica dell'allusione petrarchesca da un lato permette l'innovazione, inscrivendo elementi tematici estrapolati dai testi entro lo stile proprio del poeta,⁶⁰³ dall'altro restituisce contenutisticamente la *varietas* tipica della commistione delle fonti, uniformando nello stesso tono poetico trattazioni di temi anche distanti e contrastanti.⁶⁰⁴

La terza e ultima analogia impiegata da Petrarca per descrivere la creazione poetica è quella del baco da seta, contenuta nella stessa *Familiare* I, 8:

Rursus nec huius stilum aut illius, sed unum nostrum conflatum ex pluribus habeamus; felicius quidem, *non apium more passim sparsa colligere, sed quorundam haud multo maiorum vermium exemplo*, quorum ex visceribus sericum prodit, ex se ipso sapere potius et loqui, dummodo et sensus gravis ac verus et sermo esset ornatus⁶⁰⁵

Nel brano il poeta afferma che per descrivere l'elaborazione memoriale delle fonti è preferibile la metafora del baco a quella dell'ape: non è dunque la *mellificatio* a rappresentare esaurientemente la creazione poetica, ma il lavoro dell'insetto in grado di creare la seta attraverso un processo digestivo.⁶⁰⁶ In pochi sono capaci di imitare l'azione del baco,⁶⁰⁷ così come pochi erano gli uomini in grado di eccellere nel campo dell'eloquenza nella *Fam.* I, 3, ma chi vi riesce trova la propria individualità stilistico-poetica ben riconoscibile.⁶⁰⁸ Attraverso l'immagine del baco che produce la sua seta «ex visceribus», è possibile ricondurre la creazione poetica alla *ruminatio* memoriale delle diverse fonti, apprese in funzione della *compositio* del nuovo testo.⁶⁰⁹ Petrarca trae questo processo

⁶⁰² *Fam.* I, 8, 2 e 23-24, corsivo mio. Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 239.

⁶⁰³ TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 314: «la fitta rete dei rapporti intertestuali con gli *auctores* volgari chiamati a testimoniare l'eccellenza del loro ultimo seguace [...] è tutta giocata per dissimulazione: la tecnica dell'allusione prevede l'iscrizione di timbri anche stridenti, purché risultino perfettamente adagiati nel contesto, filato per sottili bilanciamenti che puntano a una *medietas* preziosamente variata». Cfr. U. BOSCO, *Francesco Petrarca*, Bari, Laterza, 1968, p. 123: «quel che [Petrarca] scrive non si riveste solo di cultura, ma nasce di cultura: la letteratura, non s'insisterà mai abbastanza, è il tramite necessario attraverso il quale l'esperienza si tramuta in pensiero e in sentimento. È per questo che egli può dire, come abbiamo visto, che ci sono dei passi di scrittori antichi che gli si presentano sotto la penna come suoi, anzi addirittura come nuovi, cioè come pensati da lui nel momento dello scrivere».

⁶⁰⁴ ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 313: «la *varietas* funzione come *mixtio* [...] e viene sistematicamente assunta come modulo retorico che, nell'ovviare alle insidie del *tedium* ([...] *Fam.*, VIII, 5, 15), coniuga l'*ornatus difficilis* come fusione di *gravitas* e *mellificatio* (*Buc. Carm.*, VIII, 126)».

⁶⁰⁵ *Fam.* I, 8, 5, corsivo mio.

⁶⁰⁶ Cfr. RIGO, *Dire "legere"*, cit., p. 53: «il vero esempio naturale da seguire, per Petrarca, sarebbe, però, il baco da seta, l'unico capace di creare dentro di sé, senza influenze esterne, il prodotto finale».

⁶⁰⁷ *Fam.* I, 8, 5: «Verum, quia hoc aut nulli prorsus aut paucissimis datum est, feramus equanimiter ingenii nostri sortem, nec altioribus invidentes, nec despicientes qui infra nos sunt, nec paribus importuni».

⁶⁰⁸ *Fam.* XXII, 19, 10: «Firmabit, ut spero, animum ac stilum, et ex multis unum suum ac proprium conflabit, et imitationem non dicam fugiet sed celabit».

⁶⁰⁹ Cfr. M. L. GRAZIANO, *Le rime setose del "Canzoniere" di Petrarca (tessute dal bozzolo delle sue memorie)*, in «*Italica*», LXXXIX/3 (2012), pp. 322-337, a p. 325: «ignorare [...] l'implicazione dell'espressione metaforica del baco,

dalla medesima epistola seneciana che contiene le altre analogie osservate, qui il filosofo chiama in causa la memoria utilizzando la metafora della digestione (anche se non quella del baco):

*Quod in corpore nostro videmus sine ulla opera nostra facere naturam (alimenta quae accepimus, quamdiu in sua qualitate perdurant et solida innatant stomacho, onera sunt; at cum ex eo quod erant mutata sunt, tunc demum in vires et in sanguinem transeunt), idem in his quibus aluntur ingenia praestemus, ut quaecumque hausimus non patiamur integra esse, ne aliena sint. Concoquamus illa; alioqui in memoriam ibunt, non in ingenium. Adsentiamur illis fideliter et nostra faciamus, ut unum quiddam fiat ex multis, sicut unus numerus fit ex singulis cum minores summas et dissidentes computatio una comprehendit. Hoc faciat animus noster: omnia quibus est adiutus abscondat, ipsum tantum ostendat quod effecit*⁶¹⁰

Affinché un testo possa essere fatto proprio e utilizzato in funzione creativa, è necessario che il suo contenuto venga lavorato, perché non rimanga un corpo estraneo: come il cibo deve essere digerito la parola deve essere trasformata e modificata per entrare nell'*ingenium* e non solo nel magazzino della memoria. Si noti nel passo la presenza del verbo 'adsentior', da cui deriva il sostantivo 'assensio' che ricorre nel brano del *Secretum* in cui *Francesco* afferma di non riuscire ad aderire a lungo ai testi che legge: «libro autem e manibus elapso *assensio* simul omnis intercidit». ⁶¹¹ Alla luce dell'epistola seneciana, dunque, il concetto di adesione non va inteso solo in chiave ideologica, ma anche poetica e creativa: aderire ad un testo significa in tal senso farlo proprio, rendendolo strumento morale e inventivo della memoria attiva.

Petrarca elabora la *ruminatio* seneciana nell'immagine del baco, adatta alla descrizione del processo di creazione poetica non solo per la dinamica di ruminante introspezione, ⁶¹² ma anche per quanto riguarda la costruzione di quella rete memoriale, incarnata visivamente, e poeticamente, attraverso la figura etimologica che lega la parola *textus* al tessuto. Non a caso nella poesia dell'autore dei *Fragmenta* il «flusso metaforico del testo come "tessuto"», ⁶¹³ si configura come una «delle costanti espressive della lingua», ⁶¹⁴ come dimostra ad esempio la presenza dell'analogia in questione in *Rvf* 40:

S'Amore o Morte non dà qualche stroppio
a la tela novella ch'ora ordisco,
et s'io mi svolvo dal tenace visco,
mentre che l'un coll'altro vero accoppio⁶¹⁵

Mentre in *Rvf* 26 il dedicatario del componimento è definito «buon testor degli amorosi detti», ⁶¹⁶ muovendo il campo metaforico anche al tessitore della tela. Ma è soprattutto in *Rvf* 332 che la metafora della tela e quella del baco trovano un punto di contatto nella dimensione memoriale:

è trascurare forse l'essenza poetica della memoria petrarchesca».

⁶¹⁰ *Ad Luc.* LXXXIV, 5-7, corsivi miei.

⁶¹¹ *Secr.* II, 122, corsivo mio.

⁶¹² GRAZIANO, *Le rime setose*, cit., p. 325: «Nella poesia petrarchesca c'è una notevole presenza di lacci, lacciuoli, reti e nodi che rievocano la produzione di tessitura evanescente e morbida. Il poeta si trova metaforicamente a produrre come il baco e questa sua produzione si confà anche all'insistenza petrarchesca dell'atto di introspezione e di chiusura verso l'esterno, ricollegabile al tropo della memoria di 'ruminatio' e cella».

⁶¹³ P. VECCHI GALLI in *Canzoniere*, a cura di Ead., Milano, Bur Rizzoli, 2012, p. 229.

⁶¹⁴ Ivi, 230. SANTAGATA in *Canzoniere*, cit., p. 221 nota che «la metafora è quasi sempre applicata a opere in versi», e segnala anche la presenza della stessa analogia in *Buc. Carm.* I, 121-22: «pavitans ego carmina cepi / texere». Si veda anche ID., *Petrarca e i Colonna: sui destinatari di R.v.f.*, 7, 10, 28 e 40, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1988, pp. 64-66.

⁶¹⁵ *Rvf* 40, vv. 1-4.

⁶¹⁶ *Rvf* 26, v. 10.

Morte m' à morto, et sola po' far Morte
ch' i' torni a riveder quel viso lieto
che piacer mi facea i sospiri e 'l pianto,
l'aura dolce et la pioggia a le mie notti,
quando i pensieri electi tessea in rime,
Amor alzando il mio debile stile⁶¹⁷

I «penseri electi», frutto della *meditatio* amorosa vengono intessuti in rima, generando una rete di dati memoriali rielaborata in un prodotto poetico nuovo.

A fronte di quanto detto, le tre metafore relative alla creazione poetica fin qui analizzate restituiscono il profilo di un lavoro sulle fonti legato all'attività ruminativa della memoria, la quale agisce rielaborando i testi memorizzati e cogitati durante lo *studium* allo scopo di creare qualcosa di nuovo, in cui il lettore dotto riconosca sia la tradizione che l'individualità del poeta.

III.3.4.3. La *Sen. II, 3*: il poeta-fabbro e la *meditatio* memoriale

Le analogie fin qui osservate sono utilizzate da Petrarca in relazione alla dimensione retorica e tematica dei testi memorizzati e utilizzati come fonte, ma non si riscontrano nei passi analizzati particolari riferimenti alla dimensione visionaria della *meditatio*. Eppure, come si è osservato nelle pagine precedenti, la traduzione del testo in immagine e dell'immagine in testo è un elemento centrale della mnemotecnica petrarchesca, sia in funzione morale che poetica.

Esiste in tal senso un'epistola in cui il poeta descrive la propria tecnica di composizione nei termini di una visualizzazione meditativa, ossia la *Senile II, 3*, del 1363, indirizzata a Francesco Bruni. Questa per il suo contenuto appare di grande interesse, al punto che Marcozzi la definisce «uno dei manifesti della nuova retorica umanistica», elaborata su «una base concettuale strettamente legata alle concezioni agostiniane». ⁶¹⁸ La lettera si apre con l'affermazione della forza della parola e della retorica: «Quanta vis esset eloquii, lepore simul et ratione conditi, atque hinc verbis, hinc sententiis affluentis, sepe re cognitum atque compertum est». ⁶¹⁹ Dopo le dovute congratulazioni all'amico per essere stato scelto come segretario del pontefice Urbano V, il poeta elogia la fede e le capacità del suo interlocutore («montes etiam fides transfert, et valde volentibus omnia plana sunt. Non tu artis eges, nec ingenii»). ⁶²⁰ D'altronde, per il legame osservato tra formazione morale e retorica, Bruni, al quale Petrarca si appresta a esporre la propria teoria della composizione, non può che essere un uomo di fede. A questo fa seguito un consiglio di natura meditativa: il poeta invita il destinatario dell'epistola a concentrarsi sulle novità che si presenteranno durante la sua esperienza, interiorizzandole. Ma appare subito chiaro che il discorso si sta muovendo verso la descrizione di un'attività creativa, frutto della contemplazione interiore, per descrivere la quale Petrarca utilizza la metafora del fabbro. In tal senso il poeta invita Bruni a trattenere dentro di sé l'immagine sensoriale della novità che incontra con le tenaglie dell'anima: «si quid insuetum novitas feret, animi illud forcipe rapies». ⁶²¹ Tale metafora traspone dalla dimensione dello *studium* a quella dell'esperienza l'*uncis memoriae* osservato nel *Secretum*: la vicinanza semantica tra uncino e tenaglia colti nell'atto

⁶¹⁷ Ryf 332, vv. 43-48, corsivo mio.

⁶¹⁸ MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 40.

⁶¹⁹ *Sen. II, 3*, 1.

⁶²⁰ *Ibidem*.

⁶²¹ Ivi, 20.

di trattenere e tradurre l'esperienza in ricordo risponde alla necessità di evidenziare l'importanza dell'*intentio* nell'osservazione dell'oggetto che si presenta ai sensi, sia esso un'immagine generata nella lettura, come affermato nel *Secretum*, o dalla realtà, come avviene nella *Senile*.⁶²²

Segue nell'epistola la rappresentazione dell'atto del battere il metallo sull'incudine: «et in usum trahes, tua incude repercussum».⁶²³ Questa immagine presenta due implicazioni: in primo luogo la lavorazione ripetitiva del metallo richiama la necessaria ripetizione dell'esercizio memoriale, che si è osservato essere una caratteristica della mnemotecnica petrarchesca; in secondo luogo l'oggetto visualizzato memorialmente diviene metallo fuso, ad indicare quel processo *ruminatio* memoriale esposto nella *Fam.* I, 8. La massa incandescente generata attraverso queste elaborazioni, quindi, va lavorata nella fornace della memoria per essere modificata, resa propria e migliore: «tuis iniectum recoctumque fornacibus: tuum fiet, idque non solum tale, sed melius».⁶²⁴ Questo passo rappresenta la trasposizione della *ruminatio* entro l'apparato metaforico del poeta-fabbro e viene a definire l'atto creativo attraverso un processo di meditazione interiore e inserimento dell'immagine nella rete memoriale. Ciò appare chiaramente nel proseguimento dell'epistola, dove vengono enumerati diversi scultori capaci di creare statue differenti a partire dalla stessa materia: «An ignoras ut ex eadem massa Phydias aliam cudebat imaginem, aliam Praxiteles, aliam Lisypus, aliam Polyclethus?».⁶²⁵ Così la raccolta dei dati relativi all'oggetto e delle preesistenti informazioni memoriali ad esso associabili genera il materiale fuso, pronto ad essere lavorato dal poeta, il quale dalla stessa materia dei suoi predecessori può plasmare qualcosa di nuovo. La ricerca della novità attraverso la rilettura e la contaminazione della tradizione, d'altronde, è, come si è osservato, il moto che deve guidare la creazione poetica: «Incipe, ne diffidas, et veteribus nova permisce: si id rite feceris, suum pretium invenient. Frivolum est soli senio fidere: et qui hec invenerunt, homines erant».⁶²⁶

Se l'apparato metaforico fin qui osservato richiama da vicino i processi della *meditatio*, questa trova nella stessa *Senile* II, 3 una descrizione esplicita. Poco dopo i passi osservati, infatti, Petrarca fornisce a Bruni delle indicazioni sulla meditazione interiore: «Primum solus in silentio meditare».⁶²⁷ La solitudine e il silenzio, come si è osservato, sono necessari per l'attuazione della meditazione. Queste due condizioni, continua il poeta, permettono l'introiezione memoriale dell'immagine:

⁶²² Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 296: «il chiodo, l'uncino o l'aculeo rispondono dunque appieno, come metafore, alle necessità delle annotazioni memoriali, siano esse esteriori come le postille o interne come le *imagines agentes*, poiché portano con sé l'idea della fissità (di fronte al flusso temporale), della resistenza (alle passioni psicofisiche che possono turbare il ricordo) e della profondità (a cui conducono il dato memoriale)». Si veda anche ID., *Corpo ferito, memoria aperta*, in *Per violate forme: rappresentazioni e linguaggi della violenza nella letteratura italiana*, a cura di F. Bondi e N. Catelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2009, pp. 183-201, alle pp. 185-186: «L'immagine della ferita costituisce una valida rappresentazione metaforica dell'idea di traccia mnemonica; o meglio, nei vari stadi che temporalmente la caratterizzano si offre come espressione dell'intera dinamica memoriale. Qualsiasi segno che portiamo sul corpo può esser letto come la registrazione – su di un supporto, al pari della memoria, deperibile – di tracce del nostro vissuto (si pensi, per la sua drammatica esemplarità, alla cifra tatuata dei prigionieri nei campi di concentramento). [...] Il ferire (e i suoi strumenti) traduce appieno *sub specie metaphorae* la prassi delle annotazioni memoriali, di una dimensione mentale dell'atto di scrittura, poiché porta con sé l'idea della permanenza (di fronte al flusso temporale), della resistenza (alle perturbanti passioni psico-fisiche) e della profondità (a cui le immagini conducono violentemente il dato memoriale). All'interno del discorso sacro è, ad esempio, l'immagine delle stigmate che, presentandosi nella forma di un concetto sintetico, per valore e finalità stratifica in sé più variazioni figurali dell'idea di segno (di memoria), e si offre quale espressione privilegiata del registro metaforico della memoria come scrittura, e del concetto teorico di testualità del corpo. La memoria aperta di queste piaghe, con tutta la loro esibita e protratta violenza, si organizza dunque in discorso; necessita di un interlocutore attivo».

⁶²³ *Sen.* II, 3, 20.

⁶²⁴ *Ibidem*.

⁶²⁵ *Ivi*, 21.

⁶²⁶ *Ivi*, 22.

⁶²⁷ *Ivi*, 27.

«meditata claustris abde memorie, serisque constringito».⁶²⁸ La metafora della chiave utilizzata per sigillare i ricordi implica nel passo il richiamo al *topos* della memoria-*scrinium*,⁶²⁹ che, come ricostruisce Torre, presenta diverse occorrenze nell'opera di Petrarca, soprattutto nei *Fragmenta*.⁶³⁰ La conservazione del "tesoro" memoriale permette l'*assidua meditatio* dell'immagine, dunque la ripetizione della sua visualizzazione come descritta nel *Secretum* e nella *Fam.* XXII, 2, che deve essere condotta «tacitusque eadem, intentusque circuito, atque incorruptus, examina».⁶³¹ Qui il poeta utilizza due termini chiave della meditazione memoriale: il primo è *intentus*, che richiama l'*intentio* della meditazione monastica descritta nel par. II.2.1.2; il secondo *circuito*, che indica l'atto di girare intorno all'oggetto visualizzato, con chiaro significato non solo spaziale nel moto della vista interiore, ma anche semantico, in linea con la duplice interpretazione del testo, sotto il profilo retorico e sotto quello contenutistico, proposto nella *Fam.* I, 3, ma in senso più ampio anche in linea con la molteplicità interpretativa affermata nel *Secretum* e nella *Sen.* IV, 5. In questo modo avviene l'*examen* meditativo dell'immagine interiorizzata, che andrà incontro alla rielaborazione del poeta-fabro. In base a quanto osservato nelle pagine precedenti appare chiaro come sia l'occhio interiore, a osservare nella memoria il dato presente nella realtà, e come da questa osservazione origini la contaminazione di esperienza e finzione, per proporre una significazione tropologica adeguata alla rete memoriale del poeta e all'espressione di una verità morale.⁶³² Segue nella *Senile* la descrizione dell'atto compositivo, vocale e scrittoriale, e il lavoro sullo stile.⁶³³

Alla fine della sua esposizione Petrarca, come segno di modestia, afferma di non aver spiegato il processo osservato per insegnarlo al suo interlocutore, ma per ripeterlo a se stesso.⁶³⁴ Quindi ricorda che lo sviluppo di un'arte deriva dall'esperienza, citando Aristotele, e dal suo affinamento tramite l'esercizio, come cerca di dimostrare portando l'esempio dell'arte nautica,⁶³⁵ su cui propone una lunga digressione.⁶³⁶ Dopo questa, il poeta torna a parlare del rapporto tra arte ed esperienza e cita i

⁶²⁸ *Ibidem*.

⁶²⁹ A. ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 133: «scrigni e gioielli hanno un rapporto emblematico con la memoria e il ricordo: la memoria si associa allo scrigno in quanto asilo, difesa e contenitore, il gioiello rappresenta invece il contenuto del ricordo, prezioso e da conservare con cura. Lo scrigno serve a mettere sotto chiave ciò che non si vuole perdere ed è una delle immagini più amate per desiderio di tenere a bada il carattere fluttuante dei ricordi».

⁶³⁰ Per la ricorrenza della metafora del *thesaurus* in relazione alla memoria in Petrarca si veda TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit. pp. 211-217, mentre per quella dello *scrinium* si veda *ivi*, pp. 228-233.

⁶³¹ *Sen.* II, 3, 27. Cfr. STROPPA, *Oltre la solitudo*, cit., pp. 65-66.

⁶³² Cfr. *Secr.* II, 120: «Procede modo: hec enim parcius dieta spatiosius tibi ruminanda servabis», su cui TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 208: «la prassi del *servare* – termine al cui fianco si sarebbe potuto tranquillamente esplicitare l'avverbio *memoriter* – è dunque il momento che precede e consente l'atto del *ruminare*, passaggio di coscienza a sua volta ineludibile nel processo di ridefinizione di sé condotto dall'individuo; come ci confermano tra l'altro le successive pagine del dialogo in cui Petrarca affonda sulla necessità di un *modus legendi* mnemonicamente orientato [...], è proprio in parallelo alla duplice funzione creativa (inventiva e inventariale) espletata dalla nostra memoria in cooperazione con le facoltà sensoriali e l'immaginazione che diventa infatti possibile riqualificare le dinamiche razionali concentrate metaforicamente in un vorace e inesausto rimuginare della mente nella forma di una "reminiscing cogitation", di un pensiero che non crea dal nulla ma sempre si appoggia su una complessa interazione dei sensi e dell'immaginazione regolata da dinamiche mnemoniche».

⁶³³ *Sen.* II, 3, 28-29: «Inde oris ad limen et ad calamum, nullo adhuc teste, pedetentim prodeant vicissimque subsistant deliberantibusque similia et dubitare videantur et fidere: dubitatio circumspexam, cautam, sobriam ac modestam reddet orationem, fiducia vero letam, uberem, magnificam, speciosam. Ubi sane conceptus in verba sive in literas continue lectionis eruperint, sic proferantur ut te audias non quasi conditor, sed iudex».

⁶³⁴ *Ivi*, 44: «Non te, amice, sed me ipsum doceo teque alloquens me moneo meque audiens disco».

⁶³⁵ *Ibidem*: «"Experientia" inquit Aristotiles "artem fecit"; idque eum vere dicere nulla artium neget, hec presertim quam sub oculis habeo, nauticam artem dico». Cfr. *Metaf.* 981^a, 2.

⁶³⁶ Cfr. S. STROPPA, «*Quid vides?*». *La canzone delle visioni e Ugo di San Vittore*, in «Lettere Italiane», LIX (2007), pp. 153-186, a p. 170: «il protagonista che si mette a guardare, e l'apparizione della nave; e il trasferimento dell'immagine

versi di Afranio che si sono osservati nei *Rerum memorandarum* e nella *Laurea occidens*:

Ad id vero respicit quod dicere ceperam, experientia siquidem artem facit usus autem artem gignit, nutrit ac perficit verumque fit quod Afranius opinatur, rerum sapientiam usus ac memorie filiam. Verba tenes: «Usus me genuit, mater peperit memoria, / sophiam vocant me Grai, vos sapientiam»⁶³⁷

Si noterà che nella *Sen. II, 3* scompare lo *studiosus usus* menzionato nella decima egloga del *Bucolicum carmen* e diviene predominante la dimensione esperienziale sulla *fictio*, ma bisogna ricordare che in questo caso Petrarca sta parlando dell'acquisizione di una conoscenza tecnica, come si è osservato nella *Sen. IV, 1* riguardo all'arte militare, e non di una verità morale. In tal senso l'epistola prosegue con una citazione di Agostino, che definisce l'arte come ricordo di cose sperimentate e piaciute: «Hec horumque similia cogitasse videtur Augustinus ubi artem rerum expertarum placitarumque memoriam diffinivit».⁶³⁸ Silvia Rizzo segnala in relazione a questo brano un passo del *De vera religione*, in cui il teologo pone in evidenza la distinzione tra la bellezza e l'armonia prodotte dall'arte e appartenenti al mondo sensoriale, e la vera unità, osservabile solo con l'occhio interiore in un atto di inteliezione; ma afferma anche che solo fruendo ripetutamente della bellezza nell'esperienza sensoriale è possibile giungere a comprendere tramite l'intelletto l'armonia sottesa al bello.⁶³⁹ Nella declinazione petrarchesca questo processo diviene preliminare alla creazione, così l'esperienza educata dall'abitudine sarà in grado di riconoscere la bellezza e guidare in questa direzione la scrittura poetica: «Et tu igitur experire, idque tam sepe ut quod fuit experientia usus sit; hoc plena memoria mox tibi pulcerrimam sobolem, facilitatem actionis, fiduciam, delectationem gloriamque pepererit».⁶⁴⁰ Si nota in tal senso quella coesistenza di retorica e morale nel percorso

dal registro della cronaca a quello del simbolo potrebbe insinuarsi nell'annotazione petrarchesca che la nave apparve ai suoi occhi "hore ferme diei sexta", nell'ora del disvelamento del mezzodi; nell'ora canonica di Laura e delle sue apparizioni. Non è peregrino pensare che la descrizione 'politica' dei trionfi di Venezia legati all'arrivo di quella nave abbia trascinato con sé una visione morale dello stesso spettacolo, nell'ottica, perfettamente congeniale al Petrarca lirico, della considerazione della natura effimera dei trionfi umani. Quella visione veneziana, insomma, potrebbe aver disvelato il suo *sensu* profondo nel confronto mentale con un testo che parla del medesimo evento – una nave onusta che si presenta in tutta la sua magnificenza – mostrandone, a chi la sa guardare, l'instabilità creaturale».

⁶³⁷ *Sen. II, 3, 58.*

⁶³⁸ *Ivi, 59.*

⁶³⁹ *Ver. rel. 30, 54-55*: «Itaque si rationalis vita secundum seipsam iudicat, nulla iam est natura praestantior. Sed quia clarum est eam esse mutabilem, quando nunc perita, nunc imperita invenitur; tanto autem melius iudicat, quanto est peritior; et tanto est peritior, quanto alicuius artis vel disciplinae vel sapientiae particeps est: ipsius artis natura quaerenda est. Neque nunc artem intellegi volo, quae notatur experiundo, sed quae ratiocinando indagatur. [...] Ita enim primo quasi natura ipsa consulitur quid probet. Ubi potissimum notandum est, quemadmodum quod solum inspectum minus displicuerit, in melioris comparatione respuatur. Ita reperitur nihil esse aliud artem vulgarem, nisi rerum expertarum placitarumque memoriam, usu quodam corporis atque operationis adiuncto: quo si careas, iudicare de operibus possis, quod multo est excellentius, quamvis operari artificiosa non possis. [...] quis est qui summam aequalitatem vel similitudinem in corporibus inveniatur, audeatque dicere, cum diligenter consideraverit quodlibet corpus vere ac simpliciter unum esse; cum omnia vel de specie in speciem, vel de loco in locum transeundo mutantur, et partibus constant sua loca obtinentibus, per quae in spatia diversa dividuntur? Porro ipsa vera aequalitas ac similitudo, atque ipsa vera et prima unitas, non oculis carnis, neque ullo tali sensu, sed mente intellecta conspicitur. Unde enim qualiscumque in corporibus appeteretur aequalitas, aut unde convinceretur, longe plurimum differre a perfecta, nisi ea quae perfecta est, mente videretur? si tamen quae facta non est, perfecta dicenda est», corsivi miei. Si confronti con quanto osservato nel par. II.1.2.2. Si veda anche BELLINEL, *Le postille di Petrarca a Cassiodoro*, cit., pp. 21-22, dove la studiosa riporta CASSIODORO, *De anima*, XV, 111-118: «Globus iste solis cum hic serenus infulserit, quemadmodum animi nostri sensa permulcet! lumen quoque terrenum, quanta nos implet gratia cum videtur! aspecti flores gratissima nos iucunditate reficiunt; terram viridem, mare caeruleum, aeris puritatem, stellas micantes eximiis nunc delectationibus intuemur. Quod si magnam praestant dulcedinem, cum ad obtutus nostros venerint res creatae, quid illa maiestas tunc visa conferre creditur cui nihil simile reperitur?», postillato da Petrarca nel f. 19v del Par. lat. 2201: «optima demonstratio illius felicitatis que in visione Dei consistit».

⁶⁴⁰ *Sen. II, 3, 60.*

poetico petrarchesco evidenziata nelle pagine precedenti: se solo il soggetto eticamente retto può vedere la verità, solo il poeta educato all'arte può riconoscere la bellezza e così vestire adeguatamente la verità dell'*integumentum* poetico.

III.4. SCHEMI MNEMONICI E RAPPRESENTAZIONE VISIVA IN PETRARCA

Nelle pagine precedenti si sono osservati alcuni esempi di pratiche legate alla mnemotecnica nei processi di *studium* e di creazione poetica petrarcheschi. Si sono in tal senso riconosciuti tre tecniche di rappresentazione memoriale rintracciabili nell'opera del poeta, ossia la costruzione di immagini con valore di *imagines agentes*, l'uso degli *exempla* e la presenza di schemi di fondo in grado di guidare l'interpretazione del testo e stimolare la memoria del lettore. Questi tre elementi, spesso contaminati l'uno con l'altro, ricorrono in diversi luoghi petrarcheschi, e in particolare la strutturazione più complessa in questo senso fin qui è osservata è quella del *De remediis*. Tuttavia manca in quest'ultimo testo una macrostruttura visiva che funga da *locus memoriae* in cui inserire *imagines agentes* ed *exempla*. Vi sono però altri luoghi nell'opera petrarchesca nei quali lo schema mnemonico utilizzato si traduce in una visualizzazione più o meno complessa, rientrando a pieno titolo nel gruppo di mnemotecniche medievali osservate nel par. II.4.2.3. In tal senso si analizzeranno nelle prossime pagine alcuni esempi di queste sperimentazioni petrarchesche, che preludono alla più complessa rappresentazione dei *Triumphs*.

III.4.1. Mnemotecnica e immagine: le *Disperse* 30 e 31

Un primo esempio di questo tipo di rappresentazioni si osserva in una coppia di *Disperse* inviate a Giovanni Fedolfi datate 1355. Nella prima di queste, la *Dispersa* 30, Petrarca descrive una complessa immagine allegorica: la missiva prende mosca dal lamento dell'amico per il caldo estivo.⁶⁴¹ Il poeta risponde ipotizzando di essere invidiato poiché lui si trova in un luogo più fresco⁶⁴² e consiglia di cercare un albero raro e noto, sempreverde e dai frutti dolcissimi.⁶⁴³ Questo albero, racconta Petrarca, un tempo aveva quattro rami ed era frequentato dai pastori,⁶⁴⁴ poi venne un contadino dal cielo che grazie ad una pia zappa e alla rugiada serale fece crescere altri rami, che raggiunsero il numero di sette.⁶⁴⁵ Ora intorno all'albero cantano gli uccelli, nel prato circostante crescono fiori viola,⁶⁴⁶ e c'è

⁶⁴¹ *Disp.* 30, 1: «Queris ex me, seu per te querit amicus maior, imo quidem, ut intelligi datur, ambo queritis quid remedii norim adversus Nemei rabiem Leonis toto nunc impetu Phebi crines ac faciem accendentis».

⁶⁴² *Ivi*, 6-10: «et Alpini flatus iugisque nivium prospectus in medio solis fervore refrigerant, quodque non nunc noviter dixerim, cum reliquum corpus estatem sentiat, prestant ut perpetua saltem in oculis hiems sit?».

⁶⁴³ *Ivi*, 15-24: «Arbor est rara quidem et paucis nota, sed eo clarior nobiliorque quo rarior: arbor quidem procerata et recta multum lauro qualibet aut oliva, multum cupressu et cedro, multum pinu palmaque et abiete virentior: nunquam gelu nimio, nunquam calore peruritur, nunquam frondibus caret. Umbram habet saluberrimam, fructum succumque mirificum. Locis arduis ac repositis habitat. Aditus modo difficilis: cetera iucundissima sunt atque dulcissima».

⁶⁴⁴ *Ivi*, 26: «Quatuor tantum hec olim ramos habuit, dum illam fessi operum pastores avidius frequentarent».

⁶⁴⁵ *Ivi*, 30-34: «Venit incognitus celestis agricola, et sarculo cultam pio, serotinique roris suavitate conspersam ramis auxit ac frondibus nimium. Hodie septem habet, quorum inferiores quatuor tellurem, tres altissimi celum spectant: ramuli autem plures sunt de quibus nunc loquendi non est locus».

⁶⁴⁶ *Ivi*, 33-35: «Illic assidue felices aure circumsubilant, canore simul et candide volucres nidificant, poma predulcia divites ramos premunt. Mite solum, herbe varie et purpurei flores tegunt: in quibus levis accubitus, odor suavissimus, et ad se oculos trahens color».

una fontana che splende nell'ombra.⁶⁴⁷ Dopo questa descrizione il poeta chiude l'epistola invitando il destinatario a cercare l'albero, afferrarlo e tenerlo fino a sera,⁶⁴⁸ in questo modo potrà proteggersi dal Cancro e dal Leone.⁶⁴⁹ Nella lettera Petrarca presenta una figurazione allegorica oscura, chiamando Fedolfi a interpretarla e a trarne il messaggio, che in realtà il poeta decrypta nella *Dispersa* seguente, ossia la numero 31.

Questa epistola si apre con un racconto di particolare interesse, Petrarca infatti narra che Giovanni Fedolfi gli ha inviato un dipinto dell'immagine da lui descritta e loda l'idea di una traduzione verbo-visiva della sua descrizione allegorica:

Uberem messem parvo de semine messui. Arborem quam stilo descriperam coloribus designasti; ac memorem Horatiane sententiae ubi ait: «Segnius irritant animos demissa per aures / Quam que sunt oculis subiecta fidelibus», quod auribus ingesseram oculis subiecisti, non contentus nisi et eius oppositum insuper, et huius vite arenam habitatam mortalibus addidisses⁶⁵⁰

La citazione oraziana di nuovo sancisce il primato della vista tra gli altri sensi per l'effetto emotivo che l'immagine produce, in linea con quanto osservato. Il dipinto ricevuto, continua Petrarca, dimostra che a Giovanni è davvero noto l'albero descritto nella precedente epistola.⁶⁵¹ Quindi il poeta illustra il significato allegorico dell'immagine esposta nella *Dispersa* 30: la pianta rappresenta le virtù,⁶⁵² infatti quattro erano le virtù cardinali rappresentate dai rami, proprie degli antichi che corrispondono ai pastori,⁶⁵³ tre sono invece quelle teologiche,⁶⁵⁴ figurate nei tre rami che crescono dopo la discesa del contadino celeste, che è Cristo.⁶⁵⁵ La zappa, in tal senso, è la sua dottrina, tramite la quale coltiva la mente dei fedeli⁶⁵⁶ (e si noti il richiamo al campo della memoria osservato nel *Secretum*), mentre la rugiada è il sangue, con il quale ha reso fertile il mondo, sterile prima della sua venuta.⁶⁵⁷ I rami più piccoli corrispondono alle virtù derivanti dalle sette principali,⁶⁵⁸ e gli uccelli che svettano cantando le lodi di Dio ai pensieri felici.⁶⁵⁹ I frutti degli alberi sono quelli delle virtù, che portano gioia e tranquillità, le quali a loro volta si accompagnano al buon carattere, rappresentato

⁶⁴⁷ Ivi, 38-42: «Fons ad umbram nitidus amenitate lympharum scatebrisque perennibus manat, cuius in circuitu roscidis cespitibus ripisque recentibus cursum frenantibus, undarum late gratissimum murmur strepit».

⁶⁴⁸ Ivi, 42-48: «Hec igitur summa consilii mei est. Arborem hanc querite omni studio ut facitis: inventam cupidis ulnis arripite, et tenete, et colite, et amate [...]. Herete certatim trunco illius usque ad vesperam, nemo vos inde divellet».

⁶⁴⁹ Ivi, 48-50: «Nusquam melius mansuri estis, ibi enim, michi credite, nec Cancrum timebitis, nec Leonem».

⁶⁵⁰ *Disp.* 31, 1-8. La citazione è di ORAZIO, *Ars poetica*, 180-181.

⁶⁵¹ *Disp.*, 31, 11-14: «Ostendisti realiter, amice, arborem tibi notissimam, quam, ut de singulis dubitans philosophico consilio videre, verbo dicis incognitam».

⁶⁵² Ivi, 21-23: «Est igitur est utique virtus ipsa quod visum dicis ambobus».

⁶⁵³ Ivi, 23-34: «virtus olim quadrifidos habens ramos, propter quadripartitam honestatis speciem, solo nomine late notam: quos ideo spectare terram dixi, quia quatuor morales, pro ea presertim parte quam politicam vocant, civiles actus ac terram respiciunt. Has sane, quod invitus fateor, maioribus nostris constat aliquanto magis fuisse cultas quam nobis, precipueque principibus; quos pastorum appellatione notavi, qui usque adeo iam aerei facti sunt, ut amare homines et curare terrestria vile ducant, ac prejudicium maiestatis, cum tamen omnes iisdem ex seminibus nati simus».

⁶⁵⁴ Ivi, 34: «Tres altiores rami theologice sunt virtutes».

⁶⁵⁵ Ivi, 34-37: «ante Christi adventum, quem celestem agricolam non inepte videor nuncupasse, mundo incognite habebantur, quas celum spectare non ambigitur».

⁶⁵⁶ Ivi, 37-38: «Christi sarculus Christi doctrina est, qua fidelium mentes colit».

⁶⁵⁷ Ivi, 39-42: «Ros serotinus sanguis est proprius et gratie celestis infusio, que sero, hoc est sub finem seculorum, in mundum sterilem, Deo res hominum miserante, delapsa est».

⁶⁵⁸ Ivi, 43-44: «Ramuli sunt harum subdistinctiones innumerabiles virtutum».

⁶⁵⁹ Ivi, 44-50: «felices aure sunt cogitatus pii et sancte inspirationes: volucres sunt anime que alis cogitationum talium alte conscendunt, candide propter innocentiam, canore propter id quod scriptum est: cantabo Domino qui bona tribuit michi; et iterum: cantabo Domino in vita mea, psallam Deo meo quamdiu fuero; et rursus: benedicam Domino in omni tempore, semper laus eius in ore meo».

dai fiori,⁶⁶⁰ mentre l'odore soave richiama la buona fama, che da quel carattere deriva.⁶⁶¹ La fontana infine corrisponde alle buone azioni, che nascono celate nella virtù ed escono alla luce in forma di flutti, mossi dalle difficoltà.⁶⁶² L'albero, infine, mette radici in luoghi scoscesi, poiché la virtù è la via più difficile.⁶⁶³

Ora, come nota Bolzoni, nello scambio epistolare si ritrovano «le componenti di un codice che per secoli sta nel cuore delle pratiche che legano memoria, scrittura, elevazione morale»:⁶⁶⁴ si costruisce un'immagine tramite la parola o la rappresentazione visiva, della quale si fornisce una chiave di lettura guidata dalla *dispositio* delle parti. Così la figura, rispettando il principio della *brevitas*,⁶⁶⁵ permette di tenere a mente un insegnamento morale e in tal senso l'immagine descritta dal poeta si contrappone ad altre due *imagines agentes* allegoriche presenti nella lettera, il Cancro, stella retrograda, e il Leone, stella calda, che rappresentano la ricaduta nel calore della concupiscenza.⁶⁶⁶ Si noti, inoltre, come nel testo la lettura dell'immagine sia portata avanti secondo un modello che dalla descrizione della figura centrale e principale, ossia l'albero, si allarga a ciò che sta intorno, seguendo lo schema della narrazione allegorica dell'immagine utilizzata in chiave mnemonica ricostruito da Carruthers nelle rappresentazioni medievali.⁶⁶⁷ La coppia di *Disperse* in tal senso, assieme alla loro storia esegetica e figurativa, testimonia una pratica petrarchesca di costruzione di immagini allegoriche con funzione mnemonica che proietta il poeta nella tradizione medievale ricostruita nel par. II.3.3.

III.4.2. La prosopopea del libro e il *locus amoenus* come *locus memoriae*: la *Fam.* XII, 8

Si è osservato nelle pagine precedenti come l'*exemplum* acquisisca in Petrarca, tra le altre cose, la funzione di instaurare un dialogo con gli antichi. Questo dialogo, come è stato largamente

⁶⁶⁰ Ivi, 50-58: «Poma sunt virtutum fructus, quibus omnino nichil dulcius esse fatebitur quisquis inde gustaverit. Quinam vero fructus hi sunt, nisi et hic gaudium de virtute, et illic in patria finem non habitura felicitas? Mite solum est vita mansuetorum, qui licet altius aspirent, adhuc tamen terram inhabitant: hanc exornantes herbe varie quid nisi varietas sibi convenientium actionum? Flores purpurei quid nisi morum fuerint ornamenta?».

⁶⁶¹ Ivi, 60-63: «Odoris suavitas famam bonam: oculos mulcens color quid aliud quam decorum illud importat, quod elucet in virtute, de quo preclare in Officiis suis agit Cicero?».

⁶⁶² Ivi, 63-67: «Fons sub hac arbore scaturiens quid nisi actuum bonorum ex virtutis radice nascentium inhexausta series est, que hinc illinc difficultatibus obiectis excita, clarior fit atque sonantior?».

⁶⁶³ Ivi, 69-75: «Gaudet enim virtus difficilibus, et vix facile aliquid magna dignum laude reperies: propter quod arborem hanc locis arduis radicatam dixi: repositis autem ideo quia cum difficilis, tum secreta est ad virtutem via. Nec illud puto mentitus sim difficilem aditum, cetera planiora: quod et experti omnes norunt, et te expertis annumerare non dubitem».

⁶⁶⁴ BOLZONI, *Petrarca e le tecniche di memoria*, cit., p. 48. Cfr. EAD., *La rete delle immagini*, cit., pp. 107-112.

⁶⁶⁵ Bolzoni pone in evidenza come il principio della *brevitas* sia enunciato nell'incipit della *Disp.* 31 quando Petrarca afferma di aver ristretto un raccolto abbondante in un piccolo seme. Cfr. BOLZONI, *Petrarca e le tecniche di memoria*, cit., p. 48.

⁶⁶⁶ *Disp.* 31, 76-88: «Postremo Cancer retrogradum, Leo autem ardentissimum sidus est. Quorum ille relapsum adscendentis animi et ad infima reditum significat: hic ardores cupiditatum atque libidinum et irarum passionumque omnium quibus humana mens astuat. Harendum vobis huic arbori usque ad vesperam, hoc est usque ad huius vita: terminum admonui: addens de quo nemo dubitat, nunquam melius esse mansuros: malefida enim voluptatis statio, ad quam velut ad portum mundus iners confluit, ut blandos introitus sic mestos habet ac precipites egressus; quod si unquam dubitatum esset, heu! clare nimis ac terrifico non sine meis et multorum lacrimis nuper apparuit». Cfr. il medesimo meccanismo descritto rispetto al dolore in *Fam.* VIII, 1, 33: «id duntaxat obtestor ac deprecor, ne unquam forte – ut est animus sepe curiosior eorum in quibus nullum iam nisi memorie ius habet – vetera memorando in novas miserias relabaris, ac nimis indulgens patrio dolori rescindas herentium iam vulnerum cicatrices», sulla quale nota TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 298 «al dominio di una memoria pacificata (che per certi aspetti si confonde con l'oblio) sembra dunque opporsi un demone del ricordo che rigetta sul presente il peso di ciò che è accaduto, e così facendo lo destabilizza».

⁶⁶⁷ Cfr. par. II.4.2.3.

riconosciuto dalla critica, avviene primariamente tramite i libri: per il poeta, come dimostra la *discutio* osservata nel *Secretum*, leggere significa parlare con gli uomini del passato come se fossero vivi, e in tal senso i libri diventano dei veri e propri compagni con cui Petrarca si confronta. Così la prosopopea del libro «compare in varie pagine dell’umanista»⁶⁶⁸ tra le quali un interessante esempio si incontra nella *Fam. XV, 3* indirizzata a Zenobi da Strada e datata 1353. Qui il poeta racconta di trovarsi a Valchiusa in compagnia degli uomini antichi di cui legge le opere:

Ad fontem Sorgie sum, ut dixi, et quando ita visum est fortune, locum alium non requiro, nec faciam donec illa, quod crebro solet, varium mutet edictum. [...] *hic omnes quos habeo amicos vel quos habui, nec tantum familiari convictu probatos et qui mecum vixerunt, sed qui multis ante me seculis obierunt, solo michi cognitos beneficio literarum, quorum sive res gestas atque animum sive mores vitamque sive linguam et ingenium miror, ex omnibus locis atque omni evo in hanc exiguam vallem sepe contraho cupidiusque cum illis versor quam cum his qui sibi vivere videntur, quotiens rancidum nescio quid spirantes, gelido in aere sui halitus videre vestigium. Sic liber ac securus vagor et talibus comitibus solus sum; ubi volo sum; quotiens possum mecum sum; sepe etiam tecum et cum illo viro optimo maximo, quem cum nunquam viderim, – dictu mirum – omnibus horis video, apud quem, queso, nomen meum dum tu secum loqui poteris, non senescat*⁶⁶⁹

Nel passo si nota la visualizzazione interiore, quasi allucinatoria, degli autori letti da Petrarca. Tale visualizzazione supera l’idea di figurare l’*exemplum* osservata nel *De vita solitaria* e tramuta il personaggio illustre in un uomo con cui dialogare alla pari. Questa operazione, che senz’altro è da porre in relazione alla fuga dalla contemporaneità,⁶⁷⁰ sottende la medesima adesione ad un gruppo di intellettuali del quale il poeta si sente parte per erudizione, eloquenza e ideologia, osservata nella *Fam. VI, 4*. È interessante notare però che in questa *élite* rientra anche il destinatario della lettera, Zenobi da Strada, che egli figura interiormente nel suo ritiro a Valchiusa, come fa con tanti amici in diverse pagine delle *Familiari*.⁶⁷¹ Per Petrarca, in tal senso, il libro, il pensiero e soprattutto la

⁶⁶⁸ BERTÉ, «*Lector, intende: letaberis*», cit., p. 27. Cfr. *Fam. XXI, 10, 15-18 e 26*, in cui Petrarca descrive una copia dell’*Ad Atticum* di Cicerone danneggiata come un corpo ferito. Ricorrente è anche la personificazione del testo in forma di donna, come in *Fam. I, 1, 13*, dove la raccolta di epistole è posta in analogia all’amante che attende di essere giudicata dall’amato: «Leges tamen ista, mi Socrates, et ut es amantissimus tuorum, fortasse letabere, cuiusque animum probas, delectaberis stilo. Quid enim refert quanta sit forma nonnisi amantis subitura iudicium? supervacuo comitur que iam placet. Siquid hic sane meum placet, non id meum fateor, sed tuum: hoc est, non ingenii mei sed amicitie tue laus est»; *Fam. XVIII, 7, 1-2*: «Tumultuariam et festinatam epistolam tuam legi, que non minus ideo grata oculis meis atque animo, sed prope gratior fuit; talis illa michi qualis amanti cupido incomptior amica. Suspiravi et dixi: “Quenam hec esset, si speculum aspexisset!” Ipsa se forte, dum a prandio consurgis, Cerere, ut iocando ais, Liberoque certantibus, raptim quotidiana veste suffarcatam et sic ad me venire iussam affirmabat. Contra autem stilus sobrium et impransum profitebatur auctorem; nichil modestius nichil abscissius; matura pro tempore sententiarum gravitas, dulcis et ingenua frons verborum. Multas subito deprehensas decuit pudor et tremor vocis et capillus impexus et discinctus sinus et pes nudus et toga fortuita; sepe magni cultus loco fuit habitus neglectior»; *Epyst. I, 1, vv. 70-80*: «Prodeat impexis ad te festina capillis / Ac fluxo discinta sinu, veniamque precetur, / Non laudem. Veniet tempus dum forte superbis / Passibus atque alio redeat spectanda paratu. / Nunc tibi qualis erat sub prima etate, priusquam / Figeret in thalamo speculum vultumque comasque / Inciperet cohibere vagas, occurrit, amice, / Cui semper – rex quantus amor – non seria tantum / Sed nuge placuere mee. Tu consule, queso, / Parva licet, magni: nam dum maiora parantur / Hunc tibi devoveo studii juvenilis honorem».

⁶⁶⁹ *Fam. XV, 3, 13-15*, corsivi miei.

⁶⁷⁰ Cfr. *Sen. XV, 3, 95-98*: «Eadem ratio est admirationi alterius quod vivorum respuens consortia tam libenter obsequiis et familiaritate frueris mortuorum. Hoc ille rerum nescius ridet; hoc sapiens, siquis est, laudet; ab his enim quos appellant vivos vix quicquam boni unquam aut verbo didiceris aut exemplo, contra vix a mortuis quicquidam mali, bona autem multa quotidie; cumque tediosissimi isti sint, illi semper affabiles et modesti sunt; qui, licet ipsi forsitan dum in terris agerent difficiles ac morosi essent, quod penitus evitare vix est nostre fragilitatis, in eorum tamen sermonibus quos scriptos reliquerunt illorum flos ac fructus ingenii merus est, multis abundans et honestis et utilibus et iocundis, cum interim de his nostris seu viventibus, dicam verius spirantibus, seu defunctis, dicam rectius sepultis, rei speique bone nichil appareat. Quis ergo tam cecus et tam excors ut inter non eligat?». Cfr. BERTÉ, «*Lector, intende: letaberis*», cit., p. 28.

⁶⁷¹ Cfr. GUÉRIN, *La lettura “pars prima dialogi?”*, cit., p. 83: «La lettura instaura quindi una sorta di circuito esclusivo

memoria visualizzata tramite l'occhio interiore, appaiono capaci di annullare il tempo e la distanza,⁶⁷² creando un eterno presente in cui il poeta dialoga con amici e uomini illustri.⁶⁷³

La dimensione memoriale sottesa a questa operazione ha molto a che vedere con lo *studium*: l'*adplicatio animi ad rem* proposta nella *Collatio laureationis*, l'adesione al testo descritta nel *Secretum*, la visualizzazione degli *exempla*, sono tutti elementi che permettono al poeta di entrare in questo spazio fuori dal tempo, da cui, come si osserverà nei *Triumph*, scaturisce l'idea che la Fama possa sconfiggere la morte e l'illusione che sovrasti anche il tempo. Esiste però un luogo necessario allo *studium* petrarchesco, come si è osservato nelle pagine precedenti, ossia Valchiusa, inteso come prototipo del *locus amoenus*. Ora, se l'ambiente naturale è il contesto in cui si posiziona realmente o interiormente Petrarca quando intende dialogare con i suoi libri, esso si trasforma in *locus memoriae* quando il poeta li visualizza. Ciò appare chiaramente nella *Familiare* XII, 8, indirizzata a Lapo da Castiglione e datata 1352. L'epistola, significativamente, si apre di nuovo con la topica opposizione di città e campagna («More meo nuper in Elicona transalpinum urbis invise strepitum fugiens secessi»),⁶⁷⁴ quest'ultima eletta come luogo di rifugio, dove finalmente il poeta può proseguire i suoi studi in tranquillità. Qui Petrarca, come nella *Fam.* XV, 3, non appare solo, poiché «Cicero attonitus novitate loci fassusque nunquam se magis “in Arpinate” quo, ut verbo eius utar, “gelidis” circumseptum “fluminibus” fuisse quam ad fontem Sorgie mecum fuit».⁶⁷⁵ La prosopopea del libro, acquisisce un comportamento tutto proprio in quei dieci giorni di ritiro con Petrarca,⁶⁷⁶ finendo per coincidere con Cicerone stesso. Ma è a questo punto, ci racconta il poeta, che lo spazio si riempie di una turba di uomini illustri:

habet autem hoc precipuum virtus: et solitudini desiderium et frequentie fastidium demit; et vel densissimis turbis insuetam requiem vel desertissimis silvis turbam nobilium curarum atque illustrium comitum cathervam novit inserere⁶⁷⁷

Così di fronte a Petrarca appaiono una serie di personaggi che accompagnano lui e Cicerone nelle loro passeggiate, corrispondenti alle altre opere facenti parte della biblioteca valchiusana del poeta.⁶⁷⁸

con i trapassati, una “conversazione” che tende a farsi rigorosamente privata, estesa semmai ai pochi, pochissimi, che a loro volta – almeno così Petrarca si augura – lo leggeranno in futuro».

⁶⁷² Cfr. ARIANI, *Immagine*, cit., p. 166: «L'immagine ha dunque una sua vita autonoma e autoreferenziale, è una realtà di grado secondo capace di agire come persona viva: ma è pur sempre il doppio di un'assenza la cui corporeità è affidata a un mero atto mentale della memoria».

⁶⁷³ Cfr. NUOVO, *Il tempo dell'otium e della solitudo*, cit., pp. 321-322: «Il tema solipsistico, con cui provocatoriamente si apriva il *De otio* di Seneca, il quale esasperava i pregi della vita solitaria fino ad escludere addirittura il rapporto amicale (“meliores erimus singuli”) – posizione poi mitigata nel corso dell'epistolario – veniva volutamente rovesciata da Petrarca quasi in chiusura del *De vita solitaria*. Lo scrittore vi sosteneva infatti il paradigmatico valore dell'amicizia, reimpiegando l'*auctoritas* di Pitagora per affermare, ancora mediante un paradosso, che l'intensità delle affinità elettive, su cui si sorregge la vera amicizia, comporta, di necessità, l'annullamento della pluralità dei singoli amici nell'unicità del sentimento che li accomuna».

⁶⁷⁴ *Fam.* XII, 8, 1.

⁶⁷⁵ *Ibidem*.

⁶⁷⁶ *Ivi*, 4: «Delectari itaque michi visus est Cicero et cupide mecum esse; decem ibi nempe tranquillos atque otiosos dies egimus».

⁶⁷⁷ *Ibidem*.

⁶⁷⁸ *Ivi*, 5-10: «Innumeris claris et egregiis viris comitatus erat comes meus, sed ut sileam Graios, ex nostris aderant Brutus Athicus Herennius, cicerionanis muneribus insignes; aderat vir omnium doctissimus Marcus Varro, cum quo Cicero ipse vagus academicum rus subibat; aderant Cotta et Velleius et Lucilius Balbus, cum quibus deorum naturam acri studio vestigabat; aderant Nigidius et Cratippus, cum quibus secreta nature, mundi principium atque essentiam, rimabatur; aderat Quintus Cicero frater, cum quo divinationem legesque tractabat; aderat Marcus Cicero filius, nondum vilis, cui dictabat officia, quid honestum quid utile quenam inter hec ipsa contentio; aderant eloquentissimi viri Sulpitius Crassus Antonius, cum quibus oratorie institutionis scrutabatur archanum; aderat Cato censorius ille senex, cuius senectutem testimonio

Ora, in base a quanto osservato, si deduce che lo spazio naturale proprio dello *studium* può divenire luogo immaginato da popolare con i personaggi con cui Petrarca dialoga. Se però si pone in relazione il processo descritto nella *Fam.* XII, 8 con l'atto di copiatura e memorizzazione delle medesime orazioni ciceroniane qui personificate narrato nella *Fam.* XVIII, 12,⁶⁷⁹ si può dedurre che la visualizzazione dei personaggi illustri corrisponde ad un'operazione della memoria attiva. In tal senso è lo *studium* attuato tramite la lenta lettura e la notazione del testo a produrre la figurazione del suo contenuto nel *locus amoenus* necessario alla meditazione, che in tal senso diviene *locus memoriae*. In questo modo il *discutere verba* del *Secretum* si traduce nel dialogo con immagini vive del passato che sono figurate nell'ambiente naturale. Allora la visualizzazione proposta nella *Fam.* XII, 8 rappresenta una visione immaginaria, che si fa memoriale in quanto riproduzione visiva dell'atto dello *studium* descritto nella *Fam.* XVIII, 12 e in tal senso la prosopopea dei libri si traduce in una rappresentazione mnemonica della biblioteca petrarchesca: la memoria del poeta infatti si riempie di figure parlanti e vive che rappresentano i tuoi testi.⁶⁸⁰

In questo quadro è però da notare che i personaggi illustri con cui dialoga Petrarca non corrispondono unicamente agli autori delle opere che legge, ma anche a quelli di cui tali opere narrano le vicende. Si vengono così a creare due livelli nella biblioteca memoriale del poeta: il primo corrisponde ai testi letti, personificati nei loro autori, il secondo ai personaggi che essi nominano. Tuttavia questi due livelli non sono palesati nella struttura mnemonica di Petrarca, il quale, dialogando in egual modo con autori ed *exempla*, confonde i piani, come si osserverà nei *Triumph*.

III.4.3. La struttura mnemonica del viaggio e le schiere dei noti: la *Laurea occidentis*

L'ampliamento della visualizzazione memoriale dal contenuto di un singolo testo o di un gruppo ristretto di testi, come accade nei testi osservati, ad una parte più ampia della biblioteca petrarchesca si osserva *Laurea occidentis* databile al 1348.⁶⁸¹ In questo testo si rintraccia un esperimento di itinerario nella memoria dotta attraverso una descrizione allegorica, e in tal senso, prima di analizzare l'egloga, sarà utile ricostruire il valore mnemonico del viaggio in Petrarca.

La metafora che associa il viaggio allo *studium* dei testi è impiegata da Petrarca nella *Sen.* II, 1 indirizzata a Giovanni Boccaccio e datata 1363. Qui il poeta si definisce *lector vagus*: in polemica con i detrattori dell'*Africa*, che lo accusano di non aver rispettato la verosimiglianza nell'episodio di

commendabat; aderant Lucius Torquatus, Marcus Cato Uticensis et Marcus Piso, cum quibus bonorum fines operosa disputatione firmabat; aderat orator Hortensius, aderat Epicurus: adversus alterum ciceroniana philosophiae laus, adversus alterum infamatio voluptatis; aderant Lelius et Scipio, cum quibus et vere amicitiae et optime reipublice formam dabat; ac ne in infinitum rariar, externi reges aderant romanis civibus intermixti, quos in capitalibus causis Cicero idem divina prorsus oratione defenderat; quod autem nominatim ad libellum tuum attinet, amice, et Milo defensus et Laterensis offensus et Silla excusatus et Pompeius laudatus aderant. His equidem aliisque id genus comitibus tranquilla et iocunda et felix rusticatio mea fuit, modo diuturnior fuisset; mox enim michi iterum invito babilonicus uncus iniectus est retractusque sum ad inferos, unde hec tibi nunc scribo».

⁶⁷⁹ Cfr. BERTÉ, «*Lector, intende: letaberis*», cit., pp. 25-27.

⁶⁸⁰ Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 92: «Valchiusa diventa *locus amoenus* per eccellenza, Petrarca mette in scena il suo intimo dialogo col passato cercando nella consolatoria convivenza con queste voci d'inchiostro una momentanea fuga dalla realtà quotidiana [...] e rinvenendo una salvifica alternativa al presente nella schiera virtuosa ("densissimis turbis [...]") di *nomina* memoriali, che, quasi epitomi in carne ed ossa, al contempo condensano e schiudono al poeta il contenuto delle carte del suo *Cicero*».

⁶⁸¹ L. CHINES, *Il magma e la zampogna*, in «Griseldaonline», XVII (2018), pp. 1-11, a p. 4. Fenzi segnala l'aggiunta di ottanta versi tra il 1361 e il 1366. Cfr. E. FENZI, *Sull'ordine di tempi e vicende nel Bucolicum carmen di Petrarca*, in «Per leggere», XXIX (2015), pp. 7-24, a p. 16.

Magone, il poeta risponde che essi non hanno compreso le sue scelte poiché sono dotati di una cultura limitata, al contrario di lui, che è uso vagare tra i libri.⁶⁸² Lorenzo Geri pone in relazione il passo alla «scalata solitaria del Parnaso diffusa nelle opere petrarchesche a partire dalla *Collatio laureationis*», la quale, «relativa all'*imitatio*, descrive un viaggio per tappe, che avviene seguendo le orme degli antichi, secondo una direzione ascensionale».⁶⁸³ Seppure nella *Sen. II, 1* e nella *Laurea occidens* il movimento rappresentato sia orizzontale, mentre nella *Collatio laureationis* appare verticale, in ogni caso i richiami intertestuali appaiono propri, poiché in tutti i testi il tema del viaggio è impiegato per descrivere la formazione poetica ed erudita di Petrarca. A questi modelli va aggiunto l'*Itinerarium Syriacum* del 1358, nel quale, accanto alla dimensione erudita, ne compare una di carattere spirituale, modellata sull'*exemplum* di Cristo. Nota in tal senso Torre:

il percorso, delineato con minuziosa cura dei dettagli vuole essere al contempo fisico e mentale; ossia, alla visione effettiva degli storici *loci memoriae* evangelici vorrebbe associare, in piena conformità con la tradizione letteraria e devozionale degli *itineraria*, un percorso mentale (e di fede) modellato sull'*exemplum Christi* e volto alla redenzione dell'anima⁶⁸⁴

I richiami al tema del viaggio presi in considerazione dimostrano che l'itinerario per Petrarca rappresenta sia la formazione poetica che quella morale: come si cercherà di dimostrare queste due valenze ricorrono anche nella *Laurea occidens*.

In quest'egloga allegorica il *locus amoenus*, corrispondente a Valchiusa, è sede dell'alloro, simbolo della poesia, che *Silvano*, *alter ego* del poeta, cura attentamente: per far crescere rigogliosa la pianta il protagonista viaggia per il mondo, acquisendo le conoscenze necessarie grazie all'incontro con una serie di poeti illustri. Questi sono ordinati secondo un criterio di provenienza geografica, analogo a quello che si osserva nei *Rerum memorandarum* e nei *Triumpho*.⁶⁸⁵ Ora, nel testo la funzione mnemonica della dimensione figurativa è testimoniata dal rapido susseguirsi delle figure, elemento che tende ad oscurare i tempi e i modi del movimento, suggerendo quasi la compresenza nello stesso luogo dei personaggi incontrati, al punto che il viaggio, come nota Torre per l'*Itinerarium*, «prima di essere un pellegrinaggio fisico» sembra un movimento «dell'immaginazione agostinianamente sorretto dalla memoria e orientato alla volontà».⁶⁸⁶ L'itinerario di *Silvano*, in tal senso, cela l'immobilità di Petrarca, che nasconde dietro il *velamen* allegorico l'atto dello studio necessario alla sua scalata al Parnaso. Ciò traspare da un verso in cui il protagonista dell'egloga afferma: «Multa

⁶⁸² *Sen. II, 1, 149*: «Sed hec forte etiam illis serio studiosis inaudita, que michi lectori vago sors obtulerit».

⁶⁸³ GERI, *Petrarca «lector vagus»*, cit., p. 59. Cfr. *Coll. Laur. II, 4*: «Et nimirum consequens est ista connexio et alterum pendet ex altero: quisquis enim per ardua deserta Parnasi cupit ascendere necesse habet amare quod cupit; quisquis amat ascensum ad consequendum studio quod mente diligit proculdubio preparatior est, cum studium sine amore atque aliqua mentis magna delectatione et voluptate quadam optatos non producat effectus». Si veda anche ARIANI, *Petrarca*, cit., pp. 23-23 per il parallelo tra Ulisse e Petrarca che si autodescrive come «peregrinus ubique» (*Epyst. III, 19, v. 16*).

⁶⁸⁴ TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 268. Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 110: «la fede umanistica nell'autosufficienza dell'apparato erudito come sostituto dell'esperienza [...] *Itin.*, 80) aggancia l'*Itinerarium* all'immaginario dell'*amor de lonh* su cui Petrarca sta costruendo, proprio in quegli anni, il libro dei frammenti volgari: a segno di una filologia ormai perfettamente in grado di istituire universi di senso compiuti e autonomi da ogni obbligo di riscontro con la realtà empirica».

⁶⁸⁵ Come è noto, il modello di organizzazione degli *exempla* petrarcheschi nei *Rerum memorandarum* è tratto da VALERIO MASSIMO, *Facta et dicta memorabilia* [d'ora in poi *Fact. et dict. mem.*], seguendo le categorie di romani e barbari, con l'integrazione dei contemporanei. Cfr. DELCORNO, *L'exemplum nella predicazione medievale*, cit., p. 15 e ARIANI, *Petrarca*, cit., pp. 102-103.

⁶⁸⁶ TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 269. Si veda anche oltre: «la memoria colta (quella prodotta dalla lettura) offre il materiale che l'*intentio* dell'individuo (ossia, una piena partecipazione emotiva e spirituale ai dati rammemorati) prefigurano alla vista interiore, anticipando così la reale esperienza dei luoghi, e in un certo senso arricchendone di consapevolezza la fruizione».

libens sileo. Sed iam michi *nota tenenti*». ⁶⁸⁷ Le «molte cose» di cui il protagonista «tiene nota» nella finzione allegorica sono gli insegnamenti riguardanti la cura dell'alloro, ma in filigrana nel testo si osserva la figura del poeta nell'atto di apporre le *notae* alle opere che legge. L'intera egloga allora acquisisce la forma di una rappresentazione allegorica dello *studium*: *Silvano*, in quanto poeta, tiene nota di quanto osserva nel suo itinerario attraverso la tradizione poetica del passato.

Ora, come avviene nella *Fam.* XII, 8, le figure ritratte nell'egloga, rispondendo alla *brevitas* mnemonica, sono descritte tramite un elemento che ne enuclei le caratteristiche memorabili, rappresentate poeticamente attraverso una serie di tecniche retoriche. Tra le principali soluzioni scelte da Petrarca per attuare questo processo ci sono tre espedienti: l'aneddoto che riassume la biografia poetica o amorosa del personaggio, ⁶⁸⁸ come nel caso di Tibullo («*Longa brevi stringens aderat suspiria cantu, / Paupertas quem tuta iuuet, quem delius ardor*») ⁶⁸⁹ e di Licinio Calvo («*Calvus amans alius, restinctam carmine flammam / Flens quasi supplicium properataque tempora fati*»); ⁶⁹⁰ il gioco onomastico, presente in entrambi i casi appena osservati e anche, ad esempio, nella descrizione di Fontano, nella quale si assiste alla figurazione di un «vivo fonte» («*Unus in hoc numero, gaudens se condere vivo / Fonte, deos nemorum fluviorum arsisse puellas*»); ⁶⁹¹ in altri casi la figura illustre viene rappresentata allegoricamente, come ad esempio Montano: «*Equoreosque alius memorabat carmine nostro / Insuetum cecinisse deos; aliusque vicissim / Montanum imparibus carmen variabat avenis*», dove le *impares avenae* stanno ad indicare gli stili elegiaco ed epico in cui il poeta compose. ⁶⁹²

Le tecniche utilizzate, mirando a evidenziare i tratti memorabili delle singole figure, facilitano la trasformazione della nota memoriale propria dello *studium* nell'*imago agentis*: in questo modo, tramite il *topos* del viaggio, Petrarca figura di nuovo la sua biblioteca memoriale. Questa operazione proietta l'itinerario dell'egloga nella stessa dimensione atemporale che si è visto caratterizzare la *Fam.* XII, 8 e più in generale il dialogo con gli antichi nella produzione del poeta. In tal senso Torre pone in relazione l'atemporalità proprio al *topos* del viaggio:

[la] dimensione del viaggio, che è quella del cartografo e del pellegrino che narra il proprio cammino, si sottrae alla contingenza storica, si toglie dal tempo e in ragione di ciò diviene ripetibile, così come continuamente riattivabile risulta l'esperienza (e per la narrazione, il messaggio) che porta con sé ⁶⁹³

Ora, se Petrarca, come si è osservato nella *Fam.* VI, 4, si rivolge ad un pubblico che ha la sua stessa sensibilità e la sua formazione, è chiaro che la *Laurea occidens* rappresenta un viaggio mnemonico attraverso il quale il lettore dotto è in grado di richiamare in ordine la propria biblioteca poetica, che finisce per dialogare con quella petrarchesca per mezzo del testo: ⁶⁹⁴ in questo modo la mnemotecnica

⁶⁸⁷ *Buc. Carm.* X, v. 204, corsivo mio.

⁶⁸⁸ Tipica tecnica delle *Vidas* provenzali, ma anche degli *exempla* cristiani, era l'esposizione di una biografia, spesso tratta nel caso dei poeti dalle informazioni presenti nella loro produzione. Cfr. CARRUTHERS, *Machina memorialis*, cit., p. 11: «Essere in grado di richiamare alla memoria questi temi sotto forma di una scena semi-narrativa facilmente ricomponibile e fatta di immagini legate tra loro, ognuna delle quali rappresenta un particolare argomento del dibattito, aiuterà l'oratore a comporre prontamente un discorso *ex tempore* che sia in sintonia con lo svolgimento effettivo del processo».

⁶⁸⁹ *Buc. Carm.* X, vv. 205-06, si noti il richiamo a Delia, donna amata dal poeta e al suo amore per la vita semplice (Cfr. TIBULLO, *Elegie*, I, 5: «*me mea paupertas vita traducat inerti*»).

⁶⁹⁰ *Buc. Carm.* X, vv. 207-208.

⁶⁹¹ *Ivi*, vv. 194-195.

⁶⁹² *Bucolicum Carmen*, a cura di L. Canali, cit., p. 178, n.

⁶⁹³ TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 270.

⁶⁹⁴ Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 212: «nell'egloga X (*Laura occidens*), la solita *lamentatio* sul *cortex caducum* di Laura (399 sgg.) sigilla in tono devoto [...] un vero e proprio manifesto umanistico, che colloca il poeta Petrarca al termine di una filiazione storica, dove i poeti greci e latini sono i *praedecessores* di una nuova poetica, alleggerita da responsabilità

di Petrarca si apre ad una dimensione comunicativa, seppure solo in relazione ad un'élite intellettuale.

III.4.4. Memoria, poesia e tempo

Quanto fin qui osservato testimonia il percorso di formazione poetica di *Silvano*, *alter ego* di Petrarca. Ma nella *Laurea occidens* traspare anche un tracciato morale, che permette di riflettere sul rapporto tra tempo e poesia instaurato dalla memoria petrarchesca. Al culmine del viaggio descritto nell'egloga *Silvano* raggiunge la laurea poetica, la ricchezza e la fama,⁶⁹⁵ ma la fortuna avversa fa sì che mentre egli è assente l'alloro venga colpito, sradicato e sepolto dai venti.⁶⁹⁶ Se dietro l'allegoria presente nella narrazione si cela il racconto della morte di Laura, avvenuta mentre Petrarca non si trovava a Valchiusa, in senso più ampio il disastro riguarda tutto il percorso di formazione osservato nell'egloga, e, in ultima analisi, la poesia, che appare sovrastata dalla fortuna. Non è questa la sede per una discussione della corrispondenza tra Laura e la poesia, ci si limiterà piuttosto a notare come quest'ultima, in quanto arte, è dotata dei limiti descritti nel *De otio religioso* e citati nella *Sen.* II, 3. L'arte delle cose sperimentate e piaciute può essere un percorso utile al riconoscimento della bellezza tramite un atto razionale, ma di per sé appartiene al mondo sensibile, e come tale è soggetta alla fortuna e al tempo. Questa dinamica trova spazio in diversi luoghi petrarcheschi, che si analizzeranno nelle prossime pagine, per ora ci si limiterà ad osservare come non solo l'*exemplum* ma anche l'immagine, rivestita del suo *integumentum* poetico, venga utilizzata da Petrarca come mezzo tramite il quale attuare un tentativo di opposizione al tempo. In tal senso, si è osservato come secondo Ariani Petrarca proponga una psicomachia rispetto all'immagine, e come questa psicomachia si snodi tra una sfiducia nel valore conoscitivo del fantasma e un uso di questo quale *imago agentis* nella rappresentazione di una verità morale. Tuttavia il recupero del valore dell'immagine con funzione mnemonica non risponde solo a necessità tecniche ed etiche, ma anche a quella pulsione del poeta che tende ad opporsi allo svilimento del mondo esteriore. Petrarca, in altre parole, avverte il peso del suo "pessimismo gnoseologico", che si oppone all'ottimismo dantesco.⁶⁹⁷

Ora, si è osservato che per Agostino il *phantasma* è di per sé fallace e distoglie la mente dal pensiero, ma che allo stesso tempo esso è l'unico mezzo tramite il quale è possibile conoscere la verità. Si è inoltre analizzato come l'immagine acquisisca significato solo attraverso la vista interiore. In questo quadro la parola agisce primariamente sulla memoria, per cui, come nota Markus, per il teologo «speech is a recalling to mind»,⁶⁹⁸ e ciò significa che, come afferma Huss: «Nicht die

allegoriche e piuttosto filologicamente avvertita come alto esercizio retorico».

⁶⁹⁵ *Buc. Carm.* X, vv. 370-378: «demum me frondibus isdem / Exorno; celsos poteram nec prendere ramos, / Ni sublatum humeris tenuisset maximus Argus. / Hinc michi primus honor, dulcis labor, otia leta, / Pastorumque favor multus, collesque per omnes / Illicet agnosci incipio digitoque notari. / Laurea cognomen tribuit michi, laurea famam, / Laurea divitias; fueram qui pauper in arvis, / Dives eram in silvis, nec me felicior alter».

⁶⁹⁶ Ivi, vv. 379-384: «Sed letum fortuna oculo suspexit iniquo: / Forte aberam, silvasque ieram spectare vetustas; / Pestifer hinc eurus, hinc humidus irruit auster; / Ac, stratis late arboribus, mea gaudia laurum / Extirpant franguntque truces, terreque cavernis / Brachia ramorum, frondesque tulere comantes».

⁶⁹⁷ Cfr. D. BOCCASSINI, *I sogni di Aristotele e l'ombra di Dante. Riflessioni sulla fenomenologia della visione nel De ignorantia di Petrarca*, in «Italice», LXXXIV/2-3 (2007), pp. 137-161, alle pp. 146-148 e HUSS, *Il genere visione in Petrarca (Trionfi) e in Boccaccio (Amorosa Visione)*, cit., p. 160.

⁶⁹⁸ R. A. MARKUS, *St. Augustine on signs*, in «Phronesis», II/1 (1957), pp. 60-83, a p. 66. Cfr. AGOSTINO, *De magistro*, 1, 1-4: «Nescire te arbitror non ob aliud nobis praeceptum esse ut in clausis cubiculis oremus, quo nomine significantur mentis penetralia, nisi quod Deus, ut nobis quod cupimus praestet, commemorari aut doceri nostra locutione non quaerit. Qui enim loquitur, suae voluntatis signum foras dat per articulatam sonum: Deus autem in ipsis rationalis animae secretis, qui homo interior vocatur, et quaerendus et deprecandus est; haec enim sua templa esse voluit. [...] Ubi putas sacrificium

Sachverhalte der Vergangenheit selbst, sondern nur deren Erinnerungsbilder sind dem Menschen überhaupt zugänglich».⁶⁹⁹ Si viene così a creare una scissione tra l'oggetto, la sua rappresentazione fantasmatica e la parola ad essa legata,⁷⁰⁰ sulla quale Petrarca sembra riflettere metapoeticamente, nel tentativo di creare una dimensione memoriale e poetica da opporre allo scorrere del tempo. Al contempo il rischio di questa operazione è che la parola si sleghi dalla dimensione extralinguistica e finisca per diventare autoreferenziale, poiché alimentata dall'immagine memoriale⁷⁰¹ e in tal senso Kablitz arriva a chiedersi se la poesia petrarchesca non sottenda una più profonda destrutturazione ontologica del rapporto fra *res* e *verba*.⁷⁰² Tuttavia, a ben vedere, la riflessione del poeta sembra essere maggiormente diretta verso la ricerca di un punto di equilibrio che, oltre l'immanentismo aristotelico proposto da Huss e la fascinazione per l'immagine posta in evidenza da Ariani, temperi il *contemptus mundi* insito nella sua formazione: in altre parole Petrarca attraverso la parola tenta di sottrarre l'immagine dal tempo e di assolvere la bellezza del mondo sensoriale attraverso l'elaborazione della memoria e della poesia.

È interessante in tal senso prendere in considerazione quanto lo stesso poeta afferma nel *De remediis* rispetto al rapporto tra tempo e bellezza. Qui innanzitutto Petrarca pone in evidenza l'opposizione tra forma e tempo: «*R. Nichilo firmior est illa quam tempus; cum eo veniens, cum eodem fugit. Siste si potes tempus: poterit forsan et forma consistere*»,⁷⁰³ quindi riconosce come la morte, e la sua contemplazione, svelino la fallacia della bellezza terrena.⁷⁰⁴ È vero dunque che la

iustitiae sacrificari, nisi in templo mentis, et in cubilibus cordis? Ubi autem sacrificandum est, ibi et orandum. Quare non opus est locutione cum oramus, id est sonantibus verbis, nisi forte, sicut sacerdotes faciunt, significandae mentis suae causa, non ut Deus, sed ut homines audiant, et consensione quadam per commemorationem suspendantur in Deum», corsivo mio.

⁶⁹⁹ B. HUSS, *Diskurs und Substanz in Petrarca's Trionfi*, in *Schriftsinn und Epochalität. Zur historischen Prägnanz allegorischer und symbolischer Sinnstiftung*, a cura di Id. e D. Nelting, Heidelberg, Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, 2017, pp. 187-226, a p. 206, trad. mia: «Non i fatti del passato in sé, ma solo le immagini della memoria sono accessibili all'essere umano». Cfr. AGOSTINO, *De magistro*, 12, 39: «*Nam verba eadem sonant videnti, quae non videnti etiam sonuerunt. Cum vero non de iis quae coram sentimus, sed de his quae aliquando sensimus quaeritur; non iam res ipsas, sed imagines ab iis impressas memoriaeque mandatas loquimur: quae omnino quomodo vera dicamus, cum falsa intueamur, ignoro; nisi quia non nos ea videre ac sentire, sed vidisse ac sensisse narramus. Ita illas imagines in memoriae penetralibus rerum ante sensarum quaedam documenta gestamus, quae animo contemplantes bona conscientia non mentimur cum loquimur: sed nobis sunt ista documenta; is enim qui audit, si ea sensit atque adfuit, non discit meis verbis, sed recognoscit ablati secum et ipse imaginibus: si autem illa non sensit, quis non eum credere potius verbis quam discere intellegat?*», corsivo mio.

⁷⁰⁰ HUSS, *Diskurs und Substanz*, cit., pp. 208-209: «Semantik und Semiotik der Sprache hängen mithin von einem Bereich außersprachlicher Erkenntnisstanz ab bzw. können nur hilfswiese hindeuten auf diesen Bereich». Cfr. FENZI, *L'ermeneutica petrarchesca*, cit., pp. 175-176: «qualsiasi parola umana, persino quella sacra di Mosé [...] si presenterà come un'approssimazione alla verità, dalla quale in particolare la separa [...] l'intenzione o *voluntas* del singolo autore, il quale, per quanto s'ingegni, darà della verità una rappresentazione parziale, non riuscendo evidentemente ad esaurirne l'infinita e divina pienezza di significato».

⁷⁰¹ HUSS, *Diskurs und Substanz*, cit., pp. 209-210: «Wörter verschließen sich dem Fremdbezug im Sinne der Möglichkeit, die der göttlichen Intelligenz immanenten Ideen als Bedeutungen adäquat widerzuspiegeln: Wörter ‚lieben‘ so sich selbst, nicht aber das göttliche ‚Wort‘, das wortlose ‚Wort‘».

⁷⁰² Si veda in tal senso A. KABLITZ, *Die Herrin des "Canzoniere" und ihre Homonyme. Zu Petrarca's Umgang mit der Laura-Symbolik*, in «Romanische Forschungen», CI (1989), pp. 14-41, a p. 39: «Was diese Texte inszenieren, das ist ein Spiel um die Kategorien der Identität und Differenz der Worte. In diesem Spiel aber scheint die formale Organisation die Oberhand über den symbolischen Wert zu gewinnen» e ivi, p. 40: «Begegnet auch hier ein Verfahren der De-Konstruktion, insofern die Konstruktion der formalen Ordnung zugleich die Destruktion des ontologischen Fundaments betreibt, weil sie die eigentliche Ebene der Strukturierung darstellt? Ober bleibt dieses Spiel ein diskursives Verfahren, das innerhalb eines solchen ontologischen Geltungsanspruchs durchaus seinen Platz findet und ihn deshalb gar nicht tangiert?».

⁷⁰³ *De rem.* I, 2.

⁷⁰⁴ *Ibidem*: «*Atque cunctis ex qualitibus que mortali cum corpore fugiunt nulla velocior quam forma, que mox ut amenum flosculum ostenderit, ipsos inter oculos mirantium atque laudantium evanescit: brevis hunc pruina perusserit,*

forma inganna i sensi, ma tale affermazione in realtà tradisce non tanto un deprezzamento della bellezza, quanto il rifiuto del dolore prodotto dalla sua consunzione:

quamvis, etiamsi durabile perpetuumque nature donum esset, non intelligo quid tantopere expetendum habeat iste non solidus nec in ipso homine nisi superficie tenus fulgens decor multaque fedata contegens et horrenda levissimoque cutis obtentu sensibus blandiens et illudens⁷⁰⁵

Nonostante la sua illusione e l'inganno che da essa deriva, si noti come nel passo la bellezza venga definita un *donum*, seppure effimero, della natura. Questo brano, dunque, pone in evidenza la criticità con la quale Petrarca eredita la speculazione agostiniana sul bello analizzata nel par. II.1.2.2: l'idea di un'armonia come legge razionale invisibile, che può essere intuita solo tramite la somma delle esperienze, ma non direttamente osservata, non sembra sanare il desiderio del poeta di sottrarre al tempo l'immagine ed il portato emotivo ad essa associato.⁷⁰⁶ Il problema della temporalità viene dunque a svelarsi come la percezione del rischio che la vanità del mondo e della sua esperienza consumi anche il valore simbolico dei *phantasmata* contenuti nella memoria, condannando il poeta alla disperazione e la poesia ad un'insanabile inutilità.

Quanto si è fin qui osservato viene problematizzato in diversi luoghi dei *Fragmenta*, in particolare nel gruppo di canzoni *Rvf* 125-129, tutte incentrate sul «costruirsi» nel pensiero del soggetto «dell'immagine fantasmatica» di Laura.⁷⁰⁷ Come nota Stierle per *Rvf* 125 (ma il discorso può essere ampliato a tutta la serie) «il paesaggio costituisce per il poeta solitario un archivio di memorie della donna; ogni particolare parla il linguaggio, o meglio scrive il linguaggio della sua presenza passata». Così l'io lirico si ritrova intento nella contemplazione dei segni memoriali lasciati da Laura nell'ambiente che osserva: «Ben sai che sì bel piede / non tocchò terra unquanco / come quel dì che già segnata fosti».⁷⁰⁸ Questi segni danno avvio alla scrittura poetica («onde 'l cor lasso riede / col tormentoso fianco / a partir teco i lor pensier' nascosti»),⁷⁰⁹ ma sono anche i pensieri che tormentano il poeta, il quale desidererebbe vedere realmente le tracce lasciate dalla donna («Così avestù riposti / de' be' vestigi sparsi / anchor tra' fiori et l'erba, / che la mia vita acerba, / lagrimando, trovasse ove acquetarsi! / Ma come pò s'appaga / l'alma dubbiosa et vaga»),⁷¹⁰ salvo poi contraddirsi

levis hunc aura decusserit, subito vel inimice manus ungue decerpitur vel pretereuntis morbi calce deprimitur. Denique gloriare et exulta ut libet: venit ecce magnis passibus, que te velo tenui latentem detegat. *Quanti esset forma vivi hominis mors ostendit; nec mors sola, sed senectus et paucorum spatium annorum, immo vel unius lucis repentina febricula*», corsivi miei.

⁷⁰⁵ *Ibidem*.

⁷⁰⁶ Cfr. PAZZAGLIA, *Tempo d'illusione?*, cit., pp. 22-23: «[...] il tema dell'eternità sognata nel mito della bellezza: della sua oltranza che suscita l'idea d'una perfezione conclusa, immutabile, fuori del patetico declinare e morire dei giorni. Questo, mentre la rende illusoria davanti alla ragione, le conferisce una realtà d'esistenza contro la quale si spuntano le critiche di Sant'Agostino, pur razionalmente ineccepibili e come tali recepite dalla mente di Francesco, ma, al contempo, pervicacemente respinte dalla sua sensibilità più autentica, che finisce per identificarsi con lo stesso slancio esistenziale verso la felicità».

⁷⁰⁷ A. NOFERI, *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca*, a cura di L. Tassoni, Roma, Bulzoni, 2001, p. 218. Cfr. K. STIERLE, *Un manifesto del nuovo canto (Rvf 120-129)*, in *Il Canzoniere, lettura micro e macrotestuale*, cit., pp. 295-311, alle pp. 296-297: «Sotto vari punti di vista la sequenza delle cinque canzoni 125-129 assume un rilievo particolare nell'insieme del cosiddetto Canzoniere. Non solo è l'unico blocco di cinque canzoni, ma rappresenta anche un centro programmatico della nuova poesia petrarchesca dell'assenza, del fallimento e della negatività, che viene superata nella direzione di una nuova positività poetica dell'esperienza della mente afflitta con se stessa».

⁷⁰⁸ *Rvf*, 125, vv. 53-55. e ancora *ivi*, vv. 66-74: «Ovunque gli occhi volgo / trovo un dolce sereno / pensando: qui percosse il vago lume. / 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».

⁷⁰⁹ *Ivi*, vv. 56-58.

⁷¹⁰ *Ivi*, vv. 59-65.

affermando che «più certezza averne fora il peggio».⁷¹¹ Proprio su questa aporia si gioca l'intero componimento, che, portando avanti parallelamente alla fenomenologia fantasmatico-memoriale una riflessione metapoetica,⁷¹² instaura un percorso nel quale «dalla cognizione della precarietà delle “dolci rime” che parlano dell'amore, si passa alla sublimazione della memoria, all'enunciazione di un'immagine superiore più dolce della realtà».⁷¹³ In tal senso, a partire dalla «referenzialità problematica» del linguaggio, prodotta dalla «percezione soggettiva» del paesaggio e del suo rapporto con il fantasma laurano, che «viene [...] trasposta nell'auto-referenzialità della poesia e della sua propria presenza»,⁷¹⁴ nella canzone si sviluppa una riflessione sulla contrapposizione tra realtà e finzione attraverso la messa in scena della *pestis phantasmatum* osservata nel *Secretum*.⁷¹⁵ Così la meditazione di una Laura *absens* ne produce la proiezione incontrollata sotto forma di immagine memoriale, che si sovrappone a quella sensoriale paesaggistica («Ch'aver dentro a lui [il cuore] parme / un che madonna sempre / dipinge et de lei parla»)⁷¹⁶, impedendo qualsiasi pensiero diverso dalla donna («Però ch'Amor mi sforza / e di saver mi spoglia»)⁷¹⁷. Tuttavia nella conclusione di questo percorso la finzione immaginativa nella quale Petrarca figura i gesti di Laura risulta superiore per *dulcedo* alla realtà, per cui, come nota Ariani, «le immagini di Laura, più reali della realtà, fanno dimenticare al poeta le immagini vere della realtà concreta».⁷¹⁸ Allora le «dolci rime leggiadre»⁷¹⁹ finiscono per entrare in risonanza con la *dulcedo memoriae*⁷²⁰ trasportando la poesia

⁷¹¹ Ivi, vv. 76.

⁷¹² Ivi, v. 16: «parlo in rime aspre, et di dolcezza ignude»; ivi, vv. 27-29: «Dolci rime leggiadre / che nel primiero assalto / d'Amor usai, quand'io non ebbi altr'arme»; ivi, vv. 40-42: «Come fanciul ch'a pena / volge la lingua et snoda, / che dir non sa, ma 'l più tacer gli è noia»; ivi, vv. 79-80: «O poverella mia, come sè rozza! / Credo che tel conoschi».

⁷¹³ BETTARINI in *Canzoniere*, a cura di Ead., cit., p. 578.

⁷¹⁴ STIERLE, *Un manifesto del nuovo canto*, cit., p. 299.

⁷¹⁵ Cfr. A. TORRE, *Vedere versi: un manoscritto di emblemi petrarcheschi* (Baltimore, Walters Art Museum, ms. W 476), Napoli, La stanza delle scritte, 2012, pp. 364-365: «La sovrapposizione tra paesaggio reale e paesaggio vissuto, tra luoghi fisici segnati dall'assenza di Laura e luoghi mentali finalizzati a una sua rappresentazione (ri-presentificazione), sembra attivare lungo il componimento un doppio ordine di relazioni spaziali, quello tra un 'qui' e un 'là', e quello tra un 'fuori' e un 'dentro'; doppio ordine che la strofe iniziale presenta e il congedo riassume e illustra. “L'alma sbigottita” del poeta-amante patisce infatti il fluttuare senza posa indotto dalla propria dipendenza da Amore-Laura (v. 11: “e in un esser picciol tempo dura”) e riflette tutta questa sofferenza emotiva nel “volto che lei [l'anima] segue ov'ella il mena” (v. 9), lasciando dunque visibilmente emergere in superficie ciò che giace riposto in profondità. Centrale è qui il ruolo giocato dall'immaginazione, sia come alimento della speranza (v. 24: “forse, a te stesso vile, altrui se' caro”), sia come matrice di un'illusione (v. 37: “che del suo proprio error l'alma s'appaga”), sia come fonte d'identità e scrittura (v. 52: “in guisa d'uom che pensi e pianga e scriva”). Tutta la sua azione pare peraltro situata – proprio come l'individuo che la esercita – sotto il segno dello sfumato, del precario, entro i domini dell'“ombra”. È questo infatti un termine chiave che ricorre nella canzone a designare tanto l'ambientazione psico-fisica dei quotidiani turbamenti del protagonista (v. 5: “se 'nfra duo poggi siede ombrosa valle”) e delle sue altrettanto quotidiane illusioni di risanamento (v. 27 “Ove porge ombra un pino alto od un colle”); quanto l'esperienza meditazionale che – in intimo dialogo con tutti i minimi frammenti del paesaggio – riproduce nella mente dell'individuo le infinite variazioni di questa quotidianità (v. 48: “tanto più bella il mio pensier l'adombra”). Il venire meno dell'“error” di cui “l'alma s'appaga”, ossia la constatazione dell'incalmabile assenza di Laura in quei loci, si configura proprio come una negazione di quell'“ombra” (con la rima inclusiva che è spia di questa rimozione: vv. 49-50, “Poi quando il vero sgombra / quel dolce error”). Ed il nuovo orizzonte del desiderio che si apre davanti agli occhi del poeta segna uno spazio “ove d'altra montagna ombra non tocchi”, uno spazio altro che viene definendosi essenzialmente per differenza e contrasto rispetto a quello che ospita l'io-lirico».

⁷¹⁶ *Rvf* 125, vv. 33-35.

⁷¹⁷ Ivi, vv. 14-15. Santagata interpreta il passo come «mi priva del sapere, della dottrina necessari per rivestire il “pensiero” di colori retorici adeguati» (SANTAGATA in *Canzoniere*, a cura di Id., cit., p. 583). Ma a ben vedere l'impossibilità di dire corrisponde anche ad un'impossibilità di conoscere.

⁷¹⁸ ARIANI, *Immagine*, cit., p. 164.

⁷¹⁹ *Rvf*, 125, v. 127.

⁷²⁰ Cfr. *Fam.* VI, 3, 66: «Quodsi forte – quoniam negare non possum dulce quiddam et iocundum in se habere presentiam amicorum, modo illud michi non negetur sepe dulciorem esse memoriam et, quod nollem, sepe delicatam esse presentiam –, si ergo ad solatium vite tam tibi utilem presentiam meam putas, duplex ad id via est: nam et ego supra spem tuam ad

nell'autoreferenzialità della memoria evidenziata da Kablitz e Stierle, ma non senza una problematizzazione del rapporto tra finzione e verità e delle sue implicazioni morali.⁷²¹

Nella canzone 126 la centralità dell'ambiente naturale ed il suo rapporto con la memoria si fa ancora più chiara, infatti «la presenza del paesaggio diviene trasparente nella mente del poeta, costituisce la scena per i recuperi della memoria».⁷²² Così la vista delle «chiare, fresche et dolci acque»,⁷²³ si fa occasione per richiamare il ricordo di Laura investita dalla «pioggia di fior»,⁷²⁴ immagine «dolce ne la memoria»,⁷²⁵ che è in grado di temperare la paura della morte dell'io lirico.⁷²⁶ Il rapimento contemplativo del poeta giunge a fargli obliare se stesso,⁷²⁷ a confonderlo⁷²⁸ e fargli perdere contatto con la realtà, rimanendo diviso da «l'immagine vera».⁷²⁹ Anche in *Rvf* 126 ricorre dunque la proiezione incontrollata delle immagini laurane sul paesaggio, che ancora viene a coincidere con la memoria, e di nuovo l'immaginazione appare migliore della realtà. Tuttavia in questo caso la meditazione contemplativa approfondisce la *dulcedo memoriae* osservata in *Rvf* 125, tramutando la visione interiore in estasi, che anche le dolci rime falliscono a riprodurre poeticamente: «Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia, / poresti arditamente / uscir del boscho, et gir in fra la gente».⁷³⁰ In tal senso il fallimento della poesia in *Rvf* 126 non è riconducibile al conflitto fra realtà e immaginazione, ma piuttosto al *topos* dell'ineffabilità di fronte alla «*dulcedo stilnovistica e paradisiaca*»⁷³¹ della donna, dolcezza che allo stesso tempo, a posteriori, appare come la presa di coscienza che la *dulcedo memoriae* non può sopperire alla mancanza fisica della donna, come si osserva nella canzone successiva.

In *Rvf* 127, infatti, la finzione memoriale non riesce a sovrastare l'istanza di realtà e la sofferenza prodotta dall'assenza di Laura. Qui il ricordo della donna è l'unica cosa che mantiene in vita l'amante («Amor col rimembrar sol mi mantene»),⁷³² ma la memoria ne risulta danneggiata, confusa e disordinata. Nota in tal senso Stierle: «Ricordare sotto il dominio di Amore non conduce alla coerenza di una storia»⁷³³ per cui, nonostante siano rintracciabili degli schemi e degli apparenti

te venire, tuumque et Horatii vatis estivum habitaculum videre, quantumque desiderio tuo sufficiat manere non renuo; et tu, si ad me videndum venire malle – humanus enim animus his dulcius frui solet que laboriosius quesivit –, monstrabo tibi viam, in qua nec pedum vitio tarderis, nec terram cogaris plantis attingere», segnalata in *Canzoniere* a cura di Bettarini, cit., p. 585.

⁷²¹ ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 240: «se il desiderio “seco non s'accorda”, se la scrittura è smarrimento in un *obieto* che per definizione si nega, si sottrae, “assorda” e “abbaglia”, il discorso d'amore non può che essere discorso della mancanza, dell'approssimazione perennemente difettosa, come privazione immedicabile, dunque come assenza dell'oggetto stesso del desiderio: scrivere la sua ineffabilità coincide con il desiderio della poesia e la constatazione della sua impossibilità (Laura-lauro). Agostinianamente, la facoltà preposta a questa drammatica vicenda mitografica è l'*imaginatio* [...] che l'*occhio interno* (CCCXLV) della contemplazione memoriale fornisce degli errori e dei fantasmi depositari dell'ossessione (CIX-CX, CXXIX, CLXXVI) della fuga-inseguimento da e dell'oggetto bramato».

⁷²² STIERLE, *Un manifesto del nuovo canto*, cit., p. 300. Cfr. BETTARINI in *Canzoniere*, a cura di Ead., cit., p. 589: «Le dolci acque [...] il ramo, l'erba e i fiori, l'aria serena della prima stanza, già nominati come *fiume, herba o fior, dolce sereno* nell'ultima della canzone precedente, sono se stessi e insieme reliquie e proiezioni terrestri della donna».

⁷²³ *Rvf* 126, v. 1.

⁷²⁴ *Ivi*, v. 42.

⁷²⁵ *Ivi*, v. 41.

⁷²⁶ *Ivi*, vv. 20-22: «la morte fia men cruda / se questa spene porto / a quel dubbioso passo».

⁷²⁷ *Ivi*, v. 56: «Così carco d'oblio».

⁷²⁸ *Ivi*, vv. 61-63: «ch'i' dicea sospirando: / Qui come venn'io, o quando? / credendo esser in ciel, non là dov'era».

⁷²⁹ *Ivi*, v. 60.

⁷³⁰ *Ivi*, vv. 66-68.

⁷³¹ SANTAGATA in *Canzoniere*, a cura di Id., cit., p. 590.

⁷³² *Rvf*, 127, v. 18. Analogamente a quanto viene affermato in *Rvf* 47, vv. 1-2 («Io sentia dentr'al cor già venir meno / gli spirti che da voi ricevon vita»). Cfr. F. BRUGNOLO, «*Il desio che seco non s'accorda*»: *sintonie, rispecchiamenti e fraintendimenti* (*Rvf* 41-50), in *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, cit., pp. 115-140.

⁷³³ STIERLE, *Un manifesto del nuovo canto*, cit., p. 302.

sviluppi nella reiterazione delle immagini nella canzone,⁷³⁴ la memoria continua a proiettare nella mente del poeta immagini confuse che rimandano al fantasma laurano («onde s'io veggio in giovenil figura / incominciarsi il mondo a vestir d'erba, / parmi vedere in quella etate acerba / la bella giovenetta, ch'ora è donna»⁷³⁵). All'origine di questo schema reiterativo, analogo a quello osservato in *Rvf* 125, Petrarca riconosce chiaramente Amore: «Dico che, perch'io miri / mille cose diverse attento et fiso, / sol una donna veggio, e 'l suo bel viso»⁷³⁶. In questo caso tuttavia lo stile non è più caratterizzato dalle «dolci rime», ma piuttosto dalle «dogliose rime»⁷³⁷ incapaci di descrivere adeguatamente il «celato amoroso [...] pensiero»,⁷³⁸ unico conforto che salva dalla morte il poeta, il quale piange «la lontananza del [...] cor»⁷³⁹. In tal senso, al contrario di quanto avveniva in *Rvf* 125 la finzione memoriale qui, nonostante permetta quasi di toccare una dimensione atemporale, come si osserverà, non riesce a sopperire all'assenza di Laura, ma anzi a mala pena porta conforto all'amante, svelando il fallimento di quell'ideale *dulcedo memoriae* capace di annullare il tempo descritta con una connotazione estatica in *Rvf* 126.⁷⁴⁰

La parabola fin qui osservata trova compimento in *Rvf* 129. Qui già dal primo verso avviene la contaminazione fra ambiente esteriore e interiorità osservata nei componimenti precedenti, per cui il vagare del poeta è contemporaneamente «di pensier in pensier» e «di monte in monte». Nota in tal senso Stierle: «come il movimento di pensiero in pensiero non segue la linea di un argomento, anche l'andare di monte in monte non segue un sentiero ben stabilito»⁷⁴¹ e si noti qui il richiamo al movimento *modo huc, modo illuc* osservato nel *Secretum*. Allo stesso tempo la struttura ripetitiva della «canzone delle ossessioni visive per antonomasia»,⁷⁴² fa di quest'ultima di nuovo una rappresentazione della tensione contrastante tra pulsione figurativa della donna e tentativo di organizzazione della memoria attraverso la riflessione metapoetica, come cura alla *pestis phantasmatum*. Per riconoscere questo dato viene in aiuto il commento di Castelvetro, il quale individua una correlazione tra le stanze e gli elementi paesaggistici, quasi a rappresentare un tentativo di organizzazione mnemonica:⁷⁴³

⁷³⁴ Stierle individua anche uno sviluppo «nella sequenza delle cose naturali ricordate in corrispondenza con gli aspetti infiniti della bellezza della donna. Dalla primavera il ricordo giunge agli ultimi momenti dell'inverno quando il sole si riflette sulla neve bianca, nel preciso istante in cui comincia a sciogliersi. È così che si sente il poeta sotto l'attacco di Amore. La luce riflessa sulla neve bianca corrisponde allora alla bellezza giovanile della donna il cui splendore lo ha accecato per sempre» (*ibidem*).

⁷³⁵ *Rvf* 127, vv. 19-22. Cfr. *ivi*, vv. 29-36: «In ramo fronde, over viole in terra, / mirando a la stagion che 'l freddo perde, [...] ne gli occhi ò pur le violette e 'l verde / di ch'era nel principio de mia guerra / Amor armato, sì ch'anchor mi sforza, / et quella dolce leggiadretta scorza / che ricopria le pargolette membra»; *ivi*, vv. 43-47: «Qualor tenera neve per li colli / dal sol percossa veggio di lontano, / come 'l sol neve, mi governa Amore, / pensando nel bel viso più che humano / che pò da lunge gli occhi miei far molli»; *ivi*, vv. 57-61: «Non vidi mai dopo nocturna pioggia / gir per l'aere sereno stelle erranti, / et fiammeggiar fra la rugiada e 'l gielo, / ch'i' non avesse i begli occhi davanti / ove la stancha mia vita s'appoggia»; *ivi*, vv. 71-75: «Se mai candide rose con vermiglie / in vassel d'oro vider gli occhi miei / allor allor da vergine man colte, / veder pensar il viso di colei / ch'avanza tutte l'altre meraviglie». Cfr. par. IV.2.2.

⁷³⁶ *Ivi*, vv. 12-14.

⁷³⁷ *Ivi*, v. 2.

⁷³⁸ *Ivi*, v. 100.

⁷³⁹ *Ivi*, v. 105.

⁷⁴⁰ Cfr. PAZZAGLIA, *Tempo d'illusione?*, cit., p. 21: «Tempo d'illusione, dunque, misurabile soltanto nella *intentio animi*, assunto dal poeta a edenica memoria d'autenticità perduta, risognata ora, nel cammino dell'erranza, in un tempo, cioè, di assenza: di là dal "vero" e forse contro di esso. È il tempo della poesia, irreal e profondo, che si configura come tensione o aspirazione a una pienezza di vita, a vivere attimi da non definire né approfondire su un piano ideologico, ma esistenziale e lirico-fantastico».

⁷⁴¹ STIERLE, *Un manifesto del nuovo canto*, cit., p. 307.

⁷⁴² ARIANI, *Immagine*, cit., p. 164.

⁷⁴³ Lo sfondo mnemonico sotteso al componimento è supportato anche dal legame che si instaura tra memoria e pensiero

Il Petrarca lontano da Laura racconta come trapassi con minore noia il tempo. Fugge le persone, perchè non gli rompino i suoi pensieri, ed usa in luoghi solitari, ne' quali s'acqueta pensando. E divide i luoghi solitarij in Monti, e Selve, in Colle, e Pino, in Fonte, e Prati, in Faggio, e in una Montagna. Ora nella seconda Stanza dice che cosa faccia in Monti, e Selve, cioè che pensa d'aver ancora ad avere bene; poi ne despera. Nella terza quello che faccia in Colle, e Pino, cioè che s'immagina di veder Laura in un Sasso, e s'allegra: poi avveggendosi dell'errore, s'attrista. Nella quarta quello che faccia in Fonte, e Prato, e Faggio, cioè che s'immagina di vedere Laura come una Ninfa, o pure in una Nube; ma poi rimane per lo dolore stupido, quando s'avvede dello 'nganno. Nella quinta quello che faccia in una Montagna, cioè che contempla quanto spazio da quella sia lontano da Laura; poi si consola, dicendo che forse Laura si duole della sua partita⁷⁴⁴

A questa divisione schematica della rappresentazione poetica, tuttavia, non corrisponde uno sviluppo coerente del pensiero, piuttosto il poeta continua a subire una sistematica intrusione dell'immagine laurana, che si sovrappone all'ambiente senza controllo della mente:

Se 'n solitaria piaggia, rivo, o fonte,
 se 'nfra duo poggi siede ombrosa valle,
 ivi s'acqueta l'alma sbigottita;
 e come Amor l'envita,
 or ride, or piange, or teme, or s'assecura;
 e 'l volto che lei segue ov'ella il mena
 si turba et rasserena,
 et in un esser picciol tempo dura⁷⁴⁵

Si viene così a generare un rapporto diretto tra ambiente boschivo e immagine della donna («et quanto in più selvaggio / loco mi trovo e 'n più deserto lido, / tanto più bella il mio pensier l'adombra»).⁷⁴⁶ Questa figurazione acquisisce le caratteristiche di una visione che trova spiegazione nella sovrapposizione tra natura e memoria, al punto che il ricordo si traduce in una vera e propria allucinazione: «I' l'ò più volte (or chi fia che mi 'l creda?) / ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde / veduto viva». ⁷⁴⁷ Ma è a questo punto che la visione memoriale e la realtà collidono, svelando da un lato la disperazione provocata dall'assenza della donna, dall'altro l'incolmabile distanza tra immaginazione e mondo sensibile: «Poi quando il vero sgombra / quel dolce error, pur li medesimo assido / me freddo, pietra morta in pietra viva, / in guisa d'uom che pensi et pianga et scriva». ⁷⁴⁸

nella poesia petrarchesca. Cfr. DANIELE, *La memoria innamorata*, cit., p. 9: «il termine *pensiero* è frequentemente impiegato, giusta una semantica dilatata, con significati di facoltà mnemonica o immaginativa». Lo studioso porta come esempio i seguenti passi del canzoniere: *Rvf* 13, v. 9; *Rvf* 71, v. 91; *Rvf* 127, v. 100 e *Rvf* 36, v. 2.

⁷⁴⁴ *Le Rime del Petrarca brevemente esposte per Lodovico Castelvetro, edizione corretta, illustrata ed accresciuta*, Venezia, Presso Antonio Zatta, 1756, p. 302. Cfr. TORRE, *Vedere versi*, cit., p. 363.

⁷⁴⁵ *Rvf* 129, vv. 4-11. Si vedano anche ivi, vv. 17-19: «A ciascun passo nasce un penser novo / de la mia donna, che sovente in gioco / gira 'l tormento ch'i' porto per lei»; ivi, vv. 27-29: «Ove porge ombra un pino alto od un colle / talor m'arresto, e pur nel primo sasso / disegno co la mente il suo bel viso» e ivi, vv. 40-43: «I' l'ò più volte (or chi fia che mi 'l creda?) / ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde / veduto viva, et nel tronchon d'un faggio / e 'n bianca nube, [...]».

⁷⁴⁶ Ivi, vv. 46-48.

⁷⁴⁷ Ivi, vv. 40-42. Cfr. DANIELE, *La memoria innamorata*, cit., p. 15: «la memoria allucinata si riversa sugli elementi naturali, fa tutt'uno del ricordo e delle sue deformazioni soggettive. L'io prevarica anche nei confronti di se stesso, diventa misura incontrollata del sentimento». Si veda anche ARIANI, *Immagine*, cit., p. 155: «Nel varco tra verità e menzogna si è insinuato il fantasma di Laura, idolo di ogni mondana attrazione tanto da essere impresso per ogni dove nella realtà naturale (*Rvf* 129): la verità sembra incarnarsi allora nella menzogna stessa della *fictio*, con un esito impressionante di paradossi che istituisce la scrittura poetica come impropria devoluzione di verità a un oggetto, l'amata, che ne è di per sé priva, in quanto creatura effimera e transeunte. La scrittura poetica finisce per sostituire di fatto l'idolo-Laura all'unico vero e legittimo oggetto del desiderio, Dio, con le conseguenti dinamiche dilaceranti fra attrazione e peccato, fascinazione e dannazione».

⁷⁴⁸ *Rvf* 129, vv. 49-52, corsivo mio.

Ora, dopo le *dolci rime* e le *rime dogliose*, Petrarca in *Rvf* 129 si concentra sulla struttura poetica e sulla composizione delle immagini come mezzo per affrontare la lontananza della donna, nel tentativo di ordinare i ricordi. Eppure la memoria continua a figurare l'immagine laurana come nelle precedenti canzoni e la mente del poeta segue il vagheggiare dell'anima prodotto da Amore, trovandosi intenta a disegnare l'immagine di Laura. Questa azione tradisce una volontà figurativa nella memoria («Ove porge ombra un pino alto od un colle / talor m'arresto, e pur nel primo sasso / disegno co la mente il suo bel viso»),⁷⁴⁹ spinta dalla ricerca della *dulcedo memoriae* sperimentata in *Rvf* 125 e 126. Proprio grazie a questa la proiezione interiore acquisisce le caratteristiche di una vera e propria visione memoriale. È a questo punto che, di nuovo, compare il tema del rapporto tra finzione memoriale e realtà, ma questa volta la finzione, svelandosi come tale, traduce la *dulcedo memoriae* in disperazione, non rappresentando neanche più un conforto, come in *Rvf* 127, ma anzi acuendo la sofferenza dell'amante. La presa di coscienza dell'illusorietà dell'immagine laurana induce il poeta a «misurar» i suoi «danni» «con gli occhi»,⁷⁵⁰ valutando la distanza fisica della donna e ragionando sul suo dolore, il cui unico conforto sembra essere il pensiero di venire a sua volta pensato: «Poscia fra me pian piano: / Che sai tu, lasso! forse in quella parte / or di tua lontananza si sospira. / Et in questo penser l'alma respira». ⁷⁵¹ Si noti qui come gli «occhi» con i quali il poeta misura i suoi danni non siano quelli della vista sensoriale, ma quelli interiori, che sono in grado di innescare una riflessione sulla propria condizione. Qui Petrarca corrode la sua illusione memoriale fino a svelare la speranza di un amore corrisposto, che permetta una visione reale di Laura, segnando così nella canzone l'inversione del rapporto tra realtà e finzione instaurato in *Rvf* 125 e 126 e registrando la vittoria conclusiva, almeno in questo ciclo, della realtà e della sofferenza che ne deriva, tale da lasciare dell'amante «l'immagine [...] sola». ⁷⁵²

A fronte di quanto detto si noterà che nella serie di canzoni analizzate si rintracciano due dinamiche descritte nelle pagine precedenti: la prima è la predominanza del valore interiore dell'immagine, per cui ciò che avviene nel paesaggio in cui si trova l'io lirico è in realtà una proiezione di ciò che accade nella sua memoria e nella sua immaginazione. La seconda è il conflitto tra realtà e *fictio* memoriale: come si è osservato infatti, se è vero che l'immagine riacquisisce un suo valore è un suo statuto di verità morale tramite la sua funzione mnemonica, è altrettanto vero che Petrarca percepisce il dramma del proprio pessimismo relativo alla bellezza e al valore simbolico del *phantasma*, portando in primo piano la contraddizione tra finzione e verità. Proprio in virtù dell'attaccamento alle immagini e della *fluctuatio animi* che caratterizza il personaggio del poeta, la *cura memoriae* descritta nel *Secretum* non riesce dunque a sanare completamente l'angoscia del tempo. Sullo sfondo di questo fallimento permangono le problematicità prodotte dal confronto tra la concezione classica e quella medievale della temporalità, che tradiscono le già osservate contraddizioni tra la sensibilità protoumanistica di Petrarca e la sua formazione medievale. Nota in tal senso Pazzaglia:

All'idea della circolarità, è dunque, subordinata anche quella d'una linearità progressiva del tempo terreno,

⁷⁴⁹ Ivi, vv. 27-29. Cfr. *Vit. Nov.* XXIII, 1-2: «In quello giorno nel quale si compiea l'anno che questa donna era facta delli cittadini di vita eterna, io mi sedea in parte nella quale, *ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette*. E mentre io lo disegnava, volsi gli occhi e vidi lungo me uomini alli quali si convenia di fare onore, e riguardavano quello che io facea. E secondo che mi fu detto poi, elli erano stati già alquanto anzi che io me ne accorgesse. Quando li vidi, mi levai, e salutando loro dissi: «Altri era testé meco, perciò pensava»», corsivo mio.

⁷⁵⁰ Ivi, v. 56.

⁷⁵¹ Ivi, vv. 62-65.

⁷⁵² Ivi, v. 72.

fondazione necessaria del cristiano *itinerarium* etico-spirituale, cioè dell'arduo ritorno, nel quale soltanto trova giustificazione. [...] In Petrarca, in una lunga e non rettilinea ricerca di redenzione, esso coincide con la costante ansia, o *pathos*, del presente dell'anima, definito da sant'Agostino, correlandosi la verità implicita *in interiore homine* sulla quale egli costruisce la sua originale antropologia cristiana⁷⁵³

In tal senso la concezione lineare del tempo, necessaria nel pensiero cristiano affinché si possa strutturare un percorso di redenzione dell'individuo rispetto al peccato originale, traduce il mutamento ricorrente proprio del tempo ciclico classico in un cambiamento irreversibile. Il tempo cristiano, e con esso quello petrarchesco, è dunque un tempo di perdita, di oscillazione tra estasi e sgomento, illusione e morte, che cancella la bellezza e «dissipa la possibilità, per la persona, di definirsi in una storia nella quale e per la quale costruirsi».⁷⁵⁴

Ciò si comprende prendendo in esame *Rvf* 323. Qui Chiappelli individua la medesima dinamica di interiorizzazione e lo stesso conflitto tra realtà e *fictio* che si sono osservate nelle canzoni 125-129, riconoscendo nella «parabola interiore» che si ripete nel componimento un «punto critico» rappresentato dalla «caduta precipitosa, inattesa, inarrestabile, dall'estasi allo sgomento».⁷⁵⁵ È Sabrina Stroppa, d'altro canto, a interpretare la serie di catastrofi che caratterizza *Rvf* 323 come l'analisi del rapporto tra il simbolo e il tempo. In tal senso la studiosa, rintracciando una serie di luoghi e *topoi* significativi nella canzone, pone in relazione il *contemptus mundi* di Petrarca a quello di Ugo di San Vittore per la comune tendenza dei due autori a ricondurre la *vanitas* della realtà sensibile non alla bassezza intrinseca delle cose del mondo, quanto piuttosto «all'effetto del trascorrere del tempo sui simboli»,⁷⁵⁶ destinati anch'essi a perire. Così le ripetute distruzioni delle allegorie laurane in *Rvf* 323, così come l'eradicazione del lauro della *Laurea occidens*, non rappresentano unicamente il trauma della morte dell'amata, né solo il trionfo del tempo sul simbolo, ma anche il fallimento dell'arte che tenta di forgiare questo simbolo, ossia la poesia.⁷⁵⁷

Ora, che la scrittura poetica rappresenti per Petrarca un tentativo di opporsi allo scorrere del tempo è un dato posto in evidenza da Santagata, il quale afferma:

È facile vedere come le peculiarità del Petrarca Lirico siano tutte tra loro collegate e come altresì convergano tutte verso un punto, un denominatore che potrebbe essere definito "classicismo". A sua volta, questa categoria culturale può essere rapportata a un nucleo psicologico profondo. La volontà di durare, di costruire oggetti stabili, di proferire parole che il tempo non deforma non sorprende in un uomo così scopertamente ossessionato dallo scorrere del tempo, dalla labilità della vita e dalla fragilità dei segni⁷⁵⁸

⁷⁵³ PAZZAGLIA, *Tempo d'illusione?*, cit., pp. 12-13.

⁷⁵⁴ Ivi, p. 14.

⁷⁵⁵ F. CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio del Petrarca, la canzone delle visioni*, Firenze, L. S. Olschki, 1971, p. 29.

⁷⁵⁶ STROPPA, «*Quid vides?*», cit., p. 180. Cfr. ivi, p. 160: «il *De vanitate mundi* di Ugo di San Vittore [...] è ascrivibile [...] a quel filone apologetico che tanta fortuna ebbe dal *De fuga saeculi* di Ambrogio fino almeno al trattato eponimo di Innocenzo III; ma l'assoluta assenza di un deprezzamento delle opere umane, pur nella considerazione della loro *vanitas*, permette di leggere il dialogo vittorino come modello prossimo della canzone petrarchesca, a differenza di altri testi *de contemptu*». Tuttavia la figura del teologo è più difficilmente collegabile al poeta sulla base dei manoscritti, come ricorda sempre Stroppa infatti «L'unico codice petrarchesco in cui sia rinvenibile il nome di Ugo di San Vittore [...] è il Par. lat. 2540, contenente l'anonimo *Speculum de mysteriis Ecclesiae* a lui attribuito, che è in realtà una sorta di compilazione di *excerpta* ugoniani» (ivi, p. 159, n.).

⁷⁵⁷ Ma si veda anche l'opinione di MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 127: «la morte del lauro è la fine amara delle ambizioni poetiche, superate e trionfate dal tempo, ma segna anche il sorgere di un nuovo amore, quello per una verità più nascosta, più difficile da conquistare, più *dulce quesita*. Infatti, il lauro continua a vivere, con rami più folti, negli Elisi. Non manca nemmeno nella *Laurea occidens* un richiamo al lessico dell'interpretazione allegorica: Silvano ricerca la verità della poesia, o una poesia della verità; Socrate gli indica che il lauro ha perso la scorza, ma non la *medulla*; in linguaggio figurato: che il tempo della poesia di argomento terreno è finito, che il poeta ha ormai penetrato la scorza e scoperto la verità che le è sottesa (la morte, che il filosofo deve continuamente meditare); e che il tragitto verso un'altra e più *dolce veritas* va segnato altrove che non in terra».

⁷⁵⁸ SANTAGATA, *Introduzione a Canzoniere*, cit., p. XLVI. Si veda anche ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 171 per le *Familiares*:

La lirica petrarchesca appare dunque plasmata dal dialogo con i modelli della classicità, tramite il quale Petrarca cerca nella memoria una dimensione atemporale, facendo leva su due tipologie di ricordo: la prima è la memoria storica e collettiva dell'uomo, o almeno degli uomini dotti. In questo spazio, come si è osservato la poesia è il frutto del dialogo con il passato e rappresenta il dialogo futuro, garantito dalla fama e dalla memoria, che, salvando i nomi dall'oblio, permette loro di continuare ad essere ricordati e a confrontarsi con le generazioni a venire. Su questo livello, dunque, fama e memoria si oppongono al tempo,⁷⁵⁹ tradendo l'approccio preumanistico di Petrarca.⁷⁶⁰ Più sottile e problematico è il secondo piano su cui la lirica di Petrarca cerca di superare il cambiamento prodotto dal tempo. Questo tipo di speculazione, infatti, riguarda la creazione di un simbolo che entri nell'eternità.⁷⁶¹ Tale possibilità, come si osservava, viene negata da tutto il sistema filosofico cui Petrarca fa riferimento, ma questa tensione rimane sottesa a larghe parti della sua poesia, e in particolare ai *Triumph*, dove, come si analizzerà, genera una serie di problemi ermeneutici.

«l'architettura della silloge si regge del resto su ben calcolati bilanciamenti [...]: ad un libro I di pretesi *iuvenilia* fa da speculare *pendant* il XXIV, monumento umanistico di epistolografia immaginaria [...] che costituisce una galleria ideale di *auctoritates* ai cui insegnamenti morali si conforma l'autobiografia, simbolicamente assoggettata, *in limine*, a una *fuga temporis* [...] da cui solo la scrittura e la memoria scampano» e ID., *Immagine*, cit., p. 166: «Petrarca, lavorando sui tanti luoghi agostiniani relativi alla memoria come magazzino di immagini da cui si estraggono i materiali per inventare anche inauditi fantasmi, arrivi a formulare una sorta di / controsenso come “immagini di parole” (*verborum imaginum*) [*De rem.* I, 8, il passo su Temistocle], vera e propria sigla metapoetica dove finalmente tutte le immagini vengono denudate come pura materia verbale, fatta della inconsistenza dei sogni e pur tuttavia coraggiosamente sottratta all'oblio dalla sua disperata segnatura *in scriptura*». E TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 78: «L'investimento pedagogico che giustifica teleologicamente l'essere di tutte queste azioni non esaurisce però in sé il portato umanistico dell'esperienza culturale petrarchesca; intimamente intrecciato ad esso è infatti il motivo dell'ineluttabile scorrere del tempo che volge lo sguardo di ogni poetica alla contemplazione del “vite cursum”, al suo cosciente esame e all'inflessa tensione di preservarne dall'oblio gli *sparsa fragmenta*».

⁷⁵⁹ Anche Ariani riconduce questa dinamica alla fonte vittorina, si veda in tal senso ARIANI, *Petrarca*, cit., pp. 143-144: «è questo forse il Petrarca più “segreto”, che per disdegno verso la scolastica, aristotelicamente sorda a incursioni mistiche [...], solo in rari lacerti rivela le proprie inclinazioni in campo teologico: costituito il piedistallo enciclopedico della *solitudo* nel *De vita*, il *De otio* costruisce l'utopia personale di un *silentium* interiore abitato da libri e fantasmi, ma capace, in pochi momenti di confessione autentica, di rescare gli ultimi lacci per le fulminanti introspezioni di una “tecnica” mistica, appresa probabilmente sui testi dei Vittorini, che coniuga ragione e contemplazione in un fermo sguardo sulle cose del mondo e dell'oltremondo».

⁷⁶⁰ D. CANFORA, *Il tempo di un umanista*, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 277-288, a p. 285: «il rifiuto [del *supervacuum*], che Petrarca proclama in apertura del XXIV delle *Familiars*, “sostituisce” il più tradizionale *contemptus mundi*. Tale sfumatura, apparentemente lieve, comporta senza dubbio – e con buona pace, si vorrebbe aggiungere, ella perenne esitazione e della studiata prudenza dell'umanista – la constatazione che esistono anche cose non superflue nel transito terreno. Che è, come si diceva una delle più durature conquiste intellettuali dell'Umanesimo».

⁷⁶¹ Cfr. DANIELE, *La memoria innamorata*, cit., p. 2: «la “memoria innamorata” è la dimensione fondamentale della fase creativa, dell'aspirazione all'immortalità tramite l'opera e insieme della fecondazione continua della materia poetica».

CAPITOLO IV: LA MNEMOTECNICA NEI *TRIUMPHI*

IV.1. INTRODUZIONE

Nel capitolo precedente si è ricostruito il legame della mnemotecnica di Petrarca con il suo *studium* e i processi della sua creazione poetica. Si è dunque analizzato come questa tecnica assuma la funzione di una *cura memoriae* da opporre all'attaccamento alle immagini del mondo dimostrato da Francesco nel *Secretum*. Si è infine posto in evidenza come l'utilizzo di un'immagine arbitraria quale strumento filosofico della meditazione intercetti la ricerca poetica di una dimensione atemporale, in cui sia possibile individuare un simbolo in grado di sopravvivere al tempo.

Il percorso fin qui delineato trova una trasposizione letteraria, seppure incompiuta, nei *Triumphs*, rispetto ai quali già Yates, suggerendo l'attuazione di una mnemotecnica da parte del poeta, si domandava «se per caso le virtù non si aggirassero su carri nella memoria del Petrarca, con i loro famosi “esempi” al loro seguito come nei *Trionfi*». ¹ In tal senso, come si tenterà di dimostrare, nell'opera le funzioni creativa, meditativa e morale della mnemotecnica petrarchesca trovano la loro più complessa rappresentazione, sviluppando le esperienze della *Laurea occidens* e del *De remediis*, ma anche le riflessioni sulla memoria osservate nel *Secretum*, nelle epistole e nei *Fragmenta*. Come si osserverà, i dubbi sulla cronologia del poema e la chiara mancanza di una sua revisione finale impediscono di comprendere fino in fondo come i diversi capitoli trionfali si posizionino nello sviluppo della poetica petrarchesca. Allo stesso tempo una serie di nodi evidenziati dalla critica e frequentemente ricondotti all'incompiutezza dell'opera possono essere sciolti ricorrendo ad un confronto con l'opera del poeta e ad un'indagine delle dinamiche interne al testo. Riguardo tali questioni appare centrale la riflessione sulla memoria e la mnemotecnica del poeta, il quale nei *Triumphs* costruisce una struttura complessa e stratificata nel tentativo di tenere insieme la propria biografia amorosa, l'esperienza erudita, il genere della *visio*, quello del poema allegorico-didascalico e l'esperienza lirica dei *Fragmenta*. Il poema è dunque un'opera complessa, che, a fronte di alcuni scompensi prodotti dalle contraddizioni tra gli obiettivi che Petrarca riassume, ma forse proprio per questi, non può essere ignorata dalla critica, anche vista l'attenzione più che ventennale che il poeta gli rivolse. In tal senso, le prossime pagine, lungi dal fornire una lettura esaustiva ed univoca dell'opera, intendono piuttosto evidenziare il posizionamento dei *Triumphs* all'interno del panorama mnemonico medievale, con il suo profondo legame tra parola e immagine, ma anche l'azione di revisione e rinnovamento che Petrarca, ancora una volta, attua rispetto alla tradizione.

Per analizzare il poema sarà dunque necessario partire dal confronto con due testi ai quali l'opera è strettamente legata: i *Fragmenta* e la *Commedia*. La raccolta di liriche fornisce non solo un modello di elaborazione del materiale biografico e poetico che si sviluppa parallelamente alla costruzione della narrazione trionfale, ma anche un esempio dell'utilizzo petrarchesco di strutture diegetiche e figurative strettamente legate a processi mnemonici. Il primato della rappresentazione lirica sulle istanze narrative dimostrato nei *Fragmenta*, in tal senso, suggerisce una chiave di lettura dei *Triumphs* che permette di interpretare, al netto della sua incompiutezza, una serie di contraddizioni del poema, ma anche di analizzarne la narrazione per quadri e la componente lirica sottesa al *topos* visionario che ne guida apparentemente lo sviluppo.

Il confronto con la *Commedia*, d'altro canto, configura quest'ultima come un modello di

¹ YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 95.

tecniche figurative, narrative e retoriche che Petrarca rielabora fino a stravolgere il significato e lo scopo con il quale erano state impiegate da Dante. Elementi quali la struttura diegetica fondata sulla distinzione tra *auctor* e *agens*, l'utilizzo dell'allegoria e la sintesi di memoria biografica e memoria culturale, che risultavano fondamentali nella costruzione della *Commedia*, vengono ripresi nei *Triumphs* solo per farne qualcosa di completamente nuovo, riducendo l'universo dantesco ad una psicomachia interiore, priva di contenuti reali ma, proprio per questo, capace di veicolare verità etico-filosofiche.

A partire da queste basi nel presente capitolo, dopo aver preso in considerazione preliminarmente i problemi testuali legati ai *Triumphs*, si analizzeranno innanzitutto le caratteristiche della narrazione memoriale e lirica nei *Fragments*, e in particolare delle canzoni "a politico". Quindi si individueranno i piani narrativi generati dal peculiare utilizzo della scissione tra *agens* e *auctor* proposta da Petrarca nei *Triumphs*, riconoscendo come il percorso del primo sia da porre in relazione alla *factio* visionaria, mentre quello del secondo alla visualizzazione memoriale. Si procederà dunque alla descrizione del viaggio dell'*agens*, analizzando la sistematica negazione della verità della visione osservabile nel testo. Si porrà poi in evidenza il primato della dimensione lirica rispetto all'istanza narrativa e al *topos* visionario, prendendo quindi in considerazione le implicazioni ermeneutiche di questa dinamica.

Si analizzerà inoltre il percorso memoriale compiuto dall'*auctor* parallelamente a quello visionario dell'*agens*. Si procederà alla descrizione delle *picturae agentes* dei vari capitoli trionfali, analizzando la struttura delle schiere, le figurazioni delle personificazioni e le loro dinamiche di interazione. Attraverso questa analisi sarà possibile porre in evidenza la verità etico-filosofica contenuta nel poema e le tecniche impiegate da Petrarca per rappresentarla.

Si trarranno dunque le conclusioni descrivendo la mnemotecnica dell'*auctor* del poema e le sue conseguenze sulla sua memoria biografica e sulla memoria culturale. Si analizzerà infine il percorso metapoetico proposto da Petrarca nei *Triumphs*.

IV.1.1. Problemi testuali e macrostruttura dei *Triumphs*

Qualunque studio che si occupi dei *Triumphs* deve tenere conto di una serie di problematiche di natura filologica legate al testo. Il poema infatti si presenta come un'anomalia nell'opera petrarchesca: innanzitutto esso non viene mai nominato esplicitamente dal poeta, dato che ne complica non poco la datazione.² In secondo luogo esso presenta una tradizione eterogenea nell'ordinamento dei capitoli, legata probabilmente ad una o più riscritture a partire da un nucleo che parte della critica fa risalire ad una datazione alta. I *Triumphs*, infine, sono un'opera incompiuta, che in quanto tale presenta delle criticità irrisolvibili, ma allo stesso tempo il poema è caratterizzato da un audace sperimentalismo, testimoniato dal tentativo petrarchesco di trovare un punto di incontro tra la tradizione esemplaristica di cui egli fa largo uso nelle opere latine, la poesia lirica dei *Fragments* e il genere visionario. In tal senso, prima di affrontare la dimensione memoriale e mnemonica dei *Triumphs* sarà necessario partire da una breve analisi delle problematiche relative alla composizione e alla tradizione dell'opera, problematiche che forniscono importanti spazi di riflessione per comprendere il percorso che Petrarca

² Cfr. ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 5 dove lo studioso parla di una «una reticenza più severa di quella esercitata sulle *nugelle* liriche, probabilmente per un'insoddisfazione anche più acuta nei confronti di un ordine poemato che forse non vedeva risolto o che comunque gli opponeva una resistenza maggiore».

descrive nel poema.

IV.1.2. Le incertezze dei *Triumph*: i problemi testuali

Il primo problema che si incontra nella ricostruzione del testo dei *Triumph* è la mancanza quasi completa di autografi. Del poema, infatti, possediamo testimonianze della mano di Petrarca unicamente relative ad una porzione di *TC* III corrispondente ai vv. 46-48 e 73-184³ e al *TE*, entrambi presenti sul “codice degli abbozzi” (Vat. lat. 3196).⁴ C’è poi una tradizione indiretta che in alcuni casi riporta anche alcune postille del poeta,⁵ e proprio a partire da questa si può individuare un *terminus ante quem* della composizione del testo. La postilla più antica, infatti, risale all’8 settembre del 1357, data segnata sopra il v.1 di *TC* I, ad indicare l’inizio di una trascrizione,⁶ per cui a questa altezza il testo doveva già aver «conosciuto un’elaborazione più articolata». L’ultima postilla al *TE*, invece, risale al 12 febbraio 1374,⁸ a pochi mesi dalla morte del poeta, che avverrà tra il 18 e il 19 luglio dello stesso anno.

Più complessa è invece l’individuazione del *terminus post quem* della composizione dei *Triumph*. In tal senso se per Pasquini è «davvero inconcepibile [...] l’ideazione dell’opera se non in un tempo posteriore al fatale 1348»,⁹ Wilkins e Calcaterra datano invece *TC* al 1340-41, mentre *TP* al 1342-43.¹⁰ Billanovich dal canto suo ipotizza che Petrarca inizi a comporre l’opera ispirandosi a due manoscritti ricevuti da Boccaccio nel 1352 dopo l’incontro padovano dell’anno precedente, che

³ Cfr. PACCA in *Triumph*, cit., p. 131.

⁴ SANTAGATA, *Introduzione a Triumph*, a cura di Pacca, cit., pp. XXVI-XXVII.

⁵ In particolare Pasquini individua cinque testimoni principali, ossia ms. Casanatense 925 (C), ms. Harleian 3264 (H), inc. IB 25926 della British Library (I), ms. Laurenziano 41,14 (L) e ms. Parmense 1636 (P), e due minori, ossia il Commento di Daniello e la biografia di Beccadelli. Cfr. E. PASQUINI, *Il testo: fra l’autografo e i testimoni di collazione*, in *I Triumph di Francesco Petrarca*, cit., pp. 11-46, a p. 12.

⁶ PACCA in *Triumph*, cit., p. 42: «Triumphus Cupidinis et cetera 1357 veneris hora vesperarum 8 septembirs Gargnani unde abutum meditor imbribus fessus occurrit haec vaganti valde animo / Require pro correctione si sit opus hac papiro». Sulla postilla si veda anche ID., *Varianti e postille di tradizione indiretta*, in *I Triumph di Francesco Petrarca*, cit., pp. 323-342, a p. 332. Per la prima correzione si veda invece la seguente postilla: «Lune ante matutinum Prothi et Iacinti anno sequenti fuit die martis id festum et eram Pagessani [C Pagazzani] ubi sum et hodie mercurii 12 septembris mane dum hoc scribo et ista percurro fastidio potius quam studio nescio quamdiu hic ero expecto Bersaminum [C Lelium grun(n?)i] quem Parmam misi sabato preterito pro militia Ia(cobi) co(mitis?)» (ID., in *Triumph*, p. 70) che Pacca data al 1357, anche se altri, tra cui Proto e Appel, ventilavano la possibilità che risalisse all’anno precedente, ma Pacca, analizzando i calendari e le ricorrenze dei santi indicati nella postilla, preferisce il 1358. (ID., *Varianti e postille di tradizione indiretta*, cit., pp. 331-333).

⁷ PACCA in *Triumph*, cit., p. 42.

⁸ Ivi, p. 508: «“dominica carnis privii 12 februarii 1374 post cenam”. La prima postilla a *TE* risale a meno di un mese dall’ultima (“1374 dominico ante cenam 15 Ianuarii ultimus cantus”), ma la formula *hic placet* presente sul vat. lat. 3196 testimonia che Petrarca “è intervenuto sul testo anche dopo averne completato la prima stesura” (*ibidem*), dunque è probabile che la postilla del 15 gennaio non vada interpretata come indicazione dell’inizio della composizione, come invece suggerivano Appel e altri» (Cfr. ARIANI in *Triumph*, cit., p. 5). Per la datazione degli ultimi due capitoli si veda anche SANTAGATA, *Introduzione a Triumph*, cit., pp. XXVII-XXVIII: «l’insieme delle testimonianze indirizza verso gli anni della piena maturità e della vecchiaia, tanto più che è molto verosimile che il *Triumphus Temporis* risalga agli anni Settanta, mentre è quasi certo che la composizione del *Triumphus Eternitatis* cade nell’ultimo anno di vista di Petrarca».

⁹ PASQUINI, *Il testo: fra l’autografo e i testimoni di collazione*, cit., p. 17.

¹⁰ In questa direzione si muove anche U. DOTTI, *A proposito della datazione del Triumphus Pudicitie*, in *I Triumph di Francesco Petrarca*, cit., pp. 317-323, alle pp. 317-321 e Fenzi, il quale suggerisce che l’«altro lavoro» menzionato in *Rvf*93 possa essere proprio il poema, portando la datazione al 1340-1342 (E. FENZI, *Per un sonetto del Petrarca: R.V.F. XCIII*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLI [1974], pp. 494-519). Ma si veda al riguardo l’opinione contraria di SANTAGATA in *Canzoniere*, a cura di Id., cit., p. 453 e 455.

contenevano la *Commedia* (oggi Vat. lat. 3199)¹¹ e l'*Amorosa Visione* (andata perduta).¹² Di qui si apre la complessa questione del rapporto tra i *Triumphs* e il poema boccacciano,¹³ messo fortemente in dubbio da Santagata, il quale tuttavia riconosce il 1352 come possibile data di inizio della composizione dei *Triumphs*, sulla base della presenza a Valchiusa di Petrarca, che cercava pace lontano dalla corruzione della curia avignonese.¹⁴ Così lo studioso riconduce «l'arco di composizione almeno del primo *Triumphus Cupidinis* [...] al periodo compreso tra la primavera del 1352 e il settembre del 1357, documentato dalla prima postilla datata».¹⁵ Ariani, dal canto suo, suggerisce la possibilità che Petrarca si riferisca proprio ai *Triumphs* nella *Familiare* XIX, 16 indirizzata a Guido Sette e databile tra la primavera e l'estate del 1357, dove il poeta parla di come si senta stimolato da «*ipsa rerum novitate*»¹⁶ del suo lavoro letterario, per cui a questo periodo di intensa attività poetica sarebbe ascrivibile il raggiungimento di una «lucida coscienza progettuale» in relazione al poema.¹⁷

A questo già complesso quadro va aggiunto che probabilmente i *Triumphs* nascono dal ripensamento petrarchesco di un altro progetto, il cui nucleo compositivo si rintraccia nella coppia *TM II-TF Ia*. L'ipotesi, che «godeva di una certa fortuna»¹⁸ all'inizio dello scorso secolo, secondo

¹¹ Sul rapporto di Petrarca con la *Commedia* si vedano almeno P. TROVATO, *Dante in Petrarca, per un inventario dei dantismi nei "Rerum vulgarium fragmenta"*, Firenze, Leo S. Olschki, 1979 e M. SANTAGATA, *Dante in Petrarca*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLVII (1980), pp. 446-452.

¹² G. BILLANOVICH, *Suggerzioni di cultura e d'arte fra Petrarca e Boccaccio*, Napoli, Pironti, 1946, pp. 28-66.

¹³ Esistono due redazioni dell'*Amorosa Visione* boccacciana, per Branca la seconda redazione (testimoniata dall'*editio princeps* di Girolamo Claricio a Milano, per i tipi di Zanzotto da Castiglione, 1521) sarebbe conseguente alla revisione apportata da Boccaccio alla sua opera dopo aver letto i *Triumphs* (V. BRANCA, *Implicazioni strutturali ed espressive fra Petrarca e Boccaccio e l'idea dei Trionfi*, in *Convegno Internazionale Francesco Petrarca*, Roma Arezzo Padova Arquà Petrarca, 24-27 aprile 1974, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1976, pp. 141-161). Per Billanovich invece il poema petrarchesco sarebbe dipendente dalla seconda redazione dell'*Amorosa Visione* (G. BILLANOVICH, *Dalla Commedia e dall'Amorosa Visione ai Trionfi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CCXXIII [1945], pp. 1-52). Diversi studi, tuttavia, mettono in dubbio l'attribuzione boccacciana della seconda redazione, che invece sarebbe frutto di un intervento sul testo di Girolamo Claricio (si veda in tal senso V. PERNICONE, *Girolamo Claricio collaboratore del Boccaccio*, in «Belfagor», I [1946], pp. 474-486), al punto che Santagata si spinge ad affermare che «totale è stato il crollo del rapporto *Triumphs-Amorosa Visione*» (SANTAGATA, *Introduzione a Triumphs*, cit., p. XXIX).

¹⁴ SANTAGATA, *Introduzione a Triumphs*, cit., p. XXXI: «a prima vista l'indizio può sembrare di una gracilità estrema. Ma se si considera come sia caratteristico di Petrarca, soprattutto poi in questi anni, mescolare nei suoi testi vita e finzione e intrecciare in modo stretto i dati autobiografici al discorso letterario, l'indizio apparirà tutt'altro che inconsistente».

¹⁵ Ivi, p. XXXI.

¹⁶ *Fam.* XIX, 16, 5-7: «*Itaque diebus ac noctibus vicissim lego et scribo, alternum opus alterno relevans solatio, ut unus labor alterius requies ac lenimen sit. Nulla michi delectatio aliunde, nulla vivendi dulcedo alia [...]. De eventu Deus viderit, cui notissima est voluntas mea, quam si utilem anime noverit, adiuvabit, spero; utcunque autem ipsa sibi voluntas erit premium, quamvis nuda et optatis spoliata successibus. Ego interim anhelus vigilo sudo estuo nitor in adversum, et ubi densior difficultatum sepes, eo alacrior gressum fero, ipsa rerum novitate seu asperitate excitus atque impulsus. Certus labor, fructus incertus, malum michi comune cum ceteris stadium hoc ingressis*», corsivi miei.

¹⁷ ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 6. Lo studioso rintraccia anche un'altra possibile menzione dei *Triumphs* nella *Sen.* V, 2, 51 dove Petrarca afferma: «*Hac spe tractus simulque stimulis actus adolescentie magnum eo in genere opus inceperam iactisque iam quasi edificii fundamentis calcem ac lapides et ligna congesseram, dum ad nostram respiciens etatem, et superbie matrem et ignavie, cepi acriter advertere quanta esset illa iactantium ingenii vis, quanta pronuntiationis amenitas, ut non recitari scripta diceres sed discerpi*». Ma al contrario si veda S. RIZZO in *Res seniles. Libri 5-8*, a cura di Ead. con la collaborazione di M. Berté, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 43: «Si è discusso su quale fosse il "magnum opus" volgare intrapreso da Petrarca e sono state avanzate varie ipotesi (un poema su Scipione l'Africano, i Trionfi, un carne su Laura e l'alloro), ma pare indubbio che si tratti dei *RVF*, giacché la raccolta di "calcem ac lapides et ligna" allude certamente a un'opera che doveva risultare da componimenti preesistenti (i materiali che Petrarca "congesserat" per costruire con essi l'edificio di cui aveva gettato le fondamenta, cioè il progetto generale); e l'accento di § 55 a "sparsa illa et brevia, iuvenilia atque vulgaria", che ormai divenute di proprietà del volgo Petrarca abbandona al loro destino per mettere in salvo opere maggiori usando lo strumento del latino, conferma che si sta parlando unicamente delle rime volgari, così come rime volgari erano quelle bruciate dal Boccaccio che hanno dato lo spunto al discorso».

¹⁸ SANTAGATA, *Introduzione ai Triumphs*, cit., p. XIX. Cfr. G. MELODIA, *Studio su I Trionfi del Petrarca*, Palermo, Reber, 1989 e A. DELLA TORRE, *Per una nuova interpretazione dei "Trionfi"*, in *Scritti varii di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Reiner*, Torino, Bocca, 1912, pp. 865-897.

Santagata «è ardata ma tutt'altro che inverosimile»,¹⁹ in quanto la tradizione riporta di frequente la coppia di capitoli in sequenza.²⁰ Un ulteriore dato a sostegno di questa teoria è la testimonianza di un letterato pistoiese, Zenone Zenoni, il quale afferma di aver visionato le carte di Petrarca a Padova tre mesi dopo la morte del poeta e di aver trovato un poema incompiuto, il cui *incipit* era «la notte che seguì l'orribil caso»,²¹ per cui probabilmente egli deve aver letto i resti «di una prima redazione» dei *Triumphs* o «di un poema a sé stante».²²

Dal *TF* Ia sarebbero dunque stati tratti in un secondo momento il *TF* I e il *TF* II,²³ mentre più complessa è la questione di *TM* II. La critica è infatti concorde sul fatto che questo capitolo sia uno «snodo cruciale non solo [...] della narrazione e dell'ingranaggio del poema, ma anche dell'*iter* autoriflessivo»,²⁴ ma la congiunzione apparentemente diretta tra la conclusione di *TM* I e l'*incipit* di *TF* I²⁵ fa dubitare della sua effettiva accettazione a testo. A questo va aggiunta l'«assurda incongruenza» del sogno nel sogno introdotta da *TM* II nel poema,²⁶ che, se può trovare un modello nei sogni dell'*agens* dantesco nel *Purgatorio*, presenta comunque una sua complessità. Ariani in tal senso suggerisce che il capitolo vada interpretato come «l'attuazione di un romanzo degli affetti

¹⁹ SANTAGATA, *Introduzione a Triumphs*, cit., p. XX.

²⁰ *Ibidem*. Cfr. PASQUINI, *Il testo: fra l'autografo e i testimoni di collazione*, cit., pp. 17-18: «Quanto poi alla consistenza di un nucleo germinale costituito dalla *iunctura* tra *TM* II e *TF* Ia, non sarà senza significato che almeno uno degli apografi diretti, C, testimone di fasi più antiche dell'elaborazione, rechi ai primi due posti questi capitoli, confermando la consistenza di una diffusione di questo tipo (o meglio archetipo) strutturale nel vasto circuito della V1, ma anche in uno dei rari esponenti dell'ultimo Trecento quale, ad esempio, il (sottovalutato da Appel) manoscritto Correr (VC)». Ma si veda al contrario BATTAGLIA RICCI, *Immaginario trionfale*, cit., p. 290, n.: «Mi pare non legittimata dal contesto l'interpretazione di Proto citata in *Triumphs*, a cura di Pacca, cit., p. 557, che utilizza quest'interpretazione [che la guerra menzionata in *TF* Ia sia *TM* II] per rilanciare l'ipotesi di un'originaria autonomia strutturale della coppia *TM* II-*TF* Ia. Difficile credere che l'"altra guerra" del v. 12 sia pura metafora a significare "travaglio interiore": e non solo perché essa, almeno ai lettori moderni, evoca echi interni al testo. Il "vidi" dai cui "un'altra guerra" dipende è termine forte che rimanda di necessità alla situazione onirico-visionaria che costituisce l'*inventio* portante del testo; e la coreografia di una regina preceduta da insegne e circondata da eroi è del tutto pertinente a un contesto di tipo militare. E risulta difficile, se si ritaglia idealmente la coppia *TM* II-*TF* Ia dall'opera come la conosciamo, pensare all'esperienza narrata in *TM* II come una metaforica "prima guerra". Tale interpretazione non impedisce di credere che una coppia di capitoli più o meno prossimi a *TM* II-*TF* Ia abbia costituito il nucleo primigenio dell'opera: *TF* Ia potrebbe essere una redazione già localmente riveduta del capitolo originario, in funzione di un'opera che aveva assunto o stava assumendo una forma più prossima a quella a noi nota».

²¹ ZENONE ZENONI, *La pietosa fonte*, IX, 46-57: «O dicator volgar, come perdeo / grand'argomento vostro aguto ingegno / quando sì bel volume non compieo? / Nel qual di gran triunfo è fatto degno / amore e morte, dico di Parnaso, / il fondamento suo era sostegno. / La notte che seguì l'orribil caso, / che spense il sole, anzi il ripuose in cielo, / di ch'io son qui com'uom cieco rimaso. / Di tutto quanto questo ti rivelo, / come 'l principio del più bel volume / che fosse, poi che fu formato il cielo», corsivi miei, citata in Santagata, *Introduzione a Triumphs*, cit., p. XX.

²² SANTAGATA, *Introduzione a Triumphs*, cit., p. XXI.

²³ Ivi, p. XXII: «in seguito Petrarca ruppe l'unità della coppia: mentre sappiamo che da *TF* Ia nacquero, per gemmazione, *TF* I e *TF* II, entrambi funzionali all'organizzazione del nuovo poema, ignoriamo quale destinazione egli effettivamente prospettasse a *TM* II».

²⁴ C. BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, cit., pp. 175-218, a p. 206. Cfr. SANTAGATA, *Introduzione a Triumphs*, cit., p. XXII: «La collocazione dentro ai *Triumphs* che la vulgata gli attribuisce è in effetti problematica da molti punti di vista, ma d'altro canto possiamo anche presumere che Petrarca non si piegasse facilmente all'idea di scartare e mettere da parte un capitolo come questo, più di ogni altro legato al personaggio di Laura».

²⁵ Cfr. *TM* I, vv. 169-172: «Quasi un dolce dormir ne' suo' belli occhi, / sendo lo spirito già da lei diviso, / era quel che morir chiaman gli sciocchi: / Morte bella pareo nel suo bel viso» e *TF* I, vv. 1-4: «Da poi che Morte triunfò nel volto / che di me stesso triunfar solea, / e fu del nostro mondo il suo sol tolto, / partissi quella dispietata e rea». Si veda in tal senso PACCA in *Triumphs*, cit., p. 306: «inoltre l'azione di *TM* II trova un seguito naturale in quella *TF* Ia, che si apre appunto con il rammarico di P. per la partenza del fantasma di Laura; viceversa l'inizio di *TF* I si riallaccia chiaramente alla fine di *TM* I, con la morte che si allontana dopo aver ucciso Laura e con la Fama che subentra: tra i due capitoli non c'è soluzione di continuità, mentre l'inserimento di *TM* II comporterebbe lo slittamento di un giorno nella vicenda».

²⁶ PACCA in *Triumphs*, cit., p. 306: «la difficoltà più grave è che *TM* II introdurrebbe all'interno della visione iniziata con *TC* I l'assurda incongruenza di una nuova visione; e che così non possa essere pare dimostrato dall'avverbio "qui" del v. 3, che evidentemente si riferisce alla vita di P. personaggio e non alla realtà onirica in cui si trova momentaneamente».

vagheggiato da P. in termini di escatologia cristiano-platonica, funzionalmente congrua alla struttura onirica del contenitore diegetico»,²⁷ che il poeta tenta di costruire in parallelo all'imbastimento di una narrazione memoriale collettiva, basata sull'erudizione e che gli impone «uno sforzo architettonico [...] assai ambizioso e non del tutto rispondente ai mezzi più propri della sua officina». ²⁸ Di qui lo studioso pone in evidenza l'indecisione petrarchesca rispetto a *TM II*, da non cassare per mantenere nel poema il «teorema cultofantastico Scipione vs Laura»,²⁹ ma da adattare ad una struttura che dopo *TM I* lo vede assumere una posizione problematica, aprendo ai cambiamenti stilistici e rappresentativi di *TT* e *TE*, ma mantenendo il ritorno ai cataloghi di *nomina* di *TF*.

Non è dunque filologicamente dimostrabile la presenza a testo di *TM II*, anche se strutturalmente e contenutisticamente il capitolo non sembra cassabile.³⁰ Non è poi possibile ricostruire con certezza quando la composizione del poema potrebbe aver cambiato direzione, con lo spostamento di *TM II* e la riscrittura di *TF Ia*. Il secondo capitolo di *TM* infatti secondo Santagata è databile tra il 1348 e il 1351,³¹ anche se sul *terminus post quem* legato alla morte di Laura resta l'ombra della finzione petrarchesca. Inoltre una parte della tradizione riporta anche un terzo capitolo, dopo *TF Ia*, forse facente parte del nucleo poematologico antecedente il progetto trionfale, ossia *TC II*.³² Qui la chiave del problema resta la posizione che quest'ultimo assume nella tradizione relativa ai *Triumphs*, nella quale spesso occupa il terzo o il quarto posto del *TC*,³³ probabilmente per lo «Stanco di mirar» del v. 1, che doveva essere percepito come una stranezza a fronte della presenza di altri due capitoli successivi ricchi di nomi di uomini illustri assoggettati ad Amore. Proprio la stanchezza dimostrata dall'*agens* potrebbe essere collegata alla più corposa lista di *nomina* presente in *TF Ia*³⁴ e l'idea che *TC II* sia composto in una fase ancora incerta della strutturazione del poema potrebbe essere supportata anche dalla vicinanza al modello dantesco, testimoniata dall'*unicum* del dialogo dell'*agens* con Massinissa e Sofonisba e con Seleuco.³⁵ Santagata in tal senso suggerisce addirittura che il capitolo sia nato «senza una precisa collocazione»,³⁶ per poi forse essere posizionato dopo *TF Ia*, oppure dopo *TC IV*. Quest'ultima possibilità viene ventilata dallo stesso studioso, che nota come in una redazione alternativa dell'ultimo capitolo di *TC* presente nella tradizione, subito dopo l'ingresso nella prigione di Amore, l'*agens* si guardi intorno («volgea la vista vaga in ciascun lato, / che desir di saper fea pronta e leva, / per conoscer chi e quanto avesse amato»),³⁷ aprendo la narrazione al dialogo di *TC II* e collegandosi allo «Stanco di mirar» del v. 1.³⁸ Se anche questa ipotesi fosse vera,

²⁷ ARIANI in *Triumphs*, cit., pp. 256-257.

²⁸ Ivi, p. 257.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cfr. PACCA in *Triumphs*, cit., p. 303: «la vicenda di *TM II* rappresenta un episodio a parte rispetto alla serie trionfale, un intermezzo nello schema di continuo superamento fra entità astratte».

³¹ SANTAGATA, *Introduzione a Triumphs*, cit., p. XXXI: «dunque, quel primo nucleo di poema testimoniato da *TM II* e *TF Ia* deve essere stato scritto in un periodo compreso fra l'estate del 1348, dopo che Petrarca ebbe ricevuto la notizia della morte di Laura, e l'ideazione del *Triumphus Cupidinis*».

³² PACCA in *Triumphs*, cit., pp. 93-94.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 94: «lo stesso Petrarca dovette essere in dubbio su dove metterlo [*TC II*] come si vede in alcuni manoscritti che riportano postilla “3 capitulum 3 vel 2 ut videtur hoc placet transcriptum in alia papiro R(equire) [o R(espice)] si quid in corrigendo opus esset hac”».

³⁵ PACCA in *Triumphs*, cit., p. 96: «bisogna pur notare che *TC II* sembra mostrare i segni di un'ispirazione ancora poco sicura di sé, timorosa di allontanarsi troppo dalle fonti a cui attinge».

³⁶ Ivi, p. 96: «la sua contiguità nella tradizione con *TM II* e *TF Ia*, l'imbarazzo manifestato da P. nel trovargli posto possono far pensare che si tratti di un pezzo nato senza una precisa collocazione, inseritosi in seguito in una struttura a cui era estraneo; insomma, che sia stato composto prima che P. si formasse un'idea chiara del suo poemetto».

³⁷ Ivi, p. 218.

³⁸ Ivi, p. 96: «se l'ipotesi di una eccentricità di *TC II* ha qualche ragione di essere, può assumere un altro significato anche

non è però dato sapere se il legame tra *TC IV* e *TC II* sia da ascrivere al nucleo originale del poema o ad una fase avanzata di progettazione.³⁹

A queste criticità se ne aggiungono poi altre, che testimoniano una gestazione lunga e sofferta per i *Triumphs*. Si rintracciano infatti nella tradizione una serie di riscritture di interi capitoli dall'incerto posizionamento. Così ad esempio il poeta sembra aver tentato una seconda redazione, totale o parziale, del *TM I*, come testimoniano le sette terzine che compongono il *TM Ia*, capitolo che prosegue *TP* muovendo tra l'altro l'azione a Valchiusa.⁴⁰ Questa appare come una sede più consona per il *TM* e per la morte di Laura, che altrimenti avverrebbe a Roma dove termina *TP*,⁴¹ anche se, come nota Santagata, la «campagna» di *TM I* sembra corrispondere all'intero mondo abitato, ampliando l'orizzonte dell'azione e ponendosi in collegamento con *TF* e *TT*.⁴² Ancora, di difficile posizionamento è il *TF IIa*, abbozzo incompiuto, che è da porre in relazione con *TF III*, rispetto al quale presenta una «divisione [...] meno articolata, ma più ordinata»,⁴³ ma non è chiaro quale sia da considerare la redazione più avanzata.⁴⁴

Il lavoro petrarchesco sui *Triumphs* è dunque complesso e continuo, ma proprio il ritorno del poeta sul testo per almeno vent'anni dimostra il suo interesse per la composizione del poema, del quale pure sembra non riuscire a venire a capo. Interessante in tal senso è una postilla datata 19 gennaio 1364 e posta in testa a *TF I*, che recita: «dum invitus Patavii ferior, quartus Triumphus. Dum quid sum cogito, pudet haec scribere; sed dum quid fieri cupio, animum subit pudor, torporque omnis abscondit; scribo enim non tanquam ego, sed quasi alius». ⁴⁵ Come nota Ariani, la nota testimonia la vergogna («pudet») sperimentata dal poeta nei confronti della materia di *TF*, che, come dimostrano le riscritture osservate, doveva rappresentare il trionfo più ostico da comporre. Allo stesso tempo, tuttavia, Petrarca sente la necessità di portare a compimento il capitolo, per poter giungere alla

la conclusione alternativa del primo trionfo [...]: essa introducendo il lungo soggiorno del narratore e dei suoi compagni nella prigione di Amore, preparerebbe nel modo più naturale il passaggio ai dialoghi di *TC II* (è anche possibile segnalare alcuni contatti verbali fra i vv. del finale di *TC IV* “gran cose e memorabili mirando: / volgea la vista” e *TC II*, 1-2 “stanco già di mirar... / ... mi volgea”). Si tratterebbe insomma di un tentativo abbandonato di creare una giuntura fra i due capitoli, nel qual caso *TC II* avrebbe dovuto suggellare il primo trionfo».

³⁹ Ivi, p. 182.

⁴⁰ *TM Ia*, vv. 13-21: «E così in atto dolcemente torvo / L'onesta vincitrice in ver l'ocaso / Segnò 'l lito Tirren sonante, e corvo. / Ove Sorga, e Durenza in maggior vaso / Congiungon le lor chiare, e torbide acque; / La mia Accademia un tempo, e 'l mio Parnaso; / Ivi, ond'a gli occhi miei il bel lume nacque / Che gli volse a bon porto, si rattenne / Quella per cui ben far prima mi piacque».

⁴¹ *TP*, vv. 78-83: «Così giugnemmo alla città sovrana, / nel tempio pria che dedicò Sulpizia / per spegner ne la mente fiamma insana. / Passammo al tempio poi di Pudicizia, / ch'accende in cor gentil oneste voglie, / non di gente plebeia ma di patrizia».

⁴² *TM I*, vv. 73-78: «Così rispose. Ed ecco da traverso / piena di morti tutta la campagna, / che comprender nol pò prosa né verso; / da India, dal Cataio, Marrocco e Spagna / el mezzo avea già pieno e le pendici / per molti tempi quella turba magna». Cfr. PACCA in *Triumphs*, cit., p. 283. Ciò spiegherebbe anche perché nel *TF I* i luoghi del trionfo romano non sono sede effettiva del trionfo della Fama, ma vengono evocati tramite analogia: «Si come in Campidoglio al tempo antico / talora o per Via Sacra o per Via Lata, / venian tutti in quell'ordine ch'i' dico» (*TF I*, vv. 29-31). Si veda in tal senso anche l'opinione di BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'Eterno*, cit., p. 112: «Esiste una geografia spirituale da rispettare tra storia ed eternità: è necessario abbandonare Avignone-Babilonia per giungere a Roma, Gerusalemme pellegrina, e di lì attendere l'avvento della Gerusalemme celeste».

⁴³ PACCA in *Triumphs*, cit., p. 589.

⁴⁴ Cfr. F. RICO, “*Fra tutti il primo*” (*sugli abbozzi del Triumphus Fame*), in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, cit., pp. 107-122, a p. 115: «Il problema è certamente spinoso, anzitutto perché se in buona misura la stessa vulgata è frutto di un'ipotesi fabbricata con *disiecta membra*, lacune, esitazioni e doppiioni, nulla ci garantisce d'altra parte che tutte le terzine di *Poi che la bella* corrispondano a un corpo di discorso unitario, e non a differenti fasi di elaborazione: è perfettamente possibile, per esempio, e addirittura probabile, che, dopo aver rigettato l'insieme, il Petrarca sia tornato su questo o quel gruppo di versi determinati, in vista di un loro impiego in una versione posteriore ancora in corso di realizzazione o semplicemente nei suoi progetti», ma si veda anche ivi, p. 116.

⁴⁵ ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 6.

conclusione del poema («quid fieri cupio»), necessità che lo fa sentire «quasi alius» in vista della composizione di *TT* e *TE*.⁴⁶ È dunque la struttura e la coesistenza di diversi obbiettivi a pesare sulla realizzazione poetica dei *Triumphs*, i quali pure sembrano un progetto che dovette stare particolarmente a cuore a Petrarca.

IV.1.3. Le poche certezze testuali e le criticità contenutistiche dei *Triumphs*: riflessioni metodologiche

A fronte delle problematiche osservate, il poema appare nella sua definizione generale, ben strutturato. E in tal senso, se «incompiutezza non significa automaticamente incompletezza»,⁴⁷ una parte della critica è concorde nel riconoscere che «nonostante gli scompensi e i difetti evidenti, i *Triumphs* hanno una loro organicità». ⁴⁸ Non mancano tuttavia opinioni contrarie, Wilkins ad esempio afferma: «Petrarch six Triumphs [...] do not constitute a single poem»⁴⁹ e Contini definisce il poema «un'opera, se non proprio incompiuta e frammentaria come le *Grazie*, certo nell'insieme provvisoria». ⁵⁰

Ora, nonostante vi siano delle irrisolvibili incertezze testuali, esistono degli elementi certi del testo, a partire dall'organizzazione dell'opera, riportata in *TE*, dove Petrarca rende esplicito il numero dei *Trionfi*: «Questi trionfi, i cinque in terra giuso / avem veduto, et a la fine il sesto, / Dio permettente, vederem lassuso». ⁵¹ Il numero 6, legato a Laura,⁵² rende anche probabile che il conto totale dei capitoli corrisponda a 12, al netto di alcune incertezze sulla composizione delle singole sezioni.⁵³ Nella struttura del poema è poi ben riconoscibile uno schema binario basato sulla coppia trionfatore-sconfitto che lega la sequenza dei diversi trionfi. Tale dialettica sostituisce la struttura ascendiva dantesca con «un tipo di progressività diversa, a incastro, per concatenazioni, secondo un processo di imposizione dei valori ultimi [...] sui precedenti», i quali secondo Ariani sono «annichiliti proprio sul loro gradino subalterno in una gerarchia che distrugge tutto ciò che precede la stazione terminale». ⁵⁴ Se questo è riscontrabile nella violenza che in taluni casi caratterizza la sopraffazione delle personificazioni trionfali, come ad esempio la ridicolizzazione di Amore⁵⁵ o il moto rapido del

⁴⁶ Cfr. *ibidem*.

⁴⁷ SANTAGATA, *Introduzione a Triumphs*, cit., pp. XVI-XVII.

⁴⁸ Ivi, p. XIX. Si veda anche ivi, p. XVII: «non significa che il poema potesse ancora prestarsi a ulteriori, imprevedibili ampliamenti. A modifiche, sicuramente sì, e anche, probabilmente, alla sostituzione di interi capitoli, ma il tutto dentro uno schema che nella sostanza è quello appena raccontato». Cfr. BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, cit., pp. 176-177: «i *Trionfi*, non rifiniti nella lettera e nella disposizione, hanno [...] raggiunto completezza strutturale, come attestano il sugello *ultimus cantus* sopra ricordato e il testo di *TE*; l'elaborazione di alcuni capitoli, inoltre, doveva apparire al poeta pressoché definitiva. La nostra consapevolezza, spesso disperata, della difficile situazione testuale, l'impossibilità di stabilire una datazione sicura, l'esistenza di redazioni differenti, la stessa tradizione critica hanno cospirato perché il disegno e la realizzazione dell'opera apparissero più disgregati e incompiuti di quanto fossero in realtà» e Z. G. BARAŃSKI, *The constraints of form: towards a provisional definition of Petrarch's Triumphs*, in *Petrarch's Triumphs: allegory and spectacle*, a cura di K. Eisenbichler and A. Iannucci, Ottawa, Dovehouse, 1990, pp. 63-86, a p. 64: «I believe [...] that the *Trionfi* is, in effect, far enough advanced in its composition to enable me to put forward at least some general Hypotheses regarding its literary status and its position in Petrarch's *oeuvre*».

⁴⁹ E. H. WILKINS, *The first two Triumphs of Petrarch*, in «*Italica*», XL (1963), pp. 7-17, a p. 7.

⁵⁰ G. CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1976, p. 626.

⁵¹ *TE*, vv. 121-123.

⁵² Cfr. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima*, cit., pp. 324-328.

⁵³ Cfr. ID., *Introduzione a Triumphs*, cit., p. XVII.

⁵⁴ ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 34.

⁵⁵ *TP*, vv. 132-135: «Lucrezia da man destra era la prima, / l'altra Penelopè: queste gli strali / avean spezzato e la faretra

Sole che cancella la memoria degli uomini illustri, esiste tuttavia, come si osserverà, un legame tematico tra i diversi capitoli che si esplicita nell'opposizione ternaria «Amore-Morte-Tempo *versus* Pudicizia-Fama-Eternità»⁵⁶ e che trova una sintesi in *TE*. In tal senso il poema, lontano dal disordine almeno per quanto riguarda la sua macrostruttura, è invece «concepito come organismo “forte”», configurandosi come «l'esito più sperimentale di un metodo geometrizzante che inventa, di volta in volta, un'idea combinatoria diversa», sia essa attiva sulla materia amorosa e biografica dei *Fragmenta* o su quella erudita e morale del *De remediis*.⁵⁷

Proprio la sperimentaltà del testo, posta in evidenza sia da Ariani che da Contini,⁵⁸ è un elemento che ha importanti conseguenze sul suo funzionamento. Entrambi gli studiosi, in tal senso, si concentrano sulla dimensione narrativa dei *Triumph*: Ariani pone in evidenza il fatto che il poema costringe il poeta ad utilizzare un linguaggio meno allusivo rispetto a quello del canzoniere,⁵⁹ mentre Contini riflette sulle complessità della dimensione visionaria del testo, definendo quest'ultimo «un'irrelata visione».⁶⁰ Ora, che Petrarca non utilizzi le stesse tecniche narrative di Dante appare chiaro già ad una prima lettura del poema, nel quale effettivamente sopra l'azione narrata primeggiano quelle che apparentemente sembrano «sfasature, squilibri e ripetizioni» anche nei capitoli la cui tradizione si mostra più stabile.⁶¹ Queste anomalie sono etichettate dalla critica come difetti e variamente ricondotte a mancanze del poeta nel momento in cui egli si mette alla prova con un genere nuovo. In tal senso la «macchina narrativa [...] difettosa»⁶² dei *Triumph* secondo parte della critica presenterebbe innanzitutto un profilo poco chiaro della *visio* onirica, che sembrerebbe rifarsi ai modelli del suo tempo ma sarebbe anche ricca di contraddizioni, come «una fantomatica guida che

a lato / a quel protervo, e spennachiatu l'ali» e *TT*, vv. 88-99: «vidi una gente andarsen queta queta, / senza temer di Tempo o di sua rabbia, / ché gli avea in guardia istorico o poeta. / [...] Contra costor colui che splende solo / s'apparecchiava con maggiore sforzo / e riprendeva un più spedito volo; / a' suoi corsier radoppiato era l'orzo; / e la reina di ch'io sopra dissi / d'alcun de' suoi già volea far divorzo».

⁵⁶ BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 134: «va notato [...] come la dialettica dell'opera veda opporsi in uno schema binario Amore-Pudicizia, Pudicizia-Morte, Morte-Fama, Fama-Tempo, Tempo-Eternità, nonché le due macrosequenze Amore-Morte-Tempo *versus* Pudicizia-Fama-Eternità, in una triplice opposizione rivelatrice una simmetria certo non casuale, dato l'alto valore simbolico del numero tre».

⁵⁷ ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 286.

⁵⁸ Ma si veda al contrario C. VECCE, *La “lunga pictura”: visione e rappresentazione nei Trionfi*, in *I Triumph* di Francesco Petrarca, cit., pp. 299-318, a p. 229: «Quanto alla causa di questo a suo modo fortunatissimo fallimento, rimane a noi scegliere quale parte vogliamo attribuire alla “stanca penna” petrarchesca (*TE* 137), e quale invece ai più profondi motivi della temperie culturale, che rendeva forse ormai inevitabile l'emersione delle contraddizioni fra la struttura medievale e la nuova sensibilità degli uomini della Rinascenza, che proprio nel “meccanismo” della rappresentazione dell'operetta hanno identificato l'“invenzione” che poteva decretarne il successo».

⁵⁹ ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 335: «i *Triumph* sono un testo più precario e variegato ma, nel contempo, più avventuroso e sperimentale, per la forte incidenza delle incombenze “comiche” e gnomiche del dettato narrativo e descrittivo, assai più caricato di responsabilità denotative e referenziali rispetto all'astratta allusività delle *rime sparse*». Si veda in tal senso anche ID. in *Triumph*, cit., p. 7: «i *Trionfi* vanno [...] inseriti, di diritto, nella serie degli “inaccessa” e [...] negli anni (fine '50-inizi '60) in cui il lavoro al poema ha raggiunto un livello acuto di assillante alacrità». Cfr. *Fam.* XXII, 2, 21: «Nolo ducem qui me vinciāt sed precedat; sint cum duce oculi, sit iudicium, sit libertas; non prohibear ubi velim pedem ponere et preterire aliqua et inaccessa tentare; et breviorē sive ita fert animus, planiorē callem sequi et properare et subsistere et divertere liceat et reverti», corsivo mio

⁶⁰ CONTINI, *Preliminari*, cit., p. 34: «un esperimento, per stimolo alieno, e non concluso, è da ravvisare nei *Trionfi*; che sono un vero equivoco, obliterando come fanno ogni fermento d'accensione narrativa in vantaggio di un'irrelata visione; trasformando in ingranaggio per mere sorprese foniche quello straordinario apparecchio per sorprese tematiche ed euristiche: ritmica astratta e simbolica da autentico Autunno del medio evo».

⁶¹ G. VELLI, *Petrarca, la poesia latina medievale, i Trionfi*, in *I Triumph* di Francesco Petrarca, cit., pp. 123-134, a p. 130: «Perfino i *Triumph* più stabili (cito i quattro capitoli del *Triumphus Cupidinis*, il *Triumphus Pudicitie*, il *Triumphus Eternitatis*) presentano tali sfasature, squilibri e ripetizioni da giustificare per loro la definizione di abbozzi piuttosto che di testi “finiti”».

⁶² SANTAGATA, *Introduzione a Triumph*, cit., p. XVI.

scompare senza motivo»,⁶³ l'ambiguità tra profezia e ricordo, con l'unica previsione effettiva che sarebbe però rintracciabile solo all'interno del sogno nel sogno di *TM II*, altro elemento singolare rispetto al genere visionario, come si osservava. Complesso è anche il rapporto tra la dimensione individuale della *visio* e quella collettiva, per cui il poema presenterebbe «un filo narrativo autobiografico che spesso si aggroviglia e si spezza per lasciare posto a lunghi cataloghi eruditi» ma anche «scompensi tra rievocazione personale e ambizioni universaleggianti», nonché la singolare alternanza della presenza di Laura.⁶⁴ La stessa «sintassi temporale» sarebbe «in bilico tra passato e presente» e «sul finale» si aprirebbe «improvvisamente a una dimensione escatologica».⁶⁵ Infine si imputa al poema una disomogeneità stilistica tra i diversi capitoli e una ripetitività che testimonierebbe una mancanza di revisione.⁶⁶ È possibile dunque individuare quattro argomenti su cui gli studiosi concentrano i loro dubbi in relazione ai *Triumphs*:

1. la dimensione visionaria,
2. la disomogeneità stilistica,
3. la struttura narrativa e il rapporto tra *auctor* e *agens* del testo,
4. il rapporto tra memoria individuale e memoria collettiva.

Ebbene, se alcune contraddizioni non possono essere completamente risolte per l'incompletezza del testo, tutte queste problematiche vanno però contestualizzate nell'opera petrarchesca e nel confronto con i modelli,⁶⁷ per trarre alcune riflessioni ermeneutiche sul poema, come si cercherà di fare nelle prossime pagine. In questa operazione, tuttavia, sono da tenere presenti alcune direttrici metodologiche: innanzitutto per trarre delle conclusioni valide ci si dovrà basare su elementi ricorrenti nel testo, e possibilmente in diversi capitoli, così da allontanare il più possibile il rischio di analizzare dinamiche che sarebbero state oggetto di revisioni nella redazione finale. In tal senso se nessun numero di indizi corrisponde ad una prova certa, il fatto che il poeta riproponga determinati elementi nel poema può essere sintomo di una precisa intenzione, soprattutto se questa è rintracciabile anche in altri luoghi petrarcheschi. Si dovrà poi tenere conto, ove possibile, delle implicazioni relative alle riscritture di alcuni brani testuali, laddove esse neghino o ridirezionino alcuni discorsi sottesi al testo. Si dovrà, infine, essere in grado di arrendersi ad alcune contraddizioni, in certi casi insite nella poetica petrarchesca, in altri prodotte dalle problematiche testuali analizzate.

A partire da queste riflessioni nelle prossime pagine si prenderanno in analisi le criticità evidenziate dalla critica in relazione alla macchina poemica dei *Triumphs*, contestualizzandole e confrontandole con quanto osservato sulla mnemotecnica petrarchesca nel precedente capitolo e con le due opere che la critica riconosce come necessarie alla comprensione del testo, ossia i *Fragmenta*⁶⁸

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*. Cfr. VELLI, *Petrarca, la poesia latina medievale*, cit., p. 131: «Non solo Laura è priva di ogni ruolo attivo là dove dovrebbe averlo, nel *Triumphus Eternitatis*, ma la sua stessa presenza è solo episodica. Quando è presente, gli esiti poetici sono certo di altissima tenuta: ma secondo registro assolutamente soggettivo».

⁶⁵ SANTAGATA, *Introduzione a Triumphs*, cit., p. XVI.

⁶⁶ Cfr. PACCA in *Triumphs*, cit., p. 130.

⁶⁷ Si veda in tal senso quanto suggerisce ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 35: «[i *Triumphs*] non [sono] un'opera minore o sbagliata, o disadatta alle leggi di funzionamento della musa petrarchesca, fortemente intrisa invece di volontà di obiettivarsi in simboli e figure indelebili e icasticamente narrabili, bensì uno strategico accantonamento e una ri-funzionalizzazione di tutto quanto strideva all'ascetica decisione di costruire il Canzoniere per calcolata sommatoria di microforme solo allusivamente diacroniche».

⁶⁸ SANTAGATA, *Introduzione a Triumphs*, cit., p. XLV: «i *Triumphs* presuppongono il libro di versi [il canzoniere] e nascono come prosecuzione e ampliamento di quell'esperienza». Cfr. BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, cit., p. 188:

e la *Commedia*.⁶⁹

IV.2. NARRAZIONE LIRICA E MEMORIA NEI *RERUM VULGARIUM FRAGMENTA*

Si è osservato nel par. III.3.4.1 come Barolini ponga in contrapposizione l'unitarietà del singolo componimento dei *Fragmenta* con la disunità della raccolta, e come questa dicotomia generi un peculiare utilizzo dell'immagine allegorica, utile a mettere in scena le fluttuazioni dell'io lirico. Allo stesso tempo questo meccanismo, secondo la studiosa, ha come principale intento quello di manipolare la narrazione allo scopo di fronteggiare e disinnescare lo scorrere del tempo.⁷⁰ Ora, si è osservato nei par. III.4.4 come nella raccolta il poeta manipoli il racconto sovrapponendo finzione e realtà, e come problematizzi la questione nel gruppo di canzoni *Rvf* 125-129. La stessa dinamica, in realtà, si rintraccia anche a livello macroscopico nel canzoniere. Infatti, come nota Santagata, Petrarca è costretto a forzare il proprio racconto per aderire al modello agostiniano, così da tramutare la propria biografia in *exemplum*:

La disinvoltura con la quale Petrarca mescola realtà e finzione si spiega soprattutto con la sua certezza, di carattere ideologico, che la letteratura consenta di raccontare una vita esemplare più vera di quella vissuta. Manipolare senza scrupoli i dati della propria vita non costituisce scandalo perché la letteratura falsifica il reale in nome del vero, di una dimensione non realizzata, ma possibile e, in ogni caso, più carica di valore. [...] *A differenza di Agostino, nella biografia di Petrarca non c'è una vera conversione a cui appigliarsi. Per presentarsi come uomo rinnovato e mondato dei vizi del vecchio egli è dunque costretto a forzare non poco i dati di realtà*⁷¹

Questo approccio, tuttavia, determina una serie di contraddizioni che, portando in primo piano l'io lirico, offuscano la linearità e le credibilità del racconto, già a partire dai primi componimenti, tradendo l'intento di svelare la *factio* della narrazione. Nota in tal senso Ariani: «i sonetti successivi al proemiale narrano la scena primaria dell'innamoramento, anche mutando versione, tra il II e il III

«Nella struttura compatta e pretesa reale della *Commedia*, la caratterizzazione di Dante come poeta avviene attraverso gli incontri con i personaggi, incontri espliciti, drammaticamente dialogati nell'urgenza e nell'estraneità dell'aldilà [...]. Petrarca ha una visione fantastica e non profetica, la cui struttura deriva dalla sua stessa storia stilizzata e universalizzata, e nella quale egli appare sin dall'inizio come autore dei *Fragmenta*; si autocelebra, fa ammenda, ricerca il nuovo senza parlare con i personaggi della sua biografia intellettuale [...] e senza appellarsi al lettore, conducendo il discorso autoriflessivo attraverso modi e luoghi del riuso della propria poesia»; ivi, p. 218: «A fronte dei *Fragmenta*, che dissimulano il proprio farsi in una fissità paradigmatica, il poema in terzine racconta, esibisce, critica la storia di Francesco uomo e scrittore, soprattutto dei *Fragmenta*, per superarla». Si veda anche G. BARBERI SQUAROTTI, *Itinerarium Francisci in Deum*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, cit., pp. 47-66, a p. 47: «Tutto non è che un rinvio al Canzoniere, come se il lettore fosse invitato a recarsi nell'altro testo per avere le adeguate informazioni descrittive di Valchiusa e dei suoi paesaggi in funzione di Laura».

⁶⁹ ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 10: «I *Trionfi* non si spiegano senza un preventivo confronto con la *Commedia*, che ne indichi rigorosamente affinità e diversità».

⁷⁰ BAROLINI, *The Making of a Lyric Sequence*, cit., p. 2: «confront and defuse the passage of time».

⁷¹ SANTAGATA, *Introduzione a Rerum vulgarium fragmenta*, cit., pp. LXXVIII-LXXIX. Cfr. ID., *Introduzione a Triumphs*, cit., p. XXXII: «tutto questo potrebbe essere negato dall'analisi del percorso poetico petrarchesco a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta Petrarca progetta, e almeno in parte realizza, una conversione della sua attività letteraria. In breve, potremmo definirla un passaggio dai grandi testi umanistici, sul tipo dell'*Africa* e del *De viris illustribus*, a una letteratura meno impegnativa di impianto autobiografico da cui *Familiares*, *Epystole*, e *RVF*. [...] la conversione letteraria trova giustificazione e sostegno in una conversione ideologica e spirituale. Ovviamente, secondo il costume caro a Petrarca di mescolare realtà e finzione, si tratta di una pretesa conversione, giocata tutta sull'intreccio tra una falsa autobiografia e una letteratura che pretende di garantirne la veridicità [...] il che non toglie che quella svolta produca effetti reali e profondi sull'immagine del letterato Petrarca. Essa ha il punto di riferimento ideale e culturale in un amalgama di stoicismo e agostinismo. Da una parte, in una aspirazione alla saggezza come autocontrollo e affrancamento dalle passioni, dall'altra, in una rigorosa ripulsa dell'affettività e dei valori mondani in nome del vero e unico Bene».

[...], a significare la labilità del ricordo e la difficoltà di mettere a fuoco la *fictio*». ⁷² Così se in *Rvf 2* il poeta racconta che al momento dell'assalto di Amore la sua virtù era «al cor ristretta / per far ivi et negli occhi sue difese», ⁷³ in *Rvf 3*, al contrario, egli va «secur, senza sospetto» ⁷⁴ poiché «Tempo non gli pareva da far riparo / contra' colpi d'Amor». ⁷⁵ La duplice versione dell'innamoramento, dunque, incrina la credibilità della narrazione, palesando la sua finzionalità.

A questa contraddizione si accompagna un'apparente confusione delle dinamiche morali e temporali della raccolta: ⁷⁶ la «labilità del ricordo» infatti si lega strettamente alla dimensione palinodica del sonetto proemiale. Si individua, così, una differente coscienza e una diversa posizione temporale dell'io lirico a livello di *Rvf 1* rispetto ai componimenti che seguono. Si vengono in questo modo a definire un *auctor* e un *agens* nei *Fragmenta*: ⁷⁷ l'unità lirica del frammento sarà quindi associata all'*agens*, che nel singolo frammento descrive la propria condizione nel momento della scrittura, mentre la frammentarietà della raccolta sarà trasmessa dall'*auctor*, che racconta per schegge contraddittorie la propria storia. Ora, la differenza sostanziale fra le due proiezioni del poeta, nell'ottica dell'adesione al modello delle *Confessiones*, dovrebbe essere di carattere morale, e infatti l'*auctor* in *Rvf 1* afferma chiaramente che l'*agens* è «in parte altr'uom» ⁷⁸ da se stesso, perciò l'*auctor* dovrebbe percepire in modo differente rispetto al suo *alter ego* l'oggetto del desiderio e la propria esperienza erotica. ⁷⁹ In altre parole dovrebbe essere il rapporto tra l'amante ed il suo desiderio ad essere variato nella distanza temporale e memoriale che separa *auctor* ed *agens*. ⁸⁰ Ciò tuttavia non significa che l'*auctor* dei *Fragmenta* abbia raggiunto una condizione morale che gli permetta di interpretare in modo adeguato la propria esperienza erotica. Se infatti, come si è osservato nel par. III.2.3 la canzone 360 reitera quasi in chiusura della raccolta la stessa conflittualità nel tentativo di significare l'amore che si osserva nella riscrittura dell'incontro amoroso tra *Rvf 2* e *Rvf 3*, anche nel sonetto proemiale si coglie chiaramente questa ambiguità. L'*auctor* infatti raccogliendo i frammenti della sua narrazione, si dimostra ancora attento alla fama mondana («favola fui gran tempo») ⁸¹ e

⁷² ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 236.

⁷³ *Rvf 2*, vv. 5-6.

⁷⁴ *Rvf 3*, v. 7.

⁷⁵ *Ivi*, vv. 5-6.

⁷⁶ Cfr. C. CHIUMMO, *Tempo della Storia e tempo dell'Io nella forma canzoniere: Petrarca e i canzonieri della modernità*, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 165-199, a p. 166: «Petrarca lavora incessantemente alla struttura dei *Rvf* seguendo la linea di un "narratività" in realtà tutt'altro che lineare e tutt'altro che facilmente decrittabile [...] Questa peculiare narratività, questo vettore temporale solo apparentemente lineare, dalla vita alla morte, dal tempo dell'attesa a quello della memoria [...] dalla stagione del peccato e dell'*acedia* al tempo della *renovatio*, si inceppa, sobbalza, torna indietro, fino a tradire la linea chiusa dello stesso disegno complessivo, incessantemente ricostruito dei *Rvf*».

⁷⁷ Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., pp. 228-229: «Il sonetto proemiale [...] istituisce il discorso d'amore su una divaricazione temporale tra passato e presente [...] divaricazione che implica una duplice scissione: dall'io lirico (l'*agens* della vicenda amorosa e l'*auctor* che la scrive *post eventum* o che ne raccoglie le sparse, pregresse tracce) e dell'oggetto del desiderio (Laura viva *in illo tempore* / Laura morta *hic et nunc*, nel presente della scrittura rammemorante). Dunque anche i componimenti "in vita", quelli materialmente coevi a Laura vivente, vengono iscritti *a posteriori* nel libro, che esiste solo in quanto eticamente li trascende».

⁷⁸ *Rvf 1*, v. 4.

⁷⁹ Cfr. TODISCO, *Il tempo della coscienza*, cit., p. 340: «si svela essenzialmente come differenza o nella direzione della dispersione radicale – il peccato – o nella direzione del ritrovamento di sé».

⁸⁰ Cfr. A. NOFERI, *Da un commento del "Canzoniere" del Petrarca*, in «Lettere italiane», XXVI (1974), pp. 165-179, a p. 170: «la distanza temporale si identifica [...] con la distanza interiore che si instaura nell'uomo stesso, lavorato e trasformato dall'esperienza del tempo, e con la distanza e distinzione linguistico-grammaticale che separa il soggetto dell'enunciazione dal soggetto dell'enunciato, divenuto oggetto della 'rilettura'. Ma questa distanza-diversità è soggetta a una limitazione che ne revoca l'assolutezza: *in parte*. Diversità parziale, parziale distinguibilità fra sé e sé stesso, fra passato e presente, fra soggetto e oggetto».

⁸¹ *Rvf 1*, v. 10.

chiede «pietà, nonché perdono»⁸² ad un pubblico di amanti («chi per prova intenda amore»)⁸³ che non è nobilitato dall'esperienza amorosa,⁸⁴ ma anzi prova vergogna per essa e il sentimento si fa stimolo («e del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto / e 'l pentersi»)⁸⁵ per il riconoscimento della vanità del mondo («quanto piace al mondo è breve sogno»)⁸⁶. L'*auctor* dei *Fragmenta* non è dunque altro da sé, ma appare invischiato nelle stesse dinamiche conflittuali che caratterizzano l'*agens*, con il quale si confonde, attualizzando e mescolando i ricordi evocati dalla parola poetica. In tal senso l'aspirazione a farsi *exemplum* della *conversio* sul modello agostiniano sottesa alla palinodia di *Rvf 1* appare inficiata dalle contraddizioni, dalle riscritture, dalle costruzioni finzionali che attraversano tutta la raccolta, senza trovare soluzione se non nella preghiera finale, la quale, rifiutando l'esperienza erotica narrata nei *Fragmenta*, priverebbe di significato la narrazione, togliendo sostanza alla *conversio* dell'*auctor*.⁸⁷ Si dovrà in tal senso concordare con Acciani quando afferma:

posta alla fine, la canzone manda scintille sull'intero corpo delle *Rime* proprio perché non impone ad esse una prospettiva di senso morale o spirituale fino a quel punto mancante o intermittente: è anch'essa un frammento, quello a cui tocca di chiudere i *Fragmenta*, il CCCLXVI. Li chiude lasciandoli tali, senza alterarli, senza esiliarsi in una identità diversa; anzi li rispecchia tutti, accogliendo in sé molte cose, è essa stessa una raccolta in piccolo, e come tale mostra, con una trasparenza nuova, l'esperienza interiore da cui provengono e a cui si consegnano, e quindi il metodo che li fa esistere in quel modo⁸⁸

A fronte di quanto detto si noterà che «sfasature, squilibri e ripetizioni» non sono solo caratteristiche dei *Triumphs*, ma anche del canzoniere, dove si riscontrano molte delle stesse dinamiche che hanno condotto la critica a parlare di una «macchina narrativa [...] difettosa» per il poema.

Ora, il centro di queste contraddizioni e di queste incertezze narrative dei *Fragmenta*, a ben vedere, risiede nella memoria dell'*auctor* e nel suo tentativo di risemantizzare l'esperienza erotica e quella poetica, per mezzo di una rilettura memoriale. Nota in tal senso Ariani: «nel Canzoniere [...] il romanzo procede per retroattività memoriale [poiché] il sonetto proemiale proietta il prosieguo del libro in una serie di *flash-back*».⁸⁹ Allo stesso tempo in questi *flash-back*, come si è osservato, la coscienza e il tempo dell'*auctor* e dell'*agens* si sovrappongono, tradendo il fallimento del tentativo di associazione e ordinamento dei ricordi, secondo una precisa intenzionalità di Petrarca, che mira a rappresentare a posteriori l'irrisolutezza di una *fluctuatio animi* che rispecchia la *curiositas* del Francesco del *Secretum*. In altre parole se nell'opera dialogica l'unica cura alla *pestis phantasmatum* è l'organizzazione memoriale, l'atto di raccogliere gli *sparsa fragmenta* nel canzoniere si configura come il tentativo di costruire un universo simbolico ed una narrazione coerenti. Il tentativo, tuttavia, non può che fallire, poiché come nota Ariani «la scrittura esiste proprio in grazia di quell'*errore* [...],

⁸² Ivi, v. 8.

⁸³ Ivi, v. 7.

⁸⁴ Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 231: «la storia dell'io *fabula vulgi* è *speculum* della storia di tutti e viceversa, giudicato e giudicanti sono chiamati a identificarsi nell'*exemplum* in quanto accomunati dalla medesima esperienza dolorosa: la chiamata in causa del *Voi*, con cui l'io narrante, oramai salvo dalle dissipazioni dell'io narrato, invoca la testimonianza a favore dei lettori-complici, vale infatti solo "ove sia chi *per prova* intenda amore" (cfr. *Tr. Cup.*, I, 80 "ben sa cjo 'l prova")».

⁸⁵ *Rvf 1*, vv. 12-13.

⁸⁶ Ivi, v. 14.

⁸⁷ Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 229: «la grande trovata di Petrarca è stata proprio quella di porre l'intero Canzoniere sotto il segno della palinodia: il sonetto proemiale sembra strappare alla scrittura amorosa ogni fondamento etico».

⁸⁸ A. ACCIANI, «Forse a l'ultimo anno»: la canzone alla Vergine, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 147-164, a p. 149.

⁸⁹ ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 290.

à rebours, così duramente squalificato»,⁹⁰ per cui la rottura, di stampo cavalcantiano,⁹¹ del legame tra esperienza amorosa e morale proposto da Dante finisce per condannare tutto il libro alla vergogna e all'errore, impedendo la necessaria organizzazione memoriale dell'io lirico tramite la scrittura poetica. L'amore, dunque, non può che confondere la memoria e rendere la poesia nient'altro che un «vaneggiar»,⁹² fatto di momenti e immagini giustapposte in modo apparentemente incongruo. La conseguenza di questa dinamica è che l'*ekphrasis* memoriale che sostanzia la raffigurazione poetica fallisce nella trasformazione dell'immagine in strumento filosofico ricercata nel *Secretum*, e diviene rappresentazione del disperato attaccamento dell'io lirico alle immagini.

Ciò non significa che tali immagini non siano oggetto di una meditazione e non agiscano sulla dimensione temporale della raccolta: infatti, come si osserverà, in essa si nota una sistematica attualizzazione della memoria, tramite la quale l'*auctor*, sovrapponendosi all'*agens*, si oppone effettivamente allo scorrere del tempo. Nota in tal senso Stroppa:

La memoria è la facoltà quasi unicamente e visibilmente attiva nelle rime, giacché per suo mezzo l'io non solo ripensa la visione, ma *ritorna*, letteralmente, nel giorno in cui essa avvenne, annullando il tempo. Del resto, «piaga per allentar d'arco non sana», ragiona con lucido spavento l'amante alla fine del sonetto che pare presentare la visione più attuale e viva dell'intero canzoniere, *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi* (*Rvf* 90, con pronuncia segreta del Nome di lei), e che invece è pur esso attualità e presenza di memoria, di quella memoria che non è tanto, a questa altezza, dolente misura del tempo trascorso, ma piuttosto annullamento d'esso in forza della permanenza della visione. Non incide sulla «piaga» inferta il fatto che 'ora' siano «scarsi» di ardore quegli occhi che 'allora' ne sfavillavano; né importa che non sia più «tale» quel «vivo sole» veduto in quel giorno lontano (vv. 4, 13): il tempo può modificare il volto della donna, ma non la profondità di una ferita inferta una volta per sempre, e rinnovata non dalla quotidianità, ma dalla memoria⁹³

Se dunque secondo Barolini la manipolazione lirica della narrazione nei *Fragmenta* si contrappone allo scorrere del tempo, l'io lirico non giunge alla proiezione di se stesso in un non-tempo mistico, ma ad una sospensione interiore del tempo, «un tempo che è, insieme, spazio dell'anima, lontano da ogni realismo figurativo-narrativo, fondato sulla circolarità delle situazioni e della problematica interiore, sull'assenza d'ogni divenire organico coerente sul piano dei significati». ⁹⁴ Di qui Petrarca tenta un ampliamento di questa dimensione ad una memoria collettiva, instaurando dei legami fra la propria biografia e la tradizione letteraria, ma è a questo punto che il problema del rapporto tra la finzione e la realtà mina il contatto con la storia, reintroducendo il tempo esterno nella dimensione lirica. In altre parole, se l'esperienza amorosa del poeta racchiusa nella memoria individuale non può dare significato all'esistenza perché fallace e moralmente vergognosa, neanche ponendo in contatto questa esperienza con quelle relative alle rappresentazioni poetiche del passato è possibile forgiare un simbolo non soggetto al tempo esterno.⁹⁵ Così «I *Rvf* diventano [...] storia e immagine paradigmatica del viver fra pena del relativo e ansia dell'assoluto, fra storia e

⁹⁰ Ivi, p. 229.

⁹¹ Cfr. R. ANTONELLI, *Cavalcanti o dell'interiorità*, in «Critica del testo», IV/1 (2001), pp. 1-22.

⁹² *Rvf* 1, v. 12.

⁹³ STROPPA, *Francesco Petrarca. L'artista da vecchio*, cit., pp. 648-649.

⁹⁴ PAZZAGLIA, *Tempo d'illusione?*, cit., p. 25. Cfr. CHIUMMO, *Tempo della Storia e tempo dell'io*, cit., p. 167: «nei *Rvf* il tempo medievale e moderno assieme, scandito da calendari, ricorrenze memoriali e liturgiche, rivoluzioni con orologi dondiani, sembra annullarsi e dissolversi in favore di un tempo dell'interiorità».

⁹⁵ ARIANI, *Petrarca*, cit., pp. 270-71: «l'implacabile ossessività della denuncia dell'insufficienza del mezzo e dell'imprevedibilità dell'oggetto poetico immettono nei *Fragmenta* l'indispensabile rovello metodologico che fa scattare tutto un sistema di connessioni intertestuali tra l'*auctor* e i *praedecessores* [...] che costituiscono la materia stessa, citazione ed emulativa, della memoria poetica, quella "retroacti temporis memoria" che nel Canzoniere funziona appunto come l'immane collettore di altri tempi poetici, introiettati nel grande crogiuolo selettivo e sperimentale delle petrarchesche "moderne carte"».

legghenda, e la loro costante reversibilità»⁹⁶ e su questa dinamica agisce sia la sfiducia radicale nel fantasma osservata nella concezione petrarchesca, sia l'eterogeneità del poeta rispetto all'apparato simbolico e valoriale medievale. Egli infatti contamina quest'ultima con la tradizione classica, tentando l'imbastimento di una nuova *memoria culturale*, la quale tuttavia rimane, almeno finché Petrarca è in vita, una costruzione personale o al massimo condivisa con una ristretta *élite* di amici.

IV.2.1. La narrazione lirica nelle canzoni "a politico"

Un interessante esempio dello svolgimento di questi processi all'interno dei *Fragmenta* è da rintracciare in quelle che la critica definisce canzoni "a politico". Questa formula viene utilizzata da Claudia Berra per indicare quei componimenti in cui «vari quadranti sono accostati»,⁹⁷ e Santagata ricorda in tal senso *Rvf* 50, 127, 135 e 323. Nonostante Picone riconduca l'invenzione di questa definizione a Chiappelli,⁹⁸ in realtà l'idea risale a Montanari, che la impiegava per le canzoni 23 e 323.⁹⁹ Ma al di là dell'attribuzione della formula, ciò che è interessante indagare in queste canzoni è l'interazione tra narrazione e lirica e le sue implicazioni a livello del rapporto tra memoria e tempo, elementi che saranno oggetto di riflessioni preliminari all'analisi dei *Triumphs*.

IV.2.1.1. *Rvf* 23: memoria e tempo nell'attualizzazione della *factio*

Come si è osservato nel par. III.2.3, *Rvf* 23 è una canzone narrativa, chiaramente autobiografica,¹⁰⁰ come si legge nella prima strofa:

canterò com'io vissi in libertade,
mentre Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe.
Poi seguirò sí come a lui ne 'ncrebbe
troppo altamente, e che di ciò m'avenne,
di ch'io son facto a molta gente exempio¹⁰¹

Un'autobiografia che però, come riconosce Bettarini, appare impiantata su «una costruzione astratta, con riferimento forte al mondo reale, trattata per punti implicanti e non espliciti». ¹⁰² Si intravede

⁹⁶ PAZZAGLIA, *Tempo d'illusione?*, cit., p. 26.

⁹⁷ C. BERRA, *L'arte della similitudine nella canzone CXXXV dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, in «GSLI», CLXIII (1986), pp. 161-199, a p. 163.

⁹⁸ M. PICONE, *I paradossi e i prodigi dell'amore passione («Rvf» 130-40)*, in *Il Canzoniere, lettura micro e macrotestuale*, cit., pp. 313-334, a p. 320.

⁹⁹ F. MONTANARI, *Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Studium, Roma, 1958, p. 96.

¹⁰⁰ Cfr. KUON, "Sol una nocte" ad altre "delire imprese", cit., p. 80: «Nel dolce tempo della prima etade, testo lungo e ambizioso, ci fa scoprire un aspetto finora sconosciuto della poesia petrarchesca: la narrazione in chiave autobiografica, ossia la messinscena retrospettiva dell'itinerario amoroso».

¹⁰¹ *Rvf* 23, vv. 5-9. Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., pp. 291-292: «l'intero componimento si pone infatti fin dall'inizio sotto il segno della memoria, di una memoria polimorfa che racchiude in sé lontana eco di una vana invocazione alla mitica Mnemosyne (vv. 15-16: "E se qui la memoria non m'aita / come suol fare..."), il suono della memoria poetica riverberato dal ciclo continuo delle trasformazioni, e infine la stanca voce della *memoria sui* del poeta a tal punto afflitta dalle sofferenze dell'ossessione amorosa [...] da dissolversi in uno spersonalizzante oblio (vv. 19-20: "e mi face obliar me stesso a forza / ché tèn di me quel d'entro, et io la scorza")».

¹⁰² BETTARINI in *Canzoniere*, a cura di Ead., cit., vol. I, p. 106. Cfr. DANIELE, *La memoria innamorata*, cit., pp. 45-46: «La lirica del Petrarca è intessuta (ancor più di quella dantesca) di un'aneddotica personale, d'un'allusività biografica in cui le referenze circostanziali e ambientali oltre che fisiche paiono effettivamente corrispondere (al di là degli statuti

infatti nella narrazione l'esistenza di uno schema fondamentale della canzone, un racconto, i cui episodi vengono dissimulati nella *fictio* metamorfica di ispirazione ovidiana, e la cui struttura viene traslata in una serie di quadri privi di una connessione logica immediata. Il centro di questa operazione di riscrittura è la memoria, confusa a causa della sofferenza prodotta dall'ossessivo ricordo di Laura:

E se qui la memoria non m'aita
come suol fare, iscùsilla i martiri,
et un penser che solo angoscia dàlle,
tal ch'ad ogni altro fa voltar le spalle,
e mi face obliar me stesso a forza:
ché tèn di me quel d'entro, et io la scorza¹⁰³

Nella memoria dunque avviene la costruzione poetica dell'immagine metamorfica e il confronto tra la biografia e i modelli letterari incarnati nei diversi quadri:¹⁰⁴ la memoria letteraria e quella biografica, dunque, interagiscono nella costruzione della *fictio*. Le caratteristiche di questa operazione petrarchesca possono essere descritte prendendo in esame la V stanza,¹⁰⁵ dove il poeta riprende il *topos* del libro della memoria:

Ma perché 'l tempo è corto,
la penna al buon voler non pò gir presso:
onde più cose ne la mente scritte
vo trapassando, et sol d'alcune parlo
*che meraviglia fanno a chi l'ascolta*¹⁰⁶

Chiaro è qui il riferimento all'*incipit* della *Vita nuova*, nella quale Dante afferma di «assemblare» «se non tutte, almeno la [...] sentenza» delle parole che trova scritte nella sua memoria,¹⁰⁷ tralasciando quelle che sembrerebbero «alcun parlare fabuloso».¹⁰⁸ Tuttavia, si noti che mentre il criterio selettivo dantesco è basato sull'importanza degli eventi della propria biografia e sull'occasione che essi forniscono per ragionare sull'influenza di Beatrice sulla sua vita,¹⁰⁹ diverso è invece l'approccio di Petrarca: egli infatti sceglie le scene del racconto in base alla meraviglia che esse potranno suscitare in «chi l'ascolta».¹¹⁰

simbolici che la sottendono) ad una realtà effettuale ben determinata».

¹⁰³ Rvf 23, vv. 15-20. Cfr. DANIELE, *La memoria innamorata*, cit., p. 3 dove lo studioso nota riguardo all'*incipit* di Rvf 23: «in questo caso la memoria ha un valore – mi sembra – quasi di personificazione, di deità soccorritrice, di Mnemosine madre delle muse».

¹⁰⁴ M. SANTAGATA, *La canzone delle metamorfosi (Rvf 23)*, in ID., *Per moderne carte*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 273-326, a p. 302: «costruire un'autobiografia poetica che integri erudizione classica ed esperienze private in un proprio originale universo poetico».

¹⁰⁵ La V stanza, tra l'altro corrisponde significativamente allo snodo tra i due momenti di trascrizione del componimento nel Vat. lat. 3196. Il componimento infatti, come è noto, secondo quanto riporta Petrarca in una postilla al codice degli abbozzi, è il primo che il poeta compose, per cui Santagata lo data in un periodo compreso tra il 1327 e il 1337-1340, quando la prima parte della canzone, fino al v. 89, viene copiata sul codice degli abbozzi. La seconda parte di Rvf 23 viene trascritta, invece, molto più tardi in due diverse fasi tra l'aprile del 1350 e quello del 1351. Cfr. SANTAGATA, *La canzone delle metamorfosi*, cit., pp. 273-275.

¹⁰⁶ Rvf 23, 90-94, corsivo mio.

¹⁰⁷ *Vit. nov.*, I, 1.

¹⁰⁸ *Ivi*, I, 11.

¹⁰⁹ Cfr. C. SINGLETON, *Saggio sulla Vita Nuova*, Il Mulino, Bologna, 1968.

¹¹⁰ TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 292: «sulla scorta di Dante viene qui proposta una lettura memoriale mirata ai passi salienti del vissuto, a quegli episodi che per il loro portato patetico “meraviglia fanno a chi l'ascolta” (v. 94), e che ora l'immaginazione poetica (confidando anche nella funzionalità mnemonica dell'insolito) traduce dalla mente del poeta a quella dei suoi lettori mediante il linguaggio allegorico della metamorfosi: e a questo punto l'immagine della

Ora, si è osservato nel par. I.4 l'importanza della meraviglia nella strutturazione delle *imagines agentes* e si è analizzato come per Petrarca la poesia corrisponda alla costruzione di una *fictio* per veicolare una verità.¹¹¹ In tal senso la meraviglia che i quadri del polittico di *Rvf* 23 devono suscitare appare come una strategia per rendere efficace la memorizzazione delle immagini. Così, come ha riconosciuto Föcking, quando il poeta chiama il pubblico a credere alla verità di quanto narra nella canzone 23¹¹² egli non mira, come Dante, a evidenziare la presenza di una *sensus mysticus* nel testo, quanto a coinvolgere la memoria letteraria del lettore, che dunque deve comprendere una storia cifrata dietro la costruzione di una *fictio*.¹¹³ Allo stesso tempo in *Rvf* 23 l'*integumentum* finzionale non riesce ad assolvere ad una funzione morale, né cela una verità, e non permette un ordinamento memoriale, ma piuttosto si configura come la realizzazione di una contemplazione immorale dell'immagine, come dimostra il rapimento dell'io lirico di fronte alla figura di Laura, sovrapposta a Diana nella stanza VIII:

Io, perché d'altra vista non m'appago,
stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna;
et per farne vendetta, o per celarse,
l'acqua nel viso co le man' mi sparse¹¹⁴

Questa immagine, come le altre, non viene utilizzata alla stregua di uno strumento di *meditatio* filosofica, ma rappresenta piuttosto una fonte di oblio, come viene chiaramente affermato nella I stanza: «mi face obliar me stesso a forza».¹¹⁵

A fronte del fallimento nell'ordinamento mnemonico dei ricordi biografici, nel testo si osserva un'interessante dinamica di attualizzazione, che lascia intravedere una scissione dell'io lirico in un *auctor* ed un *agens*, analogamente a quanto a viene a livello macrotestuale. Tale distinzione, come nota Barberi Squarotti:

è di fatto il meccanismo che determina la struttura [della canzone], la quale costantemente si sviluppa nelle forme di una scansione da un prima a un dopo. E questo non nei termini di una consequenzialità storica o fenomenica, ma in un quadro dove il prima costituisce la garanzia in un orizzonte simbolico e archetipico della situazione che segue e che riguarda l'esperienza diretta della realtà fisica nella percezione del poeta¹¹⁶

scrittura sembra duplicarsi, poiché la composizione metaforica dei ricordi nella pagina della memoria viene parzialmente ad inverarsi attraverso la loro, sebbene allegorica, trascrizione nelle carte della canzone. Si può osservare che, così come in Dante, anche qui l'impiego della metafora del libro memoriale assume un valore metapoetico poiché, oltre a descrivere le dinamiche della memoria, si fa anche rappresentazione del processo di creazione poetica.

¹¹¹ Cfr. par. III.3.3.4.

¹¹² *Rvf* 23, v. 156: «Vero dirò (forse e' parrà menzogna)».

¹¹³ FÖCKING, *Petrarcas "Metamorphoses"*, cit., p. 279: «Petrarcas Kommentare "E parlo di cose manifeste e cose" und "Vero dirò (e forse e' parrà menzogna) (v. 156) charakterisieren die Lesererwartung, es mit einer einen "sensus Mysticus" behüllenden "bella menzogna" zu tun zu haben, und dementieren gleichzeitig diese Deutungsstrategie als verfehlt. Unter dem "sensus litteralis" der Canzone liegt – nichts, zumindest keener der profanwissenschaftliche oder "mystischen" Zweitsinne, die die zeitgenössische Metamorphosen-Allegorese bereitgehalten haben. Die Verwandlungen entschlüsseln sich vielmehr auf der Litteralebene selbst, den traditionellerweise umfaßte diese nicht nur die wörtliche Bedeutung, sondern auch einen durch die "voluntas auctoris" codierten "sensus litteralis figuratus", eine durch rhetorische Tropen konstituierte metamorphorisch-allegorische Ebene unegentlicher Bedeutung». Si veda anche TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., p. 292: «d'altronde la stessa tradizione mitologica della vicenda personale del poeta può esser vista *sub specie metaphorarum* come scrittura della memoria, ossia come impressione mnemonica delle tappe della storia amorosa in forma di contestuali *imagines agentes* tratte dal mito».

¹¹⁴ *Rvf* 23, vv. 152-155.

¹¹⁵ Ivi, v. 19. Cfr. par. III.2.3.

¹¹⁶ G. BARBERI SQUAROTTI, *Il tempo del mito nei Rerum vulgarium fragmenta*, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 95-120, a p. 103.

La divisione dell'io tra i diversi piani temporali proietta il componimento non solo in un non-tempo culturale, ma in uno spazio lirico, testimoniato dal fatto che «le diverse metamorfosi non [sono] presentate come eventi esterni al soggetto nei quali il soggetto vede riflettersi la propria vicenda interiore, ma costituiscono esse stesse direttamente quella vicenda, e dunque appartengano interamente e univocamente al tempo dell'io».¹¹⁷ Se dunque si osserva la temporalità di questa dimensione interiore, si nota subito come il processo di rapimento osservato nella stanza VIII non riguardi solo il passato, e ciò è dimostrato dall'utilizzo del tempo presente sia in «face» che in «appago». Da queste attualizzazioni è possibile dedurre i ruoli delle due proiezioni dell'io nella canzone: l'*auctor* ricorda narrando per quadri la propria esperienza amorosa, mentre l'*agens* vive tale esperienza traslata nella *fictio* metamorfica. L'utilizzo del tempo presente, tuttavia, attualizza la finzione in quello che si configura come un atto meditativo dell'*auctor* sulle immagini da lui stesso create. Ora, è proprio questa la dinamica che tiene insieme i quadri metamorfici apparentemente irrelati di *Rvf* 23: se infatti, come nota Santagata il componimento è «Un racconto che non racconta, una storia senza progressione; una serie di quadri o di visioni neppure del tutto relati»,¹¹⁸ nella canzone l'unica gerarchia rintracciabile appare incentrata sul «tasso di angoscia con il quale il narratore ricorda».¹¹⁹ L'angoscia del narratore, che in questo caso corrisponde all'*auctor* immerso nel tempo della scrittura, può essere posta in evidenza solo a patto che le visioni metamorfiche riguardino anche il presente, di modo che, come nota Stroppa, la «sequela di trasformazioni lasci traccia viva e possente nel *nunc*».¹²⁰ È dunque l'attualizzazione del quadro visionario nel tempo della scrittura a permettere la strutturazione di un percorso dell'io lirico della canzone, la quale in tal senso si configura come una *mise en abyme* della raccolta.¹²¹

Si noti in tal senso che le attualizzazioni permeano l'intero componimento: nella II stanza, l'*auctor* ricordando il tempo in cui non conosceva l'esperienza amorosa, esclama «Lasso, *che son!* Che fui!»¹²² e ripete poco dopo, raccontando l'incontro con Laura, «ver' cui poco già mai *mi valse o vale*»,¹²³ prima di ricordare che Amore e la donna «mi trasformaro in quel *ch'i' sono, / facendomi d'uom vivo un lauro verde*».¹²⁴ Anche nella III stanza contemplando la trasformazione dell'*agens* in cigno, l'*auctor* riporta la scena al suo presente per due volte: «*Né meno anchor m'agghiaccia / l'esser coverto poi di bianche piume*»¹²⁵ e «*Qual fu a sentir? ché 'l ricordar mi coce*».¹²⁶ Ancora nella IV stanza, narrando dell'inganno di Laura e del dolore da esso provocato l'*auctor* interviene raccontando di non sapere come riuscì a muoversi, terrorizzato com'era dalla donna: «*Come non so: pur io mossi indi i piedi*».¹²⁷ Infine, viene attualizzata anche la scena della metamorfosi petrosa nell'ultima stanza:

¹¹⁷ Ivi, p. 101.

¹¹⁸ SANTAGATA, *La canzone delle metamorfosi*, cit., p. 306. Cfr. FÖCKING, *Petrarcas "Metamorphoses"*, cit., p. 283.

¹¹⁹ SANTAGATA, *La canzone delle metamorfosi*, cit., p. 280.

¹²⁰ STROPPA in *Canzoniere*, a cura di Ead., Milano, Mondadori, 1992, p. 45.

¹²¹ Cfr. HEMPFER, *Rerum vulgariū fragmenta* 32, cit., pp. 73-74: «determinante [...] è [non la varietà dei modi di parlare dell'amore, già presente in Cavalcanti e Dante ma] che questo substrato narrativo ricostruibile attraverso la concatenazione degli eventi non venga affatto comunicato in maniera coerente attraverso il *discours*, ma si manifesti in una a-logica di montaggi discorsivi, le cui semantiche discrepanti non si lasciano conciliare né fra loro, né con la logica dell'*historie*».

¹²² *Rvf* 23, v. 30, corsivo mio.

¹²³ Ivi, v. 36, corsivo mio.

¹²⁴ Ivi, vv. 38-39, corsivo mio.

¹²⁵ Ivi, v. 50, corsivo mio.

¹²⁶ Ivi, v. 67, corsivo mio.

¹²⁷ Ivi, v. 87, corsivo mio.

«Spirto doglioso errante (*mi rimembra*)»,¹²⁸ nonché quella canina basata sul mito di Atteone: «di selva in selva ratto *mi trasformo*: / et anchor de' miei can' *fuggo* lo stormo». ¹²⁹

Tramite la parola poetica, dunque, il ricordo traslato nella finzione viene attualizzato e reiterato nella mente dell'*auctor*, in linea con quanto osservato nel par. III.3.3.6. Da questo processo si possono trarre alcune considerazioni sul rapporto tra *agens* e *auctor* nella canzone, per cui in essa non è rintracciabile la distanza morale tra le due proiezioni dell'io lirico descritta in *Rvf* 1. Al contrario l'*auctor* sembra alimentare il proprio attaccamento all'immagine laurana, utilizzando la scrittura poetica per rivivere l'esperienza peccaminosa e allo stesso tempo per legittimarla in una tradizione letteraria afferente alla poesia ovidiana. Nota in tal senso Föcking:

Petrarca "Nel dolce tempo" ist kein Beleg für eine immer wieder beschworene kristische «Subjektivierung» der Metamorphose von einem objektiv-kosmischen Verwandlungsgeschehen hin zur Individualität der «Tiefe einer Selbsterfahrung»; *vielmehr benötigt Petrarca das Schema der Metamorphosen in ihrer größtmöglichen Integrität, um das traditionelle Reden über die Liebe zu modernisieren und dessen überkommene Topik mit der Vorbildlichkeit antiker Texte auszustatten*. Nicht Distanz, sondern Nähe zu den Metamorphosen dient diesem frühhumanistischavantgardistischen Unternehmen¹³⁰

In *Rvf* 23, dunque, Petrarca sfrutta il rapporto tra memoria, parola e immagine per tentare una sovrapposizione tra il proprio ricordo e la narrazione letteraria, tra memoria biografica e memoria poetica, cercando una dimensione atemporale e autoreferenziale. Non a caso l'*auctor* nel congedo afferma di aver sempre mantenuto la forma dell'alloro («né per nova figura il primo alloro / seppi lassar, ché pur la sua dolce ombra / ogni men bel piacer del cor mi sgombra»),¹³¹ portando al centro del componimento il tema della poesia.

Ebbene, a fronte di quanto detto ogni singolo quadro della canzone può essere paragonato ad un frammento lirico, così come descritto da Barolini, nel quale il ricordo viene traslato nella *fictio* metamorfica. Se però le immagini giustapposte sono riproduzioni finzionali dell'esperienza, è chiaro che anche l'*agens* che si muove e muta in queste immagini dovrà appartenere alla *fictio*, in quanto corrispettivo del ricordo dell'*auctor* di se stesso. L'*agens* e le visioni metamorfiche, dunque, appaiono come strumenti poetici che permettono la serializzazione dei frammenti lirici, serializzazione che reintroduce necessariamente una narrazione e con essa un tempo, ma questo, grazie alla traslazione finzionale, non è più un tempo oggettivo, al contrario esso sarà tutto interiore. In tal senso osservando *Rvf* 23 si riconosce come la manipolazione della narrazione, che secondo Barolini si oppone allo scorrere del tempo, sia in realtà il frutto di una serie di processi diegetici e memoriali. Questi processi non elidono completamente il tempo ma introducono l'io lirico in una temporalità differente da quella oggettiva, grazie proprio alla narrazione finzionale per sequenza liriche. Nota in tal senso Marcozzi: «nel canzoniere l'immutabilità del tempo continuo delle astrazioni viene esaltata di fronte al tempo discreto della percezione umana, secondo la polarità irriducibile stabilita da Agostino nell'XI delle *Confessiones*». ¹³² Per cui nella ricerca dell'eternità Petrarca oppone il tempo interiore a quello del

¹²⁸ Ivi, v. 141, corsivo mio.

¹²⁹ Ivi, vv. 159-160, corsivi miei.

¹³⁰ FÖCKING, *Petrarcas "Metamorphoses"*, cit., p. 281, corsivo mio.

¹³¹ *Rvf* 23, vv. 167-169.

¹³² MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., p. 76. Si veda anche *ibidem*: «Agostino nega infatti la possibilità di misurare il tempo, affermando che esso può essere misurato solo nell'anima: "In te, anime meus, tempora metior [...] ipsam metior, cum tempora metior" (*Conf.* XI 27, 36)». Sul rapporto tra la metafora del *tempus edax* e l'atemporalità lirica si veda ivi, pp. 74-76. Vecce propone una riflessione simile per quanto riguarda i *Triumphs*, si veda in tal senso VECCE, *La "lunga pictura"*, cit., p. 314: «Proseguendo la lettura dell'amato Agostino, il poeta avrebbe incontrato l'analisi della memoria intellettuale, che era l'ampliamento naturale della sua memoria individuale di umanista e uomo di lettere, nella letteratura,

mondo, e lo fa proprio grazie alla capacità inventiva memoriale, che gli permette di modificare il ricordo, astrarlo, confonderlo con la *fictio*. Questa, d'altronde, è la dinamica profonda della narrazione memoriale e lirica del canzoniere notata da Ariani, il quale afferma:

La struttura poetica [dei *Fragmenta*] è l'esito di una memoria desiderante che fissa *per verba* l'*immagine* impressa nell'agostiniana aula interiore in cui si annidano i *phantasmata*: il *rimembrar* è l'unica facoltà intatta nel deserto del *vanitas vanitatum* [...], i *gesta* si salvano solo nella *narratio*, segnatura di ombre e sogni che nutre l'immaginazione¹³³

La memoria e la poesia dunque, sfruttando l'interazione tra parola e ricordo descritta da Agostino e osservata nel par. II.2.1.2, tentano di sottrarre i fantasmi dal tempo e, come si osserverà, questa dinamica appare centrale per comprendere i processi memoriali sottesi alla *visio* trionfale.

IV.2.1.2. *Rvf* 50: la ciclicità del tempo e l'io lirico

Lo stesso tipo di narrazione per quadri apparentemente irrelati caratterizza *Rvf* 50. Qui, tuttavia, il componimento non è incentrato sulla biografia dell'io lirico, ma sulla «contrapposizione fra tempo lineare, quello del soggetto lirico in preda all'inquietudine, e tempo circolare, quello del moto del sole e del cielo e del respiro degli esseri umili e naturali, che a quel moto si adeguano». ¹³⁴ Le stanze infatti sono tutte divise in due parti: nella prima viene descritto un quadro della vita campestre, mentre nella seconda, sempre introdotta da un'avversativa¹³⁵ o da un'esclamativa,¹³⁶ il poeta racconta la propria immobilità prodotta dal sentimento amoroso. Le raffigurazioni elaborate nella memoria come tipi dell'attività umana immersa nel tempo ciclico si fanno occasione di riflessione dell'io sulla propria condizione di stasi prodotta dal pensiero di Laura, il cui fantasma è oggetto dell'ossessiva contemplazione da parte del poeta, che lo ha scolpito nella sua memoria:

Misero me, che volli
quando primier sí fiso
gli tenni nel bel viso
per iscolpirlo imaginando in parte
onde mai né per forza né per arte
mosso sarà, fin ch'i' sia dato in preda

nella storia, nella filosofia (*Conf.* X 9, 16). Oltre, nel dibattito teorico sul tempo, avrebbe letto che il passato trova luogo non nello spazio reale ma in quello della memoria (XI 18, 24), e che in questo senso il tempo può essere inteso come estensione dell'anima: "In te, anime meus, tempora metior" (XI 27, 36). Nella lunga pittura dei *Trionfi*, nella *camera picta* della memoria (propria e universale), Petrarca avrebbe "visto" realmente la totalità della sua esperienza intellettuale, nelle immagini degli uomini e degli eventi che aveva incontrato e conosciuto nei libri del suo scrittoio». Si veda anche BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit. p. 122: «viene da pensare che Petrarca, nell'ultimo dei *Trionfi*, metta in versi quella morte del tempo e quell'instaurarsi dell'eterno presente che Agostino aveva ripetutamente affermato nelle sue opere e che resta uno dei nodi capitali nella riflessione agostiniana sul tempo».

¹³³ ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 236.

¹³⁴ BRUGNOLO, *Il "desio che seco non s'accorda"*, cit., p. 139.

¹³⁵ *Rvf* 50, vv. 12-14: «Ma, lasso, ogni dolor che 'l dì m'adduce / cresce qualor s'invia / per partirsi da noi l'eterna luce»; vv. 25-28: «Ma chi vuol si rallegrì ad ora ad ora, / ch'i' pur non ebbi anchor, non dirò lieta, / ma riposata un' hora, / né per volger di ciel né di pianeta»; vv. 46-56: «Ma io, [...] / fine non pongo al mio obstinato affanno; / et duolmi ch'ogni giorno arroge al danno, / ch'i' son già pur crescendo in questa voglia / ben presso al decim'anno, / né poss'indovinar chi me ne scioglia».

¹³⁶ *Ivi*, vv. 39-42: «Ahi crudo Amor, ma tu allor più mi 'nforme / a seguir d'una fera che mi strugge, / la voce e i passi et l'orme, / et lei non stringi che s'appiatta et fugge».

a chi tutto diparte!¹³⁷

Si osservi che in questo componimento, non essendo più la biografia del poeta l'argomento del discorso, manca la scissione tra *auctor* e *agens*, ma a tenere insieme i quadri è sempre l'io lirico, che contempla le immagini e riflette su se stesso. Inoltre la maggiore linearità dei tempi verbali della canzone e l'assenza di un richiamo poetico esplicito come la fonte ovidiana di *Rvf* 23 non devono trarre in inganno: anche in questo caso, infatti, il contrasto fra tempo interno e tempo esterno viene rappresentato a partire da modelli squisitamente letterari. La serie di quadri di vita campestre, infatti, sono di nuovo tratti da Ovidio¹³⁸ e rimandano dunque ad una tradizione poetica con la quale l'io lirico si confronta: è ancora una memoria letteraria, allora, quella che permette il percorso del poeta attraverso la contemplazione dei quadri giustapposti che strutturano la canzone e che alimentano le sue riflessioni. In tal senso Petrarca sembra di nuovo declinare negativamente la propria *meditatio*: se infatti, come si è osservato nel par. III.3.1.3, la notte nel *De vita solitaria* corrisponde al *silentium temporis* utile alla contemplazione, tale immobilità temporale diviene in *Rvf* 50 correlativo di un'ossessiva visualizzazione del fantasma laurano, che impedisce lo *studium* e si configura come un impedimento mondano cui neanche l'oscurità riesce a porre rimedio, incarnando l'attaccamento alle immagini del poeta.

IV.2.1.3. *Rvf* 127: la contemplazione momentanea della *fictio*

Una narrazione lirica per quadri giustapposti caratterizza anche *Rvf* 127, già presa in considerazione analizzando il tema del rapporto tra *fictio* e realtà.¹³⁹ Qui la confusione memoriale prodotta dall'amore appare chiaramente, infatti, nonostante l'io lirico trovi la sua «istoria [...] scripta / in mezzo 'l cor» e la ripercorra sistematicamente («che sì spesso rincorro»),¹⁴⁰ il fatto che Amore lo lascia «in dubbio» e detta la sua storia in modo «confuso»¹⁴¹ impedisce la narrazione «logico-cronologica, lineare e progressiva, di una "storia"». ¹⁴² Ciò si tramuta di nuovo in una traslazione, questa volta però non dell'io e non su base ovidiana, ma della figura laurana nell'ambiente naturale che circonda il poeta. Si creano così delle «corrispondenze, mutevoli ma ricorrenti, tra i vari aspetti del mondo e l'ossessiva presenza interiore della donna»¹⁴³ e di nuovo, come nota Stierle «la frammentazione e il punto di vista soggettivo sono [...] le condizioni di una nuova forma di discorso lirico con la sua sequenza di immagini discontinue». ¹⁴⁴ Entro questa sequenza di immagini, però, il centro del componimento resta

¹³⁷ Ivi, vv. 63-69, corsivo mio.

¹³⁸ Si veda in tal senso OVIDIO, *Tristia*, IV, 1, 1-14: «Siqua meis fuerint, ut erunt, vitiosa libellis, / excusata suo tempore, lector, habe. / exul eram, requiesque mihi, non fama petita est, / mens intenta suis ne foret usque malis. / hoc est cur cantet vinctus quoque compe de fossor, / indocili numero cum grave mollit opus. / cantat et innitens limosae pronus harenae, / adverso tardam qui trahit amne ratem; / quique refert pariter lentos ad pectora remos, / in numerum pulsa brachia iactat aqua / fessus ubi incubuit baculo saxove resedit / pastor, harundineo carmine mulcet oves. / cantantis pariter, pariter data pensa trahentis, / fallitur ancillae decipiturque labor». Cfr. G. VELLI, *Petrarca, Dante, la poesia classica: "Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina"* (*RVF*, L) "Io sono venuto al punto de la rota" (*Rime*, C), in «SP», XV (2002), pp. 81-98, alle pp. 95-98.

¹³⁹ Cfr. par. III.4.4.

¹⁴⁰ *Rvf* 127, vv. 7-8.

¹⁴¹ Ivi, v. 6.

¹⁴² STROPPA in *Canzoniere*, a cura di Ead., cit., p. 236.

¹⁴³ STIERLE, *Un manifesto del nuovo canto*, cit., p. 302.

¹⁴⁴ *Ibidem*. Cfr. TORRE, *Vedere versi*, cit., p. 12: «Con disarmante semplicità Petrarca ci mostra infatti in che modo e con quale fine quel primo poeta che è Amore (cfr. *RVF* 127, 5-10: "Collui che del mio mal meco ragiona / mi lascia in dubbio,

comunque l'io lirico il quale, come nota Stroppa, compie un percorso continuo proprio grazie alla discontinuità della narrazione.¹⁴⁵ *Rvf* 127, in tal senso, pone in primo piano la corrispondenza tra narrazione e immagine oggetto della meditazione lirica: è infatti il poeta ad affermare che dietro le «mille cose diverse»¹⁴⁶ che egli osserva si nasconde «sol una donna [...] e 'l suo bel viso»,¹⁴⁷ e queste riflessioni sono direttamente collegate al ricordo in forma narrativa che egli ha scritto nel cuore. È dunque chiaro come nelle immagini che il poeta rappresenta nelle stanze egli descriva i segni memoriali di precisi ricordi, taciuti al lettore, che egli intesse in una narrazione finzionale e visiva in grado di alleviare il dolore della lontananza («dirò, perché i sospiri / parlando àn tregua, et al dolor soccorso»¹⁴⁸).

Si noteranno in tal senso le strette analogie tra la *Rvf* 127 e *Rvf* 23, con la differenza che in questo caso la ricerca di un non-tempo si fa esplicita e non passa più unicamente per una dimensione letteraria. Ciò si coglie prendendo in esame la IV stanza, dove il poeta racconta come la vista della neve illuminata sui colli lontani («Qualor tenera neve per li colli / dal sol percossa veggio di lontano»¹⁴⁹) ispiri il pensiero del viso di Laura («pensando nel bel viso più che humano»¹⁵⁰). L'immagine diviene oggetto di un complesso tessuto metaforico, per cui il sole che illumina la neve è anche similitudine del governo di Amore sull'amante («come 'l sol neve, mi governa Amore»¹⁵¹) e il «bel viso» visto da lontano è in grado di «far molli»¹⁵² di pianto, dunque di far sciogliere come neve, gli occhi del poeta. Da vicino, tuttavia, la vista del viso e del sorriso di Laura acceca («da presso gli abbaglia, et vince il core»¹⁵³) eternizzando il desiderio incarnato nell'immagine fissata nel cuore e vincendo l'oblio:

ove fra 'l bianco et l'aurëo colore,
sempre si mostra quel che mai non vide
occhio mortal, ch'io creda, altro che 'l mio;
et del caldo desio,
che, quando sospirando ella sorride,
m'infiamma sí che oblio
niente apreza, ma diventa eterno,
né state il cangia, né lo spegne il verno¹⁵⁴

In tal senso il ricordo innescato dalla vista dei colli innevati e traslato nell'immagine poetica riesce di nuovo a trasportare l'io lirico in un atto contemplativo interiore e memoriale, che gli permette di uscire dal tempo. Questo non-tempo è però una finzione di un istante, che viene presto sostituita dal successivo quadro, suggerendo che l'eternità di cui si parla nella stanza sia ricercata in un tempo interiore e lirico, la cui percezione è potenziata proprio dalla traslazione finzionale e poetica del

sì confuso ditta. / Ma pur quanto l'istoria trovo scritta / in mezzo 'l cor [...] dirò») vada a comporre nel cuore dell'amante una forma espressiva ibrida, fondata sulla relazione tra una componente iconica (l'incisione dell'immagine del «dolce pianto») e una componente verbale (l'iscrizione dei «detti soavi»).

¹⁴⁵ STROPPA in *Canzoniere*, a cura di Ead., cit., p. 236: «L'identità stessa del guardante si costruisce così nel 'discontinuo' dei quadri emblematici, e non nel *continuum* della narrazione: 'autoritratto' per folgorazioni, non 'autobiografia' per progressivo svelamento del senso».

¹⁴⁶ *Rvf* 127, v. 13.

¹⁴⁷ *Ivi*, v. 14.

¹⁴⁸ *Ivi*, vv. 10-11.

¹⁴⁹ *Ivi*, vv. 43-44.

¹⁵⁰ *Ivi*, v. 46.

¹⁵¹ *Ivi*, v. 45.

¹⁵² *Ivi*, v. 47.

¹⁵³ *Ivi*, v. 48.

¹⁵⁴ *Ivi*, vv. 49-56, corsivo mio.

ricordo del viso di Laura.

Ora, in questo contesto, al contrario di *Rvf* 23, l'immagine poetica contemplata nella *fictio* non può che avere una funzione morale: in primo luogo poiché nessun desiderio mondano può eternizzarsi, in secondo luogo perché il richiamo all'unicità dell'occasione in cui l'«occhio mortal», che è stato in grado di osservare Laura, proietta sull'immagine della donna una dimensione trascendente, quasi che la contemplazione sensoriale del suo sorriso assomigli più ad una meditazione dell'occhio interno che osserva la sua essenza,¹⁵⁵ come si osserverà nel ritratto della donna prodotto da Simone Martini e descritto in *Rvf* 77 e 78. Non è un caso, allora, se proprio questa dimensione morale viene evidenziata nella canzone in cui, come osservato nel par. III.4.4, si incrina l'incanto della *dolce memoria* finzionale: il poeta infatti avverte il rischio etico dell'alienazione prodotta dalla contemplazione statica della *fictio* poetica, a cui si aggiunge l'insidia dell'autoreferenzialità della poesia.

IV.2.1.4. *Rvf* 135: i *mirabilia* e la condizione dell'amante

La canzone 135 sotto il profilo rappresentativo appare più vicina a *Rvf* 50: il componimento infatti è incentrato sul rapporto tra le immagini descritte nelle varie stanze e l'io lirico, in assenza della dimensione biografica di *Rvf* 23 e *Rvf* 127. Più che la propria esperienza, nella canzone il poeta mira a instaurare un'analogia tra una serie di *mirabilia* afferenti al mondo letterario romanzo, ma di cui Petrarca recupera le fonti latine, e la propria condizione di amante («Qual più diversa et nova / cosa fu mai in qual che stranio clima, / quella, se ben s'estima, / più mi rasembra: a tal son giunto, Amore»)¹⁵⁶. È dunque un rapporto analogico quello che guida la proiezione di immagini poetiche nel componimento, non contrastivo come in *Rvf* 50, ma allo stesso tempo questa analogia in *Rvf* 135 richiama il paradosso del sentimento amoroso, che rasenta l'innaturalità.¹⁵⁷ Le raffigurazioni con cui si confronta l'io lirico, in tal senso, fungono da *similitudines corporales* della condizione dell'amante, in grado di innescare le sue riflessioni. In questo processo la memoria poetica corrisponde a un magazzino di figure e la sua attività associativa permette la manipolazione di questo patrimonio figurale secondo le dinamiche osservate nel *Secretum*. Così, ad esempio, in *Rvf* 135 la fenice, che già nella tradizione è solitaria («sol senza consorte»),¹⁵⁸ per propria volontà muore e rinasce («di volontaria morte / rinasce, et tutto a viver si rinnova»),¹⁵⁹ come l'amante seguendo il suo volere si innalza nel pensiero al sole («et così in su la cima / de' suoi alti pensieri al sol si volve»)¹⁶⁰, dove l'astro è immagine laurana, e di fronte a questo si dissolve («et così si risolve»),¹⁶¹ tornando alla condizione di tormento («et così torna al suo stato di prima: / arde, et more, et riprende i nervi

¹⁵⁵ Sulla valenza morale di questo passo e sullo sguardo dell'immagine laurana con l'occhio interiore dell'io lirico si veda *Rvf* 71, vv. 91-96: «L'amoroso pensiero / ch'alberga dentro, in voi mi si discopre / tal che mi trà del cor ogni altra gioia; / onde parole et opre / escon di me sì fatte allor ch'i' spero / farmi immortal, perché la carne moia». Cfr. SANTAGATA in *Canzoniere*, a cura di Id., cit., p. 611.

¹⁵⁶ *Rvf* 135, vv. 1-4.

¹⁵⁷ Cfr. *Rvf* 48, vv. 9-4: «Forse sì come 'l Nil d'alto cagendo / col gran suono i vicin d'intorno assorda, / e 'l sole abbaglia chi ben fiso 'l guarda, / così 'l desio, che seco non s'accorda, / ne lo sfrenato obiecto vien perdendo, / et per troppo spronar la fuga è tarda».

¹⁵⁸ *Rvf* 135, v. 6. Cfr. OVIDIO, *Amores*, II, 6, 54: «Phoenix unica semper avis» e CINO DA PISTOIA, *Intra gli altri difetti*, v. 13: «l'unica fenice».

¹⁵⁹ *Rvf* 135, vv. 7-8.

¹⁶⁰ *Ivi*, vv. 10-11.

¹⁶¹ *Ivi*, v. 12.

suoi»¹⁶². Si noti qui che l'analogia tra Laura e il sole non diviene occasione di una eternizzazione dell'immagine come in *Rvf* 127, ma rappresenta l'alternanza tra incanto e disincanto osservata nel gruppo di canzoni 125-129. A ben vedere, tuttavia, il percorso dell'io lirico in *Rvf* 127 e 135 appare analogo: è vero infatti che in *Rvf* 127 il viso della donna permette il raggiungimento di una dimensione lirica fuori dal tempo, ma, come si osservava, tale condizione dura in realtà per il tempo della meditazione dell'immagine interiore, al termine della quale il poeta ritorna nel tempo esterno, svelando la finzionalità e la transitorietà della figurazione. La stessa dinamica, incarnata nella figura della fenice, viene descritta in *Rvf* 135. La contemplazione della figura laurana viene dunque a configurarsi come un atto utile all'io lirico per riflettere su se stesso, come osservato nelle altre canzoni "a politico", non è però uno strumento conoscitivo stabile, poiché segue la *fluctuatio animi* dell'amante. In questo caso, dunque, la poesia fallisce nell'eternizzare il fantasma, ma allo stesso tempo permette la presa di coscienza dell'io tramite la visualizzazione interiore dell'immagine nell'atemporalità lirica.

IV.2.1.5. *Rvf* 323: la morte del simbolo

Questa stessa contrapposizione viene problematizzata in *Rvf* 323. Qui, come si è osservato nel par. III.4.4, la dialettica tra incanto e disincanto viene riproposta nell'alternanza tra costruzione e distruzione del simbolo, con conseguente passaggio ripetuto «dall'estasi allo sgomento»¹⁶³ dell'io lirico.

Di questa canzone è però interessante analizzare preliminarmente la storia redazionale per riflettere sulle apparenti incertezze narrative che caratterizzano il racconto lirico dei *Fragmenta* e dei *Triumphs*. *Rvf* 323, infatti, è frutto dell'unione di due nuclei compositivi e viene lungamente lavorata dal poeta, per cui è possibile pensarla come testo compiuto. Se però si confrontano le redazioni, si riconosce che il poeta riduce volutamente al minimo i collegamenti fra le stanze, i quali si limitano quasi esclusivamente alla ripetizione dei *verba videndi*.¹⁶⁴ Di particolare interesse in tal senso sono le riscritture relative all'*incipit* della terza stanza, che rappresenta il punto di giunzione tra i due nuclei compositivi:

V 0 Poi in un boschetto
 V 1 In un boschetto novo, a l'un de' canti
 V n In un boschetto novo, i rami santi¹⁶⁵

si osserva che nelle diverse redazioni il poeta in un primo momento propone uno snodo di tipo temporale con il "poi" in apertura del verso, quindi torna sui suoi passi e tenta probabilmente una divisione spaziale delle restanti visioni, tutte aventi luogo nel boschetto. In tal senso i diversi «canti» probabilmente sarebbero stati arrangiati secondo una sorta di *narrazione simultanea* delle diverse

¹⁶² Ivi, vv. 13-14.

¹⁶³ CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio del Petrarca*, cit., p. 209.

¹⁶⁴ SANTAGATA in *Canzoniere*, a cura di Id., cit., p. 1245. Cfr. STROPPIA, «*Quid vides?*», cit., pp. 154-155: «la regolarità di presentazione dei sei 'quadri' è assicurata alla memoria anche dai *verba videndi* che scandiscono il passaggio da uno all'altro. La natura e funzione di tali verbi obbedisce a due tipologie, che potremmo chiamare di presentazione e di connessione. L'ascrizione delle varie sezioni al genere varie "visione", oltre che essere dichiarata dal congedo (v. 75 "Queste sei visioni..."), è infatti insinuata dal ribattimento iniziale sul "vedere", che presenta e introduce la canzone nel suo complesso».

¹⁶⁵ CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio del Petrarca*, cit., p. 51.

scene, in linea con la tradizione figurativa medievale.¹⁶⁶ Ma Petrarca rinuncia anche a questa soluzione e introduce semplicemente la scena del lauro, per evidenziare la successione dei quadri nella sequenza lirica.¹⁶⁷ Questi quadri, come nota Stroppa confrontando la canzone con il *De vanitate mundi* di Ugo di San Vittore, proprio in virtù dell'elisione degli snodi spazio-temporali, vengono trattati come una visione interiore:

in questo la visione 'spirituale' si distingue da quella corporea, al quale «presuppone rigorosamente degli intervalli, dunque delle relazioni spaziali»: e nel *De vanitate mundi*, l'iterato invito a "volgere gli occhi" disegna appunto un intervallo nello spazio. Petrarca tenta di abolirlo cancellando i riferimenti locali, è da questa contiguità di oggetti diversi che emerge il senso di una visione interiore¹⁶⁸

Questa visione interiore, come si accennava nel par. III.4.4, secondo Chiappelli, appare strutturata sull'evento biografico della morte di Laura elaborato dal poeta in diversi momenti della propria vita:

La stessa qualità delle visioni può suggerire momenti distinti dell'evoluzione interiore del poeta: in cui quel precipitare poteva apparirgli piuttosto come l'interruzione di un incanto di natura contemplativa: un momento biografico può corrispondere all'attitudine di *mirar fiso* il lauro, un altro può corrispondere all'idea di ritiro, di assidersi nel bel seggio di una fontana¹⁶⁹

La canzone in tal senso rappresenta nuovamente una traslazione finzionale di un ricordo, contemplata in forma visiva dall'io lirico, configurandosi come una *variatio* della stessa struttura osservata in *Rvf* 23. Proprio nella ripetizione di queste scene attualizzate nella memoria visionaria, il poeta riprende il tema della contrapposizione tra incanto e disincanto, ma lo elabora nella forma della dialettica tra tempo mondano e tempo interiore,¹⁷⁰ attraverso la sequenzialità irrelata delle immagini contemplate. Lo sfondo speculativo di questa azione, come si è osservato, è ricostruito da Stroppa, la quale riconosce nell'approccio petrarchesco un *contemptus mundi* vicino a quello di Ugo di San Vittore, per cui:

se [...] il "sostrato" fantasmatico è la morte di Laura, che la canzone rivela nell'ultima stanza procedendo in un'oltranza di coinvolgimento del testimone, il modello di presentazione di tale evento capitale per ogni uomo, ovvero la scoperta traumatiche della morte che vince ogni simbolo, è quello di Ugo di San Vittore¹⁷¹

D'altro canto, come si osserverà tra poco, la scoperta che la morte vince ogni simbolo implica la

¹⁶⁶ Cfr. par. II.4.1.2.2.

¹⁶⁷ CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio del Petrarca*, cit., p. 56: «L'idea di successione nel tempo eliminata con la soppressione di *Poi* non solo dissipa la continuità narrativa con i quadri precedenti e restituisce al quadro del lauro l'autonomia inerente alla sua natura di visione, ma mostra verso quale sfera di absolutezza la visione stessa tende a costituirsi: essa è proiettata oltre la nozione di tempo, così come con l'eliminazione di *a l'un de' canti* nel verso medesimo è liberata da una localizzazione pesantemente topografica e si proietta oltre la nozione di spazio materiale. La rinuncia alla concatenazione narrativa non corrisponde propriamente alla volontà di isolare ogni scienza, bensì all'ispirazione di un legame diverso che unifica insieme le visioni; legame reale nel sentimento, che sarebbe falsato da ogni altro dispositivo che non sia quello dell'isotonia, cioè di un'intensità tonale coerente, creata da accordi e da rispondenze intrinseche».

¹⁶⁸ STROPPIA, «*Quid vides?*», cit., p. 175. La citazione è da A. GUERREAU, *Stabilità, via, visione: le creature e il Creatore nello spazio medievale*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, vol. III, Torino, Einaudi, 2004, p. 175.

¹⁶⁹ CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio del Petrarca*, cit., p. 210.

¹⁷⁰ Cfr. G. GETTO, *Triumphus Temporis, il sentimento del tempo nell'opera di Francesco Petrarca*, in *Letterature comparate, problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, Patron, 1981, vol. III, pp. 1243-1272, a p. 1252: «il contrasto che si verifica nella valutazione del tempo è in sostanza lo stesso contrasto che esiste tra illusione e realtà».

¹⁷¹ STROPPIA, «*Quid vides?*», cit., p. 176.

vittoria del tempo esterno sul tempo interno in una paradossale rappresentazione in cui tale trionfo viene figurato ripetutamente nell'atemporalità interiore della memoria. Non basta in tal senso l'atto di sedersi («ivi m'assisi»),¹⁷² né la meditazione memoriale delle traslazioni finzionali per eternizzare l'estasi, sottraendola allo sgomento.

IV.2.2. Caratteristiche figurative delle canzoni “a polittico”

Si è osservato come le figurazioni inserite nello schema diegetico delle canzoni “a polittico” vengano costruite a partire dalla memoria poetica del narratore e arrangiate in un racconto finzionale, nel quale l'io lirico, meditando sulle immagini, analizza e ricostruisce se stesso in uno spazio di sospensione nel tempo interiore, confrontando la propria esperienza con i propri modelli. Il fatto che questa operazione rientri nel campo della *fictio*, come si accennava, viene evidenziato dall'assenza di un legame chiaro tra le immagini proposte, al punto che solo il narratore sembra conoscere il referente reale della *similitudo corporalis* che gli contempla. In tal senso l'incertezza nel «mettere a fuoco la *fictio*»¹⁷³ evidenziata da Ariani all'interno della raccolta, nelle canzoni “a polittico” si traduce in un graduale aumento della complessità di categorizzazione del patrimonio di immagini volta per volta fornito al lettore.

Chiaro in tal senso è l'apparato simbolico su cui si basano le metamorfosi di *Rvf* 23, tutto afferente alle *Metamorfosi* ovidiane e mirato, come si è osservato, a instaurare un punto di contatto tra l'esperienza amorosa petrarchesca e la sua memoria poetica. La stessa dinamica si incontra in *Rvf* 50, dove tuttavia la dimensione letteraria, tratta dai *Tristia* di Ovidio, non rappresenta più l'obbiettivo di adesione del poeta, ma una fonte di immagini per riflettere sulla propria condizione.

Più complessa è invece la figurazione di *Rvf* 127, in cui il centro della rappresentazione è l'immagine di Laura, mentre i corrispettivi finzionali sono tutti afferenti all'ambiente naturale, senza che tuttavia sia riscontrabile una precisa categorizzazione. Le prime tre analogie infatti sembrano riguardare la stagione primaverile, per cui la comparsa delle prime foglie e delle prime viole («In ramo fronde, over viole in terra, / mirando a la stagion che 'l freddo perde»)¹⁷⁴ innesca il ricordo dell'innamoramento («ne gli occhi ò pur le violette e 'l verde / di ch'era nel principio de mia guerra»);¹⁷⁵ il sole che scioglie le ultime nevi, come osservato, suscita il pensiero del viso di Laura; mentre la vista delle stelle dopo la pioggia in una notte fredda («Non vidi mai dopo nocturna pioggia / gir per l'aere sereno stelle erranti, / et fiammeggiar fra la rugiada e 'l gielo»)¹⁷⁶ muove la mente del poeta al pensiero degli occhi della donna («ch'i' non avesse i begli occhi davanti»)¹⁷⁷. Questa serie tuttavia si interrompe nella stanza VI, dove il viso di Laura è ricordato a partire dall'immagine di «candide rose con vermiglie / in vassel d'oro».¹⁷⁸ Se il valore metaforico di questi fiori è ben chiaro e presente nel canzoniere,¹⁷⁹ l'introduzione di questi elementi nella serie di quadri che popola il componimento appare anomalo. La stessa dinamica si osserva nell'ultima stanza, dove ritorna il

¹⁷² *Rvf* 323, v. 43.

¹⁷³ Vedi sopra.

¹⁷⁴ *Rvf* 127, vv. 29-30.

¹⁷⁵ *Ivi*, vv. 32-33.

¹⁷⁶ *Ivi*, vv. 57-59.

¹⁷⁷ *Ivi*, v. 60.

¹⁷⁸ *Ivi*, vv. 71-72.

¹⁷⁹ SANTAGATA in *Canzoniere*, a cura di Id., cit., pp. 240-241.

paragone con le stelle, stavolta più genericamente intese, poste in relazione alle bellezze della donna:

Ad una ad una annoverar le stelle,
e 'n picciol vetro chiuder tutte l'acque,
forse credea, quando in sì poca carta
novo penser di ricontar mi nacque
in quante parti il fior de l'altre belle¹⁸⁰

Non è dunque possibile ricostruire un preciso schema dell'apparato simbolico utilizzato in *Rvf* 127, che appare in realtà costruito a partire dalle esperienze taciute dal poeta, le quali vanno a comporre «l'istoria»¹⁸¹ amorosa. Tuttavia, a ben vedere, le immagini che costituiscono il polittico della canzone possono essere ricondotte alla figurazione topica del canzoniere, ben presente nei componimenti che precedono *Rvf* 127: così le viole sul prato corrispondono alle «nigrae violae» virgiliane,¹⁸² ma ricorrono già in *Rvf* 105 («le nocturne viole per le piagge»);¹⁸³ il motivo del sole e della neve ha riscontri in *Rvf* 23¹⁸⁴ e 30;¹⁸⁵ l'analogia fra stelle e occhi si rintraccia in *Rvf* 17¹⁸⁶ e 42;¹⁸⁷ mentre le rose bianche e rosse in *Rvf* 46.¹⁸⁸ Il patrimonio di immagini del polittico di *Rvf* 127, in tal senso, poggia su una memoria poetica interna alla raccolta, che assorbe i motivi letterari e li rielabora per farne qualcosa di nuovo, in linea con quanto osservato nel par. III.3.4.2, finché il poeta non arriva a citare se stesso come modello poetico, inserendosi e plasmando la tradizione secondo le dinamiche memoriali descritte nelle *Fam.* I, 8 e XXII, 2.¹⁸⁹ Se queste sono le implicazioni poetiche di questa operazione, sotto il profilo morale attraverso la *fictio* il poeta tenta un'organizzazione dei ricordi, inattuabili per il lettore ma chiari per l'io lirico, cercando di attribuire un significato all'«istoria» amorosa, seguendo le medesime dinamiche che caratterizza l'interazione fra *auctor* e *agens* in *Rvf* 23. Centrale nel componimento è dunque il dialogo che il poeta instaura con se stesso e con la propria memoria, rispetto al quale, come nel *Secretum*, il lettore assume il ruolo di uno spettatore, chiamato a interpretare il senso morale oltre la storia finzionale narrata per quadri, nella certezza del poeta che l'oscuramento dell'evento che innesca la scrittura non inficia la comprensione del significato.

In *Rvf* 135 Petrarca sembra riferirsi di nuovo a figurazioni tratte dalla tradizione letteraria, tuttavia a differenza di *Rvf* 50, in questo caso le immagini del polittico non sono desunte da un'unica fonte, ma afferiscono ad un patrimonio immaginario che la cultura medievale aveva elaborato a partire dalla tradizione classica. Il poeta, in tal senso, riscopre le fonti primarie e contamina le due culture, appropriandosi del valore simbolico dei motivi.¹⁹⁰ Ad esempio per quanto riguarda

¹⁸⁰ *Rvf* 127, vv. 85-89.

¹⁸¹ *Ivi*, v. 7.

¹⁸² VIRGILIO, *Bucoliche*, X, 39.

¹⁸³ *Rvf* 105, v. 64.

¹⁸⁴ *Rvf* 23, vv. 114-116: «et lasciaile cader come a lor parve; / né già mai neve sotto al sol disparve / com'io sentì me tutto venir meno».

¹⁸⁵ *Rvf* 30, vv. 16-17: «seguirò l'ombra di quel dolce lauro / per lo più ardente sole et per la neve»; *ivi*, v. 21: «che mi struggon così come 'l sol neve».

¹⁸⁶ *Rvf* 17, vv. 9-11: «Ma gli spiriti miei s'aghiaccian poi / ch'i' veggio al departir gli atti soavi / torcer da me le mie fatali stelle».

¹⁸⁷ *Rvf* 42, vv. 12-14: «Stelle noiose fuggon d'ogni parte, / disperse dal bel viso innamorato, / per cui lagrime molte son già sparte».

¹⁸⁸ *Rvf* 46, vv. 1-3: «L'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi, / che 'l verno devria far languidi et secchi, / son per me acerbi et velenosi stecchi».

¹⁸⁹ Cfr. par. III.3.4.2. Emblematica in tal senso è la canzone *Rvf* 70, si veda in tal senso F. SUITNER, *Le citazioni della canzone 70: testo, lettura, significato*, in *Petrarca lettore*, cit., pp. 217-226.

¹⁹⁰ Cfr. PICONE, *I paradossi e i prodigi*, cit., p. 323: «Dal *De chorographia* di Mela è [...] venuta a Petrarca l'ispirazione fondamentale per scrivere la canzone "dei prodigi". Non bisogna però commettere l'errore di pensare che il geografo

l'immagine della fenice Petrarca recupera le informazioni descrittive da una serie di fonti classiche, tra cui primariamente Mela e Plinio, ma le utilizza nella descrizione di una figura che acquisisce in *Rvf* 135 la funzione di raffigurare l'amante, tipica della poesia amorosa medievale.¹⁹¹ Su questa funzione, tuttavia, il poeta ritorna in altri componimenti, associando la fenice non più all'amante ma all'amata, come avviene in *Rvf* 323.

Proprio nella canzone delle visioni, in tal senso, si raggiunge il massimo grado di irrelazione fra i quadri rappresentati. A riunire le immagini infatti, come si osservava, restano solo i *verba videndi* e la cornice della canzone, che occupa i primi tre versi, nella quale il poeta si descrive «solo a la finestra»,¹⁹² cornice che tuttavia viene negata a partire dalla stanza IV. L'immagine della finestra viene ricondotta da Stroppa ad un passo delle *Confessiones* in cui Agostino si descrive assieme alla madre mentre parlano di Dio, poggiati appunto ad una finestra della loro casa, il giorno precedente la morte della donna:

Impendente autem die, quo ex hac vita erat exitura (quem diem tu noveras ignorantibus nobis) provenerat, ut credo, procurante te occultis tuis modis, ut ego et ipsa soli staremus incumbentes ad quamdam fenestram, unde hortus intra domum, quae nos habebat, prospectabatur, illic apud Ostia Tiberina, ubi remoti a turbis post longi itineris laborem instaurabamus nos navigationi. Colloquebamur ergo soli valde dulciter et praeterita obliviscentes in ea quae ante sunt extenti quaerebamus inter nos apud praesentem veritatem, quod tu es, qualis futura esset vita aeterna sanctorum, quam nec oculus vidit nec auris audivit nec in cor hominis ascendi¹⁹³

Confrontando il passo con *Rvf* 323 si nota che l'io lirico della canzone, al contrario di Agostino, è da solo, poiché, come narrerà attraverso le visioni, Laura è già morta. La solitudine, come si è osservato, è una condizione della *meditatio* petrarchesca, che appare ben presente nella canzone e riconoscibile anche dal «mirar» del v. 3, il quale segnala, assieme alla finestra, la dimensione interiore delle visioni descritte nella canzone.

Ora, i commentatori generalmente concordano nell'individuare come la serie di immagini che strutturano il componimento, più che concentrarsi sulla rappresentazione laurana, trattino in realtà la condizione dell'io, analogamente a quanto avveniva nelle altre canzoni "a polittico", in un percorso

latino sia l'unica fonte petrarchesca, e nemmeno la principale. In realtà, le informazioni "scientifiche" ricavate da Mela vengono fatte reagire con la memoria "poetica" che attinge dal grande archivio della tradizione lirica romanza [...] sullo sfondo della trattatistica geografica classica». Si veda anche BETTARINI in *Canzoniere*, a cura di Ead., cit., p. 653: «All'insegna di cose prodigiose e uniche nel loro genere, ai limiti dell'ordine naturale, com'è l'amore, si svolge questa canzone esotica, che secondo il tema iniziale [...] dà in una sequenza di stanze-quadri altrettante immagini dello stato anomalo e innaturale dell'amante, stringendo in un solo prezioso disegno cumulativo i conflitti caratteristici dei sonetti che precedono nel *Canzoniere* (CXXX-CXXXIV) e tratti dai libri naturalistici antichi, come Plinio e Pomponio Mela (ma Daniello e Castelvetro sagacemente sottolineano le interferenze cristiane di *auctores* come Rufino, Alberto Magno e Agostino)».

¹⁹¹ Si veda anche PICONE, *I paradossi e i prodigi*, cit., pp. 324-325: «I tratti caratteristici di questo uccello fantastico [la fenice] Petrarca li deduce dalle sue fonti latine (da [...] Mela, ma anche dalla *Naturalis historia* [X, 4] di Plinio), senza però dimenticare le enciclopedie medievali (in particolare *Le Tresor* di Brunetto Latini) [...]. Scendendo nei dettagli, il rilievo sulla solitudine della fenice [...] deriva da Mela, che la definisce "semper unica" [...]. L'affermazione, invece, che la fenice viva in Oriente Petrarca la trovava in Plinio (che scrive testualmente "in Arabia" [...]) oltre che in Lucano (*Phars.* I, 15); egli sposta ancor più verso Est la locazione del mitico uccello, fino ad arrivare alla patria stessa dei *mirabilia*, l'India. Della "volontaria morte" [...] della fenice, e della sua rinascita dalle proprie ceneri parlano, con ricchezza di particolari, sia Mela che Plinio. [...] La corrispondenza fra la fenice e l'io Petrarca non poteva che trovarla nella lirica d'amore trobadorica e italiana. Basta ricordare, a questo proposito, la canzone di Rigaut de Berbezilh *Atressi con l'orifanz*, un componimento tutto intessuto di similitudini, esattamente come la canzone petrarchesca [...]. La morte volontaria della fenice, e la sua rinascita, ad un poeta della Scuola siciliana, Stefano Protonotaro, servono invece come paradigma per riuscire a trasformare la propria vita negativa in positiva, per poter cambiare finalmente la propria "ventura" di amante non corrisposto».

¹⁹² *Rvf* 323, v. 1.

¹⁹³ *Conf.* IX, 10, 23, corsivi miei. Cfr. STROPPIA, «*Quo vides?*», cit., p. 158.

di graduale immersione nelle diverse scene osservate.¹⁹⁴ Questo percorso trova precisi riscontri testuali, così di fronte alla caccia della bestia dal volto umano il poeta sospira («et mi fe' sospirar sua dura sorte»),¹⁹⁵ osservando la distruzione della nave esprime il suo dolore («O che grave cordoglio!»).¹⁹⁶ L'io lirico poi guarda con maggiore attenzione l'alloro («et mirandol io fiso»)¹⁹⁷ e la sua distruzione lo conduce alla disperazione: «quella pianta felice / subito svelse: *onde mia vita è trista*». ¹⁹⁸ Si noti qui l'utilizzo del presente che attualizza gli effetti della scena nel tempo del narratore, analogamente a quanto avveniva in *Rvf* 23, tradendo una dimensione memoriale e atemporale della visualizzazione finzionale. Ancora più importante appare il coinvolgimento dell'io lirico nella scena che occupa la stanza IV, dove la visione dalla finestra descritta nell'*incipit* viene contraddetta e il poeta partecipa direttamente al quadro della fontana («ivi m'assisi; et quando / più dolcezza predea di tal concento / et di tal vista»).¹⁹⁹ Non solo ma al momento della distruzione della «fonte e 'l loco»²⁰⁰ il narratore interviene attualizzando di nuovo l'immagine e la sensazione che ne deriva per mezzo della memoria: «ond'anchor doglia *sento*, / et sol de la memoria *mi sgomento*». ²⁰¹ La stessa dinamica si osserva nella V stanza, dove ricorre l'immagine della fenice, che comparso nel boschetto («Una strana fenice, ambedue l'ale / di porpora vestita, e 'l capo d'oro, / vedendo per la selva altera et sola»),²⁰² suscita nel poeta l'impressione di osservare una creatura celeste: «veder forma celeste et immortale / *prima pensai*». ²⁰³ Si noti come la graduale immersione dell'io lirico nella contemplazione dell'immagine conduca in questa stanza alla prima comparsa del suo pensiero, fino a questo punto taciuto, che accompagna la reazione emotiva alla morte dell'uccello mitico («onde 'l cor di pietate, et d'amor m'arse»).²⁰⁴

Di seguito Petrarca descrive la scena in cui la fenice, osservando l'alloro distrutto dal fulmine e la fonte secca, volge il becco contro se stessa provocandosi una morte dalla quale non potrà rinascere:

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 dispase²⁰⁵

¹⁹⁴ Cfr. M. PICONE, *Morte e temporanea rinascita dei miti dell'eros («Rvf» 331-340)*, in *Canzoniere, lettura micro e macrotestuale*, cit., pp. 701-724, a p. 708 dove lo studioso parla di Laura come «personaggio-quadro» e dell'io come «personaggio-cornice». Si veda anche CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio del Petrarca*, cit., p. 45: «La canzone delle visioni non è concepita come una serie giustapposta di quadri equivalenti, bensì come un'organica evoluzione del soggetto per sviluppo successivo dei temi introdotti da ciascuna parte» e ivi, p. 207: «Ciascuna delle variazioni metamorfiche del simbolo determina una diversa partecipazione del soggetto: massimamente periferica, e limitata alle percezioni sensoriali quando è in rapporto col simbolo inanimato del lauro, e poi lentamente approssimata fino a quel rapporto di piena compartecipazione che è stabilito nell'ultima scena in cui entrambi gli elementi sono figure umane».

¹⁹⁵ *Rvf* 323, v. 12.

¹⁹⁶ Ivi, v. 22.

¹⁹⁷ Ivi, v. 31.

¹⁹⁸ Ivi, vv. 34-35, corsivo mio.

¹⁹⁹ Ivi, vv. 43-45.

²⁰⁰ Ivi, v. 47.

²⁰¹ Ivi, vv. 47-48, corsivi miei.

²⁰² Ivi, vv. 49-51.

²⁰³ Ivi, vv. 52-53, corsivo mio.

²⁰⁴ Ivi, v. 60.

²⁰⁵ Ivi, vv. 53-59.

Il significato del passo appare incerto: Zambon osserva nel gesto una somiglianza con quello del pellicano, *figura Christi*, che vedendo i figli morti li irrorava con il suo sangue restituendoli alla vita,²⁰⁶ ma, ricorda Santagata, la fenice petrarchesca, al contrario, si priva volontariamente della rinascita.²⁰⁷ Quest'ultimo interpreta l'uccello mitico come il simbolo della poesia che Petrarca in un primo momento crede in grado di vincere la morte, ma che cade alla dipartita di Laura.²⁰⁸ Tale lettura non appare impropria anche prendendo in considerazione quanto osservato sul rapporto tra la poesia e la memoria nel par. III.4.4. D'altro canto Picone, confrontando il passo con la sua fonte ovidiana, afferma che la sostituzione della palma con la quale la fenice nidifica nelle *Metamorfosi* con l'alloro distrutto di *Rvf* 323, così come quella degli aromi di cui si nutre con la fontana distrutta, provocano il suicidio dell'uccello mitico.²⁰⁹ La lettura appare leggermente forzata, soprattutto per l'idea che la sola sostituzione degli elementi presenti nella fonte giustifichi la morte autoinflitta della fenice,²¹⁰ tuttavia nell'interpretazione di Picone appare interessante lo slegamento dell'apparato figurale della singola stanza da quello della canzone. In altre parole, secondo lo studioso non è detto che in un componimento, in cui si trova già la contraddizione di un osservatore alla finestra che di colpo si trova nel mezzo della scena in un bosco, debba necessariamente esservi una continuità simbolica tra gli elementi presenti nelle diverse stanze.²¹¹ Dunque, la contraddizione di *Rvf* 323 appare solo se la coerenza viene ricercata nell'apparato figurale osservato dall'io lirico, e non piuttosto nell'io lirico stesso, il quale, come si è osservato, compie un percorso lineare nella canzone attraverso la costruzione di immagini finzionali nella memoria. A partire da questa riflessione Picone suggerisce che il suicidio della fenice prefiguri il desiderio di morte del poeta affermato nel congedo della

²⁰⁶ F. ZAMBON, *Sulla fenice del Petrarca*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, vol. I, pp. 411-425.

²⁰⁷ SANTAGATA in *Canzoniere*, a cura di Id., cit., p. 1253.

²⁰⁸ *Ibidem*: «Il tessuto simbolico-metaforico [della canzone] non si strappa se, invece, ammettiamo che la fenice simboleggi la poesia (identificata con la poesia per Laura), attività che Petrarca credeva imperitura in quanto dispensatrice di immortalità, ma di cui ora vede la caducità e l'impotenza di fronte alla morte».

²⁰⁹ Si veda in tal senso *Met.* XV, 391-404: «Haec tamen ex aliis generis primordia ducunt, / una est, quae reparet seque ipsa reseminet, ales: / Assyrii phoenica vocant; non fruge neque herbis, / sed turis lacrimis et suco vivit amomi. / haec ubi quinque suae complevit saecula vitae, / ilicet in ramis tremulaeque cacumine palmae / unguibus et puro nidum sibi construit ore, / quo simul ac casias et nardi lenis aristas / quassaque cum fulva substravit cinnama murra, / se super inponit finitque in odoribus aevum. / inde ferunt, totidem qui vivere debeat annos, / corpore de patrio parvum phoenica renasci», corsivi miei. Cfr. PICONE, *Morte e temporanea rinascita*, cit., p. 719.

²¹⁰ PICONE, *Morte e temporanea rinascita*, cit., p. 720: «La Laura-fenice, vedendo abbattuto il lauro e prosciugata la fontana, vedendosi privata cioè della base per la sua immortalità e del fondamento della sua sopravvivenza, non può far altro che riconoscersi lei stessa creatura mortale, e quindi rinunciare volontariamente alla propria vita, negandosi così al proprio mito». Si avrebbe in tal senso la dipendenza di Laura dalla lode poetica di Petrarca, elemento assente nel canzoniere.

²¹¹ Si veda in tal senso anche CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio del Petrarca*, cit., pp. 133-134: «l'innesto fantastico del quadro [della fenice] sul residuo dei precedenti ha suscitato una questione che sul piano degli schemi logici è apparsa a molti preoccupante [...]. A parte la motivazione compositiva di evitare la meccanica ripartizione delle varie scene, il confluire nella stanza della fenice della sostanza tematica della "fabula inexplata" e di quella della propria "strania" condizione interiore spiega tanto il permanere delle profonde impressioni di sgomento legate alle scene del lauro e della fontana, quanto la volontà di rappresentare anche il riflesso personale, la faccia opposta e corrispondente dello stesso prisma: la morte di Laura non in Laura, ma nel poeta medesimo». Cfr. STROPPIA, «*Quo vides?*», cit., p. 174: «la giustapposizione delle cinque scene è infatti governata non da leggi di continuità spaziale o temporale, ma dal solo sguardo del testimone che trascorre da una all'altra, incalzato da *Ratio*. Se il modello retorico è quello dell'*Ecclesiaste*, che offre alla memoria la successione dei due verbi reggenti che guidano il succedersi degli sguardi ("Cumque me convertissem ad universa opera quae fecerant manus meae [...], vidi in omnibus vanitatem et afflictionem animi"), è indubbio il repentino cambio di prospettiva su cui si innesta ogni nuovo quadro prospettico, dopo il *vanitas vanitatum* esibito come gnome conclusiva del quadro precedente».

canzone.²¹² È dunque l'io il centro della narrazione lirica per quadri che occupa la canzone, e le immagini irrelate non sono altro che rappresentazioni ripetute e riscritte di un solo evento, ossia la morte di Laura, che il poeta tenta di mettere a fuoco di fronte a se stesso attraverso una manipolazione figurale e narrativa.

Il percorso per immagini di *Rvf* 323 termina nell'ultima stanza, dove l'io osserva Laura camminare «per entro i fiori et l'erba»²¹³ «leggiadra et bella», anche se «pensosa».²¹⁴ Quest'ultimo dettaglio introduce un indizio rispetto alla scena che sta per svolgersi, la quale ancora descrive la morte della donna e che di nuovo viene attualizzata dall'io lirico: «mai nol *penso* ch'i' non arda et trema».²¹⁵ Il tremore è qui segno dell'angoscia del poeta, che questa volta appare preparato alla visione, almeno nel presente della scrittura, visione che di nuovo è alimentata dalla creazione memoriale, come testimonia la prima redazione del verso: «che l'alma anchor de la memoria trema».²¹⁶ L'ultima figurazione mortifera trova poi una seconda anticipazione, rintracciabile nell'oscuramento nebbioso della parte superiore del corpo di Laura («ma le parti supreme / eran avolte d'una nebbia oscura»),²¹⁷ il quale corrisponde ad un presagio di morte, come testimonia il passo dell'*Eneide* da cui Petrarca trae l'immagine, in cui Marcello viene descritto alla stessa maniera della donna in *Rvf* 323.²¹⁸ Di qui la figurazione prosegue con una scena ispirata al mito di Euridice descritto da Ovidio: «punta poi nel tallon d'un picciol angue, / come fior colto langue, / lieta si dipartio, nonché sicura».²¹⁹ Il richiamo mitologico sembrerebbe suggerire una coerenza della figurazione presente nell'ultima stanza con quella della fenice: la parola del poeta, infatti, fallirebbe nel ricondurre sulla terra la donna dal regno dei morti. Su questa linea interpretativa si pone la prima redazione del testo, che descrive una Laura sorpresa dalla morte («in terra cadde ove star pur sicura / credea»),²²⁰ a significare la tragica inevitabilità degli eventi, così come rappresentata in tutte le stanze precedenti. La poesia in tal senso fallirebbe di fronte alla tragica morte della donna, la quale non andrebbe incontro alla salvezza dopo la sua dipartita. Tuttavia la riscrittura del verso nella redazione definitiva modifica il discorso: Laura infatti muore «lieta» e «sicura», riscrivendo la propria inappellabile condanna in una salvezza ultraterrena.²²¹ Resta però il fallimento della poesia, tema che diviene centrale nella reazione dell'io lirico, il quale esclama: «Ahi, nulla, altro che pianto, al mondo dura!».²²² Tale espressione di dolore nella prima redazione appariva collegata alla morte improvvisa di Laura, mentre in quella definitiva sembra riguardare unicamente il fallimento della parola.

Da quanto osservato si deduce che in *Rvf* 323 non è possibile costruire un simbolo che superi la morte, ma permane la fede che qualcosa sopravviva, fede incarnata nella sicurezza di Laura al momento della sua dipartita. Si noti, allora, come in questo modo Petrarca chiuda il cerchio simbolico

²¹² PICONE, *Morte e temporanea rinascita*, cit., p. 720, n.: «Dal contesto della canzone appare [...] chiaro il fatto che la "dipartizione" della fenice, e degli altri emblemi laurani, annunci l'analogia volontà di auto-cancellazione dell'io, espressa nei versi finali dell'intero componimento».

²¹³ *Rvf* 323, v. 61.

²¹⁴ *Ivi*, v. 62.

²¹⁵ *Ivi*, v. 63, corsivo mio.

²¹⁶ SANTAGATA in *Canzoniere*, a cura di Id., cit., p. 1256.

²¹⁷ *Rvf* 323, vv. 67-68.

²¹⁸ *Aen.* VI, 866: «sed nox atra caput tristi circumvolat umbra». Cfr. SANTAGATA in *Canzoniere*, a cura di Id., cit., p. 1257.

²¹⁹ *Rvf* 323, vv. 69-71. Cfr. *Met.* X, 8-10: «nupta per herbas / dum nova Naiadum turba comitata vagatur, / occidit in talum serpentis dente recepto». Si veda in tal senso SANTAGATA in *Canzoniere*, a cura di Id., cit., p. 1257.

²²⁰ SANTAGATA in *Canzoniere*, a cura di Id., cit., p. 1257.

²²¹ Cfr. *ivi*, pp. 1257-1258: «Nella redazione definitiva la morte della donna ha [...] l'aspetto di una morte santa, inscritta nell'ordine provvidenziale [...]. Laura rivive dopo la morte, il lauro (e gli altri simboli della poesia) no».

²²² *Rvf* 323, v. 72.

aperto con il riferimento alla finestra agostiniana nell'*incipit* della canzone: come Monica, infatti, Laura è salva nella morte. A mancare rispetto alla fonte è però, significativamente rispetto a quanto si osserverà nei *Triumphs*, il dialogo con la donna, mancanza che condanna il poeta alla disperazione e al desiderio di morte («Canzon, tu puoi ben dire: / “Queste sei visioni al signor mio / àn fatto un dolce di morir desio”»).²²³ In tal senso, attraverso una struttura incerta e contraddittoria, permane la rappresentazione di un io che riflette sulla morte della donna e sul valore della poesia in un apparato simbolico ambiguo, che, pur moltiplicando il significato di parole e immagini in linea con quanto osservato nella *Sen. IV, 5*, non offusca il senso primo del percorso. Le raffigurazioni di *Rvf 323*, tra l'altro, come nota Chiappelli, presentano già delle spiccate caratteristiche che rimandano alla tradizione figurativa medievale,²²⁴ la quale, come si osserverà, sarà centrale per la costruzione dei *Triumphs*.

IV.3. I PIANI NARRATIVI DEI TRIUMPHS

A fronte di quanto osservato, si noterà che alcune delle ambiguità e contraddizioni che si rintracciano nei *Triumphs* ricorrono anche nei *Fragmenta*, e in componimenti in cui queste caratteristiche non possono essere ricondotte all'incompletezza. Al contrario dall'analisi delle canzoni “a politico” proposta sorge una complessa costruzione nella quale il ricordo esperienziale del poeta viene confrontato con i modelli e traslato in una *fictio* composta da una serie di immagini poste in serie. Tale azione permette l'uscita dal tempo esterno e l'ingresso in quello interiore, entro il quale l'io lirico compie un percorso fatto di contemplazione delle immagini finzionali, alla ricerca di una risemantizzazione dei fantasmi memoriali. Queste stesse dinamiche possono essere utilizzate per interpretare il politico che descrive il percorso trionfale, permettendo di sciogliere alcune delle sue contraddizioni.

IV.3.1. Petrarca e l'oniromanzia medievale

Nel poema le dinamiche rappresentative osservate nelle canzoni “a politico” si arricchiscono di un più complesso apparato figurativo sorretto dal *topos* della *visio*, per comprendere l'utilizzo del quale è necessario analizzare l'atteggiamento di Petrarca rispetto al valore del sogno. Il poeta si dimostra tendenzialmente scettico riguardo la verità delle visioni oniriche, anche se in diversi luoghi presenta alcune ambiguità. Ad esempio nella *Fam. V, 7* datata 1344 e indirizzata a Giovanni d'Andrea, dove l'autore dei *Fragmenta* è chiamato a esprimersi sul tema, egli prima riporta le opinioni contrastanti di Calcidio e Macrobio da un lato e di Cicerone dall'altro,²²⁵ quindi si sbilancia dalla parte del retore

²²³ Ivi, vv. 73-75.

²²⁴ BARBERI SQUAROTTI, *Itinerarium*, cit., p. 48: «L'oggetto della visione non è per nulla un'allegoria, nel senso che non possiede nessuna carica esemplare: è uno spettacolo svolto attraverso una serie di emblemi ricavati dalla tradizione iconografica di Amore e commentata dal giudizio morale, con il sostegno intrinseco della trama di citazioni e reminiscenze, dantesche e classiche».

²²⁵ *Fam. V, 7, 3*: «Neque enim vulgus modo sed docti quoque dissentiunt; quorum omnium sententias nosti, nisi quia de industria me ad scribendum elicis. Habes et Calcidii in Thimeum et Macrobbii commentum in Reipublice librum sextum, ubi de somniis clara et brevis distinctione disseruit; habes de his et horum adjacentiis aristotelicum volumen; habes demum ciceroniane Divinationis libros; ibi quid aliis, quid sibi videatur invenies».

romano,²²⁶ salvo poi raccontare due casi in cui le visioni che egli ha avuto in sogno si sono rivelate vere. Nella conclusione dell'epistola, tuttavia, Petrarca afferma che ciò è avvenuto solo per caso:

in utroque vel quod optabam vel quod horrebam cernere visus sum, et cum visis meis fortuna coincidit, idcirco somniis fidem habeo; non magis quam Cicero ipse, propter unius sui somni fortuitam veritatem, multorum ambagibus implicatur²²⁷

A ben vedere, dunque, per il poeta il centro del problema relativo alla verità delle visioni oniriche non è tanto la loro fallacia, concezione che tra l'altro non è sostenibile poiché il Testo Sacro è ricco di sogni profetici,²²⁸ quanto il criterio che permette di distinguere i sogni veri da quelli falsi.²²⁹ In tal senso nei *Rerum memorandarum* Petrarca, tornando sul tema, si scaglia contro i presunti oniromanti, che basandosi sul «credulum vulgus», guadagnano denaro e prestigio insegnando ad agire in base a quanto visto nei sogni, quando dovrebbero al contrario ricordare al popolo che un sogno su mille corrisponde alla verità («de mille unum non accidit cui vel tenuis sit cum veritate cognatio»),²³⁰ e che anche quando questo avviene potrebbe essere un caso («Totis autem noctibus dormientes ac sepe meridiantes, quid mirum si nonnunquam vero quedam proxima videmus?»).²³¹

Ora, le riflessioni petrarchesche riprendono un problema che la teologia cristiana dovette affrontare entrando a contatto con l'onirologia pagana: come ricostruisce Le Goff, infatti, agli inizi del medioevo l'ampliamento dell'interesse per i sogni diede vita ad una schiera di oniromanti, i quali spesso, interessati al guadagno, cadevano nell'eresia.²³² Tale dinamica venne arginata da una generica prudenza nell'oniromanzia cristiana, che, se accettava la possibilità che esistessero sogni provenienti da Dio, tuttavia poneva in evidenza la difficoltà di distinguere quelli veri da quelli falsi. Su questa linea, ad esempio, si pongono sia Gregorio Magno²³³ che Agostino e in particolare quest'ultimo nel

²²⁶ Ivi, 3-4: «Quid me iubere replicare notissima? sane, post veterum auctoritatem, opinionem meam audire velle curiosum est, quippe curiosa est omnis amicitia. Siquid vero momenti repositum, apud te, in iudicio meo est, et quid michi etiam placeat, ad rem pertinere arbitraris, cum in multis, tum in hoc Ciceroni meo assentior; minime quidem pertinaciter, sed paratus cum eodem mutare sententiam, siquid certius affulserit, affirmandi superbiam temeritatemque declinans». Cfr. CICERONE, *De Divinatione* II, 61, 126: «somnia divina putanda non sunt».

²²⁷ *Fam.* V, 7, 16.

²²⁸ LE GOFF, *L'immaginario medievale*, cit., pp. 142-146.

²²⁹ Cfr. MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., p. 135: «su questo punto, la conciliazione tra modernità cristiana e antichità classica appariva molto difficile e spinosa, proprio per il ruolo che le divinazioni avevano avuto nel mondo pagano; tuttavia, se avesse eliminato i sogni dall'invenzione letteraria, il nascente umanesimo avrebbe dovuto sottrarre al novero della propria scienza anche il *Somnium Scipionis* e il commendo di Macrobio, il libro VI dell'*Eneide*, i sogni profetici della Bibbia, la letteratura visionaria, a meno che non si tentasse di interpretare il ricorso al sogno come stratagemma letterario, o non lo si giustificasse concedendogli la stessa veridicità che tutte le cose, in quanto create da Dio, possiedono per natura. È questo uno degli argomenti che usa Petrarca per giustificare il ricorso al sogno, vero il quale assume un atteggiamento piuttosto ambiguo, diviso tra condanna delle superstizioni e delle divinazioni a esso legato (di derivazione ciceroniana), ammissione della sua veste profetica e suo intenso uso come espediente narrativo, segmento del poema cui concentrare la prolessi del racconto dell'*Africa* e del canzoniere e inserire alcune dimostrazioni filosofiche e ammonimenti morali che dal contesto onirico acquistano spessore di verità».

²³⁰ *Rer. Mem.* IV, 40, 12.

²³¹ Ivi, 13. Si veda anche oltre, ivi, 14: «Horum aliqua iam hinc scribere aggrediar – falsa enim quis caperet liber? –; et hec quoque sic legi volo, ut agnoscat potius fortune vis quam fides sompniis habeatur».

²³² LE GOFF, *L'immaginario medievale*, cit., pp. 174-180.

²³³ GREGORIO MAGNO, *Dialoghi*, IV, 50, 6: «Sed nimirum cum somnia tot rerum qualitatibus alternent, tanto eis credi difficilius debet, quanto et ex quo impulsu veniant, facilius non elucet. Saepe namque malignus spiritus his quos amore vitae praesentis vigilantes intercipit prospera etiam dormientibus promittit; et quos formidare adversa considerat, eis haec durius somnii imaginibus intentat, quatenus indiscretam mentem diversa qualitate afficiat, eamque aut spe sublevans, aut deprimens timore, confundat. Saepe autem eorum sanctorum corda afficere somniis nititur, ut ab intentione cogitationis solidae, ad tempus saltem momentumque deriventur, quamvis ipsi protinus animum ab illusionis imaginatione discutiant. Sed hostis insidians quo eos vigilantes minime superat, eo dormientes gravius impugnat. Quem tamen haec maligne agere

De Genesi ad litteram ricorda quanto sia complesso riconoscere le visioni prodotte da Dio o dagli angeli e quelle indotte, al contrario, dai demoni:

*Discretio sane difficillima est, cum spiritus malignus quasi tranquillus agit, ac sine aliqua vexatione corporis assumpto humano spiritu dicit quod potest; quando etiam vera dicit, et utilia praedicat, transfigurans se, sicut scriptum est, velut angelum lucis (II Cor. XI, 14), ad hoc ut cum illi in manifestis bonis creditum fuerit, seducat ad sua. Hunc discerni non arbitror, nisi dono illo de quo ait Apostolus, cum de diversis Dei muneribus loqueretur, Alii diiudicatio spirituum (I Cor. XII, 10). Non enim magnum est, tunc eum dignoscere, cum ad aliqua pervenerit vel perduxerit, quae sunt contra bonos mores vel regulam fidei: tunc enim a multis discernitur. Illo autem dono, in ipso primordio quo multis adhuc bonus apparet, continuo diiudicatur an malus sit*²³⁴

Come ha posto in evidenza Le Goff,²³⁵ questo brano, rappresenta un punto di arrivo del pensiero del teologo, il quale tuttavia parte da tutt'altra concezione riguardo il valore dei sogni, come testimonia, ad esempio, l'episodio del sogno di Monica,²³⁶ o la *vox caeli* che guida il teologo alla lettura di Paolo nelle *Confessiones*.²³⁷ È il contatto di Agostino con il *De divinatione* ciceroniano a farlo dubitare riguardo l'affidabilità delle visioni oniriche, conducendo a quanto egli afferma nel *De quantitate animae*²³⁸ e poi nel *De Genesi ad litteram*. Un punto nodale nel cambiamento di approccio del teologo

superna dispensatio benigne permittit, ne in electorum cordibus ipse saltem a passionis praemio somnus vacet. Bene ergo rectori omnium dicitur: Si dixerò Consolabitur me lectulus meus, et relevabor loquens mecum in stratu meo, terrebis me per somnia, et per visiones horrore concuties, quia nimirum Deus mirabiliter cuncta dispensat, et ipse facit quod malignus spiritus iniuste facere appetit, qui hoc fieri non nisi iuste permittit. Sed quia iustorum vita et per vigilias tentatione quatitur, et per somnium illusione fatigatur, foris corruptionis suae molestias tolerat, intus apud semetipsam graviter illicitas cogitationes portat, quid est quod faciat, ut pedem cordis a tot scandalorum laqueis evellat», corsivi miei.

²³⁴ *Gen. ad lit.* XII, 13-14, 28, corsivo mio.

²³⁵ Cfr. LE GOFF, *L'immaginario medievale*, cit., pp. 182-183.

²³⁶ *Conf.* III, 11, 19: «Nam unde illud somnium, quo eam consolatus es, ut vivere mecum cederet et habere mecum eandem mensam in domo? Quod nolle coeperat aversans et detestans blasphemias erroris mei. Vidit enim se stantem in quadam regula lignea et advenientem ad se iuvenem splendidum hilarem atque arridentem sibi, cum illa esset maerens et maerore confecta. Qui cum causas ab ea quaesisset maestitiae suae quotidianarumque lacrimarum docendi, ut assolet, non discendi gratia, atque illa respondisset perditionem meam se plangere, iussisse illum, quo secura esset, atque admonuisse, ut attenderet et videret, ubi esset illa, ibi esse et me. Quod illa ubi attendit, vidit me iuxta se in eadem regula stantem. Unde hoc, nisi quia erant aures tuae ad cor eius, o tu bone omnipotens, qui sic curas unumquemque nostrum, tamquam solum cures, et sic omnes, tamquam singulos?».

²³⁷ *Ivi*, VIII, 12, 29: «Dicebam haec et flebam amarissima contritione cordis mei. Et ecce audio vocem de vicina domo cum cantu dicentis et crebro repetentis quasi pueri an puellae, nescio: "Tolle lege, tolle lege". Statimque mutato vultu intentissimus cogitare coepi, utrumnam solerent pueri in aliquo genere ludendi cantitare tale aliquid, nec occurrebat omnino audisse me usquam repressoque impetu lacrimarum surrexi nihil aliud interpretans divinitus mihi iuberi, nisi ut aperirem codicem et legerem quod primum caput invenissem. Audieram enim de Antonio, quod ex evangelica lectione, cui forte supervenerat, admonitus fuerit, tamquam sibi diceretur quod legebatur: Vade, vende omnia, quae habes, da pauperibus et habebis thesaurum in caelis; et veni, sequere me, et tali oraculo confestim ad te esse conversum. Itaque concitus redii in eum locum, ubi sedebat Alypius; ibi enim posueram codicem Apostoli, cum inde surrexeram. Arripui, aperui et legi in silentio capitulum, quo primum coniecti sunt oculi mei: Non in comessationibus et ebrietatibus, non in cubilibus et impudiciis, non in contentione et aemulatione, sed induite Dominum Iesum Christum et carnis providentiam ne feceritis in concupiscentiis. Nec ultra volui legere nec opus erat. Statim quippe cum fine huiusce sententiae quasi luce securitatis infusa cordi meo omnes dubitationis tenebrae diffugerunt».

²³⁸ AGOSTINO, *De quantitate animae*, 33, 71: «Nunc quod institueram, intende quae sit vis animae in sensibus, atque in ipso motu manifestioris animantis, quorum nobis cum iis quae radicibus fixa sunt, nulla potest esse communio. Intendit se anima in tactum, et eo calida, frigida, aspera, lenia, dura, mollia, levia, gravia sentit atque discernit. Deinde innumerabiles differentias saporum, odorum, sonorum, formarum, gustando, olfaciendo, audiendo videndoque diiudicat. Atque in iis omnibus ea quae secundum naturam sui corporis sunt, adsciscit atque appetit; reiicit fugitque contraria. *Removet se ab his sensibus certo intervallo temporum, et eorum motus quasi per quasdam ferias reparans, imagines rerum quas per eos hausit, secum catervatim et multipliciter versat, et hoc totum est somnus et somnia*», corsivo mio. Si veda anche CICERONE, *De divinatione*, II, 128: «Naturam autem eam dico, qua numquam animus insistens agitatione et motu esse vacuus potest. Is cum languore corporis nec membris uti nec sensibus potest, incidit in visa varia et incerta ex reliquiis, ut ait Aristoteles, inhaerentibus earum rerum quas vigilans gesserit aut cogitaverit; quarum perturbatione mirabiles interdum existunt species somniorum; quae si alia falsa, alia vera, qua nota internoscantur scire sane velim. Si

è rappresentato dall'*Epistola* CLIX a Evodio, nella quale, chiamato ad esprimersi sulla verità delle visioni oniriche, Agostino racconta di un sogno avuto da Gennadio. In questo, un ragazzo, che rappresenta la forma presa da Dio,²³⁹ spiega al medico la differenza tra gli occhi del corpo e quelli dell'intelletto per rafforzare la sua fede:

Tunc ille: Qui sunt ergo, inquit, isti oculi quibus me vides? Ad hoc iste non inveniens quid responderet, obticuit. Cui haesitanti, ille quod his interrogationibus docere moliebatur, aperuit; et continuo: *Sicut, inquit, illi oculi carnis tuae utique in dormiente atque in lectulo iacente, nunc vacant, nec aliquid operantur, et tamen sunt isti quibus me intueris, et ista uteris visione; ita cum defunctus fueris, nihil agentibus oculis carnis tuae vita tibi inerat qua vivas, sensusque quo sentias. Cave iam deinceps ne dubites vitam manere post mortem. Ita sibi homo fidelis ablatam dicit huius rei dubitationem*²⁴⁰

La differenza tra i due tipi di vista, come si è osservato nel par. III.2.2, appare centrale nel pensiero agostiniano e in tal senso è interessante notare come in questo passo l'occhio intellettuale venga associato alla *visio spiritualis* percepita durante il sonno e come quest'ultima contenga una verità morale.²⁴¹ Tuttavia, il teologo nella conclusione dell'epistola si mostra scettico sulla possibilità di riconoscere con certezza il significato di questo tipo di sogni e suggerisce di prestare cautela nei confronti dell'oniromanzia,²⁴² mantenendo lo stesso atteggiamento che sarà di Petrarca.

IV.3.2. Il genere visionario e la poesia nei *Triumph*

A fronte di quanto detto, Bertolani nota come i sogni nel pensiero di Agostino, pur non essendo vere e proprie *visiones* dirette della divinità, assumano un importante ruolo nella *conversio*:

Agostino [...] ritiene che la fruizione della beatitudine eterna imponga al defunto, come condizione necessaria, un'emanipazione totale rispetto al mondo terreno, poiché ogni contatto con esso implicherebbe la violazione della *pax aeterna*. Pertanto, ogni tentativo di discorso riguardo alla sorte dei santi dopo la morte deve [...] sottostare

nulla est, quid istos interpretes audiamus? Sin quaequam est, aveo audire quae sit; sed haerebunt» e ivi, 139: «Num igitur, cum aut muros Babylonis aut Homeri faciem cogito, imago illorum me aliqua pellit? Omnia igitur quae volumus nota nobis esse possunt: nihil est enim de quo cogitare nequeamus; nullae ergo imagines obrepunt in animos dormientium extrinsecus, nec omnino fluunt ullae; nec cognovi quemquam qui maiore auctoritate nihil diceret. Animorum est ea vis eaque natura, ut vigeant vigilantes nullo adventicio pulsu, sed suo motu incredibili quadam celeritate. Hi cum sustinentur membris et corpore et sensibus, omnia certiora cernunt, cogitant, sentiunt. Cum autem haec subtracta sunt desertusque animus languore corporis, tum agitur ipse per sese. Itaque in eo et formae versantur et actiones, et multa audiri, multa dici videntur». Cfr. LE GOFF, *L'immaginario medievale*, cit., pp. 184-188.

²³⁹ AGOSTINO, *Epistole*, CLIX, 3.

²⁴⁰ Ivi, 4, corsivo mio.

²⁴¹ Cfr. par. II.2.3.3. Si veda anche BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 77: «questo racconto è servito ad Agostino per mostrare che, nelle visioni oniriche, l'anima si astrae dai sensi esterni e, nel caso specifico, dagli organi della vista, ma questa separazione parziale dal corpo non le impedisce di continuare a vedere con occhi che, evidentemente, non sono quelli del corpo. [...] tra il sonno e la morte non vi è [...] una differenza di qualità, ma soltanto di intensità nella violenza con cui l'anima si disgiunge dal corpo: il legame che ancora sussiste nel sonno tra l'anima e il corpo viene totalmente reciso dalla morte».

²⁴² AGOSTINO, *Epistole*, CLIX, 5: «Et vigilat homo, et dormit homo quotidie, et cogitat homo: dicat unde fiant ista similia formis, similia qualitibus, similia motibus corporum, nec tamen materie corporali; dicat si potest. Si autem non potest, quid se praecipitat de rarissimis aut inexpertis quasi definitam ferre sententiam, cum continua et quotidiana non solvat?», corsivo mio. Cfr. HUSS, *Il genere visione*, cit., p. 158: «Secondo Agostino, nella *visio spiritualis* si sovrappongono la capacità di ricordare e l'attività creativa dell'uomo (come avviene nei *Trionfi*, che si basano sui ricordi). Tuttavia non si può dire con certezza se attraverso la *visio spiritualis* (che costituisce il senso della vista non solo di coloro che sognano, ma anche di poeti e dei testi letterari) si possa giungere alla conoscenza (ragion per cui Petrarca è titubante e gli è preclusa la fiducia dantesca nella possibilità di raggiungere la conoscenza tramite le visioni)».

all'allegoria²⁴³

L'impossibilità di comunicazione e di contaminazione tra il mondo dei morti e quello dei vivi rende i sogni di conversione delle *visiones* la cui verità appare prettamente morale, non dunque escatologica, in linea con quanto osservato rispetto ai *phantasmata* nel pensiero del teologo.

La somiglianza tra la concezione agostiniana e quella petrarchesca del sogno appare chiara, e in tal senso, come si cercherà di dimostrare, non è possibile ricondurre la visione dei *Triumph*i ad una dimensione escatologica o mistica. Nota al riguardo Marcozzi:

i sogni del canzoniere e dei *Triumph*i presentano la stessa compagine di temi morali, ma a differenza del sogno dell'*Africa* non prevedono l'ascesa del sognatore al cielo [...]. I sogni della poesia volgare si svolgono in terra, e l'unica apparizione iperurania è quella del terzo cerchio, che è Laura stessa a nominare dopo essersi materializzata come *fantasma* nell'immaginazione dell'amante. Dunque, come spesso accade nella lirica volgare, le complesse allegorie filosofiche del *Somnium Scipionis* e dei *Commentarii* che li hanno tramandati vi sono accolte – e quasi, per l'appunto, volgarizzate – in modo frammentario e attraverso le loro immagini più suggestive, che restano però largamente riconoscibili e alludono pertanto, per chi sappia intenderle, al contesto da cui provengono²⁴⁴

Se, come si porrà in luce, il percorso trionfale non contiene una dimensione ascensiva, tale differenza rispetto alla *Commedia* sarà influenzata dall'idea agostiniana di grazia, osservata nei paragrafi II.2.1.2 e III.1.2.²⁴⁵ Si dovrà dunque concordare con Huss, quando ricorda che: «la *visio intellectualis* [...] dipende costantemente dalla Grazia, su cui l'uomo non ha alcun controllo, di conseguenza la sostanza di immagini e visioni dell'anima è del tutto incerta», per poi giungere alla conclusione che questo «è, in fondo, il tema principale dei *Trionfi*».²⁴⁶ È dunque di nuovo il problema della rappresentazione della verità il centro del discorso petrarchesco, come si è osservato nel par. III.1.4.

Ora, che la poesia abbia la funzione di inverare i sogni sottraendoli alla loro fallacia è un dato espresso nella *Collatio laureationis* («ut in scripturis poetarum, que non intelligentibus somnia videntur, veritas contencta monstretur, a cincto capite eorum arborem, que, ut diximus, somnia vera facit»),²⁴⁷ tuttavia, come si osserverà, nei *Triumph*i la verità contenuta nel sogno appartiene alla dimensione morale: la *visio* deve dunque svelarsi come *fictio*, affinché il pubblico dotto possa interpretare la verità dietro l'*integumentum* poetico.²⁴⁸ In tal senso il percorso morale del poema non termina con la visione diretta degli *invisibilia* permessa da un percorso *per visibilia*, ma si configura come un arrangiamento di *imagines agentes* arbitrarie, seppure basate sulla rivisitazione della

²⁴³ BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 77. Cfr. AGOSTINO, *De cura pro mortis*, 13, 16: «Si rebus viventium interessent animae mortuorum, et ipsae nos, quando eas videmus, alloquerentur in somnis; ut de aliis taceam, me ipsum pia mater nulla nocte desereret, quae terra marique secuta est ut mecum viveret. Absit enim ut facta sit vita felicior crudelis, usque adeo ut quando aliquid angit cor meum, nec tristem filium consoletur, quem dilexit unice, quem nunquam voluit moestum videre. Sed profecto quod sacer Psalmus personat, verum est: Quoniam pater meus et mater mea dereliquerunt me, Dominus autem assumpsit me».

²⁴⁴ MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., p. 162

²⁴⁵ HUSS, *Il genere visione*, cit., p. 159: «uno scarto, però, divide la *visio intellectualis* da quella *spiritualis*: l'uomo non la ottiene tramite la sua capacità – e per questo non è certo che essa abbia luogo – ma soltanto attraverso la grazia divina (e Petrarca nei *Trionfi*, e ancora nel *TE*, non osa affermare ottimisticamente l'esistenza della grazia, in maniera per lui tipica)».

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ *Coll. laur.* XI, 13. Si veda anche *ibidem*: «Supersunt tres adhuc nequaquam silende proprietates arboris memorate: primo quod, adhibita dormienti, eius somnia vera facit, per quod videtur poetis singulariter deberi, quos aiunt somnare solitos in Parnaso».

²⁴⁸ ARIANI in *Triumph*i, cit., p. 25: «per il Petrarca [...] il sogno è un “mezzo di comunicare col mondo favoloso delle personificazioni allegoriche” ma solo gli “indocti” vedono nella *fictio* poetica la menzogna e non sanno cogliere quella “veritas rerum” che ogni artificio formale adombra».

tradizione, in *picturae agentes*, quadri complessi aventi funzione mnemonica e in grado di veicolare un messaggio morale per mezzo di un *integumentum* poetico. D'altronde la vicinanza tra sogno e poesia,²⁴⁹ dedotta anche dalle riflessioni di Macrobio «che aveva accostato le quattro tipologie del sogno alle favole adatte o inadatte alla filosofia»,²⁵⁰ appare centrale nella riflessione petrarchesca già a partire dalla stessa *Collatio laureationis*, dove la relazione tra le due dimensioni non si limita alla condivisione di un «rapporto ambiguo nei confronti della verità, velata in un caso dall'immagine, nell'altro dalla parola»²⁵¹ ma giunge a compenetrarsi nelle teorie della *narratio fabulosa*, ripresa dallo stesso Macrobio²⁵² e dell'*obliqua figuratio* di Lattanzio.²⁵³ In queste le visioni oniriche, al pari della poesia, si configurano come una *fictiones*, forme figurali possibili, di una verità da trasmettere al sognatore, così come la poesia al lettore.

La sovrapposizione di questi due mezzi finzionali nei *Triumphs* appare poi necessaria all'ordinamento della materiale immaginario e speculativo all'interno della struttura poemica: in tal senso Ariani riconosce nel poema il primato delle «leggi di funzionamento della scrittura»²⁵⁴ sull'oscurità del sogno e la necessità di un ordine forte che suggerisca al lettore come orientarsi nella materia onirica. Così, sottratta alla dimensione escatologica e ordinata dalla rappresentazione poetica, la *visio* trionfale si svela come *fictio*, da leggersi nei termini di un'adesione petrarchesca ad un genere letterario,²⁵⁵ sul quale il poeta compie un lavoro di contaminazione rispetto alla tradizione e ai modelli.²⁵⁶

²⁴⁹ MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., p. 106: «nella *Collatio laureationis*, affermando le *silende proprietates* del lauro tra le quali quella di rendere veraci i sogni di chi se ne cinge, Petrarca pone in relazione strettissima i sogni e l'attività poetica, evidenziando una coincidenza, nella complessità, tra le immagini poetiche e quelle del sogno. Il parallelismo tra l'ambito del sogno e quello della rappresentazione letteraria è direttamente ispirato a Macrobio, che aveva accostato le quattro tipologie del sogno alle favole adatte o inadatte alla filosofia». Cfr. BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 19: «la poesia, che al pari dell'esperienza onirica di affida al medium dell'immaginazione, si trova a condividere col sogno la complessità che deriva da un rapporto non univoco con il vero: in ultima analisi dall'essere ambedue esperienze mediate, in un caso dalla parola e nell'altro dall'immagine».

²⁵⁰ MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., p. 106. Cfr. HUSS, *Il genere visione*, cit., p. 141: «Nel sogno, così come in letteratura, si affronta la questione dell'univocità o plurivocità dei significanti e dell'impenetrabilità semiologica».

²⁵¹ BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 31.

²⁵² *Coll. laur.* IX, 5: «Hinc est quod Macrobius super sexto *de Re publica*, secundo commentario, ait his verbis: "Et hoc esse volunt quod Homerus, divinarum omnium inventionum fons et origo, sub poetici nube figmenti, verum sapientibus intelligi dedit. Iovem cum diis ceteris, id est stellis, profectum in Oceanum, Ethiopibus eum ad epulas invitantibus, per quam ymaginem fabulosam Homerus significasse volunt hauriri de humore nutrimenta sideribus, qui ob hoc Ethiopas reges epularum celestium dixit, quoniam circa Oceani oram, non nisi Ethiopes habitant, quos vicinia solis usque ad speciem nigri coloris exurit"». Cfr. MACROBIO, *In somn. Scip.*, I, 2: «Fabulae, quarum nomen indicat falsi professionem, aut tantum conciliandae auribus uoluptatis aut adhortationis quoque in bonam frugem gratia repertae sunt. [...] *Hoc totum fabularum genus, quod solas aurium delicias profitetur, e sacrario suo in nutricum cunas sapientiae tractatus eliminat. Ex his autem quae ad quandam uirtutum speciem intellectum legentis hortantur fit secunda discretio.* In quibusdam enim et argumentum ex ficto locatur et per mendacia ipse relationis ordo contextitur, ut sunt illae Aesopi fabulae elegantia fictionis illustres, at in aliis argumentum quidem fundatur ueri soliditate, sed haec ipsa ueritas per quaedam composita et ficta profertur, et hoc iam uocatur narratio fabulosa, non fabula, ut sunt caerimoniatarum sacra, ut Hesiodi et Orphei quae de deorum progenie actuue narrantur, ut mystica Pythagoreorum sensa referuntur», corsivo mio.

²⁵³ *Coll. laur.* IX, 4: «Scire decet preclarissimi viri, poete officium atque professionem [...] quam multi, immo fere omnes, opinantur; nam, ut eleganter ait Lactantius, Institutionum libro primo: "Nesciunt qui sit poetice licentiae modus, quousque progredi fingendo liceat, cum officium poete in eo sit ut ea, que vere gesta sunt, in alia specie, obliquis figurationibus, cum decore aliquo conversa traducat. Totum autem quod referas fingere, id est ineptum esse et mendacem potius quam poetam"».

²⁵⁴ ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 24, vedi oltre.

²⁵⁵ BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 3: «la stessa cornice onirica in cui si iscrivono i *Trionfi* non può essere intesa se non sullo sfondo dell'oniologia medievale con cui Petrarca si confronta per innovare un codice fortemente tipico».

²⁵⁶ Si vedano in tal senso le riflessioni di MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., p. 144: «i *somnia*, dunque, appaiono in questi versi come lampi che squarciano il velo sulla ristrettezza dei desideri umani di fronte all'eternità e all'ampiezza dell'universo, rispetto alle quali le passioni umane sono ben misere cose, degne del carcere angusto che è per l'uomo la

IV.3.3. Le proiezioni dell'io lirico

Per comprendere la relazione tra la dimensione visionaria e quella memoriale nei *Triumphs* è necessario analizzare i rapporti esistenti tra le diverse proiezioni dell'io lirico. La presenza di un *auctor* e un *agens* entrambi corrispondenti al poeta nel testo è uno degli elementi che Petrarca riprende dalla *Commedia*,²⁵⁷ ma egli ne fa un particolare utilizzo, molto vicino alle dinamiche e alle strutture che si sono osservate caratterizzare le canzoni “a politico”.

Il primo personaggio che il testo presenta è il Petrarca intento nella meditazione amorosa a Valchiusa, nel giorno dell'anniversario dell'incontro con Laura («Al tempo che rinnova i miei sospiri / per la dolce memoria di quel giorno / che fu principio a sì lunghi martiri»):²⁵⁸ egli si addormenta in preda alla disperazione, dando inizio alla visione («Ivi fra l'erbe, già del pianger fioco, / vinto dal sonno, vidi una gran luce»):²⁵⁹ Si profila così una prima proiezione dell'io lirico, ossia un Petrarca *dormiens*, la cui posizione temporale tuttavia è incerta: il testo infatti non fornisce indizi sulla data della visione, per capire la quale l'unico appiglio è il richiamo agli «sdegni»²⁶⁰ che il poeta menziona all'inizio di *TC I*. I commentatori associano lo sdegno a Laura,²⁶¹ che in tal senso nel tempo del *dormiens* sarebbe viva: la scena iniziale, quindi, avverrebbe in un momento anteriore al 1348, anno della sua morte. Nonostante la totale scomparsa del *dormiens* per il resto del poema, datare la visione è importante per comprendere il rapporto tra *visio* e memoria all'interno della *fictio*: se infatti Laura fosse viva la visione di *TM I* e la previsione della donna sulla lunga vita del poeta dopo la sua morte in *TM II* si configurerebbero come vere e proprie profezie nella finzione del poema. Se così fosse il *dormiens* compirebbe il sogno trionfale prima che l'amata lasci la vita terrena, ma dopo il suo innamoramento: è infatti la memoria dell'incontro e della successiva esperienza amorosa («Amor, gli sdegni, e 'l pianto»)²⁶² che, come si è osservato, innescano la *visio*.²⁶³

terra e per la sua anima il corpo. Solo i sogni possono svelare questa verità perché nel sogno la nostra anima è meno offuscata dal legame del corpo e può più facilmente avvicinarsi ad essa» e ivi, p. 155 riguardo *Rvf* 340: «per dirla ancora con Macrobio, in questa sequenza è rappresentato un sogno *personale*, perché il sognatore vede se stesso in azione, e allo stesso tempo *comune*, perché altri condividono la tessa situazione (appare non casuale, e determinata dalla necessità di rendere esemplare l'esperienza individuale, l'asserita circostanza che l'immagine di Laura può “beare altrui / co la sua vista”, 341, 9-10)». Cfr. HUSS, *Il genere visione*, cit., pp. 157-158: «I sogni si riferiscono, secondo Agostino, all'esperienza individuale di colui che sogna (così come in Petrarca i contenuti dei *Trionfi* si rifanno costantemente alla propria esperienza di vita stilizzata e alla propria pratica letteraria) [...] I sogni hanno un legame particolare con l'individuale espressione di sentimenti; infatti, anche se le immagini corporali apparse in sogno non sono vere, lo sono invece le emozioni ad esse collegate (così come la Laura dei *Trionfi* non è fisicamente tangibile, ma è presente dal punto di vista delle emozioni)».

²⁵⁷ Cfr. PAZZAGLIA, *Tempo d'illusione?*, cit., p. 13: «anche Petrarca costruisce un suo poema dell'anima, incentrato, come già quello di Dante, sul “personaggio che dice io”: diverso, ma pur sempre perentorio nel chiedere di essere interpretato, pur nel suo mai composto dissidio, come esempio sul piano etico, conoscitivo e religioso. Esso agisce, attraverso un costante impegno meditativo, in tutta l'opera petrarchesca, dal *Canzoniere* ai *Trionfi* al *Secretum*».

²⁵⁸ *TC I*, vv. 1-3.

²⁵⁹ Ivi, vv. 10-11.

²⁶⁰ Ivi, v. 7.

²⁶¹ PACCA in *Triumphs*, cit., pp. 50-51: «la quasi totalità degli interpreti li assegna a Laura (quindi nel senso di ‘ripulse, rifiuti’ [...]), il che implica che la donna sia viva al momento della visione; se invece si dà a quest'ultima una datazione fittizia posteriore al 1348 è necessario ascrivere gli “sdegni” a P., accettando le spiegazioni di Gesualdo (“sdegnando il mondo e la vita mortale”) o ancor meglio di Daniello (“per haver la corte Romana, ch'allhora era in Avignone, e da la quale volentieri si allungava, a sdegno”; lo seguono Tassoni e Rigutini). Questa seconda interpretazione potrebbe riferirsi in particolare alla composizione delle lettere SN e dei cosiddetti sonetti babilonesi (*RVF* 136-138), che risale probabilmente all'ultimo soggiorno provenzale di Petrarca».

²⁶² *TC I*, v. 7.

²⁶³ Cfr. ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 8: «l'urgenza della scrittura è dunque il portato dell'innamoramento e della sua storia che esige il racconto, la narrazione, la moralizzazione allegorica: raffigurarsi nella folla degli amanti infelici ne è la

Se però si analizza il percorso dell'*agens* si nota che la posizione temporale di quest'ultimo in *TC* è in realtà antecedente a quella del *dormiens*. Ciò si deduce dal dialogo in cui compare la prima profezia della guida:

e cominciò: “Gran tempo è ch’io pensava
vederti qui fra noi, ché da’ primi anni
tal presagio di te tua vita dava”.
“E’ fu ben ver, ma gli amorosi affanni,
mi spaventar sì ch’io lasciai la ’mpresa;
ma squarciati ne porto il petto e’ panni”.
Così diss’io; et ei, quando ebbe intesa
la mia risposta, sorridendo disse:
“O figliuol mio, qual per te fiamma è accesa!”
Io nol intesi allor, ma or si fisse
sue parole mi trovo entro la testa,
che mai più saldo in marmo non si scrisse²⁶⁴

Analogamente a quanto avviene in *Rvf* 23,²⁶⁵ l'*agens* racconta di aver già conosciuto la guerra d'Amore, ma di essere riuscito a scamparvi, seppure non senza conseguenze; la guida tuttavia risponde profetizzandogli l'incontro con Laura. Il fatto che l'*agens* all'inizio di *TC* I non conosca ancora la passione per la donna significa che la prima metà dei *Triumphs*, almeno fino alla morte di Laura in *TM* I, si configura come una *visio* memoriale del *dormiens*, che ripercorre in sogno la propria esperienza amorosa.²⁶⁶ È questa una prima prova della presenza di una dimensione memoriale sottesa alla *fictio* visionaria.

A questi due piani temporali è da aggiungere quello dell'*auctor*, il quale, in linea con quanto si osserva nella *Commedia*, interviene spesso nella narrazione.²⁶⁷ È tuttavia complessa l'individuazione del piano temporale di quest'ultima proiezione dell'io, la quale da un lato sembra aderire volta per volta alla *visio* propria dell'*agens*, dall'altro dimostra, attraverso diverse anticipazioni, di conoscere gli eventi che seguiranno nella visione, che egli racconta a posteriori. Ora, l'interazione tra il *dormiens* e l'*auctor* appare strettamente legata alla *fictio* visionaria: l'*auctor* è colui che ricorda di essersi addormentato e di aver avuto una visione onirica che anticipava alcuni eventi, ma soprattutto alcune prese di coscienza morali. Il *dormiens*, dunque, si configura come un *topos* necessario a far comprendere al lettore di avere a che fare con il genere della visione. Più complesso è invece il rapporto tra l'*auctor* e l'*agens*: se infatti già la relazione tra il *dormiens* e l'*agens* svela la dimensione memoriale della *visio*, quella fra *auctor* e *agens*, come si osserverà, si configura come una delle chiavi ermeneutiche del testo. Infatti attualizzando l'immagine secondo le stesse dinamiche osservate nelle canzoni “a politico”, l'*auctor* dei *Triumphs* osserva la propria biografia attraverso la sua traslazione

necessaria realizzazione simbolica, che imporrà, giocoforza, la forma della visione».

²⁶⁴ *TC* I, vv. 51-63, corsivi miei.

²⁶⁵ *Rvf* 23, vv. 32-35: «Ché sentendo il crudel di ch’io ragiono / infin allor percossa di suo strale / non essermi passato
oltre la gonna, / prese in sua scorta una possente donna».

²⁶⁶ Il riconoscimento delle differenti posizioni temporali del *dormiens* e dell'*agens* permette di sanare la contraddizione evidenziata da HUSS, *Il genere visione*, cit., p. 154: «Petrarca sovrappone in maniera cronologicamente illogica le dimensioni temporali in cui l'io narrato e l'io narrante sono situati; in altre parole, egli ascrive all'io narrato, all'inizio della visione, una condizione emotiva in cui egli in realtà si trova in un momento posteriore del testo. All'inizio della diegesi l'io narrato non conosce ancora l'amore per Laura e le sue implicazioni dolorose, è tuttavia già “del pianger fioco”: si tratta di una condizione in cui egli finirà più tardi, nel corso temporale dell'*histoire* amorosa, e che allo stesso tempo appartiene all'esperienza dell'io narrante».

²⁶⁷ SANTAGATA, *Introduzione a Triumphs*, cit., p. XIII: «[il narratore si concede] ampia libertà con i tempi: al resoconto del passato inframmezza, come Dante del resto gli aveva insegnato, molte considerazioni sul presente».

nella *fictio* visionaria, traendo delle conclusioni morali. Tale operazione viene approfondita da Petrarca nel poema rispetto a quanto si osserva nei *Fragmenta*: svelando sistematicamente la natura finzionale della *visio* il poeta rappresenta un *auctor* che è sia artefice delle immagini trionfali, sia suo fruitore per mezzo dell'*agens*. In altre parole l'*auctor* dei *Triumph*i assume il ruolo di uno mnemonista che attraverso la visione ordina la sua memoria, riuscendo, seppure con qualche incertezza, nel processo che nei *Fragmenta* non aveva avuto successo.

Sulla base di quanto osservato è possibile riconoscere tre piani temporali della narrazione petrarchesca:

1. Il primo è quello del *dormiens* che in un periodo compreso tra l'innamoramento e la morte di Laura si addormenta a Valchiusa.
2. Il secondo è quello dell'*agens* che all'inizio della *visio* si trova in un momento precedente all'incontro con Laura e alla fine supera il tempo dell'*auctor*, visualizzando direttamente l'Eternità.²⁶⁸
3. Il terzo è quello dell'*auctor*, che descrive la *visio* dopo che questa è avvenuta, ma volta per volta aderisce moralmente alla condizione dell'*agens*, visualizzando i ricordi sottesi alla visione.

A questi tre piani temporali corrispondono due livelli narrativi: il primo è la *fictio* visionaria in cui si muove l'*agens*, il quale sottende il secondo, ossia il percorso memoriale seguito dall'*auctor*. Sullo sfondo di questa stratificazione, come si osserverà, si trova poi il narratore dei *Triumph*i, identificabile con il Petrarca storico, che durante il percorso trionfale sviluppa una riflessione metapoetica.

IV.3.4. IL PERCORSO DELL'AGENS E IL GENERE DELLA VISIO

Ponendo a confronto le stratificazioni narrative dei *Triumph*i con quelle dei *Fragmenta* si osserva che nel poema Petrarca sostituisce le dinamiche della retroattività memoriale riconosciute da Ariani per la raccolta, con quella che Finotti definisce una retrogressione memoriale.²⁶⁹ Attraverso la *visio*

²⁶⁸ In *TC* I la giovinezza dell'*agens* è osservabile ai vv. 64-65: «e per la nova età, ch'ardita e presta / fa la mente e la lingua», mentre alla fine questo appare in età avanzata, come si deduce dal monologo di *TE*, vv. 10-12: «ché la colpa è pur mia, che più per tempo / deve' aprir gli occhi, e non tardar al fine, / ch'a dir il vero omai troppo m'attempo».

²⁶⁹ F. FINOTTI, *The Poem of Memory (Triumph)*, in *Petrarch, A Critical Guide to the Complete Works*, a cura di V. Kirkham e A. Maggi, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, pp. 63-84, a p. 64: «The narrative progression coincides, then, not with an existential evolution, as in Dante, but with memory's retrogression». Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 288: «Nei *Triumph*i Petrarca si è invece ingegnato a riscrivere la stessa storia, ma questa volta affidandola ad un genere, il poema allegorico, che esige una qualche continuità narrativa, anche se necessariamente schematica e rigida: se il Canzoniere contiene in filigrana una sorta di "romanzo" autobiografico, il poema ne scandisce la materia in una nitida sequenza consecutiva, pur se trasfigurata dalle implicazioni moralizzanti dell'allegoria e inficiata, in più punti, dalle aporie di un'opera rimasta incompiuta». Si veda anche ivi, p. 302: «le stazioni esemplari della *historia* – l'innamoramento e i suoi ossimorici tormenti, la crudele pudicizia di Madonna, il suo *exitus*, la gloria terrena e il suo tracollo, il pentimento dell'amante – sono dunque da disporre in una *narratio* moralizzata, per sé onirica e visionaria, ben più esplicita di quanto era consentito al mosaico allusivo disseminato nel Canzoniere»; ivi, p. 235: «la parziale identificazione tra io lirico e io onnisciente permette il necessario gioco retrospettivo e distanziante» e BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., pp. 23-24: «con l'introdurre il sogno mediante il verso "vinto dal sonno, vidi una gran luce", Petrarca fornisce al lettore una scansione netta che si articola in sonno-sogno-narrazione *post factum*, prendendo così le distanze dal tipo delle visioni *apertis oculis* che avrebbero compromesso la razionalità della scrittura [...] è quindi necessario esercitare all'interno del testo un controllo sulla narrazione che tenga ben distinto il tempo della scrittura da quello onirico. In questa prospettiva, Petrarca si distacca da quegli autori che, nelle loro opere, non rifuggivano le ambiguità della visione ad occhi aperti: Francesco da

dell'*agens*, infatti, come si è osservato, l'*auctor* ripercorre la propria biografia da un momento precedente all'incontro con Laura fino al suo presente, seppure anche qui, come si analizzerà, le dinamiche temporali non appaiono del tutto lineari. Questa retrogressione permette a Petrarca di riscrivere e reinterpretare la propria biografia così come avveniva nei *Fragmenta*, con la differenza che nel poema l'ordinamento imposto dalla scrittura e dallo schema razionale che struttura il susseguirsi dei capitoli sottrae la lirica all'accidentalità dell'occasione e impone un ripensamento del contenuto della memoria e della sua rappresentazione. In altre parole, la tensione tra unità del componimento e frammentarietà della raccolta evidenziata da Barolini per il canzoniere e che era prodotta dall'ordinamento a posteriori dei momenti memoriali e della loro rappresentazione poetica, non può che venire meno in un poema caratterizzato da una struttura forte. In base a quanto osservato tuttavia la stessa tensione viene recuperata ponendo in contraddizione *visio* e memoria, *fictio* ed esperienza. È in questo spazio che, come avviene nelle canzoni "a politico", si gioca la contrapposizione tra tempo e memoria nei *Triumph*.

Per comprendere il funzionamento del poema sarà dunque necessario entrare nell'officina poetica di Petrarca ed analizzare le dinamiche di creazione e ordinamento delle immagini trionfali, o in altre parole, la mnemotecnica che costituisce i *Triumph*. Questa si basa su un preciso meccanismo di proiezione memoriale, posto in evidenza da Ariani, il quale ricorda che «l'inizio dei *Trionfi* pone [...] l'impulso poetico-onirico sotto il dominio della memoria [...] che [...] è la produttrice dell'immaginario».²⁷⁰ Huss dal canto suo riprende tale riflessione e la sviluppa, individuando una scissione precisa tra l'attività di riconoscimento delle figure da parte dell'*agens* e quella di raffigurazione della memoria svolta dall'*auctor*:

Das erlebende und das erzählende Ich leisten [...] eine Arbeit des ‚riconoscere‘ (TC 1.34f.) und des ‚raffigurare‘ (TC 2.155): Das erlebende Ich erkennt Gestalten und die mit ihnen verbundenen Handlungen wieder, und das erzählende Ich führt diese Gestalten, die ihren mythologischen oder historischen Handlungshintergrund mit sich tragen, in den Triumphzugskatalogen und -tableaus dem Leser vor²⁷¹

La memoria dunque, per mezzo della parola, acquisisce il controllo figurativo del viaggio dell'*agens*, utilizzato dall'*auctor* per attuare «una rivisitazione memoriale di fantasmi».²⁷² Per comprendere i meccanismi di questa rivisitazione è però necessario prendere in considerazione il percorso visionario dell'*agens*, il quale appare strutturato sulla trattazione dei due peccati associati a *Francesco* nel *Secretum*, ossia l'eros e il desiderio di fama.

Barberino nell'*Intelligenza*, Brunetto Latini nel *Tesoretto*, ma anche lo stesso Boezio e, non ultimo, Dante».

²⁷⁰ ARIANI in *Triumph*, cit., p. 23.

²⁷¹ HUSS, *Diskurs un Substanz*, cit., p. 214. Cfr. ID., *Il genere visione*, cit., p. 154: «Contrariamente alle convenzioni del genere, che prevedono un sognatore disorientato e bisognoso di una spiegazione, il protagonista dei *Trionfi* acquisisce la competenza di gestire, autonomamente e creativamente, le immagini da lui evocate e rappresentate» e ARIANI, *Immagine*, cit., p. 157: «Scriba di se stesso e non sotto divina dettatura [...], Petrarca è l'unico artefice dei suoi fantasmi: la dialettica tra illusione e vero diviene dunque materia esclusiva dell'atto poetica, anzi ne è la sola dinamica attualizzante».

²⁷² ARIANI in *Triumph*, cit., p. 28. Cfr. *ivi*, p. 29: «la *fictio* dell'artificio poetico consiste appunto in quel "figurare cogitando" che permette di combinare i "figmenta" secondo un ordine di cui è arbitro esclusivo il poeta [...] Dunque visione e pensiero, "figuratio" e "cogitatio" decidono "quodlibet modo" *intentio* e *dispositio* moltiplicano, contraggono, distendono, ordinano, mutano i fantasmi della memoria».

IV.3.4.1. L'esperienza amorosa: TC I-TM II

Come si è osservato, l'*agens* all'inizio della *visio* trionfale non conosce, se non parzialmente, l'esperienza amorosa: una parte del percorso che egli compie nel poema, in tal senso, è un viaggio di scoperta del significato dell'eros. Questo comincia con l'apprendimento dei modelli proposti dalla tradizione storico-letteraria, passando per il dialogo con Massinissa e Sofonisba e con Seleuco di TC II, per giungere all'incontro con la «giovinetta» Laura in TC III,²⁷³ dopo il quale egli viene a conoscenza della «legge d'Amor»,²⁷⁴ entrando nella schiera degli amanti, diviene poeta («con costor colsi 'l glorioso ramo, / onde forse anzi tempo ornai le tempie / in memoria di quella ch'io tanto amo»)²⁷⁵ e segue il trionfo di Amore fino al suo palazzo-prigione, terribile immagine del tormento amoroso. Qui l'eros viene associato all'errore e, come si osserverà, alla *pestis phantasmatum* descritta nel *Secretum*.

Ora, a fronte della caduta nell'errore da parte dell'*agens*, già in TC compare qualcuno in grado di opporsi alla potenza dell'eros, ossia quella stessa *giovinetta* che segna la condanna del protagonista: Amore infatti «teme di lei»²⁷⁶ che resta libera, al contrario del poeta.²⁷⁷ Questa dinamica viene evidenziata da quello che si configura come un vero e proprio trionfo nel trionfo, per cui Laura appare vittoriosa sull'*agens* («di sue vertuti e di mie spoglie altera»),²⁷⁸ prima ancora che su Amore, con il quale in TP ella combatte apertamente²⁷⁹ e sul quale trionfa:²⁸⁰ Laura dunque assume fin da subito una prima funzione esemplare opponendosi all'eros. L'*agens* tuttavia in TP dimostra di nuovo di cedere all'errore, egli infatti riconosce che la resistenza di Laura «non è ancor giusta assai cagion di duolo»²⁸¹ per lui, ma durante la battaglia parteggia per Amore, sperando che la donna ceda al desiderio:

Io era al fin cogli occhi e col cor fiso,
sperando la vittoria ond'esser sòle,
e di non esser più da lei diviso.
Come chi smisuratamente vole,
ch'ha scritte, inanzi ch'a parlar cominci,
negli occhi e ne la fronte le parole,
volea dir io: "Signor mio, se tu vinci
legami con costei, s'io ne son degno;
né temer che già mai mi scioglia quinci!"²⁸²

L'*agens* dunque appare cosciente del peccato, determinato dalla dismisura del suo desiderio, ma ugualmente non conosce pentimento o conversione. Bisognerà attendere la morte di Laura, e soprattutto il suo incontro in sogno, affinché l'*agens* acquisisca il messaggio morale dell'*exemplum* della donna.

²⁷³ TC III, vv. 89-93.

²⁷⁴ Ivi, v. 148.

²⁷⁵ TC IV, vv. 79-81.

²⁷⁶ Ivi, v. 126.

²⁷⁷ Ivi, v. 145.

²⁷⁸ Ivi, v. 123.

²⁷⁹ TP, vv. 19-24: «Non con altro romor di petto dansi / duo leon ferì, o duo folgori ardenti / che cielo e terra e mar dar loco fansi, / ch'i' vidi Amor con tutti suo' argomenti / mover contra colei di ch'io ragiono, / e lei presta assai più che fiamme o venti».

²⁸⁰ Ivi, vv. 17-18: «ché in abito il rividi [Amore] ch'io ne piansi, / sì tolte gli eran l'ali e 'l gire a volo».

²⁸¹ Ivi, v. 16.

²⁸² Ivi, vv. 55-63.

Ciò avviene in *TM II*, grazie al dialogo fra la donna e il poeta. Questo appare strutturato attorno a due temi: il primo riguarda la morte e il secondo i sentimenti che Laura ha sperimentato in vita per Petrarca. Sul secondo è interessante soffermarsi per comprendere la declinazione proposta dal poeta della propria esperienza amorosa. Egli infatti domanda con audacia alla donna:

“Deh, madonna” diss’io “per quella fede
che vi fu, credo, al tempo manifesta,
or più nel volto di chi tutto vede,
creovvi Amor pensier mai ne la testa
d’aver pietà del mio lungo martire,
non lasciando vostr’alta impresa onesta?”²⁸³

Si noti qui il richiamo ai *martiri* che il poeta ricorda nell’*incipit* di *TC I*, ai quali nel dialogo con Laura cerca spiegazione.²⁸⁴ La donna, dopo aver mostrato il suo «dolce riso»,²⁸⁵ risponde di essere stata innamorata di Petrarca e di esserlo ancora («Mai diviso / da te non fu ’l mio cor, né già mai fia»),²⁸⁶ ma di aver dovuto attuare una precisa strategia («Questi fur teco miei ingegni e mie arti»),²⁸⁷ equilibrando «sdegni» e «benigne accoglienze»,²⁸⁸ sguardi d’ira («Più di mille fiate ira dipinse / il volto mio ch’Amor ardeva il core»)²⁸⁹ e d’amore («Poi se vinto ti vidi dal dolore, / drizzai in te gli occhi allor soavemente»),²⁹⁰ in modo da condurre entrambi alla salvezza («salvando la tua vita e ’l nostro onore»).²⁹¹ Il dialogo è dunque arricchito da un rarissimo spaccato sulla psicologia laurana, forse unico per intensità nell’opera petrarchesca, in cui la donna racconta i suoi pensieri:

Quante volte diss’io meco: ‘Questi ama,
anzi arde: or si conven ch’a ciò proveggia,
e mal pò provveder chi teme o brama.
Quel di fuor miri, e quel dentro non veggia’²⁹²

Questo passo rappresenta un punto di svolta nei *Triumphs*, nonché una rilettura dell’esperienza dei *Fragmenta*:²⁹³ in primo luogo, infatti, decade la dimensione petrosa e ferina di Laura largamente presente nella raccolta, ma anche nel poema. In tal senso, già poco dopo la sua comparsa in *TC III*, la donna viene definita una «leggiadra fera»²⁹⁴ che non si cura dell’amante («non curando di me né di

²⁸³ *TM II*, vv. 76-81.

²⁸⁴ Ma su questo richiamo interno pesa il problema della posizione di *TM II*.

²⁸⁵ *TM II*, 86.

²⁸⁶ *Ivi*, vv. 88-89.

²⁸⁷ *Ivi*, v. 109.

²⁸⁸ *Ivi*, v. 110.

²⁸⁹ *Ivi*, vv. 100-101.

²⁹⁰ *Ivi*, vv. 103-104.

²⁹¹ *Ivi*, v. 105.

²⁹² *Ivi*, vv. 94-97. Cfr. S. STURM-MADDOX, *Arbor vittoriosa triunfale: Allegory and Spectacle in the Rime and the Trionfi*, in *Petrarch’s Triumphs: allegory and spectacle*, cit., pp. 113-134, a p. 120: «There are words that could not be spoken in the *Rime*; in the *Trionfi*, however, they constitute the revision of that story of unrequited love. In this regard the *Trionfi* both fulfils a characterization of Laura only suggested in the *Rime*, and offers the confirmation of that which in the lyric collection remains a cherished fantasy».

²⁹³ BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, cit., p. 207: «Il discorso di Laura, mentre ribalta la situazione delle rime, le cita in continuazione e, importa notare ai fini della nostra indagine, presenta alcuni motivi da un’angolazione affatto nuova, che mette in luce da un lato l’amore di lei, dall’altro la sua costanza rispetto ad oscillazioni e querimonia di Francesco». Si veda anche *ivi*, p. 179: «in *TM II*, al centro dell’opera, con un vero colpo di scena, il motivo del ruolo provvidenziale di Laura, che nelle rime compare solo dopo la sua morte, viene esteso alla vita di lei; l’amore infelice del Canzoniere si trasforma in amore ardentemente corrisposto, ma represso e occultato per la salvezza dei due protagonisti».

²⁹⁴ *TC III*, v. 121.

mie pene»),²⁹⁵ una figura «selvaggia e rebellante»,²⁹⁶ «nemica»²⁹⁷ del poeta. In *TM II*, tuttavia, tale durezza si scoglie, svelandosi come un atteggiamento necessario a Laura per far sì che la ragione vinca sul desiderio, atteggiamento che le permette di divenire la personificazione della Pudicizia in *TP* («voglia in me ragion già mai non vinse»),²⁹⁸ temprando sia il suo amore che quello del poeta. A questo la donna non rimprovera altro che la dismisura da lui stesso riconosciuta in *TP* («né mai in tuo amor richiesi altro che 'l modo»):²⁹⁹ è dunque in questo modo che Laura assume il ruolo di *exemplum virtutis*, non essendo priva dei desideri che assillano il poeta («Fur quasi eguali in noi fiamme amorose»),³⁰⁰ ma essendo capace di governarli, portando alla salvezza gli amanti.

Ora, a fronte di quanto detto è da notare che apparentemente quando in *TM II* Laura parla di salvezza in realtà si concentra più sulla sua dimensione sociale e cortese che su quella cristiana: la donna infatti afferma di aver tutelato con le sue strategie la «giovenetta fama»³⁰¹ degli amanti e accusa il poeta di aver mostrato a tutti il suo amore («e mentre in atti tristi / volei mostrarmi quel ch' i' vedea sempre, / il tuo cor chiuso a tutto 'l mondo apristi»)³⁰² palesando l'intesa fra di loro, mentre lei cercava di celarla («Fur quasi eguali in noi fiamme amorose, [...] ma l'un le palesò, l'altro l'ascose»).³⁰³ In tal senso l'esperienza amorosa in *TM II* acquisisce le caratteristiche descritte dai canoni cortesi, a cui tra l'altro rimandano sia il riferimento alla misteriosa donna che avrebbe mediato l'amore tra i due («Allora in quella parte onde 'l suon venne / gli occhi languidi volgo, e veggio quella / che amò noi, me sospinse e te ritenne»),³⁰⁴ che il ricordo dell'episodio in cui Laura avrebbe cantato una poesia per Petrarca («Ma non si ruppe almen ogni vel, quando / soli i tuo' detti, te presente, accolsi, / 'Dir più non osa il nostro amor' cantando?»).³⁰⁵

La dimensione cortese della salvezza in tal senso riduce il portato cristiano della figura laurana, allontanandola dalla Beatrice dantesca, ma ciò non significa che tale salvezza non abbia a che fare con la morale dell'*agens* e in senso più ampio con un discorso etico. Il poeta infatti dal dialogo con Laura apprende l'importanza della *virtus* intesa come controllo della ragione sulle passioni, così come descritta nel *Secretum*, che impedisce di divenire *fabula vulgi*. Dunque la componente cortese di *TM II* è messa al servizio di un messaggio etico. Tale messaggio appare centrale nello sviluppo del poema, Laura infatti dopo aver confessato il suo amore e le sue strategie per salvare il poeta, conclude con dei versi che introducono una chiara distinzione tra il desiderio erroneo e quello virtuoso:

Teco era il core, a me gli occhi raccolsi;
di ciò, come d'iniqua parte, duolti,
se 'l meglio e 'l più ti diedi, e 'l men ti tolsi!

²⁹⁵ Ivi, v. 122.

²⁹⁶ Ivi, v. 131.

²⁹⁷ *TP*, v. 13.

²⁹⁸ *TM II*, v. 102.

²⁹⁹ Ivi, v. 132.

³⁰⁰ Ivi, v. 139.

³⁰¹ Ivi, v. 92.

³⁰² Ivi, vv. 133-135.

³⁰³ Ivi, vv. 139-141.

³⁰⁴ Ivi, vv. 61-63.

³⁰⁵ Ivi, vv. 148-150. Per la menzione della scena nei versi si veda PACCA in *Triumphs*, cit., p. 338: «Laura sembra riferirsi alla scena di una festa, o di altro pubblico ritrovo, in cui ella rispose al dono di una o più poesie da parte di P. [...] intonando una canzone dal testo delicatamente allusivo ai propri sentimenti per lui e all'impossibilità di esprimerli apertamente in pubblico», ma ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 273 suggerisce che tanto la scena quanto il componimento siano in realtà inventati: «l'emblematicità del verso, epigraficamente sintetica di una condizione di incofessabilità diretta (tanto più in pubblico) dell'amore di Laura per P., potrebbe deporre in favore di una sua coniazione come pura sigla simbolica del presente discorso di Laura, in forma di allusivo *senhal* metadiscorsivo».

né pensi che, perché ti fossin tolti
ben mille volte, e più di mille e mille
renduti e con pietate a te fur volti³⁰⁶

A Petrarca Laura ha tolto la possibilità di riconoscere l'amore nei suoi occhi, ma ha anche donato i suoi sguardi interiori, i suoi pensieri, grazie ai quali la donna è potuta divenire un *exemplum virtutis* per il poeta. A partire da questa esperienza visionaria l'*agens*, e con lui l'*auctor*, come si osserverà, potranno risemantizzare l'esperienza amorosa e coglierne il valore morale.

IV.3.4.2. Dalla fama all'eternità: *TF I-TE*

A seguito dell'elaborazione dell'esperienza amorosa, l'*agens* assiste alla sfilata della schiera dei famosi, apprendendo come lo gloria sia in grado di superare la morte («trae l'uom del sepolcro e 'n vita il serba»)³⁰⁷ Tale acquisizione, tuttavia, viene negata in *TT*: qui infatti «il Tempo triumpho i nomi e 'l mondo»,³⁰⁸ cancellando il valore della gloria e riconducendo la fama all'insieme delle voci del volgo («ma quantunque si pensi il vulgo o parlo, / se 'l viver vostro non fusse sì breve, / tosto vedresti in fumo ritornarle»)³⁰⁹ È questa una coscienza che viene immediatamente fatta propria dall'*agens*, il quale di fronte al moto inarrestabile del Sole non può che riconoscere la vanità della realtà mondana:

Poi che questo ebbe detto, disdegnando
riprese il corso più veloce assai
che falcon d'alto a sua preda volando:
più, dico; né pensier poria già mai
seguir suo volo, non che lingua o stile,
tal che con gran paura il rimirai.
*Allor tenn'io il viver nostro a vile
per la mirabil sua velocitate
vie più che inanzi nol tenea gentile;
e parvemi terribil vanitate
fermare in cose il cor che 'l Tempo preme,
che, mentre più le stringi, son passate*³¹⁰

Così l'osservazione del moto temporale genera il riconoscimento della fama come un disvalore, una falsa opinione, al pari di quelle incontrate «in su le porte»³¹¹ del palazzo di Amore:

e vidi il Tempo rimendar tal prede
de' nostri nomi, ch'io gli ebbi per nulla,
benché la gente ciò non sa né crede:
cieca, che sempre al vento si trastulla
e pur di false opinion si pasce,
lodando più il morir vecchio che 'n culla³¹²

Amore e Fama sono dunque due errori, seguendo i quali si finisce per ricercare la *virtus* in una realtà

³⁰⁶ *TM* II, vv. 151-156, corsivo mio.

³⁰⁷ *TF* I, v. 9.

³⁰⁸ *TT*, v. 145.

³⁰⁹ *Ivi*, vv. 124-126.

³¹⁰ *Ivi*, vv. 31-42, corsivo mio.

³¹¹ *TC* IV, v. 141.

³¹² *TT*, vv. 130-135, corsivo mio.

mondana, che, essendo soggetta al tempo, è del tutto instabile. Ciò implica che anche le virtù sviluppate in contrapposizione a queste *passiones* non sono eterne, e in tal senso, come la pudicizia, anche la nobiltà,³¹³ che, come si osserverà, ispira la più alta fama, esiste solo nel tempo mondano ed alle sue leggi è soggetta, come ricorda Petrarca nel *De remediis*:

Tu qui vetustate gloriaris, vide ne gloriam ipsa vetustas extinxerit neu iam radix aruerit, cuius floribus vis ornari. Omne quod in tempore oritur cum tempore occidit. Vestra quoque nobilitas tempore incipit, tempore desinit et quam longa dies peperit longiorque auxerit, longissima subruit. Fieri potest ut quo te nobilem fingis esse desieris; esses forte nobilior, si serius incepisses³¹⁴

Il tempo dunque, come si è osservato nel par. III.1.2, cancella tutto ciò che definisce l'uomo nella vita terrena, per questa ragione Amore e Fama non possono che cedere ad esso.

In base a quanto fin qui osservato, si nota come l'approdo della *visio* dell'*agens*, dopo l'elaborazione dei suoi peccati di eros e desiderio di gloria, sia ancora una concezione molto vicina al *contemptus mundi* medievale. In *TE*, tuttavia Petrarca sembra sperimentare una soluzione nuova al problema del tempo, che permetta di individuare un simbolo che gli sopravviva, ribaltando il percorso osservato in *Rvf* 323.

All'inizio del capitolo conclusivo l'*agens* dialoga con se stesso («mi volsi al cor e dissi: "In che ti fidi?"»)³¹⁵ traendo dalla visione di *TT* delle conclusioni relative alla fallacia del mondo terreno («ben veggio che 'l mondo m'ha schernito»)³¹⁶ e provando rabbia contro se stesso per non aver compreso prima questa verità («ché la colpa è pur mia, che più per tempo / deve' aprir gli occhi»)³¹⁷. Quindi in *TE* l'*agens* invoca la grazia divina, unico mezzo per raggiungere la visione ultramondana («Ma tarde non fur mai grazie divine: / in quelle spero che 'n me ancor faranno / alte operazioni e pellegrine»)³¹⁸ che è promessa a chi ha fede («Nel Signor, che mai fallito / non ha promessa a chi si fida in lui»)³¹⁹. Segue un'apparente cesura del discorso, che introduce la visione: «Così detto e risposto: or, se non stanno / queste cose che 'l ciel volge e governa, / dopo molto voltar che fine avranno?»³²⁰. Questo quesito sembra slegato dal dialogo interiore che lo precede, ma in realtà esso riapre la narrazione ad una dimensione collettiva, che trova le sue radici nelle parole che l'*agens* rivolge a se stesso. Nel monologo infatti si instaura una contrapposizione tra realtà e tempo mondani, che hanno ingannato il poeta, e realtà ultramondana ed eternità promessi da Dio. Ora, a fronte del chiaro riconoscimento della propria colpa, l'*agens* sembra voler verificare tale promessa, riproponendo la domanda osservata nella *Fam.* VIII, 7,³²¹ ma accompagnandola alla ricerca di un simbolo eterno. Il quesito che precede la *visio*, in tal senso, racchiude tanti dei nodi che si sono visti caratterizzare la poetica petrarchesca e *in primis* la problematizzazione di un *contemptus mundi* che consumi anche tutte quelle cose che, seppur riconosciute come errori, rappresentano allo stesso tempo i valori che hanno guidato tanto il poeta nella sua vita, quanto l'*agens* nella *visio*.

Di qui l'approfondimento del pensiero nell'interiorità conduce alla visione dell'Eternità («Questo pensava; e mentre più s'interna / la mente mia, veder mi parve un mondo / novo, in etate

³¹³ *TF* I, vv. 34-35: «Io era intento al nobile pispiglio, / ai volti, agli atti».

³¹⁴ *De rem.* I, 16, corsivo mio.

³¹⁵ *TE*, v. 3.

³¹⁶ *Ivi*, v. 6.

³¹⁷ *Ivi*, vv. 10-11.

³¹⁸ *Ivi*, vv. 13-15.

³¹⁹ *Ivi*, vv. 4-5.

³²⁰ *Ivi*, vv. 16-18.

³²¹ Cfr. par. III.1.2

immobile ed eterna»),³²² che si configura come un mondo nuovo, completamente diverso da quello sensoriale («e 'l sole e tutto 'l ciel disfar a tondo / con le sue stelle, ancor la terra e 'l mare, / e rifarne un più bello e più giocondo»),³²³ caratterizzato dall'assenza di tempo, causa della sofferenza umana («né 'fia' né 'fu' né 'mai' né 'inanzi' o 'ndietro' / ch'umana vita fanno varia e 'nferma»),³²⁴ e descritto come un deserto: «quasi in terra d'erbe ignuda et erma».³²⁵ Ora si noti come il percorso dell'*agens* termini con una visione vera, egli infatti vede la realtà oltremondana con i propri occhi:

*veder mi parve un mondo
novo, in etate immobile ed eterna,
e 'l sole e tutto 'l ciel disfar a tondo
con le sue stelle, ancor la terra e 'l mare,
e rifarne un più bello e più giocondo.
Qual meraviglia ebb'io, quando ristare
vidi in un punto quel che mai non stette,
ma discorrendo suol tutto cangiare!
E le tre parti sue vidi ristrette
ad una sola*³²⁶

La *visio* dell'*agens* sembra dunque essere dotata di una dimensione escatologica, poiché egli effettivamente osserva in prima persona la «terra d'erbe ignuda ed herma»³²⁷ e il mondo «più bello e più giocondo»³²⁸ dell'eternità.³²⁹ Tuttavia la visione in cui i tre tempi sono attualizzati non si configura come una *visio intellectualis*,³³⁰ non è dunque composta da immagini di per se stesse vere, come pone in evidenza Huss:

la raffigurazione dell'aldilà e dell'eternità, che inizialmente è positivamente fiduciosa, si svolge con una riserva di marca agostiniana: ciò che inizialmente è espresso con l'indicativo e il futuro, viene poi comunicato col congiuntivo e il potenziale³³¹

Non a caso Petrarca distingue cinque trionfi osservati, dall'ultimo che, con la grazia di Dio, verrà visto in cielo nel futuro: «Questi trionfi, i cinque in terra giuso / avem veduto, et a la fine il sesto, /

³²² *TE*, v. 19-21.

³²³ *Ivi*, vv. 22-24.

³²⁴ *Ivi*, vv. 32-33.

³²⁵ *Ivi*, v. 31.

³²⁶ *Ivi*, vv. 20-29, corsivi miei.

³²⁷ *Ivi*, v. 31.

³²⁸ *Ivi*, v. 24.

³²⁹ G. BUSI, *I viaggi oltremondani nella mistica ebraica*, in *Dante e la dimensione visionaria*, cit., pp. 11-22, a p. 13: «l'attributo più generalmente riconosciuto agli dèi, ciò che li differenzia dai mortali, è la loro eternità, e questo vale tanto per il Dio di Israele quanto per divinità in generale. L'eternità significa, tradotta in un modo più accessibile, compresenza di passato, presente e futuro. Se si passa all'invisibile, che è originariamente un invisibile fisico, posto oltre il firmamento o sotto la superficie terrestre, si arriva alla visione di una compresenza temporale, di una sincronia. Questo è il dato sapienziale, ciò che attribuisce il sapere: la possibilità di cogliere, spazialmente, la compresenza dei tempi».

³³⁰ HUSS, *Il genere visione*, cit., p. 159: «L'io narrante, che misura il contenuto dei *Trionfi* in base alla potenza e all'attività della propria memoria poetica, benché voglia suggerire allo stesso tempo la generale valenza esemplare del testo, rappresenta immagini e figure che provengono dalla sua personale *visio spiritualis*; allo stesso tempo, tuttavia, egli non osa affermare che essi vengono ripresi e garantiti da una *visio intellectualis*».

³³¹ *Ivi*, p. 155. Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Nodi d'amore: itinerario di una metafora nei Trionfi*, in *I Trionfi di Francesco Petrarca*, cit., pp. 487-504, a p. 503: «Petrarca [...] non rivela per esperienza, ma semplicemente presagisce il compimento escatologico e ultraterreno del destino umano» e VERDICCHIO, *The Rhetoric of Enumeration*, cit., p. 130: «Unlike Dante, upon whose *Paradiso* he draws freely in this *capitol*, Petrarch does not propose his Eternity as a vision; it is his own imaging inspired by his meditation on the instability of human existence».

Dio permettente, vederem lassuso».³³² Per comprendere le ragioni di questa incertezza sarà necessario analizzare l'utilizzo delle diverse declinazioni del genere visionario e dei loro *topoi* da parte di Petrarca nei *Triumphs*.

IV.3.4.3. I *Triumphs* e la *visio amoris*

Il percorso dell'*agens* all'interno della visione fin qui descritto appare strutturato su una serie di *topoi* afferenti a diversi generi visionari. Tra questi molte delle situazioni e delle caratteristiche della *visio* trionfale possono essere ricondotte al genere della *visio amoris*.³³³ questa è da intendersi come la costruzione di una narrazione a partire dalla fenomenologia amorosa legata al fantasma, per cui nel genere della *visio amoris* medievale rientrano tanto le descrizioni delle visioni tipiche dell'*amor de lonh*,³³⁴ quanto i racconti fantastici a carattere amoroso dei *lais*, spesso inseriti in un sogno cornice.³³⁵ In questo senso l'*incipit* di *TC I* potrebbe essere interpretato come una narrativizzazione onirica dell'ossessiva visione amorosa, osservata in *Rvf* 129. La visione che occupa il poema infatti trova origine nel continuo pensiero di «Amor, gli sdegni, e 'l pianto»,³³⁶ i quali guidano l'attività onirica del *dormiens* a sognare i casi amorosi e l'incontro con la *giovinetta*. Non solo, ma anche la situazione incipitaria del poema è ricca di *topoi* della *visio amoris*, come nota Bertolani: «i *Tronfi* si aprono in piena aderenza ai *topoi* della tradizione medievale: indicazione temporale (la primavera), spaziale (Valchiusa), e situazionale (il sonno e il sogno)». ³³⁷ Nel testo la primavera è infatti indicata sia nel primo verso («il tempo che rinnova i mie' sospiri»),³³⁸ sia dalla perifrasi astrologica che segue, la quale segnala l'ora e la stagione in cui è ambientata la scena incipitaria del poema:³³⁹ il poeta dunque apre

³³² *TE*, vv. 121-123.

³³³ G. GUBBINI, *Sogno, visio, imaginatio nel Roman de la Rose e in altri testi-chiave delle letterature della Francia medievale*, in *Dante e la dimensione visionaria*, cit., pp. 81-96, alle pp. 81-82: «*Visio amoris*, sogni ad occhi aperti, illusioni e apparizioni fantasmatiche scatenate da un'alterazione psico-fisica della facoltà dell'*imaginatio*: con questi *topoi* letterari, fra loro spesso intrecciati e di difficile distinzione, siamo al cuore stesso della produzione gallo-romanza che tanto ha affascinato l'Europa medievale».

³³⁴ Ivi, p. 91: «la funzione del sogno nella poesia di Jaufré Rudel è quella di annullare la distanza, di rendere possibile l'incontro impossibile. In due dei tre passaggi che abbiamo letto lo spirito si distacca dal corpo dell'io lirico per raggiungere l'amata. Questa separazione dello spirito dal corpo sembra ricordare il *phantastikòn pneuma*, lo *spiritus phantasticus*, per come era stato concepito, ad esempio, fra IV e V secolo, da Sinesio di Cirene nella sua opera *De insomniis*, dove lo spirito è appunto inteso come una sorta di corpo sottile che, fra le altre cose, forma i fantasmi onirici, può staccarsi dal corpo e dare luogo a visioni sovranaturali».

³³⁵ Cfr. ivi, pp. 82-83: «Nel mondo dei *lais* e dei romanzi in versi e in prosa antico-francesi ci si trova spesso di fronte ad apparizioni improvvise di personaggi femminili al confine fra il mondo fatato e meraviglioso e quello reale; oppure ci si trova di fronte a veri e propri sogni: sogni-cornice, ma anche sogni profetici» e ivi, p. 93: «l'analisi effettuata fin qui sembra quindi mostrare per i *lais* e i romanzi in versi e per il genere lirico che nel trattamento del fenomeno del sogno non abbiamo quasi mai a che fare con una dimensione 'profetica'. Nei romanzi di Chrétien sembra di assistere ad una 'svalutazione' dello statuto del sogno. Nei *lais* non sembra si tratti di veri e propri sogni, ma di apparizioni fantasmatiche e fatate. Nella lirica trobadorica il sogno e la *rêverie* sono elementi cruciali, ma in quanto 'rispecchiano' l'*immoderata cogitatio* del desiderio e ne costituiscono un (parziale) sollievo, e non in quanto profetici».

³³⁶ *TC I*, v. 7.

³³⁷ BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 48 n. Cfr. HUSS, *Il genere visione*, cit., p. 144: «al genere letterario della visione onirica appartengono, oltre alle personificazioni, diversi motivi topici e caratteristiche convenzionali ampiamente diffusi e destinati ad essere riconosciuti facilmente in quanto tali: la visione ha spesso luogo in primavera, in un sito appartato e chiuso (rappresentato spesso come *locus amoenus*); prevede inoltre una figura-guida, che accompagna colui che sogna attraverso il luogo della visione e lo istruisce; rappresenta una conversione perseguita dal protagonista, che sovente si verifica grazie all'esperienza visionaria; infine ha di frequente una struttura quasi circolare: dallo stato cosciente, al sonno, fino al risveglio».

³³⁸ *TC I*, v. 1.

³³⁹ Ivi, vv. 4-6: «già il sole al Toro l'uno e l'altro corno / scaldava, e la fanciulla di Titone / correa gelata al suo usato

la *visio* all'insegna della ricorrenza del 6 aprile, «quel giorno»³⁴⁰ in cui per la prima volta vide Laura. Valchiusa viene evocata nel «chiuso loco» del v. 8, e già dal v. 11 l'*auctor* avvia la raffigurazione onirica.

Questa interpretazione, tuttavia, imporrebbe di leggere il testo come una *fictio* amorosa, un vaneggiamento, privo di qualsiasi contenuto gnoseologico o morale. È questa infatti la caratteristica principale della *visio amoris*, che non ha lo scopo di svelare il vero, ma, come ricostruisce Agamben, quello di sanare una distanza, fisica o sociale, dalla donna amata.³⁴¹ Tale approccio sembra limitato rispetto al contenuto etico e filosofico del poema e ciò appare chiaramente confrontando i *Triumph* con i suoi tre principali modelli, i quali, seppur in diverso grado e con diversi sviluppi, contengono *topoi* della *visio amoris*, ossia il *Roman de la Rose*,³⁴² l'*Amorosa Visione*³⁴³ e la *Commedia*.³⁴⁴

Per quanto riguarda il *Roman de la Rose* è da notare che Petrarca critica aspramente il testo per la sua dimensione troppo liberamente onirica, priva dell'ordinamento della scrittura. Nota in tal senso Ariani:

al poema francese [il *Roman de la Rose*] Petrarca rimprovera appunto una mancata distinzione tra la materia onirica, che fornisce alla *fictio* gli indispensabili strumenti fantasmatici, e l'ordine della scrittura, che deve saper imporre le proprie leggi di funzionamento³⁴⁵

Sulla stessa linea, come nota Bertolani, si pone il distanziamento che Petrarca instaura rispetto all'*Amorosa Visione*, per cui l'ordine imposto dalla scrittura impedisce la confusione della «boccacciana “mente smarrita” (*Am. Vis.*, I, 7)».³⁴⁶ Nel poema del Certaldese, infatti, come riconosce Branca, l'intento figurativo è guidato dalla volontà di «liberare la fantasia da ogni gravame materiale»,³⁴⁷ conducendo la *visio* alla dimensione dell'*insomnium*, privo di verità.³⁴⁸

Ora, già Dante nella *Commedia* riprende le caratteristiche di questo tipo di *visio* ma le declina in chiave escatologica, e tuttavia Petrarca rifiuta anche questo modello, come nota Barberi Squarotti:

soggiorno». Cfr. ARIANI in *Triumph*, cit., pp. 78-79.

³⁴⁰ TCI, 2.

³⁴¹ Vedi oltre.

³⁴² BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., pp. 32-37.

³⁴³ A. S. BERNARDO, *Triumphal Poetry: Dante, Petrarch, and Boccaccio*, in *Petrarch's Triumph, allegory and spectacle*, cit., pp. 63-86, a p. 65.

³⁴⁴ BARBERI SQUAROTTI, *Itinerarium*, cit., p. 47. Per un'analisi di elementi ricorrenti e differenze tra la *Commedia*, l'*Amorosa Visione* e i *Triumph* si veda BERNARDO, *Triumphal Poetry*, cit., pp. 33-35.

³⁴⁵ ARIANI in *Triumph*, cit., p. 24. Si veda anche ivi, p. 26: «il vero è accettabile solo se avvolto nel velo “*amoena fictionibus*”, ma non tanto per difenderlo da triviali curiosità, quanto perché è essenziale alla scrittura il fingere “*suo iure*”, ordinare e ornare i fantasmi in tele intricate ma saldamente fondate su un assoluto controllo della materia». Cfr. *Epyst.* III, 30, vv. 6-16 del 1342 a Guido Gonzaga, che accompagnava una copia del *Roman de la Rose*: «*Scilicet hic vulgo recitat sua somnia Gallus: / Quid zelus, quid possit amor, quis pectus ephedi / Ignis edat, quid ludat anus, quibus artibus / Certet amans Veneris, quot sint in limine pestes, / Quis labor atque dolor, requies que mixta labori, / Que risus gemitusque vices, ut gaudia crebre / Rara rigent lacrimae. Poterat quod latius ergo / Uberiusque dari fandique capacius arvom? / Somniat ista tamen, dum somnia visa renarrat, / Sopitoque nichil vigilans distare videtur*» (Cfr. P. PIEHLER, *Allegory Without Archetype: Image and Structure in Petrarch's Trionfi*, in *Petrarch's Triumph, allegory and spectacle*, cit., pp. 97-112, a p. 97). Santagata ricorda che secondo Calcaterra i *Triumph* nascevano in aperta polemica contro il *Roman de la Rose* (SANTAGATA, *Introduzione a Triumph*, cit., p. XXVIII).

³⁴⁶ BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 36. Cfr. HUSS, *Il genere visionario*, cit., p. 150: «il sogno di Boccaccio ha una funzione più drammaturgica che visionaria in senso stretto, Boccaccio sovverte il genere della visione, facendo fallire il personaggio-guida, che dovrebbe incarnare la ragione, prendendo così le distanze dalle verità superiori, suggerite attraverso il misterioso acrostico, e annunciando in maniera umoristica un messaggio tollerante, legato alla ragione: è una sorta di visione entro la profonda umanità dell'errore, la cui correzione avviene con il secondo tentativo, dopo la visione e topo il ritorno del personaggio-poeta nell'empirica realtà mondana».

³⁴⁷ V. BRANCA in *Amorosa Visione*, in BOCCACCIO, *Opere*, a cura di V. Branca, Bari, Laterza, 1939, vol. 6, p. 10, n.

³⁴⁸ Cfr. *Fam* II, 5. Cfr. BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 37.

L'inizio del *Triumphus Cupidinis* è, al tempo stesso, la citazione e il capovolgimento dell'apertura della *Commedia*: gli elementi fondamentali sono gli stessi, ma privati del loro valore di esemplarità. La primavera è la stagione in cui il Petrarca commemora l'anniversario del primo incontro con Laura e l'innamoramento, non la stagione della commemorazione della Passione di Cristo, sotto il cui segno Dante riceve la straordinaria grazia della visione: la primavera petrarchesca è quella della tradizione d'amore, l'inizio del ciclo vitale. Dopo il tempo, il Petrarca fissa, come Dante, il luogo della visione: per allusione è la Valchiusa, ridotta a puro emblema: "chiuso loco", luogo di pace, di abbandono di ogni affanno: e qui la contrapposizione a Dante è più netta che mai, poiché quegli affanni, che pure sono uno sviamento da Dio e il segno dell'attaccamento eccessivo ai beni e alla bellezza mondana, nulla hanno a che vedere con l'errore intellettuale nella selva selvaggia³⁴⁹

In tal senso Petrarca rispetto a Dante riporta i *topoi* della *visio amoris* ad una dimensione individuale e morale, non escatologica, aprendo ad una visione lontana dalla fantasia sfrenata ed erotica del *Roman de la Rose* e dell'*Amorosa Visione*, ma anche dall'allegorismo teologico dantesco.³⁵⁰ Questo cambiamento porta con sé anche una variazione del ruolo della memoria: se infatti nella *Commedia* il ricordo ha il compito di restituire quanto più possibile dell'esperienza ultramondana dell'*agens*, arrendendosi ai frequenti cedimenti paradisiaci,³⁵¹ la memoria nei *Triumph* trova la sua prima funzione nell'elaborazione del portato emotivo del sogno e dunque nell'allontanamento dal modello di coloro che «le carte empion di sogni»,³⁵² in funzione di un maggior ordinamento della materia onirica.³⁵³ Tale ordinamento sottrae dunque la *visio* trionfale al farneticamento, al cedimento alla *pestis phantasmatum* osservato nei *Fragmenta* e tipico della *visio amoris*, suggerendo la presenza di un significato ulteriore nella visione dell'*agens*.

IV.3.4.4. I *Triumph* e il sogno di conversione

Accanto alla *visio amoris* Bertolani pone in evidenza il valore della rappresentazione onirica del trionfo quale mezzo di trasformazione morale, riconducendo la *visio* del poema al sogno di conversione, inteso come quello che «comporta un mutamento spirituale, o, meglio, ne costituisce la premessa».³⁵⁴ L'appartenenza del sogno dei *Triumph* a questo genere di visione, secondo la studiosa, è riconoscibile individuando delle analogie tra il poema e l'episodio del sogno di Monica, narrato nelle *Confessiones*, nel quale la madre di Agostino, angosciata per la resistenza del figlio alla conversione, si addormenta e vede un giovane dall'aspetto angelico che le profetizza il mutamento morale del futuro teologo.

Bertolani rintraccia diversi rimandi di Petrarca al testo agostiniano: innanzitutto Monica prima di addormentarsi piange per la preoccupazione,³⁵⁵ così come il poeta, afflitto dalla sofferenza

³⁴⁹ BARBERI SQUAROTTI, *Itinerarium*, cit., p. 47.

³⁵⁰ Cfr. HUSS, *Il genere visione*, cit., p. 160: «mentre Dante sperimenta le ultime possibilità apocalittiche di una poetica visionaria e Boccaccio si domanda (da più punti di vista) quanto sia utopico il genere della visione onirica, i *Trionfi* di Petrarca, ben lontani dalla fiducia gnoseologica dantesca, mettono in discussione la portata conoscitiva della poesia e del pensiero umano, che, ridotti alla *visio spiritualis*, non possono mai garantire con assoluta certezza l'accesso alla verità».

³⁵¹ Cfr. ARIANI, *Lux inaccessibilis*, cit.

³⁵² *TC* III, v. 79.

³⁵³ Cfr. FINOTTI, *The Poem of Memory*, cit., p. 68: «Petrarch's approach to memory is, as we see, a radical reversal of Dante's. In the *Divina commedia* memory is consecrated by revelation, which transcends it and selects and organizes its details. In the *Triumph*, by contrast, memory itself consecrates content».

³⁵⁴ BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., pp. 21-22.

³⁵⁵ *Conf.* III, 11, 19: «Et misisti manum tuam ex alto, et de hac profunda caligine eruisti animam meam, cum pro me fleret ad te mea mater, fidelis tua, amplius quam flent matres corporea funera. [...]. Exaudisti eam nec despexisti lacrimas eius, cum profluentes rigarent terram sub oculis eius in omni loco orationis eius: exaudisti eam. Nam unde illud somnium, quo

amorosa, è «già del pianger fioco»³⁵⁶ prima di avere la visione. Entrambi i personaggi non sono malati, elemento che tramuterebbe il sogno in un *insomnium* privo di verità,³⁵⁷ ma al contrario la loro sofferenza suscita la compassione divina, cosicché la dimensione onirica non è luogo della finzione ma della vera salvezza. Ancora, Monica al risveglio appare felice, in contrapposizione alla tristezza precedente al sogno, elemento che Bertolani riconduce ad una caratteristica della visione onirica di origine divina.³⁵⁸ Allo stesso modo il poeta comincia il suo percorso nel segno di una «dolce memoria»³⁵⁹ di «martiri»³⁶⁰ per terminarlo con la lieta speranza di rivedere Laura in cielo.³⁶¹ Anche alcune scene del sogno trionfale richiamano il passo delle *Confessiones*, ad esempio la comparsa di Agostino al lato di Monica³⁶² può essere posta in relazione all'apparizione della *giovinetta* «dal lato» del poeta in *TC III*.³⁶³ Infine la distanza tra le posizioni temporali dell'*auctor* e dell'*agens* dei *Triumphs* non sarebbe tratta da quella che caratterizza il *Roman de la Rose*, ma dai nove anni che trascorrono tra il sogno di Monica, e la narrazione delle *Confessiones*, tempo nel quale Agostino dimostra una maturazione prodotta dalla conversione, che gli permette di leggere la verità contenuta nella visione onirica della madre.³⁶⁴

Ora, il genere del sogno di conversione si lega strettamente ad un percorso di tipo morale, che effettivamente è centrale nel poema. In tal senso il testo risulterebbe una sorta di riscrittura della *visio* che occupa il *Secretum*: quest'ultima, che al contrario di *TC I* e analogamente a *TF Ia* non avviene in sogno,³⁶⁵ si configurava come un percorso dialogico necessario alla *conversio*,³⁶⁶ ma terminava con

eam consolatus es, ut vivere mecum cederet et habere mecum eadem mensam in domo? Quod nolle coeperat aversans et detestans blasphemias erroris mei».

³⁵⁶ *TC I*, v. 10.

³⁵⁷ BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 24: «Nei *Trionfi* [...] Petrarca accentua l'elemento di sofferenza che precede il sogno senza tuttavia ricondurlo a un'origine patologica, allo stesso tempo distingue nettamente il tempo sofferto della veglia da quello onirico».

³⁵⁸ *Conf.* III, 11, 20: «Confiteor tibi, Domine, recordationem meam, quantum recolo (quod saepe non tacui), amplius me isto per matrem vigilantem responso tuo, quod tam vicina interpretationis falsitate turbata non est et tam cito vidit quod videndum fuit (quod ego certe, antequam dixisset, non videram) etiam tum fuisse commotum quam ipso somnio, quo feminae piaie gaudium tanto post futurum ad consolationem tunc praesentis sollicitudinis tanto ante praedictum est». Cfr. BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 21: «c'è un ulteriore elemento che fa propendere per un sogno non ordinario: il contrasto fra la tristezza in cui era piombata Monica [...] e la gioia procurata dal sogno. Ora, se gli antichi pensavano che solitamente in sogno si ritrovassero i sentimenti con cui ci si addormenta, nel sogno di Monica c'è, invece, una netta differenza tra lo stato di veglia e quello del sonno, che si dà come dotato di una propria e autonoma realtà emotiva».

³⁵⁹ *TC I*, v. 2.

³⁶⁰ *Ivi*, v. 3.

³⁶¹ *TE*, vv. 139-145: «A riva un fiume che nasce in Gebenna / Amor mi diè per lei sì lunga guerra / che la memoria ancora il cor accenna. / Felice sasso che 'l bel viso serra! / ché, poi ch'avrà ripreso il suo bel velo, / se fu beato chi la vide in terra, / or che fia dunque a rivederla in cielo?».

³⁶² *Conf.* III, 11, 19: «Qui cum causas ab ea quaesisset maestitiae suae quotidianarumque lacrimarum docendi, ut assolet, non discendi gratia, atque illa respondisset perditionem meam se plangere, iussisse illum, quo secunda esset, atque admonuisse, ut attenderet et videret, ubi esset illa, ibi esse et me».

³⁶³ *TC III*, vv. 85-90: «Così parlava; et io, come chi teme / futuro male e trema anzi la tromba, / sentendo già dov'altri anco nol preme, / avea color d'uom tratto d'una tomba; / quando una giovinetta ebbi dal lato, / pura assai più che candida colomba», corsivo mio.

³⁶⁴ *Conf.* III, 11, 20: «Unde illud etiam, quod cum mihi narrasset ipsum visum et ego ad id trahere conarer, ut illa se potius non desperaret futuram esse quod eram, continuo sine aliqua haesitatione: "Non – inquit – non enim mihi dictum est: Ubi ille, ibi et tu, sed: Ubi tu, ibi et ille". [...] Nam novem ferme anni secuti sunt».

³⁶⁵ *Secr.* I, 22: «Attonito michi quidem et sepiissime cogitanti qualiter in hanc vitam intrassem, qualiter ve forem egressurus, contigit nuper ut non, sicut egros animos solet, somnus opprimeret, sed anxium atque pervigilem mulier quaedam inenarrabilis etatis et luminis, formaque non satis ab hominibus intellecta, incertum quibus viis adissee videretur».

³⁶⁶ FENZI, *Introduzione*, a *Secretum*, cit., p. 16: «L'ipotesi di un testo quale risultato di un momento unitario di scrittura, infatti, fa necessariamente corpo con un'ipotesi di lettura altrettanto unitaria: quella che vede il *Secretum* come opera coerentemente organizzata secondo un fine che per brevità diremmo edificante, devota a una verità sovraperonale, a un'esemplarità morale che attinge a proprio arbitrio nei possibili casi della vita e li trascende – si che sarebbe l'errore

un «imbarazzante finale»,³⁶⁷ nel quale *Francesco* rimandava la conversione sperando nella grazia di Dio.³⁶⁸ Al contrario nei *Triumph* la gioia finale del poeta testimonierebbe secondo Bertolani, una dimensione etica e veritiera della *visio*, la quale si verrebbe a configurare come un mezzo utilizzato da Dio per la salvezza, questa volta cristiana, dell'*agens*. In tal senso il percorso morale compiuto dalle proiezioni dell'io lirico nel poema sarebbe una vera e propria *visio* ispirata dalla divinità.

IV.3.4.5. I *Triumph* e la *visio* escatologica

A partire dal riconoscimento del sogno di conversione come modello dei *Triumph* Bertolani suggerisce che, parallelamente al percorso morale dell'*agens*, nel poema sia possibile rintracciare anche una dimensione escatologica, la quale si svolgerebbe attraverso «un moto progressivo dalla coscienza dai *phantasmata* agli *archana divinitatis*».³⁶⁹ La studiosa porta a sostegno di questa tesi un brano del *Secretum* nel quale *Agostino* ricorda che «nisi animum a libidinibus corporeis arcendum et eradenda phantasmata, ut ad pervidenda divinitatis archana, cui proprie mortalitatis annexa cogitatio est».³⁷⁰ Così curando la *pestis phantasmatum* sarebbe possibile utilizzare le immagini come mezzo gnoseologico, per giungere alla scoperta dei segreti della divinità, e dunque la *visio* dei *Triumph* non conterrebbe solo una verità morale, ma sarebbe un processo di conoscenza ispirato da Dio.

Per verificare questa tesi sarà necessario ricordare che secondo Bertolani le visioni che l'*agens* osserva nella prima metà del poeta appartengono al *somnium* macrobiano, dunque il sogno allegorico contenente una verità nascosta e non la visione diretta della verità. Solo a partire da *TM II* i *Triumph* presenterebbero un sogno di rivelazione preparato dai *Trionfi* precedenti e svelato nell'*incipit*.³⁷¹

La notte che seguì l'orribil caso
che spense il sole, anzi 'l ripose in cielo,

peggiore, quello di voler ricavare da queste pagine i 'documenti' o le 'prove' di concrete situazioni via via vissute dall'uomo Petrarca». Si veda anche ivi, p. 17: «All'opposto, l'ipotesi della stratificazione nega questa totalizzante finalità d'intenti, o quanto meno la scioglie e la particolarizza facendola corrispondere a spinte diverse e, soprattutto, facendo del dialogo una sorta di 'doppio' ideologico-morale di problemi e scelte ben altrimenti reali e motivati fuori di esso, nella vita di Petrarca. Sicché il *Secretum* come *sermo de conversione* scolorisce, dilegua... e resta un'opera senz'altro scopo che non sia quello, puntuale, di accompagnare quei problemi e quelle scelte con la riflessione giustificativa, e l'autoanalisi: dalla propria condotta sessuale agli impegni assunti quale storico e poeta; dal senso e dai limiti dell'amore per Laura alle ambizioni di carriera e alle preoccupazioni economiche; dalla scelta di una nuova dimora a quella di un nuovo protettore... E le righe finali del dialogo, così aperte, non farebbero che confermare questa seconda lettura».

³⁶⁷ Ivi, p. 17.

³⁶⁸ *Secr.* III, 214: «*F.* Fateor; neque aliam ob causam propero nunc tam studiosus ad reliqua, nisi ut, illis explicitis, ad hec redeam: non ignarus, ut paulo ante dicebas, multo michi futurum esse securius studium hoc unum sectari et, deviiis pretermisissis, rectum callem salutis apprehendere. Sed desiderium frenare non valeo. *A.* In antiquam litem relabimur, volumatem impotentiam vocas. Sed sic eat, quando aliter esse non potest, supplexque Deum oro ut euntem comitetur, gressusque licet vagos, in tutum iubeat pervenire. *F.* O utinam id michi contingat, quod precaris; ut et duce Deo integer ex tot anfractibus evadam, et, dum vocantem sequor, non excitem ipse pulverem in oculos meos; subsidantque fluctus animi, sileat mundus et fortuna non obstrepat».

³⁶⁹ BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 22.

³⁷⁰ *Secr.* II, 98.

³⁷¹ Cfr. BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., pp. 39-40: «il sogno nel sogno avviene al mattino, quando l'Aurora toglie ai sogni la loro apparenza confusa. Non c'è più bisogno, dunque, di quel *velamen* che pertiene ai sogni figurati, cioè al *somnium* di Macrobio e al corrispondente agostiniano: nei sogni figurati, secondo Macrobio, la verità rimane nascosta, e tuttavia l'anima, quando è più libera dai legami col corpo, scorge il vero "non libero et directo lumine, sed interiescto velamine". Al contrario nel *TM II*, non essendo più necessario quel 'velo' che rende i sogni 'confusi', il poeta può far pronunciare a Laura, per ricorrere ad *Agostino*, "aperta dicta" (*Gen. ad lit.* XII, 58). [...] il *TM II* si configura dunque come un *oraculum* inscritto in un più ampio *somnium*».

di ch'io son qui come uom cieco rimaso,
 spargea per l'aere il dolce estivo gelo
 che con la bianca amica di Titone
suol da' sogni confusi torre il velo,
 quando donna semiante a la stagione,
 di gemme orientali incoronata,
 mosse ver me da mille altre corone³⁷²

I «sogni confusi» quindi sarebbero quelli descritti fino al *TM I*, mentre la rottura del velo indicherebbe l'ingresso nella dimensione dei sogni portatori di verità diretta, ossia quelli che precedono l'aurora («la bianca amica di Titone»).³⁷³ È però subito da notare che anche la visione onirica di *TC I* avviene nello stesso momento della giornata («e la fanciulla di Titone / correa gelata al suo usato soggiorno»),³⁷⁴ è probabile dunque che la coincidenza derivi da una riscrittura dell'*incipit* a seguito del riposizionamento di *TM II*, piuttosto che rappresentare un richiamo strutturale. A questo va aggiunto che il problema del doppio livello onirico sorge anche perché nel primo nucleo poematico, come osservato, la *visio* del *TF Ia* non apparteneva al sogno, ma l'*agens* era sveglio. È poi vero che il tenore filosofico della prima parte del dialogo tra Laura e l'*agens* in *TM II* suggerisce che il sogno sia veritiero, ma la dimensione personale e cortese della seconda parte incrina questa connotazione, creando un'ambiguità tra *visio amoris* e visione di natura filosofico-sapientziale. La stessa rottura del velo descritta nei versi presi in considerazione tradisce in realtà più una dimensione metapoetica, come si analizzerà, che non uno spazio escatologico. È però altrettanto vero che Petrarca fa un sistematico riferimento alla verità del sogno attraverso l'utilizzo di una serie di *topoi*, che egli tuttavia rielabora per svelare al lettore la sua adesione ad un genere letterario, più che ad una dimensione escatologica.

Il primo di questi è il già osservato posizionamento del sogno nelle ore che precedono l'alba. Il secondo è la presenza di alcune profezie, elemento tipico delle visioni escatologiche, prima fra tutte la *Commedia*. Nei *Triumphs* tre sono quelle comunicate dalla guida all'*agens*, tutte legate alla sua futura esperienza amorosa: la prima riguarda l'innamoramento del poeta («“O figliuol mio, qual per te fiamma è accesa!”»),³⁷⁵ che puntualmente si avvera in *TC III* («quando una giovinetta ebbi dal lato [...]. Ella mi prese; et io, ch'avrei giurato / difendermi d'un uom coverto d'arme, / con parole e con cenni fui legato»).³⁷⁶ La seconda profezia riguarda la sua conseguente entrata nella schiera degli amanti («“Dimmi per cortesia, che gente è questa?” / “Di qui a poco tempo tel saprai / per te stesso” rispose “e sarai d'elli: / tal per te nodo fassi, e tu nol sai”»),³⁷⁷ anch'essa si avvera in *TC III*, come sottolinea beffardamente la stessa guida («“Ormai ti lece / per te stesso parlar con chi ti piace, / ché tutti siam macchiati d'una pece”»),³⁷⁸ e come viene narrato nel medesimo capitolo («Così preso mi trovo, ed ella è sciolta»),³⁷⁹ ma anche in quello successivo.³⁸⁰ La terza previsione della guida, infine,

³⁷² *TM II*, vv. 1-9, corsivo mio.

³⁷³ *Ivi*, v. 5.

³⁷⁴ *TC I*, vv. 5-6.

³⁷⁵ *Ivi*, v. 60.

³⁷⁶ *TC III*, vv. 89-93.

³⁷⁷ *TC I*, vv. 66-69.

³⁷⁸ *TC III*, vv. 97-99.

³⁷⁹ *Ivi*, v. 144.

³⁸⁰ *TC IV*, vv. 1-6: «Poscia che mia fortuna in forza altrui / m'ebbe sospinto, e tutti incisi i nervi / di libertate ov'alcun tempo fui, / io, ch'era più salvatico che i cervi, / ratto domesticato fui con tutti / i miei infelici e miseri conservi» e *ivi*, vv. 91-96: «ma prima vo' seguir che di noi feo / [...] Seguimmo il suon delle purpuree penne / de' volanti corsier per mille fosse, / fin che nel regno di sua madre venne», corsivi miei.

riguarda la lunga durata dell'amore del poeta per la donna («e prima cangerai volto e capelli / che 'l nodo di ch'io parlo si discioglie / dal collo e da' tuo' piedi anco ribelli»)³⁸¹ e trova riscontro all'interno del poema nel richiamo temporale che segna la data della morte di Laura e la conseguente liberazione dell'amante («L'ora prima era, il dì sesto d'aprile, / che già mi strinse, et or, lasso, mi sciolse: / come Fortuna va cangiando stile!»).³⁸² Si osservi dunque come, al contrario di quanto avviene nel poema dantesco, nei *Triumphs* il richiamo alla dimensione profetica della *visio* venga svuotato di un contenuto conoscitivo e declinato sotto un profilo memoriale:³⁸³ l'*auctor* che racconta le visioni infatti conosce già gli eventi che vengono previsti dalla guida, che si avverano nel testo stesso. Un'altra previsione viene comunicata da Laura all'*agens* al termine del sogno di *TM II*. Qui il poeta chiede alla donna quanto tempo dovrà attendere prima di morire e tornare a vederla («Però saper vorrei, madonna, s'io / son per tardi seguirvi, o se per tempo»)³⁸⁴ e lei risponde: «Al creder mio, / tu starai in terra senza me gran tempo».³⁸⁵ Tuttavia a ben vedere anche questa profezia si realizza nella *visio*, in quanto, come si è osservato, lo stesso *agens* nel sogno invecchia, vivendo il lungo tempo lontano dalla donna. Il *topos* della profezia tipico della visione escatologica, dunque, appare celare i processi memoriali dell'*auctor* esplicitati nella *visio* dell'*agens*, più che l'origine divina del sogno.

Un'altra caratteristica della *visio* escatologica è l'incontro con le anime che popolano il regno oltremondano, delle quali, nella stessa visione, si conosce il destino dopo la morte. Ora, è vero che i personaggi nominati da Petrarca sono quasi tutti morti, come nella *Commedia*, tuttavia il poeta nega il modello dantesco: ciò è dimostrato innanzitutto dal fatto che del corteo di Amore non fanno parte solo personaggi che hanno lasciato la vita terrena, ma anche i vivi: «Qual è morto da lui, *qual con più gravi / leggi mena sua vita aspra et acerba / sotto mille catene e mille chiavi*».³⁸⁶ In tal senso, come si è osservato, lo stesso *agens* entra a far parte della schiera in vita. Anche il corteo della Pudicizia contiene figure che non hanno abbandonato la vita terrena, ed anzi proprio la prima della schiera, ossia Laura, assume il suo ruolo mentre è ancora in vita. Ancora, la misteriosa donna che fa da mediatrice tra il poeta e la sua amata in *TM II* è probabilmente da considerarsi viva, visto che porta i segni della maturazione («Riconobbila al volto e a la favella, / che spesso ha già 'l mio cor racconsolato, / or grave e saggia, allor onesta e bella»)³⁸⁷. Dunque i personaggi che compaiono nel poema non vengono descritti nel loro destino oltremondano ma piuttosto sono esempi di una condizione esistenziale. Tale funzione esemplare può riguardare anche più d'una condizione, come dimostra il fatto che in *TF I* l'*auctor* afferma chiaramente di aver incontrato al seguito della Fama anche personaggi già osservati nelle schiere soggette ad Amore: «Scolpito per le fronti era il valore / de l'onorata gente, *dov'io scorsi / molti di quei che legar vidi Amore*».³⁸⁸

A fronte di quanto detto, esiste tuttavia una verità sulla quale Petrarca insiste nei *Triumphs*, e in particolare in *TT*. Qui si incontra il *topos* di origine biblica³⁸⁹ della *vox caeli*, presente anche nelle

³⁸¹ *TC I*, vv. 70-72.

³⁸² *TM I*, vv. 133-135.

³⁸³ Cfr. BARBERI SQUAROTTI, *Itinerarium*, cit., p. 51: «In un inizio che ha molti elementi riferibili al canto XV dell'*Inferno* e all'incontro di Dante con Brunetto, il Petrarca dissacra anche la profezia biografica del notaio fiorentino: non il destino futuro di esilio, oltre quello della letteraria, ma l'esperienza amorosa, fissata nelle metafore di più comune uso che dominano il Canzoniere. È una sorte privata, entro una storia del sentimento amoroso e degli effetti sul poeta delle armi del dio, entro una vicenda d'anime che è anche vicenda di rime».

³⁸⁴ *TM II*, vv. 187-188.

³⁸⁵ *Ivi*, vv. 189-190.

³⁸⁶ *TC I*, vv. 85-87.

³⁸⁷ *TM II*, vv. 64-66, corsivo mio.

³⁸⁸ *TF I*, vv. 19-21.

³⁸⁹ *Apc.* 19, 1: «Post haec audivi quasi vo cem magnam turbae multae in caelo dicentium: "Alleluia! Salus et gloria et

Confessiones,³⁹⁰ e già utilizzato da Petrarca in una delle *Epystole*. In particolare nella missiva la voce celeste afferma l'inutilità di opporsi al tempo, che è una legge eterna:

Ecce autem celi vox e regione serena,
Incertum quibus acta viis, sic impulit aures:
«Ecce quid adversus superos et sidera frustra
Insanire iuvat? Iuvenes mors equa senesque
Demetit et nullus mortalia temperat ordo,
Eternis, vesane paras vim legibus»³⁹¹

Lo stesso tema viene declinato in relazione alla fama in *TT*, dove la *vox caeli* («Udi' dir, non so a chi, ma 'l detto scrissi»)³⁹² ricorda l'instabilità della gloria terrena: «Un dubbio, iberno, instabile sereno, / è vostra fama, e poca nebbia il rompe; / e 'l gran tempo a' gran nomi è gran veneno».³⁹³ Alla fine di questo intervento oltremondano l'*auctor* prende la parola insistendo sulla verità di quanto ha ascoltato: «Udito questo, perché al ver si deve / non contrastar ma dar perfetta fede, / vidi ogni nostra gloria al sol di neve»,³⁹⁴ così come poco prima aveva affermato con forza la verità della compresenza delle stagioni di fronte ai suoi occhi,³⁹⁵ prodotta dalla velocità del moto temporale («Ma chi ben mira col giudizio saldo, / vedrà esser così; ché nol vid' io? / di che contra me stesso or mi riscaldo»)³⁹⁶. Appare tuttavia chiaro che la verità di cui si parla in *TT* è di natura etica e l'impiego del *topos* della *vox caeli* ha la funzione di rafforzare l'affermazione di tale verità, affinché venga recepita dai lettori. Ad essi infatti si rivolge l'*auctor* subito dopo il passo osservato, affermando ancora che quanto sta raccontando è vero:

Non fate contra 'l vero al core un callo,
come sete usi, anzi volgete gli occhi
mentre emendar si pote il vostro fallo;
non aspettate che la morte scocchi,
come fa la più parte, ché per certo
infinita è la schiera degli sciocchi³⁹⁷

Il richiamo al *topos* della *duritia cordis*, osservato nel par. III.3.2.4, conferma in tal senso la natura morale della verità, il poeta infatti chiama il lettore ad aprire il proprio cuore ad una realtà oggettiva, ossia lo scorrere del tempo, ma questa deve essere ricordata per potersi comportare in modo retto. In

virtus Deo nostro [est]» e ivi, 21, 3: «Et audivi vocem magnam de throno dicentem: “Ecce tabernaculum Dei cum hominibus! Et habitabit cum eis, et ipsi populi eius erunt, et ipse Deus cum eis erit eorum Deus”».

³⁹⁰ *Conf.* XII, 10, 10: «Audivi vocem tuam post me, ut redirem, et vix audivi propter tumultus impacatorum». Si veda anche G. L. POTESTÀ, *Carisma celeste. Visioni e rivelazioni al tempo di Dante*, in *Dante e la dimensione visionaria*, cit., pp. 23-42, a p. 41: «Arnaldo di Villanova spiega in una lettera a papa Benedetto XI di aver scritto la sua opera sull'avvento dell'Anticristo dopo aver udito una voce interiore che gli intimava “Scrivi in fretta!”; nella lettera afferma inoltre che la stessa sua capacità di interpretare l'*Oraculum Cyrilli* gli sarebbe stata donata d'improvviso, in una certa notte. Nel rivendicare tali esperienze straordinarie, Arnaldo, pur mantenendosi formalmente entro il quadro sperimentato delle retoriche visionarie autobiografiche, conferisce alle proprie un significato storico nuovo. Colui che ha cercato invano di legittimare l'*Oraculum angelicum Cyrilli* è a sua volta bisognoso di prosì all'ombra di una legittimazione celeste per le sue scelte dottrinali, lontane da percorsi teologicamente battuti ed ecclesiasticamente riconosciuti».

³⁹¹ *Epyst.* II, 14, vv. 28-33.

³⁹² *TT*, v. 100.

³⁹³ Ivi, vv. 109-111.

³⁹⁴ Ivi, vv. 127-129.

³⁹⁵ Ivi, vv. 49-51: «I' vidi il ghiaccio, e lì stesso la rosa, / quasi in un punto il gran freddo e 'l gran caldo, / che pur udendo par mirabil cosa».

³⁹⁶ Ivi, vv. 52-54.

³⁹⁷ Ivi, vv. 79-84.

tal senso, come si è evidenziato nel par. III.1.3, il tempo nella concezione petrarchesca è sia elemento negativo che porta il cambiamento, sia monito da utilizzare positivamente in chiave morale. È questa la riflessione sottesa al richiamo dell'*auctor* nei confronti dei lettori affinché essi possano «emendar [...] il [loro] fallo», così da uscire dalla «schiera degli sciocchi», non aspettando la morte, ma preparandosi ad essa («piaga antiveduta assai men dole»).³⁹⁸

Resta un ultimo elemento che suggerisce la presenza di una dimensione escatologica nei *Triumph*, ossia il concetto di «memoria eterna» in cui vengono serbati i nomi delle schiere trionfali dell'Eternità.³⁹⁹ Nota in tal senso Bertolani:

la memoria dei *Trionfi* è diversa: dalla «dolce memoria» del poeta nell'incipit (*TC* I, 2) alla «memoria eterna» (*TE*, 45) di Dio, cui il Petrarca, alla fine dell'opera, affida il nome proprio e quello di altri poeti e personaggi illustri, affinché Dio si ricordi di loro (con tutto ciò che il ricordo di Dio comporta). Pertanto, in Petrarca, la memoria diviene veicolo di speranza sia per sfuggire agli «scuri abissi» della «cieca oblivion» (*TT* 102) degli uomini (ed è questa la «dolce memoria» dei *Trionfi* o «memoria innamorata» di *RVF* LXXI, 99) sia l'oblio incomparabilmente più terribile di Dio, per cui letteralmente «beato» colui il cui nome si trova «in memoria eterna» (*TE* 40; 45)⁴⁰⁰

Il concetto di memoria eterna è ben presente nella Bibbia, già Castelvetro⁴⁰¹ in tal senso ricordava *Apc.* 3, 5: «Qui vicerit, sic vestietur vestimentis albis, et non delebo nomen eius de libro vitae et confitebor nomen eius coram Patre meo et coram angelis eius». Inoltre le parole di *Ps* 111, 7, «in memoria aeterna erit iustus», ricorrono in diversi luoghi petrarcheschi, da cui si può dedurre che l'ingresso nella memoria di Dio avviene grazie alla virtù,⁴⁰² ma anche grazie al riconoscimento del valore dell'uomo virtuoso, in tal senso anche tramandare al futuro la memoria di questo garantisce il favore della divinità. Questo concetto viene espresso da Petrarca nella *Sen.* XIII, 2, missiva, datata alla fine del 1369 e indirizzata a Philippe de Mézières, contenente la lamentazione per la morte del comune amico Giacomo de' Rossi da Parma, avvenuta nell'ottobre dello stesso anno. Il personaggio scomparso viene descritto come uomo meritevole di gloria, che ha compiuto nell'arco della sua vita grandi e virtuose imprese, e che dunque non avrebbe potuto sfruttare meglio la sua esistenza terrena.⁴⁰³ Giacomo è perciò un uomo che senz'altro entrerà a far parte della memoria eterna, ma questo destino è riservato anche a Philippe, per aver trasmesso il suo ricordo:

³⁹⁸ Ivi, v. 72.

³⁹⁹ *TE*, v. 45.

⁴⁰⁰ BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 128. Cfr. ivi, p. 126: «il tema della “memoria eterna” (e, di conseguenza, quello della “eterna fama” *TE*, 134) rientra anch'esso a pieno diritto in una teologia cristiana che, in questo caso, non attinge tanto alla rigida sostanza dei dogmi, quanto alle linfe religiose che circolavano nei secoli XII-XIV all'interno della cultura non ufficiale della Chiesa, ma essendo poi ampiamente tollerate» e ivi, p. 127: «all'opposto del ricordo, essere dimenticati da Dio significa essere condannati alla morte eterna. Parimenti, se non ricordiamo Dio, moriamo. Tuttavia lo stesso ricordo di Dio è possibile solo perché Dio si ricorda di noi».

⁴⁰¹ L. CASTELVETRO, *Opere critiche inedite di Lodovico Castelvetro colla vita dell'autore scritta dal sig. proposto Ludovico Antonio Muratori*, Nella Stamperia di Pietro Foppens, in Berna, 1727, p. 481.

⁴⁰² Cfr. *Fam.* XXI, 14, 9: «hic vero de sanctis qui non in strepitu popularis aure sed in Domino gloriantur, quorum nomen in libro vite digito Dei scriptum, mortalium scriptorum patrocinio non eget; et si omnis calamus iaceat, omnis lingua taceat, omnis hominum favor ac recordatio evanescat, nichilominus in memoria eterna erit iustus et “terricrepi” sermonis angustias spernet celestis glorie magnitudo» e *De rem.* II, 130: «D. Quantum me longa manet fama? R. Longa forsitan, ut vos longum dicitis; vere autem apud vos nichil est longum; ut vero non modo longa sint omnia sed eterna, sola virtus efficere potens est, precipueque iustitia, de qua scriptum est: “In memoria eterna erit iustus”».

⁴⁰³ *Sen.* XIII, 2, 7-9: «Talis ille vir fuit. Nichil prorsus illi defuit. “Nisi vita longior” dicat aliquis. Ego autem nullam brevem vitam dico que perfecto virtutum munere functa est. Non refert quanto in spatio preciosa explices; nec thesauro precium auget archa ingens nec imminuit angusta. Illius vite tempus additum nobis profuisset atque omnibus quibus ille vel carus fuit vel utilis ad exemplum; sibi autem ad quid nisi ad periculum ac laborem? Omnia perfecit que ad veram gloriam pertinerent; plura facere poterat, non maiora».

Ille quidem, et virtute sua clarus et eloquentia tua adiutus, diu vivet, imo proculdubio vivet semper cum illo apud quem “fons vite” est et hic quoque per famam vivet, denique “in memoria eterna erit iustus”. Proinde vicissim ille de tuo testimonio, tu de illius preconio nomen vobis clarissimum quesivisti; quem tu enim stilo non ornaveris et quem stilum ille suis in laudibus non disertum fecerit?⁴⁰⁴

In base al brano osservato è possibile dedurre che la speranza del poeta di entrare nella schiera di *TE*, i componenti della quale godono di «eterna fama»,⁴⁰⁵ è mediata dalla sua attività poetica nella quale ha cantato le virtù di Laura.⁴⁰⁶ È tuttavia da notare la cautela del poeta in *TE*: egli infatti, quasi in polemica con l'operazione dantesca, tace i *nomina* della schiera eterna, evitando di innalzarsi a giudice morale, ruolo che appartiene solo alla divinità,⁴⁰⁷ e tradendo come nel capitolo conclusivo la figurazione riguardi un mondo sperato, non osservato, costruito liricamente nell'interiorità del poeta.

Tutti questi elementi pongono seriamente in dubbio la natura escatologica della *visio* trionfale, la quale, come si osserverà, si configura piuttosto come una costruzione finzionale dell'*auctor*, che, traslando la sua memoria in visione, tenta una riorganizzazione che gli permetta di rintracciare un simbolo che sopravviva alla morte.

IV.3.4.6. Il percorso meditativo dell'*agens*

A fronte di quanto osservato, il percorso trionfale dell'*agens* può essere interpretato come un viaggio memoriale analogo a quelli osservati nel par. III.4.3. In esso si notano una serie di richiami ad atti meditativi, che evidenziano un preciso rapporto del protagonista del poema con l'immagine che egli osserva.

Ciò si nota ad esempio nella descrizione del suo incontro con la guida che precede la visione della schiera di *TC* I. Dopo il riconoscimento dell'oscuro personaggio che lo accompagna, infatti, i due siedono in uno spazio aperto: «e così n'assidemmo in loco aprico».⁴⁰⁸ Nel par. III.3.1.2 si è osservato come l'atto del sedersi rappresenti in Petrarca la condizione necessaria all'entrata nello stato meditativo memoriale, mentre nel par. III.3.1.1 si è analizzato come nel *De vita solitaria* l'*apertissimus locus* rappresenti lo spazio utile alla speculazione filosofica e alla creazione poetica. La ricorrenza di questi due elementi, oltre a instaurare un'antitesi con la posizione sdraiata e il «chiuso loco» che descrivono la condizione del *dormiens*, proietta sulla visione una dimensione meditativa di

⁴⁰⁴ Ivi, 15-16, corsivo mio.

⁴⁰⁵ *TE*, v. 134.

⁴⁰⁶ Cfr. DANIELE, *La memoria innamorata*, cit., p. 7 dove su *Rvf* 326 e 327 lo studioso nota: «Petrarca lega la memoria di Laura alla sua sopravvivenza tra gli uomini: per forza di esemplare nel ricordo dei buoni (“et fi’ al mondo d’ buon’ sempre in memoria” CCCXXVI, 11) e per forza dell’arte, nella coscienza dei sapienti, per quel momento perenne che può ergere la poesia (CCCXXVII, 12-14). [...] sul motivo virgiliano del “si quid mea carmina possunt, / nulla dies unquam memoria vos extimet aevo” (*Aen.*, IX 446-47), il Petrarca innesta quello della memoria eterna legata alla creazione artistica: una espansione del tema della memoria individuale allargata alla memoria collettiva e non più contingente». Si veda anche BARBERI SQUAROTTI, *Itinerarium*, cit., p. 65: «Che Petrarca citi, nella conclusione del poema, anche la sua opera di poeta fa sì che essa sia coinvolta nella stessa consacrazione di eternità che la resurrezione del corpo garantisce a chi la fama ha conquistato e a chi è stato esempio di bellezza e di virtù in vita, nel mondo».

⁴⁰⁷ HUSS, *Il genere visione*, cit., pp. 159-160: «non si sa con certezza se dietro i ‘famosi’ oltremondani e la figura di Laura, come appare nel finale, si manifesti un’ulteriore sfera di verità, che costituirebbe una verità intellegibile che non può essere tematizzata né dai *Trionfi* né in un altro testo letterario [...]. Questo scetticismo di marca agostiniana è anche il motivo per cui Petrarca non chiude ciclicamente la sua visione, come tipico del genere. Petrarca lascia ‘aperto’ il testo, e decostruisce apertamente lo schema della visione onirica. Egli [...] problematizza, in maniera profonda ed estesa, la fiducia nella possibilità che l’uomo possa avere accesso alla conoscenza. Quest’ultima viene allo stesso tempo affermata e contestata, in un travaglio interiore tipicamente agostiniano».

⁴⁰⁸ Ivi, v. 51.

carattere memoriale e di oggetto filosofico e poetico.⁴⁰⁹ Tale dimensione si traduce in un percorso di sviluppo da parte dell'*agens* di una tecnica meditativa, che gli permette di comprendere in modo sempre più intuitivo il valore morale sotteso all'immagine che egli osserva. Tale percorso riprende e rielabora quello osservato in *Rvf* 323: si è analizzato infatti come nella canzone delle visioni l'io lirico sperimenta una graduale immersione nelle scene osservate, reiterando una ricerca fallimentare di un simbolo che sopravviva alla morte in una atemporalità lirica. Anche nei *Triumphs* l'*agens* partecipa in modo sempre più importante alle scene che osserva con due *climax* osservabili in *TM* e *TE*.

Nei primi capitoli di *TC*, oltre alla topica ripetizione dei *verba videndi*, il testo riporta alcune reazioni minori dell'*agens*, come la stanchezza dello sguardo all'inizio di *TC* II («Stanco già di mirar, non sazio ancora, / or quinci or quindi mi volgea guardando»),⁴¹⁰ il dolore prodotto dal dialogo con Massinissa («Pien di pietate, e ripensando 'l breve / spazio al gran foco di duo tali amanti, / pareami al sol aver un cor di neve»),⁴¹¹ dall'incontro con Seleuco («Poi che dagli occhi miei l'ombra si tolse, / rimasi grave e sospirando andai, / ché 'l mio cor dal suo dir non si disciolse»),⁴¹² e la meraviglia di fronte alla schiera all'inizio di *TC* III («Era sì pieno il cor di meraviglie / ch'i' stava come l'uom che non po' dire, / e tace, e guarda pur ch'altri 'l consiglie»).⁴¹³ In questo capitolo, però, il coinvolgimento dell'*agens* si fa diretto, con la comparsa al suo fianco della *giovinetta*, che, come si è osservato, gli permette di conoscere l'esperienza amorosa e induce il suo ingresso nella schiera degli uomini soggetti ad Amore. Di qui l'*agens* è costretto a seguire il corteo fino all'isola di Cipro («Seguimmo il suon delle purpuree penne / de' volanti corsier per mille fosse, / fin che nel regno di sua madre venne»),⁴¹⁴ dove, dopo essere entrato nel palazzo-prigione di Amore, sperimenta in prima persona un moto paradossale, immagine della confusione prodotta dalla *passiones*, che si osserverà nelle prossime pagine.

La stessa dinamica di osservazione concentrata ed ingresso nella schiera caratterizza l'*agens* in *TP*. Qui infatti, come si è analizzato, egli reagisce parteggiando per Amore di fronte al duello con Laura e poi segue il suo corteo nel suo viaggio da Cipro e Roma («Così giugnemmo alla città sovrana, / nel tempio pria che dedicò Sulpizia / [...] Passammo al tempio poi di Pudicizia»).⁴¹⁵ Nella prima metà del poema l'apice dell'immersione nella scena da parte dell'*agens* si osserva però nella morte di Laura, non a caso Berra definisce questa «la scena [...] più lirica dei *Trionfi*»,⁴¹⁶ rispetto alla quale *TM* I riporta la reazione del protagonista:

Nessun di servitù giammai si dolse,
né di morte, quant'io di libertate
e de la vita ch'altri non mi tolse.
Debito al mondo e debito a l'etate,
cacciar me innanzi ch'ero giunto in prima,
né a lui torre ancor sua dignitate.

⁴⁰⁹ Cfr. M. FONTANA, *La riflessione metapoetica: elementi del paesaggio nei Triumphs*, in *I Trionfi di Petrarca, indagini e ricognizioni*, a cura di M. A. Terzoli e M. M. Stella Barbero, Roma, Carocci, 2020, pp. 111-130, a p. 129: «il paesaggio si configura sia come istanza figurativa, tramite fra Laura e l'esperienza poetica, sia come luogo di riflessione e di ricordo, dimensione fondamentale alla pratica scrittoria [...]. Prodotto e produttore dell'io lirico, il paesaggio si configura come nuova dimensione simbolica: testualità figurale accanto all'altra testualità, reale, della poesia».

⁴¹⁰ *TC* II, vv. 1-3.

⁴¹¹ *Ivi*, vv. 73-75.

⁴¹² *Ivi*, vv. 130-132.

⁴¹³ *TC* III, vv. 1-3.

⁴¹⁴ *TC* IV, vv. 94-96.

⁴¹⁵ *TP*, vv. 178-181, corsivi miei.

⁴¹⁶ BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, cit., p. 206.

Or qual fusse il dolor qui non si stima,
ch'a pena oso pensarne, non ch'io sia
ardito di parlarne in versi o 'n rima⁴¹⁷

Ora, l'elaborazione della morte di Laura e, ammesso che *TM II* venga accettato nella sua posizione, il dialogo con il suo fantasma forniscono una soluzione alternativa al blocco gnoseologico e morale analizzato in *Rvf* 323. Si è infatti osservato come la canzone delle visioni prenda spunto dal passo delle *Confessiones* in cui Agostino racconta un suo dialogo su Dio con la madre Monica poco prima della morte di quest'ultima, e si è notato come nel componimento petrarchesco proprio l'assenza della figura femminile con cui dialogare inneschi la reiterata e fallimentare ricerca di un simbolo che sopravviva alla morte, la quale conduce al «dolce di morir desio» conclusivo. Ebbene, la prima metà dei *Triumphs*, ripercorrendo la biografia amorosa del poeta, propone un percorso simile, dove la vittoria della Morte sul corpo di Laura sembra produrre le stesse conseguenze che si osservavano in *Rvf* 323, dunque la salvezza dell'anima della donna, ma la parallela disperazione del poeta e il fallimento della poesia. Il dialogo di *TM II*, tuttavia, reintroducendo la figura femminile sottratta nella canzone delle visioni rispetto alle *Confessiones*, permette all'*agens* di elaborare una verità morale incarnata nel *topos* del *corpus carcer*, come si avrà modo di osservare.

Ora, nel secondo capitolo di *TM* è interessante notare che la scena dell'incontro con Laura appare ricalcata su quella relativa alla guida di *TC I*. Nel primo capitolo di *TC*, infatti, come si è osservato, dopo il riconoscimento dell'amico da parte dell'*agens* i due siedono insieme «in loco aprico» e iniziano a dialogare della condizione dell'amante. Allo stesso modo in *TM II* l'*agens* riconosce il fantasma laurano («Riconosci colei che 'n prima torse / i passi tuoi dal publico viaggio?» / Come 'l cor giovenil di lei s'accorse»),⁴¹⁸ e i due siedono sulla riva di un fiume ai piedi di un lauro e di un faggio («così, pensosa, in atto umile e saggio, / s'assise, e seder femmi in una riva / la qual ombra un bel lauro ed un faggio»).⁴¹⁹ Pacca menziona in relazione a questo passo il brano della *Collatio laureationis* già osservato dove Petrarca afferma che i sogni compiuti all'ombra dell'alloro sono veritieri,⁴²⁰ suggerendo che la presenza dell'albero potrebbe essere «un'ulteriore autenticazione del racconto che segue». ⁴²¹ È tuttavia maggiormente plausibile che qui il poeta proponga un discorso metapoetico, che come si osserverà attraversa tutto *TM II*, accostando l'alloro, simbolo per eccellenza della poesia, al faggio, «in quanto pianta alpestre, simbolo di solitudine amorosa». ⁴²² La scena appare modellata sull'incontro tra Lucia e Beatrice, che siede accanto a Rachele in *Inferno II*:

Lucia, nimica di ciascun crudele,
si mosse, e venne al loco dov'i' era,
che mi sedea con l'antica Rachele.

⁴¹⁷ *TM I*, vv. 136-144.

⁴¹⁸ *TM II*, vv. 13-15.

⁴¹⁹ *Ivi*, vv. 16-18.

⁴²⁰ Cfr. *Coll. laur.* XI, 13: «Supersunt tres adhuc nequaquam silende proprietates arboris memorate: primo quod, adhibita dormienti, eius somnia vera facit, per quod videtur poetis singulariter deberi, quos aiunt somnare solitos in Parnaso».

⁴²¹ PACCA in *Triumphs*, cit., p. 314.

⁴²² ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 260. Lo studioso cita in tal senso tra gli altri l'*incipit* delle *Egloge* virgiliane (I, v. 1): «sub tegmine fagi»; le *Georgiche*, IV, v. 566, oltre che PROPERZIO, *Elegiae*, I, 18, vv. 19-20: «vos eritis testes, si quos habet arbor amores, / fagus et Arcadio pinus amica deo»; mentre all'interno della produzione petrarchesca sono da segnalare almeno *Rvf* 54, vv. 7-8: «Allor mi strinsi a l'ombra d'un bel faggio, / tutto pensoso» e *Buc. Carm.* X, vv. 281-287, dove le due piante ricorrono insieme: «Arte patrum curas fugitivaque verba ligarat, / Monstratur, celsoque virens in vertice laurus / Admonuit nostre et dulcem renovavit amorem. / Tum frondosa, ingens ramis, altissima fagus / Optatamque gregi gregis ac ductoribus umbram / Fundebat, volucrum sedes aptissima nidis, / Assiduumque sonans varioque exercita cantu», corsivo mio.

Disse: – Beatrice, loda di Dio vera,
ché non soccorri quei che t’amò tanto,
ch’uscì per te de la volgare schiera?
Non odi tu la pieta del suo pianto,
non vedi tu la morte che ’l combatte
su la fiumana ove ’l mar non ha vanto? –⁴²³

La situazione viene ripresa per diffusione di rimandi tra i due passi dei *Triumphs*: in *TM II* non ci sono richiami testuali, ma la scena è molto vicina al passo dantesco, infatti, come Beatrice e Rachele, Petrarca e Laura siedono quando arriva una figura femminile, Lucia nell’*Inferno* e la misteriosa donna in *TM II* («Allora in quella parte onde ’l suon venne / gli occhi languidi volgo, e veggio quella / che amò noi, me sospinse e te ritenne»),⁴²⁴ che chiede pietà per i poeti amanti («O misero colui che’ giorni conta, / e pargli l’un mille anni! Indarno vive, / ché seco in terra mai non si raffronta»).⁴²⁵ Il richiamo dantesco pone in evidenza due elementi: da un lato l’azione salvifica di Laura, che giunge in soccorso del poeta nel momento di disperazione come avviene nella *Commedia*, seppure con le differenze osservate, dall’altro il *climax* di immersione dell’*agens* nella situazione. Egli infatti è uno degli attori principali della scena, al contrario di Dante che ascolta semplicemente il racconto di Virgilio.

Dopo *TM II* la meditazione dell’*agens* si apre al tema della fama, tuttavia, egli non si immerge più nella scena, ma la contempla da una posizione sempre più immobile e distaccata. Tuttavia, il minor coinvolgimento dell’*agens* in *TF* non rappresenta un passo indietro rispetto al percorso osservato, ma il frutto di un’acquisizione morale, che lo porta a contemplare in modo sempre più statico,⁴²⁶ ma sempre più profondo, l’immagine che si propone al suo sguardo. Così il testo si limita a segnalare l’attenzione dell’*agens*,⁴²⁷ i volgimenti del suo sguardo,⁴²⁸ la sua stanchezza⁴²⁹ e le topiche reazioni di meraviglia.⁴³⁰ Tale immobilità prepara l’atto meditativo che conclude il percorso terreno dei *Triumphs*, ossia il già osservato passo in cui l’*agens* contempla il moto rapido del Sole:

Poi che questo ebbe detto, disdegnando
riprese il corso più veloce assai
che falcon d’alto a sua preda volando:
più, dico; né pensier poria già mai
seguir suo volo, non che lingua o stile,
tal che con gran paura il rimirai.
Allor tenn’io il viver nostro a vile
per la mirabil sua velocitate
vie più che inanzi nol tenea gentile;
e parvemi terribil vanitate

⁴²³ *Inf.* II, vv. 100-108.

⁴²⁴ *TM II*, vv. 61-63.

⁴²⁵ *Ivi*, vv. 55-57.

⁴²⁶ Cfr. HUSS, *Il genere visione*, cit., p. 155: «nonostante si crei così un momento ‘vivace’, Petrarca minimizza notevolmente il sviluppo dinamico delle vicende rispetto a Dante e Boccaccio, collocando il protagonista in una posizione relativamente statica».

⁴²⁷ *TF I*, vv. 34-35: «Io era intento al nobile pispiglio, / ai volti, agli atti»; *ivi*, v. 88: «Appio conobbi agli occhi»; *TF II*, v. 7: «ma disviarmi i pellegrini egregi»; *ivi*, v. 43: «Con lui, mirando quinci e quindi fiso»; *TF III*, v. 1: «Io non sapea da tal vista levarme»; *ivi*, vv. 31-33: «cose innumerabili pensando / e mirando la turba tale e tanta, / l’occhio e ’l pensier m’andava disviando».

⁴²⁸ *TF II*, v. 40: «Com’io mi volsi, il buon Pirro ebbi scorto»; *ivi*, v. 53: «e mentre gli occhi alti ergo»; *ivi*, v. 76: «Poi stendendo la vista quant’io basto».

⁴²⁹ *Ivi*, vv. 85-87: «Già era il mio desio presso che stanco, / quando mi fece una leggiadra vista / più vago di mirar ch’i’ ne fossi anco».

⁴³⁰ *Ivi*, vv. 1-2: «Pien d’infinita e nobil meraviglia / presa a mirar il buon popol di Marte, / ch’al mondo non fu mai simil famiglia»; *TF III*, vv. 43-44: «Mentr’io ’l mirava, subito ebbi scorto / quel Plinio veronese suo vicino».

*fermare in cose il cor che 'l Tempo preme,
che, mentre più le stringi, son passate*⁴³¹

Qui la velocità del Tempo pone in evidenza per contrasto la staticità dell'*agens*, il quale osserva la scena dall'esterno e medita sul suo significato, intuendo immediatamente il valore morale ad essa sotteso. Tale passo dimostra dunque come il percorso di contemplazione e immersione nelle immagini affini la *meditatio* dell'*agens*, fino a generare un automatismo associativo che gli permette di cogliere immediatamente il significato di ciò che si presenta davanti al suo occhio interiore. In tal senso la staticità che egli dimostra in *TF* e *TT* non corrisponde ad una negazione del processo di introduzione nell'immagine osservato fino a *TM II*, ma ad un superamento del coinvolgimento diretto, in favore di una meditazione memoriale cosciente. Questo si configura come un passo avanti rispetto alla caduta nel desiderio di morte in *Rvf 323*, possibile grazie al dialogo con Laura in *TM II*.

Ora, questo percorso meditativo di intuizione rispetto al senso dell'immagine e di immobilità termina in *TE* con la proiezione di un ambiente tutto interiore, che dunque non è, come si osservava, da associare ad una *visio* escatologica, ma piuttosto ad una figurazione lirica. È vero infatti che l'*agens* vede direttamente l'eternità, ma ciò avviene nella sua interiorità, all'apice di un percorso lirico di immersione nell'immagine visionaria. Tale elemento permette di reinterpretare una delle contraddizioni individuate dalla critica nel poema: ossia gli scompensi narrativi generati dalle aporie figurali. Nel percorso a polittico dei *Triumphs*, in tal senso, le immagini andranno interpretate come strumenti per portare in primo piano lo sviluppo dell'io lirico, analogamente a quanto avviene con la discontinuità figurale osservata nelle canzoni "a polittico". In questo modo si realizza lo sperimentalismo petrarchesco osservato nel poema, ossia costruendo un'opera narrativa e visionaria che in realtà nasconde uno sviluppo prettamente lirico.⁴³²

IV.3.5. I TRIUMPHS E IL GENERE LIRICO

Sulla base di quanto osservato nelle canzoni "a polittico" e riguardo il percorso meditativo dell'*agens*, si potrà dunque ipotizzare che le immagini costituenti il polittico trionfale acquisiscano significato e trovino coerenza proprio grazie al percorso che le proiezioni dell'io lirico compiono attraverso esse. Nota in tal senso Berra:

il vario stile dei *Trionfi*, si manifesta lungo un processo di conoscenza e di riscatto del protagonista, che è personaggio e poeta (è questa, tra l'altro, l'unica peculiarità della *factio* dantesca conservabile e conservata nell'allegoria poetica, non teologica, petrarchesca); e delinea una storia culturale e artistica oggettiva e [...] soggettiva⁴³³

⁴³¹ *TT*, vv. 31-42, corsivo mio.

⁴³² Cfr. HUSS, *Il genere visione*, cit., p. 153: «la costruzione della situazione visionaria è fortemente connessa alla persona biografica dell'io narrante, e va al di là della modalità del genere, che è tradizionalmente incentrato sull'individuo: il luogo in cui avviene la visione, il "chiuso loco", non è semplicemente il tipico sito appartato in cui si verificano tutte le visioni, ma è un evidente riferimento a Vaucluse, dove si svolgono le vicende biografiche, amoroze e poetiche di Petrarca empirico, e a cui sono riconducibili le narrazioni relative all'amore per Laura. L'ambientazione in primavera non è solo topica, priva di connotazioni particolari; l'evocazione del mese di aprile allude infatti al 6 aprile, la nota data petrarchesca dell'innamoramento per Laura. Sia l'anno dell'innamoramento, il 1327, sia l'anno della morte di Laura, il 1348 [...] vengono chiaramente evocati, in seguito, dal testo».

⁴³³ BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, cit., p. 189. Cfr. *ivi*, pp. 177-178: «Nel continuo narrativo del poema in terzine [...] le sfumature stilistiche e anche tonali – pur all'interno di un'opzione alta – si presentano lungo un percorso conoscitivo e morale delineato dalla successione dei trionfi; è una varietà non alternata in relazione ai diversi stati d'animo

Questa duplice dimensione, soggettiva e oggettiva, afferente alla memoria biografica e a quella culturale si realizza, sul piano della narrazione memoriale dell'*auctor*, attraverso le medesime dinamiche delle canzoni "a polittico": egli infatti trasla il ricordo nella *fictio* visionaria confrontandolo con i suoi modelli culturali e letterari, e creando un percorso per immagini attraverso il quale egli tenta una risemantizzazione dei fantasmi in una dimensione atemporale. In tal senso la dimensione lirica del percorso trionfale, come avviene nei *Fragmenta*, pone al centro del poema l'azione della memoria. Che dietro la *fictio* visionaria dei *Triumphs* si nasconda una dimensione memoriale, d'altronde, è un dato largamente riconosciuto dalla critica. Nota in tal senso Santagata:

del genere visione [...] i *Triumphs* non rispettano una delle regole basilari, dal momento che essi non raccontano, almeno per gran parte della loro estensione, una visione profetica, ma rievocano e interpretano sotto veste allegorica alcune vicende biografiche dell'autore-personaggio⁴³⁴

Petrarca «comincia un nuovo racconto rievocando una storia già raccontata»,⁴³⁵ riprendendo gli stessi nodi sia della storia amorosa, sia della tecnica narrativa che caratterizzano i *Fragmenta*.⁴³⁶

I *Triumphs* sono dunque un poema della memoria che indossa le vesti di una *visio*, in cui centrale è il percorso lirico dell'*agens*. Tale percorso acquisisce una dimensione memoriale già a partire dal primo nucleo compositivo dell'opera, come si osserva in *TF* Ia. Qui, dopo il dialogo con Laura di *TM* II, il poeta si sveglia⁴³⁷ e preannuncia «un'altra guerra»,⁴³⁸ per descrivere la quale invoca Polimnia e Mnemosine:

O Polimnia, or prego che m'aiti,
e tu, Memoria, il mio stile accompagni,
che 'mprende a ricercar diversi liti⁴³⁹

La memoria, madre delle Muse, e, come osservato in Afranio, della Sapienza,⁴⁴⁰ viene invocata dal poeta subito prima di passare in rassegna i personaggi illustri che accompagnano la Fama, suggerendo che in questo modo Petrarca intenda riferirsi ad una memoria dotta. Accanto alla menzione di Mnemosine di particolare interesse è anche il riferimento a Polimnia:⁴⁴¹ è infatti singolare che il poeta

che esprime, ma disposta razionalmente, secondo l'ordine medesimo che l'autore conferisce alla propria memoria (esistenziale e culturale) nella visione fantastica».

⁴³⁴ SANTAGATA, *Introduzione a Triumphs*, cit., p. XIII. Cfr. ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 27: «dalla *Commedia* i *Trionfi* si distinguono per una mancata adeguazione del dettato poetico alle leggi della lettera biblica: la visione onirica è, esplicitamente, ornamento, difficile artificio, ardua e ardata intelaiatura di fantasmi libreschi e amorosi».

⁴³⁵ SANTAGATA, *Introduzione a Triumphs*, cit., pp. XLVI-XLVII: «Mentre Dante si proietta in avanti, verso un indefinito futuro, Petrarca è rivolto invece al suo passato; Dante chiude un libro progettandone un altro, Petrarca comincia un nuovo racconto rievocando una storia già raccontata».

⁴³⁶ Cfr. M. C. BATTELLI, *Un nodo tematico petrarchesco: tempo, esperienza, autobiografia*, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 403-431, alle pp. 404-405: «La pratica personale della scrittura e riscrittura incessante, per nostra fortuna esplicitamente documentata, in particolare per il *Canzoniere*, ma anche per la sistemazione dei libri di epistole e le redazioni finali dei *Trionfi*, si può dire che rifletta l'incessante e parallela necessità di aggiustare la propria prospettiva / rispetto a tali tematiche, quasi che arrivare ad una sistemazione soddisfacente della struttura delle proprie opere potesse testimoniare di aver ottenuto di chiarire il proprio pensiero su temi così vitali, mediante il *topos* della *mutatio*, e di aver trovato un acquetamento ai confini tra sfera mondana e religiosa, tra rigore morale e *curiositas* per le molteplici esperienze della vita».

⁴³⁷ *TF* Ia, vv. 10-11: «Il sonno, e quella ch'anchor apre e serra / il mio cor lasso, a pena eran partiti».

⁴³⁸ *Ivi*, v. 12.

⁴³⁹ *Ivi*, vv. 13-15.

⁴⁴⁰ Cfr. par. III.3.2.5.

⁴⁴¹ Per la ricostruzione delle fonti relative a Polimnia si veda *Triumphs*, a cura di Pacca, cit., p. 557, ma anche B.

la preferisca a Calliope ed Euterpe, rispettivamente muse dell'epica e della lirica, che pure vengono menzionate nei *Fragmenta*,⁴⁴² o a Clio, musa della storia nominata assieme alla stessa Calliope in *TP*.⁴⁴³ I commentatori per spiegare la scelta di Polimnia richiamano la paraetimologia del nome della musa riportata da Fulgenzio, che la pone a ulteriore sostegno alla memoria: «quinta Polymnia quasi polymnemen, id est multam memoriam faciens dicimus, quia post capacitatem est memoria necessaria».⁴⁴⁴ Petrarca incontrava la musa anche nei *Fasti* di Ovidio, dove questa prende la parola per fornire la sua spiegazione del nome del mese di maggio, narrando la storia di come un mondo primigenio governato dal disordine fosse stato ordinato dalla *Maiestas*,⁴⁴⁵ «dea finalmente capace di assicurare l'ordine senza ricorso alla forza e alla sopraffazione» e «ipostasi del riconoscimento delle gerarchie, dell'accettazione della superiorità»,⁴⁴⁶ poiché essa prende potere nel momento in cui i Giganti vengono sconfitti. La descrizione della *Maiestas* trionfante («illa datos fasces commendat eburque curule, / illa coronatis alta triumphat equis»)⁴⁴⁷ potrebbe dunque aver guidato la costruzione del personaggio della Fama nella prima redazione, dove riguardo la personificazione si legge: «Ella a veder pareva cosa divina».⁴⁴⁸

Polimnia è inoltre ricordata nel *Ciris*, poemetto pseudo-virgiliano contenuto nell'*Appendix*,⁴⁴⁹ in cui l'autore, a sostegno della veridicità della sua narrazione riguardante la triplice metamorfosi di Scilla megaride, giura di fronte alla musa definendola amante della verità: «nam verum fateamur: amat Polyhymnia verum».⁴⁵⁰ È questa un'interessante menzione di Polimnia in relazione al *TF* Ia, infatti, l'amore per la verità della musa garantisce anche verità alla visione che occupa il capitolo, la quale, come si è osservato, avviene dopo il risveglio.

Sulla comparsa della musa in *TF* Ia potrebbe, poi, aver influito anche il modello dantesco. In *Paradiso* XXIII, infatti, Dante entra nel cielo stellato e qui acquisisce la capacità di vedere direttamente il riso di Beatrice senza esserne accecato. Tale visione viene descritta come un risveglio,⁴⁵¹ cui segue l'invocazione a Polimnia, chiamata ad aiutare il poeta: «Se mo sonasser tutte quelle lingue / che *Polimnia* con le suore fero / el latte lor dolcissimo più pingue, / per aiutarmi, al millesmo del vero / non si verria, cantando il santo riso».⁴⁵²

C'è poi un'altra valenza della musa nella tradizione che appare di particolare interesse per l'interpretazione dei *Triumphs*, a Polimnia infatti è associata anche la poesia lirica, come si legge ad

KAYACHEV, *Allusion and Allegory, studies in Ciris*, Göttingen, De Gruyter, 2016, pp. 48-51.

⁴⁴² *Rvf* 318, vv. 5-6: «vidi un'altra ch'Amor obiecto scelse, / subiecto in me Calliope et Euterpe». Cfr. MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 231.

⁴⁴³ *TP*, vv. 127-129: «I' non poria le sacre e benedette / vergini ch'ivi fur chiudere in rima, / non Calliope e Clio con l'altre sette».

⁴⁴⁴ FULGENZIO, *Mythologiarum libri*, I, 15.

⁴⁴⁵ OVIDIO, *Fasti*, V, vv. 43-48: «his bene Maiestas armis defensa deorum / restat, et ex illo tempore culta manet. / Assidet inde Iovi, Iovis est fidissima custos, / et praestat sine vi scepra timenda Iovi. / Venit et in terras: coluerunt Romulus illam / et Numa, mox alii, tempore quisque suo».

⁴⁴⁶ M. LABATE, *Costruire una carriera poetica: la presunta «Gigantomachia» di Ovidio*, in *Fructibus construere folia. Omaggio a Vittoria Perrone Compagni*, a cura di G. Garelli e A. Rodolfi, Firenze, Società editrice fiorentina, 2020, pp. 407-426, a p. 420.

⁴⁴⁷ OVIDIO, *Fasti*, V, vv. 51-52.

⁴⁴⁸ *TF* Ia, v. 22.

⁴⁴⁹ M. FEO, *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia Virgiliana*, IV, pp. 53-78, a p. 60. Cfr. anche CASTELVETRO, *Opere critiche*, cit., p. 150.

⁴⁵⁰ *Ciris*, v. 55.

⁴⁵¹ DANTE, *Paradiso* [d'ora in poi *Par.*], XXIII, vv. 46-52: «“Apri li occhi e riguarda qual son io; / tu hai vedute cose, che possente / se' fatto a sostener lo riso mio”. / Io era come quei che si risente / di visione oblita e che s'ingegna / indarno di ridurlasi a la mente, / quand' io udi' questa proferta».

⁴⁵² *Ivi*, vv. 55-59, corsivi miei.

esempio nel *De nuptiis Philologiae et Mercurii*:

ac sic Polymnia:
tandem laboris fructus, aethram fulgidam
divumque sedes ac Iovis consortia,
provecta carpis inditoque numine,
cruenta dudum, *quae iugare rhythmica*
ac dissipare mixta sueta regula,
mox quid iacente, quid iugata linea
trigonus recurvet circulusque torqueat,
melos probare ac tonos et crumata
artesque cunctas solita, quaeque caelitum
possunt parare mente adacta culmina⁴⁵³

L'invocazione alla musa in tal senso apre il poema ad una varietà di argomenti e di stili («il mio stile accompagni, / che 'mprende a ricercar diversi liti»),⁴⁵⁴ per sostenere i quali Petrarca ha bisogno anche dell'aiuto di Mnemosine. I *Triumph*i così si avvicinano al genere lirico secondo la definizione che ne fornisce la tradizione coeva al poeta.

Infatti, Grimaldi, ricostruendo il concetto di lirica nel medioevo,⁴⁵⁵ nota come essa venga a identificarsi, in linea con la tradizione classica, con la varietà dello stile. Già Orazio aveva definito il genere in questione esclusivamente da un punto di vista stilistico-metrico, come un contenitore formale utile per trattare una varietà di contenuti.⁴⁵⁶ Lo studioso dunque ripercorre il processo tramite cui la *varietas* stilistica viene declinata dai trovatori nella ricerca di originalità, individuando la novità come uno dei motivi principali che guidano la produzione poetica provenzale,⁴⁵⁷ ma questa concezione, come si è osservato nel par. III.3.4.2, giunge fino a Petrarca. Si viene così a delineare un quadro complesso di definizione della lirica, che finisce per identificarsi con una molteplicità di

⁴⁵³ MARZIANO CAPELLA, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, II, 120, corsivo mio. Cfr. ORAZIO, *Sermones*, I, 1, vv. 29-36: «Me doctarum hederæ præmia frontium / dis miscent superis, me gelidum nemus / Nympharumque leves cum Satyris chori / secernunt populo, si neque tibias / Euterpe cohibet nec Polyhymnia / Lesboum refugit tendere barbiton. / Quod si me lyricis vatibus inseres, / sublimes feriam sidera vertice», corsivo mio.

⁴⁵⁴ *TF* Ia, vv. 14-15.

⁴⁵⁵ M. GRIMALDI, *Petrarca, il «vario stile» e l'idea di lirica*, in «Carte Romanze», II/1 (2014), pp. 151-210.

⁴⁵⁶ ORAZIO, *Ars poetica*, vv. 83-85: «Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum / et pugilem uictorem et equom certamine primum / et iuuenum curas et libera uina referre». Cfr. ID., *Le opere, Le epistole, L'arte poetica*, commento di P. Fedeli, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1997, vol. II, t. 4, p. 1498: «all'interno della suddivisione alessandrina della poesia lirica [...], seleziona gli inni, gli encomi, gli epicini, i carmi erotici e gli scolii. I molteplici metri della poesia lirica vengono unificati nello strumento che ne è il simbolo». Si vedano anche TEREZIANO MAURO, *De litteris, de syllabis, de metris*, v. 1988: «nam lyrici quotiens sua volunt / carmina per varios dare» e AFTONIO, *De metris omnibus*, VI, 50: «Melicum autem sive lyricum, quod ad modulationem lyrae citharae ve componitur, sicut fecit Alcaeus et Sappho, quos plurimum est secutus Horatius. Carmen autem lyricum, quamvis metro subsistat, potest tamen videri extra legem metri esse, quia libero scribentis arbitrio per rhythmos exigitur. Tragicum autem, quod trimetro magis versu componitur, quo usi sunt Sophocles et Euripides. Comicum vero varia versuum et modulorum lege compositum reperitur, sicut plerumque apud Menandrum, sed et alios, cognoscimus». Chiara in tal senso appare l'influenza del *topos* retorico della *variatio*, il quale, come nota GRIMALDI, *Petrarca, il «vario stile»*, cit., p. 164: «[fin dalla] cultura ellenistica [...] è un principio di organizzazione generale che produce la commistione dei generi letterari nonché la varietà dei motivi, dei metri e degli stili nei libri di poesia». Nella retorica classica, inoltre, la lirica era posta in relazione alla componente musicale del componimento. Questa tradizione giunge fino alla poesia provenzale, si veda in tal senso D. BILLY, *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, PULM, 1989, p. 19, trad. it. in ivi, p. 179: «lo stesso concetto [di *varietas*] aderisce al termine *chant*, la tipologia che percorre trasversalmente i generi trobadorici, indicando, al di là dei contenuti – di natura erotica, ideologica o religiosa – e della struttura del discorso – monologica o dialogica – il prodotto nel quale la componente melodica determina e informa la *varietas* dell'impianto strofico».

⁴⁵⁷ GRIMALDI, *Petrarca, il «vario stile»*, cit., p. 180: «I trovatori e il loro pubblico sembrano quindi ritenere che l'eccellenza di un poeta dipenda dalla capacità di comporre testi metricamente e stilisticamente originali».

elementi retorici, metrici e tematici. Ciò è dimostrato dalle affermazioni di Isidoro, che nelle *Etymologiae* ricorda: «Lyrici poetae ἀπὸ τοῦ ληρεῖν, id est a varietate carminum. Unde et lyra dicta».⁴⁵⁸ Proprio a partire dalle riflessioni del teologo Grimaldi, prendendo in esame la tradizione post-isidoriana, definisce tre accezioni della varietà lirica nel medioevo:

1) come varietà all'interno di un singolo componimento; 2) all'interno del *corpus* di un autore; 3) in rapporto a una tradizione poetica. Per ciascuna di queste tre modalità, essa può essere declinata in senso: a) formale (metrico e musicale); b) stilistico (lingua, topoi e altri aspetti prettamente retorici); c) tematico⁴⁵⁹

La definizione di lirica, dunque, abbraccia diverse accezioni della *varietas*, che rendono complessa la ricostruzione del significato che tale termine acquisisce nel medioevo. Ad esempio Guido da Pisa nel suo commento alla *Commedia*, dopo aver ripreso la voce isidoriana,⁴⁶⁰ afferma:

Dantes autem potest dici non solum comicus propter suam Comediam, sed etiam poeta lyricus, propter diversitatem rithimorum et propter dulcissimum et mellifluum quem reddunt sonum; et satiricus, propter reprehensionem vitiorum et commendationem virtutum quas facit; et tragedus, propter magnalia gesta que narrat sublimium personarum⁴⁶¹

Non è chiaro, però, se la definizione di lirico tenga in considerazione l'intera opera del poeta, e dunque il suo utilizzo di vari metri, o la varietà stilistica della sola *Commedia*.⁴⁶²

Ora, questa complessa tradizione viene recepita da Petrarca, il quale possiede già in giovane età una copia delle *Etymologiae*.⁴⁶³ In tal senso Grimaldi ipotizza che a partire da queste fonti il poeta sia l'iniziatore della riforma del genere lirico, che porterà, attraverso l'elaborazione avvenuta nel Cinquecento e nel Seicento allo slittamento semantico del termine 'lirico' in poesia, che il *GRADIT* definisce in senso moderno «genere di poesia incentrato sulla soggettività».⁴⁶⁴

la varietà era già percepita nel Medioevo come un elemento imprescindibile della definizione di lirica: è quindi possibile ipotizzare che il paradigma moderno si sia sviluppato in rapporto con la definizione isidoriana quando i teorici cinquecenteschi, che sulla base della *Poetica* di Aristotele si erano posti il problema di definirne l'oggetto

⁴⁵⁸ *Etym.* VIII, 7, 4: «Lyrici poetae ἀπὸ τοῦ ληρεῖν, id est a varietate carminum. Unde, et lyra dicta». La medesima definizione viene poi ripresa alla voce *lyra*, ivi, III, 22, 8: «Lyra dicta ἀπὸ τοῦ ληρεῖν, id est a varietate uocum, quod diuersos sonos efficiat».

⁴⁵⁹ GRIMALDI, *Petrarca, il «vario stile»*, cit., p. 165.

⁴⁶⁰ GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose. Declaratio super «Comediam» Dantis, Prologus*, XII: «Ad cuius maiorem et clariorem evidentiam te volo scire [...] quod IIIor sunt genera poetarum, quorum quodlibet genus propriam habet scientiam. Quidam enim dicuntur poete lyrici, qui in operibus suis omnes carminum varietates includunt. Et dicuntur lyrici *apo tu lirin* greco, id est a varietate carminum; unde et lyra dicta que habet varias cordas. Hoc genere carminum usus est David in componendo *Psalterium*. Unde Arator, Sancte Romane Ecclesie cardinalis, super *Actus Apostolorum* ait: «Psalterium lyrici composuere pedes».

⁴⁶¹ Ivi, I, 244-5, corsivo mio. Cfr. *ibidem*: «Et hoc demonstrant duo versus sui epytafii, quos ad suam memoriam fabricavi: *Hic iacet excelsus poeta comicus Dantes / necnon et satirus et lyricus atque tragedus*», corsivo mio.

⁴⁶² Un indizio in tal senso, seppur non del tutto probante, è che nel passo precedente il commentatore evidenzia la *varietas rithimorum* dei versi contenuti nel poema ivi, I, 241 (*Prologus*, VI): «Est autem rithimus quoddam genus versuum quorum fines ad invicem copulantur, et concordibus sillabis concorditer colligantur. Et iste est unus ex tribus dulcissimis sonis qui magis delectant et mulcent animum auditoris. Et oritur ex musica, cuius partes sunt tres: scilicet armonica, rithimica et metrica, sicut dicit beatus Ysidorus tertio *Ethimologiarum* libro. Tria sunt vero, quantum ad presentem Comediam, genera rithimorum». Su queste basi GRIMALDI, *Petrarca, il «vario stile»*, cit., p. 172 afferma: «È quindi ragionevole pensare che la varietà in ragione della quale Dante è definito *lyricus* sia quella interna alla *Commedia*».

⁴⁶³ Il Par. lat. 7595, cfr. M. PETOLETTI, *Petrarca, Isidoro e il Virgilio ambrosiano. Note sul Par. lat. 7595*, in «Studi petrarcheschi», XVI (2003), pp. 1-48 e MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 55.

⁴⁶⁴ Cfr. *GRADIT: «lirica: 1a. TS lett. nell'antica Grecia, poesia cantata o recitata al suono della lira 1b. TS lett. nel Medioevo, poesia accompagnata dalla musica, di argomento prevalentemente amoroso 1c. CO nell'età moderna, genere di poesia incentrato sulla soggettività»*.

dell'imitazione, trovandosi di fronte a un corpus obiettivamente eterogeneo e continuando a utilizzare la definizione isidoriana ereditata dal Medioevo, elaborarono un'idea di lirica come imitazione della varietà degli affetti. *La varietà, che già in Petrarca rappresentava le oscillazioni dell'animo del poeta, venne quindi utilizzata per collocare il genere lirico all'interno del sistema classificatorio aristotelico: se la poesia è imitazione, la lirica, in quanto costituzionalmente eterogenea sul piano metrico, stilistico e tematico, imita la varietà degli affetti.* In tal modo, le caratteristiche oggettive del genere lirico furono reinterpretate in epoca moderna da un punto di vista soggettivo⁴⁶⁵

Certo, Petrarca non è il primo a fare della *varietas* il corrispettivo stilistico di un'esperienza amorosa conflittuale e dalle altalenanti fortune: infatti già i canzonieri provenzali, ma soprattutto Cavalcanti e il Dante petroso posto antitesi a quello della *Vita nuova*, gettavano le basi per una riflessione sul rapporto tra forma e contenuto entro il genere lirico. L'autore dei *Fragmenta* tuttavia sviluppa questo discorso facendo del vario stile un mezzo per rappresentare la *fluctuatio animi* e la complessità di un io lirico contraddittorio, racchiuso in un percorso memoriale contenuto in una raccolta unitaria, creando un collegamento inscindibile per tutta la tradizione successiva tra lirica e interiorità.⁴⁶⁶

Ora, questo legame è chiaro per quanto concerne i *Fragmenta* ma anche i *Triumphs* possono essere definiti un poema dall'importante componente lirica. L'opera, in tal senso, appare caratterizzato da una grande *varietas* stilistica: in *TC I* si riscontra un «dettato [...] più perentorio e sentenzioso, più memorabile»⁴⁶⁷ del canzoniere, seppure non privo di tessere liriche di ben riconoscibile marca petrarchesca. In *TC II* i dialoghi dell'*agens* con Massinissa e Sofonisba sono caratterizzati da una «sostanziosa oratoria che – all'opposto dell'*ordo difficilis* dei *Fragmenta* – punta sull'*ordo facilis* per un decoro classicistico non statuario e affettuosamente solenne, concretandosi in una gnomica morale altamente memorabile»,⁴⁶⁸ mentre «una gradazione inferiore, elegiaca, è [...] riconoscibile nell'episodio di Antioco»⁴⁶⁹ e la schiera di personaggi ovidiani che conclude il capitolo presenta un linguaggio frutto della sintesi tra l'*asperitas* delle parti più petrose dei *Fragmenta* e la poesia metamorfica della sua fonte, creando un effetto, e tradendo un intento, vicino a quello di *Rvf* 23.⁴⁷⁰ Nel finale di *TC III* si incontra una vera e propria «sintesi emblematica [della] materia dei *Fragmenta*»,⁴⁷¹ per poi giungere allo «sperimentalismo formale secondo un gusto gotico *flamboyant* affascinato da un'allegoresi simbolica ed emblematica»⁴⁷² che caratterizza la descrizione del palazzo-prigione di Amore in *TC IV*, la cui «struttura ideologica e fantastica quanto mai ardita» è per Ariani il «manifesto dell'avanguardia volgare».⁴⁷³ La strutturazione delle similitudini e i latinismi di *TP*

⁴⁶⁵ GRIMALDI, *Petrarca, il «vario stile»*, cit., p. 197, corsivo mio.

⁴⁶⁶ Cfr. A. P. FUKSAS, *Conto e racconto nei Rvf*, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 37-52, alle pp. 37-38: «Uno degli aspetti di maggior rilievo della tradizione dei *Rvf* nella storia della lirica occidentale, forse il maggiore, consiste nel modello di organizzazione del materiale lirico di cui si compone [...]. Soprattutto, il Canzoniere petrarchesco determina uno scarto sostanziale rispetto alle esperienze precedenti nei termini in cui la ricerca di una forma compiuta, conclusiva produce un modello sintetico di corrispondenza tra il tempo dell'esperienza, e lo spazio fisico, oltre che memoriale, cognitivo del testo».

⁴⁶⁷ BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, cit., p. 191.

⁴⁶⁸ Ivi, pp. 193-194.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 194.

⁴⁷⁰ Ivi, pp. 195-196: «mentre l'apporto lessicale e sintattico comico è meno ricco, aumenta quella che nei *Fragmenta* è la veste formale della poesia metamorfica, l'*asperitas*, la 'petrosità'. [...] alludo all'abbinamento di tecnica volgare difficile (l'*asperitas* e più indietro il *trobar clus*) e poesia metamorfica classica per descrivere i tormenti e l'alienazione dell'amante infelice: basti pensare, oltre al mito del lauro, ai quadri della grande canzone XXIII, che la strategia dispositiva del Canzoniere presenta come *summa* della poetica giovanile dell'autore».

⁴⁷¹ ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 134.

⁴⁷² Ivi, p. 169.

⁴⁷³ *Ibidem*.

tradiscono un intento epicizzante nel capitolo,⁴⁷⁴ che si accompagna alla moralizzazione del linguaggio aspro utilizzato in *TC*, qui impiegato per descrivere la punizione di Amore.⁴⁷⁵ *TM I* si snoda tra l'«etica pensosità» della prima parte⁴⁷⁶ e «la scena [...] più lirica dei *Trionfi*», ossia quella della morte di Laura, dove l'effetto di «immobilità estatica» è ottenuto «attraverso la ripetizione appena variata dei medesimi motivi».⁴⁷⁷ Si va poi dall'«esperimento di una gradazione stilistica colloquiale ed elegiaca persino venata di sfumature prosastiche»⁴⁷⁸ di *TM II* all'«espressione concentratissima»⁴⁷⁹ di *TF*, fino alla «svolta antilirica»⁴⁸⁰ degli ultimi due capitoli, da intendersi come l'allontanamento dallo stile dei *Fragmenta*, in favore di una dimensione «gnomico-parenetica»,⁴⁸¹ che trova risposdenze nel Petrarca latino.⁴⁸² In particolare, mentre in *TT* ricorre «l'appello martellante alla conversione degli ascoltatori», ricco di «interrogazioni ed esclamazioni» di «ascendenza predicatoria»,⁴⁸³ questi stessi elementi si diradano in *TE* lasciando maggior spazio ad uno stile «sorprendentemente ripetitivo e spoglio di immagini».⁴⁸⁴ A tutto questo si aggiungono tessere di chiara marca dantesca e lo stile elencativo più o meno denso che caratterizza le lunghe liste di *nomina* intervallate da epigrafici commenti. Ebbene, se il vario stile del genere lirico viene utilizzato da Petrarca nei *Fragmenta* per descrivere la propria interiorità, questa, seppure secondo altre forme, diviene il centro anche del poema in terzine. Non a caso in *TF I* a l'invocazione a Mnemosine e Polimnia afferiva sia ad una memoria dotta che ad una dimensione lirica e interiore del poeta.

La scomparsa dell'invocazione in *TC I* non corrisponde alla perdita del ruolo centrare della memoria nel nuovo assetto del poema. Infatti «Amor, gli sdegni, e 'l pianto, e la stagione»⁴⁸⁵ che guidano il poeta «al chiuso loco»,⁴⁸⁶ dove «del pianger fioco, / vinto dal sonno» vede «una gran luce»,⁴⁸⁷ sono il lascito della «dolce memoria»,⁴⁸⁸ del giorno del suo incontro con Laura «che fu principio a sì lunghi martiri».⁴⁸⁹ È dunque il ricordo dell'esperienza amorosa l'origine della visione trionfale, così come essa era lo stimolo della visualizzazione nelle canzoni «a polittico». Tale cambiamento rispetto a *TF I* introduce la memoria in uno spazio maggiormente volto alla dimensione biografica del poeta, portando in primo piano la sua interiorità.

⁴⁷⁴ BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, cit., p. 203: «estensione e figuranti [delle similitudini] rimandano all'epica classica (a cominciare da “leoni” e “fulmini” di nobile, il primo addirittura omerica, ascendenza) [...]. L'aspirazione epicizzante è assecondata dal lessico, complessivamente sostenuto e costellato di latinismi in ricorrenza unica o sporadica».

⁴⁷⁵ Ivi, p. 204: «“diaspro”, “diamante” e “topazio”, in forma rispettivamente di colonna e catene, divengono strumenti della cattura e punizione di Amore. In questa prospettiva, si può dunque considerare che l'*asperitas* fonica di TP rappresenti un consapevole esperimento di conversione morale dei mezzi già specializzati all'espressione dell'amore-passione».

⁴⁷⁶ Ivi, p. 205: «Nella prima parte, il dettato si sostanzia di etica pensosità, e si avvicina a luoghi analoghi delle opere latine petrarchesche, ai classici, alle scritture, con punte gnomico-esortative, anticipando una tendenza che si manifesta appieno negli ultimi due capitoli del poema».

⁴⁷⁷ Ivi, p. 206.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 207.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 209.

⁴⁸⁰ ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 351.

⁴⁸¹ *Ibidem*.

⁴⁸² BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, cit., p. 215.

⁴⁸³ Ivi, p. 214.

⁴⁸⁴ Ivi, p. 216.

⁴⁸⁵ *TC I*, v. 7.

⁴⁸⁶ Ivi, vv. 8-9.

⁴⁸⁷ Ivi, vv. 10-11.

⁴⁸⁸ Ivi, v. 2.

⁴⁸⁹ Ivi, v. 3.

IV.3.5.1. Il problema della guida

Interpretare i *Triumphs* come un percorso lirico permette di riflettere su alcuni elementi problematici della narrazione nel poema, in particolare in relazione ai ruoli e alle identità dei personaggi secondari che, interagendo con l'*agens*, guidano il suo viaggio visionario. In tal senso la debolezza narrativa di alcuni passaggi che si osserveranno nelle prossime pagine può essere interpretata come la conseguenza della traslazione di un ricordo inattingibile per il lettore, o semplicemente come un elemento da leggere topicamente, e dunque afferente alla *fictio* letteraria. Si è già osservato ad esempio come attorno alla misteriosa donna che intercede presso Laura evidenziando la condizione del poeta in *TM II* si addensino una serie di rimandi complessi, tra cui il *topos* cortese della mediatrice tra gli amanti, ma anche la Lucia di *Inferno II*. Questi elementi sembrano offuscare a tal punto la dimensione memoriale sottesa alla narrazione, da far dubitare dell'esistenza reale del personaggio nella memoria petrarchesca, configurando la donna come un elemento topico necessario allo svolgimento della narrazione e all'adesione ad un genere. La stessa dinamica, come si osservava, si riscontra di nuovo in *TM II* quando Laura racconta di aver cantato una canzone a Petrarca, elemento unico nella narrazione della storia amorosa tra i due, al punto da far dubitare della sua veridicità.

Tra questi personaggi oscuri, poi, spicca la figura enigmatica della guida, su cui la critica si è lungamente interrogata senza giungere ad una conclusione univoca e soddisfacente. Nelle prossime pagine si intende tornare sull'argomento provando a ragionare sugli indizi testuali e su alcune proposte della critica: l'intento non sarà quello di affermare con certezza l'identità della guida trionfale, per la quale pure si tenterà un'identificazione, quanto quello di riflettere sulla sua funzione all'interno del poema. Sarà utile allora partire dai profili della guida stilati dalla critica, *in primis* da Ariani, il quale afferma:

l'indagine deve esclusivamente contare sui seguenti elementi: un vero amico (cfr. *TC III*, 4) personale di Petrarca, di lunga data (*[TC I]*, v. 53 «da' primi anni»; v. 49 «il ragionare antico»), toscano di nascita (v. 48), afflitto, ma non troppo, da Amore (v. 40), ma comunque dei fedeli del Dio (v. 53 «fra noi»; v. 74 «dirò di noi»), di certo più anziano (chiama Petrarca «figliuol mio» al v. 60, mentre al v. 64 Francesco giustifica con la sua «nova età» la domanda impertinente) o che comunque abbia una certa autorevolezza (e sapienza) per dare senso di veridicità alla «profezia» (v. 68 «sarai d'elli») e per spiegare chi sia il «garzon crudo» (vv. 76 ss.) e l'anagrafe delle sue vittime più illustri e, tuttavia, legato a Petrarca fraternamente (*TC III*, 7 «frate»)⁴⁹⁰

Più di recente Terzoli ha individuato sette caratteristiche della guida: «nascita in terra toscana, morte entro l'aprile 1327, conoscenza dell'autore fin dagli anni giovanili, sincera amicizia per lui, età avanzata, ideale magistero, esperienza d'amore non distruttiva».⁴⁹¹

Problematica è la questione relativa all'appartenenza della guida alla schiera, sulla quale i commentatori non sono concordi: non è infatti chiaro se il nome del personaggio sia presente tra quelli menzionati nel poema. In tal senso Terzoli, che, come si osserverà tra poco, propone la figura di Dante afferma: «a me pare che l'esplicita menzione di un personaggio nel corteo dei poeti d'amore, lungi dal contraddire l'identificazione, la confermi».⁴⁹² Ariani, dal canto suo, si mostra più cauto, non escludendo la possibilità che la guida sia nominata nella schiera, ma allo stesso tempo non individuando questa caratteristica come determinante nell'identificazione del personaggio.⁴⁹³ In tal

⁴⁹⁰ ARIANI in *Triumphs*, cit., pp. 89-90.

⁴⁹¹ M. A. TERZOLI, *La guida di Petrarca nei Triumphs*, in *I Trionfi di Petrarca, indagini e ricognizioni*, cit., pp. 17-58, a p. 26.

⁴⁹² *Ibidem*.

⁴⁹³ ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 90: «le candidature di Dante e Cino da Pistoia non sono affatto escluse dal loro apparire

senso tale caratteristica non può essere presa a sostegno o a sfavore delle diverse candidature.

Per quanto riguarda l'origine toscana («teco nacqui in terra tosca»)⁴⁹⁴ esistono pareri discordanti su cosa Petrarca intenda nel passo. Ad esempio Vellutello interpretava la «terra tosca» come Arezzo, suggerendo che la guida potesse essere Guittone,⁴⁹⁵ mentre Gesualdo ampliava la definizione all'intera Toscana e proponeva Sennuccio dal Bene o Franceschino degli Albizi.⁴⁹⁶ Appel, provando ad identificare la guida con Guido Sette, nato in Lunigiana, interpretava la «terra tosca» come l'Italia,⁴⁹⁷ portando a supporto di tale lettura la menzione del «natio dolce aere tosco»⁴⁹⁸ di *Rvf* 194 e i «paesi toschi» di *Rvf* 259.⁴⁹⁹ Così, seppure non senza un intento provocatorio, Giunta suggeriva addirittura Agostino, nato al cristianesimo a Milano.⁵⁰⁰ Difficile, anche se non completamente inverosimile, è poi la possibilità che qui il poeta utilizzi 'tosco' con il significato di avvelenato (come in *TM* I: «Tu che la bella schiera guidi, / pur non sentisti mai del *tosco*»),⁵⁰¹ intendendo metaforicamente la nascita della guida in una terra tormentata dalle contese, come quella che aveva dato i natali a Petrarca.

Terzoli afferma che il personaggio della guida sia morto prima del 1327, anno indicato per la *visio*, a partire da due riflessioni: la prima si basa sull'identificazione del medesimo piano temporale per il *dormiens* e l'*agens*, elemento posto in relazione dalla studiosa all'aderenza dei *Triumph*i al genere visionario,⁵⁰² ma che in realtà, come si è osservato, non appare utile ad una datazione. La seconda è l'appellativo di «ombra» utilizzato per indicare la guida e impiegato da Dante in relazione alle anime dell'aldilà.⁵⁰³ Al contrario Ariani per l'utilizzo del termine richiama l'«imago corporis incorporea»⁵⁰⁴ agostiniana, ossia «una delle immagini fantasmatiche che popolano la visione onirica»⁵⁰⁵ e si dovrà in tal senso concordare con lo studioso sia perché, come si è osservato, in *TC* la schiera conta anche personaggi vivi, sia visto l'utilizzo del presente da parte della guida quando si rivolge all'*agens* affermando: «vero amico / *ti son*».⁵⁰⁶ In tal senso tale caratteristica individuata da Terzoli andrà scartata.

Si dovranno al contrario accettare le indicazioni relative al rapporto con Petrarca: la lunga conoscenza che lega il poeta e la guida, deducibile dalle parole di quest'ultima («Gran tempo è ch'io pensava / vederti qui fra noi, ché da' primi anni / tal presagio di te tua vita dava»);⁵⁰⁷ l'amicizia dei due, chiaramente affermata («vero amico ti son»);⁵⁰⁸ nonché l'anzianità della guida, deducibile

nell'elenco dei poeti in *TC* IV, avendo la rassegna un valore simbolico-letterario e non narrativo».

⁴⁹⁴ *TC* I, v. 48.

⁴⁹⁵ Il testo è riportato in TERZOLI, *La guida di Petrarca*, cit., p. 26: «Ma dice esserli stato vero amico, Et in Terra Toscha, intendendo della città d'Arezzo, seco esser nato, Ma di chi per questo ombra il Poet. Intendesse, a me non pare che sia da dubitare, che d'altri che di Guitton d'Arezzo voglia havere intesto».

⁴⁹⁶ Ivi, p. 27.

⁴⁹⁷ Ivi, p. 35.

⁴⁹⁸ *Rvf* 194, v. 6. Cfr. SANTAGATA in *Canzoniere*, a cura di Id., cit., p. 847.

⁴⁹⁹ *Rvf* 256, v. 6.

⁵⁰⁰ TERZOLI, *La guida di Petrarca*, cit., p. 39.

⁵⁰¹ *TM* I, vv. 63-64, corsivo mio.

⁵⁰² TERZOLI, *La guida di Petrarca*, cit., p. 20: «Mi sembra che qui, secondo il codice del genere visionario, e soprattutto secondo il modello dantesco, non possa trattarsi che di qualcuno già morto».

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ *Gen. ad lit.* X, 25, 42.

⁵⁰⁵ ARIANI in *Triumph*i, cit., p. 88. Cfr. PACCA in *Triumph*i, cit., p. 62: «una persona [...] detta "ombra" o perché si tratta di un morto o più probabilmente in quanto immagine onirica».

⁵⁰⁶ *TC* I, vv. 47-48, corsivo mio. Si ringrazia per il suggerimento il professor Luca Marozzi.

⁵⁰⁷ Ivi, vv. 52-54. Cfr. TERZOLI, *La guida di Petrarca*, cit., p. 21. Si veda anche il rapido riconoscimento dell'*agens* da parte della guida e il gesto di chiamarlo per nome in *TC* I, v. 41: «mi venne incontra e mi chiamò per nome».

⁵⁰⁸ *TC* I, vv. 47-48.

dall'appellativo «figliuol»⁵⁰⁹ che essa utilizza per indicare l'*agens*.

Per quanto riguarda la biografia e la formazione della guida la situazione è invece più complessa. In particolare il testo riporta che il personaggio è «Un'ombra alquanto men che l'altre trista»,⁵¹⁰ e tale affermazione è variamente interpretabile: mentre Terzoli vi trae informazioni riguardo ad un'ipotetica «esperienza d'amore non distruttiva» vissuta dalla guida,⁵¹¹ Ariani suggerisce che il verso «indica forse il temperamento gioviale del personaggio».⁵¹² Allo stesso tempo nei versi appare possibile leggere un'anticipazione del fatto che la guida sia uno delle «Mille e mille famose e care salme»⁵¹³ strappate da Laura ad Amore durante la loro battaglia, di cui almeno altre tre sono nominate o implicite nel testo, ossia Didone,⁵¹⁴ Ippolito⁵¹⁵ e lo stesso *agens*.⁵¹⁶ Se infatti la guida afferma chiaramente di essere parte della schiera degli amanti («non sai tu ben ch'io / son della turba? e' mi convien seguire»),⁵¹⁷ allo stesso tempo essa ricompare in *TP*, dimostrandosi esperta anche degli *exempla* virtuosi: «fummi 'l nome detto / d'alcun di lor, come mia scorta seppe».⁵¹⁸ Chiaramente deducibile dal testo è invece l'ampia ed erudita formazione che caratterizza la guida, la quale si dimostra «competente in materia di storia antica, di mitologia, di letteratura profana, di testi patristici».⁵¹⁹

Ora, a partire proprio dalla sua formazione e dagli indizi vaghi lasciati da Petrarca, Ariani suggerisce che «il personaggio doveva parere sufficientemente riconoscibile da un pubblico mediamente colto e che Petrarca giudicava bastanti gli indizi offerti: dunque un nome di grido, altrimenti l'enigma risulterebbe strutturalmente incongruo».⁵²⁰ Di qui Terzoli propone l'identificazione dantesca, riprendendo quanto affermato nello pseudo-Filelfo nel XV secolo e da Lo Parco agli inizi del Novecento.⁵²¹ A sostegno di questa ipotesi la studiosa riporta due principali elementi: il primo è costituito dai frequenti richiami e calchi della *Commedia* presenti sia in generale nei *Triumphs*, sia nell'incontro con la guida, vicino a quello con Brunetto Latini.⁵²² In tal senso nota la studiosa «[quello di Dante] è un nome onnipresente nella tradizione esegetica dei *Trionfi* per quanto riguarda modelli, tematiche, metrica, episodi, lessico, rime».⁵²³ Tuttavia tali richiami appaiono legati all'importanza del modello della *Commedia* nella stesura del poema, ed anzi proprio questa vicinanza

⁵⁰⁹ Ivi, v. 60.

⁵¹⁰ Ivi, v. 40.

⁵¹¹ TERZOLI, *La guida di Petrarca*, cit., p. 26.

⁵¹² ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 88.

⁵¹³ *TP*, v. 94.

⁵¹⁴ Vedi oltre.

⁵¹⁵ Cfr. *TC* I, vv. 109-114: «Udito hai ragionar d'un che non volse / consentir al furor de la matrigna / e da' suoi preghi per fuggir si sciolse, / ma quella intenzion casta e benigna / l'occise, si l'amore in odio torse / Fedra amante terribile e maligna» e *TP* v. 193: «fra gli altri vidi Ippolito».

⁵¹⁶ In questa direzione potrebbe essersi mossa l'aggiunta dell'aggettivo 'care' nel verso rispetto alla prima redazione che riportava semplicemente «ivi ben mille gloriose salme / torre gli vidi» (ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 212).

⁵¹⁷ *TC* III, vv. 5-6.

⁵¹⁸ *TP*, vv. 190-191.

⁵¹⁹ TERZOLI, *La guida di Petrarca*, cit., p. 25. A questi la studiosa aggiunge anche quelli teologici, ma in realtà la guida non tradisce una particolare formazione al riguardo.

⁵²⁰ ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 90.

⁵²¹ TERZOLI, *La guida di Petrarca*, cit., pp. 40-41.

⁵²² A questo modello Monti aggiunge anche quello relativo all'incontro tra Enea e Anchise in *Aen.* VI, si veda in tal senso R. C. MONTI, *Petrarch's Trionfi, Ovid and Vergil, Petrarch's Triumph, allegory and spectacle*, cit., pp. 11-32, a p. 25: «amidst all the similarities of the two passages, one difference stands out. Aeneas' excellence as a hero is his *pietas*; because of this virtue Anchises expects to see him in the underworld. If the Petrarchan narrator is a hero, he is an elegiac hero, disposed by his character to submit to Cupid and take his place among the ranks of his captives – in other words, an anti-hero».

⁵²³ TERZOLI, *La guida di Petrarca*, cit., p. 40.

induce a far dubitare che Petrarca, nel competere con il modello dantesco, scelga proprio il poeta fiorentino come guida. Su questo punto, invece, insiste Terzoli, la quale aggiunge:

è in effetti più che plausibile che Petrarca scelga, come guida all'interno di un testo visionario, il più grande autore di una visione ultraterrena, con la quale i *Trionfi* intrattengono strettissimi rapporti di genere letterario. Anche altrove in effetti egli non esita a prendere come interlocutore privilegiato colui che ritiene il maggior esponente del genere testuale in cui si sta cimentando: si pensi al *Secretum*, dialogo a carattere autobiografico, dove l'interlocutore di Francesco è niente meno che sant'Agostino, autore con le sue *Confessioni* del testo archetipico ed esemplare della successiva scrittura autobiografica. Lo stesso Omero messo in scena nell'*Africa* a presagire la grandezza del suo autore è scelto del resto in quanto massimo esponente della poesia epica, nel cui genere rientra appunto il poema latino del Petrarca⁵²⁴

Il ragionamento appare corretto per quanto riguarda il *Secretum*, opera i cui modelli principali, anche se non gli unici, sono i *Soliloquia* e le *Confessiones*. È però da notare che Agostino non è un poeta come Petrarca e dunque rispetto a lui egli non ha bisogno di affermare né il proprio primato né la propria identità poetica. Diversa è la situazione per l'*Africa*: è infatti vero che Omero compare nel poema, ma solo nella funzione di legittimare l'autore, affermando il suo valore.⁵²⁵ Questo non avviene nei *Triumphs*, e ciò appare singolare se si considera il rapporto di sottesa rivalità instaurata da Petrarca nei confronti di Dante, che si deduce dalla *Fam.* XXI, 15.⁵²⁶

Un altro elemento a favore della candidatura del poeta fiorentino consiste nel fatto che delle sette caratteristiche individuate solo Dante le presenta tutte, ma, come si è osservato, l'ipotesi che la guida debba essere morta prima del 1327 appare infondata, impedendo di scartare, almeno solo sulla base della data, dei nomi rifiutati invece da Terzoli, come ad esempio Cino da Pistoia, proposto da Vellutello,⁵²⁷ Boccaccio, suggerito da Billanovich, o Francesco da Barberino, indicato da Carrai.⁵²⁸ Tra questi nomi è senz'altro da scartare Francesco da Barberino, che, seppure rappresenti probabilmente una delle fonti per la costruzione della personificazione di Amore, difficilmente potrebbe corrispondere alla guida, dato che in nessun luogo viene nominato da Petrarca. Ancora Guittone d'Arezzo non conosceva personalmente il poeta, così come Agostino. Più credibile appare la candidatura di Cino da Pistoia, per la vicinanza poetica a Petrarca, dimostrata ad esempio *Rvf* 92, composto nel 1337 alla morte di Cino. Egli tuttavia probabilmente non conosceva il poeta di persona.⁵²⁹

Scartati i personaggi cui Petrarca poteva far riferimento basandosi sulla fama che essi avevano presso il pubblico, è necessario riflettere sulle ragioni che spingono il poeta a lasciare così pochi indizi, facendo trasparire un profilo abbastanza chiaro da far dubitare che ci si trovi di fronte ad una generica guida angelica,⁵³⁰ ma allo stesso tempo non sufficiente da rendere il personaggio

⁵²⁴ Ivi, p. 46.

⁵²⁵ *Afr.* IX, vv. 229-236: «Ille diu profugas revocabit carmine Musas / Tempus in extremum, veteresque Elicone Sorores / Restituet, vario quamvis agitante tumultu; / Francisco cui nomen erit; qui grandia facta, / Vidisti que cuncta oculis, ceu corpus in unum / Colliget: Hispanas acies Libieque labores / Scipiadamque tuum: titulusque poematis illi AFRICA».

⁵²⁶ Cfr. par. III.3.2.4.

⁵²⁷ TERZOLI, *La guida di Petrarca*, cit., p. 28.

⁵²⁸ S. CARRAI, *Il problema della "guida": un consuntivo e una nuova proposta*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, cit., pp. 67-78, a p. 74: «A metà Trecento, difatti, l'intellettuale che meglio risponde ai requisiti dell'anzianità, della nascita toscana e della reputazione di esperto circa la figura di Amore era senz'altro Francesco da Barberino. Tra la morte di Dante e il deflagrare della peste, che nel 1348 lo uccise, fu lui il letterato fiorentino di maggior prestigio, e tale era da considerarsi dunque nel 1327, quando è collocata – nella *factio* – l'azione dei *Triumphs*».

⁵²⁹ PACCA in *Triumphs*, cit., pp. 189-190.

⁵³⁰ BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 23: «all'interno del genere visionistico, le guide erano anonime poiché, generalmente, si trattava di angeli. Il denominatore comune di tutti i sogni che gli antichi cristiani ritenevano ispirati è, appunto, l'apparizione di un essere sovranaturale, in quanto tale senza nome, che viene generalmente caratterizzato come

immediatamente riconoscibile.⁵³¹ In tal senso è necessario ragionare sul lettore cui Petrarca si rivolge nei *Triumphs*, il quale, come si osserverà, deve avere una precisa formazione, classica, erudita, attenta alla dimensione poetica, ma soprattutto deve conoscere le altre opere del poeta, soprattutto i *Fragmenta*, ma anche il *De remediis* e il *Rerum memorandumum*. Il poema, in tal senso, appare rivolto ad un pubblico facente parte dell'élite culturale petrarchesca, e in quanto tale questo pubblico dovrà essere in grado di riconoscere una figura appartenente alla cerchia del poeta. Verso questa direzione dovrà dunque muoversi l'indagine dell'identità della guida: fra i personaggi proposti sarà però immediatamente da scartare Boccaccio, verso il quale Petrarca non dimostra mai la riverenza che si osserva nei confronti della guida e che tra l'altro non incontra prima del 1350.

Più interessante è la candidatura di Giovanni Aghinolfi, proposta da Sebastiani Fausto da Longiano nella sua *Espositione del Triompho d'Amore* datata 1532, il quale dice di aver trovato segnati su testi antichi i nomi di Francesco Nelli e Giovanni.⁵³² L'Aghinolfi era nato ad Arezzo alcuni anni prima di Petrarca⁵³³ e lo aveva conosciuto probabilmente in un periodo compreso tra il 1320 e il 1326 ad Avignone. È interessante in tal senso prendere in considerazione il contenuto della *Fam.* XVII, 10 inviata a Giovanni e datata 1354. La missiva è una risposta ad una lettera dell'Aghinolfi in cui quest'ultimo esortava Petrarca, già trasferitosi a Milano, ad abbandonare la ricerca della gloria politica per tornare a dedicarsi alla letteratura:

ita dulciter hortaris ut fugiam meque in libertatem eripiens, que michi non exiguo apparatu iacta sunt, rerum meliorum fundamenta non deseram, sed accelerem potius et pericula more longioris intuens, alas ingenio, calamo calcar adiciam, ut iam, quod vix possibile videbatur, et prudentior apud me vir sis et melior et rebus meis amicior quam putabam⁵³⁴

Tale esortazione, a ben vedere, può essere posta in relazione all'*incipit* di *TF* III, dove una voce invita l'*agens* a volgere l'attenzione verso la schiera posta a sinistra della Fama, ossia quella composta da coloro che hanno raggiunto la gloria in modo pacifico, tramite l'attività filosofica o letteraria: «Io non sapea da tal vista levarme, / quand'io udi': "Pon' mente a l'altro lato, / ché s'acquista ben pregio altro che d'arme».⁵³⁵ È però da notare che non tutti i commentatori ritengono che a parlare sia la stessa guida osservata in *TC*, mentre infatti Ariani segue questa linea,⁵³⁶ Pacca si dimostra scettico:

come in *TF* I 26 [«E poi mi fu mostrata»] e Ia 115 [«Non m'accorgea, ma fummi fatto cenno»], si tende a vedere in queste parole un isolato intervento della guida di *TC* (cfr. in particolare III 1-6, dove richiama il narratore per il suo eccessivo indugio); ma è più probabile che si tratti di una misteriosa voce celeste, come quella introdotta in modo analogo in *TT* 100⁵³⁷

Ora, ammettendo che esista un nucleo primo del poema composto da *TM* II e *TF* Ia, in esso non si

giovane e di aspetto gioioso».

⁵³¹ CARRAI, *Il problema della "guida"*, cit., pp. 71-72: «Il fatto che Petrarca ci abbia dato così tanti particolari, per quanto criptici, lascia pensare semmai che il poeta nutrisse la speranza che i lettori più attenti e meglio informati fossero così messi in grado di intuirne facilmente l'identità».

⁵³² TERZOLI, *La guida di Petrarca*, cit., p. 28. Il nome è presente anche in C. CALCATERRA, *Nella selva del Petrarca*, Bologna, L. Cappelli, 1942, pp. 145-208.

⁵³³ F. L. SCHIAVETTO, *Giovanni da Arezzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV (2001) pp. 683-684.

⁵³⁴ *Fam.* XVII, 10, 2.

⁵³⁵ *TF* III, vv. 1-3.

⁵³⁶ ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 330.

⁵³⁷ PACCA in *Triumphs*, cit., p. 433. Cfr. SANTAGATA, *Introduzione a Triumphs*, cit., p. XV: «verso la fine del capitolo [*TP*] un inciso rievoca per l'ultima volta la guida misteriosa, che da questo punto esce definitivamente di scena, confermandosi una vera "ombra" narrativa».

rintracciava la guida di *TC*, ma una generica voce, effettivamente più vicina a quella di *TT*. Anche quando Petrarca propone il riassetto dell'opera, egli non introduce cenni alla guida, ma semplicemente riprende gli stessi generici segnali di interazione presenti in *TF* Ia. Non conoscendo con sicurezza la storia redazionale dell'opera non è possibile raggiungere una certezza su questo elemento, è tuttavia probabile che la voce presente in *TF* non corrisponda a quella della guida. Ciò conduce a due conclusioni: da un lato la candidatura di Giovanni Aghinolfi ne esce indebolita, anche visto che egli non ha una formazione erudita, né poetica. Dall'altro l'assenza della guida in *TF* potrebbe indicare il fatto che egli non ha raggiunto la Fama. È vero in tal senso che non sono presenti famosi moderni nell'ala sinistra della schiera di *TF*, ad eccezione dell'*agens* stesso, il cui ingresso nel corteo, tuttavia, non viene esplicitato. È però anche vero che sia in *TC* che in *TP* la comparsa della guida viene esplicitamente associata ad una sua partecipazione al corteo e all'esposizione degli *exempla* osservati dall'*agens*. In tal senso, come si osservava, se la guida deve essere un personaggio riconoscibile e «di grido», ciò vale per il pubblico elitario selezionato nella cerchia petrarchesca.

Un altro personaggio candidato appartenente agli amici di Petrarca è Sennuccio dal Bene. Egli nato a Firenze tra il 1270 e il 1275 e dunque più anziano di Petrarca, si trasferì ad Avignone a partire dal 1316,⁵³⁸ dove probabilmente conobbe il poeta tra la fine degli anni Dieci e gli anni Venti del Trecento. In quanto poeta d'amore, egli corrisponde al profilo culturale della guida, anche se le ridotte testimonianze degli scambi epistolari tra i due (si conta solo la *Fam.* IV, 14 in cui Petrarca gli chiede se può consigliargli un servitore fedele), non permettono di individuare particolari punti di contatto testuali con la guida, così come i sonetti *Rvf* 113 e 144 a lui dedicati. Da scartare invece è la candidatura di Franceschino degli Albizi, che Petrarca conosce solo nel 1345, a pochi anni dalla sua morte avvenuta per la peste nel 1348⁵³⁹ e compianta nella *Fam.* VII, 12.

Suggestiva è poi la proposta di Convevole da Prato, maestro di Petrarca in gioventù, particolarmente affezionato al poeta, come egli stesso racconta, e da lui aiutato economicamente dopo la morte di Ser Petracco.⁵⁴⁰ La formazione, l'origine toscana ed il ruolo svolto nella crescita di Petrarca fanno credere plausibile la sua candidatura, soprattutto immaginando un parallelismo con il Brunetto Latini dantesco. Tuttavia egli non assume nelle testimonianze petrarchesche il ruolo di un vero e proprio maestro, soprattutto per via di alcuni trascorsi legati al prestito da parte del poeta a Convevole di un manoscritto ciceroniano, che quest'ultimo rivendette e che Petrarca non riuscì più a recuperare.⁵⁴¹ Ancora, la candidatura di Tommaso Caloiro appare dubbia, sia perché nato a Messina, sia perché coetaneo di Petrarca, e non più vecchio, così come quella di Guido Sette.

Neanche l'indagine degli intertesti su cui Petrarca costruisce l'incontro con la guida appare utile per indagare l'identità di quest'ultima. Il passo di *TC* I infatti, come si è osservato, è probabilmente una riscrittura del primo incontro con Laura in *TM* II. Si è analizzato in tal senso come entrambi i brani trovino riscontri con *Inf.* II, da cui in *TC* I Petrarca trae i lemmi 'loco' e il 'sedea' nella variante

⁵³⁸ Cfr. P. STOPPELLI, *del Bene, Sennuccio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVI (1988), pp. 343-346.

⁵³⁹ Cfr. D. PICCINI, *Franceschino degli Albizzi, uno e due*, in «Studi Petrarcheschi», XV (2002), pp. 129-186.

⁵⁴⁰ *Sen.* XVI, 1, 66-70: «Et preceptor ille quidem meus, incredibile dictu, inter tot magnos me minimum omnium predilexit. Hoc notum erat omnibus nec ipse dissimulabat: unde alme memorie Iohannes de Columna, cuius supra memini, cardinalis, quotiens iocari secum volebat – seniculi enim simplicissimi et grammatici optimi delectabatur alloquio –, ad se venientem ita percontari solebat: “Dic, magister, tot inter discipulos tuos magnos, quos, ut scio, diligis, est ne aliquis Francisco nostro locus?”. Ille confestim lacrimis obortis aut tacebat aut interdum abscedebat aut, si loqui posset, persancte iurabat nullum se tantum ex omnibus dilexisse. Hunc talem homunculum pater meus, dum vixit, liberaliter satis adiuvit; invaserant enim eum pauperies ac senectus, comites importune ac difficiles».

⁵⁴¹ E. PASQUINI, *Convevole da Prato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII (1983), pp. 563-568. Cfr. *Sen.* XVI, 1.

«n'assidemmo». Come segnala Ariani,⁵⁴² i versi in questione rimandano però anche a *Inf.* IV, dove Dante e Virgilio giungono ad un «prato di fresca verdura»⁵⁴³ e osservano «genti [...] con occhi tardi e gravi, / di grande autorità ne' lor sembianti»,⁵⁴⁴ ritirandosi poi «da l'un de' canti, / in loco aperto, luminoso e alto»⁵⁴⁵ da cui possono guardare tutti i personaggi («sì che veder si potien tutti quanti»).⁵⁴⁶ Sembra dunque che per identificare la guida si debbano cercare altre tracce nel testo e nella cerchia degli amici di Petrarca.

IV.3.5.2. Una proposta di identificazione

Nelle prossime pagine si fornirà una nuova proposta di identificazione della guida. Sarà tuttavia necessario mantenere una certa cautela: gli indizi che si porranno in evidenza ad opinione di chi scrive appaiono interessanti, al punto da far risultare la candidatura credibile. D'altro canto essi, come si è osservato per tutti i personaggi fin qui elencati, non appaiono probanti, e dunque ci si dovrà limitare a proporre un nome, che sia utile a stimolare i ragionamenti della critica e ad aprire nuovi spazi di riflessione.

Esiste in tal senso un personaggio che è stato lungamente ignorato, soprattutto per ragioni storiche e filologiche, ma che gli studi di Santagata identificano come un importante interlocutore di Petrarca, ossia Frate Giovanni Colonna. Questi, figlio di Bartolomeo di Giovanni e facente parte del ramo di Gallicano della famiglia romana, è stato per molto tempo una figura oscura, inizialmente confusa con Giovanni Colonna di San Vito, frate francescano e fratello di Stefano il Vecchio, la cui unica menzione si rintraccia nella bolla di scomunica di Bonifacio VIII verso i Colonna.⁵⁴⁷ Di frate Giovanni Colonna forse nato nel 1298,⁵⁴⁸ sappiamo che apparteneva all'ordine domenicano ed era autore di un *Liber de viribus illustribus* e di un *Mare historiarum*.⁵⁴⁹ Egli compì la sua formazione a Chartres, a Troyes, ad Amiens e nel 1320, dopo essere entrato nell'ordine, a Parigi. Nel 1324 venne nominato predicatore generale e poco dopo partì per Cipro in qualità di cappellano di Giovanni Conti, vescovo di Nicosia. A questo periodo probabilmente risale il viaggio in Terrasanta da lui stesso narrato nelle sue opere («Vidi ego in campanili ecclesiae Santi Sepulchri»),⁵⁵⁰ viaggio durante il quale, come ricorda Petrarca, il Colonna visitò anche la Persia, l'Arabia e l'Egitto.⁵⁵¹ Di qui le uniche

⁵⁴² ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 90.

⁵⁴³ *Inf.* IV, v. 111.

⁵⁴⁴ Ivi, vv. 112-113.

⁵⁴⁵ Ivi, vv. 115-116.

⁵⁴⁶ Ivi, v. 117.

⁵⁴⁷ R. MODONUTTI, *La fortuna di un amico del Petrarca: la vita e le opere di fra Giovanni Colonna di Gallicano dal XV al XX secolo*, in «Filologia e critica», XXVII (2012), pp. 30-63, a p. 30.

⁵⁴⁸ Si deduce dalla nota «quo anno ego natus sum» segnata al lato dell'anno 1298 sul *De viris illustribus* dello stesso Giovanni Colonna sul ms. Bodleian Library di Oxford 131, f.3v, cfr. U. BALZANI, *Landolfo e Giovanni Colonna secondo un codice bodleiano*, in «Archivio della reale società romana di storia patria», VIII (1885), pp. 223-244, alle pp. 226-227.

⁵⁴⁹ Entrambi i testi sono editi solo parzialmente, si vedano in tal senso R. MODONUTTI, *Memorie e rovine di Roma imperiale nel Mare historiarum di fra Giovanni Colonna Modonutti*, in «Italia medioevale e umanistica», LII (2011), pp. 27-72; ID., «*In quadam antiquissima historia*»: *l'Historia Augusta nel Mare historiarum di fra Giovanni Colonna*, in *Il ritorno dei classici nell'umanesimo. Studi in memoria di Gianvito Resta*, a cura di G. Albanese et al., Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 449-474; ID., *Ego huius operis actor: fra Giovanni Colonna compilative di storia universale*, in «Auctor et auctoritas in Latinis Medii Aevi litteris», (2014), pp. 709-724 e ID., *Il Mare historiarum di fra Giovanni Colonna: i. Introduzione ii. Il vi libro e altri excerpta*, Firenze, SISMEL, 2010.

⁵⁵⁰ S. L. FORTE, *John Colonna O.P. Life and Writings*, in «Archivum fratrum praedicatorum», XX (1950), pp. 369-414, alle pp. 406-409.

⁵⁵¹ *Fam.* VI, 3, 59: «non te in Perside, non in Arabia vel Egipto, ubi velut in suburbano vagabaris tuo, sed in patriam,

informazioni certe che possediamo riguardano l'incontro a Roma con Petrarca nei primi mesi del 1337 o forse nel 1341 in occasione della laurea poetica, narrato nella *Fam.* VI, 2 e sul quale si tornerà tra poco, la nomina a Vicario di S. Sabina a Roma nel 1338 e il trasferimento a Tivoli nel 1339.⁵⁵² A partire da queste date si ipotizza che Giovanni Colonna rimase a Cipro con Giovanni Conti fino al 1332, per poi fare ritorno a Roma da cui sarebbe stato inviato ad Avignone, dove si trattenne fino a un periodo compreso tra il 1336 e il 1338. In questi anni probabilmente lavorò al suo *De viris illustribus*. Quindi fece ritorno a Roma, e poi a Tivoli, dove rimase fino alla morte, avvenuta tra il 1343 e il 1344.

Santagata d'altro canto propone una ricostruzione diversa della biografia del domenicano, relativa al periodo compreso tra il 1324 e il 1338. Secondo lo studioso, come suggeriva anche Billanovich, il Colonna sarebbe tornato a Roma prima della morte di Giovanni Conti e forse la sua permanenza a Cipro potrebbe essere stata una visita durata non più di qualche mese.⁵⁵³ Al ritorno da questo viaggio Giovanni potrebbe essere rimasto a Roma fra il 1330 e il 1331, per poi trasferirsi ad Avignone. La partenza da qui intorno al 1336, aggiunge Santagata, potrebbe essere stata prodotta da una rottura traumatica con l'ambiente della curia papale.⁵⁵⁴

Il rapporto di frate Giovanni Colonna con Petrarca appare fitto e ricco, come ricostruisce Santagata:

Oggi [...] sappiamo [...] quanta importanza egli abbia avuto nella formazione della filologia del Petrarca e cominciato a intravedere come le numerose *Familiars* a lui inviate (II 5; 6; 7; 8; III, 13; VI, 2; 3; 4), le opere che Petrarca gli dedica (la commedia perduta *Philologia*: cfr. *Fam.* II 7, 5; VIII 17, 6; e almeno il son. 114 *De l'empia Babilonia*), il ricordo che ne conserva a molti anni dalla morte (*Fam.* XXIII 12) poggino su una solida comunanza intellettuale e anche su una forte complicità esistenziale⁵⁵⁵

Il gruppo di missive II, 5-8 è datato 1336, ma come ricorda Mellano, molta è l'incertezza sulla cronologia di questa sezione e più in generale del secondo libro delle *Familiars*.⁵⁵⁶ Ciò tuttavia non toglie importanza al rapporto tra i due, anche qualora le lettere fossero fittizie.

La *Fam.* II, 5 si configura come la risposta ad un'epistola perduta del Colonna: nella sua missiva Petrarca si dimostra preoccupato per non aver ricevuto notizie del viaggio di quest'ultimo da Avignone a Roma.⁵⁵⁷ In tal senso il poeta racconta di aver fatto, in preda all'ansia, degli incubi⁵⁵⁸ e

integro membrorum obsequio, reversum post peregrinationes innumeras et – si te novi – nunquam tuo iudicio desituras, uberrimis et amenissimis alligavit in pascuis».

⁵⁵² SANTAGATA, *Petrarca e i Colonna*, cit., p. 24.

⁵⁵³ Ivi, pp. 24-25.

⁵⁵⁴ Ivi, p. 26.

⁵⁵⁵ Ivi, p. 18.

⁵⁵⁶ A. MELLANO, *L'amicizia come promessa di eternità. Le lettere di Petrarca a Fra Giovanni Colonna*, in «Petrarchesca», III (2015), pp. 149-159, alle pp. 149-150: «Nel 1947 fu Billanovich ad asserire per primo che gravi indizi di artificiosità pesassero non solo sulle nostre lettere, ma sull'intero secondo libro delle *Familiars*: il carattere epidittico e consolatorio che sostiene tutto il volume, i toni edificanti che animano l'argomentare di Petrarca, l'elezione dell'epistolario ciceroniano a proprio canone e punto di riferimento potrebbero indurre a ritenere le nostre lettere composte in un periodo successivo. Tra gli studiosi che hanno sposato la tesi di Billanovich spicca Hans Baron, il quale ventila l'ipotesi che l'intero libro II delle *Familiars* sia costituito da epistole fittizie, aggiungendo un'osservazione sul singolare dialogo che i toni e il contenuto delle lettere indirizzate a frate Giovanni, tese a elogiare una saggezza imperturbabile e atarattica, intessono con un'opera matura e ricca di echi senecani quale il *De remediis*».

⁵⁵⁷ *Fam.* II, 5, 5: «Sic eram igitur admirans, quod de te, post digressum tuum, aures meas nullus rumor impulerat; dum ecce litera tua michi oblata est».

⁵⁵⁸ Ivi, 1-2: «Terruerant quoque me visa mea et somniorum imagines, que, turbulente miris modis et infeste, semel et iterum animam dormientis impleverant. Non quod ignorarem somniis temere non habendam fidem; sed sic est: hoc iter ingressus sum; iter, dico, vite huius labentis ad mortem, in quo et estuare oportet et algere, et famen et sitim et somnum

ammette che questa è una dimostrazione di come egli sia ancora soggetto alle passioni⁵⁵⁹ e imprigionato nel carcere corporeo.⁵⁶⁰ La *Fam.* II, 6, legata alla missiva precedente, tratta il tema dell'amicizia. Il testo è introdotto da un'esortazione del poeta al suo interlocutore affinché egli affronti la distanza dagli amici con maggior forza d'animo di quella dimostrata nella lettera ricevuta da Petrarca, nella quale Giovanni si lamentava «muliebriter».⁵⁶¹ Quindi la missiva prosegue con una riflessione del poeta su come l'amicizia, analogamente a quanto avviene per la passione amorosa, permetta la contemplazione dell'immagine dell'amico nel cuore,⁵⁶² grazie alla quale non esiste distanza tra gli amici, neanche dopo la morte.⁵⁶³

La *Fam.* II, 7 è ricca di informazioni utili sia su Giovanni che sul suo rapporto con Petrarca: innanzitutto dalla missiva si deduce che il frate è più anziano del poeta,⁵⁶⁴ anche se il Colonna non si configura come un saggio, ma piuttosto come un *puer senex* che sembra ancora adottare comportamenti giovanili.⁵⁶⁵ Di qui il discorso di Petrarca si muove verso la necessità di riconoscere la vanità delle cure e dei desideri terreni,⁵⁶⁶ tra i quali rientrano anche le istanze di Giovanni, che vorrebbe morire ed essere seppellito in Italia, dimostrandosi italiano ma non un magnanimo⁵⁶⁷ e dimostrando anche di non aver recepito il contenuto della filosofia che ha studiato.⁵⁶⁸ Infine, riprendendo un discorso che come si è osservato appare centrale nella riflessione morale del poeta, Petrarca afferma che è necessario ricordare di vivere il presente, senza attendere gli avvenimenti del futuro.⁵⁶⁹ Riguardo a questo tema, quindi, l'autore dei *Fragmenta* ricorda un verso della *Philologia Philostrati*, commedia da lui composta proprio per frate Giovanni Colonna, di cui la *Fam.* II, 7 riporta l'unico frammento conosciuto: «Quid multa? Meministi, credo, in Philologia nostra, quam ob id solum ut curas tibi iocis excuterem scripsi, quid Tranquillinus noster ait: “Maior pars hominum

et somni minas atque ambages et quietem turbidam sentire, denique multa pati».

⁵⁵⁹ Ivi, 3: «Interea, fateor, nec longa est via, passionum insultibus, quicquid de his aut sedandis aut tollendis philosophi disputent, quicquid in se alii sentiant, adhuc valde sum obnoxius».

⁵⁶⁰ Ivi, 4: «Secretorum nature conscius poeta, ubi animabus humanis inesse quendam “igneum vigorem et celestem” dixit “originem”, excipiendo subiunxit: quantum non noxia corpora tardant Terrenique hebetant artus moribundaque membra; Hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque neque auras *Respiciunt clause tenebris et carcere ceco*», corsivo mio.

⁵⁶¹ *Fam.* II, 6, 1: «Longe vero fallebar, ut video; atque utinam submissum liceret ab alio suspicari, et non propriis tuis digitis querulum illud cyrographum constaret, in quo rem unam exiguam multis verbis pene muliebriter deplorasti».

⁵⁶² Ivi, 4: «Apud poetam scriptum est herent infixi pectore vultus Verbaque; et iterum absentem absens auditque videtque. Ergo insanus et obscenus amor hoc poterit, pius ac sobrius non poterit?».

⁵⁶³ Ivi, 3: «Quantum enim locorum intervallis ab amicorum conversatione disiungimur, tantum absentie detrimentum assidua commemoratione discutimus; cuius si tanta vis est, ut morte superata defunctos etiam amicos pro viventibus celebremus – quod post obitum iunioris Africani, sapientissimo et omnium Romanorum in amicitia gloriosissimo viro Lelio docente, didicimus –, quid tam magnum est, si, absentia similiter victa longe positos amicorum vultus pro presentibus habeamus?».

⁵⁶⁴ *Fam.* II, 7, 3: «Tu itaque, senior, de te videris; ego, iunior, de me loquar, qui, adolescentia iam exacta, etatem tuam adhuc longe – siquid hic longum est – ante me video».

⁵⁶⁵ Ivi, 2: «Sentio iam morbi huius originem: expectationibus enim talibus plena esse solet adolescentia, quarum illi etati qualisqualis venia debetur; senectuti autem, que omnes spes suas iam post tergum spectare debet, omnis longa vite huius et anxia expectatio feda est».

⁵⁶⁶ Ivi, 8: «Una est autem adversus hunc morbum medicina, primo gustu fortassis amarior, haustu autem et dulcis et placida: animum a terrenis abducere, si fieri potest; si minus, avellere atque extirpare radicitus».

⁵⁶⁷ Ivi, 11: «‘Sed volo in Italia saltem mori et patria tellure contegi cupio’. Qui hec dicit, adhuc italicus est, vir magnanimus nondum est».

⁵⁶⁸ Ivi, 10: «Iam, *siquid tibi philosophie studium contulit*, vides, ut arbitror, quod extra Italiam geri nequit, magnum esse non posse; quotiens me ad unum locum coarctaveris, desinit esse magnus conatus qui inter angustias cogitur», corsivo mio.

⁵⁶⁹ Ivi, 3: «Una omnium est, ut ad propositum redeam, expectantium conditio: dum ventura prospiciunt, que sunt ante oculos non vident». Cfr. ivi, 14: «Abduc igitur omnem spem, omne desiderium averte ab his fallacibus bonis; incipe unum solum et verum et summum bonum optare; si tamen usque ad hanc etatem rem apprime necessariam distulisti».

expectando moritur»⁵⁷⁰. L'esistenza di questa commedia scritta da Petrarca in gioventù è testimoniata anche da una lettera a Barbato da Sulmona, nella quale il poeta afferma che l'opera è incompiuta e confusa,⁵⁷¹ mentre nella *Fam.* VII, 16 a Lapo Castiglionchio datata 1351 Petrarca relega il testo alla sua produzione giovanile e indegna di un pubblico dotto.⁵⁷² Infine, è da ricordare una nota al manoscritto Ambrosiano A 33 inf., f. 5, nella quale si legge:

Hoc dicit Petrarcha propter se ipsum qui comedias scripsit. Verum postea suas videns illasque comediis Terentii conferens vilissimas suas esse respectu Terentianarum, laceratas in ignem cremari dedit. Ut naravit Petrus de Parma qui admodum familiaris petrarce fuit; et se ab eodem petrarca audivisse asseveravit⁵⁷³

Come nota Mariotti il racconto appare credibile, o meglio è credibile che questa fosse la versione di Petrarca, meno probabile che fosse la verità.⁵⁷⁴ A queste testimonianze petrarchesche se ne accompagnano poi altre due, una di Boccaccio⁵⁷⁵ e una di Francesco Nelli.⁵⁷⁶ L'esistenza di tale commedia, dunque, non sembra in dubbio ed è interessante notare come frate Giovanni Colonna ne fosse il destinatario, o ne avesse almeno indotto la scrittura: tale dato rende l'idea della vicinanza che allora doveva esservi tra i due.

La *Fam.* II, 8, infine, continua sullo stesso tono: introdotta da un rimprovero per l'atteggiamento infantile di frate Giovanni,⁵⁷⁷ prosegue con l'invito a non stupirsi delle cose del mondo, ma a sopportare la fortuna.⁵⁷⁸ Ora, proprio riguardo a queste due ultime missive Mellano nota:

L'ultimo capitolo svela dunque la natura del frate domenicano, che si scopre *alter ego* dell'autore. Le nevrosi, le incoerenze, i timori di cui è stato di volta in volta indiziato cessano di appartenergli; con il suo amaro soliloquio, Petrarca trasfigura nell'amico l'«animi sui effigies atque ingenii simulacrum» (*Fam.* I 1, 37), proietta sul destinatario tutte le sue carenze e contraddizioni. Se la lettura ha talvolta insinuato dei dubbi sulla bontà del

⁵⁷⁰ Ivi, 5.

⁵⁷¹ *Epystole Extravagantes*, 16, 5: «Philologia Philostrati quam similiter poscitis tam confuse scripta est ut me preter per neminem legi possit».

⁵⁷² *Fam.* VII, 16, 6: «Milonianam Ciceronis cum reliquis accepi; gratias ago. Non michi nunc primum tue mentis indulgentia nota est; rescribi faciam, et remittam. Comediam, quam petis, me admodum tenera etate dictasse non infitior sub Philologie nomine; illa quidem procul abest, et si adesset, quanti eam modo faciam quam ve tuis ac doctorum hominum auribus dignam rear, ex comuni hoc intelliges amico [Boccaccio]».

⁵⁷³ S. MARIOTTI, *La Philologia del Petrarca*, in «Humanitas (Coimbra)», III (1950/51), pp. 191-206, a p. 192.

⁵⁷⁴ Ivi, p. 196: «su questa testimonianza occorre ancora un chiarimento. Gli studiosi, che hanno preso su di essa posizioni diverse, come il Sabbadini ed il Weiss [...], presuppongono che accettarla voglia dire ammettere che il Petrarca abbia veramente bruciato la commedia dopo un confronto con Terenzio. Noi sappiamo invece che il Petrarca, quando qualcuno gli chiedeva quello scritto, cercava scuse per non darglielo. A Barbato diceva che il manoscritto era illeggibile [...]; a Lapo che non l'aveva sottomano, ma, se anche l'avesse avuta, [...] il Boccaccio poteva dirgli quanto poco conto l'autore ne facesse (ossia, in altre parole, non gliel'avrebbe data [...]). La notizia piuttosto vaga e strana tramandata da Pietro da Parma e rimasta nello scolio s'inquadra troppo bene con le altre due testimonianze perché noi possiamo negarne la paternità petrarchesca; che essa corrisponda alla verità, è naturalmente tutt'altra faccenda».

⁵⁷⁵ BOCCACCIO, *De vita et moribus dom. F. Petracchi*, 238-244: «Ultra eciam scripsit pulcerrimam comediam, cui titulum imposuit Philostratus, et si dicerem illum Terentii vestigia persecutum, timeo ne, dum omnibus palam erit, que, adhuc modicis visa, latet, ductori ductum legentes extiment et merito preponendum».

⁵⁷⁶ E. COCHIN, *Un amico di Francesco Petrarca. Le lettere di Nelli al Petrarca*, Firenze, Le-Monnier, 1901, epist. XIII, p. 74: «Die michi quando te in Affrica tua legam? quando in buccolicis omnibus? quando in comediis? et dyalogo? nee non et compendioso illo et paratissimo ad ystorias generosas itenere?», corsivo mio.

⁵⁷⁷ *Fam.* II, 8, 1: «Querelarum tuarum vocibus plenus sum, iam res ad fastidium inclinat, iam mollitiem tuam ferre non valeo; neque enim aliter quam si in hanc vitam nuper intrasses, ad occursum rei cuiuslibet expavescis. Pudeat inter lamenta senescere, imo vero pudeat olim senem pueriliter lamentari. Puerorum est ad omnia que viderint obstupescere, quippe quibus nova et admiranda sunt omnia; senibus, et presertim eruditis, nichil novum aut inopinatum evenire solet, nichil itaque stupendum, nichil deplorandum».

⁵⁷⁸ Ivi, 9: «Oro itaque, pater amantissime, et si etatem hanc non dedecet, et iam consulo, ut quicquid evenerit, inducamus in animum ferre fortiter, ferre moderate, ferre sine eiulationibus et sine ulla lamentatione muliebri».

sentimento che egli nutriva per il Colonna, le affermazioni finali sciolgono ogni riserbo: i moniti e i rimproveri, la scontrosità e l'insofferenza dell'autore sfiorano appena il vegliardo, riverberandosi sul mittente⁵⁷⁹

Questa vicinanza non tradisce unicamente l'appartenenza di frate Giovanni alla cerchia culturale di Petrarca, ma una più stretta condivisione di sensibilità che, come si è osservato, caratterizza il pubblico cui si rivolge il poeta.

La *Fam.* III, 13 datata dopo il 1337 contiene una storia sulla podagra modellata sulla narrazione oraziana, e appare anch'essa una finzione. Nella missiva è tuttavia interessante il richiamo alla contrapposizione tra lo sguardo sensoriale e quello interiore che, come si è visto, è un concetto centrale nella filosofia morale petrarchesca⁵⁸⁰ e che tradisce quantomeno gli interessi filosofici dell'interlocutore, d'altronde già affermati nella *Fam.* II, 7.

Nella celebre *Fam.* VI, 2 il poeta racconta delle passeggiate compiute in compagnia di frate Giovanni Colonna durante una sua visita a Roma,⁵⁸¹ ma, come si osservava, non è chiaro se qui Petrarca si riferisca al viaggio del 1337 o a quello del 1341 per la sua incoronazione poetica.⁵⁸² La lettera, significativamente, si apre su due temi: da un lato Petrarca assolve l'opera e gli uomini dei tempi antichi che sono stati in grado di avvicinarsi alla verità,⁵⁸³ dall'altro afferma con forza il primato di Cristo, identificato con la sapienza, su qualsiasi altro *exemplum*,⁵⁸⁴ in linea con quanto osservato nel *De vita solitaria*.⁵⁸⁵ Dopo questa introduzione il poeta narra come le sue passeggiate con il domenicano fossero guidate da una continua associazione di luoghi osservati con vicende storiche,⁵⁸⁶ nelle quali Giovanni non si mostrava meno informato di Petrarca,⁵⁸⁷ ma anzi conosceva meglio del poeta la storia medievale, mentre quest'ultimo si mostrava più esperto di quella antica.⁵⁸⁸ Quindi l'autore dei *Fragmenta* racconta che alla fine delle loro passeggiate i due erano soliti riposare presso le terme di Diocleziano, dove sedevano insieme contemplando le rovine.⁵⁸⁹

La *Fam.* VI, 3, datata maggio 1342 è la lettera più lunga di tutta la raccolta e si configura come

⁵⁷⁹ MELLANO, *L'amicizia come promessa di eternità*, cit., p. 155.

⁵⁸⁰ *Fam.* III, 13, 6: «Hec cum illa dixisset, respondit altera: "Heu quam multa sunt bona que vel nesciendo vel negligendo perduntur! ignorantia cecitas mentis est, negligentia torpor est animi; aperire oculos oportet, et que salutaria se se offerunt non differre. Ecce nunc, ex his que dixi queque audio, cum pessime sit nobis, erit optime si permutemus hospitia. Tuus michi, tibi meus hospes aptissimus fuerit"».

⁵⁸¹ *Fam.* VI, 2, 1: «Deambulabamus Rome soli».

⁵⁸² R. ANTOGNINI, *Il progetto autobiografico delle Familiars di Petrarca*, Milano, Edizioni universitarie di lettere, economia, diritto, 2008, pp. 156-157.

⁵⁸³ *Fam.* VI, 2, 1: «Ita enim philosophorum sectas amare et approbare permittimur, si a veritate non abhorrent, si nos a nostro principali proposito non avertunt; quod ubi forte tentaverint, seu ille sit Plato seu Aristoteles seu Varro seu Cicero, libera contumacia contemnuntur omnes atque calcentur».

⁵⁸⁴ *Ivi*, 4: «Vera quidem Dei sapientia Christus est; ut vere philosophemur, Ille nobis in primis amandus atque colendus est. Sic simus omnia, quod ante omnia cristiani simus; sic philosophica, sic poetica, sic historias legamus, ut semper ad aurem cordis Evangelium Cristi sonet: quo uno satis docti ac felices; sine quo quanto plura didicerimus, tanto indoctiores atque miseres futuri sumus».

⁵⁸⁵ Cfr. par. III.3.3.2.

⁵⁸⁶ *Fam.* VI, 2, 5: «Vagabamur pariter in illa urbe tam magna, que cum propter spatium vacua videatur, populum habet immensum; nec in urbe tantum sed circa urbem vagabamur, aderatque per singulos passus quod linguam atque animum excitaret».

⁵⁸⁷ *Ivi*, 14: «Qui enim hodie magis ignari rerum romanarum sunt, quam romani cives? invitus dico: nusquam minus Roma cognoscitur quam Rome. Qua in re non ignorantiam solam fleo – quanquam quid ignorantia peius est? – sed virtutum fugam exiliumque multarum».

⁵⁸⁸ *Ivi*, 16: «Quid ergo? multus de historiis sermo erat, quas ita partiti videbamur, ut in novis tu, in antiquis ego viderer expertior, et dicantur antique quecunque ante celebratum Rome et veneratum romanis principibus Cristi nomen, nove autem ex illo usque ad hanc etatem».

⁵⁸⁹ *Ivi*, 15: «Et euntibus per menia fracte urbis et illic sedentibus, ruinarum fragmenta sub oculis erant».

una consolatoria in risposta ad una missiva dello stesso frate Giovanni.⁵⁹⁰ Il testo si apre subito con un rimprovero verso l'interlocutore, accusato di lamentarsi troppo della propria sorte,⁵⁹¹ a cui fa però seguito un riconoscimento del forte legame tra i due, in tal senso nulla di ciò che riguarda uno può essere estraneo all'altro.⁵⁹² Di qui Petrarca afferma che mentre la prima parte della missiva di Giovanni lo ha commosso, la seconda lo ha fatto ridere e porta al riguardo una serie di *exempla* su come «licet interdum uno de fonte prodeant risus et lacrimae».⁵⁹³ La *Familiare*, quindi, si struttura sulla trattazione, ricca di esempi illustri, dei rimedi ai mali che affliggono il Colonna: la vecchiaia (parr. 8-37), la povertà (parr. 38-47), la gotta (parr. 48-56), l'impossibilità di viaggiare (parr. 57-62), la lontananza degli amici (parr. 63-66), primo dei quali lo stesso poeta.

Nell'epistola vi sono due elementi di particolare interesse se rapportati ai *Triumph*: il primo è la ricorrenza, a livello degli *exempla* da opporre alla tristezza per la vecchiaia, di molti degli stessi *nomina* riportati nel poema, e in particolare in *TF*. Dei 52 personaggi menzionati, infatti, solo 13 non ricorrono nei *Triumph*, dei quali 7 corrispondono a figure della patristica, che come categoria non è presente nel poema, e 6 sono filosofi greci (Senofane di Colofonte, Cleonte, Gorgia di Leontini, Simonide, Eracleonte ed Eratostene). L'epistola dunque si configura come un interessante intertesto, che, come si osserverà, testimonia che la costruzione degli elenchi di *nomina* trionfali si basa su nuclei memoriali prodotti dallo *studium* petrarchesco e ricorrenti anche in altre opere. Il secondo elemento di interesse è la menzione da parte di Petrarca della fama di cui godeva Giovanni a Roma,⁵⁹⁴ fama che permette al poeta di porre lui stesso e il Colonnese a confronto con gli esempi illustri elencati.⁵⁹⁵ Infine è interessante notare che in tutta l'epistola il poeta si rivolge al frate chiamandolo padre e in particolare in un passo «amicus, imo vero si pater»,⁵⁹⁶ gli stessi ruoli acquisiti dalla guida rispetto all'*agens*. La già osservata *Fam.* VI, 4, infine, contiene la trattazione petrarchesca relativa all'utilizzo dell'*exemplum*, che appare di particolare interesse per evidenziare il discorso erudito sotteso all'impiego dei personaggi illustri che accomunava le attività intellettuali di Petrarca e Giovanni.

Per quanto riguarda i *Fragmenta*, la presenza del Colonnese secondo Santagata sarebbe molto più pervasiva di quanto precedentemente riconosciuto, a lui infatti lo studioso ritiene siano dedicati almeno *Rvf* 144, 28, 7 e forse 40. Si è osservato in tal senso come per Santagata il rientro di Giovanni da Avignone a Roma sia da datare al 1336 e da associare ad una tensione del frate con la curia papale. *Rvf* 114 partirebbe proprio dalla polemica anti-avignonese e dalla condizione di frustrazione del poeta rispetto al contesto in cui si trova, per invitare il Colonnese a Valchiusa, analogamente a quanto avviene nella *Fam.* VI, 3, al termine della quale Petrarca descriveva all'amico il percorso per raggiungerlo da Tivoli, dove questo dimorava.⁵⁹⁷ È poi interessante notare come nella conclusione

⁵⁹⁰ ANTOGNINI, *Il progetto autobiografico*, cit., pp. 157-158.

⁵⁹¹ *Fam.* VI, 3, 1: «nimis es querulus, nimis indulges tibi sortem propriam deflere, miserari res tuas, excusare te ipsum, accusare fortunam».

⁵⁹² *Ivi*, 2: «quanquam usque adeo sint nostra comunia, ut nil proprie alienum dici possit ab altero, quod alterius nostrum sit». Cfr. *ivi*, 3, dove Petrarca cita in tal senso Terenzio: «Quod tanto ante Comicus dixerat: Homo sum, humani a me nichil alienum puto». Il commediografo latino, già osservato in relazione alla *Philologia*, ricorre anche in questa missiva, segnando, forse, un argomento di discussione con il frate.

⁵⁹³ *Ivi*, 4.

⁵⁹⁴ *Ivi*, 60: «Ad cumulum enim gratie celestis accedit, quod non te Rome clausit, ubi et propriis et familie tue titulis es clarior quam quieti tue expedit, sed nec procul et extra prospectum dilecte urbis amovit».

⁵⁹⁵ *Ivi*, 30: «Sed quid ago? brevis consolatio in longam historiam versa est. Dabis autem veniam, si scias quanta cum delectatione versatus sum cum his optimis atque lectissimis senibus, quibus te iam nunc meque non multo post ascriptos cupio, etsi ceteris in rebus impares, at equanimitate et patientia saltem pares».

⁵⁹⁶ *Ivi*, 64.

⁵⁹⁷ *Ivi*, 67-68: «Inter servorum manus ad Anienem, Tiburtina menia prelabentem, perges; ibi navicule impositus prono alveo descendes, donec ad dexteram Tybris occurrerit; inde, iam latiori amne, per ipsius urbis Rome menia, ad mare

del sonetto il poeta affermi di desiderare al suo fianco solo Laura e Giovanni, identificato anche dal riferimento al «piè, sì come mai fu, saldo»⁵⁹⁸ ad indicare la guarigione dalla gotta che lo affliggeva, definendo una coppia che potrebbe essere alla base del percorso trionfale.

Per quanto riguarda *Rvf* 28, Santagata identifica il destinatario non come Giacomo Colonna, ma come frate Giovanni, sulla base dei seguenti versi: «Tu ch'ài, per arricchir d'un bel thesauro, / volte l'antiche et le moderne carte».⁵⁹⁹ Lo studioso in tal senso ricorda che 'thesauro' «è un termine tecnico applicato sia in ambito latino che volgare ai repertori enciclopedici o comunque a opere di impianto erudito»,⁶⁰⁰ individuando l'oggetto del riferimento come il *De viribus illustribus* di Giovanni, laddove al contrario Giacomo, le cui note sono tradite dal Laurenziano 63, 21, dimostrerebbe di essere un «rude postillatore» e uno «stilista grossolano»,⁶⁰¹ dunque difficilmente lodato dal poeta per la sua attività intellettuale.⁶⁰² Le riflessioni relative alla biografia di Giovanni proposte da Santagata, inoltre, potrebbero posizionarlo a Roma nel biennio 1333-1334, nel quale è datato *Rvf* 28.⁶⁰³ A partire dall'identificazione del destinatario di *Rvf* 28 nel Colonnese, Santagata propone che a lui sia indirizzato anche *Rvf* 7. A favore di questa ipotesi lo studioso individua sia i temi anti-avignonesi, sia la riflessione sulla filosofia, nonché la continuità tra i due componimenti.⁶⁰⁴

Infine per quanto riguarda *Rvf* 40, Santagata, seppure con meno convinzione dei casi precedenti, individua di nuovo come destinatario frate Giovanni. La critica ritiene che l'opera richiesta da Petrarca nel sonetto sia una copia di Livio, corrispondente al Par. lat. 5690 appartenente a Landolfo Colonna fino al 1331, anno della sua morte. Per quanto ne sappiamo Petrarca entrò in possesso del manoscritto nel 1351, ma non è possibile ricostruire con certezza i passaggi che lo condussero nelle mani del poeta. Secondo Billanovich fu ereditato da Giacomo Colonna e inviato, sotto richiesta di Petrarca, alla casa avignonese dei Colonna. Secondo Santagata, al contrario, esso passò per le mani di Giovanni, a cui il sonetto sarebbe, dunque, indirizzato.⁶⁰⁵

A fronte di quanto detto è possibile riconoscere come il profilo di frate Giovanni Colonna si presti in modo più che adeguato a rappresentare la guida dei *Triumph*: egli è più anziano del poeta, il quale lo chiama padre e amico, è dotato di un'importante formazione erudita, sia antica che moderna, da cui forse il «ragionare antico»⁶⁰⁶ della guida, e condivide la sensibilità di Petrarca. Per quanto riguarda l'esperienza amorosa della guida, poco si può dedurre dalle scarse informazioni

pervenies; inde etiam dextrorsum, sed fortiori alno creditus, Thirreni sinus equoris obibus; donec, longe relicta Massilia, rursus ad dexteram, rate fluminea Rodani ostio subvehare, qua vetus Arelas palustribus vadis et lapidosa planitie, mox in rupe horrida tristis sedet Avenio olim, nunc Avinio, ubi nunc Pontifex Maximus Romanus, propriis sedibus desertis, obstante, ut arbitror, natura, caput orbis efficere nititur, et Laterani immemor et Silvestri; inde, semper adverso flumine, tribus passuum milibus aut paulo amplius ascendens, argenteum gurgitem obvium habebis ad dexteram; flecte iter: Sorgia est, placidissimus fluviorum; cuius aquis quindecim aut circiter passuum milia conscendens, nulli secundum fontem, lucidissimi amnis originem, videbis, et incumbentem scatebris prealtam rupem, ut iam transiri ulterius nec possit nec oporteat. Ut enim dextera et secunda sint omnia, illic tandem in terram depositus, ad dexteram me videbis».

⁵⁹⁸ *Rvf* 114, v. 14.

⁵⁹⁹ *Rvf* 28, vv. 76-77.

⁶⁰⁰ SANTAGATA in *Canzoniere*, a cura di Id., cit., p. 151.

⁶⁰¹ G. BILLANOVICH, *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo*, vol. I *Tradizione e fortuna di Livio tra Medioevo e Umanesimo*, Parte I, Padova, Antenore, 1981, pp. 182 e 220.

⁶⁰² D'altro canto Billanovich ricorda che anche Giacomo potrebbe essersi dedicato a studi eruditi come dimostrerebbe il fatto che egli era in possesso dello Harleiano 2493, contenente la III decade di Livio, donato a Petrarca nel 1326 come parte del suo stipendio, (ivi, p. 189).

⁶⁰³ Cfr. SANTAGATA in *Canzoniere*, a cura di Id., cit., p. 142.

⁶⁰⁴ Cfr. *Rvf* 28, v. 11: «né Natura può star contra 'l costume» e *Rvf* 7, v. 4: «nostra natura vinta dal costume». Per l'identificazione di Giovanni come destinatario di *Rvf* 7 si veda SANTAGATA, *Petrarca e i Colonna*, cit., pp. 35-52.

⁶⁰⁵ Per la ricostruzione della questione si veda ivi, pp. 73-75.

⁶⁰⁶ *TC* I, v. 49.

relative alla biografia di Giovanni, ma è possibile interpretare in tal senso, seppure non senza il rischio di forzatura, il richiamo petrarchesco ai pericoli del peccato nei quali il poeta sarebbe caduto, mentre il Colonna sarebbe riuscito a fuggire:

Quam iam hinc tripartitam fore provideo, quod tua quoque de rebus variis triplex est querela. Unum, quod breviter dici poterat, non fuit consilium differre: me scilicet, peccatorum meorum nodis implicitum, nondum in portum potuisse confugere, sed in eadem tempestate, qua me discedens reliquisti iactatum, fluctibus herere; nequicquam sepe retentantem vela facere, siquis meus ventus ab occidente consurgeret; *hoc tamen solo letum et deo gratias agentem, quod te saltem permultos labores evasisse video, quod navicula tua, ex eisdem periculis veniens, Aut portum tenet aut pleno subit ostia velo*⁶⁰⁷

Il fatto che Giovanni fosse al corrente delle questioni amorose del poeta è invece credibile per gli stretti rapporti che essi intessono e per la confidenza con la quale il frate racconta i suoi tormenti a Petrarca, che fa sospettare un reciproco scambio di riflessioni e angosce.⁶⁰⁸

Per quanto riguarda l'atteggiamento del personaggio che funge da guida nei *Triumphs*, che si dimostra «men che l'altre [ombre] trista», esso può essere posto in relazione sia alla precoce rinuncia al peccato appena osservata, sia alla sua figura di *puer senex* che, come si è osservato, sorge dalla corrispondenza con Petrarca. Inoltre, l'atteggiamento bonariamente scherzoso della guida nei confronti dell'*agens*,⁶⁰⁹ che darebbe ragione ad Ariani nell'individuare un tratto del carattere del personaggio come base per la sua minor tristezza rispetto alle altre ombre della schiera, potrebbe essere posto in relazione al richiamo sistematico al genere della commedia che attraversa gli scambi tra il poeta e il frate. Si ricordi in tal senso che Petrarca racconta di aver scritto la *Philologia*, dedicata al Colonna, proprio «ut curas tibi [di Giovanni] iocis excuterem».⁶¹⁰

C'è poi un altro elemento a favore della candidatura di frate Giovanni, ossia il luogo in cui avviene il trionfo di Amore. Come si avrà modo di osservare, infatti, la sede del palazzo-prigione di Cupido è Cipro, isola che viene menzionata come luogo di nascita di Venere. La critica non sembra essersi concentrata su questo dettaglio, ma in questo contesto il Colonnese rappresenterebbe la guida perfetta per l'*agens*, visti i suoi viaggi e la sua permanenza in qualità di cappellano di Giovanni Conti a Nicosia. Non solo ma, se, come ipotizza Santagata, in una prima stesura del poema *TC II* seguiva l'ingresso del corteo nel palazzo-prigione di Amore, l'incontro con la guida e la sua successiva esposizione dei personaggi presenti nel corteo sarebbe dovuta avvenire proprio a Cipro, dando maggior risalto alla sede del trionfo. Una traccia di questo piano originario per *TC* potrebbe essere rappresentata dalla menzione da parte della guida dell'«aer fosca»⁶¹¹ che avvolge il luogo dell'incontro con l'*agens*, che tuttavia appare assente nello svolgimento di *TC*, ma ricorre nel palazzo-prigione di Amore in *TC IV* («In così tenebrosa e stretta gabbia / rinchiusi fummo»)⁶¹²

Per quanto riguarda il magistero ideale che la guida dovrebbe avere nei confronti di Petrarca, la critica, come si deduce dalle identificazioni proposte, tende a indicare la figura di un poeta, possibilmente importante nella formazione petrarchesca, anche in linea con il modello di Virgilio, Stazio e Brunetto Latini nella *Commedia*. È però da notare che se, come si osserverà, *TM II* introduce

⁶⁰⁷ *Fam. II*, 5, 6, corsivo mio.

⁶⁰⁸ A questo dato va aggiunto che per Carducci il destinatario di *Rvf* 28 deve essere «consapevole e un po' confidente degli amori del Petrarca» (SANTAGATA, *Petrarca e i Colonna*, cit., p. 21).

⁶⁰⁹ *TC III*, vv. 95-99: «l'amico mio più presso mi si fece, / e con un riso, per più doglia darne, / disse mi entro l'orecchia: "Ormai ti lece / per te stesso parlar con chi ti piace, / ché tutti siam macchiati d'una pece"».

⁶¹⁰ *Fam. II*, 7, 5.

⁶¹¹ *TC I*, v. 46.

⁶¹² *TC IV*, vv. 157-158.

un discorso filosofico-sapientiale nel poema e *TF* la una dimensione collettiva, il progetto iniziale dei *Triumphs* non guardava tanto alla poesia in quanto a temi e modelli, ma piuttosto all'eruditismo storico-filologico, rispetto al quale, come si è osservato, frate Giovanni si dimostra un interlocutore privilegiato di Petrarca. Il modello dantesco in tal senso, forse percepito dall'autore dei *Fragmenta* come privo di una dimensione storicamente attenta e di una riflessione sull'utilizzo dell'*exemplum*, si integrava con l'attenzione storico-enciclopedica nei confronti delle figure illustri. Non solo, ma il frate poteva servire al poeta come richiamo alla tradizione mnemonica ed al legame tra parola e immagine, elementi retorici di grande importanza nella prassi predicatoria dell'ordine domenicano di cui Giovanni faceva parte, proprio in qualità di predicatore.⁶¹³ Ma su questi elementi ulteriori riflessioni richiedono un'analisi più approfondita delle opere del Colonna, le quali ad oggi attendono ancora un'edizione esaustiva.

È poi da notare che il riferimento a Giovanni come guida nei *Triumphs* replicherebbe quanto si osserva nei *Fragmenta*, dove le due direttrici sono Laura e i Colonna, e proprio in tal senso la scomparsa della guida potrebbe essere da imputare al raffreddamento dei rapporti tra Petrarca e la famiglia romana dopo la rivolta di Cola di Rienzo, che avrebbe indotto il poeta ad oscurare l'identità del personaggio.⁶¹⁴

A fronte di quanto detto, resta il problema dell'origine della guida. Se infatti la «terra toscana» menzionata in *TC* I indicasse la toscana, difficilmente il frate potrebbe risultare una proposta credibile. Anche se non sappiamo dove egli nacque, e se la famiglia Colonna aveva possedimenti nella Tuscia,⁶¹⁵ appare difficile collocare Giovanni in questi territori,⁶¹⁶ anche vista la sua appartenenza al ramo Gallicano della famiglia, ramo secondario le cui proprietà probabilmente si limitavano alla zona laziale che circondava la stessa Galliciano e Tivoli.⁶¹⁷ D'altro canto l'incertezza

⁶¹³ Ma si veda in tal senso VOGLI, *Petrarca e la vita religiosa*, cit., p. 55: «Petrarca si esprime nei suoi scritti [...] in modo selettivo, scegliendo quei temi e quei personaggi che sono più vicini al suo gusto, e occupandosi esclusivamente di quegli ordini che, nella sua visione e nei racconti tramandati, ebbero presente alla loro fondazione l'anelito alla vita eremitica e contemplativa: egli tratta dunque dell'ordine benedettino e delle sue filiazioni, degli eremiti agostiniani e dei francescano, e non accenna mai né ai domenicani, né all'«ordo canonicus»». Tuttavia la stessa studiosa nota in ivi p. 93: «Se si getta [...] uno sguardo d'assieme sui rapporti tra Petrarca ed i religiosi, appare che, numericamente innanzitutto, egli strinse rapporti di amicizia più frequentemente con religiosi dotti ma non contemplativi, e che inoltre *con essi solo (gli agostiniani o i domenicani, ad esempio [...]) si può constatare una corrispondenza intima di interessi e affetti*», corsivo mio.

⁶¹⁴ Cfr. ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 149: «Petrarca voleva inserire una presenza, o simbolica o diegetica, che in un secondo momento gli è risultata ingombrante e imbarazzante».

⁶¹⁵ È in tal senso da notare che l'incertezza riguardo la definizione di «terra toscana», anche qualora Petrarca si riferisse alla Toscana, riguarda anche i limiti e la definizione di tale regione. Se il poeta infatti si riferisse alla regione romana essa si espanderebbe a sud, comprendendo alcuni possedimenti di Colonna. Si veda in tal senso S. CAROCCI, *Baroni di Roma. Dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel Duecento e nel primo Trecento*, Roma, Ecole française de Rome, 1993, p. 361: «nel 1292-1293 Giovanni Colonna e i suoi figli si insignoriscono di Ninfa, in Marittima, e negli stessi mesi i due cardinali Colonna acquistano, in Tuscia, la città di Nepi e Ponte Nepesino 40, fondando nel frattempo un castello, ostentatamente denominato Colonna, su un terreno sito nei pressi di Bomarzo e appartenente al monastero «familiare» di S. Silvestro in Capite».

⁶¹⁶ Non è chiaro quali rapporti intercorressero tra i diversi rami delle famiglie baronali romane e Carocci individua dei casi in cui, in assenza di eredi diretti, i possedimenti vengono trasmessi tra i diversi rami, testimoniando, se non una condivisione, almeno una vicinanza nella gestione dei beni. Cfr. ivi, pp. 158-159: «Giovanni Colonna di Genazzano, privo di figli maschi legittimi, aveva infatti designato eredi non i cugini primi (i Colonna di Olevano), ma Pietro di Agapito e Stefanuccio di Stefano Colonna di Palestrina, suoi parenti di quarto grado, mentre nel 1344 proprio Pietro di Agapito Colonna, diventato nel frattempo unico proprietario di Genazzano, divideva i propri castelli, in caso di estinzione del suo ramo, fra i figli di due zii, Stefano il Vecchio e Giacomo Sciarra».

⁶¹⁷ Cfr. ivi, p. 358: «Dei tre rami, quello dei Colonna di Galliciano è indiscutibilmente il meno importante. Non annovera né prelati, né senatori, né altri personaggi di prestigio. I tre castra familiari, pur se vantaggiosamente prossimi a Roma, sembrano essere di modeste dimensioni e restano i soli possessi signorili del ramo. Prima del 1290, inoltre, Pietro di Pietro di Galliciano e i figli del fratello Landolfo si dividono i domini. Al primo vanno S. Giovanni in Campo Orazio e la metà di Galliciano, ai secondi S. Cesareo e la rimanente parte del castrum principale. Alla morte di Pietro, nel 1290,

riguardo la definizione di «terra tosca» potrebbe lasciare aperto uno spiraglio sulla candidatura di Giovanni, che pure per il resto delle sue caratteristiche ha tutte le carte in regola per essere la guida trionfale.

Frate Giovanni Colonna, dunque, presenta molte delle caratteristiche evidenziate da Petrarca per la guida trionfale, ma allo stesso tempo pende sulla sua identificazione l'impossibilità di ricostruire larghe parti della sua biografia, dal problema della nascita a quello dell'esperienza amorosa. In tal senso la proposta qui portata non vuole rappresentare una nuova coscienza critica, ma appare utile a porre l'attenzione su una questione ancora aperta e dibattuta, rispetto alla quale si è spesso ragionato a partire dalla fonte dantesca, non tenendo conto del fatto che il modello della *Commedia*, già importante per i *Triumphs*, avrebbe potuto sovrastare lo sperimentalismo petrarchesco se anche la guida fosse stata modellata sul testo di Dante. In altre parole non è detto che la guida trionfale debba essere un poeta, né che i rimandi alla *Commedia* nel suo profilo nascondano più di una mera ripresa testuale. Così non appare necessario che il personaggio sia famoso, o almeno abbia mantenuto intatta la sua fama nel tempo, ma è più probabile che egli si nasconda nella cerchia di amicizie di Petrarca.

IV.3.5.3. La funzione lirica dei personaggi secondari nei *Triumphs*

Il caso della guida appena preso in considerazione è emblematico di come, in linea con quanto osservato, la traslazione della memoria nella *factio* conduca in molti casi, non solo alla difficoltà di individuare il ricordo sotteso alla rappresentazione poemica, ma addirittura all'impossibilità per il lettore di distinguere il confine tra la letterarizzazione del ricordo e l'adesione ad un *topos* letterario. Ciò a ben vedere avviene soprattutto in relazione alla comparsa di quelle voci secondarie che spesso influiscono, anche in modo importante sul percorso dell'*agens*. La guida di *TC* e *TP* è un esempio di questa dinamica, ma accanto all'oscuro personaggio si possono nominare anche il gruppo di figure femminili che circonda Laura al momento della sua morte in *TM I*, si cui si avrà modo di tornare, la misteriosa donna che intercede per Petrarca in *TM II*, le voci che guidano lo sguardo dell'*agens* in *TF* e la stessa *vox caeli* di *TT*. In tutti questi casi la finzione sembra appannare la memoria, rendendo indecifrabile il rimando, secondo la stessa dinamica osservata nelle canzoni "a politico". Proprio sulla base di quanto analizzato nel canzoniere, tuttavia, al di là della loro inattingibilità memoriale per il lettore, questi passi possono essere interpretati in relazione alla loro funzione lirica, e dunque rispetto al rapporto che essi instaurano con il percorso dell'*agens* nel poema.

In tal senso, per quanto riguarda la figura della guida, è interessante prendere in considerazione quanto afferma Barberi Squarotti, il quale riconosce come il personaggio di *TC*, lontano dal Virgilio dantesco, assuma una funzione più vicina a quella dell'Agostino del *Secretum*:

l'amico fraterno, che è l'interlocutore del primo dialogo del poema, si contrappone certamente al Virgilio della *Commedia*. Anche il *Secretum* è un dialogo con un personaggio infinto non nel nome, ma certamente nella funzione, a differenza del Virgilio dantesco, che non è soltanto l'interlocutore del poeta nel suo viaggio, ma vi possiede una posizione esemplare perché è investito del compito di portare in sé l'allegoria della ragione umana nei suoi limiti creaturali: l'Agostino del *Secretum* è molto prossimo alla guida del *Triumphus Cupidinis*. È l'altra faccia del Petrarca stesso, quella matura ed esperta, colui che ha appieno soddisfatto il desiderio di conoscere, e

Gallicano torna per intero ai nipoti, mentre S. Giovanni in Campo Orazio assegnato al monastero di S. Silvestro in Capite, figura alcuni anni dopo fra i possessi dei Colonna di Palestrina, non facendo mai più ritorno al ramo di Gallicano».

ne espone i risultati al giovane Francesco del sogno⁶¹⁸

A partire da questa riflessione lo studioso ventila la possibilità che la guida sia da identificare con lo stesso Petrarca, posizionato in un momento temporale successivo alla *visio*.⁶¹⁹ La suggestiva proposta, che pure troverebbe riscontro nella lettura di *Rvf* 245 fornita da Antonio Daniele,⁶²⁰ appare, proprio in virtù della complessa stratificazione temporale che si è visto caratterizzare il poema, ardita. In tal senso una quarta proiezione dell'io lirico nel testo, che tra l'altro avrebbe la coscienza dell'*auctor*, appare ridondante. Più interessante sarebbe pensare ad una guida corrispondente alla temperie emotiva del *dormiens*, che pure non conosce apparentemente la morte di Laura, elemento che collima con la scomparsa della guida in *TM*. Tuttavia anche in questo caso non si sentirebbe la necessità di identificare il misterioso personaggio di *TC* con lo stesso Petrarca, anche visto il suo ruolo tutto sommato marginale, almeno se confrontato con quello dell'*agens* e quello dell'*auctor*.

Ciò che tuttavia appare interessante nella proposta di Barberi Squarotti è che lo studioso intuisce la funzione lirica della guida trionfale: questa infatti, così come l'*Agostino* del *Secretum* e la Laura di *TM II*, non rappresenta altro che uno specchio dell'*agens*, che lo accompagna attraverso la formazione letteraria ed erudita preliminare e successiva rispetto al suo innamoramento. Il *topos* escatologico della guida, in tal senso, al di fuori della *fictio* visionaria assume il ruolo di un ulteriore *exemplum*, più vicino all'*agens* di quanto non lo siano quelli letterari che popolano *TC*. In altre parole il personaggio si fa specchio di un Petrarca che coscientemente si avvia ad un'esperienza amorosa distruttiva, anche se preparato dalla sua formazione poetica. In linea con questa dinamica si noti che i dialoghi tra la guida e il poeta sostituiscono i frequenti scambi tra il poeta e Amore a cui si assiste nei *Fragmenta*, i quali a loro volta narrativizzano i soliloqui dell'io lirico nella raccolta. Se è dunque improbabile che nella *fictio* visionaria la guida rappresenti un'effettiva proiezione di Petrarca, essa tuttavia, al di fuori della finzione, assume effettivamente questa funzione lirica, che, come nota Antonio Daniele, viene spesso associata dal poeta a sovrapposizioni, scambi e offuscamenti di identità:

Tale intercambiabilità di soggetti nella – diciamo così – permanenza di predicati simili è una caratteristica del Petrarca: la sua firma, il segno di una univocità di soluzioni liriche che trovano il modo di fissarsi già dall'origine portando in sé in potenza quel fenomeno di ricalco e riproposizione di forme e figure che fu poi il petrarchismo⁶²¹

La medesima dinamica si osserva per quanto riguarda gli episodi già osservati relativi alla misteriosa donna di *TM II* e alla poesia cantata da Laura a Petrarca. In entrambi i casi, al di là della verità degli eventi e delle situazioni, le scene menzionate hanno la funzione di rafforzare la verità morale del messaggio sotteso a *TM II*, sia quello filosofico-sapientziale che quello relativo all'esperienza amorosa. In altre parole, vere o finte che siano, le due scene permettono all'*agens* di interiorizzare la coscienza lirica conseguente alla significazione della propria esperienza amorosa come percorso di

⁶¹⁸ BARBERI SQUAROTTI, *Itinerarium*, cit., p. 50.

⁶¹⁹ Ivi, p. 65: «Il viaggio è viaggio a se stesso, ai propri ideali e valori; e si spiega perché la guida fosse proprio Francesco vecchio, esperto della parola, della fama, della morte, del tempo, dopo l'esperienza d'amore».

⁶²⁰ Daniele interpreta *Rvf* 245 associando la figura dell'«amante antiquo et saggio» (v. 3) allo stesso Petrarca e i «duo minori» (v. 4) al giovane poeta e Laura, introducendo un precedente nell'opera petrarchesca in cui il poeta si sdoppia in una figura anziana e saggia ed una giovane e innamorata. Si noti in tal senso la ricorrenza dell'aggettivo 'antico' nel sonetto e in *TC I*, v. 49. Cfr. DANIELE, *La memoria innamorata*, cit., p. 118: «Ora a noi pare che il son. *Due rose* permetta una visione "rovesciata" dei fatti e [...] consigli piuttosto di vedere nell'eloquente elargitore di rose e di motti il Petrarca stesso in età senile, compiaciuto e stupefatto osservatore degli effetti della propria parola su una coppia di giovani amanti».

⁶²¹ DANIELE, *La memoria innamorata*, cit., p. 123.

formazione morale. Allo stesso modo la generica voce che guida l'*agens* in *TF* ha prima la funzione di mostrare i personaggi che appartengono all'ala destra del corteo della Fama, poi quella di evidenziare quella di sinistra, mimando la duplice formazione del concetto di gloria nel percorso erudito di Petrarca. Ancora, la *vox caeli* di *TT* sancisce la presa di coscienza della verità lirica celata dietro l'immagine del Sole in rapido movimento attorno alla Terra.

In tal senso la debolezza degli snodi narrativi e dell'azione delle voci secondarie dei *Triumph*, anche a fronte dei limiti interpretativi imposti dall'incompiutezza del poema, appaiono come conseguenze del primato della funzione lirica dell'immagine visionata dall'*agens* trionfale, rispetto alla dimensione narrativa imposta dal *topos* visionario. L'ordine della scrittura evidenziato da Ariani confrontando i *Triumph* con il *Roman de la Rose*, in tal senso, non corrisponde ad una letterarizzazione della narrazione: la *visio*, infatti, non è solo una *fictio* che nasconde l'adesione ai *topoi* imposti dalla tradizione, ma uno strumento che permette una visualizzazione lirica del contenuto della memoria, anche a costo di aporie diegetiche.

IV.3.6. IL PERCORSO DELL'AUCTOR

Si è sin qui osservato come il percorso visionario dell'*agens* celi una dimensione figurativa afferente alla memoria dell'*auctor*. Le due proiezioni dell'io lirico, come si anticipava, interagiscono in modo peculiare nei *Triumph*, come nota Velli:

il fatto è – si tratta di un dato generale – il piano della *fictio* oggettiva (il racconto del sogno-visione) e l'altro della condizione dell'io narrante al momento della scrittura s'intersecano costantemente senza che il testo offra segni di consapevolezza della distanza tra i due piani e della necessità della distinzione. Ora la spiegazione credo sia ovvia: il poeta, semplicemente, non avverte quelle necessità. Ed è questo ancora una volta che l'oppono a Dante; contrariamente a quel che avviene nei *Trionfi*, Dante pellegrino e Dante poeta, nella *Commedia*, hanno ben discernibile, diverso e autonomo, statuto, e dal contatto, o opposizione, tra i ruoli deriva parte non indifferente dello spessore significante del testo⁶²²

L'*auctor* e l'*agens* quindi sembrano seguire un percorso parallelo ma ricco di intersezioni, nelle quali si osserva la medesima attualizzazione dell'immagine che si è analizzata nelle canzoni "a politico". Queste attualizzazioni nel poema sono nascoste dalla finzione visionaria e dal racconto del sogno ad essa afferente, ma sorgono proprio nei momenti in cui la memoria e la *fictio* si sovrappongono e il loro equilibrio si incrina, lasciando trasparire la centralità dell'io lirico nel percorso sotteso al politico trionfale. Al già corposo gruppo di esempi che tradiscono la dimensione memoriale presente nell'arrangiamento del poema si dovrà dunque aggiungere questa dinamica di attualizzazione, che appare di grande importanza nei *Triumph*, al punto di strutturare un vero e proprio percorso dell'*auctor* che corre parallelamente a quello dell'*agens*.

IV.3.6.1. L'attualizzazione di *TC* e la «temperie emotiva» dell'*auctor*

La prima testimonianza di un effetto della *visio* dell'*agens* sul *nunc* dell'*auctor* si ha significativamente a seguito l'incontro con la Laura in *TC* III. Infatti, dopo la comparsa della

⁶²² VELLI, *Petrarca, la poesia latina medioevale*, cit., p. 132.

giovinetta al lato dell'*agens* nel testo si incontrano diverse tracce della visualizzazione della medesima scena da parte dell'*auctor*:

Ad ogni altro piacer cieco era e sordo,
seguendo lei per sì dubbiosi passi
ch' i' tremo ancor qualor me ne ricordo.
Da quel tempo ebbi gli occhi umidi e bassi,
e 'l cor pensoso, e solitario albergo
fonti, fiumi, montagne, boschi e sassi;
da indi in qua cotante carte aspergo
di pensieri e di lagrime e d'inchiostro,
tante ne squarcio, e n'apparecchio, e vergo;
da indi in qua so che si fa nel chiostro
d'Amor, e che si teme, e che si spera,
e, chi sa legger, ne la fronte il mostro;
e *veggio* andar quella leggiadra fera
non curando di me né di mie pene,
di sue vertuti e di mie spoglie altera⁶²³

Il primo segno di attualizzazione dell'esperienza visionaria è il tremore indotto dal ricordo di Laura («*ch' i' tremo ancor qualor me ne ricordo*»). Ora, dato che la visione della donna è un ricordo tanto dell'*auctor* quanto del *dormiens* che viene rivissuto visionariamente dall'*agens*, è lecito credere che raccontando la scena l'*auctor* ricordi il reale incontro con Laura, piuttosto che la sua rappresentazione visionaria, o che almeno le due dimensioni si sovrappongano durante l'atto memoriale e la scrittura. A questo tremore indotto dal ricordo segue una duplice attualizzazione, che pone in evidenza gli effetti del ricordo sul *nunc*: la formula «*da indi in qua*», infatti, riporta tanto l'esperienza d'amore («*da indi in qua so che si fa nel chiostro / d'Amor*»), quanto la scrittura da essa indotta («*da indi in qua cotante carte aspergo*») al presente dell'*auctor*.⁶²⁴ Nota in tal senso Velli: «è chiaro. Siamo ora fuori del sogno. L'io narrante riflette la temperie emotiva del momento in cui sta parlando, scrivendo».⁶²⁵ Questa attualizzazione della condizione emotiva dell'*agens* nel tempo dell'*auctor* produce a sua volta una vera e propria visualizzazione dell'immagine di Laura vittoriosa sia sull'amante che su Amore («*veggio andar quella leggiadra fera / non curando di me né di mie pene, / di sue vertuti e di mie spoglie altera*») da parte dell'*auctor* stesso. In tal senso egli compie un'azione analoga a quella osservata nelle canzoni “a polittico”: presenta di fronte a se stesso la figura della donna, traslata nella finzione trionfale entro le dinamiche della *visio*, ma in realtà afferente ad una dimensione memoriale, e attraverso questo processo ottiene una revisione della connotazione e del significato di questa stessa immagine. Questa è l'operazione da cui origina il percorso di rivisitazione memoriale di fantasmi individuato da Ariani nel poema.

Se il brano attualizza l'immagine nel tempo dell'*auctor* è lecito ipotizzare che le terzine successive alla scena dell'innamoramento nelle quali viene descritta la legge d'Amore non rispecchino solo la condizione dell'*agens*, ma anche e soprattutto quella dell'*auctor*, colto nel ricordo dell'esperienza amorosa. Quest'ultima, come si accennava, viene descritta attraverso una serie di

⁶²³ TC III, vv. 109-123.

⁶²⁴ BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, cit., p. 185: «La distanza fra questa visione e la realtà (presunta tale, s'intende) è esplicitamente misurata dalle tre terzine successive, che non a caso si aprono con il ricordo allusivo di “quel tempo” – l'incontro reale con Laura – e poi con “da indi in qua”, che porta in primo piano il momento della scrittura».

⁶²⁵ VELLI, *Petrarca, la poesia latina*, cit., p. 132.

topoi del canzoniere:⁶²⁶ il cuore che si divide da se stesso («Or so come da sé 'l cor si disgiunge»),⁶²⁷ la guerra d'amore («e come sa far pace, guerra e tregua»),⁶²⁸ gli effetti fisici dell'amore sull'amante («e so come in un punto si dilegua / e poi si sparge per le guance il sangue, / se paura o vergogna aven che 'l segua»),⁶²⁹ il desiderio e la paura dell'amata («so de la mia nemica cercar l'orme / e temer di trovarla»),⁶³⁰ la volontà di trasformarsi in lei («e so in qual guisa / l'amante ne l'amato si trasforme»),⁶³¹ ma soprattutto l'opposizione tra Amore e ragione, che introduce l'esperienza erotica nel discorso morale sotteso al *topos* del *corpus carcer*, ancora prima di rappresentarlo attraverso il palazzo-prigione di Amore («so come Amor sopra la mente rugge, / e come ogni ragione indi discaccia»).⁶³²

Ora, il fatto che il brano preso in considerazione rispecchi la temperie emotiva dell'*auctor* potrebbe indurre a credere che il tempo della scrittura corra parallelamente a quello della *fictio*, per cui in sostanza la posizione temporale dell'*auctor* corrisponderebbe a quella dell'*agens* subito dopo aver superato ogni singola stazione trionfale. Tuttavia ciò appare impossibile, poiché almeno in due casi l'*auctor* dimostra di conoscere gli eventi che seguiranno all'interno della visione. Il primo si osserva in *TC IV*, dove egli anticipa il duello che si svolgerà tra Laura e Amore;⁶³³ il secondo nell'*incipit* di *TM I*, dove l'*auctor* prefigura la morte di Laura prima che venga descritta nella *visio* («Quella leggiadra e gloriosa donna, / ch'è oggi ignudo spirto e poca terra / e fu già di valor alta colonna»).⁶³⁴ La posizione temporale dell'*auctor* è dunque da individuare in un momento successivo alla morte di Laura, ad una certa distanza dalla visione: in tal senso la sua adesione emotiva e morale alle esperienze dell'*agens* non tradisce una frammentazione del tempo della scrittura, quanto la stessa dinamica di attualizzazione propria della narrazione per quadri lirici osservata nelle canzoni "a polittico".

IV.3.6.2. *Fictio* e ricordo in *TM*

Anche in *TP* si rintracciano dei casi di attualizzazione, sui quali sarà però necessario tornare, poiché in questo capitolo essi acquisiscono una valenza metapoetica. Diversa è la situazione in *TM I*, dove i processi mnemonici appaiono complessi: qui infatti si assiste ad una sovrapposizione incongrua tra *fictio* e memoria dell'*auctor*. Innanzitutto è da notare che anche in questo capitolo la temperie emotiva dell'*auctor* coincide con quella dell'*agens*, come si comprende prendendo in considerazione il passo in cui il primo prende la parola, commentando la misera condizione di coloro che fanno parte della

⁶²⁶ Cfr. ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 136: «la fitta compresenza intertestuale, nell'officina volgare di Petrarca, di *RVF* e *Triumphs* tocca in *TC III* uno dei suoi apici, per la volontà di esibire, innanzi tutto in indelebili misure fonico-ritmiche, un consuntivo epigrafico della "dolce memoria" come memoria formale, attiva all'interno del codice di referenti che si è data».

⁶²⁷ *TC III*, v. 151. Cfr. ivi, vv. 165-166: «viver, stando dal cor l'alma divisa; / so mille volte il di ingannar me stesso».

⁶²⁸ Ivi, v. 152. Cfr. ivi, vv. 175-180: «so com'Amor saetta e come vola, / e so com'or minaccia et or percote, / come ruba per forza e come invola, / e come sono instabili sue rote, / le mani armate, e gli occhi avolti in fasce, / sue promesse di fé come son vote».

⁶²⁹ Ivi, vv. 154-156. Cfr. ivi, vv. 163-164: «so fra lunghi sospiri e brevi risa / stato, voglia, color cangiare spesso» e ivi, vv. 181-183: «come nell'ossa il suo foco si pasce / e ne le vene vive occulta piaga, / onde morte e palese incendio nasce».

⁶³⁰ Ivi, vv. 160-161.

⁶³¹ Ivi, vv. 161-162.

⁶³² Ivi, vv. 169-170.

⁶³³ *TC IV*, vv. 88-92: «materia di coturni e non di socchi / veder preso colui ch'è fatto deo / da tardi ingegni rintuzzati e sciocchi: / ma prima vo' seguir che di noi feo, / e poi dirò quel che d'altrui sostenne».

⁶³⁴ *TM I*, vv. 1-3, corsivo mio.

schiera della Morte:

U' sono or le ricchezze? u' son gli onori
e le gemme e gli scettri e le corone
e le mitre e i purpurei colori?
Miser chi speme in cosa mortal pone
(*ma chi non ve la pone?*), e se si trova
a la fine ingannato è ben ragione⁶³⁵

Apparentemente la riflessione dell'*auctor* in questo caso funge da commento e guida l'interpretazione della scena del trionfo della Morte sui corpi osservata dall'*agens*, tuttavia, a ben vedere, la domanda «ma chi non ve la pone?» si configura come un'anomalia rispetto al messaggio morale veicolato dal passo. Pacca interpreta il verso come un «inciso autocritico [che] sottolinea umilmente che lo stesso autore dell'invettiva non è esente dalle colpe che rimprovera agli altri».⁶³⁶ Tuttavia, sulla base di quanto osservato, tale commento può essere interpretato come una nuova attualizzazione: come l'*agens*, che si trova ad affrontare la morte di Laura, sperimenta un attaccamento alle immagini del mondo, così l'*auctor* giustifica tale attaccamento, attualizzando la temperie emotiva del suo *alter ego* e contraddicendo quanto egli stesso affermerà in *TE*.⁶³⁷

A questa attualizzazione emotiva segue la visualizzazione della scena della morte di Laura, ma questa volta, al contrario di quanto avveniva in *TC III*, nel testo si sovrappongono chiaramente visione e memoria, svelando ancora la finzionalità del sogno. La dipartita della donna, infatti, viene rappresentata seguendo due figurazioni che si intersecano, delle quali la prima appartiene alla dimensione visionaria:

Quella bella compagna era ivi accolta
pure a vedere e contemplare il fine
che far convensi, e non più d'una volta:
tutte sue amiche e tutte eran vicine.
Allor di quella bionda testa svelse
Morte co la sua mano un aureo crine:
così del mondo il più bel fiore scelse,
non già per odio, ma per dimostrarsi
più chiaramente ne le cose eccelse.
Quanti lamenti lagrimosi sparsi
fur ivi, essendo que' belli occhi asciutti
per ch'io lunga stagion cantai et arsi!
E fra tanti sospiri e tanti lutti
tacita e sola lieta si sedea,
del suo ben viver già cogliendo i frutti.
“Vattene in pace, o vera mortal dea!”
diceano; e tal fu ben, ma non le valse
contra la Morte in sua ragion sì rea⁶³⁸

Nella visione la Morte strappa «l'aureo crine» dalla «bionda testa» di Laura e tra i «lamenti lagrimosi» e «tanti sospiri e tanti lutti» la donna si siede «tacita e sola lieta».

Allo stesso tempo il ricordo esperienziale relativo alla morte della donna, già anticipato

⁶³⁵ *TM I*, vv. 82-87, corsivo mio.

⁶³⁶ PACCA in *Triumphs*, cit., p. 286.

⁶³⁷ *TE*, v. 6: «ma ben veggio che 'l mondo m'ha schernito».

⁶³⁸ *TM I*, vv. 109-126, corsivi miei.

dall'*auctor* per mezzo del richiamo alla «lunga stagion»⁶³⁹ del suo amore e della sua poesia, diviene oggetto dei versi successivi:

*Che fia de l'altre, se questa arse et alse
in poche notti e si cangiò più volte?
O umane speranze cieche e false!
Se la terra bagnar lagrime molte
per la pietà di quella alma gentile,
chi 'l vide il sa; tu 'l pensa che l'ascolte.
L'ora prima era, il dì sesto d'aprile,
che già mi strinse, et or, lasso, mi sciolse:
come Fortuna va cangiando stile!*⁶⁴⁰

Le «poche notti» in cui la donna «arse et alse» contraddicono la scansione temporale della visione, nella quale tutte le schiere trionfali dovrebbero succedersi nel tempo di una notte.⁶⁴¹ Questa aporia potrebbe essere ricondotta all'incertezza propria del tempo del sogno, ma nel passo vi sono altri due elementi che richiamano una realtà extra-onirica, ossia la menzione di coloro che videro di persona la morte di Laura («chi 'l vide il sa») e la datazione («L'ora prima era, il dì sesto d'aprile») che riconduce la visione ad uno spazio memoriale.

A questi dati va aggiunta anche un'anomalia figurativa: pochi versi dopo il passo osservato, infatti, viene descritta una scena in cui le «belle donne» che fanno parte della compagnia di Laura si riuniscono intorno al «casto letto»⁶⁴² dove giace la donna in punto di morte. Non è chiaro se questo letto appartenga al ricordo dell'*auctor* o alla finzione visionaria: esso infatti potrebbe essere sotteso alla figurazione dell'atto di sedersi di Laura osservato nella *visio*, ma in questo caso dovrebbe essere comparso nella campagna in cui ha luogo il trionfo della Morte. È più probabile dunque, anche se non affermabile con certezza, che il «casto letto» sia quello in cui, all'interno del ricordo dell'*auctor*, la donna «arse ed alse» nelle notti che precedettero la sua dipartita. Tale ambiguità figurativa, tra l'altro, coinvolge anche l'identificazione delle figure femminili che a più riprese vengono descritte mentre circondano Laura nel momento della sua morte. Ammettendo che esse non siano gruppi diversi afferenti volta per volta alla finzione e al ricordo, poiché il testo non fornisce indizi in tal senso, sarà necessario pensare che la «bella compagna»⁶⁴³ composta dalle «belle donne»⁶⁴⁴ che piangendo cercano di difendere Laura dalla Morte («“Vattene in pace, o vera mortal dea!”») e che si disperano per la sua dipartita («“Virtù more, bellezza e leggiadria!”») sia la medesima tanto nella scena visionaria quanto in quella ricordata. In tal senso se le donne che vengono descritte in *TM I*

⁶³⁹ Ivi, v. 120.

⁶⁴⁰ Ivi, vv. 127-135, corsivi miei.

⁶⁴¹ Cfr. FINOTTI, *The Poem of Memory*, cit., p. 79: «Is it Petrarch the person or Petrarch the narrator who does the talking Petrarch the dumbfounded spectator of Death within the dream, or Petrarch who recounted the dream and therefore has had the time to take In the lesson? For a moment, in fact, the reader may wonder whether the “begli occhi” (lovely eyes) in verse 169 are still those of the living Laura, As recalled in extremis by Petrarch within the dream prior to internalizing Fully the devastating victory of death. But it is soon clear that there is no Difference between memory and dream, since death does not dissolve the Woman’s beauty but perpetuates it [...]. Once again the poem’s general retrogressive structure is confirmed. Once again the vision does not go beyond Petrarchan memory, but saves it». Per l'incrinatura del rapporto tra memoria e *fictio* e le dinamiche temporali conseguenti si veda anche ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 222: «L'ossessione diaristico-memorale trama la progressività significativa del libro stesso, ma *in limine* alle rime “in morte” la scansione degli anniversari si dirada bruscamente e cessa: come nei *Triumphs*, la morte impone una cronologia diversa, puntata ascensivamente al superamento della linearità consecutiva in una dimensione atemporale».

⁶⁴² *TM I*, v. 146.

⁶⁴³ Ivi, v. 109.

⁶⁴⁴ Ivi, v. 146.

sono «tutte sue amiche e tutte [...] vicine»⁶⁴⁵ è lecito credere che esse siano «concittadine, conterrane» di Laura, come afferma Pacca.⁶⁴⁶ D'altro canto la coerenza della visione imporrebbe che le figure femminili fossero le «minor compagne»⁶⁴⁷ che seguivano Laura-Pudicizia in *TP*. In tal senso in *TM I* la sovrapposizione tra il ricordo dell'*auctor* e la visione dell'*agens* produce contraddizioni e anomalie che di nuovo svelano la finzione della *visio* e l'operazione di traslazione della memoria dell'*auctor* nella *fictio*.

È interessante notare come questo processo si realizzi in quella che Berra, come si è osservato, definisce la scena più lirica del poema:⁶⁴⁸ la contraddizione osservata, infatti, compare nella traslazione finzionale dell'evento centrale sia nei *Triumphs* che nella biografia petrarchesca. In tal senso, sulla base di quanto osservato riguardo il rapporto tra lirica e narrazione, la morte di Laura non può che presentare una duplicità semantica: la delicatezza dell'immagine lirica che ritrae la Morte nell'atto di strappare un capello biondo della donna non può cancellare il ricordo tragico, né inficiare il portato emotivo della scena. Non solo ma, a ben vedere, questa contraddizione prepara il nodo centrale elaborato attraverso *TT* e *TE*: il ricordo e la *fictio* che ritraggono la morte della donna, infatti, entrando in contrapposizione, problematizzano la dicotomia tra il *contemptus mundi* obliante e la ricerca di un simbolo che sopravviva alla morte trattato nella conclusione del poema. Tale dinamica ancora una volta dimostra come la contraddizione narrativa porti in primo piano la coerenza del discorso lirico sotteso alla rappresentazione trionfale.

Ancor più complessa è la situazione di *TM II*. Qui infatti le incertezze testuali e l'eterogeneità dell'episodio rispetto alla *visio* producono una confusione pressoché insanabile di *auctor* e *agens*. In tal senso la dinamica fin qui osservata potrebbe far pensare che *TM II* contenga un ricordo dell'*auctor*, il quale di nuovo attualizza la sua condizione, evidenziando come dopo lo spegnimento del sole laurano («che spense il sole, anzi 'l ripose in cielo»)⁶⁴⁹ egli, nella sua esperienza reale, sia rimasto cieco («di ch'io son qui come uom cieco rimaso»)⁶⁵⁰. In questo modo *TM II* non sarebbe una visione nella visione, ma il ricordo di un differente sogno avuto dall'*auctor* «la notte che seguì l'orribil caso».⁶⁵¹ Questa lettura renderebbe anche possibile la giunzione diretta tra *TM I* e *TF I*. D'altro canto l'influenza dell'incontro con Laura sul percorso dell'*agens* risulterebbe annullata, creando un vuoto insanabile nel suo percorso. Di nuovo, dunque, l'interpretazione di *TM II* dovrà tenere conto di un'incertezza testuale insanabile.

IV.3.6.3. L'attualizzazione di *TF* e la memoria erudita dell'*auctor*

La sovrapposizione tra visione e memoria e la corrispettiva interazione tra *auctor* e *agens* è caratterizzata da una dinamica complessa anche in *TF*. Qui in tre luoghi lo sguardo dell'*agens* rivolto alle schiere viene a coincidere con quello dell'*auctor*. Il primo caso si rintraccia nella conclusione di *TF I*, nel passo in cui vengono descritti i re di Roma, dove si legge: «Mentre che vago oltre cogli

⁶⁴⁵ Ivi, v. 112.

⁶⁴⁶ PACCA in *Triumphs*, cit., p. 291.

⁶⁴⁷ *TP*, vv. 116-117: «a la mia donna / vengo et a l'altre sue minor compagne».

⁶⁴⁸ Si veda in tal senso anche PIEHLER, *Allegory Without Archetype*, cit., p. 103: «This culminating line of the first part of the Triumph is thus expressive of Lyrical rather than visionary truth, and once more the individual nominalistically assumes priority over the archetype».

⁶⁴⁹ *TM II*, v. 2.

⁶⁵⁰ Ivi, v. 3.

⁶⁵¹ *TM I*, v. 1.

occhi *varco*, / vidi il gran fondatore e i regi cinque». ⁶⁵² L'utilizzo del presente nel verbo «varco» pone in evidenza come lo sguardo che si spinge nella distanza del tempo storico sia quello dell'*auctor*, il quale si traduce nella visualizzazione dei personaggi da parte dell'*agens*, confermando anche in *TF* il processo parallelo di raffigurazione dell'*auctor* e riconoscimento dell'*agens* osservato da Huss. La stessa dinamica si osserva anche in *TF* II quando nella schiera compare Adamo: «Poi stendendo la vista quant'io *basto*, / colui vidi oltre il qual occhio non varca, / la cui inobedienza ha il mondo guasto». ⁶⁵³ Il presente del verbo «basto» pone in evidenza di nuovo come lo sguardo che osserva il personaggio sia quello dell'*auctor*. Un terzo caso analogo si incontra poco oltre, quando l'*agens* cerca nella schiera personaggi a lui contemporanei, riconoscendo Roberto d'Angiò e un componente della famiglia Colonna: «*Miro*, come uom che volentier s'avanzi, / s'alcuno ivi vedessi qual egli era / altrove agli occhi miei veduto inanzi». ⁶⁵⁴ Ora, si noti che tutti questi casi corrispondono ai limiti del panorama storico ricostruito attraverso *TF*, in tal senso l'*auctor* intervenendo nella visualizzazione sembra evidenziare i confini delle proprie conoscenze, svelando di nuovo la dimensione memoriale sottesa alla *visio*.

Questo dato permette anche di riflettere sul rapporto tra memoria biografica e memoria culturale in *TF*. Accanto alla costruzione di un patrimonio memoriale collettivo, l'elenco dei *nomina* di *TF* rappresenta anche il percorso di formazione del Petrarca *auctor*, analogamente a quanto avviene nell'egloga X del *Bucolicum carmen*. A sottolineare questa dimensione in *TF* è il preciso legame instaurato tra le figure illustri e i testi oggetto dello *studium* del poeta: «giungea la vista con l'antiche carte / ove son gli alti nomi e' sommi pregi, / e sentiv' al mio dir mancar gran parte». ⁶⁵⁵ Il passo presenta una complessità interpretativa che, a ben vedere, è legata al tempo passato di «sentiv' al mio dir»: se infatti il verbo fosse stato al presente l'impossibilità di racchiudere la *virtus* romana nei nomi elencati avrebbe riguardato *TF* I e così sembra leggere i versi Pacca. ⁶⁵⁶ Il tempo passato tuttavia porta a credere che il «dir» non si riferisca all'elenco presente nel capitolo, poiché in questo modo sarebbe l'*agens* a segnare i nomi durante la visione. È vero che in *TT* lo stesso *agens* viene descritto nell'atto di scrivere l'ammonimento della *vox caeli* a non seguire i beni terreni («Udi' dir, non so a chi, ma 'l detto scrissi»), ⁶⁵⁷ ma in questo caso l'atto si configura come una trascrizione di parole udite. A questo va aggiunto che l'*agens* non potrebbe far comparire i personaggi che popolano la *visio* cui assiste in *TF* I. Questa piuttosto appare come l'azione propria dell'*auctor*, il quale nominando le figure trionfali, come si è osservato, le raffigura nella sua memoria. In tal senso il «dir» di *TF* II sembra da porre in relazione alla biografia dell'*auctor*: sono le opere erudite del poeta, costruite attraverso il suo *studium* e ripercorse in *TF* I, a mancare dell'esaustività desiderata per i limiti documentali imposti al Petrarca filologo. Perciò di nuovo dietro alla *visio* compare la dimensione memoriale, questa volta erudita, dell'*auctor*, il quale, dopo aver ripercorso la propria biografia amorosa, ricostruisce quella di studioso, ma su questa dinamica si tornerà nelle prossime pagine.

⁶⁵² *TF* I, vv. 127-128, corsivo mio.

⁶⁵³ *TF* II, vv. 76-78.

⁶⁵⁴ *Ivi*, vv. 154-156.

⁶⁵⁵ *Ivi*, vv. 4-6.

⁶⁵⁶ PACCA in *Triumpho*, cit., pp. 393-394.

⁶⁵⁷ *TT*, v. 100.

IV.3.6.4. L'attualizzazione della finzione in *TT*

La sovrapposizione tra la visualizzazione dell'*auctor* e quella dell'*agens* nei *Triumph* trova la sua massima realizzazione in *TT*. Qui l'immagine del Sole che aumenta la velocità del proprio movimento, come osservato, innesca innanzitutto la riflessione dell'*agens* («e parvemi terribil vanitate / fermare in cose il cor che 'l Tempo preme»),⁶⁵⁸ alla quale segue l'intervento dell'*auctor* («Però chi di suo stato cura o teme, / proveggia ben, mentr'è l'arbitrio intero, / fondare in loco stabile sua speme»).⁶⁵⁹ Dopo il richiamo alla verità di quanto viene narrato («Ma chi ben mira col giudizio saldo, / vedrà esser così. Ché nol vidi io? / di che contra me stesso or mi riscaldo»)⁶⁶⁰ l'*auctor* ricorre al *topos* dello specchio («Segui' già le speranze e 'l van desio; / or ho dinanzi agli occhi un chiaro specchio / ov'io veggio me stesso e 'l fallir mio»),⁶⁶¹ che in questo passo corrisponde all'immagine dell'*agens* che osserva il moto del Sole e la compresenza delle stagioni («I' vidi il ghiaccio, e li stesso la rosa, / quasi in un punto il gran freddo e 'l gran caldo»).⁶⁶² Di fronte a questa l'*auctor*, dopo aver riflettuto sui suoi errori, attua una *contemplatio mortis*: «e quanto posso al fine m'apparecchio, / pensando al breve viver mio, nel quale / stamani era un fanciullo et or son vecchio». ⁶⁶³ La metafora dello specchio, dunque, si traduce in un'attualizzazione analoga a quella osservata nei capitoli precedenti, deducibile dall'uso del tempo presente e dell'avverbio 'ora': «Veggio or la fuga del mio viver presta, / anzi di tutti, e nel fuggir del sole / la ruina del mondo manifesta». ⁶⁶⁴ Di qui la riflessione dell'*auctor* si muove da una dimensione individuale ad una collettiva, con l'inserzione di un intervento sermoneggiante analogo a quello osservato in *TM* I (vv. 74-84), al termine del quale nel testo si incontrano addirittura i due tempi verbali ad indicare la doppia visualizzazione dell'immagine da parte dell'*agens* e dell'*auctor*: «Poi ch' i' ebbi veduto e veggio aperto / il volar e 'l fuggir del gran pianeta, / ond'io ho danni et inganni assai sofferto». ⁶⁶⁵

Ora, l'insistenza sull'attualizzazione della figura di *TT* corrisponde sul piano dell'*auctor* all'acquisizione dello stesso automatismo intuitivo del significato sotteso alla meditazione, prodotto dall'esercizio della meditazione, osservato per l'*agens*: entrambe le proiezioni dell'io lirico nel poema, in tal senso, raggiungono in *TT* non solo una coscienza morale attraverso la contemplazione delle immagini, ma anche una capacità tecnica di creazione e meditazione dell'immagine che permette loro di raffigurare e osservare una verità morale. Non è un caso, infatti, che l'immagine di *TT* sia la prima del poema a non rappresentare una traslazione finzionale di un ricordo dell'*auctor*, ma una sua creazione *ex novo* basata sulla sua formazione filosofica. La tecnica di oblio che si realizza in *TT*, dunque, può essere temperata dalla figurazione di *TE* secondo le dinamiche osservate proprio in virtù del fatto che l'immagine del sole in movimento non è tratta da un ricordo, ma è creazione memoriale, una memoria del futuro che funge da *imago oblivionis* così come descritta nelle *Confessiones*.

Quanto detto permette di gettare una nuova luce sulle differenze tra i primi capitoli del poema e gli ultimi due, la peculiarità dei quali deriva primariamente dall'assenza di un ricordo sotteso alla

⁶⁵⁸ Ivi, vv. 40-41.

⁶⁵⁹ Ivi, vv. 43-45.

⁶⁶⁰ Ivi, vv. 52-54.

⁶⁶¹ Ivi, vv. 55-57, corsivo mio.

⁶⁶² Ivi, vv. 49-50.

⁶⁶³ Ivi, vv. 58-60.

⁶⁶⁴ Ivi, vv. 66-68, corsivo mio.

⁶⁶⁵ Ivi, vv. 85-87, corsivo mio.

figurazione. Come si analizzerà, tale assenza si configura come la realizzazione massima di una tecnica memoriale che, a seguito del percorso di elaborazione che precede *TT*, slegando l'immagine mnemonica dall'esperienza, permette di contemplare nel modo più diretto possibile una verità morale.

IV.3.6.5. Il *Triumphus Eternitatis* e la *visio interiore*

In base a quanto osservato, è possibile dedurre che nei *Triumphus auctor* e *agens* compiono un percorso parallelo, mirato ad una presa di coscienza morale e ad una conseguente *conversio*. D'altronde, vista la natura memoriale del legame tra le due proiezioni dell'io, e soprattutto visto che l'*agens* appare come una traslazione finzionale della coscienza dell'*auctor* inserita nella *fictio* visionaria, i due percorsi non potrebbero che essere paralleli. Eppure, come si accennava, tale corrispondenza si interrompe in *TE*, capitolo in cui la *visio* escatologica dell'*agens* non corrisponde ad una visione altrettanto chiara e diretta dell'Eternità da parte dell'*auctor*.

Questo processo si nota prendendo in esame innanzitutto le dinamiche dell'interiorizzazione in *TE*: è infatti anche qui la vista dell'*auctor* che si lega alla *visio* dell'*agens*, per cui mentre lo sguardo del primo si rivolge alla sua interiorità («e mentre più *s'interna* / la mente mia») ⁶⁶⁶ il secondo osserva direttamente il nuovo mondo eterno. Ebbene entro la finzione poetica prodotta dalla creazione memoriale dell'*auctor*, l'*agens* sperimenta il non-tempo escatologico cui l'*auctor* stesso aspira. L'interpretazione di tale immagine tuttavia pertiene a quest'ultimo, il quale toglie per l'ultima volta la parola al suo *alter ego* intervenendo con un'oscura metafora di luce:

Passa il penser sì come sole in vetro,
anzi più assai, però che nulla il tene:
o qual grazia mi fia, se mai l'impetro,
ch'i' veggia ivi presente il sommo bene,
non alcun mal, che solo il tempo mesce,
e con lui si diparte e con lui vene!⁶⁶⁷

Si noti come qui l'attualizzazione venga palesata di nuovo tramite il ricorso ad un tempo presente, che tuttavia non è più l'indicativo, ma il congiuntivo, ventilando solo la possibilità di una visualizzazione dell'immagine da parte dell'*auctor*.⁶⁶⁸ Ora, i commentatori del passo rimandano a diversi luoghi danteschi, tra cui *Paradiso* XXIX:

Forma e materia, congiunte e purette
Usciro ad esser che non avia fallo
Come d'arco tricordo tre saette
E come in vetro, in ambra o in cristallo
raggio resplende sì, che dal venire
a l'esser tutto non è intervallo,
così 'l triforme effetto del suo sire
ne l'esser suo raggiò insieme tutto

⁶⁶⁶ *TE*, vv. 19-20, corsivo mio.

⁶⁶⁷ Ivi, vv. 34-39.

⁶⁶⁸ PACCA in *Triumphus*, cit., p. 507: «a differenza dei cinque precedenti quello dell'Eternità [...] è un trionfo preannunciato, non contemplato [...]: nel corso del capitolo i *verba videndi* abbandonano i tempi storici (vv. 1, 20, 26, 28) per approdare a sguardi sul futuro (vv. 88, 93, 106, 113, 115), che per la prima e unica volta nel poemetto danno all'esperienza visionaria del narratore un carattere profetico».

senza distinzione in essordire⁶⁶⁹

Della metafora dantesca Petrarca recupera l'impressione di simultaneità temporale, in un'istante che racchiudendo più tempi è necessariamente fuori dal tempo,⁶⁷⁰ cambiano tuttavia i referenti metaforici. Come riconosce Chiavacci Leonardi nel passo della *Commedia* la luce indica Dio, mentre il vetro, l'ambra o il cristallo corrispondono all'universo, inteso come insieme di materia e forma, attraverso cui tale luce passa nell'istante atemporale della creazione.⁶⁷¹ Nei *Triumphs*, al contrario, la luce indica il pensiero dell'*auctor*, mentre il vetro sarà da intendersi come l'immagine dell'Eternità osservata dall'*agens*, che lo stesso *auctor* tenta di attualizzare come ha fatto nei precedenti capitoli, senza tuttavia riuscirci, come dimostrano di nuovo i tempi verbali che tradiscono il fallimento dell'operazione in *TE*:

Non sarà più diviso a poco a poco,
ma tutto insieme; e non più state o verno,
ma morto il tempo e variato il loco;
e non *avranno* in man li anni il governo
de le fame mortali, anzi chi *fia*
chiaro una volta *fia* chiaro in eterno⁶⁷²

A sostegno di questa interpretazione si noti la continuità metaforica del passo rispetto a quanto osservato in *TT*: l'immagine del sole, come si è osservato, fungeva da specchio memoriale in cui l'*auctor* riconosceva una verità morale, mentre in *TE* tale specchio si tramuta in vetro, che il pensiero attraversa tentando una *visio intellectualis*, e dunque un'osservazione diretta della verità eterna, non più mediata dalla rappresentazione arbitraria della memoria. Si noti poi come la stessa immagine di luce che attraversa il vetro ricorra anche in *Rvf* 95:

Ma voi, occhi beati, ond'io sofferesi
quel colpo ove non valse elmo né scudo,
di for e dentro mi vedete ignudo,
benché 'n lamenti il duol non si riversi.
Poi che vostro vedere in me risplende,
come raggio di sol traluca in vetro,
*basti dunque il desio senza ch'io dica*⁶⁷³

In questo caso la luce corrisponde allo sguardo di Laura sull'amante, il quale cela i suoi desideri, che tuttavia vengono compresi dalla donna proprio in virtù della capacità della sua vista di attraversare il poeta, intuendone la natura morale. In questo passo, dunque, i rapporti analogici della similitudine pongono in relazione l'apparenza dell'amante al vetro e l'attraversamento di quest'ultimo da parte della luce allo svelamento del desiderio dietro l'atteggiamento del poeta. La traslazione

⁶⁶⁹ *Par.* XXIX, vv. 22-30.

⁶⁷⁰ ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 396: «L'immagine deriva dalla teoresi mistica medievale che utilizza l'ottica [...] come *imagery* della visione contemplativa».

⁶⁷¹ A. M. CHIAVACCI LEONARDI in, *Paradiso*, a cura di Ead., Milano, Mondadori, 2021, p. 800: «dalla saetta al raggio di luce: la seconda immagine vuol significare l'istantaneità, come la prima la simultaneità, della triplice creazione: come il raggio luminoso risplende in un corpo trasparente in modo che dal suo giungere in esso al suo splendere in tutte le sue parti non vi è alcun intervallo di tempo, così il triplice effetto dell'azione del creatore (*del suo sire*) risplendette nel suo essere intero [...] in uno stesso momento (*insieme*) senza successione di tempo (distinzione) nel sorgere delle sue parti (*in essordire*)».

⁶⁷² *TE*, vv. 76-81, corsivi miei.

⁶⁷³ *Rvf* 95, vv. 5-11, corsivo mio.

dell'immagine in questione dalla dimensione amorosa di *Rvf* 95 all'attualizzazione mancata della verità escatologica in *TE* è compiuta da Petrarca mantenendo il significato dello svelamento di una *fictio* e della parallela comprensione di una verità ad essa sottesa, sovrapponendo il piano dell'esperienza erotica a quello della rappresentazione memoriale, secondo un modello che, come si osserverà, è centrale nel discorso metapoetico che attraversa i *Triumph*. In tal senso la verità sottesa all'immagine conclusiva di *TE*, come dichiara lo stesso *auctor*, corrisponde a quel «sommo bene»⁶⁷⁴ cui egli aspira e che vedrà, se la grazia divina gli andrà in contro: esso dunque non si presenta direttamente davanti ai suoi occhi, ma, come si osserverà, è una speranza figurata per mezzo della *fictio* dell'*agens*.⁶⁷⁵

Ora, in base a quanto detto è possibile dedurre che l'intero poema si configura come un atto meditativo dell'*auctor*, esperito su immagini da lui stesso costruite a partire dalla sua memoria, biografica e culturale, immagini che vengono narrativizzate nella *fictio* visionaria dell'*agens* e attualizzate dallo stesso *auctor* in un percorso lirico di rivisitazione memoriale di fantasmi.⁶⁷⁶ Questa attualizzazione si configura come una meditazione intenta, descritta secondo i canoni medievali osservati nel par. II.2.1.2 e in tal senso essa richiede un'adesione all'immagine che permetta una sua interiorizzazione ed una sua rielaborazione, in linea con quanto osservato in relazione a Petrarca nel par. III.3.2.4. Ebbene, la coincidenza della temperie emotiva dell'*auctor* con la scena osservata dall'*agens* è una caratteristica del poema che deriva proprio dall'*intentio* con la quale l'*auctor* stesso osserva la *fictio* memoriale da lui creata.

In questa dinamica l'utilizzo dei tempi verbali appare di particolare interesse: se infatti i tempi passati osservati nel percorso poematico fino a *TF* descrivono la traslazione finzionale dei ricordi dell'*auctor*, il loro utilizzo in *TT* e *TE*, come analizzato, denota la narrazione di costruzioni memoriali. Memoria e *fictio* dunque si sovrappongono in un'assenza lirica del tempo, nella quale l'utilizzo dei tempi verbali non segna tanto una scansione biografica, quanto un passaggio continuo e fluido dal *mondo narrato* al *mondo commentato*, così come definiti da Weinrich,⁶⁷⁷ il quale nota:

*L'imperfetto, il passato remoto e gli altri tempi [passati] [...] sono quindi [...] un segnale del fatto che ci sta davanti una narrazione. Il loro compito non è di annunciare che ci sta dinanzi un passato. Sarebbe ingiustificato identificare il narrato con il passato; i due concetti non coincidono: il passato possiamo attualizzarlo senza narrarlo e d'altra parte possiamo raccontare senza comunicare cose passate*⁶⁷⁸

L'attualizzazione lirica dell'*auctor*, dunque, si configura come un mezzo per opporsi al tempo, trovando uno spazio in cui ricostruire la memoria individuale e quella collettiva.

⁶⁷⁴ Cfr. BARBERI SQUAROTTI, *Itinerarium*, cit., pp. 61-62: «Quando Petrarca / parla del sommo bene, sottilmente usando un'espressione teologica, in realtà non cita affatto Dio, ma la stabilità sicura di ogni azione del Tempo che è proprio di quell'eternità fermatasi che il Sole, le stelle, l'universo intero sono stati distrutti e rinnovati non più nel Tempo, ma nell'assoluta fermezza dell'assenza di ogni divenire».

⁶⁷⁵ Cfr. HUSS, *Diskurs und Substanz*, cit., p. 222: «In diesem Sinne sind alle in der Traumvision erscheinenden und mit dem erlebendes Ich kommunizierenden Menschen, etwa Massinissa und Sophonisba, Personifikationen. Das Wirkungsziel solcher Personifikationen liegt auf der Hand, ist ein klassischer Zeck der Personifikation und steht überdies inn Petrarkisch-Augustinischen Kontext einer Poetik der memorialen Evokation: Die Personifikation vergegenwärtigt das Vergangene».

⁶⁷⁶ Cfr. BERNARDO, *Triumphal Poetry*, cit., p. 36: «Boccaccio and Petrarch place their visions in mental landscapes that seem to define and resolve the dilemma faced by the protagonists as a result of their love experience».

⁶⁷⁷ H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, il Mulino, 1978, pp. 37-68.

⁶⁷⁸ Ivi, p. 118.

IV.4. FIGURAZIONE E MEMORIA NEI *TRIUMPHI*

Quanto fin qui osservato permette di giungere alla conclusione che la dimensione visionaria del poema non contiene una verità percepita attraverso i sensi, quanto piuttosto una verità morale e lirica, rappresentata attraverso una serie di immagini costruite nella memoria dell'*auctor* poematiceo. In tal senso, anche ammettendo l'appartenenza dei *Triumphs* al genere del sogno di conversione, la negazione sistematica della dimensione escatologica del poema, ben riconoscibile nel testo, nega che tale *conversio* sia opera di Dio, ma piuttosto essa va ricondotta ad una elaborazione memoriale di fantasmi, in cui i paralleli processi di riconoscimento da parte dell'*agens* e di raffigurazione da parte dell'*auctor* permettono un percorso mnemonico. Su queste basi nelle prossime pagine si prenderanno in considerazione i *Triumphs* in quanto traduzione verbo-visiva della memoria dell'*auctor*, la cui poesia si realizza come *ekphrasis* e parallela elaborazione di ricordi biografici e culturali. In tal senso, proprio per la grande importanza della componente visiva nella rappresentazione trionfale, sarà necessario partire dal rapporto che Petrarca instaura con l'arte figurativa.

IV.4.1. Petrarca e la tradizione figurativa

Nel par. III.3.3.6 si è osservato come Petrarca dimostri nei confronti dei *phantasmata* sensoriali la stessa radicale sfiducia che caratterizzava il pensiero agostiniano. Tale atteggiamento coinvolge non solo le dinamiche della rappresentazione interiore, ma anche l'arte figurativa: per il poeta questa è, platonicamente, un'imitazione della natura⁶⁷⁹ che porta la stessa distrazione morale indotta dalla contemplazione dei fantasmi, come egli afferma nel *De remediis*: «Tu autem si hec ficta et adumbrata fucis inanibus usque adeo delectant, attolle oculos ad illum, qui os humanum sensibus, animam intellectu, celum astris, floribus terram pinxit: spernes quos mirabar is artifices».⁶⁸⁰ A fronte di questa chiara condanna, tuttavia, Petrarca sembra attratto dall'arte (così come dai fantasmi del mondo), e non privo di una certa sensibilità nei confronti della rappresentazione visiva,⁶⁸¹ come dimostrano sia la sua attenzione all'apparato figurativo di un manoscritto come il Virgilio Ambrosiano,⁶⁸² sia una serie di componimenti contenuti nei *Fragmenta*, in particolare quelli relativi al ritratto di Laura dipinto da Simone Martini, ossia *Rvf* 77 e 78.

In questa coppia di sonetti appare chiaramente l'«atteggiamento contraddittorio [del poeta] verso le arti figurative».⁶⁸³ Infatti, nel primo Petrarca afferma che Simone Martini, grazie ad una vera

⁶⁷⁹ Ariani nota come dalla *Fam.* XXI, 15, 11-13 (cfr. par. III.3.4.2) si comprenda il riconoscimento che la funzione dell'arte figurativa sia quella di riprodurre la realtà, «secondo il principio dell'*ars imitatrix naturae* (postilla al codice di Vitruvio, Oxford, Bodl. Lib., Auct. F.5.7, c. 37v)» (ARIANI, *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, cit., p. 340).

⁶⁸⁰ *De rem.* I, 40.

⁶⁸¹ Cfr. BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'Eterno*, cit., p. 129: «se Petrarca non può forse essere considerato un critico figurativo o uno storico della letteratura [...], non per questo si può sostenere che il poeta "non intendeva quella lingua". Era anzi un linguaggio, quello dell'arte e più in generale delle immagini, che Petrarca intendeva bene, ma di cui diffidava, con quelle ambivalenze e negazioni che sono a loro volta il segno di un'attrazione e di una comprensione».

⁶⁸² Cfr. ARIANI, *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, cit., p. 338. Si veda anche G. CONTINI, *Petrarca e le arti figurative*, in *Francesco Petrarca citizen of the world*, cit., pp. 115-131, alle pp. 122-123.

⁶⁸³ ARIANI, *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, cit., pp. 335-337: «anche il suo atteggiamento contraddittorio verso le arti figurative risente di una complessa condizione di intellettuale vissuto in un'età di transizione, che lo vede contrapporsi polemicamente alle istituzioni culturali del suo tempo (l'Università e la filosofia scolastica) per un rigoroso ritorno alla classicità (perseguito tramite già sofisticati strumenti filologici)».

e propria ascensione («Ma certo il mio Simon fu in paradiso»),⁶⁸⁴ è riuscito a ritrarre l'essenza di Laura («L'opra fu ben di quelle che nel cielo / si ponno imaginar, non qui tra noi, / ove le membra fanno a l'alma velo»),⁶⁸⁵ quindi sottolinea come questo evento sia stato un caso unico, poiché, tornato sulla terra, il pittore non potrebbe riprodurre l'immagine celeste della donna («Cortesia fe'; né la potea far poi / che fu disceso a provar caldo et gielo, / et del mortal sentiron gli occhi suoi»).⁶⁸⁶ D'altro canto in *Rvf* 78 lo stesso ritratto dimostra la sua capacità di insidiare moralmente il poeta, egli infatti si rammarica che la figura non abbia «voce ed intellecto»⁶⁸⁷ e che dunque non possa interagire con la donna raffigurata, che si «mostra humile»,⁶⁸⁸ mentre la vera Laura non riserva la stessa pietà all'amante.⁶⁸⁹ L'arte figurativa si rivela dunque sia capace di riprodurre l'immagine celeste della donna, sia di sviare il poeta dalla sua ricerca morale, e proprio su questo ultimo punto insiste l'Agostino del *Secretum*, quando rimprovera Francesco per essersi fatto dipingere il ritratto di Laura oggetto dei sonetti appena osservati:

Quid autem insanius quam, non contentum presenti illius vultus effigie, unde hec cuncta tibi provenerant, aliam fictam illustris artificis ingenio quesivisse, quam tecum ubique circumferens haberes materiam semper immortalium lacrimarum?⁶⁹⁰

In tal senso nel dialogo il teologo finisce per sovrapporre la *pestis phantasmatum* alla contemplazione dei prodotti dell'arte figurativa, condannando apparentemente in modo inappellabile le immagini in ogni loro forma. Eppure la problematizzazione petrarchesca del *contemptus mundi* osservata nel par. III.3.3.6 e il recupero della funzione morale dell'immagine tramite la sua proiezione memoriale analizzata in diverse parti della sua opera, si pongono in linea con l'attenzione che Petrarca rivolge alla figurazione, non solo in chiave negativa, ma anche quale strumento filosofico o come mezzo di fruizione della bellezza. Nota in tal senso Ariani:

Se [...] il suo platonismo agostiniano induceva [Petrarca] a svalutare, se non addirittura a disprezzare, le arti figurative come vane ombre, misere copie della vera bellezza [...], d'altra parte la seduzione delle cose mondane, il gusto naturalistico per le delizie di una visibilità paesistica onnipresente nella sua produzione poetica, la stessa ossessione collezionistica [...] e l'ammirazione per le rovine dell'Antichità [cfr. *Fam.* VI, 2 precedentemente osservata], avevano formato in lui una cultura dell'oggetto bello da possedere e tesaurizzare, cultura che non lo distoglieva di certo da un'attenzione, probabilmente curiosissima, alle arti maggiori e minori a lui contemporanee⁶⁹¹

Ora, si è osservato nel par. III.2.2 come il poeta, in linea con Agostino, ponga in evidenza una profonda scissione tra lo sguardo interiore e quello esteriore. Analizzando i sonetti attraverso questa chiave di lettura, essi richiamano la contrapposizione tra i due tipi di vista con i quali è possibile osservare il mondo:

⁶⁸⁴ *Rvf* 77, v. 5.

⁶⁸⁵ *Ivi*, vv. 9-11.

⁶⁸⁶ *Ivi*, vv. 12-14.

⁶⁸⁷ *Rvf* 78, v. 4.

⁶⁸⁸ *Ivi*, v. 7.

⁶⁸⁹ Da cui il richiamo a Pigmalione, in *ivi*, vv. 12-14: «Pigmalion, quanto lodar ti dêi / de l'immagine tua, se mille volte / n'avesti quel ch'i' sol una vorrei».

⁶⁹⁰ *Secr.* III, 156.

⁶⁹¹ ARIANI, *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, cit., p. 337. Cfr. ID., *Petrarca*, cit., p. 16: «in un irrisolto dissidio tra rigetto e attrazione nel considerare le cose mondane, ripugnanti e affascinanti allo stesso tempo» e HUSS, *Il genere visione*, cit., p. 159: «Dalla prospettiva agostiniana le immagini mondane, che vengono rielaborate, presentate, rievocate e nuovamente riproposte dalla *visio spiritualis*, non sono semplicemente rappresentazioni poetiche, ma sono sempre fonte di pericolo e tentazioni».

Nel primo dei due sonetti per il ritratto, Laura non sollecita in alcun modo il tema di un'eventuale corrispondenza mimetica dell'immagine dipinta, ch  di per s  tale estrinseca corrispondenza, unilateralmente considerata, potrebbe essere addirittura fuorviante, dal momento che il miracolo suo   precisamente quello di far coincidere e dunque assorbire, per dir cos  la bellezza terrena nell'intatta pura bellezza paradisiaca che essa ha trasferito tra noi⁶⁹²

Cos  Fenzi pone in evidenza che il dipinto di Simone Martini, per come viene descritto e per l'intento che testimonia, non pu  essere una mera copia della natura. Prosegue lo studioso:

Il problema   piuttosto di colui che la deve rappresentare a s , prima di tutto, e poi agli altri, e ne   impedito dalla materialit  dei propri sensi, che ostacolano un processo di percezione mentale adeguato alla qualit  "totale", intellettualmente esaustiva, della bellezza dell'oggetto⁶⁹³

Nei sonetti, dunque, il problema non   l'immagine, ma la sua rappresentazione necessariamente sensoriale, la quale, come si osservava nel par. par. III.3.3.6, nega ogni possibilit  di visione diretta dell'oggetto in s . Tuttavia «Simone Martini c'  riuscito, quasi avesse eseguito l'opera in cielo, prima che la *scintilla stellaris essentiae* della sua anima scendesse gi  ad incarnarsi, prigioniera della materialit  delle sensazioni corporee».⁶⁹⁴ Nell'opera petrarchesca   dunque accettata la possibilit  che l'immagine riesca a cogliere l'essenza non sensoriale dell'oggetto. E tuttavia tale possibilit , come si   osservato, si realizza solo quando l'osservatore utilizza l'occhio interno, non contaminato dal desiderio basso, per guardare i fantasmi e le rappresentazioni dell'arte figurativa:   dunque questo l'errore del poeta in *Rvf* 78, dove permane la tensione prodotta dal desiderio erotico per l'immagine di Laura («n'avesti quel ch'i' sol una vorrei»).⁶⁹⁵ Se dunque   vero che per Petrarca la qualit  della rappresentazione artistica   direttamente proporzionale alla sua capacit  di imitare la natura,⁶⁹⁶ ci  deriva dalla «costante attesa da parte del poeta di un'epifania improvvisa, nell'arte e nella natura».⁶⁹⁷ Affinch  questa si realizzi, tuttavia,   necessario che «le immagini rinuncino al loro contenuto visivo di tipo mimetico per diventare simbolo»,⁶⁹⁸ per cui «rimossa ogni similitudine con la vita, le immagini si riducono a veicoli di concetti, ausilio della memoria».⁶⁹⁹

Riguardo al rapporto di Petrarca con le immagini   possibile dunque trarre le stesse conclusioni osservate in relazione all'*exemplum*: non   tanto il mezzo, sia esso il richiamo al personaggio illustre o al fantasma, ad essere fallace, quanto l'uso che ne fa il poeta, il quale finisce spesso per utilizzare impropriamente questi strumenti.⁷⁰⁰ Ebbene, come si   osservato   proprio la memoria e la sua

⁶⁹² E. FENZI, *Note petrarchesche: RVF 16, movesi il vecchierel*, in *Saggi petrarcheschi*, Fiesole, Cadmo, 2003, pp. 17-39, a p. 36.

⁶⁹³ *Ibidem*.

⁶⁹⁴ *Ibidem*.

⁶⁹⁵ *Rvf* 78, v. 14. Cfr. FENZI, *Note petrarchesche*, cit., p. 37: «Il movimento di ritorno sta appunto in questo: che dell'immagine raggiunta attraverso l'arduo processo di astrazione di cui   questione il primo sonetto, una volta acquisita, torna a riempire di senso le rappresentate fattezze di lei e ne moltiplica la bellezza, e dunque non risolve affatto il desiderio in un appagamento tutto mentale, ma semmai lo raddoppia ed esaspera la frustrazione erotica».

⁶⁹⁶ BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'Eterno*, cit., p. 136: «l'immagine sar  tanto pi  riuscita, ci  tanto pi  verisimile, quanto pi  arriver  a restituire l'illusione di una presenza, secondo il criterio pliniano che vuole la rappresentazione "indiscreta veri similitudo"». Cfr. ARIANI, *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, cit., p. 340: «secondo il principio dell'*ars imitatrix naturae* (postilla al codice di Vitruvio, Oxford, Bodl. Lib., Auct. F.5.7, c. 37v)».

⁶⁹⁷ BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'Eterno*, cit., p. 135.

⁶⁹⁸ *Ivi*, p. 143.

⁶⁹⁹ *Ivi*, p. 146.

⁷⁰⁰   interessante in tal senso notare come l'immagine prodotta dall'arte possa essere utilizzata quale richiamo memoriale non solo della donna, ma anche dell'*exemplum*, in linea con quanto osservato nel par. III.3.3.1. Ci  appare chiaramente

organizzazione a permettere una corretta interpretazione morale dell'immagine, e in tal senso, se nei *Triumphs* la *visio* è una veste letteraria della memoria petrarchesca, le rappresentazioni che popolano il poema appaiono strettamente legate alle dinamiche dell'arte figurativa medievale.⁷⁰¹ La memoria dunque traduce la visione in visualizzazione e l'ordine che la scrittura impone al sogno guida tanto la figurazione quanto la sua interpretazione. Nota in tal senso Ariani: «Al poeta era [...] chiara la forte icasticità didascalica dell'immagine in quanto tale, anche se la scrittura gli appariva comunque il complemento indispensabile per una piena fruizione del messaggio simbolico».⁷⁰² Allo stesso tempo, nota Bertolani, «la parola anima l'immagine narrandone la storia, [...] ma è anche in grado di limitare il carattere affermativo delle immagini»,⁷⁰³ instaurando un rapporto di reciproca influenza e sistematica transcodificazione. A fronte di quanto osservato riguardo le fonti visionarie del poema sarà dunque utile passare brevemente in rassegna alcune possibili fonti figurative, che potrebbero aver influito o addirittura ispirato la rappresentazione trionfale.

IV.4.2. I *Triumphs* e la tradizione figurativa

La presenza dietro la *fictio* visionaria dei *Triumphs* di una memoria capace di tradurre i concetti in immagini secondo delle dinamiche analoghe a quelle che caratterizzano l'arte figurativa medievale

prendendo in considerazione la commozione di Petrarca di fronte al ritratto di Ambrogio, che egli vide nella basilica eponima a Milano, come racconta in *Fam.* XVI, 11, 12-13: «Iocundissimam [...] ex omnibus spectaculum dixerim [...] imaginemque eius summis parietibus extantem, quam illi viro simillimam fama fert, sepe venerabundus in saxo pene vivam spirantemque suspicio. Id michi non leve precium adventus, dici enim non potest quanta frontis autoritas, quanta maiestas supercilii, quanta tranquillitas oculorum; vox sola defuerit vivum ut cernas Ambrosium». Cfr. ARIANI, *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, cit., p. 339: «Come alla Laura dipinta da Simone, anche a s. Ambrogio manca solo il respiro».

⁷⁰¹ Il contatto tra la *visio* e la rappresentazione figurativa può essere ricercato anche nel fiorire di nuove ritualità nel tardo medioevo. Si veda in tal senso L. CANETTI, *Onirismo dantesco e onirromantica medievale*, in *Dante e la dimensione visionaria*, cit., pp. 43-60, a p. 53: «le grandi raccolte di *exempla*, le vite dei santi e i sermoni di quest'epoca – e ormai sempre più anche i grandi cicli di affreschi delle chiese mendicanti e le tavole istoriate – ridondano di episodi che mettono in scena le più svariate modalità di comunicazione tra i vivi e i morti (specie attraverso il sogno e la visione), e al centro delle preoccupazioni pastorali sembra essere proprio il problema della gestione e del contro dell'intercessione a favore delle anime in pena da parte del ceto clericale. Sempre in quest'epoca [...] l'offerta di oggetti votivi a carattere mimetico (come statuette di cera a grandezza naturale o in miniatura, definite *ymagines*), e non più dunque soltanto metonimico (abiti, cinture, stampelle, certi *mensurati* ecc.), sembra esprimere un'istanza di negoziazione diretta con il santo del proprio destino individuale in questo e nell'altro mondo».

⁷⁰² ARIANI, *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, cit., p. 340. Si veda in tal senso *Fam.* III, 18, 3: «pictae tabulae [...] ceteraque id genus, mutam habent et superficiale voluptatem; libri medullitus delectant, colloquuntur, consulunt et viva quadam nobis atque arguta familiaritate iunguntur». Cfr. M. CICCUTO, *Petrarca e le arti: l'occhio della mente fra i segni del mondo*, in «Quaderns d'Italià», XI (2006), pp. 203-221, alle pp. 214-215: «Insomma di fatto non è dato intendere a pieno di che cosa si nutri *veramente* la cultura visiva di Petrarca se non trasferiamo ogni possibile attenzione alla storia della sua biblioteca, in altri termini alla certezza circa l'aver il poeta tradotto ogni sua cognizione, estetica e non, nella parola letteraria, quasi istintivamente riferendo alla *testualità* una portata comunicativa esclusiva, superiore a qualsiasi altra, e alla quale le figure, le immagini le più diverse possono portare solo un incremento di potenza espressiva».

⁷⁰³ Si veda tutto il passo, BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'Eterno*, cit., p. 151: «Verrebbe proprio da chiedersi se, a questo punto, la finzione che presiede alle opere figurative sia per Petrarca così diversa dalla *fictio* necessaria anche alla scrittura» e ivi, p. 177: «il gioco di rimandi tra immagine e parola si mostra ricco di conseguenze ermeneutiche. La parola anima l'immagine narrandone la storia, come nel caso della genesi paradisiaca del ritratto di Laura, ma è anche in grado di limitare il carattere affermativo delle immagini, come quando, nella ricerca della forma vera di Laura, Petrarca precisa “quanto è possibile” [Rvf 16, v. 13] esprimendo in tal modo sia le insufficienze del visibile sia [...] “l'insufficienza del cercatore” per cui la verità della forma consiste nell'indicazione di una meta mai raggiunta o solo pregustata in una attesa che rende “lasso” [Rvf 16, v. 12] il romeo come il poeta».

non è unicamente un approdo della riflessione critica:⁷⁰⁴ il legame tra il poema e l'arte, infatti, è chiaro già ad una prima lettura. Il testo, come nota Bertolani, si presenta come «una serie di pannelli accostati secondo una tecnica simile a quella del *retablo*, con la sua moltitudine di figure intagliate inserite nei numerosi pannelli dipinti».⁷⁰⁵ D'altronde già Vecce, riconoscendo che «La visualizzazione dei *Trionfi* è un elemento intrinseco, sostanziale»,⁷⁰⁶ affermava: «l'osservazione petrarchesca della lunga pittura è di straordinaria importanza, e interessa globalmente la fenomenologia della percezione visiva nella fruizione dell'opera d'arte».⁷⁰⁷ In tal senso, il *topos* visionario, come si osservava, ha la funzione di narrativizzare un percorso lirico, favorendone la rappresentazione interiore da parte del lettore.⁷⁰⁸ Il poema va dunque letto primariamente alla stregua di una «lunga pittura»,⁷⁰⁹ come suggerisce lo stesso poeta in *TC IV*⁷¹⁰ e proprio a partire da queste indicazioni, e dunque dal presupposto che Petrarca contamina non solo fonti letterarie⁷¹¹ ma anche visive, la critica si è concentrata sulle possibili ispirazioni visuali del poema.

Di particolare interesse in tal senso è il rapporto dei *Triumphs* con alcuni affreschi di Giotto.⁷¹² I primi due sarebbero la *Vanagloria* e *Gli uomini illustri* forse dipinti a Milano in un palazzo fatto edificare da Azzone Visconti tra il 1335 e il 1336.⁷¹³ Non è tuttavia certo che queste opere siano

⁷⁰⁴ Cfr. BATTAGLIA RICCI, *Immaginario trionfale*, cit., pp. 294-295: «Quanto ci rivela l'operazione di cancellazione della fonte iconica attiva in *TF Ia* consente, mi pare, di credere sia che il progetto definitivo di quest'opera si fece chiaro solo a poco a poco (o solo a partire da un certo momento già avanzato della scrittura), e la morte sorprese l'autore quando ancora non aveva del tutto cancellato le tracce del progetto (o dei progetti) abbandonati in corso d'opera; sia che modelli figurativi o fantastici eterogenei cooperarono alla costituzione della materia "visionaria" del libro, introducendo accanto ad un immaginario trionfale "inevitabilmente filologico e / bibliofilo", un immaginario derivato non dalla biblioteca letteraria di Petrarca, ma dalla tradizione figurativa dell'età che fu sua».

⁷⁰⁵ BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 17.

⁷⁰⁶ VECCE, *La "lunga pictura"*, cit., p. 299.

⁷⁰⁷ Ivi, p. 310.

⁷⁰⁸ Cfr. TORRE, *Vedere versi*, cit., p. 5: «La sublimazione dei caratteri, l'estremo rallentamento del flusso temporale, la parcellizzazione degli accadimenti e, soprattutto, la disarticolazione di un'identificabile e sequenziale logica narrativa a favore di una sintesi simbolica sono invece tutti elementi che concorrono a circoscrivere le possibilità di trasposizione visiva del dettato lirico».

⁷⁰⁹ *TC IV*, v. 165. Cfr. VECCE, *La "lunga pictura"*, cit., p. 305, dove viene posta in evidenza la necessità di tenere uno sguardo d'insieme rispetto all'immagine trionfale: «Forse per ovviare a queste difficoltà (poetiche e morali al tempo stesso) l'autore inventò la struttura "trionfale", che permetteva, all'interno dell'unica grande visione, la partizione in visioni particolari: le singole visioni erano legate da un rigido rapporto di successione-superamento, e la storia in esse narrata (o "vista") va di pari passo con la storia individuale del soggetto, il cui punto di vista, prima esterno, tende impercettibilmente a scivolare all'interno dell'oggetto, fino a fondersi con esso e con il suo fluire ininterrotto, privo di appigli e di punti di sosta». Si veda anche PIEHLER, *Allegory Without Archtype*, cit., p. 105: «The result is a poem that asks to be read in simultaneous accord with two quite distinct, indeed opposed, conceptual systems. The primary, or surface system, as conveyed by the titles of the different Triumphs, is traditionally allegorical and linear».

⁷¹⁰ Cfr. G. ERASMI, *Petrarch's Trionfi: The Poetics of Humanism*, in *Petrarch's Triumphs: allegory and spectacle*, cit., pp. 161-175, a p. 168: «the strategy of narration is almost entirely visual».

⁷¹¹ In particolare, per la dimensione *ekphrastica* nella rappresentazione poetica due ipotesi dei *Triumphs* sono da individuare nel *Cupido Cruciatu* di Ausonio e nell'*Amorosa Visione*, al netto delle problematiche cronologiche analizzate.

⁷¹² Petrarca inserisce Giotto tra gli artisti famosi in *Fam. V*, 17, 5-6: «De Phidia et Apelle nusquam lectum est fuisse formosos; operum tamen illustrium alterius reliquie stant, alterius ad nos fama pervenit. Itaque, tot interlabentibus seculis, utriusque artificis preclarissimum vivit ingenium, varie licet pro varietate materie; vivacior enim sculptoris quam pictoris est opera; hinc est ut in libris Apellem, Phidiam in marmore videamus. Idem de Parrhasio et Policlete, de Zeuxi et Praxitele censuerim, ceterisque quorum corporee forme nulla mentio est, operum decor eximius et fama percelebris. Atque ut a veteribus ad nova, ab externis ad nostra transgrediar, duos ego novi pictores egregios, nec formosos: *Iottum, florentinum civem, cuius inter modernos fama ingens est*, et *Simonem senensem*», corsivo mio. Si veda anche *Testamentum*, 12: «Et predicto igitur domino meo Paduano, quia et ipse per Dei gratiam non eget et ego nichil aliud habeo dignum se, dimitto tabulam meam sive iconam beate Virginis Marie, operis Iotti pictoris egregii, que michi ab amico meo Michele Vannis de Florentia missa est, cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent».

⁷¹³ BATTAGLIA RICCI, *Immaginario trionfale*, cit., pp. 283-284. Si veda anche ARIANI, *Petrarca, Francesco*, in

realmente esistite, essendo la notizia riportata unicamente da Galvano Fiamma, cronista milanese e domenicano vissuto tra il 1283 e il 1334.⁷¹⁴ Il palazzo venne comunque demolito per ordine di Galeazzo Visconti tra il 1354 e il 1362, ma Petrarca potrebbe aver avuto modo di vedere gli affreschi. La stessa incertezza caratterizza gli *Uomini Illustri*, rappresentazione che si trovava nella Sala Grande di Castel Nuovo a Napoli. Di quest'opera esiste un numero maggiore di testimonianze rispetto a quella milanese, vi sono infatti cenni di Ghiberti, dell'Anonimo Gaddiano, di Gelli e Vasari, nonché una serie di nove sonetti caudati composti da Giovanni da Firenze, *alias* Malizia Barattone, risalenti agli anni Sessanta del Trecento.⁷¹⁵ L'affresco presentava nove personaggi illustri accompagnati da figure femminili, analogamente a quanto avviene nell'*incipit* di *TC III*, e divisi in gruppi di tre, tuttavia permangono delle incertezze sull'attribuzione giottesca, visto che l'opera è andata perduta quando la sala fu demolita e ricostruita tra il 1353 e il 1357.⁷¹⁶ D'altro canto Di Simone pone in evidenza come sia possibile credere che l'affresco giottesco rientrasse in una più ampia tradizione pittorica di «cicli profani databili alla prima età angioina, peraltro in rapporto diretto con il documentato interesse per la letteratura d'Oltralpe». ⁷¹⁷ Cicli profani, inoltre, non erano assenti nel nord Italia, come testimonia la Sala dei Giganti di Padova, la cui materia era tratta proprio a partire dal *De viris illustribus* petrarchesco.⁷¹⁸ Queste testimonianze, al di là dell'effettiva derivazione diretta dei *Triumphs* dalle fonti pittoriche, dimostrano un «sentire comune dell'epoca»⁷¹⁹ in cui l'*exemplum* tradiva una componente proto-umanistica e civile, seppur spesso declinata a fini encomiastici, componente che, come si è osservato nel par. III.3.3.1, è ben visibile nell'uso petrarchesco dell'esempio e, come si osserverà, è contenuta nel discorso metaletterario che attraversa il poema.

Allo stesso tempo è ben presente una tradizione figurativa relativa all'utilizzo morale dell'*exemplum* che, oltre a riguardare una serie di opere che potrebbero essere state fonti visuali dei *Triumphs*, rientra in un'interdiscorsività verbo-visiva, elemento centrale nella cultura medievale, come si è analizzato. È in tal senso da ricordare la «pittura agostiniana» di cui si rintracciano alcuni esempi negli affreschi monocromi del convento delle monache di S. Marta in Siena, i quali traducono figurativamente delle narrazioni tratte dall'*Historia Lausiaca* e dall'*Historia monachorum*.⁷²⁰ Un caso di particolare interesse è poi quello degli affreschi relativi alla vita di San Martino, dipinti da

Enciclopedia dell'Arte Medievale, cit., p. 339: «E ancora sul secondo *De viris*, e sul suo 'sfondamento' all'indietro nella materia biblica, avrà avuto un suo apporto decisivo [...] l'altrettanto perduto affresco del palazzo di Azzone Visconti a Milano, dove Giotto, tra il 1334 e il 1336, dipinse la famosa *Gloria mondana* o *Vanagloria*, e dove i suoi allievi avevano rappresentato episodi della guerra punica con le figure di antichi eroi quali Enea e Didone, ma anche Ercole, Ettore, Attila, Carlo Magno [...] oltre allo stesso Azzone, secondo la testimonianza di Galvano Fiamma [...]. Un 'prototipo giottesco' è forse dunque alle origini non solo della sequenza che avrebbe visto allineati, nei *Triumphs*, personaggi biblici, classici, cristiani e moderni, ma anche delle prime formulazioni iconografiche del *Trionfo*, e non casualmente sui frontespizi del *De viris illustribus* e sulle pareti della *sala illustrium virorum* di Padova, il cui programma dipende direttamente da Petrarca», corsivo mio.

⁷¹⁴ Cfr. C. GILBERT, *The Fresco by Giotto in Milan*, in «Arte Lombarda», XLVII-XLVII (1977), pp. 31-72. Gli affreschi potrebbero anche aver fatto da modello ad alcune illustrazioni del *De viris illustribus* e a dei passi dell'*Amorosa Visione*, si veda in tal senso anche ID., *Boccaccio looking at Actual Frescoes*, in *The Documented Image, Visions in Art History, dedicated to the memory of Elizabeth Gilmore Holt, 1905-1987*, a cura di G.P. Weisberg e L.S. Dixon, Syracuse (N.Y.), Syracuse University Press, 1987, pp. 225-241.

⁷¹⁵ P. DI SIMONE, *Giotto, Petrarca e il tema degli Uomini Illustri tra Napoli, Milano e Padova. Prolegomeni a un'indagine*, in «Rivista d'Arte», V/2 (2012), pp. 39-76, a p. 44.

⁷¹⁶ *Ibidem*.

⁷¹⁷ *Ivi*, p. 55.

⁷¹⁸ *Ivi*, 61-62.

⁷¹⁹ *Ivi*, p. 60.

⁷²⁰ Cfr. DELCORNO, *Città e deserto*, cit., p. 61. Per i rapporti di Petrarca con l'ordine agostiniano si veda VOCI, *Petrarca e la vita religiosa*, cit., pp. 81-87.

Simone Martini nella cappella della basilica inferiore di Assisi dedicata al santo. L'artista, come è si è osservato, è in stretti rapporti con Petrarca⁷²¹ e quest'ultimo esprime la sua stima per lui, accostandolo a Giotto come esempio di pittore moderno di particolare valore nella *Fam. V, 17*.⁷²² Ora, come nota Delcorno, la vita di San Martino affrescata da Simone presenta lo stesso trattamento della visione come "doppio" della realtà osservabile nella *Vita Sancti Martini* di Sulpicio Severo, per cui sia nel testo che nella sua traslazione figurativa l'incontro con il povero alle porte di Amiens viene duplicata visivamente nella visione di Cristo all'interno del sogno.⁷²³ Tale duplicità tra realtà e *visio* resa attraverso una narrazione per immagini non dovette passare inosservata a Petrarca, che proprio sul rapporto tra memoria ed esperienza onirica costruisce il polittico trionfale.

Ancora, la tradizione figurativa potrebbe aver influito sui *Triumphs* anche presentando delle rappresentazioni relative al tema del trionfo. In tal senso Sticca, tra le opere che avrebbero potuto ispirare il poema petrarchesco, menziona il *Trionfo della Morte* di Pietro Lorenzetti (Pinacoteca di Siena) databile intorno al 1340 e il *Trionfo della morte* di Andrea Orcagna (Firenze, *Santa Croce*), risalente al 1345 di cui sono rimaste solo quattro scene.⁷²⁴ Inoltre, Battaglia Ricci indica come possibile fonte figurativa del poema anche il *Trionfo della Morte* presente nel Camposanto di Pisa, analizzato nel par. II.4.2.4. La studiosa infatti pone in evidenza tre caratteristiche dell'affresco che potrebbero aver influito sulla composizione di *TM I*:⁷²⁵ la distesa dei corpi presente nell'opera di Buffalmacco, che richiama da vicino la scena del trionfo della Morte nel poema («Così rispose: ed ecco da traverso / piena di morti tutta la campagna, / che comprender nol pò prosa né verso»);⁷²⁶ la ricorrenza del tema dell'incontro tra la Morte e la giovinezza, rappresentata nel dipinto dal contrasto tra la personificazione e la brigata figurata nel giardino e declinata in *TM I* nella figura di Laura circondata dal corteo di donne («ora a voi, quando il viver più diletta, / drizzo il mio corso»);⁷²⁷ e la natura epigrafica dei versi messi in bocca alla Morte in *TM I*, «e giungendo quand'altri non m'aspetta / ò interrotti infiniti penser vani»,⁷²⁸ che potrebbero richiamare le parole che accompagnavano l'affresco.⁷²⁹ La datazione dell'opera tra il 1336 e il 1341 la rende una possibile fonte della composizione petrarchesca, ma è da notare, come fa Battaglia Ricci, che se il testo e l'affresco sono accomunati dalla medesima «grammatica simbolica»,⁷³⁰ differente è la percezione che potrebbe avere avuto Petrarca dell'opera di Buffalmacco rispetto agli intenti del pittore: tra l'affresco e *TM I*, infatti, l'evento della peste, che come si è osservato nel par. II.4.2.4 segna la biografia e la poetica dell'autore

⁷²¹ Cfr. CONTINI, *Petrarca e le arti figurative*, cit., pp. 122-123.

⁷²² *Fam. V, 17, 6*: «duos ego novi pictores egregios, nec formosos: Iottum, florentinum civem, cuius inter modernos fama ingens est, et Simonem senensem; novi et sculptores aliquot, sed minoris fame – eo enim in genere impar prorsus est nostra etas –».

⁷²³ DELCORNIO, *Città e deserto*, cit., pp. 187-188: «Nel famoso episodio dell'elemosina di s. Martino, narrato da Sulpicio Severo, la realtà ha quasi un "doppio" nella visione. [...] Simone Martini ha perfettamente inteso questo procedimento binario del racconto, rappresentando, nella cappella della basilica inferiore di Assisi intitolata al santo, la scena sulla porta di Amiens e il sogno di Martino».

⁷²⁴ S. STICCA, *Petrarch's Triumphs and its Medieval Dramatic Heritage*, in *Petrarch's Triumphs: allegory and spectacle*, cit., pp. 47-62, a p. 49.

⁷²⁵ BATTAGLIA RICCI, *Immaginario trionfale*, cit., p. 278.

⁷²⁶ *TM I*, vv. 73-75.

⁷²⁷ *Ivi*, vv. 46-47.

⁷²⁸ *Ivi*, vv. 44-45.

⁷²⁹ Cfr. par. II.4.2.4.

⁷³⁰ BATTAGLIA RICCI, *Immaginario trionfale*, cit., p. 295: «La profonda solidarietà e la permeabilità reciproca dell'immaginario visivo e dell'immaginario letterario a quest'altezza cronologica, il loro comune attingere ad un'unica grammatica simbolica di riferimento consentono un fecondo, spesso forse inconsapevole, intrecciarsi dei vari stimoli fantastici. Anche questo contribuisce a fare dei *Triumphs* l'"opera più medievale e più umanistica" di Francesco Petrarca».

dei *Fragmenta*, potrebbe aver cambiato la percezione dell'opera pittorica. Mentre infatti quest'ultima assolveva la sua funzione morale volendo rappresentare un monito contro la generica attenzione ai beni terreni della classe borghese pisana,⁷³¹ l'epidemia dovette rendere questo stesso monito molto più reale e urgente, da un lato approfondendo la funzione di strumento filosofico utile alla *contemplatio mortis* già insita nella rappresentazione di Buffalmacco, dall'altro rendendo più chiaro allo sguardo petrarchesco il rapporto tra l'immagine e il suo vissuto. Di qui la possibile sostituzione della brigata con la figura di Laura e delle donne che la accompagnano nel *TM I*, dato che dimostrerebbe la dinamica di appropriazione e rielaborazione dell'immagine in chiave mnemonica che si è visto caratterizzare tanto la tradizione medievale, incarnata dalla *lectio spiritualis*, quanto la creazione poetica e la meditazione petrarchesche.

A queste possibili fonti si accompagnano, quali tracce dell'influenza dell'arte figurativa sui *Triumphs*, la presenza nel poema di alcuni elementi non riconducibili ad un'unica opera pittorica. Ad esempio in *TC*, come si analizzerà, si osservano alcuni inserti figurativi complessi e antirealistici che guardano da vicino alla tecnica della *narratio simultanea* osservata nel par. II.4.2.4. Anche la rappresentazione dei personaggi con il loro nome segnato sulla fronte che caratterizza *TF* richiama un uso figurativo di origine bizantina, osservabile nei mosaici della basilica Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, ma Petrarca probabilmente lo aveva incontrato negli affreschi del palazzo dei Papi di Avignone, dipinti da Matteo Giovannetti, allievo di Simone Martini, tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta del Trecento.⁷³²

IV.4.3. MEMORIA E RAPPRESENTAZIONE DELLE SCHIERE TRIONFALI

A partire da questa tradizione figurativa, nelle prossime pagine si prenderà in considerazione la costruzione delle immagini trionfali attuata dal Petrarca *auctor*, ponendo in evidenza le dinamiche figurative, le strutture mnemoniche e l'approccio meditativo sottesi al poema. In tal senso sarà innanzitutto necessario sciogliere il nodo critico relativo al rapporto tra i *nomina* e la memoria biografica nel poema, cercando di porre in luce come la struttura e la rappresentazione delle schiere trionfali abbiano una precisa ragione memoriale. Si dovranno perciò interpretare le schiere sulla base di quanto osservato nel par. III.3.2.1, dunque quali trasposizione visiva della tecnica delle *notae* descritta da Petrarca nel *Secretum*, e in più in generale sarà necessario leggere gli elenchi di *nomina* come frutto dei processi mnemonici del poeta. Su queste basi sarà possibile analizzare le caratteristiche delle schiere in relazione a quei processi di visualizzazione e rappresentazione che si sono visti caratterizzare le tecniche mnemoniche medievali.

⁷³¹ Cfr. *ivi*, p. 270: «il significato dell'affresco è noto: la Morte travolge tutti, sorprende chi non se l'aspetta e ignora chi la invoca. Pericolosissimo per le sorti dell'anima non prevederne l'arrivo [...]. Ne discende la lezione comportamentale del *Memento mori*, rivolta anzitutto ai giovani belli e ricchi, intenti in liete attività cortesi, i quali vengono inviati a prendere coscienza del loro destino e a mutare il proprio comportamento» e *ivi*, p. 280: «L'insieme dei dati conferma non essere del tutto indebito il sospetto che l'affresco pisano – un testo importante, che aveva introdotto rilevanti innovazioni iconografiche traducendo in immagini di grande impatto emotivo e destinate a grande successo la visione della vita elaborata dalla cultura penitenziale, e che la diretta, tragica esperienza della Peste Nera aveva certo reso di tragica attualità negli anni immediatamente seguenti – costituisse, direttamente o indirettamente, tramite le numerose repliche di cui qualche frammentaria attestazione è giunta fino a noi, un ipotesto non irrilevante per l'autore di *TM I*».

⁷³² ARIANI, *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, cit., p. 338: «Comunque, non solo Simone, ma l'intero *milieu* avignonese, con i grandi cicli pittorici di Matteo Giovannetti (almeno quelli affrescati tra il 1343 e il 1353), avrebbe sensibilizzato P. anche a una "attenzione affettuosa [...] per la scena mondana, le piante, gli animali, la vita all'aperto [...] al punto da fare"».

IV.4.3.1. Macrostruttura delle schiere trionfali

La critica ha più volte posto in evidenza che gli elenchi di *nomina* presenti nei *Triumphs* afferiscono ad una dimensione libresca,⁷³³ riproducendo la biblioteca memoriale di Petrarca secondo la medesima dinamica che caratterizzava la *Fam.* XII, 8 e la decima egloga del *Bucolicum carmen* osservate nei paragrafi III.4.2 e III.4.3. Tuttavia, rispetto a questi intertesti la visione trionfale è caratterizzata da una maggiore complessità, in quanto la rappresentazione coinvolge un panorama culturale più ampio, che proietta sul poema una dimensione enciclopedica, in linea con quanto si osserva nei *Rerum memorandarum* e nel *De remediis* e, in generale, con il gusto per l'aneddoto erudito che si è osservato caratterizzare Petrarca.⁷³⁴

Questa dimensione si relaziona al *topos* visionario e alla riflessione lirica creando delle incrinature nella struttura del poema, che hanno generato delle perplessità nei critici: la coesistenza di questi generi, infatti, produce inevitabilmente un'eterogeneità che rende difficile l'interpretazione e l'individuazione degli intenti con i quali il poeta approccia l'opera e in particolare l'organizzazione delle schiere.⁷³⁵ Tale eterogeneità appare in tal senso come una forza disgregante del poema, per cui i cataloghi in esso contenuti sembrano quasi acquisire «un'autonoma funzione [...] rispetto alla

⁷³³ ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 29: «una delle presunte ragioni del fallimento del poema petrarchesco, i famigerati elenchi, possono trovare dunque la loro funzione strutturale e contestuale proprio in una precisa esigenza di tecnica memoriale, che presiede alla scansione dell'artificio onirico e delle immagini che lo popolano». Cfr. BARBERI SQUAROTTI, *Itinerarium*, cit., p. 48: «la visione in sogno scende dalla condizione di rivelazione e forma e involucro del compendio della biblioteca petrarchesca, delle frequentazioni letterarie, enciclopedia delle letture». Si vedano anche R. SERRA, *Dei "Trionfi" di F. Petrarca*, in *Scritti*, Firenze, Le Monnier, 1938, vol. II, pp. 31-146, a p. 86: «Or quando ne' Trionfi noi troveremo li echi e i riflessi, chiari e scoperti di cento luoghi e cento autori, quando troveremo l'opera tutta, così nel disegno come nella esecuzione, essenzialmente informata allo studio e alla imitazione de' più illustri modelli antichi, non correremo secondo certa estetica di critici faciloni ad accusare l'ingombro della inutile erudizione; ma conchiuderemo soltanto a un innalzamento, se così si può dire, nel tono della poesia; conchiuderemo soltanto che il Petrarca ha stimato le sue rime volgari capaci della dignità tutta, e della nobiltà dotta, e ornata che prima d'ora non più che ai versi latini egli aveva consentito» e GERI, *Petrarca «lector vagus»*, cit., p. 76: «il desiderio di conoscenza può essere sublimato e, allo stesso tempo, soddisfatto per mezzo della biblioteca».

⁷³⁴ Cfr. par. III.3.3.1.

⁷³⁵ Si vedano in tal senso RICO, *Fra tutti il primo*, cit., pp. 107-108: «L'architettura globale del poema, basata su schemi di ispirazione principalmente ciceroniana, stabilisce una impeccabile gerarchia assiologica, una nitida scala di valori, ma via via che dall'impostazione d'insieme si passa ad aspetti particolari più o meno aneddotici, è difficile eludere l'impressione che questa compattezza vada attenuandosi [...] Da secoli, ciò che è mancato è stato soprattutto un insieme di punti di riferimento chiari e relativamente stabili capaci di governare la presentazione delle figure di ciascun trionfo: di fronte alla solida gradazione morale e religiosa dell'insieme, spesso non è facile discernere i criteri che decidono la comparsa di questo o quel nome, questa o quella figura, proprio in quel determinato punto del capitolo»; VECCE, *La "lunga pictura"*, cit., p. 229: «Ci troviamo ancora pienamente [...] nell'ambito dei consueti tentativi soprattutto tardo-medievali di indagare il legame fra eventi e personaggi sottoponendoli poi a una generale interpretazione cristiana. Il tentativo però, anche sotto questo profilo, è per tanti aspetti incompiuto e maldestro, non portato avanti con convinzione. I personaggi sono assemblati fra loro in massima parte soltanto per grandissime categorie, salvo più minute associazioni perseguite in modo non sistematico. Non esiste alcun bilanciamento nella scelta di essi fra quelli appartenenti al mondo classico e quelli che rimandano ad altre dimensioni storiche, ad esempio gli eventi biblici o tanto meno la pochissimo rappresentata modernità. Infine l'interpretazione generale, col finale profetico-escatologico, è quanto mai poco convincente, per i motivi tante volte sottolineati dai lettori moderni»; SANTAGATA, *Introduzione a Triumphs*, cit., p. XLIX: «sulla mancata riuscita del poema influisce quella che ho chiamato l'assenza del desiderio di Laura, cioè la difficoltà di conciliare l'esperienza personale con le aspirazioni all'universalità. I due livelli non si fondono, al lettore resta la sensazione di qualcosa di irrisolto» e FINOTTI, *The Poem of Memory*, cit., p. 69: «And in all the following encounters in that chapter the moral theme is often relegated to the background, behind the emotion stirred by celebrated individuals, whose fame may be emphasized by antonomasia (TC 1.121, 1.135); deictic reference (TC 1.124-125); or explicit declarations by the persona-poet (TC 2.22) or by his guide (TC 3.13-14). This celebratory register produces a paradoxical effect. On the one hand the losers in love experience triumph like a defeat that reverses their past glory, beginning with Caesar (TC 1.91-93). On the other hand, triumph is a ceremonial rite that seems to glorify the losers no less than the winners, the participants in the procession no less than its leader».

struttura generale». ⁷³⁶ Nota in tal senso Vecce:

con quei cataloghi [...] Petrarca inventa contenitori espandibili all'infinito e privi di gerarchie preordinate: uno spazio di gioco combinatorio fondato sulla memoria intellettuale. *Sembra evidente allora che una delle ragioni principali della crisi strutturale dei Trionfi vada ricercata appunto nel conflitto originario tra la spinta centrifuga dei cataloghi e la linea apparentemente unitaria della macrostruttura* ⁷³⁷

Ora, a ben vedere tale forza centrifuga appare prodotta dalla coesistenza di diversi schemi organizzativi dei *nomina* del poema. Si rintracciano in tal senso nei *Triumphs* quattro livelli di categorizzazione, che, sovrapponendosi, producono una serie di contraddizioni.

Il primo livello è incentrato sulla dimensione etica sottesa al singolo corteo, da un punto di vista macroscopico, infatti, i personaggi illustri sono disposti in una struttura morale: essendo inserite nei trionfi di Amore, Pudicizia e Fama, le figure si fanno *exempla* di valori e disvalori volta per volta evidenziati nel testo. La stessa assenza di *nomina* nei restanti trionfi appare coerente con questo modello macroscopico: in tal senso, come si osserverà in *TM I*, la scomparsa dei personaggi è legata ad un discorso morale incentrato sulla condanna della ricerca dei beni terreni; in *TT* è da interpretare in relazione all'oblio a cui la storia relega la «schiera degli sciocchi» che ignora lo scorrere del tempo; mentre in *TE*, come si è analizzato, riguarda la cautela del poeta nel descrivere la memoria di Dio. Già a livello macroscopico, tuttavia, si rintracciano delle anomalie prodotte dai differenti rapporti che si instaurano tra le personificazioni e i *nomina*: infatti, in *TC* il corteo ha la funzione di porre in evidenza la forza dell'eros e in tal senso è composto dai vinti, assoggettati ad Amore. Al contrario in *TP* i personaggi costituiscono «una digressione» ⁷³⁸ rispetto al vero argomento, ossia la battaglia e il trionfo di Laura su Amore. Inoltre la donna guida la schiera di figure che rappresentano la pudicizia, dunque il rapporto tra il trionfatore e il suo corteo è opposto rispetto a quello di *TC*: gli *exempla* di *TP* non sono trionfati da Laura, ma ne celebrano il trionfo, così come avviene in *TF*. In tal senso a livello macroscopico si rintracciano due tipologie di rapporti tra la personificazione e i *nomina*: in *TC*, *TM* e *TT* il trionfatore è vittorioso sui personaggi, mentre in *TP*, *TF* e *TE* le figure accompagnano il trionfo. Tale distinzione, tuttavia, non determina la presenza o l'assenza di personaggi, elencati solo in *TC*, *TP* e *TF*.

All'interno delle singole schiere Petrarca utilizza un secondo livello di categorizzazione, non incentrato su di un modello etico ma storico-geografico, traendo, seppure piuttosto liberamente, l'organizzazione da Valerio Massimo, che, come si è osservato nel par. III.4.3, nei *Facta et dicta memorabilia* divideva i personaggi in romani e barbari, a cui il poeta aveva aggiunto i moderni nei *Rerum memorandarum*. Nei *Triumphs* in realtà, più che parlare di una divisione netta tra romani, barbari e moderni, è più corretto ampliare la categoria dei romani ai più generici personaggi dell'età classica, trovandosi spesso negli stessi gruppi latini e greci. In tal senso, se tutto *TC I* è popolato da figure illustri dell'antichità, i personaggi con cui l'*agens* interagisce nella prima parte di *TC II*, dunque prima Massinissa e Sofonisba, poi Seleuco, Stratonice e Antioco, sono barbari, mentre nella seconda parte del capitolo si incontrano personaggi mitologici dell'antichità classica. *TC III* si apre ancora con personaggi latini e greci, con l'unica eccezione di Annibale, nominato tra questi, ma primo dei barbari, gruppo che nel capitolo è rappresentato dalle figure bibliche. In chiusura di *TC III* si incontrano poi i moderni. In *TC IV* la schiera dei poeti è invece coerentemente divisa in personaggi

⁷³⁶ VECCE, *La "lunga pictura"*, cit., p. 299.

⁷³⁷ *Ibidem*.

⁷³⁸ PACCA in *Triumphs*, cit., p. 223.

dell'età classica e moderni. L'organizzazione delle figure di *TP* appare più confusa, per cui, nonostante le categorie siano menzionate nel testo,⁷³⁹ i gruppi non sono ben riconoscibili. Più stabile è invece la struttura di *TF*, in cui il primo capitolo è riservato ai romani, il secondo ai barbari, il terzo a figure dell'antichità classica. Ora, il criterio storico-geografico inserisce un'ulteriore anomalia, se confrontato con la macrostruttura morale: sorge infatti la contraddizione tra un intento etico, che indurrebbe a interpretare le schiere come il richiamo ad una serie di *exempla*, ed uno enciclopedico.

A complicare ulteriormente la situazione si sovrappone alle categorizzazioni osservate un terzo grado di organizzazione, che si realizza in una serie di gruppi particolari, che guidano la struttura di interi capitoli, come ad esempio nel caso dei poeti d'amore («alcun di chiara fama, / o per antiche, o per moderne carte»),⁷⁴⁰ divisi dal resto della schiera, che occupano *TC IV*. La stessa struttura di *TF* appare incentrata su una suddivisione autonoma rispetto a quella sulla quale si organizzano gli altri cortei: i primi due capitoli, infatti, sono occupati da coloro che hanno raggiunto la fama grazie ad imprese militari, mentre l'ultimo capitolo contiene i famosi per azioni pacifiche.

Il quarto grado di organizzazione, infine, si rintraccia all'interno delle singole schiere: qui, come si osserverà, i criteri associativi appaiono incostanti fino a rasentare, apparentemente, l'arbitrarietà.

IV.4.3.2. Le schiere tra *visio* e memoria

In base a quanto osservato è chiaro che le criticità relative all'organizzazione dei personaggi che popolano i *Triumphs* appaiono prodotte dall'instabilità dei criteri associativi, che impedisce di orientarsi nella confusione accumulatrice delle schiere trionfali. Ora, l'arbitrarietà dell'ordine dei *nomina* confonde il lettore avvezzo alle caratteristiche topiche del genere visionario, nel quale le categorizzazioni appaiono più definite. Tuttavia, come si è osservato, il sogno dei *Triumphs* non si configura come una *visio* escatologica, ma come una *fictio* poetica che cela un'elaborazione memoriale. I segni di questa stratificazione testuale appaiono anche nella fisionomia e nelle caratteristiche delle schiere trionfali, nella descrizione delle quali Petrarca non rispetta i *topoi* della *visio* escatologica. Così, come si è osservato, in *TF II* gli elenchi di *nomina* vengono associati alla raffigurazione del repertorio memoriale dell'*auctor*. Dunque, anche prendendo in considerazione i personaggi illustri, si nota di nuovo che l'oggetto della narrazione nei *Triumphs* non è una realtà oltremondana ma la biblioteca memoriale dell'*auctor*, la quale appare riconoscibile grazie all'affioramento di alcuni nuclei mnemonici e di attività associative stabili, seppur arbitrarie, che permettono di orientarsi nelle schiere. Questi nuclei mnemonici vengono elaborati dallo *studium* petrarchesco, come dimostrano le sezioni tratte dalla stessa fonte o le serie di *nomina* che ricorrono nell'opera del poeta, e vengono posti in relazione secondo le categorie mnemoniche di somiglianza, opposizione e contiguità osservate nel par. I.3.

L'importanza dei nuclei memoriali derivanti dallo *studium* petrarchesco quali principi organizzatori delle schiere si osserva notando che in diversi luoghi dei *Triumphs* il riconoscimento della fonte appare determinante sia in relazione alla selezione che all'organizzazione dei *nomina*. Nel poema si rintraccia un rimando esplicito ad un testo già in *TC I*, dove, elencando le divinità pagane, l'*auctor* afferma: «tutti son qui in prigion gli dèi di Varro».⁷⁴¹ In questo caso la menzione

⁷³⁹ Si veda in tal senso il riferimento alle «donne pellegrine» in *TP*, v. 154.

⁷⁴⁰ *TC IV*, vv. 11-12.

⁷⁴¹ *TC I*, vv. 158.

dell'*Antiquitates rerum divinarum* di Varrone appare guidata dalla necessità di *brevitas* («Che debb'io dir? In un passo men varco»),⁷⁴² ma è interessante notare come il poeta non abbia una conoscenza diretta dell'opera, riguardo la quale egli trae informazioni da Cicerone⁷⁴³ e Agostino.⁷⁴⁴ Tale dato testimonia l'aderenza petrarchesca ad un panorama più ampio di quello cui i testi in suo possesso potevano dargli accesso: il poeta, dunque, intende aprire i *Triumph*i ad una memoria dotta collettiva, desunta dal proprio *studium*. Quello incentrato sulle divinità pagane è in tal senso un nucleo memoriale indiretto, costruito attorno al confronto delle fonti che Petrarca aveva a sua disposizione, dalle quali egli trae il contenuto del testo citato (confondendo i piani rappresentativi come osservato nel par. III.4.2), ma anche la sua valutazione, affidandosi ad autori che egli considera suoi pari, facenti parte della sua stessa *élite* culturale.⁷⁴⁵

Se Varrone è l'unica fonte esplicitata, vi sono anche una serie di personaggi tratti dalla medesima opera o da diverse opere dello stesso autore: tra questi il gruppo più nutrito si rintraccia nell'elenco delle figure illustri che in *TC II* segue il dialogo con Seleuco, dove tutti i *nomina* derivano dalle *Metamorfosi* e dalle *Heroides* ovidiane. Vi sono poi alcuni gruppi ben riconoscibili nelle fonti petrarchesche, come ad esempio gli ateniesi esiliati in *TF II* che derivano dai *Facta et dicta memorabilia* di Valerio Massimo, dove i nomi coincidono con quelli menzionati da Petrarca.⁷⁴⁶ Nello stesso capitolo trionfale le storie delle amazzoni sono tratte da Giustino e Orosio,⁷⁴⁷ mentre in *TF III*

⁷⁴² Ivi, v. 157.

⁷⁴³ CICERONE, *Academica*, I, 3, 9: «tu omnium divinarum humanarumque rerum nomina genera officia causas aperuisti».

⁷⁴⁴ *Civ. Dei*, VI-VII, si veda in particolare ivi, VI, 2: «Quis Marco Varrone curiosius ista quaesivit? Quis invenit doctus? Quis consideravit attentius? Quis distinxit acutius? Quis diligentius pleniusque conscripsit? Qui tametsi minus est suavis eloquio, doctrina tamen atque sententiis ita refertus est, ut in omni eruditione, quam nos saecularem, illi autem liberalem vocant, studiosum rerum tantum iste doceat, quantum studiosum verborum Cicero delectat». Cfr. STICCA, *Petrarch's Triumphs and its Medieval Dramatic Heritage*, cit., p. 50.

⁷⁴⁵ Cfr. FINOTTI, *The Poem of Memory*, cit., p. 76: «The structure of the *Triumph*i [...] is centrifugal. Petrarch creates a map that is open to other texts, producing a sort of hypertext that calls for a vertical reading, without which the poem often would not be understood at all. Memory, then, does not only provide the central theme and problem of the work but also determines its form». Si veda in tal senso anche par. III.3.3.2.

⁷⁴⁶ *TF II*, vv. 25-38: «et Alcibiade, [...] / Milziade che 'l gran gioco a Grecia tolse, / e 'l buon figliuol [Cimone] che con pietà perfetta / legò sé vivo e 'l padre morto sciolse; / Teseo, Temistoclès con questa setta, / Aristidès che fu un greco Fabrizio: / a tutti fu crudelmente interdetta / la patria sepoltura, [...]. / Focion va con questi tre di sopra, / che di sua terra fu scacciato morto», corsivi miei. Cfr. *Fact. et dict. mem.* V, 3, ext. 3: «Bene egissent Athenienses cum Miltiade, si eum post ccc milia Persarum Marathone deuicta in exilium protinus misissent ac non in carcere et uinculis mori coegissent. [...] immo ne corpus quidem eius sic expirare coacti sepulturae prius mandari passi sunt quam Cimo filius eius eisdem se uinculis constringendum traderet. [...] Aristides etiam, quo totius Graeciae iustitia censetur, continentiae quoque eximium specimen, patria iussus excedere est. [...] Themistocles eorum, qui ingrati patriam experti sunt, celeberrimum exemplum, cum illam incolumem, claram, opulentam, principem Graeciae reddidisset [...]. Phocion uero his dotibus, quae ad parandum homin<um amor>em potentissimae iudicantur, clementia et liber<ali>tate instructissimus tantum non in eculum ab Atheniensibus inpositus est. certe post obitum nullam Atticae regionis, quae ossibus eius iniceretur, glebulam inuenit, iussus extra fines proici, intra quos optimus ciuis uixerat. [...] nempe Thesea paruulo in scopulo sepeliri et Miltiadem in carcere mori et Cimona paternas induere catenas et Themistoclea uictorem uicti hostis genua conplecti Solonemque cum Aristide et Phocione penates suos ingrata fugere coegisti, cum interim cineribus nostris foede ac miserabiliter dispersis Oedipodis [ossa], caede patris, nuptiis matris contaminati, inter ipsum Arium pagum, diuini atque humani certaminis uenerabile domicilium, et excelsam praesidis Mineruae arcem honore arae decoratos sacro sanctiores colis. adeo tibi aliena mala tuis bonis gratiora sunt», corsivi miei.

⁷⁴⁷ *TF II*, vv. 88-93: «I' vidi alquante donne ad una lista: / Antiope ed Oritia armata e bella, / Ippolita del figlio afflitta e trista, / e Menalippe, e ciascuna sì snella / che vincerle fu gloria al grande Alcide: / e 'l'una ebbe, e Teseo l'altra sorella», corsivi miei. Cfr. GIUSTINO, *Epistoma historiarum Philippicarum*, II, 4, 20-25: «Duae tum sorores Amazonum regna tractabant, Antiope et Orithyia; sed Orithyia foris bellum gerebat. Igitur cum Hercules ad litus Amazonum adplicuit, infrequens multitudo cum Antiope regina nihil hostile metuente erat. Qua re effectum est, ut paucae repentino tumultu excitae arma sumerent facilemque victoriam hostibus darent. Multae itaque caesae captaeque, in his duae Antiopeae sorores, Melanippe ab Hercule, Hippolyte a Theseo», corsivi miei; e OROSIO, *Historiarum adversos paganos*, I, 15, 8: «duae tunc sorores regno praeerant, Antiope et Orithyia. Hercules mari aduectus incautas inermesque et pacis incuria

l'accostamento di Demostene a Cicerone è ripreso dall'*Institutio oratoria* di Quintiliano.⁷⁴⁸

Vi sono poi dei casi in cui Petrarca contamina diverse fonti per ricostruire conoscenze alle quali non può attingere direttamente, come si è osservato per Varrone, o semplicemente riunendo informazioni che incontra in luoghi diversi. Un esempio si osserva nell'elenco dei poeti greci in *TC IV*: «Alceo conobbi, a dir d'Amor sì scorto, / Pindaro, Anacreonte, che rimesse / ha le sue muse sol d'Amore in porto».⁷⁴⁹ Come ricostruisce Pacca,⁷⁵⁰ la terzina richiama da vicino un passo delle *Tusculanae*,⁷⁵¹ dove tuttavia manca Pindaro. In tal senso è probabile che Petrarca contami informazioni derivate da Cicerone con un luogo dei *Carmina* oraziani, in cui ricorrono i tre poeti greci assieme a Saffo,⁷⁵² nominata ai vv. 25-27 di *TC IV*, poco dopo i tre poeti greci.⁷⁵³ È poi da notare che l'inserimento di Pindaro tra i poeti d'amore si basa probabilmente sulla narrazione di Valerio Massimo relativa alle circostanze della morte del poeta che Petrarca incontrava nei *Facta et dicta memorabilia*, dove tra l'altro Pindaro è posto subito prima di Anacreonte, nella stessa posizione che assume nel poema.⁷⁵⁴ Si noti, dunque, come nella struttura dei *Triumph* un ruolo centrale sia assunto dall'attività storico-filologica di Petrarca, cui egli attinge per costruire le schiere trionfali.

Anche il rimando ad alcuni episodi delle biografie illustri denota il gusto erudito che si accompagna all'attenzione per i temi morali del poeta, come testimonia ad esempio l'inserimento di Annibale nella schiera degli amanti: «L'altro è 'l figliuol d'Amilcare, e nol piega / in cotant'anni

desides oppressit. inter caesas captasque complurimas duae sorores Antiopae, *Melanippe ab Hercule, Hippolyte a Theseo retentae*», corsivi miei.

⁷⁴⁸ *TF III*, vv. 19-24: «questo è quel Marco Tullio in cui si mostra / chiaro quanti eloquenzia ha frutti e fiori; / questi son gli occhi de la lingua nostra. / Dopo venia Demostene che fori / è di speranza omai del primo loco, / non ben contento de' secondi onori». Cfr. *Inst. Orat.* X, 1, 105-108: «Oratores vero vel praecipue Latinam eloquentiam parem facere Graecae possunt: nam Ciceronem cuicumque eorum fortiter opposuerim. Nec ignoro quantam mihi concitem pugnam, cum praesertim non id sit propositi, ut eum Demostheni comparem hoc tempore: neque enim attinet, cum Demosthenen in primis legendum vel ediscendum potius putem. Quorum ego virtutes plerasque arbitror similes, consilium, ordinem, dividendi praeparandi probandi rationem, omnia denique quae sunt inventionis. In eloquendo est aliqua diversitas: densior ille, hic copiosior, ille concludit adstrictius, hic latius, pugnat ille acumine semper, hic frequenter et pondere, illic nihil detrahi potest, hic nihil adici, curae plus in illo, in hoc naturae. Salibus certe et commiseratione, quae duo plurimum in adfectibus valent, vincimus. Et fortasse epilogos illi mos civitatis abstulerit, sed et nobis illa quae Attici mirantur diversa Latini sermonis ratio minus permiserit. In epistulis quidem, quamquam sunt utriusque, dialogisve, quibus nihil ille, nulla contentio est. Cedendum vero in hoc, quod et prior fuit et ex magna parte Ciceronem quantus est fecit. Nam mihi videtur M. tullius, cum se totum ad imitationem Graecorum contulisset, effinxisse vim Demosthenis, copiam Platonis, iucunditatem Isocratis».

⁷⁴⁹ *TC IV*, vv. 16-18.

⁷⁵⁰ PACCA in *Triumph*, cit., pp. 185-186.

⁷⁵¹ *Tusc.* IV, 33, 71: «fortis vir in sua re publica cogitus quae de iuvenum amore scribit Alceus! Nam Anacreontis quidem tota poesis est amatorica».

⁷⁵² ORAZIO, *Carmina*, IV, 9, 5-16: «non, si priores Maeonius tenet / sedes Homerus, *Pindaricae* latent / Caeaeque et *Alcae* minaces / Stesichoriue graves Camenae; / nec siquid olim lusit *Anacreon*, / delevit aetas; spirat adhuc amor / vivuntque commissi calores / *Aeoliae fidibus puellae*», corsivi miei.

⁷⁵³ Anche di Saffo Petrarca non poteva conoscere i versi, ma solo la fama tramandata da ORAZIO, *Carmina*, II, 13, vv. 21-26: «Quam paene furvae regna Proserpinae / et iudicantem vidimus Aeacum / sedesque discriptas piorum et / Aeoliis fidibus querentem / Sappho puellis de popularibus / et te sonantem plenius aureo»; ID., *Epist.* I, 19, vv. 26-31: «ac ne me foliis ideo breuioribus ornes / quod timui mutare modos et carminis artem, / temperat Archilochi Musam pede mascula Sappho, / temperat Alcaeus, sed rebus et ordine dispar, / nec socerum quaerit, quem uersibus oblinat atris, / nec sponsae laqueum famoso carmine nectit»; e AUSONIO, *Cupido cruciatus*, vv. 24-26: «Sestiaca praeceps de turre puella, / et de nimbo saltum Leucate minatur / mascula Lesbiacis Sappho peritura sagittis».

⁷⁵⁴ *Fact. et dict. mem.* IX, 12, ext. 7-8: «At Pindarus, cum in gymnasio super gremium pueri, quo unice delectabatur, capite posito quieti se dedisset, non prius decessisse cognitus est quam gymnasiarcho claudere iam eum locum uolente nequiquam excitaretur. cui quidem crediderim eadem benignitate deorum et tantum poeticae facundiae et tam placidum uitae finem attributum. Sicut Anacreonti quoque, quem usitatum humanae uitae modum supergressum [dum] passae uuae suco tenues et exiles uirium reliquias fouentem unius grani pertinacior in aridis faucibus mora absumpsit».

Italia tutta e Roma; / vil feminella in Puglia il prende e lega». ⁷⁵⁵ Come pone in evidenza Pacca, ⁷⁵⁶ il brano trova riscontri testuali con il *De oratore*, ⁷⁵⁷ ma Petrarca recupera l'episodio dell'innamoramento da un fugace cenno di Plinio, ⁷⁵⁸ e lo amplifica in altre opere. ⁷⁵⁹ Anche il profilo di Giulia, figlia di Cesare, in *TC III* è tratta dalla *Pharsalia*, ⁷⁶⁰ ma il suo accostamento a Porzia deriva da Valerio Massimo. ⁷⁶¹

Il fatto che la costruzione di questi nuclei di *nomina* sia un atto legato allo *studium* petrarchesco si deduce anche osservando come nei *Triumphs* si rintraccino dei gruppi già presenti in altre opere del poeta. Un esempio di questa dinamica si è già osservato nella *Fam. VI, 3*, ma nel poema se ne possono rintracciare diversi, ad esempio l'associazione tra Publio Decio Mure, il figlio omonimo e Marco Curzio, già presente in Properzio ⁷⁶² ricorre anche nell'*Africa* ⁷⁶³ e in due *Senili*. ⁷⁶⁴ Tali ricorrenze tramutano i gruppi di *nomina* in un vero e proprio formulario, eclatante in tal senso è il caso della densa terzina di *TF I*: «Duo altri Fabii e duo Caton con esso, / duo Pauli, duo Bruti e duo Marcelli, / un Regol ch'amò Roma e non se stesso». ⁷⁶⁵ Come ricostruisce Pacca, ⁷⁶⁶ seppure con delle variazioni, questi personaggi ricorrono in una serie di opere petrarchesche: dall'*Africa* ⁷⁶⁷ al *De remediis*, ⁷⁶⁸ dal

⁷⁵⁵ *TC III*, vv. 25-27.

⁷⁵⁶ PACCA in *Triumphs*, cit., pp. 140-141.

⁷⁵⁷ *De orat.* II, 18, 76: «Hannibali, qui *tot annis* de imperio cum populo Romano omnium gentium victore certaverat». Corsivi in *Triumphs* cura di Pacca, cit., p. 141.

⁷⁵⁸ *Nat. Hist.* III, 11, 103: «oppidum Salapia Hannibalis meretricio amore inclutum».

⁷⁵⁹ Si veda PACCA in *Triumphs*, cit., pp. 141-142.

⁷⁶⁰ LUCANO, *Pharsalia*, III, vv. 8-35.

⁷⁶¹ *Fact. et dict. mem.* IV, 6, 4-5: «Consimilis adfectus Iuliae C. Caesaris filiae adnotatus est. quae, cum aediliciis comitiis Pompei Magni coniugis sui uestem cruore respersam e campo domum relatam uidisset, territa metu ne qua ei uis esset adlata, exanimis concidit partumque, quem utero conceptum habebat, subita animi consternatione et graui dolore corporis eicere coacta est magno quidem cum totius terrarum orbis detrimento, cuius tranquillitas tot ciuilium bellorum truculentissimo furore perturbata non esset, si Caesaris et Pompei concordia communis sanguinis uinculo constricta mansisset. Tuos quoque castissimos ignes, Porcia M. Catonis filia, cuncta saecula debita admiratione prosequuntur. quae, cum apud Philippos uictum et interemptum uirum tuum Brutum cognosces, quia ferrum non dabatur, ardentis ore carbonem haurire non dubitasti, muliebri spiritu uirilem patris exitum imitata. sed nescio an hoc fortius, quod ille usitato, <tu> nouo genere mortis absumpta es».

⁷⁶² PROPERZIO, *Elegiae*, III, 11, vv. 61-62: «Curtius expletis statuit monumenta lacunis, / admissis Decius proelia rupit equo».

⁷⁶³ *Afr.* III, vv. 595-596: «Curtius in nostris fuit hic annalibus ingens. / Vis referam Decios?».

⁷⁶⁴ *Sen.* IV, 1, 80: «Ex his Rome Curtius et duo Decii» e XVII, 4, 10: «Quis est enim exempli gratia qui non Curtium ex nostris et Mutium et Decios».

⁷⁶⁵ *TF I*, vv. 52-54.

⁷⁶⁶ PACCA in *Triumphs*, cit., p. 364.

⁷⁶⁷ *Afr.* III, vv. 527-540: «Nomina clara ducum: Curios fortesque Camillos / Et Paulos bello claros Fabiosque trecentos, / Quos simul una dies patrie subduxit egenti, / Torquatosque truces, Lepidos duosque Catones, / Fabricios modico contentos, indita cursu / Nomina, queque dedit celo demissa volucris, / Marcellosque animi illustres Graccosque feroces / Et Regulos fidei plenos, que nomina belli / Fama tulit pridem uestras, ni fallor, ad aures, / Et qui magna procul transcendunt omnia, summos / Scipiadas, quos alma domus Cornelia celo / Extulit atque hominum superis equavit alumnos, / Unde ducum dux ille genus trahit».

⁷⁶⁸ *De rem.* II, 56: «Labor Romuleos duces, Scipiadas et Camillum, labor Fabios, labor Curios, labor Fabritium et Metellos, labor Magnum quoque Pompeium, labor Hannibalem, labor Iulium Cesarem illustravit, labor Catonibus, labor Mario famam dedit, Papyrium Cursorem ac Fescennium Nigrum laboriosa militia claros fecit».

*De vita solitaria*⁷⁶⁹ all'*Invectiva contra eum qui maledixit Italiae*,⁷⁷⁰ fino alle *Familiari*⁷⁷¹ e alle *Senili*.⁷⁷²

Ora, i nuclei di *nomina* formati nello studio petrarchesco, come si anticipava, vengono associati nelle schiere secondo i tre criteri su cui si struttura la memoria naturale, ossia, somiglianza, opposizione e contiguità. Un primo esempio di accostamento per somiglianza si rintraccia già in *TC I*, nel gruppo composto dai due tiranni greci, Dionigi il Vecchio di Siracusa e Alessandro di Fere,⁷⁷³ i quali sono posti dopo gli imperatori romani poiché in entrambi i gruppi il tema degli *exempla* corrisponde al rapporto tra amore e politica. Lo stesso criterio è largamente osservabile anche in *TF*, ad esempio nel secondo capitolo, nel quale Petrarca associa Agamennone e Menelao poiché entrambi «'n sponse / poco felici, al mondo fer gran risse»,⁷⁷⁴ e Cresò re di Lidia e Siface come *exempla* che «poco val contra Fortuna scudo». ⁷⁷⁵

Per quanto riguarda il criterio di opposizione è lo stesso *auctor* a menzionarlo *TF II*, dove si legge: «nulla meglio scopre / contrari due com 'piccolo interstizio». ⁷⁷⁶ Anche questo sistema associativo appare strutturare le schiere, ricorrendo frequentemente in relazione alla loro organizzazione, come ad esempio in *TC III*, dove chiara è la contrapposizione fra il gruppo delle «tre belle donne innamorate»,⁷⁷⁷ composto da Procri, Artemisia e Deidamia, e quello di «altrettante ardite e scelerate», ossia Semiramide, Biblide e Mirra.⁷⁷⁸ Un altro esempio, rintracciabile in *TF I*, è la contrapposizione tra Lucio Papirio Cursor e Marco Valerio Corvino: entrambi valorosi condottieri, ma mentre il primo «in arme fu crudo e severo»,⁷⁷⁹ il secondo «era benigno». ⁷⁸⁰

⁷⁶⁹ *Vit. sol.* II, 9: «Non pro patria qualibet audenda sunt omnia, quanquam qui ausi sunt, multis ad celum laudibus afferantur. Laudatur ex nostris Brutus, laudatur Mutius, laudatur Curtius, laudantur Decii, Fabii, Cornelii, qui sanguinem suum pro patria effuderunt. Laudantur et exteri; simulis enim virtus non dissimilem laudem meretur» e 13: «Omitto autem Quintios, Curios, Fabritios, Serranos, aliosque quorum magna pars vite in agris acta est; hanc ego vitam iam inde ab initio, et ante initium romane reipublice, prudentissimo atque optimo regum placuisse monstrabo».

⁷⁷⁰ *Inv. mal.* 22: «Noveram ab adolescentia Pontium Pilatum gallum esse, sed tempore michi elapsus, in tempore rediit, ut, cum hoc precone Gallorum communicato gaudio, gratularer gallicis nationibus tanto duce nobilitatis, ut iam frustra Roma suos Cesares loquatur, suos Scipiadas, suos Emilios, suos et Marcellos et Fabios et Metellos et Pompeios et Catones et Curios et Fabricios et Corvinos et Decios et Torquatos et Flaminios et Valerios et Appios et Papirios et Camillos».

⁷⁷¹ *Fam.* XXIV, 8, 4: «Verum hec et longa et nota materia est; nunc vero tibi potius tempus est ut gratias agam cum pro multis tum pro eo nominatim, quod immemorem sepe presentium malorum seculis me felicioribus inseris, ut inter legendum saltem cum Cornelius, Scipionibus Africanis, Leliis, Fabiis Maximis, Metellis, Brutis, Deciiis, Catonibus, Regulis, Cursoribus, Torquatis, Valeriis Corvinis, Salinatoribus, Claudiis Marcellis, Neronibus, Emiliis, Fulviis, Flaminiis, Atiliis, Quintiis ac Camillis, et non cum his extremis furibus, inter quos adverso sidere natus sum, michi videar etatem agere».

⁷⁷² *Sen.* IV, 1, 68-69: «Hic ex nostris occurrunt Iulius Cesar, sepe dictus dicendusque, Scipiones duo, hi qui per insidias in Hispania cecidere, Africani totidem, Pauli duo, Macedonicus et Cannensis, Claudius Marcellus, Claudius Nero, Tiberius Gracchus, Gaius Marius, Drusus et Germanicus Cesares, Titus ac Traianus principes. 69 Ex vetustissimis vero primus ac tertius romani reges necnon ex equestri ordine Horatius Cocles, Lucius Dentatus, Marcus Sergius, Marcus Sceva innumerabilesque alii; facilius enim celi stellas et arenas maris quam romane urbis viros fortes enumeres».

⁷⁷³ I due tiranni sono accostati in CICERONE, *De officiis*, II, 7, 25: «*Quid enim censemus superiore illum Dionysium quo cruciatu timoris angustatum, qui cultros metuens tonsorios candente carbone sibi adurebat capillum? quid Alexandrum Pharaeum quo animo vixisse arbitramur?* qui, ut scriptum legimus, cum uxorem Theben admodum diligeret, tamen ad eam ex epulis in cubiculum veniens barbarum, et eum quidem, ut scriptum est, conpunctum notis Thraeciis dstricto gladio iubebat anteire praemittebatque de stipatoribus suis qui scrutarentur arculas muliebres et, ne quod in vestimentis telum occultaretur, exquirent», corsivo mio.

⁷⁷⁴ *TF II*, vv. 20-21.

⁷⁷⁵ *Ivi*, v. 48.

⁷⁷⁶ *Ivi*, vv. 35-36.

⁷⁷⁷ *TC III*, v. 73.

⁷⁷⁸ *Ivi*, v. 75.

⁷⁷⁹ *TF I*, v. 97.

⁷⁸⁰ *Ivi*, v. 98.

Molti sono anche i casi di associazione per contiguità, tra i quali di particolare interesse è il gruppo composto da Anassarco, Senocrate, Archimede e Democrito in *TF III*: infatti Anassarco e Archimede sono menzionati come *exempla* di *contemplatio mortis* in relazione alle condizioni della loro dipartita, mentre Senocrate e Democrito per la rinuncia ai beni terreni. È chiaro in tal senso che la contiguità tra il tema della morte e quello dell'integrità morale, che come si è osservato sono strettamente legati nel pensiero petrarchesco,⁷⁸¹ trova realizzazione negli *exempla*, strutturando porzioni di schiere attraverso le quali il poeta, come si analizzerà, intende rappresentare un modello morale.

A fronte di quanto detto appare chiaro che per comprendere l'organizzazione dei *nomina* nel poema è di grande importanza lo studio del funzionamento della memoria petrarchesca, delle sue strutture e delle sue tecniche all'interno delle dinamiche compositive. Allo stesso tempo, se confrontare i nuclei mnemonici di *exempla* individuabili nei *Triumphs* con le fonti di Petrarca permette di comprendere le dinamiche associative delle schiere, per interpretare il loro significato all'interno del poema è necessario accompagnare l'analisi delle fonti a quella della dimensione figurativa dell'opera. Infatti, come si osservava, dietro il *topos* della *visio* si nasconde una dinamica di raffigurazione basata sulla tradizione artistica medievale, raffigurazione che trova le sue ragioni in un processo strettamente legato alla memoria. In altre parole se l'arbitrarietà dei processi mnemonici che caratterizzano l'elencazione dei *nomina* trionfali rappresenta quella forza centrifuga che conduce apparentemente alla disgregazione del testo, d'altro canto la traduzione verbo-visiva di questi processi fornisce una chiave di lettura che permette di individuare uno stretto legame tra la struttura e i personaggi, i quali, sotto il profilo rappresentativo, appaiono in realtà coerenti.⁷⁸² Sullo sfondo di questa operazione petrarchesca permane l'idea che la poesia possa configurarsi come un *ekphrasis* della memoria del poeta: è questa una riflessione proposta da Petrarca e osservata nel par. III.3.2.2, che appare dirimente per interpretare il poema e in tal senso sarà necessario analizzare i *Triumphs* come la descrizione di un'immagine la cui lettura e la cui interpretazione sono guidate dal testo, in una sintesi verbo-visiva che si pone in linea con quanto osservato nella tradizione medievale.

Prendendo in considerazione l'opera da questo punto di vista, si notano alcune dinamiche figurative che introducono uno schema nell'apparente caotica accumulazione di personaggi illustri. In tal senso:

1. innanzitutto le schiere appaiono suddivise in gruppi, posti in evidenza dalla loro posizione relativa, dal corrispondente movimento dello sguardo dell'*agens*, e in alcuni casi anche dal cambiamento dello sfondo su cui si muovono le figure.
2. All'interno di questi gruppi alcuni personaggi acquisiscono maggior risalto grazie alla loro posizione⁷⁸³ o ad una rappresentazione maggiormente dettagliata.

⁷⁸¹ Cfr. par. III.3.2.2.

⁷⁸² Cfr. M. VERDICCHIO, *The Rhetoric of Enumeration in Petrarch's Trionfi*, in *Petrarch's Triumphs: allegory and spectacle*, cit., pp. 135-146, a p. 135: «[enumeration] is a seminal, structure principle whose understanding is perhaps a prerequisite for a greater appreciation of the poem».

⁷⁸³ RICO, *Fra tutti il primo*, cit., p. 110: «In concreto, per rafforzare la coerenza nella presentazione dei personaggi, o anche per dare a un segmento del corteo apparenza di maggior organicità, il Petrarca si vale ripetutamente della più elementare delle risorse compositive, la classificazione numerica dei componenti una serie bene o male interrelata, e in particolare dell'assegnazione espressa dell'ordinale *primo*, che a sua volta stabilisce un vincolo evidente tra la dignità intrinseca del personaggio e la posizione che gli viene accordata nel testo» e ivi, p. 114: «è superfluo osservare che il *primo* strutturante è soltanto una tra le arguzie cui il Petrarca ricorre per dare coesione al suo poema, attraverso (tra vari altri modi) l'inserzione nel corpo di non poche unità minori di quell'organica *dispositio* che non sempre si coglie nella successione esterna di tali unità nel corso del capitolo».

3. Le visualizzazioni spesso acquisiscono la funzione di *imagines agentes*, a volte accompagnate da commenti epigrafici, tramite le quali è possibile ricordare una serie di personaggi e le loro storie.

Nelle prossime pagine si fornirà una descrizione delle schiere seguendo questo tipo di analisi e confrontando la dimensione figurativa con le categorizzazioni osservabili nel poema. Per quanto riguarda la strutturazione delle immagini, e in generale per le pagine che seguono, si rimanda all'Appendice.

IV.4.3.2.1. Le schiere di *TC*

a. *TC I*

Prendendo in considerazione *TC I* da un punto di vista figurativo, il primo gruppo che si incontra è composto da quattro imperatori romani (vv. 88-102), tra questi un ruolo particolare è affidato a Cesare, che «vien primo»⁷⁸⁴ ed è l'unico a godere di una descrizione, seppur breve: egli infatti è dotato di una «sì signorile e sì superba / vista».⁷⁸⁵ A questa figurazione si accompagna anche la metafora che segna la vittoria di Cleopatra che «legò tra' fiori e l'erba»⁷⁸⁶ Cesare, dove l'immagine primaverile «secondo un simbolismo biblico»⁷⁸⁷ rappresenta «probabilmente [...] le lusinghe terrene»⁷⁸⁸ e ricorre nel poema.⁷⁸⁹ Per quanto riguarda l'ordinamento dei personaggi, i quattro imperatori romani sono disposti cronologicamente, ma commentati in chiave morale, anche secondo elementi non relativi all'*exemplum* amoroso.⁷⁹⁰ Ad esempio Cesare «vinse 'l mondo»⁷⁹¹ ma fu sedotto da Cleopatra cedendo all'eros («'n Egitto / Cleopatra legò tra' fiori e l'erba»);⁷⁹² Augusto «amò [...] più giustamente»⁷⁹³ del padre, ma tolse comunque Livia al precedente marito Tiberio Claudio Nerone («che Livia sua, pregando, tolse altrui»);⁷⁹⁴ Nerone «dispietato e 'ngiusto»,⁷⁹⁵ tiranno crudele per eccellenza in quanto «pien d'ira e di sdegno»,⁷⁹⁶ venne vinto da Poppea («femina 'l vinse, e par tanto robusto»);⁷⁹⁷ e Marco Aurelio, al contrario di Nerone degno di lode in quanto filosofo («d'ogni laude

⁷⁸⁴ *TC I*, v. 89.

⁷⁸⁵ *Ivi*, vv. 88-89.

⁷⁸⁶ *Ivi*, v. 90.

⁷⁸⁷ PACCA in *Triumphs*, cit., p. 51.

⁷⁸⁸ *Ivi*, p. 75.

⁷⁸⁹ Cfr. BARBERI SQUAROTTI, *Nodi d'amore*, cit.

⁷⁹⁰ Cfr. BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, cit., p. 192: «In questo primo elenco, la rappresentazione gestuale dei prigionieri è assai modesta, mentre si insiste su un tema etico, la potenza di amore come passione destabilizzante, che porta all'intrigo, alla corruzione, all'infrazione dei legami di sangue e alla negligenza del dovere (si possono ricordare, quale referente dottrinale, le pagine delle *Tusculanae Disputationes* sulla passione amorosa [...]) [...]. Alcune parole, o famiglie di parole chiave, rilevate dalle ripetizioni (sia all'interno dei singoli esempi sia a distanza) focalizzano l'attenzione sui motivi conduttori. Il primo è l'uguaglianza di fronte alla passione: / subito impostato nei bisticci su Cesare [...] Augusto [...] Nerone [...] Marco Aurelio».

⁷⁹¹ *TC I*, v. 92.

⁷⁹² *Ivi*, vv. 89-90.

⁷⁹³ *Ivi*, vv. 94-95.

⁷⁹⁴ *Ivi*, v. 86.

⁷⁹⁵ *Ivi*, v. 97.

⁷⁹⁶ *Ivi*, v. 98.

⁷⁹⁷ *Ivi*, v. 99.

degnò, / pien di filosofia la lingua e 'l petto»),⁷⁹⁸ fu ugualmente incapace di resistere a Faustina, sua moglie, figlia di Antonino Pio e avente la fama di donna lasciva («ma pur Faustina il fa qui star a segno»).⁷⁹⁹ Al gruppo di imperatori romani seguono due tiranni greci: Dionigi il Vecchio e Alessandro di Fere (vv. 103-105), i quali sono accomunati dalla «paura» e dal «sospetto» di essere uccisi dalle rispettive mogli,⁸⁰⁰ sospetti fondati nel caso di Dionigi che venne effettivamente assassinato dalla sua sposa («ma quel di suo temer ha degno effetto»).⁸⁰¹ Ora, nel contesto di questa prima sezione, Cesare per la sua posizione, la sua figurazione e per l'importanza che gli è affidata nel capitolo acquisisce la funzione di una *imago agentis* utile a ricordare non solo gli imperatori, ma una serie di *exempla* che, ampliandosi alle figure dei tiranni greci, trattano la tentazione erotica di figure di comando.

A questo gruppo si aggiunge Enea (vv. 106-108), probabilmente posto dopo Alessandro di Fere per il suo prestigio, nominarlo più avanti infatti ne avrebbe ridotto l'importanza. Petrarca in tal senso forza la posizione dell'eroe troiano, non riconoscendo il peccato amoroso nell'abbandono di Didone, al quale, come si osserverà, il poeta non credeva per ragioni storiche, ma nell'aver sottratto Lavinia a Turno («e 'l suo amor tolse / a que' che 'l suo figliuol tolse ad Evandro»).⁸⁰² Se la presenza di Enea in questa sede può essere posta in relazione ad una sua posizione di rilievo politico, è in realtà probabile che essa derivi anche da un differente percorso associativo, poi abbandonato da Petrarca, come testimonia la variante della terzina riportata da H, C e I, nella quale l'eroe si accompagnava a Leandro («quell'altro è Enea che pianse sotto Antandro / la morte di Creusa, et quel bagnato / morì nel mar d'Abido ed è Leandro»),⁸⁰³ probabilmente in apertura di una serie di storie amorose dal finale tragico, anche se in questo caso il protagonista dell'episodio sarebbe stato Turno più che l'eroe troiano.

La successiva figurazione di *TC I* corrisponde ad un trittico composto da Fedra, Teseo e Arianna: «Vedi 'l famoso, con sua tanta lode, / preso menar tra due sorelle morte: / l'una di lui, ed ei de l'altra gode». ⁸⁰⁴ Questo gruppo figurativo si pone al centro di una serie di narrazioni che coinvolgono la figura di Teseo: quella di Ippolito e la stessa Fedra, rispettivamente figlio e moglie dell'eroe greco (vv. 109-116); quella di Ercole (vv. 124-126), suo amico («Colui ch'è seco è quel possente e forte / Ercole»),⁸⁰⁵ al quale si associa per analogia il personaggio di Achille. Questi ultimi due eroi greci sono accomunati dal succedersi di una serie di amori sfortunati («Colui ch'è seco è quel possente e forte / Ercole, ch'Amor prese; e l'altro è Achille, / ch'ebbe in suo amar assai dogliose sorte»),⁸⁰⁶ che nel caso di Ercole sfocia nella morte, prodotta involontariamente da Deianira. Segue la coppia di Fillide e Demofonte (vv. 127-128), quest'ultimo figlio di Teseo a Fedra. Di nuovo, dunque, il trittico composto da Teseo, Arianna e Fedra funge da *imago agentis* che guida una serie di associazioni, questa volta guidate dalla contiguità delle storie. A questo gruppo fa seguito un'altra serie composta da tre personaggi, ossia Giasone, Medea e Isifile (vv. 128-134), associata ai precedenti per analogia, ma in questo caso probabilmente influisce sull'ordinamento dei *nomina* anche la fonte di Propertio, il quale in *Elegie*, II, 24 pone in relazione le coppie Arianna-Teseo, Fillide-Demofonte

⁷⁹⁸ Ivi, vv. 100-101.

⁷⁹⁹ Ivi, v. 102.

⁸⁰⁰ Ivi, v. 103.

⁸⁰¹ Ivi, v. 105.

⁸⁰² Ivi, vv. 107-108.

⁸⁰³ PACCA in *Triumphs*, cit., p. 79.

⁸⁰⁴ *TC I*, vv. 121-123.

⁸⁰⁵ Ivi, vv. 124-125.

⁸⁰⁶ Ivi, vv. 124-126.

e Medea-Giasone, come esempi dell'incostanza dell'eros,⁸⁰⁷ da cui deriva il nucleo mnemonico petrarchesco tradotto nell'*imago agentis* analizzata.

La successiva rappresentazione di *TC I* presenta Paride che fissa il volto di Elena: «Poi ven colei ch'ha 'l titol d'esser bella: / seco è 'l pastor che male il suo bel volto / mirò sì fiso, ond'uscir gran tempeste, / e funne il mondo sottosopra vòlto».⁸⁰⁸ Attorno a questa *imago agentis*, relativa all'*exemplum* di un amore che porta grandi sconvolgimenti, si aggregano una serie di storie legate al ciclo troiano: Enone e Paride, Menelao ed Elena, Ermione e Oreste, Laodamia e Protesilao (vv. 139-142). Questa categorizzazione si sovrappone a quella delle «misere accese»,⁸⁰⁹ (vv. 134-137) figure femminili che hanno sofferto per amore, tra le quali si contano le già menzionate Enone, Elena, Ermione e Laodamia, assieme a Argia, innamorata di Polinice, e Erifile, corrotta dallo stesso Polinice, per conoscere il nascondiglio del marito Anfiarao («et Argia Polinice, assai più fida / che l'avara moglier d'Anfiarao»)⁸¹⁰ Questo gruppo viene evidenziato tra l'altro dall'anafora di "odi" che pone in risalto la dimensione uditiva della scena («Odi poi lamentar fra l'altre meste» e «Odi 'l pianto e i sospiri, odi le strida»)⁸¹¹

L'ultima figurazione di *TC I* corrisponde a quella di Giove («e di lacciuoli innumerabil carco / ven catenato Giove innanzi al carro»)⁸¹² del quale viene indicata la posizione davanti al carro e la condizione di sottomissione, a significare la potenza di Amore. Attorno a questa *imago agentis* si aggregano i già osservato «dèi di Varro».⁸¹³

A fronte di quanto osservato è possibile riconoscere come le circa ventotto storie menzionate in *TC I* possano essere ricordate facendo ricorso a quattro *imagines agentes*, tre delle quali sono accompagnate da una nota epigrafica, in linea con quanto osservato nel par. II.4.2.5 in relazione alle raffigurazioni medievali.⁸¹⁴ Così riguardo a Cesare il commento dell'*auctor* pone in evidenza la potenza di Amore, vittorioso sul condottiero: «or di lui si triunfa. Ed è ben dritto, / se vinse il mondo et altri ha vinto lui, / che del suo vincitor sia gloria il vitto»;⁸¹⁵ mentre il trittico di Arianna, Teseo e

⁸⁰⁷ PROPERZIO, *Elegiae*, II, 24, vv. 43-48: «credo ego sed multos non habuisse fidem. / Parvo dilexit spatio Minoida Theseus, / Phyllida Demophon, hospes uterque malus. / Iam tibi Iasonia nota est Medea carina / et modo servato sola relicta viro. / Dura est quae multis simulatum fingit amorem, / et se plus uni si qua parere potest».

⁸⁰⁸ *TC I*, vv. 135-138.

⁸⁰⁹ *Ivi*, v. 146.

⁸¹⁰ *Ivi*, vv. 143-144.

⁸¹¹ *Ivi*, v. 139 e 145. Per il legame tra la mnemotecnica e la dimensione uditiva nella tradizione si veda par. I.3.

⁸¹² *Ivi*, vv. 159-160.

⁸¹³ *Ivi*, v. 158.

⁸¹⁴ VECCE, *La "lunga pictura"*, cit., p. 299: «secondo i principi della mnemotecnica, a uomini, nomi, eventi viene associata indissolubilmente un'immagine, come nell'agiografia ad ogni martire corrisponde il segno del suo martirio: gli *exempla* sono resi "visibili" attraverso lo sviluppo della loro base iconica. I cataloghi non possono essere, se non in parte, cataloghi di nomi, ma devono scorrere in una sequenza continua di immagini, di cui è resa possibile l'interpretazione attraverso il riconoscimento di archetipi visuali desunti dalla tradizione storica e letteraria». Cfr. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria*, cit., pp. 149-150: «come altrove anche nel brano citato le *res memorandae* (gli aneddoti 'a cascata' esemplificano la *voluntas discendi* virtuosamente connaturata in questi illustri sapienti) si dispongono a essere parcellizzate in *nomina* esemplari che, attivati da un punto di vista emozionale, potrebbero poi dare forma nella mente del lettore a funzionali *imagines agentes*: intorno al messaggio principale ma contingente, secondo cui una memoria povera e malata può essere curata da uno studio affrontato con dedizione e disciplina, si agglutinano infatti diverse figure, portatrici di una loro autonoma narrazione, che danno profondità al dettato morale del testo e lo inseriscono in un atemporale contesto gnomico, i cui protagonisti con le loro vicende 'dicono' che il desiderio di sapere è già di per sé una forma di sopravvivenza alla morte. [...] dall'insegnamento che questi *clara exempla* trasmettono e dalla reazione emotiva che il loro 'dolce' ricordo induce si può dunque trarre scienza ed energia per formare o sottoporre a revisione il cammino della propria vita: questi simulacri memoriali ci accompagnano esibendo costantemente una marcatura sapienziale che per noi si dispiega in forma di predisposizione morale».

⁸¹⁵ *TC I*, vv. 91-93.

Fedra è accompagnato da una riflessione che pone in evidenza come il biasimo riservato ad altri possa portare alla condanna di sé stessi, come avviene a Teseo che esilia Ippolito per punire un tradimento analogo a quello che lui stesso aveva compiuto nei confronti di Arianna («Tal biasma altrui che se stesso condanna; / ché chi prende diletto di far frode, / non si de' lamentar s'altri lo 'nganna»).⁸¹⁶ Per l'immagine di Paride ed Elena, invece, l'*auctor* pone in luce le nefaste conseguenze belliche dell'innamoramento, espone tramite le storie che seguono la coppia: «ond'uscir gran tempeste, / e funne il mondo sottosopra vòlto».⁸¹⁷

Da questa rapida analisi di *TC I* si notano già alcuni riferimenti alla mnemotecnica petrarchesca osservata nel capitolo III: la traduzione dei personaggi incontrati nello *studium* e delle *notae* in immagini, testimoniato dal richiamo alle *Antiquitates rerum divinarum* di Varrone; la costruzione di figure complesse, in cui coesistono più personaggi, per ricordare concetti morali legati all'amore; l'utilizzo di sentenze per accompagnare e chiarire il significato delle immagini; l'associazione arbitraria delle figure illustri in base a diverse categorie, ma pure secondo i criteri di analogia, opposizione e contiguità osservati caratterizzare la memoria artificiale; e infine il posizionamento in cima al corteo degli imperatori romani, come segno di importanza. Se dunque la coesistenza di schemi e categorizzazioni sembra confondere i *nomina*, queste dinamiche figurative suggeriscono che l'*auctor* stia costruendo un *ekphrasis* del contenuto della sua memoria dotta, in cui centrale è la rappresentazione visuale. Tale dimensione figurativa in *TC I* è poi supportata dalla menzione di uno sfondo, avente la funzione di *locus* mnemonico, che corrisponde al bosco dei mirti, tratto dall'aldilà dell'*Eneide*:⁸¹⁸ «Non poria mai di tutti il nome dirti, / che non uomini pur, ma dèi gran parte / *empion del bosco e degli ombrosi mirti*».⁸¹⁹

b. *TC II*

Sotto il profilo strutturale e figurativo *TC II* appare di particolare interesse. Si è infatti osservato come Santagata evidenzi una genesi incerta del capitolo, che forse seguiva *TF Ia* nel primo nucleo compositivo dei *Triumphs*. Tale riflessione appare confermata, oltre che dalla presenza eterogenea rispetto al poema di un'interazione fra l'*agens* e i personaggi illustri, anche dalla peculiare dinamica figurativa dell'ultima parte del capitolo. È infatti probabile che la prima coppia di amanti raffigurata in *TC* nel progetto iniziale di Petrarca dovesse essere quella composta da Massinissa e Sofonisba (vv. 5-87), visto l'importanza che essi rivestono nell'*Africa*. A loro sono poi associati Seleuco, Stratonice

⁸¹⁶ Ivi, vv. 118-120.

⁸¹⁷ Ivi, vv. 137-138.

⁸¹⁸ *Aen.* VI, vv. 440-444: «nec procul hinc partem fusi monstrantur in omnem / Lugentes campi; sic illos nomine dicunt. / hic quos durus amor crudeli tabe peredit / *secreti celant calles et myrtea circum / silva tegit*; curae non ipsa in morte relinquunt», corsivo mio. Il passo viene ripreso anche da AUSONIO, *Cupido cruciatus*, vv. 1-3: «Aëris in campis, memorat quos musa Maronis, / myrteus amentes ubi lucus opacat amantes, / orgia ducebant heroides et sua quaeque» e dallo stesso Petrarca in *Afr.* V, vv. 547-548: «Umbra simus, liceat pariter per claustra vagari / Mirtea, nec nostros Scipio disiungat amores!» e VI, vv. 41-42: «Hic latis eterna silentia campis / Mirteaque umbriferos vetus ambit silva recessus».

⁸¹⁹ *TC I*, vv. 148-150, corsivo mio. La costruzione del *locus* figurale in *TC* guarda da vicino alle dinamiche di interiorizzazione del paesaggio osservate nel par. III.3.1.1. Si veda in tal senso FONTANA, *La riflessione metapoetica*, cit., p. 115: «la condizione psicologica dell'io lirico, dettata dagli effetti prodotti dall'amore per Laura, così come dalla sua perdita, risulta quindi essenziale nella trasfigurazione dello spirito circostante. È un paesaggio, potremmo dire, *figuralmente* evocato, non realmente descritto. I primi versi dei *Trionfi*, che richiamano al sacro rifugio valchiusano, luogo di profonde emozioni per il poeta, ma anche luogo di solitudine, celano proprio quegli elementi che trasformano la natura circostante in un paesaggio lirico dissonante».

e Antioco (vv. 94-129). Come nota Pacca i due dialoghi sono accomunati dal «tema della rinuncia alla donna amata in nome di un'istanza superiore»,⁸²⁰ ma anche «dall'odio antiromano»⁸²¹ di Sofonisba e Seleuco.

A queste due storie segue una serie di *nomina* tratti dalle *Metamorfosi* e dalle *Heroides* di Ovidio (vv. 142-187), che vanno sotto l'epigrafe di «fabulosi e vani amori».⁸²² Qui è necessario notare che almeno per quanto riguarda il primo personaggio, ossia Perseo, il poeta lascia intendere la presenza di un dialogo con l'*agens* taciuto nel poema («Perseo era l'uno, e volsi saper come / Andromeda gli piacque in Etiopia»),⁸²³ che fa sospettare di interazioni non narrate anche con gli altri personaggi. Nella schiera di *TC II* si riconoscono dei sottogruppi: la coppia Narciso ed Eco (vv. 145-150), che conduce, per associazione al destino tragico della ninfa, alla «gente cui per amar vivere increbbe»⁸²⁴ rappresentata da Ifi («ch'amando altrui in odio s'ebbe»),⁸²⁵ ma anche da personaggi moderni taciuti («ove raffigurai alcun moderni / ch'a nominar perduta opra sarebbe»).⁸²⁶ Una serie di figure sono accomunate dalla metamorfosi in uccello: Esaco (vv. 160-162), legato ad Alcione (vv. 158-159) dal fatto che entrambi si trasformano in mare, Scilla, figlia di Niso, (vv. 163-165) e Pico, (vv. 175-177); altri dalla trasformazione in fonte: Egeria (v. 178), Castalia e Aganippe (vv. 185-186). Vi sono poi dei personaggi introdotti senza un apparente legame tematico, tutti comunque afferenti alle opere ovidiane, come Atlanta e Ippomene (vv. 164-168); Aci, Galatea e Polifemo (vv. 170-171); Glauco (vv. 172-174), forse legato alla storia precedente per il tema della gelosia di Polifemo e Circe (ma quest'ultima non viene nominata in questo contesto); Scilla (vv. 179-180), legata a Glauco; Canace (vv. 181-183), Pigmalione (v. 184) e Cidippe (v. 187).

Ora, *TC II* presenta la stessa *varietas* associativa di *TC I*, che tuttavia si realizza visivamente in modo differente rispetto al capitolo precedente: la struttura basata su sfondo e gruppi figurativi viene infatti qui sostituita da una presenza massiccia di immagini aventi in alcuni casi caratteristiche peculiari. Già la rappresentazione dei personaggi con i quali l'*agens* dialoga appare più dettagliata rispetto a quelle osservate in *TC I*, in tal senso la scena dell'incontro con Massinissa e Sofonisba contiene informazioni sia sull'aspetto della coppia («Mossemi 'l lor leggiadro abito e strano»),⁸²⁷ sia sul loro atteggiamento («due ch'a mano a mano / passavan dolcemente lagrimando»).⁸²⁸ Ancor più estesa, a fronte di un'interazione più breve con l'*agens*, è la descrizione di Seleuco e Stratonice, il primo procede a «man manca un fuor di strada, / a guisa di chi brami e trovi cosa / onde poi vergognoso e lieto vada»,⁸²⁹ mentre la donna è «lieta e vergognosa [...] del cambio».⁸³⁰ Così i due «givansi per via / parlando insieme de' lor dolci affetti, / e sospirando il regno di Soria»⁸³¹ e l'immagine è di nuovo accompagnata da un'epigrafe che riassume la storia degli amanti: «Donar

⁸²⁰ *TC II*, vv. 55-57: «Padre m'era in onore, in amor figlio, / fratel negli anni; onde obedir convenne, / ma col cor tristo e con turbato ciglio» e ivi, vv. 124-126: «Tacendo, amando, quasi a morte corse, / e l'amar forza, e 'l tacer fu virtute; / la mia, vera pietà, ch'a lui soccorse».

⁸²¹ PACCA in *Triumphs*, cit., p. 93.

⁸²² *TC II*, v. 169.

⁸²³ Ivi, vv. 142-143.

⁸²⁴ Ivi, v. 154.

⁸²⁵ Ivi, v. 152.

⁸²⁶ Ivi, vv. 155-156.

⁸²⁷ Ivi, v. 7.

⁸²⁸ Ivi, vv. 5-6.

⁸²⁹ Ivi, vv. 94-96.

⁸³⁰ Ivi, vv. 99-100.

⁸³¹ Ivi, vv. 100-102.

altrui la sua diletta sposa, / o sommo amore e nova cortesia!». ⁸³² All'interno della schiera, inoltre, le figurazioni sono frequenti: come nel caso di Atlanta che corre (v. 164) o Ippomene «che fra cotanta / turba d'amanti miseri cursori / sol di vittoria si rallegra e vanta»; ⁸³³ Glauco che ondeggia «per entro quella schiera», ⁸³⁴ Egeria che piange («Vidi 'l pianto d'Egeria»), ⁸³⁵ Canace descritta come «quella che la penna da man destra, / come dogliosa e desperata scriva, / e 'l ferro ignudo tien da la sinistra», ⁸³⁶ e Pigmalione figurato «con la sua donna viva». ⁸³⁷ Accanto a questo tipo di figurazioni, tuttavia, si osserva la presenza di quelle che Berra definisce rappresentazioni «antirealistiche», ⁸³⁸ le quali introducono delle incoerenze rispetto alla struttura della schiera: già Scilla figlia di Niso che fugge «volando», ⁸³⁹ si configura come un'anomalia nel corteo poiché figurata con le caratteristiche che acquisisce dopo la metamorfosi. In palese contrasto con la struttura del trionfo sono Alcione e Ceice, descritti mentre fanno «in riva al mare / [...] i lor nidi a' più soavi verni». ⁸⁴⁰ In questi versi infatti non solo i personaggi vengono rappresentati come alcioni, dunque nella condizione che segue la metamorfosi, ma addirittura interagiscono con elementi paesaggistici che non rientrano nella macrofigurazione e negano il movimento della schiera. Anche Esaco viene descritto dopo la trasformazione in smergo mentre ricerca Esperia allontanandosi dalla schiera e stando «or sopra un sasso assiso, / et or sotto acqua, et or alto volare». ⁸⁴¹ Ancora, Galateo che sta «'n grembo» ⁸⁴² ad Aci nega il moto della schiera, così come Scilla che si tramuta in pietra di fronte agli occhi dell'*agens* («Vidi [...] invece d'osse / Scilla indurarsi in pietra aspra et alpestra»). ⁸⁴³

Sono questi tutti elementi che entrano in aperta contraddizione con la figurazione del trionfo di Amore e da questa dinamica si possono trarre alcune considerazioni, innanzitutto sulla veridicità dell'immagine, infatti, introducendo queste caratteristiche figurative, così come le aporie osservate nelle canzoni «a politico», Petrarca svela la dimensione finzionale della rappresentazione. Vengono in tal senso in primo piano due spazi: il primo riguarda la figurazione, per cui l'antirealismo delle immagini, come nel canzoniere, attira l'attenzione sulla dinamica interiore dell'osservatore, ossia l'*agens*. Il secondo è memoriale: la figura appare infatti costruita a partire dalla memoria dotta dell'*auctor*, che riarrangia i suoi ricordi in un quadro, modellato secondo le caratteristiche della *narrazione sincronica* tipica delle rappresentazioni medievali. L'insieme di queste immagini rappresenta una serie di casi amorosi che vengono proposti allo sguardo dell'*agens* affinché tragga da essi degli insegnamenti morali. Ora, la presenza di un numero maggiore di figurazioni in *TC II* testimonia una variazione dello schema mnemonico rispetto a *TC I*: il *locus memoriae*, infatti, non è più uno spazio figurato ma una categoria dipendente da una fonte, come avveniva su scala più ristretta con le divinità pagane nel primo capitolo. Allo stesso tempo l'utilizzo di rappresentazioni

⁸³² Ivi, vv. 97-98.

⁸³³ Ivi, vv. 166-168.

⁸³⁴ Ivi, v. 72.

⁸³⁵ Ivi, v. 78.

⁸³⁶ Ivi, v. 181-183.

⁸³⁷ Ivi, v. 184.

⁸³⁸ BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, cit., p. 197: «gli esempi, scanditi e sottolineati dai moduli deittici danteschi [...], abbinano le tendenze delle due rassegne precedenti, vale a dire rilievo del contenuto patetico-morale [...] ed efficacia delle immagini, anche antirealistiche». Cfr. BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 17: «all'interno di ogni trionfo, poi, vi sono vere e proprie scene che pur senza la dinamicità di quelle dantesche, sono come istantanee che colgono il tratto saliente di un personaggio, contraendolo in una immagine».

⁸³⁹ *TC II*, v. 164.

⁸⁴⁰ Ivi, vv. 158-159.

⁸⁴¹ Ivi, vv. 161-162.

⁸⁴² Ivi, v. 170.

⁸⁴³ Ivi, vv. 178-179.

antirealistiche è funzionale a dare maggior risalto al ruolo di *imago agentis* dell'immagine rispetto alla coerenza figurale della schiera, in quanto Petrarca sceglie del mito che descrive la scena maggiormente iconica, e dunque quella che suscita in modo più immediato il ricordo dei personaggi e della loro storia.⁸⁴⁴ La struttura mnemonica di *TC II*, in tal senso, è differente rispetto a *TC I*: mentre infatti nel primo capitolo le storie da figurare venivano selezionate in qualità di nodi associativi, in *TC II*, dove il *locus* è la fonte che accomuna gli *exempla*, le rappresentazioni sono selezionate arbitrariamente, assumendo le connotazioni di *notae* figurative presenti nella memoria ad evidenziare delle parti del testo fonte.

Ora, la peculiare figurazione di *TC II*, come si osservava, potrebbe essere ricondotta all'incertezza della sua genesi. Si ricordi in tal senso che la *visio* introdotta da *TF Ia* non avveniva in sogno e che in essa manca una struttura figurativa stabile. Eppure l'antirealismo delle immagini non caratterizza solo il secondo capitolo di *TC*, ma diversi luoghi di *TC*.

c. *TC III*

TC III si apre con due gruppi non figurati: Pompeo e Cornelia (vv. 13-15), seguiti da Agamennone, Clitemnestra ed Egisto (vv. 16-18). I personaggi appaiono legati da una rete di relazioni riconoscibile nel testo: innanzitutto Pompeo viene definito «quel grande il quale ogni uomo onora»,⁸⁴⁵ mentre Agamennone «gran greco».⁸⁴⁶ La descrizione della schiera dunque inizia dando rilievo a due prime figure illustri, una romana e una greca, dove la seconda si trova «più di lontan»,⁸⁴⁷ a significare la distanza temporale che la separa da Pompeo e dall'*agens*.⁸⁴⁸ D'altro canto l'accostamento dei due personaggi pone in evidenza anche l'antitesi nella storia delle due donne che li accompagnano: mentre infatti Cornelia «si lagna e plora»⁸⁴⁹ «del vil Tholomeo»,⁸⁵⁰ responsabile dell'uccisione di Pompeo, al contrario l'«empia Clitemnestra»,⁸⁵¹ assieme all'amante Egisto, tradisce Agamennone, uccidendolo. Accanto a queste relazioni, Pacca rileva anche la contrapposizione tra Cesare, che apre *TC I*, e Pompeo, suo rivale, primo della schiera di *TC III*, a cui sarebbe anche da aggiungere quella tra Dionigi il Vecchio e Alessandro di Fere, diffidenti rispetto alle consorti, e Agamennone, cieco di fronte al tradimento della moglie, come pone in evidenza lo stesso *auctor* tramite il commento epigrafico: «or puoi veder Amor s'egli è ben cieco!».⁸⁵²

A questi due gruppi, ne segue un terzo (vv. 19-24), introdotto per contrapposizione rispetto alla

⁸⁴⁴ Cfr. ERASMI, *Petrarch's Trionfi: The Poetics of Humanism*, cit., p. 166: «the name and brief details are sufficient to suggest our minds images and emotions».

⁸⁴⁵ *TC III*, v. 13.

⁸⁴⁶ *Ivi*, v. 16.

⁸⁴⁷ *Ivi*, v. 16.

⁸⁴⁸ PACCA in *Triumphs*, cit., p. 137.

⁸⁴⁹ *TC III*, v. 15.

⁸⁵⁰ *Ibidem*.

⁸⁵¹ *Ivi*, v. 17.

⁸⁵² *Ivi*, v. 18. Si vedano in tal senso le riflessioni di VECCE, *La "lunga pictura"*, cit., p. 299: «È come se avessimo un asse orizzontale, determinato dal lento e precario sviluppo della narrazione, dalla presentazione alternata dei gruppi di apparizioni, e tanti assi verticali che si dipartono dai quadri ad associare fra loro i personaggi al di là di ogni circostanza temporale, secondo i loro vizi e virtù caratteristiche, qualche volta secondo taluni particolari biografici che si prestano ad accomunarli. È come se avessimo una serie di "lunghe pitture", per usare il termine petrarchesco che io non legherei a tutti i *Trionfi* quanto a ogni "quadro" che li compone. In questo senso l'opera sarebbe anche il montaggio di una serie di "lunghe pitture", al modo dei grandi cicli di affreschi del tempo. Da ciascuna di esse si dipartono, in verticale, i bracci che associano fra loro i vari personaggi».

narrazione di Agamennone («Altra fede, altro amor»)⁸⁵³ Di questo fanno parte Ipermestra, le coppie di Piramo e Tisbe, Leandro ed Ero ed il terzetto composto da Ulisse, Penelope e Circe. Ad eccezione di Ipermestra, tutte le storie sono caratterizzate da una rappresentazione antirealistica: Piramo e Tisbe vengono descritti «inseme a l'ombra»,⁸⁵⁴ con riferimento al gelso sotto il quale i due si incontravano all'insaputa delle rispettive famiglie nel mito; l'*agens* osserva poi «Leandro in mare et Ero a la finestra»,⁸⁵⁵ introducendo nel trionfo non solo il mare ed una scena statica, ma addirittura una struttura architettonica mai menzionata. Più complessa è poi la rappresentazione di Ulisse, il cui incontro con Penelope è impedito da Circe: «Quel sì pensoso è Ulisse, affabile ombra, / che la casta mogliera aspetta e prega, / ma Circe, amando, gliel ritene e 'ngombra».⁸⁵⁶

A questo gruppo fa seguito Annibale (vv. 25-27), la cui posizione appare eccentrica rispetto alla struttura. Come nel caso di Enea è probabile che Petrarca volesse porlo in rilievo e in tal senso, superate le coppie osservate, il condottiero cartaginese è il primo personaggio solitario della schiera. Segue un gruppo di donne (vv. 28-33), di cui la prima è Ipsicratea, che sfila assieme al marito Mitridate («'l suo signor [...] / va seguitando»)⁸⁵⁷ Il rilievo di questo personaggio, la sua rappresentazione con i capelli corti («con breve coma»)⁸⁵⁸ e il fatto che l'immagine è accompagnata da un commento epigrafico («come in atto servil se stessa doma!»)⁸⁵⁹ tramutano la sua figura in una *imago agentis* analoga a quelle osservate in *TC I* e in grado di indurre il ricordo di Porzia e Giulia, con cui la donna fa gruppo.

Di seguito la guida invita l'*agens* a volgere lo sguardo («Volgi in qua gli occhi al gran padre schernito»)⁸⁶⁰ per osservare una serie di personaggi biblici (vv. 34-66), tra i quali il primo è Giacobbe. Questo gruppo appare caratterizzato da un'importante dinamica figurativa: Salomone è circondato da una nebbia analoga a quella del padre David («Simile nebbia par ch'oscuri e copra / del più saggio figliuol la chiara fama»)⁸⁶¹ Assuero è descritto mentre «il suo amor [...] / va medicando a ciò che 'n pace il porte»⁸⁶² e l'immagine è accompagnata da un'epigrafe che condanna il “chiodo schiaccia chiodo” ovidiano⁸⁶³ («cotal ha questa malizia rimedio, / come d'asse si trae chiodo con chiodo»)⁸⁶⁴ Si rintracciano poi una serie di rappresentazioni antirealistiche: Abramo «di sua magion sol con Sara esce»,⁸⁶⁵ mentre Sansone è descritto nella schiera «poco dinanzi»⁸⁶⁶ a Tamar, ma rappresentato mentre «in grembo a la nemica [Dalila] il capo pone».⁸⁶⁷ Vi sono poi dei casi in cui l'antirealismo della narrazione si realizza in una vera e propria *narrazione simultanea*, come nel caso di David, la cui storia è incarnata in due scene che si svolgono davanti agli occhi dell'*agens*: nella prima, guidato da Amore, il profeta seduce Betsabea e fa sì che il marito Natan muoia in guerra («Poi vedi come Amor crudele e pravo / vince Davit e sforzalo a far l'opra»)⁸⁶⁸ nella seconda si pente in un luogo

⁸⁵³ *TC III*, v. 19.

⁸⁵⁴ *Ivi*, v. 20.

⁸⁵⁵ *Ivi*, v. 21.

⁸⁵⁶ *Ivi*, vv. 22-24.

⁸⁵⁷ *Ivi*, vv. 28-29.

⁸⁵⁸ *Ivi*, v. 28. La donna si tagliò i capelli per potersi fingere soldato e seguire il marito in guerra.

⁸⁵⁹ *Ivi*, v. 30.

⁸⁶⁰ *Ivi*, v. 34.

⁸⁶¹ *Ivi*, vv. 43-44.

⁸⁶² *Ivi*, vv. 62-63.

⁸⁶³ Per il tema in Petrarca si veda ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 144.

⁸⁶⁴ *TC III*, vv. 65-66.

⁸⁶⁵ *Ivi*, v. 39.

⁸⁶⁶ *Ivi*, v. 49.

⁸⁶⁷ *Ivi*, v. 51.

⁸⁶⁸ *Ivi*, v. 41.

oscuro («onde poi pianga in loco oscuro e cavo»)⁸⁶⁹ Anche la narrazione biblica relativa a Giuditta e Oloferne presenta due scene poste in serie: nella prima viene rappresentata l'uccisione di Oloferne («Vedi qui ben fra quante spade e lance / Amor, e 'l sonno, et una vedovetta / con bel parlar, con sue polite guance, / vince Oloferne»),⁸⁷⁰ nella seconda il ritorno di Giuditta dal campo dove si è svolta la prima scena («e lei tornar soletta / con una ancilla e con l'orribil teschio, / Dio ringraziando, a mezza notte, in fretta»)⁸⁷¹ Ancora, la medesima dinamica narrativa si osserva nel caso di Erode che «arde in prima, e poi si rode, / tardi pentito di sua feritate, / Mari'anne chiamando che non l'ode».⁸⁷²

Dopo i personaggi biblici sfilano i due gruppi (vv. 73-78) di «belle donne innamorate»⁸⁷³ e di «altrettante ardite e scelerate»,⁸⁷⁴ precedentemente osservati, che tuttavia non presentano particolari figurazioni. A questi fanno seguito una serie di personaggi del mondo letterario («quei che le carte empion di sogni»)⁸⁷⁵ appartenenti al ciclo arturiano (vv. 79-82), quindi Paolo e Francesca (vv. 79-82), la cui figurazione («che 'nseme / vanno facendo dolorosi pianti»)⁸⁷⁶ acquisisce il ruolo di *imago agentis*, per ricordare l'ultimo gruppo del capitolo.

La continuità delle dinamiche figurative che si osserva tra *TC II* e *TC III* dimostra che la presenza di rappresentazioni antirealistiche non è riconducibile all'incompiutezza del secondo capitolo di *TC*, ma rientra a pieno titolo tra le tecniche ekphrastiche memoriali impiegate da Petrarca nella costruzione della sua *lunga pittura* trionfale. D'altro canto l'utilizzo di tale elemento tecnico costringe il poeta a rinunciare alla divisione del «loco aprico» in cui si svolge *TC* in zone, sperimentato in *TC I*, per evitare una sovrapposizione di sfondi che confonderebbe la rappresentazione. La conseguenza di questa dinamica è che mentre in *TC I* il *locus* in cui sono inserite le *imagines agentes* è figurale, in *TC II* e *TC III* esso può essere incarnato nella fonte comune delle narrazioni, come nel caso delle storie ovidiane in *TC II* o di quelle bibliche in *TC III*, o legato a elementi tematici, come nel caso della serie di coppie che apre *TC III* e dei personaggi letterari che lo chiudono. A fronte di questa variazione, tuttavia, permangono alcune coordinate figurali che permettono di orientarsi tra i personaggi illustri, come i raggruppamenti, sia per analogie narrative dei casi d'amore, sia indicati visivamente o testualmente nelle schiere, e l'indicazione delle posizioni di rilievo.

d. *TC IV*

Come si osservava, i poeti di *TC IV* appaiono divisi secondo le categorie di Valerio Massimo in scrittori greci (vv. 13-18), romani (vv. 19-24), con l'aggiunta di Saffo che dovrebbe invece essere presente nel primo gruppo (vv. 25-27), volgari (vv. 28-38) e provenzali (vv. 38-57), cui fanno seguito Tommaso Caloiro, Socrate e Lelio, amici di Petrarca (vv. 58-78) che si pongono in continuità al gruppo di poeti volgari e ad altri due amici del poeta, ossia Sennuccio del Bene e Franceschino degli Albizzi (vv. 37-38). I provenzali a loro volta sono suddivisi in «quei ch'Amor sì leve afferra»⁸⁷⁷ (vv.

⁸⁶⁹ Ivi, v. 42.

⁸⁷⁰ Ivi, vv. 52-55.

⁸⁷¹ Ivi, vv. 55-57.

⁸⁷² Ivi, vv. 70-72.

⁸⁷³ Ivi, v. 73.

⁸⁷⁴ Ivi, v. 75.

⁸⁷⁵ Ivi, v. 79.

⁸⁷⁶ Ivi, vv. 83-84.

⁸⁷⁷ *TC IV*, v. 43

43-44) e «quei che fur conquisi con più guerra»⁸⁷⁸ (vv. 45-57).

Gli elementi figurativi osservati nei primi tre capitoli di *TC* trovano una sintesi in *TC IV*, dove coesistono sia figurazioni individuali, che gruppi figurativi e rappresentazioni antirealistiche. Il capitolo si apre, infatti, con la *narrazione simultanea* della storia di Orfeo: «vidi colui che sola Euridice ama, / lei segue a l'inferno e, per lei morto, / con la lingua già fredda anco la chiama»,⁸⁷⁹ che funge anche da *imago agentis* per richiamare i poeti antichi. A questa prima serie di personaggi seguono i poeti latini, rappresentati in un gruppo figurativo che ha come centro Virgilio.⁸⁸⁰ Apparentemente eccentrica è poi la posizione di Saffo, che trova anche una rappresentazione individuale coerente con il moto della schiera: «Una giovene greca a paro a paro / coi nobili poeti iva cantando».⁸⁸¹ Come si notava, per la sua origine greca la poetessa dovrebbe trovarsi nel gruppo di Orfeo, Alceo, Pindaro e Anacreonte, nominati in precedenza («Alceo conobbi, a dir d'Amor sì scorto, / Pindaro, Anacreonte, che rimesse / ha le sue muse sol d'Amore in porto»)⁸⁸² Tuttavia, come riconosce Pacca, anche in altri luoghi Petrarca nel nominare Saffo pone in evidenza la sua condizione di unica donna tra gli uomini,⁸⁸³ e dunque in *TC IV* la distanza dai greci si spiega con la distinzione delle categorie di poeti e poetesse.

Di seguito nel testo si rintraccia il riferimento al secondo sfondo di *TC*, che corrisponde al prato su cui sfilano i poeti moderni: «vidi gente ir per una verde piaggia / pur d'amor volgarmente ragionando»,⁸⁸⁴ di nuovo con richiamo ai luoghi dell'aldilà virgiliano.⁸⁸⁵ I primi poeti volgari sono rappresentati assieme alle donne che li hanno ispirati, tra queste coppie la prima è composta da Dante e Beatrice (v. 31). Seguono una serie di poeti rappresentati individualmente, primo dei quali è Guittone d'Arezzo (vv. 32-33), adirato per la sua posizione non dominante nella schiera («che di non esser primo par ch' ira aggia»)⁸⁸⁶ Di seguito l'*agens* osserva i poeti provenzali, tra i quali il primo è Arnaut Daniel («fra tutti il primo Arnaldo Daniello»)⁸⁸⁷

L'ultimo gruppo di *TC IV* è composto da Socrate e Lelio, amici di Petrarca, con il quale l'*agens* procede: «Poco era fuor de la comune strada, / quando Socrate e Lelio vidi in prima: / con lor più lunga via conven ch'io vada».⁸⁸⁸ Questa sezione della schiera appare di particolare interesse, poiché tradisce di nuovo la sovrapposizione tra la figurazione memoriale del poema e la *fictio* visionaria. Pacca in tal senso nota: «questa terzina può essere spiegata in due modi, secondo che la si riferisca alla biografia di Petrarca reale o al comportamento del Petrarca personaggio», ma poi aggiunge «la seconda spiegazione può implicare metaforicamente la prima, e di fatto talvolta esse vengono contaminate».⁸⁸⁹ In base a quanto fin qui osservato la dimensione metaforica della terzina tradisce in

⁸⁷⁸ Ivi, v. 45.

⁸⁷⁹ Ivi, vv. 13-15.

⁸⁸⁰ Ivi, vv. 19-24: «Virgilio vidi, e parmi ch'egli avesse / compagni d'alto ingegno e da trastullo, / di quei che volentier già 'l mondo lesse: / l'uno era Ovidio e l'altro era Catullo, / l'altro Properzio, che d'amor cantaro / fervidamente, e l'altro era Tibullo».

⁸⁸¹ Ivi, vv. 25-26.

⁸⁸² Ivi, vv. 16-18.

⁸⁸³ Si vedano in tal senso *TF IIa*, vv. 86-87: «fra ta' sette vidi una / giovane greca»; *Buc. Carm. X*, vv. 88-89: «Alter solliciti laqueos cantabat amoris / docta puella, choris doctorum immixta virorum»; *Fam. XXI*, 8, 6: «Sappho, greca puella, libros scripsit qui magnorum poetarum ingeniis comparetur» e *De rem. I*, 69: «tolerabilior apud illos [i greci] Sappho: etas, sexus, animi levitas, puellam excusant». Cfr. PACCA in *Triumpho*, cit., p. 188.

⁸⁸⁴ *TC IV*, vv. 29-30.

⁸⁸⁵ *Aen. VI*, vv. 674-675: «prata recentia rivis / incolimus». Cfr. PACCA in *Triumpho*, cit., p. 188.

⁸⁸⁶ *TC IV*, v. 33.

⁸⁸⁷ Ivi, v. 40.

⁸⁸⁸ Ivi, vv. 67-69.

⁸⁸⁹ PACCA in *Triumpho*, cit., p. 199.

realtà la traslazione del ricordo nella *factio*, così il posizionamento dell'*agens* nella schiera definisce l'attività poetica del Petrarca storico attraverso il ricordo della sua esperienza condivisa con gli amici, che si traduce visionariamente nella metafora di movimento.

IV.4.3.2.2. Le schiere di *TP*

In *TP* la schiera appare ridotta rispetto a *TC* ed assume, come si osservava, i connotati di una digressione: tale dato produce un addensamento dei *nomina*, cui consegue una riduzione della dimensione figurale e la maggior presenza di indicatori testuali. Il primo gruppo del corteo va incontro ad una rappresentazione ed è composto da Lucrezia e Penelope (vv. 132-133), prime a sfilare alla destra e alla sinistra di Laura-Pudicizia («Lucrezia da man destra era la prima, / l'altra Penelopè»).⁸⁹⁰ La figurazione delle due donne, a ben vedere, presenta per la prima volta una *narrazione simultanea* non relativa alla loro storia, ma ad un evento interno alla *visio* trionfale. Interpretando il testo nella sua dimensione pittorica, infatti, è possibile immaginare che la scena in cui le donne pudiche sfilano sia rappresentata parallelamente a quella in cui esse spennano Amore: «queste gli strali / avean spezzato e la faretra a lato / a quel protervo, e spennachiato l'ali». ⁸⁹¹ A queste prime due figure segue una coppia composta da Virginia e dal padre Virginio che incontra una rappresentazione, seppur accennata («Virginia appresso e 'l fero padre armato / di disdegno e di ferro e di pietate»).⁸⁹²

L'ordine dei primi *nomina* sembra richiamare di nuovo le categorie di Valerio Massimo, in quanto tutte le figure appartengono al mondo classico.⁸⁹³ Ma di qui in poi questo ordine scompare e i gruppi vengono descritti solo a livello testuale, indicando a volte il primo personaggio di ognuno.⁸⁹⁴ Seguono in tal senso le barbare «tedesche»⁸⁹⁵ che, dopo la sconfitta contro Mario, si rifiutarono di diventare vestali e si tolsero la vita per non perdere la castità. Di seguito si incontra una nuova menzione di Giuditta, questa volta *exemplum* per non aver ceduto ad Oloferne ed essere stata fedele al marito («Judith ebrea, la saggia, casta e forte»),⁸⁹⁶ e di Ippona (vv. 143-144). Dopo un breve intermezzo in cui il poeta afferma chiaramente il trionfo di Laura e della sua compagnia su Amore («Con queste e con certe altre anime chiare / trionfar vidi di colui che pria / veduto avea del mondo trionfare»),⁸⁹⁷ l'elenco ricomincia con due donne del mondo classico, Tuccia (vv. 149-151) ed Ersilia (vv. 152-153), alle quali segue Didone, categorizzata tra le barbare («fra le donne pellegrine»),⁸⁹⁸ a cui segue l'unica dei moderni della schiera, ossia Piccarda Donati (vv. 160-162). Particolare risalto è dato poi alla figura di Scipione Africano, il quale si unisce alla schiera durante il viaggio del corteo trionfale da Cipro a Roma. A lui in tal senso è dedicato uno sfondo figurativo, corrispondente alla sua villa di Litterno («In così angusta e solitaria villa / era il grand'uom che d'Affrica s'appella»),⁸⁹⁹

⁸⁹⁰ *TP*, vv. 132-133.

⁸⁹¹ *Ivi*, vv. 133-135.

⁸⁹² *Ivi*, vv. 136-137.

⁸⁹³ *Ivi*, v. 136.

⁸⁹⁴ *Ivi*, vv. 140-141: «poi le tedesche che con aspra morte / servaron lor barbarica onestate»; v. 152: «poi vidi Ersilia con le sue Sabine»; vv. 154-157: «poi vidi, fra le donne pellegrine, / quella che per lo suo diletto e fido / sposo [...] / io dico Dido»; vv. 187-192: «e 'l giovane Toscan [...] / con parecchi altri (e fummi 'l nome detto [...]) / ch'avean fatto ad Amor chiaro disdetto».

⁸⁹⁵ *Ivi*, v. 140.

⁸⁹⁶ *Ivi*, v. 142.

⁸⁹⁷ *Ivi*, vv. 145-147.

⁸⁹⁸ *Ivi*, v. 154.

⁸⁹⁹ *Ivi*, vv. 169-170.

mentre la sua adesione alla schiera di Laura-Pudicizia è giustificata dal suo rispetto nei confronti delle fanciulle fatte prigioniere dopo la vittoria di Cartagena.⁹⁰⁰ Un altro elemento di rilievo associato alla figura di Scipione è il suo ruolo di primo personaggio maschile del corteo di Pudicizia, al quale fanno seguito nella conclusione del capitolo altre tre figure, ossia Spurrina, Ippolito, già incontrato in *TC*, e Giuseppe, figlio di Giacobbe e Rachele (vv. 187-193).

In *TP*, dunque, pur non mancando alcune dinamiche figurative, scompaiono le rappresentazioni antirealistiche, per dare maggior risalto alle posizioni nella schiera e soprattutto, come si osserverà, ai luoghi.

IV.4.3.2.3. Le schiere di *TF*

Anche nei capitoli canonici di *TF* mancano le rappresentazioni antirealistiche, in continuità con *TP*, ma allo stesso tempo l'ordinamento dei *nomina* si fa più chiaro: tali cambiamenti si accompagnano ad una dinamica figurativa differente rispetto ai trionfi precedenti. La schiera della Fama, infatti, viene descritta attraverso tutti e tre i capitoli di *TF* ed è divisa in due parti, alla destra della personificazione, come si osservava, sfilano coloro che hanno raggiunto la gloria in contesti militari, mentre alla sinistra quelli che l'hanno raggiunta in modo pacifico. I personaggi di *TF* presentano una prima caratteristica figurativa, poiché tutti mostrano sulla fronte i segni del valore che li ha condotti alla fama: «Scolpito per le fronti era il valore / de l'onorata gente».⁹⁰¹ Il significato di questi versi è deducibile dall'utilizzo del termine 'valore' nei *Fragmenta*, dove esso è impiegato in relazione ad una qualità morale,⁹⁰² mentre la dimostrazione del valore nell'aspetto dei personaggi compare sia in Cicerone,⁹⁰³ che nell'*Apocalisse*.⁹⁰⁴ La stessa immagine ricorre poi nell'*Arenga Novarie*, discorso pronunciato da Petrarca il 19 giugno 1358 sotto richiesta di Galeazzo Visconti, che voleva guadagnare la fiducia del popolo di Novara, appena conquistata,⁹⁰⁵ dove ciò che è scritto nella fronte corrisponde ai pensieri presenti nella mente:

Sic singulorum, sic omnium una vox est, una frons, unus habitus, una mens, sic vultus civium etiam in silentio loquitur ut, si unquam dubitatum esset, dubitari amplius non possit vos nichil unquam vel egisse vel cogitasse contra dominum, sed omnia que acciderunt per vim hostium, passos esse. Sic cunctorum in frontibus scriptum est quod in animo sit cuiusque, sic presidium eius et gentem armigeram recepistis, apertis non civitatis quam animorum hostiis, ut verba legati Faliscorum in senatu olim romano habita in vobis renovata viderentur: «Mittite

⁹⁰⁰ Cfr. PACCA in *Triumphs*, cit., pp. 261-262.

⁹⁰¹ *TF* I, vv. 19-20.

⁹⁰² *Rvf* 5, vv. 5-6: «Vostro stato REal, che 'ncontro poi, / raddoppia a l'alta impresa il mio valore»; *Rvf* 65, vv. 5-6: «Io non credea per forza di sua lima / che punto di fermezza o di valore»; *Rvf* 119, vv. 46-49: «Rado fu al mondo fra così gran turba / ch'udendo ragionar del mio valore / non si sentisse al core / per breve tempo almen qualche favilla»; *Rvf* 161, vv. 5-6: «O fronde, honor de le famose fronti, / o sola insegna al gemino valore!»; *Rvf* 215, vv. 5-8: «raccolto à 'n questa donna il suo pianeta, / anzi 'l re de le stelle; e 'l vero honore, / le degne lode, e 'l gran pregio, e 'l valore, / ch'è da stancar ogni divin poeta».

⁹⁰³ CICERONE, *Catilinariae*, I, 13, 32: «Quare secedant improbi, secernant se a bonis, unum in locum congregentur, muro denique, [id] quod saepe iam dixi, secernantur a nobis; desinant insidiari domi suae consuli, circumstare tribunal praetoris urbani, obsidere cum gladiis curiam, malleolos et faces ad inflammandam urbem comparare; sit denique inscriptum in fronte unius cuiusque, quid de re publica sentiat», corsivo mio.

⁹⁰⁴ *Apc.* 22, 3-5: «Et thronus Dei et Agni in illa erit; et servi eius servient illi et videbunt faciem eius, et nomen eius in frontibus eorum. Et nox ultra non erit, et non egent lumine lucernae neque lumine solis, quoniam Dominus Deus illuminabit super illos, et regnabunt in saecula saeculorum», corsivo mio.

⁹⁰⁵ C. H. RAWSKI, *Petrarch's Oration In Novara: A Critical Transcription of Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek, MS Pal. 4498, fols. 98r-104v*, in «The Journal of Medieval Latin», IX (1999), pp. 148-193, a p. 148, che contiene anche l'ultima edizione pubblicata del testo.

qui arma, qui obsides, qui urbem patentibus portis accipiant. Nec vos fidei nostre nec nos imperii vestri penitebit»
[Livio, *Ab Urbe condita*, V, 27, 14]⁹⁰⁶

Sarà dunque necessario concordare con Calcaterra, il quale interpreta i versi di *TF I* come «l'onorata gente mostrava con segni evidenti nel suo aspetto il valore» e non con Moschetti che invece legge «ciascuno aveva sulla fronte scritto il proprio valoroso nome». ⁹⁰⁷ In particolare in questo contesto il valore corrisponde alla qualità che ha permesso ai personaggi di raggiungere la fama. Il passo tuttavia presenta un'ulteriore ambiguità: esso infatti può essere letto metaforicamente, per cui le figure mostrerebbero nel loro aspetto le loro qualità, oppure figurativamente, dunque ogni illustre porterebbe letteralmente scritto il proprio valore sulla fronte. In entrambi i casi la raffigurazione diviene centrale sia perché l'*agens* comprenda l'identità delle figure che incontra, sia perché l'*auctor* le rimembri. È tuttavia da prediligere la lettura metaforica, in quanto poco oltre si legge che ogni personaggio di *TF I*, dunque i romani presenti nella fila destra della schiera, porta il proprio nome scritto sulla fronte: «e leggeasi a ciascuno intorno al ciglio / il nome al mondo più di gloria amico», ⁹⁰⁸ dove l'ultimo verso sarà da leggersi in relazione al nome romano.

a. *TF I*

Le figure di *TF I* sfilano su uno sfondo corrispondente alla Via Sacra o alla Via Lata, sfondo che tuttavia in questo caso non viene descritto figurativamente, ma suggerito per via metaforica: «siccome in Campidoglio al tempo antico / talora o per Via Sacra o per Via Lata, / venian tutti in quell'ordine ch'i' dico». ⁹⁰⁹ I primi del corteo sono Cesare e Scipione, che condividono la posizione privilegiata, in quanto l'*agens* non sa dire quale sia più vicino alla Fama («ma qual più presso a gran pena m'accorsi»). ⁹¹⁰ Si noti come in questo caso ricorrano le due figure sulle quali il poeta si era soffermato figurativamente, nonché evidenziandone la posizione di rilievo, in *TC* e *TP*.

L'elenco di *TF I* appare incentrato sulla narrazione della storia di Roma attraverso i condottieri che si sono distinti per le loro gesta e in tal senso la struttura e gli intenti di *TF I* richiamano da vicino quelli del corteo osservato da Enea nel VI libro dell'*Eneide*: in entrambi i casi un posto di rilievo è dato a Cesare, ⁹¹¹ seppure Petrarca, come osservato, lo accompagna Scipione. Inoltre nell'*Eneide* le associazioni tra le figure appaiono guidate dalla parentela ⁹¹² o dalla contiguità storica, come avviene in *TF I*. Qui, dopo i primi due, i *nomina* si addensano lasciando spazio a poche figurazioni: seguono infatti Augusto e Scipione Emiliano (vv. 35-37), quindi una serie di Scipioni (vv. 37-42). A questi fa seguito una delle rare figurazioni, ossia quella di Caio Claudio Nerone che «fiammeggiava a guisa

⁹⁰⁶ *Arenga Novarie*, 64-65, corsivo mio. Il testo è tratto dall'edizione nazionale in corso di pubblicazione a cura di Angelo Piacentini, che si ringrazia per la gentile concessione.

⁹⁰⁷ Per le due posizioni si veda PACCA in *Triumphs*, cit., p. 356.

⁹⁰⁸ *TF I*, vv. 32-33.

⁹⁰⁹ *Ivi*, vv. 29-31.

⁹¹⁰ *Ivi*, v. 24.

⁹¹¹ *Aen.* VI, vv. 789-790: «Hic Caesar et omnis Iuli / progenies, magnum caeli ventura sub axem».

⁹¹² *Ivi*, v. 817: «Vis et Tarquinius reges animamque superbam»; v. 824: «Quin Decios Drusosque procul saevomque securi»; vv. 829-831: «quantas acies stragemque ciebut, / aggeribus socer Alpinis atque arce Monoeci / descendens, gener adversis instructus Eois!»; vv. 841-845: «Quis te, magne Cato, tacitum aut te, Cosse, relinquat? / quis Gracchi genus aut geminos, duo fulmina belli, / Scipiadas, cladem Libyae, parvoque potentem / Fabricium vel te sulco, Serrane, serentem? / quo fessum rapitis, Fabii?». Cfr. *TF I*, vv. 35-37: «Ed ecco, i primi due, / l'un seguiva il nipote e l'altro il figlio, / che sol senz'alcun pari al mondo fue»; *ivi*, vv. 52-53: «Duo altri Fabii e duo Caton con esso, / duo Pauli, duo Bruti e duo Marcelli».

d'un piropo»,⁹¹³ *imago agentis* legata ad una serie di personaggi relativi alla seconda guerra punica (vv. 43-51), poi alla prima (vv. 52-54). Seguono Manio Curio Dentato e Caio Fabrizio Lusino, entrambi partecipanti alla guerra contro Pirro, ma ricordati per il rifiuto delle ricchezze («assai più belli / con la lor povertà che Mida o Crasso / con l'oro onde a virtù furon rebelli»),⁹¹⁴ come anche la serie di personaggi che segue (vv. 55-63). Vengono quindi nominate figure che hanno sacrificato i propri figli (vv. 64-69) o loro stessi (vv. 70-72) per la repubblica e alcuni dei personaggi legati all'espansione romana in oriente (vv. 73-77), tra i quali Tito Flamminio e Caio Popilio Lenate si distinguono l'uno per aver liberato le città greche, l'altro per essersi imposto contro il re di Siria senza usare la forza. Quest'ultimo personaggio apre l'elenco ad una serie di figure accomunate dall'aver compiuto imprese individuali (vv. 79-84), seguite da due vincitori di battaglie navali (vv. 85-87) e da Appio Claudio, riconosciuto dall'*agens* («Appio conobbi agli occhi, e' suoi, che gravi / furon sempre e molesti a l'umil plebe»)⁹¹⁵ e Pompeo Magno. Su quest'ultima figura la narrazione indugia, anche se la sua figurazione è accennata («Poi vidi un grande con atti soavi»),⁹¹⁶ ponendo in evidenza come il condottiero sarebbe potuto essere il primo («forse era il primo, e certo fu fra noi / qual Bacco, Alcid'e Epaminonda a Tebe»)⁹¹⁷ se alla fine della sua vita non avesse perso lo splendore della sua gloria («se non che 'l suo lume a lo stremo ebe»),⁹¹⁸ venendo sconfitto da Cesare. A questa breve narrazione corrisponde un commento epigrafico, analogo a quelli osservati nei capitoli precedenti, per cui l'*auctor* nota: «'l peggio è viver troppo!».⁹¹⁹ Si noti in tal senso come l'opposizione tra Cesare e Pompeo evidenziata dalla posizione incipitaria dei due personaggi in *TC I* e *TC III* venga ripresa in *TF I*, dove Petrarca si sofferma sulle ragioni del fallimento di Pompeo. Seguono due condottieri di grande valore, i quali, come si è osservato, sono posti in antitesi per la severità del primo, Lucio Papirio Cursor, e la bontà del secondo, Valerio Corvino (vv. 94-99). Sfila poi Lucio Volturno di origine plebea, ma «d'alta laude degno»,⁹²⁰ avversario di Appio Claudio Cieco precedentemente menzionato. Volturno introduce altri tre personaggi di origine plebea definiti «per virtù d'arme alti e gentili»⁹²¹ in *TF Ia* e ripresi in *TF I* (vv. 103-105). A questi fanno seguito altri tre abili guerrieri (vv. 106-108) che compongono un gruppo figurativo: Lucio Dentato Sinicio, Marco Sergio e Marco Cesio Sceva, associati per le ferite riportate in guerra («e da le spesse / luci in disparte tre soli ir vedeva, / rotti i membri e smagliate l'arme e fesse: / Lucio Dentato e Marco Sergio e Sceva, / que' tre folgori e tre scogli di guerra»)⁹²². Due dei tre personaggi ricorrono nel *De remediis*, nel capitolo riservato alle ferite, configurando il trittico come una rappresentazione di un nucleo memoriale prodotto dallo *studium* petrarchesco.⁹²³

Di qui il poeta passa a una serie di figure della Roma repubblicana (vv. 109-120) e agli

⁹¹³ *TF I*, v. 43.

⁹¹⁴ *Ivi*, vv. 55-57.

⁹¹⁵ *Ivi*, vv. 88-89.

⁹¹⁶ *Ivi*, v. 90.

⁹¹⁷ *Ivi*, vv. 92-93.

⁹¹⁸ *Ivi*, v. 91.

⁹¹⁹ *Ivi*, v. 94.

⁹²⁰ *Ivi*, v. 102.

⁹²¹ *TF Ia*, v. 60.

⁹²² *TF I*, vv. 103-107.

⁹²³ *De rem.* II, 77: «R. Si levam, damnum levius, at si dexteram, Marci Sergi viri fortissimi remedio uti licet qui hac manu bello Punico amissa, sibi ferream fabrefecit, cum qua, multis ac trucibus preliis, non otiosus bellator interfuit: id si parum successerit, dextre officium in sinistram transfer» e *ibidem*: «Proinde si Cesareum illum quoque centurionem Cesium Scevam mire virum fortitudinis, sed iustitie nullius, mille lacerum perfossumque vulneribus, hostes quoque venerati, et propter unius virtutis admirationem vulnera ipsa deosculantes, armorum fragmina et sagittas et tepen ti cadavere eductas, Deorum templis ceu sacrum aliquid affigebant; quid de fortis iustique viri pretiosis vulneribus sentiendum sic intelligis».

imperatori (vv. 121-126), in questo gruppo ricompare il nome di Marco Aurelio, già incontrato in *TC I*, di nuovo lodato come esempio, ma questa volta della correttezza del principato adottivo («bella successione infino a Marco, / ché bono a buono ha natural desio»).⁹²⁴ In chiusura del capitolo, si incontrano i re di Roma (vv. 128-130), che si trovano nel punto più lontano osservabile per l'*agens*, ad indicare, come analizzato, la distanza temporale e i limiti della sua conoscenza («mentre che, vago, oltre co gli occhi varco»).⁹²⁵ Tra questi l'unica figurazione è riservata a Tarquinio il Superbo, descritto «in terra di mal peso carco». ⁹²⁶ Si instaura in tal senso un'analogia tra l'ultimo re e Giove di *TC IV*.

In *TF I* si incontrano dunque cinque figurazioni, che fungono da *exempla* positivi e negativi: il gruppo di Cesare e Scipione, modelli massimi del condottiero, assieme all'immagine di Claudio Nerone e al gruppo composto da Lucio Dentato Sinicio, Marco Sergio e Marco Cesio Sceva pongono in evidenza il valore militare di Roma. Al contrario Pompeo Magno e Tarquinio il Superbo fungono da esempi negativi, in contrasto con le altre figurazioni. Le immagini tuttavia, pur mantenendo la funzione di *imagines agentes*, non riassumono integralmente le categorie del capitolo, il quale piuttosto si inserisce nella macrofigurazione di *TF* come un *locus communis* tematico, incentrato sul valore militare di Roma.

b. *TF II*

Nel secondo capitolo di *TF* continua la descrizione della schiera posta alla destra della fama, ma in questo caso vengono elencati i «pellegrini egregi». ⁹²⁷ *TF II* appare come uno dei trionfi più organizzati e non sembra un caso che proprio qui l'*auctor*, come si è osservato, renda chiara la dimensione memoriale dell'elenco («giungea la vista con l'antiche carte / ove son gli alti nomi e' sommi pregi, / e sentiv' al mio dir mancar gran parte»). ⁹²⁸ Tra i gruppi in cui è suddiviso il capitolo, il primo è composto dagli eroi del ciclo troiano (vv. 17-21), fra i quali tre tebani citati in *TF I*, v. 93 sono racchiusi in «un bel groppo». ⁹²⁹ Segue Leonida (vv. 22-24) e gli ateniesi esiliati (vv. 25-39), i nemici di Roma (vv. 40-45), un gruppo di re presi come «manifesto esempio / che poco val contra Fortuna scudo» ⁹³⁰ (vv. 46-51). Si incontra poi una schiera «in sé raccolta» ⁹³¹ corrispondente ai personaggi biblici (vv. 52-84), una serie di celebri donne (vv. 85-120) e di sovrani orientali (vv. 121-132), che sono distinti a livello testuale dall'uso di domande retoriche, mentre prima di nominare i moderni (vv. 133-163) il poeta segnala come stia riassumendo ciò che osserva («Molte gran cose in picciol fascio stringo»). ⁹³² Si nota dunque in *TF II* un'organizzazione stabile, per cui, ad eccezione di Leonida, sono riconoscibili nel testo precise categorizzazioni, le quali sono rese chiare da snodi testuali che descrivono strutture visive. Non mancano poi commenti epigrafici che hanno la funzione di raggruppare i *nomina*, come nel caso osservato dei tre re esempio dell'impossibilità di opporsi alla Fortuna, o che chiarificano le opinioni del poeta, come l'invettiva rivolta dall'*auctor* ai successori di Goffredo da Buglione che permise ai musulmani di riconquistare Gerusalemme («Questo (*di ch'io*

⁹²⁴ *TF I*, vv. 125-126.

⁹²⁵ *Ivi*, v. 127.

⁹²⁶ *Ivi*, v. 129.

⁹²⁷ *TF II*, v. 7.

⁹²⁸ *Ivi*, vv. 4-6.

⁹²⁹ *Ivi*, v. 16.

⁹³⁰ *Ivi*, vv. 47-48.

⁹³¹ *Ivi*, v. 54.

⁹³² *Ivi*, v. 133.

*mi sdegno e 'ndarno grido) / fece in Jerusalem co le sue mani / il mal guardato e già negletto nido»),⁹³³ o la lode del «Colonnese, / magnanimo, gentil, costante e largo».⁹³⁴ Sotto il profilo figurativo, di nuovo, come in *TC III*, la posizione dominante è riservata ad Annibale («Hanibal primo»).⁹³⁵ Il gruppo dei nemici di Roma viene poi distinto nella schiera attraverso il richiamo al movimento dello sguardo dell'*agens*,⁹³⁶ mentre tra i re dalla fortuna avversa si incontra un'*imago agentis* legata a Creso: «Vidi, qual uscì già del foco, ignudo / il re di Lydia». ⁹³⁷ La schiera dei personaggi biblici⁹³⁸ viene di nuovo distinta dal movimento dello sguardo dell'*agens* verso l'alto: «e mentre gli occhi alti ergo, / vidi una parte tutta in sé raccolta»,⁹³⁹ e all'interno di questa acquisiscono particolare risalto David, che è il primo («e quel che volse a Dio far grande albergo / per abitar fra gli uomini, era il primo») ⁹⁴⁰ e Adamo, l'ultimo osservabile dall'*agens* («Poi stendendo la vista quant'io basto, / colui vidi oltra il qual occhio non varca, / la cui inobedienza ha il mondo guasto»).⁹⁴¹ Il gruppo delle donne è evidenziato di nuovo dal movimento dello sguardo dell'*agens*: «I' vidi alquante donne ad una lista»,⁹⁴² tra queste il sottogruppo delle amazzoni va incontro ad una figurazione: «Antiope ed Oritia armata e bella, / Ippolita del figlio afflitta e trista, / e Menalippe, e ciascuna sì snella / che vincerle fu gloria al grande Alcide». ⁹⁴³ A questa segue una rappresentazione più complessa, composta da Cleopatra, Semiramide e Zenobia, le quali vengono descritte sia singolarmente che in gruppo, per cui Semiramide, «la magnanima reina: / con una treccia avolta e l'altra sparsa»,⁹⁴⁴ è accomunata a Cleopatra dal fatto che «e l'un'e l'altra er' arsa / d'indegno foco». ⁹⁴⁵ Insieme a loro («in quella tresca») ⁹⁴⁶ compare anche Zenobia, posta in opposizione alle donne precedenti «del suo onor assai più scarsa»⁹⁴⁷ e descritta in modo più dettagliato («Bella era, e ne l'età fiorita e fresca; / quanto in più gioventute e 'n più bellezza, / tanto par ch'onestà sua laude accresca; / nel cor femineo fu sì gran fermezza, / che col bel viso e co l'armata coma»). ⁹⁴⁸ Chiudono la schiera tre gruppi distinti tra i moderni: il primo, rapidamente figurato, è composto da Carlo Magno e i suoi paladini («ov'è [...] / un Lottoringo? / Cingean costu' i suoi dodici robusti»),⁹⁴⁹ il secondo presenta il Saladino, Ruggero di Lauria ed Enrico duca di Lancaster, anch'essi brevemente figurati («Pur, come uomini eletti ultimi vanno»),⁹⁵⁰ il terzo è rappresentato dalla coppia formata da Roberto d'Angiò e un Colonnese, che si*

⁹³³ Ivi, vv. 139-141.

⁹³⁴ Ivi, vv. 162-163.

⁹³⁵ Ivi, v. 8.

⁹³⁶ Ivi, v. 40.

⁹³⁷ Ivi, vv. 46-47.

⁹³⁸ Cfr. D. DUTSCHKE, *Le figure bibliche "in ordine"*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, cit., pp. 135-152, alle pp. 148-149: «Il sistema di ordinamento delle figure di TF II, seguendo quello similmente innovativo di TC III, è allo stesso tempo storico e retorico. In TF II vediamo un sistema ancora più complesso del precedente, con il gruppo biblico suddiviso in sottogruppo di personaggi biblici legati insieme cronologicamente e ideologicamente, e presentati in una serie ciclico-retrospettiva e cumulativa; a più riprese, come se fossero nuovi inizi, si ritorna nel corso del tempo a ricostruire la storia sacra, partendo da Davide, "il primo" (TF II 56). Il tema centrale di ogni episodio è l'inizio e il progressivo muoversi del tempo e degli eventi verso la nascita di Cristo».

⁹³⁹ *TF II*, vv. 53-54.

⁹⁴⁰ Ivi, vv. 55-56.

⁹⁴¹ Ivi, vv. 76-78.

⁹⁴² Ivi, v. 88.

⁹⁴³ Ivi, vv. 89-92.

⁹⁴⁴ Ivi, vv. 103-104.

⁹⁴⁵ Ivi, vv. 106-107.

⁹⁴⁶ Ivi, v. 107.

⁹⁴⁷ Ivi, v. 108.

⁹⁴⁸ Ivi, vv. 109-113.

⁹⁴⁹ Ivi, vv. 131-136.

⁹⁵⁰ Ivi, v. 148.

trovano sul fondo della schiera («costor chiudean quella onorata schiera»)⁹⁵¹

TF II in tal senso presenta una stabile suddivisione evidenziata sia da dinamiche testuali che visive, queste ultime si realizzano principalmente attraverso l'individuazione di gruppi. Entro questi, alcuni personaggi sono figurati, fornendo delle *imagines agentes* che riassumano i *nomina* dei sottogruppi di cui fanno parte. Ad eccezione della sezione relativa ai personaggi del ciclo troiano e agli ateniesi esiliati, ogni gruppo presenta almeno un personaggio rappresentato: tra i nemici di Roma la figurazione è riservata a Creso, tra i personaggi biblici a Davide, tra le donne sia le amazzoni che Cleopatra, Semiramide e Zenobia sono figurate in gruppo, così come tra i moderni avviene per Carlo Magno con i suoi paladini e il trittico composto dal Saladino, Ruggero di Lauria, ed Enrico duca di Lancaster. Tale scelta appare guidata dall'eterogeneità della schiera, rispetto alla quale le dinamiche figurative, supportando le indicazioni testuali, permettono di orientarsi al meglio tra i *loci* e le *imagines* della memoria.

c. *TF III*

Nel terzo capitolo di *TF* sono presentati i personaggi che hanno raggiunto la fama tramite attività pacifiche. *TF III*, per stessa ammissione del poeta, appare più confuso rispetto al precedente («Io non posso per ordine ridire / questo o quel dove mi vedessi o quando, / e qual andare inanzi e qual seguire»),⁹⁵² ma si rintracciano delle strutture basate principalmente sulla divisione secondo le discipline che sono valse la fama ai personaggi, evidenziando le coppie di esponenti principali per ognuna di esse. Il primo gruppo è composto dai filosofi, con in testa Platone e Aristotele (vv. 4-10), la posizione incipitaria è riservata al primo («Volsimi da man manca, e vidi Plato»),⁹⁵³ poiché questo «'n quella schiera andò più presso al segno»,⁹⁵⁴ ossia alla verità cristiana. Seguono Omero e Virgilio (vv. 10-21) che compongono un gruppo figurativo assieme a Cicerone: «e quello ardente / vecchio a cui fur le Muse tanto amiche [...] / A man a man con lui cantando giva / il Mantovan che di par seco giostra, / ed un al cui passar l'erba fioriva: / questo è quel Marco Tullio».⁹⁵⁵ Da notare il richiamo al fiorire dell'erba al passaggio del retore, da intendere metaforicamente in relazione alla qualità della sua eloquenza, ma anche figurativamente rispetto all'ambiente in cui sfila la schiera. In contrapposizione a quest'ultimo si trova Demostene, descritto come «un gran folgor [...] tutto di foco»,⁹⁵⁶ di nuovo traducendo figurativamente le caratteristiche del suo stile.

Dopo la dichiarazione di confusione del poeta l'ordine si fa meno scandito, si incontrano i sette sapienti greci, tra cui il primo è Solone (vv. 34-36), ai quali seguono una serie di storici latini (vv. 37-54), con l'inserzione di Plotino associato a Plinio il Vecchio per la morte inaspettata (vv. 46-48). Questo gruppo va incontro ad una figurazione, in cui il ruolo dominante è assunto da Varrone («Qui vid'io nostra gente aver per duce / Varrone»),⁹⁵⁷ di pari passo al quale proseguono Sallustio e Tito Livio («Crispo Sallustio, e seco a mano a mano / un che già l'ebbe a schifo e 'l vide torto, / cioè 'l

⁹⁵¹ Ivi, v. 159.

⁹⁵² *TF III*, vv. 28-30.

⁹⁵³ Ivi, v. 4.

⁹⁵⁴ Ivi, v. 5.

⁹⁵⁵ Ivi, vv. 10-20.

⁹⁵⁶ Ivi, v. 25.

⁹⁵⁷ Ivi, vv. 37-38.

gran Tito Livio padovano».⁹⁵⁸ Vi sono quindi due storici greci, Tucidide e Erodoto (vv. 55-60); Euclide, descritto con l'abito «dipinto [...] / di triangoli e tondi e forme quadre»;⁹⁵⁹ Porfirio che Petrarca conosceva soprattutto tramite le polemiche di Girolamo e Agostino⁹⁶⁰ e che è ricordato per un uso improprio della dialettica;⁹⁶¹ i medici, tra i quali il primo ad essere nominato è Ippocrate (vv. 65-72), che tuttavia nella schiera è preceduto da Apollo ed Esculapio i quali sono difficilmente distinguibili dal punto di vista dell'*agens*, ad evidenziare la distanza temporale che lo separa da loro («Apollo et Esculapio gli son sopra, / chiusi ch'a pena il viso gli comprende»)⁹⁶². Seguono il gruppo di filosofi greci ricordato per il loro atteggiamento verso la morte (vv. 73-75), osservato in precedenza, cui si legano Archimede che procede «col viso basso»⁹⁶³ come viene trovato dal soldato che lo uccide, assorto nelle riflessioni su un problema geometrico; mentre Democrito avanza «tutto pensoso».⁹⁶⁴ Di seguito si incontrano Ippia di Elide e Arcesilao di Pitane, posti in contrapposizione: il primo è certo di conoscere ogni cosa, il secondo dubbioso di tutto (vv. 79-81); una serie di filosofi greci (vv. 82-87) e un gruppo di sapienti che si sono occupati di diverse discipline, sia greci che latini, con in testa Dicearco di Messina (vv. 88-90). Seguono gli amanti della disputa («non per saver ma per contender chiari»)⁹⁶⁵ che proposero idee eterogenee non riconoscendo la verità (vv. 97-112), tra di essi si evidenziano gli epicurei (vv. 106-112). Chiude la schiera il gruppo degli stoici (vv. 113-120), guidati da Zenone («Degli Stoici 'l padre, alzato in suso / per far chiaro suo dir»),⁹⁶⁶ il quale è rappresentato mentre mostra «la palma aperta e 'l pugno chiuso»⁹⁶⁷ a significare l'ampiezza della sua retorica e la brevità della sua dialettica,⁹⁶⁸ seguito da Cleante che dipinge una tavola («dipingere la sua tavola Cleante»)⁹⁶⁹ con richiamo al commento di Cicerone sulla figura del filosofo.⁹⁷⁰

Ora, la confusione di *TF III*, a ben vedere, tradisce la sovrapposizione di una divisione per disciplina ed una tematica, relativa a questioni care alla riflessione petrarchesca. Ad eccezione del primo gruppo di filosofi che non presentano figurazioni, le successive rappresentazioni pongono in luce i due criteri di categorizzazione: da un lato si osservano le immagini dei diversi gruppi, in particolare quello composto da poeti e retori, quello degli storici, quello dei medici e il sottogruppo degli stoici; dall'altro le figurazioni individuali, ad eccezione dell'immagine di Euclide, ripresa dalla

⁹⁵⁸ Ivi, vv. 40-42.

⁹⁵⁹ Ivi, vv. 59-60.

⁹⁶⁰ Cfr. PACCA in *Triumphs*, cit., p. 453.

⁹⁶¹ *TF III*, vv. 62-64: «d'acuti silogismi / empiè la dialettica faretra / facendo contra 'l vero arme i sofismi».

⁹⁶² Ivi, vv. 67-68.

⁹⁶³ Ivi, v. 76.

⁹⁶⁴ Ivi, v. 77.

⁹⁶⁵ Ivi, v. 93.

⁹⁶⁶ Ivi, vv. 115-116.

⁹⁶⁷ Ivi, v. 117.

⁹⁶⁸ PACCA in *Triumphs*, cit., p. 470.

⁹⁶⁹ *TF III*, v. 119.

⁹⁷⁰ CICERONE, *De finibus*, II, 69: «pudebit te, inquam, illius tabulae, quam Cleanthes sane commode verbis depingere solebat. iubebat eos, qui audiebant, secum ipsos cogitare pictam in tabula Voluptatem pulcherrimo vestitu et ornatu regali in solio sedentem, praesto esse Virtutes ut ancillulas, quae nihil aliud agerent, nullum suum officium ducerent, nisi ut Voluptati ministrarent et eam tantum ad aurem admonerent, si modo id pictura intellegi posset, ut caveret ne quid faceret imprudens, quod offenderet animos hominum, aut quicquam, e quo oriretur aliquis dolor. 'Nos quidem Virtutes sic natae sumus, ut tibi serviremus, aliud negotii nihil habemus'». Si veda anche *Civ. Dei*, V, 20: «Solent philosophi, qui finem boni humani in ipsa virtute constituunt, ad ingerendum pudorem quibusdam philosophis, qui virtutes quidem probant, sed eas voluptatis corporalis fine metiuntur et illam per se ipsam putant appetendam, istas propter ipsam, tabulam quandam verbis pingere, ubi voluptas in sella regali quasi delicata quaedam regina considat, eique virtutes famulae subiciantur, observantes eius nutum», che Petrarca postilla «Istam pictam tabulam multi realiter habent». Cfr. PACCA in *Triumphs*, cit., p. 471.

personificazione della geometria di Marziano Capella,⁹⁷¹ declinano temi utili a definire la figura del saggio, dunque la retorica, trattata tramite le figure opposte di Cicerone e Demostene, la *contemplatio mortis* e la rinuncia ai beni materiali, incarnate da Archimede e Demostene, e la meditazione stoica, rappresentata dalle immagini di Zenone e Cleante. Queste dinamiche si sovrappongono dunque in due strutture mnemoniche che a partire dalle stesse figurazioni sviluppano due differenti percorsi, da cui l'apparente confusione del capitolo.

IV.4.3.3. Le caratteristiche figurative dei capitoli a confronto⁹⁷²

In base a quanto fin qui osservato è possibile dedurre che le tecniche rappresentative della *lunga pittura* di *TC* vengano riformate in *TP* ma soprattutto in *TF*, dove le dinamiche figurali, pur presenti, si fanno più scarse, ma anche più chiare: rinunciando alle rappresentazioni antirealistiche Petrarca si concentra maggiormente sullo sguardo d'insieme sulla schiera e sulla dimensione esemplare dei *nomina*, nel tentativo di ricostruire il significato della Fama, piuttosto che soffermarsi sulle singole storie. La conseguenza di questo differente approccio è che mediamente in *TF* sono riservati un numero minore di versi ad ogni storia, come si deduce dal seguente confronto:

CAPITOLO	VERSI	NUMERO VERSI	STORIE	NUMERO MEDIO DI VERSI PER STORIA
<i>TC I</i>	vv. 88-160	72	28	2,5
<i>TC II</i>	vv. 4-9; 94-104 e 142-187	5+10+45 (60)	21	2,8
<i>TC III</i>	vv. 13-84	71	30	2,3
<i>TC IV</i>	vv. 13-78	65	38	1,7
<i>TC</i>		268	117	2,3
<i>TP</i>	vv. 130-162 e 187-193	32+3+6 (41)	14	2,9
<i>TF I</i>	vv. 22-130	108	69	1,5
<i>TF II</i>	vv. 7-163	156	73	2,1
<i>TF III</i>	vv. 4-120	116	52	2,2
<i>TF</i>		380	194	1,9
<i>TF Ia</i>	vv. 23-163	140	112	1,2
<i>TF IIa</i>	vv. 4-114 e vv. 1- 5 (frammento)	110+5 (115)	79	1,4
<i>TF (scartati)</i>		255	191	1,3

Tab. IV.1: lo spazio testuale delle schiere

⁹⁷¹ MARZIANO CAPELLA, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, VI, 580: «peplo, in quo siderum magnitudines et meatus, circulorum mensurae conexionesque vel formae [...] videntur». Cfr. PACCA in *Triumpho*, cit., p. 452.

⁹⁷² Per i dati su cui si basa il seguente raffronto si veda l'Appendice.

Dall'analisi condotta si nota che i capitoli di *TC* riservano tra i 2,3 e i 2,8 versi di media per ogni storia, ad eccezione di *TC IV*, nel quale la sezione riservata ai poeti provenzali appare particolarmente densa rispetto al resto del capitolo, abbassando la media di storie per versi. La media generale di *TC* in tal senso si assesta sui 2,3 versi per storia. Maggiore spazio è invece riservato ai singoli personaggi in *TP* (2,9 versi per storia), dove tuttavia, come si è osservato, le schiere rappresentano una digressione e il numero assoluto di *exempla* appare il più basso di tutto il poema (solo 14).

Al contrario, prendendo in considerazione *TF* si nota che mediamente la quantità di versi riservati ad ogni storia è inferiore, con la massima estensione in *TF III*, che raggiunge i 2,2 versi, toccando il valore medio di *TC*, mentre in *TF I* si osserva la maggior densità di storie, con solo un verso e mezzo di media per ogni *exemplum*. È chiaro dunque che riducendo lo spazio riservato ad ogni narrazione le dinamiche figurative non possono che riguardare gruppi, sempre più ampi, di *nomina* e porre in evidenza posizioni relative nella schiera. Ciò si deduce dalle seguenti tabelle, nelle quali si prendono in considerazione le caratteristiche figurative dei capitoli:

CAP.	FIGURAZIONI	RAPPRES. ANTI- REALISTICHE	POSIZIONI DI RILIEVO	SEZIONI DELLA SCHIERA	SFONDI
<i>TC I</i>	6		2		1
<i>TC II</i>	7	5			
<i>TC III</i>	4	7	1	1	
<i>TC IV</i>	3	2	1	1	1
<i>TC</i>	20	14	4	2	2
<i>TP</i>	3		4		
<i>TF I</i>	5		3		1
<i>TF II</i>	7		3	5	
<i>TF III</i>	9		3	1	
<i>TF</i>	21	0	9	6	1
<i>TF Ia</i>	14	4	4	3	
<i>TF IIa</i>	10	5	5	1	
<i>TF</i> (scartati)	24	9	9	4	0

Tab. IV.2: figurazioni nelle schiere

CAP.	FIGURAZIONI	STORIE	VERSI	MEDIA STORIE FIGURATE	MEDIA VERSI PER FIGURAZIONE
<i>TC I</i>	6	28	72	4,6 (21,4%)	12
<i>TC II</i>	12	21	60	1,7 (57%)	5
<i>TC III</i>	11	30	71	2,7 (36,6%)	6,4
<i>TC IV</i>	5	38	65	7,6 (13,1%)	7,6
<i>TC</i>	34	117	268	3,4 (29%)	7,8
<i>TP</i>	3	14	41	4,6 (21,4%)	13,6
<i>TF I</i>	5	69	108	13,8 (7,2%)	21,6
<i>TF II</i>	7	73	156	10,4 (9,5%)	22,2
<i>TF III</i>	9	52	116	5,7 (17,3%)	12,8
<i>TF</i>	21	194	380	9,2 (10,8%)	18
<i>TF Ia</i>	18	112	140	6,2 (16%)	7,7
<i>TF IIa</i>	15	79	115	5,2 (18,9%)	7,6
<i>TF</i> (scartati)	33	191	255	7,9 (17,2%)	7,7

Tab. IV.3: figurazioni e spazio testuale nelle schiere

Si nota infatti che le figurazioni relative alle storie in *TC* appaiono di gran lunga maggiori rispetto ai capitoli seguenti: il 28,3% degli *exempla* va incontro ad una figurazione (un'immagine ogni 7,8 versi), con un picco in *TC II*, dove viene rappresentato il 57% dei personaggi (una figurazione ogni 5 versi). Interessante in tal senso è anche il rapporto tra rappresentazioni realistiche e antirealistiche in *TC*, dove si contano 20 esempi delle prime e 14 delle seconde, per cui tra le figurazioni di *TC* il 41,2% sono antirealistiche.

Numericamente simile ma con caratteristiche differenti è la rappresentazione in *TP*, nel quale il 21,4% delle storie vanno incontro ad una figurazione (un'immagine ogni 13,6 versi). Qui tuttavia la mancanza di rappresentazioni antirealistiche corrisponde ad un aumento di indicazioni relative alle posizioni di rilievo assunte da alcuni personaggi, se ne incontrano infatti 4 in *TP* a fronte dei 41 versi dedicati alla descrizione dei personaggi (una ogni 10,2 versi), mentre in *TC* se ne contavano solo 4 in 268 versi (una ogni 67 versi). Come si notava, la gestione della figurazione delle schiere di *TP* segna il passaggio verso gli elementi rappresentativi più scarni ma più ordinati di *TF*: qui solo il 10,8% dei personaggi viene figurato (un'immagine ogni 18 versi), con un picco del 17,3% delle figurazioni in *TF III*, che supera addirittura *TC IV* e *TP*, innalzando significativamente la media di *TF*. A fronte di questa riduzione delle figurazioni relative alle storie si nota un importante aumento dei segnali relativi all'organizzazione delle schiere con ben 9 menzioni delle posizioni di rilievo dei personaggi e 6 indicazioni di gruppi interni al trionfo, su 380 versi. Si incontra dunque un personaggio posto in evidenza dalla sua posizione ogni 42 versi (in *TC* era uno ogni 67), e la segnalazione di un gruppo della schiera ogni 63 versi (in *TC* era uno ogni 134 versi).

I dati raccolti dimostrano un cambiamento radicale nelle tecniche figurative delle schiere trionfali: soprattutto confrontando *TC* e *TF* si nota come ad un aumento della densità dei personaggi corrisponda una riduzione delle figurazioni, non solo individuali, ma anche di gruppo. A questa intuitiva dinamica, se ne accompagna una più sottile, che permette di riflettere, tra l'altro, sulle caratteristiche che potrebbero aver indotto Petrarca a scartare *TF Ia* e *TF IIa*. Si nota infatti che

l'aumento delle figurazioni corrisponde ad un maggior disordine dei *nomina*: in *TC* II ad esempio, dove l'unica categoria associativa certa tra i personaggi appare essere la fonte ovidiana, si raggiunge il picco delle immagini descritte, mentre in *TC* IV, dove la schiera è più chiaramente organizzata, le figurazioni individuali o di gruppo sono più rare. La stessa dinamica salta all'occhio osservando *TF* III: il capitolo, che, come si osservava, per stessa ammissione del poeta appare il più disordinato del trionfo cui afferisce, è allo stesso tempo il più ricco di immagini. Si viene in tal senso a delineare nella rappresentazione trionfale una corrispondenza diretta tra l'aumento delle figurazioni ed il conseguente aumento del disordine.

Petrarca dovette rendersi conto di questa difficoltà durante la stesura di *TF* Ia, qui infatti si incontrano ben 18 figurazioni, di cui 4 antirealistiche. Da questa analisi si può dedurre che la maggiore stabilità figurativa della seconda redazione di *TF* sia in realtà un punto di arrivo delle tormentate sperimentazioni del poeta durante la stesura di questi capitoli.⁹⁷³ Egli infatti in un primo momento probabilmente organizzò la rappresentazione della Fama seguendo le stesse caratteristiche che utilizzerà in *TC*, ma incrementando le indicazioni delle posizioni di rilievo dei personaggi e quelle relative alla struttura della schiera, in tutto 4 in *TF* Ia. Il capitolo in tal senso appare ricco di immagini e descrizioni, al punto che in esso si incontra un'immagine ogni 7,7 versi, all'incirca come in *TC*, ma è il numero di versi riservati ad ogni storia ad essere drasticamente ridotto rispetto agli altri capitoli: con una media di solo 1,2 versi riservati ad ogni *exemplum* *TF* Ia è il capitolo dove le singole narrazioni godono mediamente di minor spazio. La divisione di *TF* Ia in *TF* I e *TF* II si muove dunque verso l'aumento dei versi riservati ad ogni storia, la riduzione delle figurazioni individuali, in favore di una più generica rappresentazione delle schiere, in cui sono esplicitati i nomi e le ragioni della fama dei personaggi, eliminando, dunque, anche le rappresentazioni antirealistiche.

Ora le stesse caratteristiche di *TF* Ia si riscontrano anche in *TF* IIa: qui infatti il numero di figurazioni è maggiore rispetto all'omologo *TF* III, mentre quest'ultimo presenta 9 immagini, in *TF* IIa se ne osservano 15, di cui 5 antirealistiche, e addirittura una di esse è riservata ad un'intera sezione della schiera, caso unico nel poema («Poi vidi alcuni alzarsi ed aprir l'ali / ove non bisognava ad ora ad ora / a far dal ciel nel fango brutti cali»)⁹⁷⁴ Nonostante, dunque, il capitolo appaia più ordinato di *TF* III, le dinamiche figurative che lo caratterizzano lo avvicinano maggiormente a *TF* Ia, portando a credere che *TF* IIa sia una prima stesura di *TF* III e non viceversa. A sostegno di questa tesi si noti anche che la media di versi per ogni storia corrisponde in *TF* IIa a 1,4 versi, di poco inferiore anche alla media di *TF* I, capitolo più denso del poema, e di poco superiore a *TF* Ia. Questi indizi inducono a credere che il maggior disordine di *TF* III non sia da porre in relazione al suo statuto di capitolo preparatorio di *TF* IIa, ma piuttosto alla difficoltà di sciogliere la densità di quest'ultimo, rinunciando alle dinamiche figurative ed allo stesso tempo utilizzando altre tecniche che segnalino l'importanza dei personaggi osservati nella schiera degli intellettuali. *TF* III, in tal senso, finisce per avere una fisionomia che ricalca più da vicino i valori morali e culturali del poeta, nel capitolo infatti, come si osservava, attraverso gli *exempla* Petrarca tratta argomenti quali la *contemplatio mortis*, la rinuncia

⁹⁷³ Cfr. BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, cit., pp. 211-212: «I capitoli canonici tendono [...] a ridurre l'assieppamento onomastico con l'inserzione di perifrasi, a raffigurare i personaggi in modo più concreto e incisivo – talvolta sacrificando dettagli a favore di un'immagine suggestiva o di rapide pause riflessive – [...] il capitolo canonico evita le rappresentazioni 'antirealistiche' presenti nell'abbozzo (le stesse che Petrarca sopprime nel passaggio da *TF* Ia a *TF* I), e opta spesso per metafore e immagini vivaci. Così, Diogene e Parmenide appaiono poco credibilmente "l'un in un tino e l'altro in una rupe" in *TF* IIa 42, mentre in *TF* III 83-84 il solo Diogene "in suo' fatti / assai più che non vuol vergogna, aperto"».

⁹⁷⁴ *TF* IIa, vv. 16-18.

ai beni terreni, il valore della filosofia morale, che sono centrali nella sua speculazione e che si configurano come le basi per far parte della sua cerchia atemporale di intellettuali. In *TF* IIa al contrario, complice il minor spazio riservato ad ogni personaggio, l'elenco si fa maggiormente compilativo, con sfilze di nomi che ricordano quelle di *TF* I. Certo, anche qui Petrarca indugia su alcune riflessioni a lui particolarmente care, come l'identificazione tra la filosofia e l'etica, incarnata nell'*exemplum* di Socrate che «trasse del cielo» la filosofia «ed allogolla in terra fra' mortali / *perché al vivere umano utile sia*».⁹⁷⁵ Tuttavia il maggior ordine dei *nomina* in *TF* IIa sembra produrre un disordine del discorso etico ad esso sotteso, confondendo negli elenchi la modellizzazione petrarchesca dell'intellettuale e del filosofo, che in ultima analisi è il centro di *TF* III.

IV.4.3.4. Le figurazioni delle schiere come illustrazioni memoriali

Una volta descritte le caratteristiche figurative delle schiere trionfali, è necessario comprendere gli intenti sottesi alla struttura rappresentativa dei capitoli. Si è osservato in tal senso nel par. II.4.1.2.2 come Battaglia Ricci individui delle precise strategie adottate dai miniatori che producono le illustrazioni della *Commedia*. Si è dunque posto in luce come tali strategie siano guidate da scopi mnemonici, per cui le immagini hanno la funzione di guidare la lettura, l'interpretazione e la memorizzazione dei testi. Questi stessi intenti, a ben vedere, guidano anche le dinamiche figurative dei *Triumphs*, tradendo non solo la vicinanza del poema alle testimonianze artistiche ad esso coeve, ma in senso più ampio la sua adesione ad una tradizione mnemonica sottesa allo stretto rapporto tra parola e immagine instaurato nel medioevo. Nella seguente tabella si confrontano i capitoli trionfali sulla base degli intenti delle diverse raffigurazioni in essi contenute.⁹⁷⁶

CAPITOLO	SELETTIVO	RIASS.	NARRATIVO	DECORATIVO	DEC. E RIASS.	RIASS. E DEC.
<i>TC</i> I		3		2	1	
<i>TC</i> II	6	2		1	3	
<i>TC</i> III	3	1	4	2		3
<i>TC</i> IV		1	1	2	2	
<i>TC</i>	9	7	5	7	6	3
<i>TP</i>		1			2	2
<i>TF</i> I		2		4		1
<i>TF</i> II		2		8	2	1
<i>TF</i> III		5		2		3
<i>TF</i>	0	9	0	14	2	4
<i>TF</i> Ia	1	9	1	5	1	7
<i>TF</i> IIa		1		2	1	9
<i>TF</i> (scartati)	1	10	1	7	2	16

Tab. IV.4: gli intenti delle figurazioni

⁹⁷⁵ Ivi, vv. 11-13, corsivo mio.

⁹⁷⁶ Per i criteri impiegati nella distinzione degli intenti si rimanda all'Appendice.

L'analisi degli intenti posti alla base delle figurazioni trionfali si pone in linea con le caratteristiche riscontrate nelle stesse: l'intento riassuntivo, mirato ad evidenziare il valore esemplare dei personaggi, è maggiormente presente in *TC*, dove ad ogni figura è riservato uno spazio maggiore, ma nel trionfo sono ridotte le indicazioni strutturali, da cui la minor presenza di rappresentazioni con intento decorativo. In *TP* i pochi personaggi ed una maggiore presenza di gruppi figurativi addensano l'intento riassuntivo e quello decorativo. In *TF* le immagini con intento decorativo crescono, evidenziando la maggiore attenzione alla struttura delle schiere, a discapito dello spazio riservato al singolo personaggio. La funzione esemplare, tuttavia, viene recuperata grazie all'aumento di immagini con funzione riassuntiva e decorativa.

Ora, come si anticipava la dimensione sincretica della rappresentazione memoriale nei *Triumphs* si realizza nell'applicazione di tecniche figurative su un panorama memoriale che non solo tiene insieme opere letterarie e fonti storiche, ma anche la memoria biografica dell'*auctor*. In tal senso si noti che in *TC IV* Petrarca utilizza un'immagine con intento riassuntivo per descrivere la propria esperienza poetica condivisa con Socrate e Lelio («Con questi duo cercai monti diversi, / andando tutti tre sempre ad un giogo; / a questi le mie piaghe tutte apersi»),⁹⁷⁷ sovrapponendola a quella degli altri poeti. È questa la realizzazione figurativa di quella sovrapposizione tra esperienza biografica, storia e finzione che si è vista caratterizzare tanto la mnemotecnica medievale quanto quella petrarchesca. Da questo dato si può dunque dedurre che la *lunga pittura* trionfale, con tutte le sue contraddizioni nell'ordinamento e nelle categorizzazioni, tradisce l'intento primario del poeta, il quale imbastendo una narrazione moralizzata per immagini analoga a quella osservata nella tradizione medievale, finisce in realtà per fornire un *ekphrasis* della propria memoria, in tutta la sua varietà ed eterogeneità, descrivendola non come una struttura ordinata, ma rappresentando piuttosto l'atto stesso dell'ordinamento memoriale attraverso quel processo di raffigurazione che si è visto caratterizzare l'attività dell'*auctor*. Le schiere trionfali, dunque, come si osserverà anche per le personificazioni che le guidano, trovano la ragione della loro complessità nella descrizione di una mnemotecnica *in fieri*, modellata come una notazione di secondo grado non più, o non solo, relativa ai testi studiati, ma all'intera biblioteca memoriale del poeta. La rappresentazione di questo processo mnemonico, come si osserverà nelle prossime pagine, tiene insieme l'elaborazione di una memoria biografica e di una *memoria culturale*.

IV.4.4. IL PERCORSO MEMORIALE E LA VERITÀ FILOSOFICO-MORALE DEI TRIUMPHI

Si è osservato come le schiere trionfali siano costruite a partire da nuclei mnemonici del poeta, elaborati in figurazioni complesse. Queste contribuiscono alla strutturazione di agglomerati semantici nella memoria, instaurando una relazione con le personificazioni trionfali. L'avvicendamento di queste e dei cortei ad esse associati, a loro volta, descrive un processo alternato di costruzione e asciugamento semantico dei concetti posti alla base della figurazione del poema. Si genera in tal senso nei *Triumphs* una struttura semantica e figurativa stratificata e dinamica: gli *exempla* e le personificazioni costruiscono nuclei memoriali di significazione, assumendo la funzione di *picturae agentes*. Queste ultime vanno incontro ad un'ulteriore rielaborazione grazie ad una tecnica di oblio

⁹⁷⁷ *TC IV*, vv. 73-75.

che viene rappresentata nella contrapposizione tra le diverse personificazioni trionfali. In questo percorso, infine, si individuano due motivi portanti richiamati da Petrarca per evidenziare il contenuto filosofico-morale del poema, ossia quello del *corpus carcer* e quello della luce solare. Questi *topoi* sviluppano la verità prima posta alla base della rappresentazione trionfale e prendono forma nel percorso memoriale dell'*auctor*, conducendo ad una rielaborazione tanto della sua memoria biografica, quanto della *memoria culturale* a lui coeva. In tal senso nelle prossime pagine si prenderà in considerazione il percorso memoriale dell'*auctor* dei *Triumph*i come una costruzione semantica di concretizzazioni di concetti astratti, i quali, posti in contrasto, svelano la rappresentazione della mnemotecnica *in fieri* dell'*auctor* stesso.

IV.4.4.1. Il trionfo allegorico

Per comprendere quale sia l'apporto delle schiere di *nomina* al percorso dei *Triumph*i, e dunque in che modo la dimensione elencativa influisca sul discorso sotteso al poema, è necessario analizzare in primo luogo le caratteristiche individuali delle personificazioni trionfali assieme alle dinamiche di vittoria e sostituzione che ne descrivono l'avvicendamento, quindi il rapporto tra i personaggi illustri che sfilano e le rappresentazioni allegoriche.

Per prima cosa si dovrà dunque partire dalle fonti petrarchesche riguardanti la ritualità trionfale: il poeta poteva leggere diverse descrizioni del trionfo romano, ad esempio in Tito Livio,⁹⁷⁸ nei *Fasti* ovidiani,⁹⁷⁹ nella *Naturalis historia* di Plinio,⁹⁸⁰ nella *Vita di Cesare* di Svetonio,⁹⁸¹ ma anche in Valerio Massimo.⁹⁸² A queste descrizioni si accompagnano alcuni esempi figurativi, come l'entrata trionfale a Roma raffigurata sull'Arco di Tito.⁹⁸³ È però la tradizione medievale, che riprende il

⁹⁷⁸ TITO LIVIO, *Ab urbe condita*, X, 46: «Nives iam omnia oppleverant nec durari extra tecta poterat; itaque consul exercitum de Samnio deduxit. Venienti Romam triumphus omnium consensu est delatus. Triumphavit in magistratu insigni, ut illorum temporum habitus erat, triumpho. Pedites equitesque insignes donis transiere ac transvecti sunt; multae civicae coronae vallaresque ac murales conspectae; inspectata spolia Samnitium et decore ac pulchritudine paternis spoliis, quae nota frequenti publicorum ornatu locorum erant, comparabantur; nobiles aliquot captivi, clari suis patrumque factis, ducti».

⁹⁷⁹ OVIDIO, *Fasti*, I, vv. 709-724: «Ipsam nos carmen deduxit Pacis ad aram: / haec erit a mensis fine secunda dies. / frondibus Actiacis comptos redimita capillos, / Pax, ades et toto mitis in orbe mane. / dum desint hostes, desit quoque causa triumphus: / tu ducibus bello gloria maior eris. / sola gerat miles, quibus arma coerceat, arma, / canteturque fera nil nisi pompa tuba. / horreat Aeneadas et primus et ultimus orbis: / siqua parum Romam terra timebat, amet. / tura, sacerdotes, Pacalibus addite flammis, / albaque perfusa victima fronte cadat; / utque domus, quae praestat eam, cum pace perennet / ad pia propensos vota rogate deos. / Sed iam prima mei pars est exacta laboris, / cumque suo finem mense libellus habet».

⁹⁸⁰ *Nat. Hist.* VII, 26, 96: «igitur Sicilia recuperata, unde primum Sullanus in rei publicae causa exoriens auspicatus est, Africa vero tota subacta et in dicionem redacta Magnique nomine in spoliis inde capto, eques Romanus, id quod antea nemo, curru triumphali revectus et statim ad solis occasum transgressus, excitationis in Pyrenaeo tropaeis, oppida DCCCLXXVI ab Alpibus ad fines Hispaniae ulterioris in dicionem redacta victoriae suae adscripsit et maiore animo Sertorium tacuit, belloque civili, quod omnia externa conciebat, extincto iterum triumphales currus eques R. induxit, totiens imperator ante quam miles».

⁹⁸¹ SVETONIO, *Vita di Cesare*, 37: «Confectis bellis quinquies triumphavit, post devictum Scipionem quater eodem mense, sed interiectis diebus, et rursus semel post superatos Pompei liberos. Primum et excellentissimum triumphum egit Gallicum, sequentem Alexandrinum, deinde Ponticum, huic proximum Africanum, novissimum Hispaniensem, diverso quemque apparatu et instrumento. Gallici triumphus die Velabrum praetervehens paene curru excussus est axe diffracto ascenditque Capitolium ad lumina quadraginta elephantis dextra sinistraque lychnuchos gestantibus. Pontico triumpho inter pompae fercula trium verborum praetulit titulum VENI: VIDI: VICI non acta belli significantem sicut ceteris, sed celeriter confecti notam».

⁹⁸² *Fact. et dict. mem.* II, 8.

⁹⁸³ Cfr. BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 41 n.: «[...] una modalità narrativa dell'arte ellenica di tipo distintivo, quella

trionfo e lo rielabora in chiave allegorica, a rappresentare la principale fonte petrarchesca, e in particolare il *Purgatorio*. Qui, nel canto XXIX, Dante descrive una processione allegorica che ha luogo nel Paradiso Terrestre: in essa compaiono dapprima sette candelabri illuminati,⁹⁸⁴ che fanno da guida a «Genti [...] vestite di bianco»,⁹⁸⁵ ossia «ventiquattro seniori, a due a due»⁹⁸⁶ incoronati di fiordaliso, simbolo di purezza, che rappresentano i ventiquattro libri dell'Antico Testamento. A questi fanno seguito «quattro animali [...] pennuti di sei ali; / le penne piene d'occhi»,⁹⁸⁷ tutti «coronati [...] di verde fronda»,⁹⁸⁸ ossia l'alloro simbolo del trionfo, i quali circondano «un carro, in su due ruote, triunfale, / ch'al collo d'un grifon tirato venne».⁹⁸⁹ Il grifone, che rappresenta Cristo, traina il carro, ossia la Chiesa, e qui Dante paragona la scena al trionfo romano: «Non che Roma di carro così bello / rallegrasse Affricano, o vero Augusto».⁹⁹⁰ Compagno poi «Tre donne in giro dalla destra rota»⁹⁹¹ che danzano, allegorie delle virtù teologali, e «dalla sinistra»⁹⁹² altre quattro, rappresentanti le virtù cardinali. Di seguito l'*agens* della *Commedia* osserva «due vecchi in abito dispari, / ma pari in atto e onesto e sodo»,⁹⁹³ rispettivamente le personificazioni deli *Atti degli Apostoli* di Luca e delle *Epistole* di Paolo, «quattro in umile paruta»,⁹⁹⁴ ossia le epistole di Pietro, Giovanni, Giacomo e Giuda, e «un vecchio solo» che viene «dormendo, con la faccia arguta»,⁹⁹⁵ immagine dell'*Apocalisse*.

Ora, nel canto del *Purgatorio* si notano immediatamente alcuni elementi presenti nei *Triumphs*: innanzitutto la personificazione dei testi, osservate nella mnemotecnica petrarchesca, e modellate da Dante sull'*Apocalisse*. Il poeta fiorentino, inoltre, analogamente a quanto si è osservato in Petrarca, esplicita la fonte della sua *inventio* poetica, facendo sistematici richiami alla Bibbia, come ad esempio nel caso della descrizione dei quattro animali che circondano il carro.⁹⁹⁶ In tal senso la trasposizione del testo in immagine, così come la forte componente visuale del canto della *Commedia*, rappresentano un'importante fonte per la costruzione dei *Triumphs*, nei quali, come nota Torre, la

a noi più familiare, con il predominio di una scena temporalmente scandita, da quella romana, continua, in cui le immagini non sono composte in un ciclo di singole illustrazioni, ma in uno scorrere ininterrotto senza che una predomini sull'altra. Tale narrazione continua verrà poi ereditata dall'arte cristiana, congiuntamente all'espedito artistico della ripetizione insistita che, se ai nostri occhi pare interrompere l'unità, assolve la funzione di sollecitare la fantasia dell'osservatore. Così, nella Colonna traiana lo spettatore che ha seguito l'imperatore nelle sue imprese, una volta giunto alla sottomissione della Dacia, riporta la sensazione di avere fatto tutta la guerra a fianco dell'eroe. La ripetizione serve, insomma, per concentrare l'attenzione sulla vittoria finale, un po' come accade nei Trionfi ove il lettore segue il poeta-personaggio attraverso un flusso continuo di personaggi emblematici per arrivare poi alla luminosa vittoria dell'Eternità».

⁹⁸⁴ DANTE, *Purgatorio* [d'ora in poi *Purg.*], XXIX, vv. 46-50: «ma quand'i' fui sì presso di lor fatto, / che l'obietto comun, che 'l senso inganna, / non perdea per distanza alcun suo atto, / la virtù ch'a ragion discorso ammannà, / sì com'elli eran candelabri apprese». I candelabri rappresentano le sette chiese dell'Asia nella visione introduttiva dell'*Apc.* 1, 20: «Mysterium septem stellarum, quas vidisti ad dexteram meam, et septem candelabra aurea: septem stellae, angeli sunt septem ecclesiarum; et candelabra septem, septem ecclesiae sunt». Tuttavia in Dante i candelabri assumono un valore differente, probabilmente i sette doni dello Spirito Santo, elencati in *Isaia*, X, 2 e citati in *Conv.* IV, 21.

⁹⁸⁵ *Purg.* XXIX, vv. 64-65.

⁹⁸⁶ *Ivi*, v. 83. Anche questa immagine è tratta da *Apc.* 4, 4: «Et in circuitu throni, viginti quattuor thronos, et super thronos viginti quattuor seniores sedentes, circumamictos vestimentis albis, et super capita eorum coronas aureas».

⁹⁸⁷ *Purg.* XXIX, vv. 92-95.

⁹⁸⁸ *Ivi*, v. 93.

⁹⁸⁹ *Ivi*, vv. 107-108.

⁹⁹⁰ *Ivi*, vv. 115-116.

⁹⁹¹ *Ivi*, v. 121.

⁹⁹² *Ivi*, v. 130.

⁹⁹³ *Ivi*, vv. 135-136.

⁹⁹⁴ *Ivi*, v. 142.

⁹⁹⁵ *Ivi*, 143-144.

⁹⁹⁶ *Ivi*, vv. 94-105: «Ognuno era pennuto di sei ali; / le penne piene d'occhi; e li occhi d'Argo, / se fosser vivi, sarebber cotali. / A descriver lor forme più non spargo / rime, lettor; ch'altra spesa mi strigne, / tanto ch'a questa non posso esser largo; / ma leggi Ezechiel, che li dipigne / come li vide da la fredda parte / venir con vento e con nube e con igne; / e quali i troverai ne le sue carte, / tali eran quivi, salvo ch'a le penne / Giovanni è meco e da lui si diparte».

struttura del trionfo viene utilizzata proprio per la facilità con la quale può essere visualizzata.⁹⁹⁷ Già su questo piano si nota tuttavia una sostanziale differenza: la descrizione dantesca della scena è senz'altro più dettagliata di quella petrarchesca, il poeta fiorentino, infatti, rende chiare le dinamiche di movimento della schiera («Indi rendei l'aspetto a l'alte cose / che si movieno incontr'a noi sì tardi, / che foran vinte da novelle spose»),⁹⁹⁸ evidenziate anche dal graduale riconoscimento dei candelabri,⁹⁹⁹ oltre a definire in ogni momento la posizione dell'*agens* rispetto al corteo.¹⁰⁰⁰

Ma la differenza principale tra questo canto della *Commedia* e i *Triumph*i, a ben vedere, risiede nell'utilizzo dell'allegoria: mentre infatti Dante, impiegando l'allegoria dei teologi, chiama il lettore a credere tanto alla verità della *visio* quanto al suo significato allegorico, nel poema petrarchesco non esiste lo stesso duplice statuto di verità di quanto viene narrato. Ciò, tuttavia, come si analizzato nel par. III.3.4.1, non conduce ad una estetizzazione dell'allegoria dantesca, ma piuttosto ad una sua revisione in chiave polisemica. Nei *Triumph*i, infatti, Petrarca non invita il lettore a credere alla verità teologica della visione, ma a quella morale sottesa alla traslazione finzionale del contenuto della memoria: in altre parole l'allegoria, divenuta *integumentum* poetico, si fa veste del contenuto della memoria al fine di ammantarlo dell'*obscuritas* necessaria a valorizzarne la verità etica.

Per comprendere questo meccanismo appare utile mettere a fuoco le connotazioni individuali e quelle collettive del ricordo celato dietro la *factio* trionfale, e di nuovo viene in aiuto il confronto con la *Commedia*. È interessante infatti notare che la sfilata allegorica osservata nel *Purgatorio* introduce la comparsa di Beatrice nel canto XXX:

così dentro una nuvola di fiori
che da le mani angeliche saliva
e ricadeva in giù dentro e di fori,
sopra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva¹⁰⁰¹

È questa, sostituendosi a Virgilio¹⁰⁰² e dopo aver rimproverato Dante ripercorrendo la loro storia amorosa, a invitare l'*agens* della *Commedia* ad osservare la corruzione del carro simboleggiante la Chiesa, guidato da un gigante e una «puttana sciolta»:¹⁰⁰³

Sola sedeasi in su la terra vera,
come guardia lasciata lì del plaustro
che legar vidi a la biforme fera.
In cerchio le facevan di sé claustro
le sette ninfe, con quei lumi in mano

⁹⁹⁷ TORRE, *Vedere versi*, cit., p. 54: «Nel caso dei *Triumph*i [...] il registro narrativo della scrittura poetica e la presenza del motivo trionfale già nella cultura figurativa classica rendono il testo più immediatamente e più facilmente visualizzabile».

⁹⁹⁸ *Purg.* XXIX, vv. 58-60.

⁹⁹⁹ Ivi, vv. 43-50: «Poco più oltre, sette alberi d'oro / falsava nel parere il lungo tratto / del mezzo ch'era ancor tra noi e loro; / ma quand'i' fui sì presso di lor fatto, / che l'obietto comun, che 'l senso inganna, / non perdea per distanza alcun suo atto, / la virtù ch'a ragion discorso ammannà, / sì com'elli eran candelabri apprese».

¹⁰⁰⁰ Ivi, vv. 67-75: «L'acqua imprendèa dal sinistro fianco, / e rendea me la mia sinistra costa, / s'io riguardava in lei, come specchio anco. / Quand'io da la mia riva ebbi tal posta, / che solo il fiume mi facea distante, / per veder meglio ai passi diedi sosta, / e vidi le fiammelle andar davante, / lasciando dietro a sé l'aere dipinto, / e di tratti pennelli avean sembante».

¹⁰⁰¹ *Purg.* XXX, vv. 28-33.

¹⁰⁰² Ivi, vv. 49-57.

¹⁰⁰³ *Purg.* XXXII, v. 149.

che son sicuri d'Aquilone e d'Austro.
"Qui sarai tu poco tempo silvano;
e sarai meco senza fine cive
di quella Roma onde Cristo è romano.
Però, in pro del mondo che mal vive,
al carro tieni or li occhi, e quel che vedi,
ritornato di là, fa che tu scrivi"¹⁰⁰⁴

In tal senso nel poema dantesco il significato dell'allegoria trionfale è chiaramente afferente ad una dimensione escatologica. In questo quadro sia la narrazione individuale della storia di Beatrice e Dante, che tra l'altro qui viene addirittura nominato,¹⁰⁰⁵ sia quella collettiva trovano significato nella riflessione teologica rappresentata dalla schiera e visualizzata a partire da precise indicazioni dei Testi Sacri. Quella di Dante è dunque una memoria culturale assunta a verità, che non trova conflitti e aporie con la memoria biografica dell'*agens*.¹⁰⁰⁶

Diversa è la situazione nei *Triumph*: qui, mancando una dimensione escatologica, la memoria che alimenta la rappresentazione allegorica produce una contraddizione tra biografia e cultura collettiva, moltiplicando i significati sottesi alla *fictio* visionaria. Ora, sotto il profilo della memoria biografica, in linea con quanto osservato nelle pagine precedenti, Ariani pone in evidenza come Petrarca nel poema riesca a rielaborare e riordinare i ricordi della propria vita disseminati nei *Fragmenta*:

il poema sembra dunque avere il compito, nella lucida strategia petrarchesca di sistematizzare per i posteri la propria opera complessiva, di mettere accanto ai *Fragmenta* una palinodia, un controcanto più acutamente consapevole della caducità: *l'allegoria sarà servita proprio a questo, ad estrarre, dalla frammentarietà del vissuto, i sensi riposti della vicenda amorosa e a consegnarli, in indelebili definizioni etiche, alla loro finale, ineluttabile confutazione*¹⁰⁰⁷

Dunque l'*integumentum* poetico sottratto all'allegoria dei teologi, ha la funzione di traslare la memoria biografica nella *fictio* visionaria, allo scopo di sovrapporre il percorso dell'*agens* a quello degli *exempla* che popolano le schiere. Questi, sempre dal punto di vista individuale, rappresentano il percorso di formazione, più o meno diretta, dell'*auctor*, che egli ripercorre raffigurando i personaggi illustri nella propria memoria. Limitandosi a questa interpretazione, tuttavia, il poema sarebbe condannato alla soggettività, descrivendo unicamente la biografia letteraria di Petrarca e cadendo di fatto nell'autoreferenzialità. Non che queste riflessioni siano assenti nei *Triumph*, anzi, come si avrà modo di osservare, la memoria biografica dell'*auctor* appare come l'oggetto principale del percorso poemato. Tuttavia accanto a questa riflessione permane una dimensione collettiva della

¹⁰⁰⁴ Ivi, vv. 94-105.

¹⁰⁰⁵ *Purg.* XXX, vv. 55-63: «"Dante, perché Virgilio se ne vada, / non pianger anco, non piangere ancora; / ché pianger ti conven per altra spada" / [...] quando mi volsi al suon del nome mio, / che di necessità qui si registra».

¹⁰⁰⁶ Cfr. M. CORTI, *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 40-41: «tornando alla *Vita Nuova*, in essa si trovano indizi suggestivi di come in quest'opera vada intesa la *memoria verum*, l'uso poetico di cose ed eventi registrati dalla memoria. [...] la memoria risulta vincolata e condizionata dal personaggio di Beatrice che va letto a più livelli. Accade cioè che memoria e immaginazione poetica si sovrappongano e addirittura arrivino a fondersi: come Beatrice è insieme personaggio che un tempo fu donna reale, evocata dalla memoria, e personaggio soggetto a una trasfigurazione simbolica, donde una certa sua ambiguità, già ricavabile dalla diversità delle letture critiche che la riguardano, ambiguo diviene anche il referto memoriale su di lei. Così la memoria viene ad avere due funzioni: evocare un passato reale [...] e farsi elemento della *fictio*, entro cui la trasfigurazione simbolica del racconto la dirotta verso modelli culturali e codici (il numero nove, il colore rosso, il rapporto incontro-visione ecc.). In altre parole il *libello* non è trascritto [...] da un'autentica memoria esistenziale, ma a da una memoria che si innesta sulla immaginazione e sulla poetica dell'autore».

¹⁰⁰⁷ ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 302, corsivo mio.

speculazione, che viene sistematicamente suggerita non solo dal *topos* della *visio*, ma dall'uso stesso dell'allegoria: se questa, infatti, sottratta alla speculazione teologica si fa costruzione su base mnemonica, e in quanto tale traslazione arbitraria della memoria, allo stesso tempo tuttavia essa, recuperando le dinamiche di allegorizzazione di secondo grado osservate nella mnemotecnica monastica, poggia su delle immagini afferenti ad una *memoria culturale*, pur forzandone, modificandone e moltiplicandone il portato semantico per svelare una verità morale. In tal senso accanto al percorso di risemantizzazione della memoria biografica, permane nel poema una riforma della *memoria culturale*, mirata a creare un nuovo patrimonio di significati condiviso da una comunità intellettuale, a partire dalle immagini della tradizione.¹⁰⁰⁸ In altre parole le *picturae agentes* delle stazioni trionfali, aggregando personificazioni ed *exempla* ricostruiscono semanticamente il valore morale dei vari concetti personificati, tradendo dietro alla traslazione finzionale della biografia petrarchesca l'intento di rappresentare in senso più ampio la battaglia fra le *passiones* e la ragione, veicolando un significato tropologico e morale che travalica i limiti della soggettività nella memoria, costruendo gli agglomerati semantici, frutto della mnemotecnica, osservati nel par. I.9. In questo meccanismo, come si osserverà, acquisiscono un ruolo centrale due metafore, che descrivono due fasi del percorso filosofico sotteso al poema: quella relativa al *corpus carcer* e quella del sole.

Ebbene, per comprendere l'insieme di questi processi sarà necessario prendere in considerazione la costruzione delle personificazioni allegoriche che guidano i trionfi sulla base della rielaborazione petrarchesca della tradizione e il loro apporto alla costruzione semantica delle *picturae agentes* rappresentate nelle diverse stazioni trionfali.

IV.4.4.2. La vista di Amore

La prima personificazione che si incontra nei *Triumph* è quella di Amore. L'idea petrarchesca di un trionfo dell'eros deriva probabilmente da un passo degli *Amores* ovidiani, dove, a partire dalla metafora della guerra erotica, il poeta latino sviluppa il tema del trionfo, figurato secondo le caratteristiche che esso aveva a Roma.¹⁰⁰⁹ Per quanto riguarda la descrizione di Amore, Petrarca riprende le sue caratteristiche topiche, presenti in tutta la tradizione, ad eccezione dei «color mille»¹⁰¹⁰ delle sue ali, su cui si avrà modo di ritornare:

¹⁰⁰⁸ Cfr. *ivi*, p. 297: «mentre nei *Fragmenta* la vicenda amorosa non ha comprimari, nei *Triumph* è incorniciata in una tregenda collettiva che comporta un immenso apparato erudito, secondo la filologia per *exempla* impiegata dal Petrarca latino». Si vedano anche BOSCO, *Francesco Petrarca*, cit., p. 187: «alcuni hanno visto [...] un'allegoria, appunto dei casi dell'anima umana, mentre altri, e con buone ragioni, non vi hanno visto che una più modesta allegoria dei casi personali del poeta [...]. E la formula che per esser ovvia non è men vera, alla quale i critici più recenti si sono attenuti, che nei *Triumph* ci sia l'una e l'altra allegoria» e C. CALCATERRA, *Nella selva del Petrarca*, Bologna, Cappelli, 1942, p. 169: «Nei Trionfi s'innestano ambedue le concezioni: quella personale e quella generale, perché il poeta prende le mosse dalla propria storia, per salire a idee più vaste, che valgono per tutti gli uomini. L'intrecciarsi dell'ispirazione particolare e di quella generale, per la genesi stessa del poema, è duplice».

¹⁰⁰⁹ OVIDIO, *Amores*, I, 2, vv. 19-26: «En ego confiteor! tua sum nova praeda, Cupido; / porrigimus victas ad tua iura manus. / nil opus est bello – veniam pacemque rogamus; / nec tibi laus armis victus inermis ero. / nocte comam myrto, maternas iunge columbas; / qui deceat, currum vitricus ipse dabit, / inque dato curru, populo clamante triumphum, / stabis et adiunctas arte movebis aves», corsivo mio. Per quanto riguarda il processo di narrativizzazione della metafora si veda anche Cfr. BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, cit., p. 180: «alcune delle metafore fondamentali delle rime, per la loro natura fortemente simbolica, divengono elementi della scenografia trionfale, e come tali sono coinvolte nel movimento di oggettivazione e superamento che essa implica».

¹⁰¹⁰ *TC* I, v. 27.

un garzon crudo
con arco in man e con saette a' fianchi;
nulla tenea, però non maglia o scudo,
ma sugli omeri avea sol due grand'ali
di color mille, tutto l'altro ignudo¹⁰¹¹

La giovinezza, le ali, la nudità e l'essere armato di arco e frecce sono tutte caratteristiche presenti tanto nella tradizione classica, ad esempio in Properzio¹⁰¹² e Apuleio,¹⁰¹³ quanto in quella medievale, sia a livello esegetico,¹⁰¹⁴ che in testi volgari, come nel *Trattato d'Amore* di Guittone. Su questo testo è interessante soffermarsi per riflettere sul rapporto tra parola e immagine in relazione alla rappresentazione di Cupido. L'opera, infatti, riporta la descrizione di un'immagine di Amore che il poeta invita il destinatario del componimento ad osservare («Caro amico, guarda la figura / 'n esta pittura – del carnale amore»)¹⁰¹⁵ per trarne riflessioni di carattere morale («a ciò che, conosciuta soa natura, / ti sia ben cura – fuggir tuo furore»)¹⁰¹⁶. Il componimento è seguito da una breve didascalia che descrive la stessa immagine di Amore in prosa:

Qui de' essere la figura de l'amore pinta si ch'el sia garzone nudo, cieco, cum due ale su le spalle e cum un turcascio a la cintura, entrambi di color di porpora, cum un arco en man, ch'el abia ferito d'una saitta un giovane enamorado cum una ghirlanda in testa. Cum l'altra man porga un'asta cum fuoco di cappo; e per gli artigli si abbia le granfe de astore¹⁰¹⁷

Non è chiaro se tale raffigurazione si accompagnasse al testo, o se il destinatario fosse invitato a figurarla nell'immaginazione: secondo Egidi, infatti, il brano sarebbe composto dallo stesso Guittone come invenzione retorica,¹⁰¹⁸ per cui la descrizione servirebbe come sostegno mnemonico per costruire l'immagine descritta nel componimento. Roberta Capelli, al contrario, analizzando il manoscritto Escorial e.III.23, lo stesso preso in considerazione da Egidi, sostiene che la didascalia è scritta dal copista, che descrive probabilmente una miniatura presente nell'antigrafo.¹⁰¹⁹ Ora, al di là

¹⁰¹¹ Ivi, vv. 23-27.

¹⁰¹² PROPERZIO, *Elegie*, II, 12, vv. 1-15: «Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem, / nonne putas miras hunc habuisse manus? / is primum vidit sine sensu vivere amantis, / et levibus curis magna perire bona. / idem non frustra ventosas addidit alas, / fecit et humano corde volare deum: / scilicet alterna quoniam iactamur in unda, / nostraque non ullis permanet aura locis. / et merito hamatis manus est armata sagittis, / et pharetra ex umero Cnosia utroque iacet: / ante ferit quoniam, tuti quam cernimus hostem, / nec quisquam ex illo vulnere sanus abit. / in me tela manent, manet et puerilis imago: / sed certe pennas perdidit ille suas; / evolat heu nostro quoniam de pectore nusquam, / assiduusque meo sanguine bella gerit».

¹⁰¹³ APULEIO, *Metamorphoseon*, V, 22, 6-7: «per umeros volatilis dei pinnae roscidae micanti flore candicant et quamvis alis quiescentibus extimae plumulae tenellae ac delicatae tremule resultantes inquieta lasciviunt; ceterum corpus glabellum atque luculentum et quale peperisse Venerem non paeniteret. Ante lectuli pedes iacebat arcus et pharetra et sagittae, magni dei propitia tela».

¹⁰¹⁴ SERVIO, *In Aen.* I, 663: «quia turpitudinis est stulta cupiditas, puer pingitur [...] alatum autem ideo est, quia amantibus nec levius aliquid nec mutabilius invenitur [...] sagittas vero ideo gestare dicitur, quia et ipsae incertae velocesque sunt»; *Etym.* VIII, 11, 80: «alatus pingitur, quia nihil amantibus levius, nihil mutabilius invenitur. Puer pingitur, quia stultus est et irrationabilis amor. Sagittam et facem tenere fingitur; sagittam, quia amor cor vulnerat; facem, quia inflammat».

¹⁰¹⁵ GUITTONE D'AREZZO, *Caro amico, guarda la figura*, vv. 1-2.

¹⁰¹⁶ Ivi, vv. 7-8.

¹⁰¹⁷ ID., *Le Rime*, a cura di F. Egidi, Bari, Laterza, 1940, p. 268.

¹⁰¹⁸ F. EGIDI, *Un "Trattato d'amore" inedito di Fra Guittone d'Arezzo*, in «GSLI», XCVII (1931), pp. 49-62, a p. 55.

¹⁰¹⁹ R. CAPELLI, *Nuove indagini sulla raccolta di rime italiane del ms. Escorial e.III.23*, in «Medioevo letterario d'Italia», I (2004), pp. 73-113, a p. 99. Cfr. W. STOREY, *Transcription and visual poetics in the early Italian lyric*, New York-London, Garland Publishing, 1993, pp. 179-181, che, individuando uno spazio bianco nella c. 74r, ipotizza che questa fosse «originally destined to contain a copy of painted illustration which would have served [...] as an integral part of the textual product [...]». The *Trattato* was accompanied by an illumination with textually related requirements». Si veda anche L. BATTAGLIA RICCI, *Illustrare un canzoniere: appunti*, in «Cuadernos de Filología Italiana», XLIII (2005), pp.

della questione autoriale, ciò che appare di particolare interesse è che già tra il 1299 e il 1302, periodo a cui Capelli fa risalire l'intervento del copista che copia il *Trattato d'Amore* guittonianico,¹⁰²⁰ la contaminazione verbo-visiva in chiave meditativa riguardava una figurazione di Amore canonizzata sulle sue rappresentazioni classiche, ma utilizzata come mezzo di contemplazione morale: se si osserva infatti la descrizione riportata nel manoscritto essa non è rintracciabile nel componimento, ma afferisce ad un'iconografia topica. Questo tipo di rappresentazione d'altronde ricorre anche in altre opere volgari,¹⁰²¹ come ad esempio nel *Tesoretto* di Brunetto Latini,¹⁰²² nei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino,¹⁰²³ nelle *Rime* di Pietraccio Tedaldi,¹⁰²⁴ ma anche in Boccaccio, sia nel *Filocolo*,¹⁰²⁵ che nell'*Amorosa Visione*.¹⁰²⁶

Ora, Petrarca riprende questa tradizione, ma apporta alcune modifiche, riguardanti soprattutto il tema della vista. È però necessario notare che nei *Triumphs* Amore non ha le medesime caratteristiche presenti in altri luoghi petrarcheschi, ad esempio nella *Disp.* 13¹⁰²⁷ egli è cieco, così come in *Rvf* 211,¹⁰²⁸ 290¹⁰²⁹ e 338.¹⁰³⁰ Al contrario in *Rvf* 151, dove si incontra una delle descrizioni di Cupido più vicine a quella dei *Triumphs*, si legge:

Né mortal vista mai luce divina
vinse, come la mia quel raggio altero
del bel dolce soave bianco et nero,
in che i suoi strali Amor dora et affina.
Cieco non già, ma pharetrato il veggo;
nudo, se non quanto vergogna il vela;

41-54, a p. 43.

¹⁰²⁰ CAPELLI, *Nuove indagini*, cit., p. 82.

¹⁰²¹ Cfr. PACCA in *Triumphs*, cit., p. 41.

¹⁰²² BRUNETTO LATINI, *Tesoretto*, vv. 2260-2265: «e 'n una gran chaiera / io vidi dritto stante / ignudo un fresco fante, / ch'avea l'arco e li strali / e avea penn'ed ali, / ma neente vedea».

¹⁰²³ FRANCESCO DA BARBERINO, *Documenti d'Amore*, in *Triumphs* a cura di Pacca, cit., p. 57: «nudo, con ali, ciecho e fanciul fue, / saviamente ristricto a saettare / diritto stante in mobile sostegno». Cfr. BATTAGLIA RICCI, *Illustrare un canzoniere*, cit., p. 43.

¹⁰²⁴ PIERACCIO TEDALDI, *Le rime*, XXIV, vv. 1-4: «Amore è giovenetto, e figurato / ignudo e orbo co' feroci artigli, / con volante ali e con corti capelli / e con turcasso pien di dardi allato».

¹⁰²⁵ BOCCACCIO, *Filocolo*, III, 34, 15: «Tu se' d'età giovane: come possono le tue operazioni essere mature? Tu, ignudo, non dei poter porgere speranza di rivestire. Le tue ali mostrano la tua mobilità, né m'è della memoria uscito avverti in alcune parti veduto privato della vista: dunque, come di dietro alla guida d'un cieco si può fare diritto cammino?». Ma si veda anche ID., *Rime*, XXI, vv. 19-30: «Amor è come gemma in or legata, / Che mai non perde sua gentil natura, / Ma più lucente è sempre e più pregiata. / Non è, come altrui pingge sua figura / Crudèle iniusto pharetrato e nudo, / Né à de' suoi soggetti poca cura; / Anzi è di vera pace eterno scudo, / Vestito di virtute e gentileza, / Ma contr'a ogni lascivo alpestro e crudo; / Né senza il suo bel lume alcuna alteza / In ciel fia degna o nel terrestre mondo, / Né val di donna, senza lui, baldeza», corsivo mio.

¹⁰²⁶ ID., *Amorosa Visione* [d'ora in poi *Am. Vis.*], XV, vv. 14-36: «Un gran signor di mirabile aspetto / [...] Una bella corona in capo avea, / E li biondi cape' sparti sott'essa, / Che un fil d'oro ciaschedun pareo. / Il viso suo come neve mò messa / Pareo, nel qual mescolata rossezza / Aveva convenevolmente ad essa. / Senza comparazion la sua bellezza / Era, ed avea due grandi ali d'oro / Alle sue spalle stese in ver l'altezza. / In man tenea una saetta d'oro, / E un'altra di piombo, alla reale / Vestito al mio parer d'un drappo ad oro. / Orrevolmente là il vedea cotale, / Tenendo un arco nella man sinistra, / La cui virtù sentir già molti male. / Nè però era sua sembianza alpestra, / Ma giovinetta e di mezzana etate, / Dimestica e pietosa e non silvestra».

¹⁰²⁷ *Disp.* 13 (Var. 29), del 1351 a Francesco Nelli, 7-14: «Iudicantis gravem atque stabilem esse animum oportet; volatilis Amor est. Amictu varie cogitationis indutum; nudus est. Lynceis luminibus; cecus est. Etate integra; puer est. Pacificum et inermem; faretratus est. Rectum et inflexa sectantem; procurvo gaudet arcu. Innocuum; nulli parcat. Que cum ita sint, non inepte dicitur amor obesse iudicio».

¹⁰²⁸ *Rvf* 221, vv. 5-6: «e 'l misero la prende, et non s'accorge / di nostra cieca et disleale scorta».

¹⁰²⁹ *Rvf* 290, vv. 9-11: «Ma 'l ceco Amor et la mia sorda mente / mi traviavan sì, ch'andar per viva / forza mi convenia dove morte era», corsivo mio.

¹⁰³⁰ *Rvf* 338, vv. 1-2: «Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo / oscuro et freddo, *Amor cieco* et inerme», corsivo mio.

garzon con ali: non pinto, ma vivo¹⁰³¹

Amore qui non è cieco, ma vede chiaramente dove scaglia i suoi dardi, come si comprende dall'opposizione tra la cecità e la dotazione di frecce, posta in evidenza al v. 9, che Santagata pone in relazione alle riflessioni di Francesco di Barberino: «Io nol fo ciecho che dà ben nel segno, / ma non si ferma che paia perfetto, / se no in loco d'ogni viltà netto. / E se in alchun subiecto, / vitioso forse cel paia vedere, / non è Amor ma sol folle volere».¹⁰³² In tal senso la vista di Cupido viene ricondotta dallo studioso ad un amore stilnovistico, mentre solo la passione folle può essere associata alla cecità.¹⁰³³ È però interessante notare come, a fronte di questa descrizione, in altri luoghi Petrarca fornisca differenti riflessioni sulla cecità di Amore, ad esempio nel *De vita solitaria*, dove, nella dedica a Filippo di Cabassoles, afferma: «Quis enim valde amans rite iudicat? Si cernere rectum et discernere posset amor, cecum cur finxisset antiquitas? At non ut cecus sic et mutus, sed, persuasorum optimus, ostendit aliis quod non videt, sepe etiam quod non est».¹⁰³⁴ Se Amore è cieco, dunque, egli non è irrazionale, e anzi persuade gli amanti, impedendo anche a loro di vedere la verità, come il poeta afferma in diversi luoghi.¹⁰³⁵ In tal senso la vista di Eros nei *Triumphs* non è da porre in relazione alla purezza del sentimento, ma piuttosto al giudizio morale imposto agli amanti: sono loro infatti ad essere ciechi, come ricorda l'*auctor* commentando la vicenda di Agamennone («or puoi veder Amor s'egli è ben cieco»),¹⁰³⁶ e come viene affermato chiaramente nella descrizione del Palazzo-prigione di Amore: «In così tenebrosa e stretta gabbia / rinchiusi fumo».¹⁰³⁷ In *TC* dunque Petrarca preferisce porre in contrapposizione la vista di Amore e il suo trionfante aspetto con la cecità degli amanti, umiliati e tormentati dall'eros. È questo infondo il nucleo semantico che guida la *lunga pittura* di *TC* e che traduce allegoricamente la tensione ossimorica presente nella poesia amorosa petrarchesca.

Ora, si è osservato come quello dell'*agens* in *TC* sia un percorso di graduale approfondimento e comprensione delle contraddizioni insite nell'esperienza amorosa, le quali vengono già presentate nell'opposizione tra la bellezza di Amore nella sua descrizione in *TC I* e la condizione degli «innumerabili mortali»¹⁰³⁸ che gli soggiacciono. È però, come si osservava, l'incontro con la *giovinetta* a permettere all'*agens* di conoscere la «legge d'Amor»,¹⁰³⁹ rendendolo cosciente della condizione ossimorica dell'eros e innescando una nuova figurazione di Cupido:

so com'Amor saetta e come vola,

¹⁰³¹ *Rvf* 151, vv. 5-11, corsivo mio. Per la vicinanza della descrizione rispetto a *TC* si veda anche *Afr.* III, vv. 219-220: «Nec puer alatus nec acutis plena sagittis / Post tergum pharetra deerat nec mortifer arcus».

¹⁰³² FRANCESCO DA BARBERINO, *Documenti d'amore*, in *Canzoniere*, a cura di Santagata, cit., p. 722.

¹⁰³³ Cfr. NOFERI, *Frammenti per i Fragmenta*, cit., p. 112: «la cecità (attributo di Amore in quanto irrazionale) è negata in virtù della raffigurazione di un Amore puro, stilnovistico, da opporre a quella pagana».

¹⁰³⁴ *Vit. sol.*, *praef.*

¹⁰³⁵ *Fam.* XVII, 9, 1: «cecus est amor, ceci sunt amantes amantumque iudicia ceca sunt»; *Fam.* VII, 14, 2: «Illud enim, omnibus que vel dicta sunt vel in eandem sententiam dici possunt, respondisse suffecerit: solere amantum ceca esse iudicia. Hinc et apud Flaccum Balbinus Agne polipo delectatur, et apud vulgus amatoria fabella est eius qui monocule mulieris amore correptus, a parentibus tandem morbo consulentibus in alias oras missus, et post aliquot annos amore deposito in patriam reversus, forte illi quam vehementer amaverat, obvis ac repente tristi concitus spectaculo, quesivit quonam illa casu oculus amisisset. 'Minime' inquit illa, 'oculum amisi, sed tu oculos invenisti'. Graviter quidem ac preclare. Sed ne plura»; *Fam.* XI, 11, 1: «amantum ceca esse iudicia», proverbio riportato anche in *Fam.* XIX, 11, 1; *Fam.* XXII, 7, 11; *Sen.* XVI, 3. Il concetto è ripreso anche in *Rvf* 244, vv. 10-11: «Amore, / che spesso occhio ben san fa veder torto» e *De rem.* I, 69: «omnis amans cecus et credulus».

¹⁰³⁶ *TC* III, v. 18.

¹⁰³⁷ *TC* IV, vv. 157-158.

¹⁰³⁸ *TC* I, v. 28.

¹⁰³⁹ *TC* III, v. 148.

e so com'or minaccia et or percote,
come ruba per forza e come invola,
e come sono instabili sue rote,
le mani armate, e gli occhi avolti in fasce,
sue promesse di fe' come son vote¹⁰⁴⁰

Questa volta il poeta si concentra sull'instabilità dell'eros, generando un contatto figurativo, come si osserverà, con la Fortuna, ma soprattutto egli descrive un Amore bendato, contraddicendo quanto fin qui osservato, ma anche la descrizione della battaglia tra la personificazione di *TC* e Laura-Pudicizia in *TP*.¹⁰⁴¹ Commentando il passo Ariani nota come il Cupido privato della vista sia chiamato in causa da Petrarca «quasi sempre per metonimia e metafora degli effetti amorosi [...] in quanto a Petrarca interessa una resa figurativa dell'accecamento erotico».¹⁰⁴² Non bisogna dimenticare in tal senso che l'Amore descritto in *TC III* è un'immagine che incarna la percezione dell'esperienza erotica da parte dell'*agens*, per cui la sua cecità non è altro che specchio di quella degli amanti. Questa, a sua volta, appare come il frutto della vittoria del desiderio sulla ragione, che non solo viene affermata tra le leggi d'Amore di *TC III* («So come Amor sopra la mente rugge, / e come ogni ragione indi discaccia»),¹⁰⁴³ ma, come si è osservato, viene anche tematizzata attraverso l'*exemplum* di Laura in *TM II*.

IV.4.4.3. Il corpus carcer e il palazzo-prigione di Amore

Sul piano filosofico-morale la cecità degli amanti, in quanto forma principale dell'attaccamento del soggetto al mondo sensibile, si configura come la predominanza dell'occhio esterno su quello interno, in linea con quanto osservato nel *Secretum*. Nei *Triumphs* tale associazione, già suggerita in *TC III*, è esplicitamente richiamata in *TC IV* nella descrizione del palazzo-prigione di Amore, all'interno del quale, come si è accennato, gli amanti sono ciechi. Nota in tal senso Ariani:

il *trobar clus* petrarchesco ha funzione dialettica nella *factio* onirica, in quanto, se in *TC III* le *Tusculanae* di Cicerone fornivano gli strumenti per decantare, ma anche per incidere, le passioni, anche qui le «false opinioni» [*TC IV*, v. 141] andranno sublimare in una sorta di «sanatio» per eccesso contro eccesso [...]. Un *Remedia amoris* in volgare, dunque, ma, diversamente da Ovidio, formulato per antitesi concentratissime, in una sorta di breviario patologico, moralizzato e fantasticamente architettato (appunto, il palazzo di Amore, come l'agostiniano palazzo della Memoria, con i suoi recessi e i suoi trabocchetti) secondo una volontà di sintesi acuminata¹⁰⁴⁴

Così la visione conclusiva di *TC IV* si configura come una traduzione in un'immagine sintetica della legge d'amore espressa nella conclusione di *TC III*, legge che svela la sua origine nella fantasmologia petrarchesca descritta secondo le modalità della *pestis phantasmatum* e dell'opposizione tra occhio interno e occhio esterno esposti nel *Secretum*, arricchita da una densissima serie di *topoi* presenti nel canzoniere. Tutta la rappresentazione conclusiva di *TC IV*, in tal senso, è una traduzione allegorico-metaforica dell'esperienza amorosa, costruita come *imago agentis* da contemplare in chiave morale. In tal senso, si noti innanzitutto che il palazzo di Amore ha sede a Cipro, isola che come si è osservato

¹⁰⁴⁰ Ivi, vv. 175-180.

¹⁰⁴¹ *TP*, vv. 34-36: «Quel vincitor che primo era a l'offesa, / da man dritta lo stral, da l'altra l'arco, / e la corda a l'orecchia avea già stesa», dove il gesto di tirare la corda vicino all'orecchio descrive l'atto di prendere la mira.

¹⁰⁴² ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 161.

¹⁰⁴³ *TC III*, vv. 169-170.

¹⁰⁴⁴ ARIANI in *Triumphs*, cit., pp. 166-167.

dà i natali a Venere,¹⁰⁴⁵ e dunque luogo dall'importante valore simbolico.¹⁰⁴⁶ Questa si configura, a ben vedere, come un terzo sfondo della pittura di *TC*, verso il quale tuttavia la schiera, e con essa l'*agens*, si muovono («Seguimmo il suon delle purpuree penne / de' volanti corsier per mille fosse, / fin che nel regno di sua madre venne»),¹⁰⁴⁷ suggerendo l'adesione al *topos* della dislocazione visionaria, che, come si osservava, in Petrarca sottende un viaggio memoriale.¹⁰⁴⁸ Nell'ottica del sistematico confronto tra gli *exempla* amorosi e la storia dell'*agens*, è interessante notare che Cipro acquisisce le medesime fattezze della Valchiusa petrarchesca. Ciò appare chiaramente confrontando il passo di *TC* IV con la descrizione del *locus amoenus* caro al poeta nell'*Epystola* I, 5: qui ricorrono i colori dei fiori che dipingono le rive,¹⁰⁴⁹ la descrizione dell'alternanza delle stagioni,¹⁰⁵⁰ il dettaglio dell'ombra proiettata dagli alberi, che richiama tra l'altro l'atto meditativo¹⁰⁵¹ e la presenza di uccelli dal dolce canto.¹⁰⁵² La relazione tra l'*Epystola* in analisi e il *Triumphus Cupidinis* appare palese anche confrontando i due esordi, nei quali il poeta è indotto dall'ambiente ad una visione memoriale.¹⁰⁵³ La dislocazione visionaria cela dunque un richiamo al luogo della meditazione amorosa per eccellenza della poesia petrarchesca, ossia Valchiusa, solo qui può finalmente avvenire il vero trionfo di Amore:

In quel loco e 'n quel tempo et in quell'ora
che più largo tributo agli occhi chiede,
triumfar volse que' che 'l vulgo adora:
e vidi a qual servaggio et a qual morte,
a quale strazio va chi s'innamora.
Errori e sogni et imagini smorte
eran d'intorno a l'arco triunfale,
e false opinioni in su le porte,
e lubrico sperar su per le scale,
e dannoso guadagno, ed util danno,
e gradi ove più scende chi più sale;
stanco riposo e riposato affanno,
chiaro disnore e gloria oscura e nigra,
perfida lealtate e fido inganno,
sollicito furor e ragion pigra:
carcer ove si ven per strade aperte,

¹⁰⁴⁵ *TC* IV, vv. 106-108: «Questa è la terra che cotanto piacque / a Venere, e 'n quel tempo a lei fu sagra / che 'l ver nascoso e sconosciuto giacque». La descrizione dell'ambiente naturale che caratterizza l'isola occupa i vv. 121-129.

¹⁰⁴⁶ Si veda in tal senso anche il valore negativo attribuito all'isola nella narrazione della vita di Antonio proposta da Petrarca in *Vit. sol.* II, 1: «Ut inde alias atque alias solitudines petens, quod exoptatum sibi invidens quietem semper eum sua fama precurreret, interdum etiam ad barbaras nationes clam decreverit proficisci, ubi nec intellectus nec cognitus respiraret. Ut eadem fama nominis eum persequente, primo quidem in Siciliam navigarit, inde in Dalmatiam, postremo autem in Cyprum insulam suis moribus longe dissimilem, cuius tamen una rupes duro viri proposito conveniret, ubi locum nactus "terribilem valde", ut scriptoris preconisque sui Ieronimi verbum ponam, ac "semotum" substitit», corsivo mio.

¹⁰⁴⁷ *TC* IV, vv. 94-96.

¹⁰⁴⁸ Cfr. BUSI, *I viaggi oltremondani*, cit., p. 11: «qual è, innanzitutto, il legame tra visione e viaggio? Nei testi ebraici che conosco, la visione è quasi sempre preceduta da una dislocazione, sia essa descritta come corporea, onirica o estatica, o sia considerata il prodotto combinatorio di diversi stati di coscienza, difficilmente districabili tra loro».

¹⁰⁴⁹ *Epyst.* I, 5, v. 3: «Sive tibi verni qui pingunt gramina flores», cfr. *TC* IV, vv. 122-123: «et eran le sue rive / bianche, verdi, vermiglie, perse e gialle».

¹⁰⁵⁰ *Epyst.* I, 5, vv. 3-4: «sive tibi verni [...] / sive per estatem mediam», cfr. *TC* IV, vv. 125-127: «al caldo tempo su per l'erba fresca, / [...] poi, quand'è 'l verno e l'aer si rinfresca». La concordanza tra i due testi indurrebbe a leggere il «verno» di *TC* IV alla latina, come primavera, ma «l'aer» che «si rinfresca» richiama la stagione invernale.

¹⁰⁵¹ *Epyst.* I, 5, v. 5: «ombra frequens», cfr. *TC* III, v. 126: «ombra spessa».

¹⁰⁵² *Epyst.* I, 5, vv. 8-11: «[...] Illic regina canentum / Phebeium Philomena canit, sic parva volucris / Guttore mellifluo superat; quam sepe per umbram / Dum sequor, aerea latitantem fronde notavi», cfr. *TC* IV, vv. 121-122: «E rimbombava tutta quella valle / d'acque e d'augelli [...]».

¹⁰⁵³ *Epyst.* I, 5, vv. 1-2: «Contigit exstinctum qui suscitet ortulus ignem / Dulcia preterite renovans suspiria vite», cfr. *TC* I, vv. 1-3: «Al tempo che rinnova i miei sospiri / per la dolce memoria di quel giorno / che fu principio a sì lunghi martiri».

onde per strette a gran pena si migra;
ratte scese a l'entrare, a l'uscir erte;
dentro, confusion turbida e mischia
di certe doglie e d'allegrezze incerte¹⁰⁵⁴

La descrizione del trionfo è caratterizzata da una complessa sintesi di immagini, frutto dell'attività associativa di una memoria letteraria forgiata su fonti riconducibili tanto a *topoi* tradizionali quanto alla produzione dello stesso Petrarca. Innanzitutto si noterà come la figurazione presenti a livello testuale «una turbinosa sequenza di allegorie, spesso in antitesi». ¹⁰⁵⁵ La coesistenza, fin quasi alla mescolanza, di queste funzioni retoriche è prodotta dalla presenza di una serie di apparati metaforici, che nei *Fragmenta* denotano l'esperienza amorosa e che vengono aggregati in questo passo, generando in taluni casi delle volute ambiguità. Lo si può notare già dal primo verso del brano citato, nel quale appare difficile mettere a fuoco il «loco» sede del palazzo di Amore. Nota in tal senso Santagata:

Secondo l'interpretazione più diffusa l'allusione sarebbe rivolta al mattino del 6 aprile: il ricordo del giorno e dell'ora del primo incontro con Laura e della morte di lei susciterebbero il pianto del narratore (come in *RVF* 135, 89-90 “così gli occhi miei piangon d'ogni tempo, / ma più nel tempo che madonna vidi”), ma resta inspiegato “quel loco”, perifrasi che designa Cipro e non Avignone¹⁰⁵⁶

Ora, la compresenza di «luogo», «tempo» e «ora» nel canzoniere indica sempre la situazione del primo incontro con Laura:¹⁰⁵⁷ così l'ambiguità del passo si fa di nuovo segno della sovrapposizione tra memoria e *fictio*, tradendo il ricordo dell'incontro con la donna sotteso alla rappresentazione visionaria. Ancora, l'«arco trionfale di Amore» i cui «elementi architettonici farebbero pensare piuttosto a un palazzo», denota «la libertà dell'immaginazione petrarchesca»,¹⁰⁵⁸ di nuovo impiegata in una rappresentazione antirealistica, sul modello di quelle osservate in tutto *TC*. Questa, permettendo la coesistenza delle immagini dell'arco e del palazzo, riassume in una sola figura due significati che il poeta vuole porre in evidenza attraverso la scena: da un lato la potenza di Amore, figurato nell'atto di attraversare l'arco trionfale, dall'altro l'ingresso della schiera degli amanti nel suo palazzo.

La descrizione del palazzo-prigione, inoltre, si configura come una visualizzazione allegorica della metafora del *corpus carcer*, che a ben vedere sostanzia tutto il brano osservato. In tal senso, per sciogliere il nucleo metaforico contenuto in questi versi, è utile partire dal passo del *De vera religione* relativo alla falsità delle immagini e all'errore già preso in considerazione: «*falsas imagines rerum sensibilium, quae nobis ab hoc sensibilis mundo per corpus impressae, varias opiniones erroresque generant*». ¹⁰⁵⁹ Petrarca traduce visivamente le parole del teologo negli «Errori e sogni et immagini smorte [...] e false opinioni in su le porte»¹⁰⁶⁰ dell'arco trionfale, per cui le «immagini smorte», fantasmi proiettati dai sensi esterni nell'immaginazione, producono «false opinioni» in linea con la predominanza della vista esteriore tipica del soggetto affetto dalla *pestis phantasmatum*. È dunque

¹⁰⁵⁴ *TC* IV, 134-153.

¹⁰⁵⁵ PACCA in *Triumphs*, cit., p. 213.

¹⁰⁵⁶ Ivi, p. 212.

¹⁰⁵⁷ *Rvf* 13, vv. 5-6: «I' benedico il loco e 'l tempo et l'ora / che sì alto miraron gli occhi mei»; 61, vv. 1-4: «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno, / e la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto, / e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto / da' duo begli occhi che legato m'hanno». Cfr. PACCA in *Triumphs*, cit., p. 213.

¹⁰⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁹ *Ver. rel.* 3, 3, corsivi miei, cfr. par. III.2.2.

¹⁰⁶⁰ *TC* IV, vv. 139-141.

questa la fenomenologia che produce la cecità degli amanti posta in evidenza in *TC*, cecità che a sua volta genera un movimento confuso del pensiero, il quale resta legato alle immagini mondane. Questo fenomeno è di nuovo trasposto visivamente nei versi «e lubrico sperar su per le scale, / e dannoso guadagno, ed util danno, / e gradi ove più scende chi più sale», nei quali si rintracciano il motivo della scala e quello del labirinto.

Come si è osservato, l'immagine della scala nella tradizione medievale ha spesso una valenza positiva in quanto mezzo di ascensione verso la divinità, sul modello della scala di Giacobbe.¹⁰⁶¹ Con questa stessa valenza il *topos* ricorre nel *De vita solitaria*, dove la *solitudo* e l'*otium* vengono definite scale che conducono a ciò che la mente ricerca.¹⁰⁶² Anche in *Rvf* 360 si incontra questo motivo nelle parole di Amore, che definisce Laura, ma più in generale le «cose mortali»,¹⁰⁶³ una «scala al Fattor» per «chi ben l'estima».¹⁰⁶⁴ È tuttavia chiaro che in *TC* IV la passione amorosa impedisce la corretta stima delle immagini, per cui la rappresentazione appare come un'inversione di questa valenza topica, resa palese dalla paradossalità della struttura: «e lubrico sperar su per le scale, / e dannoso guadagno, ed util danno, / e gradi ove più scende chi più sale». Il significato morale, sotteso al movimento invertito e alle concretizzazioni ossimoriche che si incontrano lungo i gradini è evidenziato dallo stato emotivo dell'amante figurato nel labirinto che le stesse scale paradossali compongono: «confusion turbida e mischia / di certe doglie e d'allegrezze incerte».

Il labirinto nei *Fragmenta* è immagine della condizione esistenziale dell'io lirico,¹⁰⁶⁵ e in particolare il «labyrinthischen Innenwelt»¹⁰⁶⁶ in cui quest'ultimo si muove all'interno della raccolta trova concretizzazione in *Rvf* 211. Il componimento, infatti, presenta la stessa dimensione contrastiva osservata negli ossimori di *TC* IV, anche se questi nel sonetto appaiono sciolti sotto forma di antitesi («Voglia mi sprona, Amor mi guida et scorge, / Piacer mi tira, Usanza mi trasporta, / Speranza mi lusinga et riconforta»)¹⁰⁶⁷. Inoltre l'azione delle personificazioni amorosa sull'io lirico in *Rvf* 211 richiama il movimento confuso del palazzo-prigione di Amore, in cui l'*agens* è trascinato «modo huc, modo illuc»¹⁰⁶⁸ dalle «immagini smorte». D'altronde nello stesso *Rvf* 211 si legge come nell'esperienza amorosa «regnano i sensi, et la ragion è morta»,¹⁰⁶⁹ a rimarcare la dimensione morale del movimento confuso e, di nuovo, l'ingannevolezza delle immagini sensoriali.

Nella descrizione del palazzo-prigione di Amore, quindi, il motivo del labirinto si lega strettamente a quello del *corpus carcer*,¹⁰⁷⁰ così come avveniva in *Rvf* 211, dove l'io lirico appare

¹⁰⁶¹ Cfr. par. II.4.2.5.

¹⁰⁶² *Vit. sol.* I, 4: «Et ut extimare alios iubeo suas res, et ut ipse res meas novi, valde solitudinem atque otium, de quibus multa hodie tecum, *veluti quasdam scalas ad id quo mens nostra suspirat amplector ac teneo*, turbas atque solitudines ceu repagula vectesque permetuo: sed ita ut, siqua me necessitas in urbem cogat, solitudinem in populo, atque in medio tempestatis portum michi conflare didicerim, artificio non omnibus noto sensibus imperitandi ut quod sentiunt non sentiant», corsivo mio.

¹⁰⁶³ *Rvf* 360, v. 138

¹⁰⁶⁴ *Ivi*, v. 139.

¹⁰⁶⁵ Cfr. A. STÄUBLE, *Dal labirinto alla solarità* («*Rvf*» 211-220), in *Canzoniere, lettura micro e macrotestuale*, cit., pp. 463-480, a p. 465: «Il *Canzoniere* consiste [...] in una perenne ricognizione delle zone d'ombra nelle quali l'uomo si aggira come in un labirinto».

¹⁰⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁷ *Rvf* 211, 1-3.

¹⁰⁶⁸ *Secr.* I, 68. Cfr. par. III.2.2.

¹⁰⁶⁹ *Rvf* 211, 7.

¹⁰⁷⁰ Cfr. MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., p. 26: «il carcere nel quale si entra da uno stato libero, e volontariamente, “carcer ove si vén per strade aperte”, è una delle numerose riscritture romanze dell'elegiaco *servitium amoris*. Nonostante la sua derivazione elegiaca, anche il carcere d'amore del *Triumphus Cupidinis* si apre a definizioni sapienziali, perché la sua tetraggine deriverà dal *tenebrosus carcer* agostiniano: “tanti spirti e sì chiari in carcer tetro”, e delle anime “clause tenebris” di Virgilio, verso traslato nella “tenebrosa e stretta gabbia” di *Tr. Cup.*, IV 157».

imprigionato («nel labirinto entrai, né veggio ond'esca»)¹⁰⁷¹ proprio a causa della vittoria dei sensi sulla ragione. I commentatori del capitolo trionfale richiamano per l'interpretazione dei versi relativi al carcere amoroso («carcer ove si vèn per strade aperte, / onde per strette a gran pena si migra, / ratte scese a l'entrare, a l'uscir erte») il modello virgiliano: «facilis descensus Averno: / noctes atque dies patet atri ianua Ditis; / sed revocare gradum superasque evadere ad auras, / hoc opus, hic labor est»,¹⁰⁷² dove tra l'altro ricorre l'immagine delle scale, in questo caso faticose a risalirsi per chi è disceso agli inferi. Questi stessi versi d'altronde sono citati da Petrarca anche nel *Secretum*, proprio in relazione al tema del *corpus carcer*, rafforzando il legame tra questo *topos* e la dimensione infernale presente nel palazzo di Amore:

Neque enim convenit vinculis egressum circum carceris fores oberrare, cuius dominus insomni studio circuit laqueos disponens, illorum pedibus presertim, quos effugisse conqueritur; cuius omni tempore limen apertum est.

*Facilis descensus Averni;
noctes atque dies patet atri ianua Ditis.*

Que si sanis etiam, ut dixi, quanto accuratius providenda sunt his quos adhuc morbus non deseruit,¹⁰⁷³

Il *topos* del *corpus carcer* in tal senso appare come il substrato figurativo che racchiude i motivi fin qui osservati, configurandosi come un'immagine altamente sintetica della complessa fenomenologia psicologica e morale legata all'esperienza amorosa. Il palazzo-prigione di Amore acquisisce dunque la funzione di una potente *imago agentis* creata e osservata dall'*auctor* e dal lettore per ricordare la dimensione traumatica dell'eros.

Accanto alla connotazione infernale, Ariani riconosce nel brano di *TC IV* in analisi, seppure «in filigrana»,¹⁰⁷⁴ il richiamo all'immagine del bivio pitagorico, legata al mito dell'*Hercules adulescens* osservato nel par. III.1.1.¹⁰⁷⁵ Se, come notava lo studioso, «Petrarca ha adottato il simbolo pitagorico con un'adesione più classicista di Dante, accogliendone cioè esplicitamente le direttive etico-esistenziali», rispetto al motivo del *corpus carcer* il tema della scelta richiama la responsabilità morale dell'amante, opponendosi al fatalismo erotico, pur presente in *TC* e sul quale si avrà modo di tornare. In altre parole la presenza del bivio pitagorico nel passo rende evidente l'importanza della volontà come risorsa per opporsi alle passioni. L'esistenza di un richiamo a questo *topos* in *TC IV* è confermato dalla sua coesistenza con una riflessione sulla falsità delle immagini presente in *Purg. XXX*, che, come si è osservato, è una delle fonti principali della costruzione trionfale. Qui si rintraccia un richiamo al bivio pitagorico quando Beatrice rimprovera Dante di aver volto «i passi per via non vera, / imagini di ben seguendo false, / che nulla promession rendono intera»¹⁰⁷⁶ (si noti inoltre il

¹⁰⁷¹ *Rvf* 211, 14.

¹⁰⁷² *Aen.*, VI, vv. 126-129. Pacca ricorda anche *Met.* IV, 439-440: «mille capax aditus et apertas undique portas / urbs habet» e *Inf.*, V, 20: «non t'inganni l'ampiezza de l'intrare». Cfr. PACCA in *Triumphs*, cit., p. 217.

¹⁰⁷³ *Secr.* III, 170. La coesistenza di queste due immagini nella descrizione dell'esperienza amorosa trova inoltre un precedente nella contaminazione tra amore ed inferno attuata da ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, I, 15: «talīs non est curia appetenda; eius namque loci est omnino fugiendus ingressus, cuius libere non patet egressus. Tartarae etenim talis postest locus curiae comparari; nam quum Tartari porta cuiulibet intrare moretur aperta volenti, nulla est post ingressum exeundi facultas». Cfr. PACCA in *Triumphs*, cit., p. 217.

¹⁰⁷⁴ ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 192.

¹⁰⁷⁵ Pacca si limita a segnalare una «possibile contaminazione con la dottrina biblica delle due strade» (PACCA in *Triumphs*, cit., p. 217), ma il legame, come afferma Ariani, appare convincente, soprattutto vista la pervasività del *topos* nella produzione petrarchesca, per la quale si rimanda ad ARIANI, *Adulescentes in bivio*, cit., pp. 44-50.

¹⁰⁷⁶ *Purg.* XXX, vv. 130-132. Il passo viene ricondotto al *topos* del bivio pitagorico in ARIANI, *Adulescentes in bivio*, cit., p. 38.

richiamo alle false immagini che producono l'errore). Infine il *topos* dell'*Hercules adulescens* è presente nell'*Amorosa Visione*:

Non fummo guari andati, che la pia
Donna mi disse: vedi, qui la porta
Che la tu' alma cotanto disia.
Nel suo parlar mi volsi, e poi che scorta
L'ebbi, *la vidi piccioletta assai,*
E stretta e alta, in niuna parte torta.
A man sinistra allora mi voltai,
Volendo dir, chi ci potrà salire,
O passar dentro, che par che giammai
Gente non ci salisse? E nel mio dire
Vidi una porta grande aperta stare,
*E festa dentro mi vi parve udire*¹⁰⁷⁷

Al di là della questione relativa al rapporto tra i due poemi, l'associazione della contrapposizione virgiliana della porta stretta e quella larga al bivio pitagorico nel poema boccacciano induce a credere che il collegamento dei due *topoi* dovesse essere chiaro per un lettore dotto.¹⁰⁷⁸

Ora, a fronte di quanto detto, si noti come la costruzione dell'immagine poetica di *TC IV* presenti le stesse dinamiche di osmosi verbo-visiva osservate nella tradizione medievale: i concetti sviluppati nel discorso lirico dei *Fragmenta*, già sintetizzati in *TC III*, trovano una transcodificazione emblematica e meditativa. Il palazzo-prigione di Amore, in tal senso, appare costruito per mezzo degli stessi processi di visualizzazione del testo e testualizzazione dell'immagine contemplata che, come ricostruisce Torre, caratterizzeranno l'azione degli illustratori e degli autori di emblemi e imprese derivati dal canzoniere:

Assistiamo dunque a un processo che prevede: la lettura di un *fragmentum* petrarchesco; la selezione di un suo verso; l'associazione di questo verso a un'immagine che illustra e/o interpreta il contenuto del *fragmentum*; e infine, la dinamizzazione dell'immagine, il cui soggetto iconografico diventa il soggetto linguistico o testuale (l'enunciatore o il contenuto) di un nuovo testo, che serve al contempo da memoria poetica dell'opera di Petrarca¹⁰⁷⁹

A partire da questa operazione, dunque, Petrarca in *TC IV* costruisce un nuovo testo che racchiude in sé, rielabora e facilita la visualizzazione contemplativa dei nuclei concettuali contenuti nel testo di partenza.

¹⁰⁷⁷ *Am. Vis.* II, vv. 34-45, corsivi miei.

¹⁰⁷⁸ Molti sono i richiami tra i due passi dell'*Amorosa Visione* e di *TC IV*, tanto che si osservano gli stessi *topoi* analizzati in Petrarca anche nel testo boccacciano, ad esempio in *Am. Vis.* II, vv. 49-69: «Non è così, rispose, ma andremo / *Su per la scala che tu vedi stretta,* / E 'n sulla sommità ci poseremo. / Tu guardi là, e forse ti diletta / *Il cantar che tu odi, il qual piuttosto / Pianto si dovia dire in lingua retta.* / Il corto termine alla vita posto / Non è da consumare in quelle cose, / Che 'l bene eterno ci fanno nascosto. / Levarsi ad alto alle gloriose / Utilemente s'acquista virtute, / Che lascia le memorie poi famose. / *E stu non credi forse che a salute / Questa via stretta meni,* alza la testa, / *Ve' che dicon le lettere scolpate.* / Alzai allora il viso, e vidi: Questa / Picciola porta mena a via di vita, / Posto che paia nel salir molesta: / Riposo eterno dà cotal salita: / Dunque salite su senza esser lenti, / L'animo vinca la carne impigrita», corsivi miei. Si riconosce dunque la scala, associata alla via stretta della *ipson* pitagorica, con connotazione infernale, questa volta dantesca (le lettere scolpite sull'entrata), piuttosto che a quella virgiliana. Si osserva l'inversione, legata al piacere ma da interpretare correttamente come pianto, come nei «gradi ove più scende chi più sale» di *TC IV*. Infine si individua il tema morale comune di fondo, corrispondente al riconoscimento della rovina legata alla ricerca dei beni terreni.

¹⁰⁷⁹ TORRE, *Vedere versi*, cit., p. 17.

IV.4.4.4. La *pictura agentis* di TC

In base a quanto fin qui osservato, è possibile descrivere il sistema mnemonico sotteso alla *lunga pictura* di TC. Si è osservato come le schiere trionfali si strutturino attorno ad uno schema basato su *loci* e *imagines agentes*, in cui centrale è la traduzione verbo-visiva e l'organizzazione figurale del contenuto della memoria dell'*auctor*, il quale accompagna spesso le immagini con commenti epigrafici per guidarne la lettura o per favorirne la memorizzazione. A completare questo quadro si incontrano altre due *imagines agentes*, poste significativamente in apertura e in chiusura della sezione del poema, ossia la personificazione di Amore ed il suo palazzo-prigione. Tale struttura, a ben vedere, ricalca, insistendo maggiormente sulla dimensione figurativa, la rappresentazione mnemonica individuata da Bolzoni nel *De remediis*;¹⁰⁸⁰ nei *Triumphs*, infatti, grazie alla *fictio* visionaria, anche gli *exempla* trovano una rappresentazione e non solo una menzione. La ricostruzione della dimensione figurale di TC, dunque, permette di riconoscere come l'insieme di *imagines agentes* e *loci* memoriali venga a costruire nel capitolo una vera e propria *pictura agentis* strutturata in una personificazione, una serie di immagini esemplari che gli fanno da contorno ed una struttura architettonica.

A partire da questa organizzazione visiva di TC è possibile ragionare sul rapporto tra semantica dell'immagine e memoria nei *Triumphs*. Si è infatti osservato come, allontanandosi dall'allegoria dei teologi della *Commedia*, la figurazione trionfale acquisti una maggiore arbitrarietà del rapporto tra immagine e significato e come il nucleo della figurazione non sia più una verità escatologica, ma una morale, contenuta nella memoria dell'*auctor*. L'allegoria trionfale, in tal senso, acquisisce la funzione di una *similitudo corporalis*: è infatti grazie all'immagine che l'*auctor* può definire e prendere coscienza di cosa sia l'amore. Si dovrà dunque concordare con Ariani, quando descrive le personificazioni del poema come «figurazioni allegoriche vivide e imponenti, dinamizzate da una pervicace volontà di oggettivizzazione concreta dell'astratto»,¹⁰⁸¹ seguendo quella «tecnica di visualizzazione drammatica dell'astratto»¹⁰⁸² dedotta dalla *Consolatio Philosophiae* di Boezio e della *Psychomachia* di Prudenzio e sperimentata da Petrarca già nel *Secretum*. Tale concretizzazione, tuttavia, appare il frutto di un processo memoriale, che, aggregando significati attraverso la *memoratio*, la *cogitatio* e la *ruminatio*, restituisce un'immagine poetica da meditare.

Ora, se si confronta la funzione mnemonica dell'allegoria di Amore con quella degli *exempla*, si nota che mentre la prima fornisce una *similitudo corporalis* dell'eros, i *nomina* contribuiscono alla sua definizione, incarnando l'astrattezza del concetto di amore nelle narrazioni esemplari. L'insieme dei due portati semantici approfondisce la definizione dell'esperienza erotica, che trova la sua realizzazione figurale nel palazzo-prigione di TC IV, entro la quale Petrarca introduce la metafora del *corpus carcer*, che Ariani definisce «il nucleo filosofico più irradiante dell'intero poema».¹⁰⁸³ In tal senso la *pictura agentis* di TC fornisce un'immagine meditativa della verità morale sottesa all'esperienza amorosa, integrando *imagines agentes* ed *exempla*. Tale dinamica si pone in linea con le caratteristiche del rapporto tra rappresentazione poetica e verità nella riflessione petrarchesca analizzata nel par. III.1.4, dove si osservava come la sovrapposizione tra *fictio* ed esperienza per il poeta avvenga su un piano finzionale, in grado di veicolare una verità in modo più efficace di quanto possa fare l'esperienza. In tal senso la traslazione del ricordo dell'*auctor* nella finzione visionaria

¹⁰⁸⁰ Cfr. par. III.3.3.5.

¹⁰⁸¹ ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 209.

¹⁰⁸² Ivi, p. 123. La formula è impiegata dallo studioso in relazione alla figurazione della battaglia tra le passioni e la ragione di *Secr.* II, 106.

¹⁰⁸³ ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 256.

dell'*agens* appare come un'azione necessaria alla rappresentazione mnemonica. Questa, in quanto *pictura agentis*, permette l'analisi di una verità più profonda, che trova un secondo livello di rappresentazione metaforica nel motivo del *corpus carcer*.

IV.4.4.5. Laura-Pudicizia e la psicomachia memoriale di TP

La narrazione di TP si apre *in medias res* con la descrizione dello scontro tra Laura e Amore (vv. 19-114), questa è scandita da sette analogie che proiettano la scena nel genere epico¹⁰⁸⁴ ed è intervallata dal resoconto sulle reazioni dell'*agens* alla battaglia. Per l'intero capitolo Ariani parla di un «canovaccio teatrale per sostanze astratte che si combattono in una sorta di psicomachia mentale ansiosa di fantasmi oggettivati [...] in icone “agentes”».¹⁰⁸⁵ In tal senso Petrarca in TP e nei capitoli che seguono mette in azione le proprie *imagines agentes* dando vita ad una battaglia allegorica, che restituisce visivamente le dinamiche del conflitto interiore dell'io lirico.

Il modello di tale costruzione è Prudenziò che nella *Psychomachia*¹⁰⁸⁶ propone una serie di scontri tra le personificazioni dei vizi e delle virtù, tra i quali si incontra quello che vede contrapporsi la Pudicizia e la Lussuria.¹⁰⁸⁷ Rispetto al modello prudenziano, tuttavia, Petrarca attenua la violenza,

¹⁰⁸⁴ TP, vv. 19-24: «Non con altro romor di petto dansi / duo leon feri, o duo folgori ardenti / che cielo e terra e mar dar loco fansi, / ch'i' vidi Amor con tutti suo' argomenti / mover contra colei di ch'io ragiono, / e lei presta assai più che fiamme o venti»; vv. 25-30: «Non fan sì grande e sì terribil sòno / Etna qualor da Encelado è più scossa, / Scilla e Caribdi quando irate sono, / che via maggiore in su la prima mossa / non fosse del dubbioso e grave assalto, / ch'i' non cre' che ridir sappia né possa»; vv. 37-42: «Non corse mai sì levemente al varco / d'una fugace cerva un leopardo / libero in selva o di catene scarco, / che non fosse stato ivi lento e tardo; / tanto Amor pronto venne a lei ferire / ch'al volto à le faville ond'io tutto ardo»; vv. 49-54: «già mai schermidor non fu sì accorto / a schifar colpo, né nocchier sì presto / a volger nave dagli scogli in porto, / come uno schermo intrepido et onesto / subito ricoverse quel bel viso / dal colpo, a chi l'attende, agro e funesto»; vv. 70-75: «Non ebbe mai di vero valor dramma / Camilla e l'altre andar use in battaglia / con la sinistra sola intera mamma, / non fu sì ardente Cesare in Farsaglia / contra 'l genero suo, com'ella fue / contra colui ch'ogni lorica smaglia»; vv. 97-105: «Non fu 'l cader di subito sì strano / dopo tante vittorie ad Aniballe / vinto a la fin dal giovine Romano; / non giacque sì smarrito ne la valle / di Terebinto quel gran Filisteo / a cui tutto Israel dava le spalle, / al primo sasso del garzon ebreo; / né Ciro in Scizia, ove la vedova orba / la gran vendetta e memorabil feo»; vv. 112-114: «Non freme così 'l mar quando s'adira, / non Inarime allor che Tifeo piagne, / non Mongibel s'Encelado sospira». Cfr. BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, cit., p. 203: «diverso il caso dei paragoni di TP: estensione e figuranti rimandano all'epica classica (a cominciare da “leoni” e “fulmini” di nobile, il primo addirittura omerica, ascendenza) [...]. L'aspirazione epicizzante è assecondata dal lessico, complessivamente sostenuto e costellato di latinismi in ricorrenza unica o sporadica».

¹⁰⁸⁵ ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 199. Cfr. BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, cit., p. 205, dove riguardo a TP la studiosa nota: «l'intero capitolo si svolge secondo un ritmo non lirico, ma drammatico, per successione di sequenze sceniche».

¹⁰⁸⁶ Per quanto riguarda la *Psychomachia* si veda D. SHANZERR, *Allegory and Reality: Spes, Victoria and the Date of Prudentius's "Psychomachia"*, in «Illinois Classical Studies», XIV, 1/2 (1989), pp. 347-363, alle pp. 361-362: «The conjunction of both the temple of the mind and the Virtues and Vices make Claudian the most probable source. In the face of growing disillusionment with actual fighting and despair of external victory, Prudentius performed a characteristically Christian psychological manoeuvre. He moved the battle to another field: he made it an interior and a moral one». Si vedano anche BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 58: «Per l'autore delle *Confessioni*, dunque, come per Prudenziò e Claudiano, il conflitto allegorico è il modo per trattare la psicologia. E la conversione di Agostino nasce proprio da una “controversia in corde” [Conf. VIII, II], ossia dalla lotta di Agostino contro se stesso» e ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 290: «il poema traduce cioè l'*imagery* delle rime in situazioni “storiche”, in un'autobiografia “moralizzata” in una drammaturgia di entità astratte che abitano la mente dell'*auctor* e gli si presentano, complici le possibilità illimitate del *somnium*, come figure psichiche in azione».

¹⁰⁸⁷ PRUDENZIO, *Psychomachia*, vv. 41-54: «Virgo Pudicitia speciosis fulget in armis: / Quam patrias succincta faces Sodomita Libido / Aggreditur, piceamque ardenti sulphure pinum / Ingerit in faciem, pudibundaque lumina flammis / Appetit, et tetro tentat suffundere fumo. / Sed dextram furiae flagrantis, et ignea dirae / Tela lupae saxo ferit imperterrita virgo, / Excussasque sacro taedas depellit ab ore. / Tunc exarmatae jugulum meretricis adacto / Transfigit gladio: calidos

ma soprattutto propone la completa sovrapposizione tra Laura e la Pudicizia.

Il valore esemplare della donna nel capitolo si realizza, oltre che sotto il profilo narrativo come già osservato, anche sul piano figurativo. In tal senso la perdizione prodotta dal cedimento all'eros che conduce all'attaccamento alle immagini del mondo e al carcere del corpo viene combattuta da Laura grazie alle personificazioni minori che formano una parte della schiera della Pudicizia («Armata eran con lei tutte le sue / chiare Virtuti – o gloriosa schiera! –»).¹⁰⁸⁸ Queste sono organizzate secondo le stesse caratteristiche figurative osservate negli elenchi degli *exempla* presenti negli altri capitoli trionfali: la schiera procede in coppie di personificazioni virtuose («teneansi per mano a due a due»)¹⁰⁸⁹ con in testa Onestà e Vergogna, che rendono Laura prima tra le donne virtuose («Onestate e Vergogna a la fronte era, / nobile par de le virtù divine / che fan costei sopra le donne altera»)¹⁰⁹⁰. A queste seguono Senno e Modestia, adiacenti alle prime («Senno e Modestia a l'altre due confine»)¹⁰⁹¹ Abitudine e Diletto al centro della schiera («Abito con Diletto in mezzo 'l core»)¹⁰⁹² e Perseveranza e Gloria in chiusura («Perseveranza e Gloria in su la fine»)¹⁰⁹³. Si incontrano poi Bella Accoglienza e Accorgimento all'esterno della schiera («Bella Accoglienza, Accorgimento fore»)¹⁰⁹⁴ e ancora intorno al nucleo che sfila vi sono Cortesia, Purezza, Timore dell'infamia, Desiderio dell'onore, la capacità di avere pensieri propri degli anziani pur in giovane età, la Concordia, la Castità e la Bellezza («Cortesia intorno intorno e Puritate, / Timor d'infamia e Desio sol d'onore, / Penser canuti in giovenile etate, / e, la concordia ch'è sì rara al mondo, v'era con Castità somma Beltate»)¹⁰⁹⁵. Come ricostruisce Ariani, questa schiera di personificazioni minori che accompagna Laura:

è intessuta di valori stoici, marcati da Cicerone e Seneca (e, *platonice*, Macrobio) e di stridenti (nella prospettiva dell'etica classica) presenze squisitamente medievali, Senno, Cortesia, Accorgimento, addirittura una Bella Accoglienza che segna la vittoria del *Roman* sull'aristotelica *Eutrapelia*¹⁰⁹⁶

Tale stridore è sì il sintomo di «un'irrisolta complessità ideologica»,¹⁰⁹⁷ chiara anche nell'audace coppia Laura-Scipione su cui si modella il capitolo, ma è anche la risposta necessaria a quell'«acme di una contaminazione di astratto e concreto che [...] propone una nuova formulazione iconica e paradossale delle “sostanze”»,¹⁰⁹⁸ osservato nella descrizione del palazzo-prigione di Amore. In altre parole, se in *TC* Petrarca contamina il *topos* del *corpus carcer* con la fantasmologia agostiniana per trattare la condizione dell'amante elaborata dalla poesia erotica medievale, in *TP* nella rappresentazione del corteo di Laura-Pudicizia egli integra la *virtus* classica con quella medievale per opporre un modello esemplare alle dinamiche della perdizione amorosa.

È da notare, inoltre, che anche in questo caso l'allegoria si mescola con altre funzioni retoriche: infatti se, come si osservava, la descrizione del palazzo-prigione di *TC* IV era plasmata sulla coesistenza di allegoria e ossimoro, in *TP*, grazie alla sovrapposizione tra la spazialità della schiera e

vomit illa vapores, / Sanguine concretos coenoso: spiritus inde / Sordidus exhalans vicinas polluit auras. / Hoc habet, exclamat victrix regina, supremus / Hic tibi finis erit, semper prostrata jacebis».

¹⁰⁸⁸ *TP*, vv. 76-77.

¹⁰⁸⁹ *Ivi*, v. 78.

¹⁰⁹⁰ *Ivi*, vv. 79-81.

¹⁰⁹¹ *Ivi*, v. 82.

¹⁰⁹² *Ivi*, v. 83.

¹⁰⁹³ *Ivi*, v. 84.

¹⁰⁹⁴ *Ivi*, v. 85.

¹⁰⁹⁵ *Ivi*, vv. 86-90.

¹⁰⁹⁶ ARIANI in *Triumph*, cit., p. 197.

¹⁰⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁹⁸ *Ivi*, p. 166.

la personificazione di Laura-Pudicizia, si assiste ad una contaminazione di allegoria e metafora. È chiaro infatti che le posizioni delle Virtù nel corteo corrispondono alle sedi delle virtù morali di Laura: Onestà e Vergogna che si mostrano sulla fronte della donna, Senno e Modestia nella sua mente («a l'altre due confine»),¹⁰⁹⁹ Abitudine, con una connotazione molto vicina all'*usus* osservato nel par. III.3.2.5, e Diletto, per l'applicazione della virtù, nel cuore, che come si è osservato è sede della memoria; Perseveranza e Gloria, che sono effetto del comportamento morale, alla fine, con probabile richiamo alla gloria come «umbra virtutis» presente nella tradizione classica e ripresa da Petrarca nel *Secretum*.¹¹⁰⁰ Le Virtù che si trovano «intorno intorno»¹¹⁰¹ alla schiera sono poi quelle prodotte dal nucleo di virtù primarie, e che si mostra nell'aspetto di Laura.

La verità morale sottesa alla psicomachia tra Amore e Pudicizia è dunque riconoscibile nell'azione delle rappresentazioni allegoriche durante la battaglia e consiste nell'opposizione della virtù alla passione. Così solo al termine dello scontro può essere finalmente descritta Laura-Pudicizia, quale modello esemplare opposto ad Amore:

Ell'avea in dosso, il di, candida gonna,
lo scudo in man che mal vide Medusa.
D'un bel diaspro er' ivi una colonna,
a la qual d'una in mezzo Lete infusa
catena di diamante e di topazio,
che s'usò fra le donne, oggi non s'usa,
legarlo vidi, e farne quello strazio
che bastò ben a mille altre vendette;
ed io per me ne fui contento e sazio¹¹⁰²

La donna in tal senso si configura come una nuova *imago agentis* che descrive la *virtus* trionfante sull'eros. Questa presenta una serie di attributi allegorici: la «candida gonna» è simbolo di purezza; lo scudo donato da Atena a Perseo, grazie al quale l'eroe greco sconfisse Medusa («lo scudo in man che mal vide Medusa»), pone in contrapposizione la verginità di Laura-Atena, con la corruzione di Amore-Medusa, laddove la gorgone era macchiata dal peccato proprio in quanto era stata violentata da Nettuno nel tempio della stessa dea greca.¹¹⁰³ Infine la catena con cui Laura lega Amore è fatta di diamante, simbolo di forza, e topazio, di virtù,¹¹⁰⁴ mentre la colonna a cui viene legato è composta di diaspro, che richiama la castità.¹¹⁰⁵ Di particolare interesse è inoltre il fatto che la stessa catena è immersa nelle acque del Lete («a la qual d'una in mezzo Lete infusa / catena»):¹¹⁰⁶ Ariani legge questo elemento riconducendolo alla critica petrarchesca nei confronti dei costumi moderni espressa nei versi successivi («che s'usò fra le donne, oggi non s'usa»);¹¹⁰⁷ Pacca, tuttavia, pone in evidenza il legame di questo passo con una riflessione ovidiana contenuta nei *Remedia amoris*: «est illic Lethaeus Amor, qui pectora sanat / inque suas gelidam lampadas assit aquam».¹¹⁰⁸ Su queste basi

¹⁰⁹⁹ TP, v. 82. Cfr. PACCA in *Triumphs*, cit., p. 241.

¹¹⁰⁰ Cfr. FENZI in *Secretum*, cit., p. 410.

¹¹⁰¹ TP, v. 86.

¹¹⁰² Ivi, vv. 118-126.

¹¹⁰³ Cfr. PACCA in *Triumphs*, cit., pp. 248-249.

¹¹⁰⁴ Cfr. ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 216 e PACCA in *Triumphs*, cit., p. 249.

¹¹⁰⁵ Cfr. ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 215 e PACCA in *Triumphs*, cit., p. 249.

¹¹⁰⁶ TP, vv. 121-122.

¹¹⁰⁷ Ivi, v. 123. ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 216.

¹¹⁰⁸ OVIDIO, *Remedia Amoris*, vv. 551-552. Cfr. PACCA in *Triumphs*, p. 250: «Il fatto che la catena di diamante e di topazio sia andata in disuso presso le donne contemporanee implica che si sono perdute le virtù da essa simboleggiate; la sua immersione nel Lete [...] comporta però non la sua caduta in oblio, come talvolta si intende, ma al contrario la

l'immersione nel Lete sarebbe da interpretare come immagine della dimenticanza delle passioni, necessaria alla *conversio*, secondo il modello della tecnica di oblio medievale osservata nel par. II.2.1.3, e ripresa da Petrarca attraverso gli *exempla* di Cesare e Temistocle.¹¹⁰⁹

Ora, come si è osservato, tale tecnica non si realizza attraverso un'effettiva dimenticanza, impossibile tramite un atto volontario, ma per mezzo di una risemantizzazione dell'immagine memoriale: è interessante notare in tal senso come al trionfo di Laura-Pudicizia corrisponda uno stravolgimento della figura di Amore descritta in *TC*. Infatti, mentre nel suo trionfo Cupido appariva vittorioso e fiero, in *TP* egli viene sconfitto («legarlo vidi, e farne quello strazio / che bastò ben a mille altre vendette»)¹¹¹⁰ e umiliato («queste [Lucrezia e Penelope] gli strali / avean spezzato e la faretra a lato / a quel protervo, e spennachiato l'ali»)¹¹¹¹. L'allegorico scontro tra Amore e Pudicizia produce dunque una sostituzione dell'immagine di Cupido trionfante sugli amanti con quella di Laura vittoriosa su un Amore fatto prigioniero e spennato: questa nuova immagine appare utile a risemantizzare l'esperienza amorosa agli occhi sia dell'*agens* che dell'*auctor*. Il nuovo significato dell'eros viene fissato nella memoria da una nuova *imago agentis*, che rappresenta la ridicolizzazione di Amore e il trionfo della pudicizia, obliando l'immagine di Cupido trionfante e la conseguente concezione relativa all'invincibilità del desiderio. Non a caso, dunque, sia in *TP* che in *TM I* si fa esplicita menzione del fatto che Laura-Pudicizia strappa gli amanti al dominio di Amore,¹¹¹² tra questi almeno Ippolito, su cui si avrà modo di tornare, probabilmente Didone, anche se la sua doppia menzione in *TP* sarebbe potuta sparire con una revisione del testo,¹¹¹³ nonché l'*agens* stesso e la guida. Essi infatti, grazie alla virtù della pudicizia riescono a sottrarsi al dominio di Amore.

In base a quanto osservato è possibile dedurre che dietro la rappresentazione di *TP* si nasconde la verità morale di una *virtus* in grado di vincere sull'eros, verità che viene figurata attraverso lo scontro tra Amore e Laura, poi il trionfo di quest'ultima, infine il suo passaggio per Baia («Era 'l trionfo dove l'onde salse / percoton Baia, ch'al tepido verno / giuns'e a man destra in terra ferma salse»)¹¹¹⁴ e Literno («Indi, fra monte Barbaro et Averno, / l'antichissimo albergo di Sibilla / lassando, se n'andar dritto a Literno»)¹¹¹⁵ e il suo arrivo a Roma («Così giungemmo a la città sovrana»)¹¹¹⁶ dove il corteo visita prima il tempio di Venere Verticordia («nel tempio pria che dedicò Sulpizia / per spegner ne la mente fiamma insana»),¹¹¹⁷ poi quello di Pudicizia patrizia («Passammo al tempio poi

cancellazione del ricordo delle passioni».

¹¹⁰⁹ Cfr. par. III.2.4.

¹¹¹⁰ *TP*, vv. 124-125.

¹¹¹¹ *Ivi*, vv. 133-135.

¹¹¹² Cfr. *ivi*, vv. 94-96: «Mille e mille famose e care salme / torre gli vidi, e scuotergli di mano / mille vittoriose e chiare palme» e *TM I*, vv. 10-12: «Era miracol novo a veder ivi / rotte l'arme d'Amore, arco e saette, / e tal morti da lui, tal' presi vivi».

¹¹¹³ In *TP*, v. 142 Didone viene menzionata tra le barbare («fra le donne pellegrine»). Qui il poeta apre un inciso per ricordare che la donna non fu amante di Enea come vuole Virgilio, ma si suicidò per sfuggire a Iarba, re dei Getuli, come riportano altre fonti (*TP*, vv. 155-159: «quella che per lo suo diletto e fido / sposo, non per Enea, volse ire al fine / (taccia 'l vulgo ignorante); io dico Dido, / cui studio d'onestate a morte spinse, / non vano amor com'è 'l publico grido», cfr. PACCA in *Triumphs*, cit., p. 228). Tale menzione farebbe della donna uno degli *exempla* presenti sia in *TC* che in *TP*. Tuttavia la duplicazione della polemica contro coloro che credono all'amore della regina e di Enea, presente anche nei primi versi di *TP* (vv. 10-12: «veggiò ad un lacciuol Giunone e Dido, / ch'amor pio del suo sposo a morte spinse, / non quel d'Enea com'è 'l publico grido»), rende chiaro che la ripetizione del personaggio è prodotta da una svista e dall'incompletezza del testo, infatti lo stesso Petrarca lo nota in una postilla: «Sed attende quia supra est de Didone aliter 1 septembris 1369 hora intra 19 et 20 transcriptum 22 Papie et cetera», in PACCA in *Triumphs*, cit., p. 256.

¹¹¹⁴ *TP*, vv. 163-165.

¹¹¹⁵ *Ivi*, vv. 166-168.

¹¹¹⁶ *Ivi*, v. 178.

¹¹¹⁷ *Ivi*, vv. 179-180.

di Pudicizia, / ch'accende in cor gentil oneste voglie, / non di gente plebeia ma di patrizia».¹¹¹⁸ Qui Laura depone le spoglie di Amore e la sua corona d'alloro («Ivi spiegò le gloriose spoglie / la bella vincitrice, ivi depose / le sue vittoriose e sacre foglie»),¹¹¹⁹ secondo gli usi propri del trionfo romano.¹¹²⁰ In questa narrazione Petrarca propone un uso dei luoghi differente da quello di *TC*: se infatti, come si osservava, in *TP* i *nomina* rappresentano un digressione, soprattutto se posti a confronto con la centralità che essi assumono in *TC* e *TF*, gli ambienti variano la loro funzione da sfondi che incarnavano i *loci* memoriali in *TC* a veri protagonisti della scena, aventi un loro valore simbolico. Così Baia è sì un «proverbiale *locus amoenus*» ma è anche «famigerato per la sua corruzione morale»,¹¹²¹ al quale si oppone la villa «angusta e solitaria»¹¹²² dove si ritira Scipione in volontario esilio. La contrapposizione dei due luoghi attraversati dal corteo sfocia in un crescendo di templi visitati a Roma, laddove il passaggio per quello di Venere Verticordia, dove risiede una statua della dea modellata sull'onesta matrona Sulpicia, ha la funzione di «spegnere ne la mente fiamma insana»,¹¹²³ mentre quello al tempio di Pudicizia Patrizia ha quella di indurre un desiderio onesto e una pratica attiva della castità («ch'accende in cor gentil oneste voglie»).¹¹²⁴

Questi processi di rielaborazione memoriale si incarnano nella *pictura agentis* di *TP*, che appare strutturata su un differente schema rispetto a *TC*, basato sulla *narrazione simultanea* del duello tra Laura e Amore, sull'*imago agentis* del trionfo di quest'ultima su Cupido, su una breve schiera di figure illustri e su una figurazione mnemonica incentrata sulla struttura del viaggio. Questa nuova *pictura agentis* va a ridefinire semanticamente l'esperienza amorosa, attraverso un processo di distruzione e ricostruzione dell'apparato simbolico costruito in *TC*. Questo processo a sua volta si configura come un'azione mnemonica, frutto della coesistenza di mnemotecnica e tecnica di oblio. Non solo, ma dalla *pictura agentis* di *TP* sorge anche una concettualizzazione della Pudicizia. Si notava in tal senso come il rapporto tra la personificazione e la sua schiera cambi radicalmente tra *TC* e *TP*: mentre nel primo i personaggi sono sottomessi a Cupido, nel secondo essi accompagnano e si fregiano della virtù trionfante. È questo un ulteriore punto di forza di Laura, che non a caso lascia a Penelope e Lucrezia il compito di spennare ed umiliare Amore. È però da notare che la seconda stazione trionfale finisce per definire la Pudicizia a livello semantico attraverso la sua opposizione all'Eros: infatti tale virtù non può essere identificata completamente con la *virtus*, ma solo con quella che si oppone al desiderio erotico, restando, dunque, strettamente legata al corpo e alla vita terrena.

IV.4.4.6. La personificazione della Morte, le «vanità palesi» e il *corpus carcer*

L'opposizione tra la Pudicizia e la Morte viene posta immediatamente in evidenza nell'anticipazione della dipartita di Laura presente al v. 2 di *TM I* («ch'è oggi ignudo spirto e poca terra»)¹¹²⁵ Sotto il profilo figurativo tale contrapposizione appare chiaramente dalla descrizione delle due personificazioni e delle schiere annesse: Laura, vestita di una candida gonna e con lo scudo di Atena,

¹¹¹⁸ Ivi, vv. 181-183.

¹¹¹⁹ Ivi, vv. 184-186.

¹¹²⁰ PACCA in *Triumphs*, cit., p. 263.

¹¹²¹ Ivi, p. 158, dove si cita al riguardo PROPERZIO, *Elegiae*, I, 11, vv. 27-30; OVIDIO, *Ars amandi*, I, vv. 255-258; *Ad Luc.* LI, 1 e BOCCACCIO, *Rime*, LXV.

¹¹²² *TP*, v. 169.

¹¹²³ Ivi, v. 180.

¹¹²⁴ Ivi, v. 182.

¹¹²⁵ *TM I*, v. 2.

come descritta in *TP*, in *TM I* si contrappone alla Morte rappresentata come «una donna involta in veste negra»,¹¹²⁶ il cui aspetto tradisce «un furor qual io non so se mai / al tempo de' giganti fusse a Phlegra»¹¹²⁷ al contrario di Laura, che invece è una «leggiadra e gloriosa donna».¹¹²⁸ A contrapporsi sono anche le insegne: mentre l'emblema della Pudicizia raffigura «un candido ermellino», simbolo di innocenza, «ch'oro fino e topazi al collo tegna»,¹¹²⁹ segno di purezza, posto in un «campo verde»,¹¹³⁰ colore che richiama la giovinezza, l'insegna della morte è semplicemente «oscura e trista».¹¹³¹ Infine si contrappone anche il rapporto tra la personificazione trionfante e la schiera: Laura prosegue «in un bel drappelletto»¹¹³² composto di pochi virtuosi, «perché rara è vera gloria»,¹¹³³ e il gruppo è paragonato alle stelle che circondano un Sole, immagine della donna («Stelle chiare pareano; in mezzo, un sole / che tutte ornava e non togliea lor vista»)¹¹³⁴. Al contrario la Morte trionfa sui corpi senza nome che popolano «tutta la campagna» dove si svolge la scena.¹¹³⁵ In *TM I*, in tal senso, si torna ad un rapporto di sottomissione tra la personificazione e la sua schiera, analogo a quello che legava Amore ai personaggi illustri.

Lo scontro tra le due figure, tuttavia, al contrario di quanto avviene in *TP*, non si realizza in una battaglia violenta, ma in un dialogo nel quale dapprima la Morte si presenta come la donna «importuna e fera»¹¹³⁶ che ha «condotto al fin la gente greca / e la troiana, a l'ultimo i Romani, / [...] e popoli altri barbareschi e strani»¹¹³⁷ e «giugnendo quand'altri non m'aspetta» ha interrotto «mille penser vani».¹¹³⁸ Laura basa la sua risposta alla personificazione mortifera ancora sul motivo del *corpus carcer*: «in costor non hai tu ragione alcuna, / ed in me poca; solo in questa spoglia».¹¹³⁹ Per la donna la morte non può che giungere come la liberazione dal peso della carne, che ella, al contrario del poeta, ha già sconfitto evitando che l'eros corrompesse l'anima: è questa un'anticipazione di quanto Laura tratterà più approfonditamente in *TM II*, come si avrà modo di osservare. La risposta della donna sorprende la Morte, che riconosce il suo valore («Qual è chi 'n cosa nova gli occhi intende, / e vede ond'al principio non s'accorse, / di ch'or si meraviglia e si riprende»)¹¹⁴⁰ e quasi addolcita («col ciglio men torbido e men fosco»)¹¹⁴¹ afferma che è da preferire una morte in giovane età, prima che giunga la vecchiaia con i suoi fastidi («Se del consiglio mio punto ti fidi, / ché sforzar posso, egli è pur il migliore / fuggir vecchiezza e' suoi molti fastidi»)¹¹⁴² offrendole una dipartita priva di sofferenze («I' son disposta a farti un tal onore / qual altrui far non soglio, e che tu passi / senza paura e senz'alcun dolore»)¹¹⁴³ ma Laura rifiuta la proposta della Morte («Come piace al

¹¹²⁶ Ivi, v. 31.

¹¹²⁷ Ivi, vv. 32-33.

¹¹²⁸ Ivi, v. 1.

¹¹²⁹ Ivi, vv. 20-21. Cfr. TORRE, *Vedere versi*, cit., p. 350: «Motivo pliniano e presenza costante nell'araldica cortese, l'immagine dell'ermellino che preferisce gettarsi nel fuoco piuttosto che macchiare col fango il proprio candido manto è simbolo tradizionale della bellezza virtuosa che non accetta compromessi con ciò che è turpe».

¹¹³⁰ *TM I*, v. 20.

¹¹³¹ Ivi, v. 30.

¹¹³² Ivi, v. 15.

¹¹³³ Ivi, v. 16.

¹¹³⁴ Ivi, vv. 25-26.

¹¹³⁵ Ivi, v. 74.

¹¹³⁶ Ivi, v. 37.

¹¹³⁷ Ivi, vv. 40-43.

¹¹³⁸ Ivi, vv. 44-45.

¹¹³⁹ Ivi, vv. 49-50.

¹¹⁴⁰ Ivi, vv. 55-57.

¹¹⁴¹ Ivi, v. 61.

¹¹⁴² Ivi, vv. 64-66.

¹¹⁴³ Ivi, vv. 67-69.

Signor che 'n cielo stassi / et indi regge e temprà l'universo, / farai di me quel che degli altri fassi»¹¹⁴⁴. Si noti come la vittoria di questo scambio verbale non sia della personificazione mortifera, ma piuttosto di Laura, come pongono in evidenza sia la sorpresa e il rispetto dimostrati dalla Morte, sia la delicatezza dell'immagine allegorica impiegata dal poeta per descrivere la dipartita della donna: «Allor di quella bionda testa svelse / Morte co la sua mano un aureo crine».¹¹⁴⁵ Non esiste dunque un effettivo trionfo della Morte su Laura, ma solo sul suo corpo: il potere della «donna involta in veste negra» in tal senso ha effetto solo su coloro che identificano la propria esistenza con la carne, i suoi piaceri e i suoi beni, *exempla* innominati che fanno da contrasto a Laura e alla sua compagnia di donne. È però vero che, trionfando sul corpo della donna, la Morte vince sulla Pudicizia, la quale, come si osservava, corrisponde alla virtù che si oppone all'eros, virtù che appare inapplicabile in assenza del corpo.

Per quanto riguarda la dimensione figurativa in *TM I* Petrarca introduce un differente rapporto tra testo e immagine, nel capitolo infatti si osservano due novità: innanzitutto la componente dialogica, già sperimentata in *TC II* nelle interazioni dell'*agens* con i personaggi della schiera, ma qui riproposta come variante della battaglia fisica tra Amore e Pudicizia; in secondo luogo un intervento dai tratti predicatori, in cui l'*auctor* interviene direttamente nel testo. Ora entrambe queste componenti trovano nel capitolo un corrispettivo figurale, a cui si aggiunge una terza immagine corrispondente alla dipartita di Laura. La *pictura agentis* di *TM I*, appare perciò strutturata in tre parti: nella prima si assiste alla contrapposizione tra Laura-Pudicizia e la Morte con le loro insegne, questa immagine viene posta in relazione al dialogo tra le personificazioni. Nella seconda viene rappresentato il trionfo della Morte sulla distesa di corpi, che funge da *imago agentis* utile a richiamare il contenuto dell'intervento dell'*auctor* basato sul *topos* dell'*Ubi sunt?* osservato nelle pagine precedenti. Nella terza immagine viene rappresentata la dipartita di Laura, attraverso la doppia figurazione dello strappo dell'«aureo crine», tolto dalla «bionda testa»¹¹⁴⁶ e della malattia nel «casto letto»¹¹⁴⁷ precedentemente osservata. Le tre *imagines agentes*, dunque, rappresentano rispettivamente la vittoria della Morte sulla carne, e quindi sulla pudicizia, il suo trionfo su coloro che durante la vita inseguono «vanità palesi»,¹¹⁴⁸ e la sopravvivenza di Laura oltre la sua dipartita e costituiscono la *pictura agentis* di *TM I*, che definisce un trionfo della Morte già ristretto e confinato alla realtà terrena e a chi segue le sue lusinghe.

Il secondo capitolo di *TM*, in tal senso acquisisce una grande importanza per quanto riguarda il significato filosofico del poema. Anche qui il modello da cui Petrarca parte è da ricerca nella tradizione classica, e in particolare in Properzio.¹¹⁴⁹ Da quest'ultimo infatti, e in particolare da *Elegie*, IV, 7, il poeta eredita diversi elementi che confluiscono nel capitolo trionfale: innanzitutto la comparsa del fantasma della donna durante la notte che segue la sua morte nel sogno dell'amante

¹¹⁴⁴ Ivi, vv. 70-72.

¹¹⁴⁵ Ivi, vv. 113-114. Si veda anche ivi, v. 172: «Morte bella pareo nel suo bel viso». Cfr. BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 115: «Ed è proprio questo biancore del volto contrapposto al pallore solitamente terreo del cadavere a trasfigurare la morte fino a conferirle una parvenza di bellezza [...] anche in virtù dell'associazione con la luce insita nel colore bianco, come ricorda Isidoro: "Nam albus cum quodam pallore est: candidus vero niveus et pura luce perfusus" (*Etym.* XX, 12, 1)» e PAZZAGLIA, *Tempo d'illusione?*, cit., p. 35: «Qui si ha, veramente, non il trionfo della morte, ma sulla morte, in una poetica eppur concreta, entusiastica intuizione dell'eternità».

¹¹⁴⁶ *TM I*, vv. 113-114.

¹¹⁴⁷ Ivi, v. 146.

¹¹⁴⁸ Ivi, v. 92.

¹¹⁴⁹ PACCA in *Triumpho*, cit., p. 304.

dormiente,¹¹⁵⁰ ma anche la domanda di Laura, che chiede al poeta se egli la riconosce,¹¹⁵¹ e ancora entrambe le donne evidenziano il valore della poesia che hanno ispirato negli amanti.¹¹⁵² Ora, si è osservato come queste stesse dinamiche si arricchiscano di una rappresentazione e di una riflessione più vicina al modello cortese che non a quello classico, ma è la componente filosofico-morale a farsi centrale tanto nello sviluppo del poema quanto in quello dell'*agens*.

Nel capitolo infatti Laura, ormai privata del corpo e dell'attributo allegorico della Pudicizia, riprende il discorso fatto con la Morte, dialogando con l'*agens*: in tal senso la trattazione del tema della morte in *TM II* si pone in continuità con quello osservato in *TM I*. Proprio questo, seppur flebile, rimando crea un legame tra i due capitoli, che pure non appare dirimente per risolvere la questione testuale legata a *TM II*. In ogni caso già dalla prime battute è chiaro che il capitolo pone ancora più in dubbio, rispetto a quanto già non accadesse in *TM I*, l'effettivo trionfo della Morte. Infatti quando l'*agens* chiede a Laura se sia «morta o viva»,¹¹⁵³ la donna risponde subito invertendo la definizione di vita e morte: «“Viva son io, e tu se' morto ancora” / diss'ella “e sarai sempre, infin che giunga / per levarti di terra l'ultima ora”». ¹¹⁵⁴ Tale affermazione riprende una concezione platonica giunta a Petrarca per mezzo di Cicerone¹¹⁵⁵ ed Agostino¹¹⁵⁶ e strettamente legata al *topos* del *corpus carcer*,¹¹⁵⁷ d'altronde la stessa Laura in *TM II* afferma chiaramente: «La morte è fin d'una pregione oscura / a l'anime gentili; a l'altre è noia, / ch'hanno posto nel fango ogni lor cura». ¹¹⁵⁸ Nel passo la ricorrenza dell'opposizione tra la donna e coloro che hanno seguito le «vanità palesi», già osservata in *TM I*, si accompagna ad un ulteriore sviluppo del discorso filosofico-morale sotteso alla rappresentazione trionfale: il carcere corporeo, associato in *TC IV* alla psicologia agostiniana e alla

¹¹⁵⁰ PROPERZIO, *Elegie*, IV, 7, vv. 3-8: «Cynthia namque meo uisa est incumbere fulcro, / murmur ad extremae nuper humata viae, / cum mihi somnus ab exsequiis penderet amoris, / et quererer lecti frigida regna mei. / eosdem habuit secum quibus est elata capillos, / eosdem oculos [...]», cfr. *TM II*, vv. 1-9: «La notte che seguì l'orribil caso / [...] spargea per l'aere il dolce estivo gelo / che con la bianca amica di Titone / suol da' sogni confusi torre il velo, / quando donna sembante a la stagione, / di gemme orientali incoronata, / mosse ver me da mille altre corone». Si veda anche *Rvf* 359, vv. 1-6, ancora più aderente al modello di Properzio: «Quando il soave mio fido conforto / per dar riposo a la mia vita stanca / ponsi del letto in su la sponda manca / con quel suo dolce ragionare accorto, / tutto di pietà et di paura smorto / dico: “Onde vien' tu ora, o felice alma?”».

¹¹⁵¹ PROPERZIO, *Elegie*, IV, 7, vv. 15-18: «iamne tibi exciderant uigilacis furta Suburae / et mea nocturnis trita fenestra dolis / per quam demisso quotiens tibi fune / pependi, alterna ueniens in tua colla manu», cfr. *TM II*, vv. 13-14: «Riconosci colei che 'n primo torse / i passi tuoi dal publico viaggio?».

¹¹⁵² PROPERZIO, *Elegie*, IV, 7, vv. 49-51: «non tamen insector, quamvis mereare, Properti: / longa mea in libris regna fuere tuis. / Iuro ego Fatorum nulli revolubile carmen, / tergeminusque canis sic mihi molle sonet, / me servasse fidem [...]», cfr. *TM II*, vv. 168-171: «ma assai fu bel paese ond'io ti piacqui, / ché potea il cor del qual sol io mi fido, / volgersi altrove, a te essendo ignota, / ond'io fora men chiara e di men grido».

¹¹⁵³ *TM II*, v. 21.

¹¹⁵⁴ *Ivi*, vv. 22-23.

¹¹⁵⁵ CICERONE, *Somnium Scipioni* [d'ora in poi *Somn. Scip.*], III, 14: «hi vivunt, qui e corporum vinculis tamquam e carcere evolaverunt, vestra vero, quae dicitur, vita mors est».

¹¹⁵⁶ *Civ. Dei*, XII, 21: «si tamen vita ista dicenda est, quae potius mors est» e *En. in Ps.* 118, 19, 4: «Tunc enim vere vivam, quando nihil potero timere, ne moriar. Ipsa enim et sine ullo additamento dicitur vita, nec intellegitur nisi aeterna et beata, tamquam sola dicenda sit vita, in cuius comparatione ista quam ducimus, mors potius sit appellanda quam vita». Per la ricorrenza del tema in Petrarca si veda PACCA in *Triumphs*, cit., p. 315.

¹¹⁵⁷ Si vedano in tal senso almeno *Somn. Scip.* III, 14 (vedi note precedenti); *Tusc.* I, 30, 74: «cum vero causam iustam deus ipse dederit, ut tunc Socrati, nunc Catoni, saepe multis, ne ille me Dius Fidius vir sapiens laetus ex his tenebris in lucem illam excesserit, nec tamen ille vincla carceris ruperit – leges enim vetant –, sed tamquam a magistratu aut ab aliqua potestate legitima, sic a deo evocatus atque emissus exierit»; *In Somn. Scip.* I, 13, 8: «[Platone] ait enim eos, qui potestatis imperio traduntur in carcerem, non oportere inde diffugere, prius quam potestas ipsa, quae clausit, abire permiserit»; AGOSTINO, *Contra Academicos*, I, 3, 9: «veritatem autem illam solum deum nosse arbitror aut forte hominis animam, cum hoc corpus, hoc est tenebrosus carcerem, dereliquerit». Per l'ampia presenza del *topos* nella produzione petrarchesca si veda ARIANI in *Triumphs*, cit., pp. 255-256.

¹¹⁵⁸ *TM II*, vv. 34-36.

condizione dell'amante amplia il proprio significato connotando l'intera vita terrena dell'uomo.

Ora, l'opposizione al desiderio che vale a Laura l'identificazione con la Pudicizia, come si osservava, non significa un'assenza della pulsione erotica nella donna, come tra l'altro si intuiva dalla battaglia allegorica con Amore, ma una resistenza, un rifiuto di quella prigione, con tutto il portato di significati che essa implica. L'*exemplum* laurano in tal senso in *TM II* supera la dimensione della pudicizia, e viene ad identificarsi con l'atteggiamento del virtuoso descritto nel *Secretum*, dove, come si osservava, Agostino ricorda che l'uomo retto si tiene lontano dalle pulsioni del corpo come se questo fosse una prigione fatiscante.¹¹⁵⁹ Si viene così a risolvere il discorso filosofico sotteso alla narrazione della prima metà del poema ed evidenziato dalla metafora continuata del *corpus carcer*: il corpo e i sensi appaiono come elementi che conducono alla sottomissione dell'io alle passioni, ma Laura dimostra che è possibile sottrarsi a questo destino grazie ad un atto di volontà. Allo stesso tempo viene introdotta una nuova metafora che sarà portante nella seconda parte dei *Triumph*, ossia quella della luce: Laura infatti, che era già sole tra le stelle in *TC III*¹¹⁶⁰ e *TM I*,¹¹⁶¹ in *TM II* viene descritta come una «donna semblante a la stagione / di gemme orientali incoronata»,¹¹⁶² tutte immagini legate alla sua rinascita oltremondana e all'Aurora.

Sotto il profilo figurativo *TM II* appare eterogeneo rispetto al resto del poema, mancano infatti delle *imagines agentes* chiare,¹¹⁶³ che vengono piuttosto sostituite da ricordi biografici del poeta e apparati metaforici, come quello del *corpus carcer*, oltre che dalla già osservata descrizione del luogo in cui la donna e il poeta si incontrano.¹¹⁶⁴

IV.4.4.7. Il tema della fama nei *Triumph*

Il tema della fama nei *Triumph* è già sotteso all'utilizzo degli *exempla* osservato in *TC*, ma in *TM I* la riflessione si fa più chiara e viene affrontata esplicitamente. Per analizzare il concetto di gloria nel poema sarà utile partire dalle riflessioni proposte da Petrarca nel *Secretum*: qui Agostino, citando Cicerone, distingue due tipi di fama, quella derivante da azioni positive per il prossimo, la città o la comunità intera, e quella prodotta dalla semplice diffusione del nome.¹¹⁶⁵ Entrambe le tipologie,

¹¹⁵⁹ Cfr. par. III.2.1.

¹¹⁶⁰ *TC III*, v. 133: «e veramente è fra le stelle un sole».

¹¹⁶¹ *TM I*, v. 25: «Stelle chiare pareano; in mezzo, un sole».

¹¹⁶² *TM II*, vv. 7-8.

¹¹⁶³ Cfr. HUSS, *Il genere visione*, cit., p. 155: «Sicuramente Petrarca, a differenza di Dante e Boccaccio, ricorre alle forme della visione oniriche che Dinzerbacher, nella sua storia del genere, definisce "moderne": l'attenzione per il riposo anziché per il movimento, e per l'evocazione di luoghi astratti e vuoti anziché plastici e pieni, la concentrazione sull'io della realizzazione narrativa, insieme all'abbondanza di dialoghi di alcune parti (come nel *TM 2*) mostrano un allontanamento dai modelli più antichi della letteratura "visionaria". Ciò vale anche per la l'incontro con Laura nel sogno nel sogno nel *TM 2*, incontro che non è tanto visto, quanto percepito e ascoltato, essendo costituito da dialoghi», corsivo mio.

¹¹⁶⁴ Cfr. VECCE, *La "lunga pictura"*, cit., p. 303: «il sogno di *TM II* si differenzia però dagli altri sogni per la singolare assenza di indicatori visivi, e in particolare di indicatori onirici: nell'apparizione di Laura Petrarca non si serve di verbi come "apparve" o "sembrò venire", né utilizza in prima persona il passato remoto di "vedere" (*vidi*), caratteristico della *visio*. [...] L'azione è netta, decisa, reale, come reale suona la voce che pronuncia le prime parole; reali sono i gesti familiari, come il sedersi assieme su una riva [...]. Il dialogo è invece incalzato dall'ossessione del tempo che scorre».

¹¹⁶⁵ *Secr. III*, 190: «A. Tibi vero nomen glorie notum, res ipsa, ut ex actibus colligitur, esse videtur incognita; nunquam enim tam ardentem, si nosset, optares. Certe, sive "illustrem et pervagatam vel in suos cives vel in patriam vel in omne genus hominum meritorum famam" [Cicerone, *Pro Marc.* VIII, 26] quod uno in loco M. Tullio visum est; sive "frequentem de aliquo famam cum laude" [*De inv.* II, 166] quod alio loco ait idem; utrobique gloriam famam esse reperies. Scis autem quid sit fama?».

tuttavia, vengono ricondotte alla sola definizione di Fama, che «nichil esse aliud quam sermonem de aliquo vulgatum ac sparsum per ora multorum». ¹¹⁶⁶ In tal senso essa viene a configurarsi come un disvalore, poiché dipende dalla parola del volgo e cercare in esso la propria affermazione conduce necessariamente all'errore. ¹¹⁶⁷ Nei *Triumphs* Petrarca sembra ripercorrere lo stesso ragionamento proposto nel *Secretum*, il poeta infatti per prima cosa prende in considerazione la fama più bassa, derivante dall'ottenimento dei beni terreni. È questo l'argomento trattato in *TM I* dove la Morte trionfa su «quei che fur detti felici», ¹¹⁶⁸ che si affaticano ad accumulare le ricchezze e gli onori, «vanità palesi» ¹¹⁶⁹ portate via dalla morte. ¹¹⁷⁰ Si noti come la formula utilizzata per indicare questo gruppo di uomini implichi la condanna dell'opinione del volgo da parte del poeta, è infatti questo a definirli «felici», mentre al contrario la loro vita è dedicata alla vanità e dopo la morte il loro «nome a pena si ritrova». ¹¹⁷¹ Per questa ragione Petrarca tace i nomi di questa schiera trionfale.

Tuttavia già in *TM I* il poeta amplia il discorso raffigurando una Morte che trionfa anche sulla virtù, vincendo su Laura. Se infatti la donna in *TP* diviene personificazione della pudicizia, come si è osservato, tale virtù non può che estinguersi assieme al corpo. Dunque, al di là delle differenze tra gli uomini, la morte coglie sia coloro che cercano le ricchezze sia i virtuosi, è però diverso il modo in cui le due tipologie di esseri umani abbandonano la vita terrena: mentre infatti «quei che fur detti felici» si mostrano agli occhi dell'*agens* «ignudi, miseri e medici», ¹¹⁷² Laura viene descritta in modo differente: «tacita e sola lieta si sedea, / del suo ben viver già cogliendo i frutti». ¹¹⁷³ Si noti come la donna assuma tutti gli atteggiamenti relativi all'atto meditativo petrarchesco, osservati nel par. III.3, dunque silenzio, solitudine e posizione seduta. Così nell'immagine di Laura la virtù si fa promessa di salvezza: cogliendo infatti i suoi frutti la donna può sperare nella beatificazione che sarà descritta in *TE*. La morte dunque trionfa sul corpo, ma qualcosa di Laura sopravvive.

Ora, in relazione al tema della fama sia *TM II* che *TF* si configurano come ampliamenti del discorso osservato in *TM I*, ma in senso più generale in gran parte della poesia petrarchesca: l'*agens* infatti si pone alla ricerca di un significato, un simbolo, che sopravviva alla morte. In tal senso in *TF* si osserva la seconda tipologia di fama descritta nel *Secretum*, ossia quella inerente al bene compiuto in una dimensione sociale, suddividendo i personaggi illustri in «uomini d'azione» e «uomini di pensiero». ¹¹⁷⁴ Questo tipo di gloria, al contrario di quella osservata in *TM I* «trae l'uom dal sepolcro e 'n vita il serba», ¹¹⁷⁵ poiché il ricordo di questi uomini è più duraturo.

¹¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹¹⁶⁷ Ivi, 192: «A. Nec ego, dum hec dico, vel ignaviam tibi vel memorie angustias obicio; sed quod ex his, que legeras, floridiora in sodalium delitias reservasti, et velut ex ingenti acervo in usus amicorum elegantiora consignasti, quod totum inanis glorie lenocinium est». Tale errore è declinato sotto il profilo letterario nei *florilegia*, come si è osservato nel par. III.3.2.6.

¹¹⁶⁸ *TM I*, v. 79.

¹¹⁶⁹ Ivi, vv. 91-92: «Pur de le mill' è un'utile fatica, / che non sian tutte vanità palesi?».

¹¹⁷⁰ Ivi, vv. 82-84: «U' sono or le ricchezze? u' son gli onori? / E le gemme e gli scettri e le corone / e le mitre e i purpurei colori?».

¹¹⁷¹ Ivi, vv. 89-90.

¹¹⁷² Ivi, v. 81.

¹¹⁷³ Ivi, vv. 122-123.

¹¹⁷⁴ PACCA in *Triumphs*, cit., pp. 349. Per questa divisione si vedano *De rem.* I, 118: «R. Quere illam igitur ubi est: nichil unquam invenies ubi non est; vera quidem gloria non est in menibus neque in saxis. Sunt, fateor, rerum vulgo iudices, qui dicant tribus modis gloriam queri: gerendo magnum aliquid quod de te scribant auctores idonei, vel scribendo aliquid quod mirentur et legant posteris, vel insigne aliquid opus extruendo; ut sit ita, ultimum tamen hoc omnium et minimum ac caducum»; *Priv. Laur.* 2, 1: «cum [...] duplex quaerendae gloriae via sit aperta mortalibus, quarum altera mentis, altera corporis praecipue viribus peragenda est» e *Sen.* II, 3, 66: «fama, cuius tenue licet fluxumque negotium multis ac variis artibus, precipuis tamen armis ac literis agitur».

¹¹⁷⁵ *TF I*, v. 9.

A fronte di quanto detto è interessante notare come la trattazione di questo tema nei *Triumphs* implichi una riflessione sulla memoria collettiva e culturale.¹¹⁷⁶ A ben vedere, infatti, se la fama deriva dalla circolazione del nome nel tempo, il discrimine tra coloro che «fur detti felici» e il corteo di *TF* risiede nella tipologia di comunità che conserva la memoria dei diversi personaggi. Si è osservato in tal senso nel par. III.3.3.2 come la costruzione petrarchesca di una *memoria culturale* poggi su una *élite* di amici e uomini del passato in grado di comunicare attraverso la letteratura e grazie alla condivisione della stessa sensibilità. Come si è osservato, a questa *élite* è affidato il compito di conservare, tramandare e arricchire il patrimonio di *nomina*, e in tal senso *TF* assume un valore nella costruzione di una comunità intellettuale. Esiste dunque un valore della fama che si realizza nell'utilizzo morale dell'*exemplum* a fini edificanti e in questa chiave la molteplicità dei casi e dei personaggi descritti in *TF* non costituiscono l'immagine di una *virtus* assoluta, ma mediata dall'*élite* che elabora il suo *pantheon* di *nomina*. Allo stesso modo la fama non riguarda unicamente il ricordo di uomini virtuosi, ma anche di coloro che, sbagliando, rappresentano un monito. Così in *TF* si rintracciano sia figure dal valore chiaramente positivo, come Cesare e Scipione («Da man destra, ove gli occhi in prima porsi, / la bella donna avea Cesare e Scipio»),¹¹⁷⁷ seppure con delle differenze di carattere morale tra i due («ma qual più presso a gran pena m'accorsi: / l'un di vertute, e non d'Amor mancipio, / l'altro d'entrambi»),¹¹⁷⁸ sia personaggi connotati negativamente, il cui ricordo deve dissuadere dall'intraprendere un determinato percorso che allontana dalla virtù, come ad esempio Tarquinio il Superbo, che, come si è osservato, viene rappresentato al contrario dei suoi predecessori «in terra di mal peso carco, / come adiven a chi virtù relinque»,¹¹⁷⁹ o Porfirio, che utilizza la dialettica in modo erroneo. Dunque, il modello morale sotteso ai *nomina* di *TF* non va rintracciato nei singoli personaggi o nel loro ordinamento, ma in una visione di insieme, dalla quale sorge il profilo di una *virtus* costruita sull'accumulo di storie esemplari. Tale approccio spiega il cambiamento delle dinamiche figurative delle schiere osservato nelle pagine precedenti, ma soprattutto prepara la costruzione semantica del concetto di Fama.

IV.4.4.8. La luce interstiziale della Fama

Se in *TP* la diminuzione dei *nomina* elencati era collegata ad una maggior attenzione alla battaglia tra Laura-Pudicizia e Amore e alla descrizione allegorica della prima, in *TF* si assiste al processo inverso: il fiorire dei personaggi illustri, infatti, conduce ad una riduzione dello spazio riservato sia alla sostituzione della Morte con la Fama sia alla rappresentazione di quest'ultima. Innanzitutto è da notare che non esiste un vero e proprio scontro tra le personificazioni, come si è osservato per la battaglia di *TP* e il dialogo di *TM* I, ma semplicemente la Morte «pallida in vista, orribile e superba»¹¹⁸⁰ dopo aver preso la vita di Laura («che 'l lume di beltate spento avea»)¹¹⁸¹ si allontana: («partissi quella dispietata e rea»)¹¹⁸² Battaglia Ricci interpreta questo elemento come segue:

¹¹⁷⁶ Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 297: «mentre nei *Fragmenta* la vicenda amorosa non ha comprimari, nei *Triumphs* è incorniciata in una tregenda collettiva che comporta un immenso apparato erudito, secondo la filologia per *exempla* impiegata dal Petrarca latino».

¹¹⁷⁷ *TF* I, vv. 22-23.

¹¹⁷⁸ *Ivi*, vv. 24-26.

¹¹⁷⁹ *Ivi*, vv. 129-130.

¹¹⁸⁰ *TF* I, v. 5.

¹¹⁸¹ *TM* II, v. 6.

¹¹⁸² *TF* I, v. 4.

Non conseguita sul campo di battaglia, la vittoria di Fama e Morte consiste propriamente in questo suo “appropriarsi” del bottino conquistato da Morte: in questo riportare i morti (alcuni morti) alla vita. Gli uomini illustri che sfilano con lei sulla via Sacra sono allora, propriamente, nella redazione *TF I*, conquista di Fama: ovvero, esplicitando ed inevitabilmente forzando la levità allusiva del testo, le sue “prede”¹¹⁸³

Tale lettura, tuttavia, introduce un’anomalia: l’assenza di uno scontro potrebbe sembrare una contraddizione nel testo, o la testimonianza della sua incompiutezza, ma in realtà essa si pone in continuità con il significato morale sotteso alla figurazione dei capitoli precedenti. Si è infatti osservato come il trionfo della Morte su Laura sia in realtà una vittoria parziale, realizzata unicamente sul corpo della donna, di cui tuttavia sopravvive non solo lo spirito ma anche l’esempio. Ebbene, è questa la condizione che permette la resurrezione dei personaggi illustri che compongono la schiera della Fama: essi infatti, al contrario di quanto avveniva per gli uomini sottomessi alla Morte, che inseguivano una gloria terrena in modo egoistico, hanno lasciato un’eredità memoriale. In tal senso non si potrà concordare con Battaglia Ricci, quando afferma che la personificazione sottomette i personaggi celebri, ma piuttosto questi ultimi contribuiscono attivamente alla costruzione semantica del concetto di fama. Ciò si comprende notando come, mentre in *TP* Laura-Pudicizia strappa le «salme» dei personaggi illustri ad Amore, salvandoli dal suo dominio, in *TF I* la Fama semplicemente «trae l’uom del sepolcro e ’n vita il serba»,¹¹⁸⁴ grazie ai ricordi che le figure hanno lasciato di loro. È questa ancora una nuova forma di interazione tra personificazione e schiera: mentre Amore e Morte sottomettono i personaggi illustri e Laura-Pudicizia è primo modello della virtù che caratterizza le figure della sua schiera, la Fama racchiude semanticamente la *varietas* dei casi relativi ai personaggi che si incontrano nei capitoli.

Questa differenza appare chiaramente prendendo in considerazione la revisione della personificazione attuata nel passaggio da *TF Ia* a *TF I*: nel capitolo scartato, infatti, la Fama, detta «gran reina»,¹¹⁸⁵ guida «sotto le [sue] ’nsegne»¹¹⁸⁶ «molta nobil gente»¹¹⁸⁷ all’interno della quale ognuno «l’ama, riverisce e teme».¹¹⁸⁸ Ricorrono in tal senso nella rappresentazione sia le insegne, elemento presente nello scontro tra Pudicizia e Morte, sia l’assoggettamento dei personaggi della schiera alla personificazione. Nella riscrittura di *TF I*, tuttavia, queste caratteristiche scompaiono,¹¹⁸⁹ infatti la Fama viene descritta attraverso una similitudine meno consistente delle allegorie precedenti, che, letta in prospettiva, trasmette già l’idea della transitorietà della gloria: «Quale in sul giorno un’amorosa stella / suol venir d’oriente inanzi al sole / che s’accompagna volentier con ella, / cotal venia».¹¹⁹⁰ Infatti a ben vedere paragonandola a Venere, la Fama assume il ruolo di luce interstiziale tra due soli: il primo è quello laurano, che viene menzionato nell’*incipit* del capitolo («fu del nostro mondo il suo sol tolto»),¹¹⁹¹ il secondo è la personificazione del Tempo, coincidente con il Sole in *TT*. È dunque un’*imago agentis* più debole quella della Fama, che lascia maggior spazio alle schiere

¹¹⁸³ BATTAGLIA RICCI, *Immaginario trionfale*, cit., p. 291.

¹¹⁸⁴ *TF I*, vv. 8-9.

¹¹⁸⁵ *TF Ia*, v. 20.

¹¹⁸⁶ *Ivi*, v. 20.

¹¹⁸⁷ *Ivi*, v. 19.

¹¹⁸⁸ *Ivi*, v. 21.

¹¹⁸⁹ Cfr. BATTAGLIA RICCI, *Immaginario trionfale*, cit., p. 293: «Nel loro insieme le varianti che si osservano tra *TF I* e *TF Ia* rivelano che l’autore ha tentato di funzionalizzare – per così dire – al sistema-libro questo capitolo, portando alla luce latenti potenzialità trionfali, o coartando in direzione trionfale un capitolo nato con aspirazioni diverse».

¹¹⁹⁰ *TF I*, vv. 10-13. La definizione della Fama come «reina» ricorre in *TT*, dove però manca l’amore ed il terrore dimostrato dalla schiera nei suoi confronti in *TF Ia*. Cfr. *TT*, v. 98: «la reina di ch’io sopra dissi».

¹¹⁹¹ *TF I*, v. 3.

per la costruzione semantica che caratterizza il capitolo. L'unica caratteristica che Petrarca pone in risalto sono le «corna» della Fama, nominate in *TT*, sulle quali si avrà modo di ritornare.

Allo stesso tempo la luce della gloria va a sostituire quella del sole laurano, che ha abbandonato la scena dopo il trionfo della Morte, opponendosi all'oscurità del *corpus carcer*. Il poeta infatti, che ancora non ha lasciato la vita terrena, si pone alla ricerca di una luce diversa da quella della donna, che gli permetta di uscire dall'oscurità della sua condizione, descritta prima nella prigione di Amore di *TC IV* e poi nell'assenza di Laura in *TM II*, ma anche in *TF I* («che 'l lume di beltate spento avea»)¹¹⁹² La Fama è dunque luminosa («Era d'intorno il ciel tanto sereno, / che per tutto 'l desir ch'ardea nel core / l'occhio mio non potea non venir meno»),¹¹⁹³ e la sua luce risplende in molte delle figurazioni che si sono viste caratterizzare le schiere di *TF*.¹¹⁹⁴ In tal senso la *pictura agentis* di *TF*, costruita sulla personificazione e sui *nomina* illustri disposti nella schiera, appare modellata come una nuova costruzione di senso, meno stabile delle precedenti in quanto preparatoria alla successiva attuazione della tecnica di oblio di *TT*.

IV.4.4.9. La sospensione lirica del tempo in *TT* e *TE*

A fronte di quanto detto appare chiaro che la contemplazione mnemonica dell'immagine del movimento del Sole come simbolo del tempo in *TT*, osservata nelle pagine precedenti, acquisisce una particolare importanza nello sviluppo del poema. In tal senso sarà necessario ragionare sulle conseguenze dell'atemporalità lirica dei *Triumphs*.

Per comprendere il significato dell'accelerazione temporale di *TT* («Poi che questo ebbe detto, disdegnando / riprese il corso più veloce assai / che falcon d'alto a sua preda volando»)¹¹⁹⁵ appare utile confrontare il passo del capitolo, assieme al brano delle *Epystole* preso in considerazione nelle pagine precedenti, con il pensiero di Agostino. È da notare infatti che, contrariamente a quanto si osserva apparentemente nei due luoghi petrarcheschi, il moto degli astri secondo il teologo non è un valido strumento per la misurazione del tempo:

Audivi a quodam homine docto, quod solis et lunae ac siderum motus ipsa sint tempora, et non adnui. Cur enim non potius omnium corporum motus sint tempora? An vero, si cessarent caeli lumina et moveretur rota figuli, non esset tempus, quo metiremur eos gyros et diceremus aut aequalibus morulis agi, aut si alias tardius, alias velocius moveretur, alios magis diuturnos esse, alios minus? Aut cum haec diceremus, non et nos in tempore loqueremur aut essent in verbis nostris aliae longae syllabae, aliae breves, nisi quia illae longiore tempore sonuissent, istae brevior? *Deus, dona hominibus videre in parvo communes notitias rerum parvarum atque magnarum. Sunt sidera et luminaria caeli in signis et in temporibus et in diebus et in annis. Sunt vero; sed nec ego dixerim circuitum illius ligneolae rotae diem esse, nec tamen ideo tempus non esse ille dixerit*¹¹⁹⁶

¹¹⁹² Ivi, v. 6.

¹¹⁹³ Ivi, vv. 16-18. Cfr. *TT*, vv. 10-11: «E se fama mortal morendo cresce, / che spegner si devea in breve», corsivo mio e ivi, v. 127: «E quei che Fama meritaron chiara».

¹¹⁹⁴ Si vedano in tal senso *TF I*, vv. 59-63: «e 'l gran Camillo / [...] che sua *virtute chiara* il ricondusse / onde altrui cieca rabbia dipartillo», corsivo mio; ivi, vv. 90-92: «Poi vidi un grande con atti soavi, / e se non *che 'l suo lume a lo stremo ebe*», corsivo mio; ivi, vv. 103-105: «e da le spesse / luci in disparte *tre soli ir vedeva*, / rotti i membri e smagliate l'arme e fesse», corsivo mio; *TF III*, vv. 38-39: «Varrone, il terzo gran lume romano, / che quando il miri più tanto più luce»; ivi, vv. 108-111: «s'armò Epicuro, onde sua fama geme, / [...] *così al lume fu fumoso e lippo* / co la brigata al suo maestro eguale», corsivo mio; *TT*, vv. 25-26: «de' quali io veggio alcun dopo mille anni / e mille e mille, *più chiari che 'n vita*», corsivo mio.

¹¹⁹⁵ *TT*, vv. 31-33.

¹¹⁹⁶ *Conf. XI*, vv. 23-29.

Gli astri, il cambiamento delle stagioni, il movimento del sole sono dunque elementi reali esterni all'uomo, ma essi non rappresentano il tempo, che, come si è osservato, è una dimensione completamente interiore. In tal senso appare di nuovo chiaro che l'immagine descritta in *TT* non solo non è una verità escatologica, ma neanche sensoriale, è infatti nella sua interiorità che il poeta avverte lo scorrere del tempo. Tuttavia, privata di uno statuto di realtà, l'immagine può farsi stimolo memoriale, oggetto di contemplazione lirica da declinare in chiave morale.¹¹⁹⁷ In altre parole, secondo le stesse dinamiche osservate nel par. III.1.3, il poeta interiorizza una realtà esterna trasformandola in un'immagine utile alla meditazione. In questo modo si genera la stessa contrapposizione tra tempo interno e tempo esterno osservata nelle canzoni "a politico", dove questa dicotomia si legava all'alternanza tra incanto e disincanto sullo sfondo della ricerca di un simbolo che sopravviva alla morte.

Queste due tensioni divengono centrali nella successione tra *TT* e *TE*.¹¹⁹⁸ Su questo punto è necessario soffermarsi, riconoscendo per prima cosa che la *visio* dell'ultimo trionfo non avviene in uno spazio esterno al poeta, come l'empireo nel *Paradiso* dantesco, ma nella sua interiorità. Ora, su questo elemento e su tutto *TE* agisce il pensiero agostiniano: così ad esempio la ricerca di Dio nell'interiorità della memoria richiama il celebre decimo libro delle *Confessiones*.¹¹⁹⁹ Ma è soprattutto la descrizione dell'assenza del tempo a presentare richiami testuali all'opera del teologo,¹²⁰⁰ Agostino infatti concepisce due tipologie di spazi atemporalità: la prima riguarda l'Eternità infigurabile e viene esposta nel già osservato dialogo con Monica poco prima della sua morte nel nono libro delle *Confessiones*.¹²⁰¹ La seconda è invece una fissazione momentanea del tempo interiore, così come esposta nell'undicesimo libro:

Quod autem nunc liquet et claret, nec futura sunt nec praeterita, nec proprie dicitur: tempora sunt tria, praeteritum, praesens et futurum, sed fortasse proprie diceretur: *tempora sunt tria, praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris. Sunt enim haec in anima tria quaedam et alibi ea non video, praesens de praeteritis memoria, praesens de praesentibus contuitus, praesens de futuris exspectatio*¹²⁰²

È chiaro che se Dio si trova oltre la memoria, ma il percorso per arrivare a lui passa per essa, allo stesso modo l'Eternità si trova fuori dall'interiorità, ma va ricercata attraverso questa. In tal senso l'ingresso nello spazio interiore che apre il *TE* è un passaggio necessario per il raggiungimento del

¹¹⁹⁷ GETTO, "Triumphus Temporis, il sentimento del tempo, cit., p. 1248 «La contemplazione lirica del tempo condotta da Petrarca nel *Triumphus Temporis* trova il suo fondamento e la sua corrispondenza in un assiduo meditare su questo stesso tema largamente documentato da tutta l'opera latina e volgare, in prosa e in poesia».

¹¹⁹⁸ Ivi, p. 1257: «Attraverso l'insistenza sul tempo e sulla sua negazione il poeta perviene a definire, o comunque a rendere, per via di contrasto, una qualche idea dell'eternità. Non solo però sul piano teoretico, ma anche su quello morale, si viene sviluppando l'opposizione fra l'eternità e il tempo. Così nell'eternità non esiste il male: esso appartiene soltanto al tempo».

¹¹⁹⁹ *Conf.* X, 25, 36. Cfr. par. II.3.5.

¹²⁰⁰ *TE*, vv. 32-33: «né 'fia' né 'fu' né 'mai' né 'inanzi' o 'ndietro' / ch'umana vita fanno varia e 'nferma» e ivi, vv. 64-69: «Quel che l'anima nostra preme e 'ngombra, / 'dianzi', 'adesso', 'ier', 'diman', 'mattino' e 'sera', / tutti in un punto passeran com'ombra; / non avrà loco 'fu' 'sarà' ned 'era', / ma 'è' solo, in presente, et 'ora' et 'oggi', / e sola eternità raccolta e 'ntera». Cfr. *Conf.* IX, 10, 24: «*fuisse et futurum esse non est in ea sed esse solum, quoniam aeterna est*»; *Ver. rel.* 49, 97: «*aeternitas autem tantummodo est, nec fuit quasi iam non sit, nec erit quasi adhuc non sit*»; *En. in Ps.* 101, 2, 10: «non est ibi nisi: *Est, non est ibi: Fuit et Erit*», corsivi miei.

¹²⁰¹ *Conf.* IX, 10, 24: «*Et adhuc ascendebamus interius cogitando et loquendo et mirando opera tua et venimus in mentes nostras et transcendimus eas, ut attingeremus regionem ubertatis indeficientis, ubi pascis Israel in aeternum veritate pabulo, et ibi vita sapientia est, per quam fiunt omnia ista, et quae fuerunt et quae futura sunt, et ipsa non fit, sed sic est, ut fuit, et sic erit semper. Quin potius fuisse et futurum esse non est in ea, sed esse solum, quoniam aeterna est; nam fuisse et futurum esse non est aeternum*».

¹²⁰² Ivi, XI, 20, 26.

sommo bene, che l'*auctor* spera di osservare dopo la morte. Così l'eternità petrarchesca viene a definirsi come un'assenza di tempo interiore, lirica, non escatologica, poiché la *visio* che occupa *TE* non è qualcosa di presente, ma di sperato per il futuro.

Ora, l'approdo lirico conclusivo del poema appare possibile solo interpretando il percorso figurativo dei *Triumph*i come un viaggio nell'interiorità petrarchesca: la ricerca di uno spazio atemporale interiore,¹²⁰³ seppure con mezzi diversi rispetto a quelli utilizzati nei *Fragmenta*, mira alla stessa eternità incarnata in un simbolo che sopravviva alla morte e in una comunità che condivide la corretta interpretazione di questo stesso simbolo.

IV.4.4.10. Il Tempo-Sole e il *contemptus mundi* petrarchesco

Si è osservato come l'identificazione del tempo con il movimento degli astri sia un elemento che Petrarca riprende da Agostino, e sviluppa sia nelle *Epystole* che in *TT*. Sulla scelta di personificare il Tempo nel Sole, dunque, agisce la necessità di proporre un'immagine che rappresenti il tempo esterno e la consunzione delle cose mondane che esso porta con sé. In tal senso sotto il profilo figurativo lo spunto agostiniano viene contaminato dal poeta con «la prosopopea del Sole, figurato come autocratico sterminatore delle mondane illusioni»¹²⁰⁴ dedotta dal *Somnium Scipionis*¹²⁰⁵ e soprattutto dal commento di Macrobio.¹²⁰⁶ Questo nucleo speculativo trova una traduzione nell'allegoria del Tempo come il Sole «cinto di raggi»¹²⁰⁷ che sorge con il suo carro trasportato da quattro cavalli («Quattro cavai con quanto studio como, / pasco nell'oceano e sprono e sferzo»),¹²⁰⁸ in linea con l'iconografia classica,¹²⁰⁹ e guarda le schiere dei famosi («Alzato un poco, come fanno i saggi / guardoss'intorno»).¹²¹⁰ È in tal senso interessante notare che anche in questo caso non esiste un vero e proprio scontro tra le personificazioni, ma piuttosto il Sole con il suo movimento agisce direttamente sugli uomini illustri: «e vidi il Tempo rimenar tal prede / de' nostri nomi, ch'io gli ebbi per nulla».¹²¹¹ La stessa invidia che la personificazione esprime nel suo monologo non riguarda direttamente la Fama, ma ancora i personaggi che hanno raggiunto una gloria che permette loro di prolungare la propria memoria, mentre il Sole per essere ricordato deve faticare ogni giorno («E se fama mortal

¹²⁰³ Cfr. BARBERI SQUAROTTI, *Itinerarium*, cit., p. 50: «La cultura non ha tempo, e neppure la fenomenologia d'amore. Il tempo è assente dai *Triumph*i, perfino da quello che gli è dedicato».

¹²⁰⁴ ARIANI in *Triumph*i, cit., p. 353.

¹²⁰⁵ *Somn. Scip.* VI, 22: «Quis in reliquis orientis aut obeuntis solis ultimis aut aquilonis austrive partibus tuum nomen audiet? Quibus amputatis cernis profecto, quantis in angustiis vestra se gloria dilatari velit. Ipsi autem, qui de nobis loquuntur, quam loquentur diu?».

¹²⁰⁶ *In somn. Scip.* II, 10, 9: «Sed mundum quidem fuisse semper philosophia auctor est, conditore quidem deo, sed non ex tempore, si quidem tempus ante mundum esse non potuit, cum nihil aliud tempora nisi cursus solis efficiat. Res uero humanae ex parte maxima saepe occidunt manente mundo, et rursus oriuntur, uel eluione uicissim uel exustione redeunte. Cuius uicissitudinis causa uel necessitas talis est», corsivo mio.

¹²⁰⁷ *TT*, v. 2.

¹²⁰⁸ *Ivi*, vv. 16-17.

¹²⁰⁹ Si vedano in tal senso ad esempio *Met.* II, vv. 153-155: «Interea volucres Pyrois et Eous et Aethon, / Solis equi, quartusque Phlegon hinnitibus auras / flammiferis implent pedibusque repagula pulsant»; STAZIO, *Tebaide*, III, vv. 407-409: «soluerat Hesperii deuexo margine ponti / flagrant Sol pronus equos rutilamque lauabat / Oceani sub fonte comam, cui turba profundi»; *Etym.* XVIII, 36, 1: «Quadrigae et bigae, trigae et sejugae ab equorum numero 400 et iugo dictae. Ex quibus quadrigas soli, bigas lunae, et trigas inferis, sejugas Jovi, desultores Lucifero, et Hespero sacrauerunt. Quadrigas ideo soli jungunt, quia per quatuor tempora annus vertitur, ver et aestatem, autumnum et hyemem». Cfr. ARIANI in *Triumph*i, cit., pp. 357 e 360.

¹²¹⁰ *TT*, vv. 4-5.

¹²¹¹ *Ivi*, vv. 130-131.

morendo cresce, / che spegner si devea in breve, veggio / nostra eccellenza al fine; onde m'incresce. / [...] che più nel ciel ho io che 'n terra un uomo, / a cui esser egual per grazia cheggio?»).¹²¹² L'unico passo in cui è possibile leggere un riferimento alla Fama da parte del Tempo è da ricercare nei versi in cui significativamente egli precisa di essere il primo astro del cielo: «Ingiuria da corrucchio e non da scherzo, / venir questo a me, s' i' fossi in cielo / non dirò primo, ma secondo, o terzo!».¹²¹³ In questo passo si nota innanzitutto l'importanza della posizione di primo: analogamente a quanto si è osservato per quanto riguarda l'ordinamento delle schiere, il Sole tiene a porre in evidenza il proprio ruolo dominante, seguendo una gerarchia basata sull'importanza, laddove la Fama, identificandosi con Venere, sarebbe la prima temporalmente a sorgere annunciando l'alba. Al di là di questo cenno, tuttavia, appare chiaro che nel capitolo il nemico del Tempo non è la Fama, quanto appunto i «nomi e 'l mondo»¹²¹⁴ su cui egli trionfa, in una vittoria che viene incarnata nell'immagine, già osservata, del movimento rapido del Sole di fronte agli occhi dell'*agens*.¹²¹⁵

Il capitolo in tal senso, sotto un profilo strutturale e figurativo si pone in continuità con *TM I*, per cui la *pictura agentis* di *TT* appare strutturata in due parti: la prima immagine corrisponde all'allegoria del Sole, che funge da *imago agentis* da porre in relazione al suo monologo. La seconda *imago agentis* è quella del suo moto rapido cui consegue la contrazione del tempo: «I' vidi il ghiaccio, e li stesso la rosa, / quasi in un punto il gran freddo e 'l gran caldo». ¹²¹⁶ Questa figura è utile a ricordare la necessità di abbandonare la ricerca dei beni terreni e in ultima analisi, tutti gli interessi mondani,¹²¹⁷ come chiarisce l'intervento predicatorio dell'*auctor*, di cui la figurazione si configura come una traduzione visiva. Si noti poi come il movimento del Sole-Tempo si ponga in continuità con la sequenza creata dal tramonto del sole laurano in *TM II* e dalla comparsa della Fama, associata a Venere, in *TT*, creando la sequenza Venere/Fama – aurora («De l'aureo albergo co l'aurora inanzi»)¹²¹⁸ – Sole («sì ratto usciva 'l sol»)¹²¹⁹. La fonte di questa metafora continuata va ricercata nella celebre metafora aristotelica che pone in relazione la vita umana ad un giorno,¹²²⁰ che Petrarca incontrava in diverse fonti classiche e che ricorre nelle sue opere,¹²²¹ tra le quali lo stesso capitolo

¹²¹² Ivi, vv. 10-15.

¹²¹³ Ivi, vv. 19-21. Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Allegorie del Sole nel Triumphus Temporis*, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 373-402, alle pp. 374-375: «La Fama ha un potere straordinario rispetto al compito e alle azioni che il Sole deve compiere con fatica continua, perché è in grado di innalzare al cielo gli uomini in forza del suo potere intellettuale, indipendentemente dal moto del tempo che appare, allora, in qualche modo meccanico, e i cavalli del Sole, che egli cita come quelli ce deve strigliare, pascolare, spronare e sferzare, cioè con tutta la serie di azioni che competono al servo di stalle, ampiamente e minuziosamente sono descritti non diversi certamente da quelli di un signore mondano che sia il proprietario di cavalli». Tale sforzo del Tempo, tuttavia, non è da contrapporre tanto all'attività della Fama, quanto a quella dei famosi.

¹²¹⁴ *TT*, v. 145.

¹²¹⁵ Ivi, vv. 31-42.

¹²¹⁶ Ivi, vv. 49-50.

¹²¹⁷ BARBERI SQUAROTTI, *Itinerarium*, cit., p. 58: «Petrarca [...] nel trionfo del Tempo [...] può esprimere la riflessione sul mondo che ha come fondamento per un verso la significazione della vanità di quanto è cancellato dal trascorrere del Tempo, per l'altro l'ammonizione a non perdersi in mezzo ai valori e ai beni mondani, per attingere una durata infinita in Dio. Di questa duplice riflessione sul Tempo diviene punto di riferimento e soggetto il Petrarca nell'atto della meditazione su quanto la visione gli sta offrendo».

¹²¹⁸ *TT*, v. 1.

¹²¹⁹ Ivi, v. 2.

¹²²⁰ *Poet.* 1457^b, 17-22: «Così pure la vecchiaia sta alla vita come la sera al giorno: e dunque si dirà che la sera è la vecchiaia del giorno oppure (come Empedocle) che la vecchiaia è la sera della vita o il crepuscolo della vita».

¹²²¹ Cfr. ARIANI in *Triumphus*, cit., p. 366. Si veda in tal senso anche la riflessione di DUTSCHKE, *Le figure bibliche*, cit., p. 184: «Il “volo” e le “ali” nelle rime sono figuranti del desiderio di ricongiungersi alla donna o di sfuggire alla sua crudeltà, poi (secondo l'evoluzione in senso morale che interessa numerosi traslati della raccolta) dell'anelito verso la pace celeste; nei *Trionfi*, invece, il “volat aetas”, spesso citato da Petrarca nelle opere latine, induce l'instaurazione della metafora quale

trionfale: «Che più d'un giorno è la vita mortale?».¹²²²

Ora, la *pictura agentis* di *TT*, attraverso le due *imagines agentes* osservate, costruisce semanticamente il concetto di tempo ponendo in evidenza due elementi. Il primo riguardo l'interazione della personificazione con la propria schiera, nel capitolo infatti, anche se mancano i *nomina*, taciuti per le stesse motivazioni osservate in *TM I*, è comunque presente il riferimento ad un corteo:

Non fate contra 'l vero al core un callo,
come sete usi, anzi volgete gli occhi
mentre emendar si pote il vostro fallo;
non aspettate che la morte scocchi,
come fa la più parte, ché per certo
*infinita è la schiera degli sciocchi*¹²²³

La «schiera degli sciocchi», cui il poeta fa riferimento non più a livello figurale, ma che piuttosto comprende tutti gli uomini che seguono le immagini del mondo, sembra sovrapporsi ai morti che popolano la campagna di *TM I*. Ci sono tuttavia due differenze tra il corteo sottomesso al Tempo e quello sottomesso alla Morte: innanzitutto gli uomini assoggettati a quest'ultima non possono attuare una *conversio*, in quanto ormai dipartiti, mentre quelli vinti dal tempo hanno ancora la possibilità di cambiare, come dimostra il percorso dell'*agens*. In secondo luogo esiste una differente gradazione di coscienza tra coloro che hanno inseguito i beni terreni più bassi e quelli che hanno ricercato la Fama, seppure entrambi questi valori vengano annichiliti dal Tempo. Questo elemento, analizzato nelle pagine precedenti prendendo in considerazione il concetto di fama nel *Secretum*, viene suggerito anche dall'invidia che il Sole sperimenta verso i famosi: essendo infatti il Tempo parte dell'ordine divino ci si aspetterebbe che questo non possa provare sentimenti bassi, come l'invidia o il desiderio di fama ad esso sottesa. I caratteri del Tempo descritti da Petrarca in tal senso appaiono vicini ad una rappresentazione pagana¹²²⁴ e sanciscono la scissione completa della realtà terrena da quella oltremondana, testimoniando non solo l'adesione del poeta al *contemptus mundi* medievale, ma anche il fallimento dell'immaginazione. In altre parole se il mondo è governato da un Tempo invidioso e incostante, nulla di quello che in esso si trova può condurre alla salvezza. Così, come si osservava, Petrarca pone in evidenza le conseguenze morali di quel circolo gnoseologico chiuso analizzato nella tradizione medievale, la cui soluzione, seppur parziale, è da ricerca nella memoria, che permette il percorso trionfale.

IV.4.4.11. Il deserto, il sole e la memoria in *TE*

La rappresentazione dell'Eternità è coerente con il percorso figurativo osservato: il disfacimento della

motivo portante, iconografico e narrativo, di *TT*» e MARCOZZI, *Petrarca platonico*, cit., pp. 81-82: «Nel trionfo che gli è riservato, il tempo è rappresentato solo nella sua essenza devastatrice, che nel canzoniere non è la caratteristica principale dell'astratto: la sua principale azione, / nel poema allegorico, è quella di *travolgere* ogni cosa, nomi compresi, al fine di introdurre all'estrema dissoluzione operata dall'eternità. La differenza tra la linearità del poema e la circolarità del canzoniere è qui ribaltata e, come scrive Ariani, il tempo «da metafora tende a farsi rappresentazione».

¹²²² *TT*, v. 61.

¹²²³ Ivi, vv. 79-84, corsivo mio.

¹²²⁴ Cfr. BARBERI SQUAROTTI, *Allegorie del Sole*, cit., p. 375: «Il discorso del Sole non ha assolutamente nulla di biblico, ma è una raffigurazione esclusivamente pagana».

realtà terrena e la sua sostituzione con un mondo altro («veder mi parve un mondo / novo, in etate immobile ed eterna, / e 'l sole e tutto 'l ciel disfar a tondo / con le sue stelle, ancor la terra e 'l mare»)¹²²⁵ corrisponde ad una desertificazione dell'ambiente («quasi in terra d'erbe ignuda et erma»)¹²²⁶ che si pone apparentemente in continuità con *TT*. Per questa desolata rappresentazione Ariani rintraccia due possibili fonti, l'*Apocalisse*, dove la meretrice Babilonia viene descritta come desolata e nuda¹²²⁷ e l'*Itinerarium in mentis Deum* di Bonaventura, nel quale il teologo paragona la contemplazione di Dio al passaggio dall'Egitto al deserto, dove giunge la manna.¹²²⁸ A queste sarebbero da aggiungere alcune riflessioni di Agostino nelle *Enarrationes in Psalmos*, in particolare sul deserto inteso come immagine della decadenza del mondo,¹²²⁹ ma anche come passaggio necessario al suo rinnovamento.¹²³⁰ Ma la fonte più vicina alla rappresentazione petrarchesca è da ricercare nella tradizione monastica: questa recependo «l'*orientale lumen* che splende per la prima volta nelle biografie e nei detti degli anacoreti egiziani, siriani e palestinesi»,¹²³¹ produce le *Vitae Patrum*, dove ricorrente è l'opposizione tra città e deserto, due contesti entro i quali il monaco itinerante deve trovare il proprio equilibrio.¹²³² Tale modello, strutturando la vita dei monaci nel medioevo occidentale,¹²³³ permea anche le tradizioni figurativa e predicatoria. I predicatori divengono infatti «i nuovi padri del deserto»,¹²³⁴ ma in questo contesto, come evidenzia Bolzoni, gli equilibri si spostano, favorendo quest'ultimo come ambiente prediletto del monaco, rispetto alla città:

la situazione ideale del predicatore non è quella della città, ma quella del deserto; l'atto stesso del predicare si presenta come concessione dolorosa, anche se necessaria: impone di andare fra la gente, di strapparsi alla pace

¹²²⁵ *TE*, vv. 20-23.

¹²²⁶ *Ivi*, v. 31.

¹²²⁷ *Apoc.* 17-16: «hi odient fornicariam et desolatam facient illam et nudam».

¹²²⁸ BONAVENTURA, *Itinerarium Mentis in Deum*, VII, 2: «pascha, hoc est transitum, cum eo [Cristo] facit, ut per virgam crucis transeat mare rubrum, ab Aegypto intrans desertum, ubi gustet manna absconditum», corsivo mio.

¹²²⁹ *En. in Ps.* 62, 3: «Et hic est desertum ubi multum sitiunt, et audituri estis vocem modo sitiatis in deserto. Si autem cognoscamus nos sitiatis, cognoscemus nos et bibentes. Quia qui sitit in isto saeculo, in futuro saeculo satiabitur, dicente Domino: Beati qui esuriunt et sitiunt iustitiam, quia ipsi saturabuntur. Ergo in hoc saeculo non debemus quasi amare saginam»

¹²³⁰ *Ivi*, 106, 13: «Ubi erant omnia immunda sacrificia, quando desertum erant, quando squalebant, quando salinae erant omnes gentes; ibi nunc fontes, ibi nunc flumina, ibi nunc stagna aquarum, et exitus aquarum. Ergo superbis restitit, humilibus autem dedit gratiam».

¹²³¹ DELCORNIO, *Città e deserto*, cit., p. 81.

¹²³² *Ivi*, p. 38: «nell'esperienza del deserto non vi era soltanto l'anacoresi, l'allontanamento dalla città verso le zone marginali o nel cosiddetto "deserto interno", luogo infestato dalle fiere e dai demoni; era normale anche un riavvicinamento alla città».

¹²³³ *Ibidem*: «La dinamica della predicazione itinerante prevede, come già avvenuto per i monaci d'Oriente, momenti di riposo, di contemplazione, e "zones d'errance" che attraversano la città, ma senza lasciarsene imprigionare».

¹²³⁴ *Ivi*, p. 37. Cfr. *ivi*, pp. 83-84: «L'ammirazione per i Padri del deserto si rinnova e trova nuovi orientamenti nel Duecento, in un contesto urbano caratterizzato dall'attivissima predicazione degli Ordini Mendicanti, e dell'emergere di una esigente spiritualità dei laici. Frati Predicatori e Minori, per tacere di altri Ordini Mendicanti, rileggono con diverse interpretazioni quegli antichi testi, le *Vitae Patrum* o *Vitaspatrum*, che spesso erano globalmente attribuite a san Girolamo; essi li imitano nella nuova agiografia, li ripropongono nella predicazione e nella pittura. La scelta della *Regula* di s. Agostino da parte di Domenico di Guzmán poneva i suoi frati nella linea della tradizione monastica sicché le *Vitae Patrum* e le *Collationes* di Cassiano erano letture previste per i novizi. Frequentissimi sono i riferimenti ad aneddoti e sentenze delle *Vitae Patrum* inserite da Umberto di Romans, quinto maestro generale, nei testi normativi dell'*Ordo Praedicatorum*. In particolare per i domenicani «da una parte il modello eremitico è percepito [...] come elemento fondamentale della propria identità; dall'altra è proposto ai laici come efficace illustrazione del messaggio penitenziale, che è il nucleo essenziale della loro predicazione» (*ibidem*). Tra le testimonianze pittoriche compare anche il Camposanto di Pisa, che contrappone la vita della città all'isolamento dei monaci, si veda in tal senso BOLZONI, *La rete delle immagini*, cit., pp. 17-18: «Le immagini che descrivono la vita dei padri nel deserto si collegano [...] alle *Vitae patrum* volgarizzate dal Cavalca».

della solitudine monastica, di affrontare, in una sfida quasi sovrumana, la corruzione della città¹²³⁵

Questo immaginario viene recepito dalla tradizione letteraria,¹²³⁶ come testimoniano *in primis* le riscritture parodiche delle figure monastiche nel *Decameron* di Boccaccio,¹²³⁷ ma anche il *De vita solitaria*, dove, come si è osservato, ricorrente è la contrapposizione tra città e deserto¹²³⁸ e l'individuazione di quest'ultimo come spazio in cui affrontare le tentazioni.¹²³⁹

A fronte di quanto detto è possibile interpretare il deserto di *TE* come il compimento di un percorso meditativo dell'*agens* modellato su quello monastico, anch'esso volto ad un'interiorizzazione della visione:

L'abbandono dei luoghi abitati, la fuga verso il deserto è lo schema fondamentale dell'agiografia monastica: i progressi spirituali coincidono con gli spostamenti verso l'interno, alla ricerca del *paneremon*, di un deserto più vasto e severo, che non pare mai veramente raggiunto da nessun monaco¹²⁴⁰

In tal senso, se la «schiera degli sciocchi» di *TT* in questo modo si identifica con il profilo di coloro che vivono lontano da loro stessi e dalla meditazione, come l'*occupatus* del *De vita solitaria*, a questi Petrarca si oppone quale *exemplum*, costruendo il suo poema proprio sulla coesistenza di parola e immagine che caratterizza la tradizione monastica e predicatoria.

Per questa ragione la sostituzione dell'ambiente naturale con il paesaggio desertico come spazio immaginario utilizzato per la *meditatio* si configura come l'apice di quella tecnica di proiezione interiore di un ambiente meditativo osservata nella mnemotecnica petrarchesca,¹²⁴¹ assumendo una precisa funzione e opponendosi alle immagini fin qui osservate. Il deserto di *TE*, infatti, funge da *imago agentis* del fallimento della memoria nella rappresentazione dell'Eternità, affermato chiaramente nel capitolo:

Quasi spianati dietro e 'nanzi i poggi
ch'occupavan la vista, non fia in cui

¹²³⁵ BOLZONI, *La rete delle immagini*, cit., p. 16. Si veda in tal senso GIORDANO DI PISA, *Quaresimale fiorentino 1035-1306*, a cura di C. Delcorno, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 40-41: «Stette Cristo tra bestie e con anegli, fuggie gli uomini, fuggi il mondo, a dārete exemplo che ttu dēi fuggire la gente e andare al diserto. Questo diserto può essere la cella tua, la casa tua, la camera tua... e però quegli che vogliono campare è misteri che tutti escano del mondo o andādosine al diserto o a la religione o fuggendo la gente in cheunque modo puoi, però che 'l dimonio ci è troppo forte. E la ragione si è per li molti aiutatori ch'egli ha: ogni uomo è uno atatore del demonio a farti cadere e pericolare. E però che ne la città sono molte genti, però v'è il grande pericolo, per li molti atatori del demonio: fuggendo la gente fuggi tanti nemici».

¹²³⁶ DELCORNIO, *Città e deserto*, cit., p. 56: «Come i cicli pittorici ispirati ai Padri del deserto, così i volgarizzamenti dei testi religiosi – in particolare le *Vite dei Santi Padri* – non si rivolgono soltanto ad un pubblico di laici devoti, ma di facile contentatura, ma interessano i lettori “religiosi” di tutti i livelli, sia i laici che i chierici».

¹²³⁷ Cfr. *ivi*, pp. 137-164.

¹²³⁸ *Vit. sol.* I, 12: «Et quanquam viri huius exitus in re dubium esse non sinat, habet tamen is, quem dixi, locus tragicus etiam stuporem, quod ille, cui deserta in solitudine libertas integra et imperturbatum philosophie studium, in urbe autem regia ne vita quidem ab inclementia hominum salva fuit, casum ipse suum et ruinam gravem tanto ante previderit literisque mandaverit»; *ivi*, II, 1: «non inquiram quo consilio Paphnutius tres Dei amicos ex urbibus ad deserta perduxit, quasi ad tutiorem et Deo propinquiorem locum». Cfr. VOCI, *Petrarca e la vita religiosa*, cit., p. 57: «Il deserto è per Petrarca un luogo adatto alla ricerca della saggezza, e, in questa visione, si tinge dei colori mistici del *paradisum* in terra».

¹²³⁹ *Vit. sol.* II, 1: «Quenam vero vox? Illa forsitan: “Fuge solitudinem, urbes cole; locus hic tedii, ille gaudii locus et quietis; Alexandriam pete, in patriam tuam redi”? Et non potius illa vox fuit: “Si quiescere cupis, Antoni, vade nunc ad interius desertum”? Cui mox obtemperans, oblato divinitus viarum duce, profectus est. Ut in deserto manens, et semper in acie armatus, omnes demonum vicit insultus; ut philosophia mundique sapientia, tumidum nomen, ab humili et illiterato seniculo validissimis atque clarissimis rationibus confutata atque calcata est».

¹²⁴⁰ DELCORNIO, *Città e deserto*, cit., p. 178.

¹²⁴¹ Cfr. par. III.3.1.1.

vostro sperare e rimembrar s'appoggi¹²⁴²

Infatti, la completa alterità della realtà oltremondana rispetto a quella terrena impedisce una figurazione diretta dell'Eternità, in linea con quanto osservato sia nelle *Confessiones* agostiniane che nel pensiero petrarchesco.¹²⁴³ Ciò, tuttavia, non conduce ad un silenzio aniconico del poeta, ma all'utilizzo di un'immagine arbitraria. È questo a ben vedere il punto in cui la mnemotecnica petrarchesca esprime tutte le sue potenzialità e allo stesso tempo afferma i suoi limiti: la sistematica negazione della dimensione escatologica della *visio* fin qui osservata, infatti, permette al poeta di creare una rappresentazione arbitraria, che in quanto tale non si configura come una verità *in factis*, né come una certezza morale, ma piuttosto come un'affermazione di fede, traducendo visivamente quanto affermato dall'*agens* all'inizio di *TE*.¹²⁴⁴ In tal senso l'*imago agentis* del deserto non ha la funzione di costruire semanticamente l'Eternità divina, quanto di rappresentare la sospensione del tempo interiore attuata tramite la *meditatio* intenta che deve guidare la *contemplatio mortis* e l'attesa dell'aldilà.

Accanto al deserto, la figurazione di *TE* riprende il motivo del sole. Si è osservato, in tal senso, come il contenuto filosofico-sapienziale dei *Triumph* si sviluppi a partire dai due motivi topici del *corpus carcer* e della luce solare e si è analizzato come la Fama rappresenti una luce interstiziale in grado di sanare provvisoriamente l'assenza del sole laurano dopo la morte della donna. La sostituzione della luce della gloria con il Sole di *TT* produce tuttavia un nuovo ritorno all'oscurità metaforica, attribuendo all'astro una valenza negativa. Ora, i valori simbolici del sole fin qui osservati ricorrono nei *Fragmenta*, creando un nodo semantico che afferisce volta per volta a Laura, all'astro, alla gloria e a Dio,¹²⁴⁵ ma mentre nella raccolta queste valenze coesistono in modo contraddittorio, l'impianto narrativo del poema impone uno sviluppo ordinato del motivo, che trova la sua soluzione in *TE*. Qui si assiste alla comparsa di un nuovo sole nel paesaggio oltremondano: «e 'l sole e tutto 'l ciel disfar a tondo / con le sue stelle, ancor la terra e 'l mare, / e rifarne un più bello e più giocondo». ¹²⁴⁶ Tale rappresentazione tradisce ancora l'alterità della realtà oltremondana: l'astro osservato dalla terra, infatti, in *TT* perde il suo valore simbolico afferente a Dio, il quale viene figurato in un nuovo sole, che tuttavia, non essendo frutto di un'immagine esperienziale, si configura come

¹²⁴² *TE*, vv. 70-72, corsivo mio.

¹²⁴³ BARBERI SQUAROTTI, *Nodi d'amore*, cit., p. 502: «dalla profondità stessa dei simboli e delle figure non si ricava la conciliazione, ma l'ambiguità. Allo stesso modo il prodotto più alto dell'ingegno umano, la somma ricapitolazione del sapere, della poesia e della virtù non può che approdare alla consapevolezza dell'intrinseca vanità del tutto. La redenzione è necessariamente fuori dal mondo e fuori da dominio della poesia, in quell'aldilà eterno con cui Petrarca chiude dantescammente il suo itinerario, ma che non vede».

¹²⁴⁴ Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 296: «la *Commedia* è certo il grande modello "in negativo" dei *Triumph* [...]. Petrarca ha voluto emulare il grande predecessore nell'eccellenza della poesia *popularis* (*Fam.*, XXI, 15, 1) giocando, a sua volta, su un'efficientissima *mutatio insignis*: assunti certi moduli dell'*auctoritas* prescelta *per aemulatio in opponendo* – i capitoli in terzine, il contenitore onirico-visionistico, la guida agli inferi di un Eros peccaminoso, i moduli dell'approccio e della conversazione con i personaggi incontrati dall'*agens* [...], che sono, anche linguisticamente, i luoghi di massimo avvicinamento e tributo alla *Commedia* per l'alta incidenza di stilemi "comici" –, l'esito complessivo ne è lontanissimo, e proprio nel momento più delicato, il trionfo finale, che non è di Dio e delle sue schiere beate, ma di una creatura effimera, consegnata all'Eternità dalla fama procurata dai versi del suo amante».

¹²⁴⁵ BARBERI SQUAROTTI, *Allegorie del Sole*, cit., p. 401: «L'emblema del sole, così frequente nel corso delle rappresentazioni, delle visioni, delle trascrizioni in immagine delle esperienze fondamentali dell'uomo (Laura, la gloria, Dio, il dio pagano del carro che dall'alba alla notte trascorre in cielo, e segna in questo modo il susseguirsi delle esperienze e delle vicende del mondo e le azioni degli uomini fino a quelle supreme e degne di valore e celebrazione, come l'arte e le imprese eroiche e virtù certe)». Si veda in tal senso anche l'utilizzo del termine *iubar* da parte di Petrarca, analizzato in BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'Eterno*, cit., pp. 101-102.

¹²⁴⁶ *TE*, vv. 22-24, corsivi miei.

un'immagine arbitraria, utilizzata come simbolo culturale con funzione mnemonica. È questo, a ben vedere, un ultimo processo di risemantizzazione del patrimonio immaginario della cultura medievale: pur aderendo a questo, infatti, Petrarca nega la fondatezza dell'analogia tra Dio e il sole visibile tramite i sensi, sulla base del fallimento della figurazione memoriale osservato in *TE*. L'astro dunque acquisisce come osservato la funzione di una *imago agentis* arbitraria, utilizzata per richiamare il «sommio bene»¹²⁴⁷ e in questo modo tale immagine porta a compimento il percorso di figurazione interiore e memoriale dei *Triumphs*, costruendo una rappresentazione di Dio¹²⁴⁸ da contemplare nel deserto della meditazione. La *pictura agentis* di *TE* si viene così a strutturare come un'immagine di contemplazione interiore della divinità, basata su una costruzione memoriale, di per sé fallace, ma in grado di opporsi all'azione del tempo. Proprio qui, come si osserverà, avviene la costruzione del simbolo laurano che si dimostra in grado di sopravvivere alla morte e di alimentare la speranza dell'*auctor*.

IV.4.4.12. La *varietas* della Fortuna e la *reductio ad unum*

Si è osservato nel par. III.3.3.5 come nel *De remediis* Petrarca utilizzi una mnemotecnica basata su uno schema legato alla contrapposizione tra ragione e passioni, nel quale si rintraccia un uso misto di *imagines agentes* e *exempla* in qualità di strumenti per opporsi alla fortuna. Tuttavia, proprio la Fortuna, che è oggetto di tante riflessioni del poeta, come si è osservato nel par. III.1.1, si configura come la grande assente dei *Triumphs*. Ci si aspetterebbe infatti che in un poema petrarchesco di chiaro indirizzo morale la sorte abbia un ruolo centrale, anche vista la sistematica condanna dei beni terreni, da essa dispensati secondo la concezione medievale, che ricorre nel testo. Ebbene, sulla base di quanto osservato è possibile individuare uno dei significati filosofico-morali del poema proprio nell'opposizione della *meditatio* memoriale alla *fluctuatio animi* prodotta dalla sottomissione alla sorte. Ciò si osserva notando come questo tema venga suggerito e figurato, seppure in filigrana, in diversi luoghi dei *Triumphs*, il primo dei quali si incontra in *TC IV*, nella descrizione dell'ingresso dell'*agens* nella schiera degli amanti:

*Poscia che mia fortuna in forza altrui
m'ebbe sospinto, e tutti incisi i nervi
di libertate ov'alcun tempo fui,
io, ch'era più salvatico che i cervi,
ratto domesticato fui con tutti
i miei infelici e miseri conservi*¹²⁴⁹

Questo passo si pone in linea con la definizione di Amore che ricorre in *TC III*, dove egli governa come una «stella iniqua»,¹²⁵⁰ ma più in generale, come ricostruisce Pacca, la concezione fatalistica

¹²⁴⁷ Da cui l'impressione di CONTINI, *Preliminari*, cit., p. 34: «il suo [di Petrarca] non è già il Dio che compone le contraddizioni [...] ma è quel Dio che interviene a sedare il tedio e consolare la stanchezza, s'introduce insomma come tema psicologico».

¹²⁴⁸ BARBERI SQUAROTTI, *Allegorie del Sole*, cit., p. 401: «al di sopra di ogni sole emblematico e mitologico c'è il Sole come suprema immagine di Dio, nella cui luce eterna si compendia ogni altro significato e ogni altro valore, che non sopporta mutamenti e vicende, come accade, invece, con il sole-Laura, mortale, e con il sole-gloria, sottoposto al Tempo, e con il sole stesso come il luminare celeste, creato da Dio come regolatore del Tempo».

¹²⁴⁹ *TC IV*, vv. 1-6.

¹²⁵⁰ *TC III*, v. 146.

dell'eros che si incontra in *TC* trova riscontri anche nei *Fragments*.¹²⁵¹ Un caso emblematico in tal senso è quello di Ippolito osservato in *TC I*, egli infatti, pur non meritando di essere punito, entra nella schiera amorosa solo per un caso, si potrebbe dire, dettato dalla fortuna. Non sono infatti sotto il controllo dell'eroe greco né l'innamoramento di Fedra né le sue conseguenze: gli eventi sono dunque prodotti dalla passione della donna e dalla Fortuna, almeno per quanto concerne il destino di Ippolito. Accanto a questi richiami al fatalismo dell'eros, in *TC III* si incontra una precisa sovrapposizione tra l'iconografia di Amore e quella della Fortuna, quando l'*auctor* afferma di aver appreso «come sono instabili sue rote».¹²⁵² L'associazione tra i due apparati iconografici non è una novità petrarchesca,¹²⁵³ ma essa contribuisce a sottolineare l'importanza della sorte sottesa al trionfo di Eros.

Ora, il fatalismo erotico apparentemente contraddice quanto osservato sia nel *Secretum* che nella rappresentazione figurale del palazzo-prigione di Amore, riguardo alla possibilità di opporsi alle passioni grazie alla volontà. Ma in realtà la componente dell'eros legata alla sorte tocca solo la contingenza della vita individuale: Amore infatti determina l'insorgenza della passione e seleziona l'oggetto del desiderio, ma l'eros può essere controllato dall'individuo attuando il dominio delle passioni, come dimostra l'*exemplum* laurano. Tale controllo si realizza tramite l'applicazione della volontà virtuosa che determina la salvezza dell'anima, ma non necessariamente quella della vita, come dimostrano il caso di Ippolito e quello di Laura.¹²⁵⁴ La contrapposizione tra *passiones* e *virtutes*, come si è osservato, è l'oggetto dell'allegoria trionfale, e in tal senso non è un caso se l'eroe greco è uno dei pochi personaggi nominati sia in *TC* che in *TP*: egli infatti, come Laura, va incontro alla morte, ma la virtù gli permette di salvarsi e di diventare un *exemplum* morale. La sorte si configura dunque, in linea con quanto osservato nel par. III.1.2, come la dominatrice dell'accidente, ma non dell'animo dell'uomo.

Ancora il tema della fortuna è sotteso alle riflessioni dell'*auctor* sulla schiera di quelli «che fur detti felici» in *TM I*. Tale dinamica si osserva confrontando i *Triumphs* con l'*Amorosa Visione*, infatti la condanna delle «vanità palesi», osservata nel brano dal tono predicatorio analizzato nelle pagine precedenti, ricorre anche nel poema boccacciano, ma in questo caso essa è associata alla personificazione della Fortuna:¹²⁵⁵

Voi terreni animai desiderate
I voler vostri tutti conseguire
Mediante costei, *cui voi chiamate*

¹²⁵¹ Cfr. PACCA in *Triumphs*, cit., p. 165: «una siffatta concezione fatalistica dell'amore si trova espressa in *RVF* 22, 24 "lo mio fermo desir vien da le stelle"; 174, 1-2 "Fera stella (se 'l cielo à forza in noi / quant'alcun crede) fu sotto ch'io nacqui"; 187, 12-14 "stella difforme et fato sol qui reo / commise [Laura] a tal che 'l suo bel nome adora, / ma forse scema sua lode parlando; 217, 11 "tal fu mia stella, et tal mia cruda sorte"».

¹²⁵² *TC III*, v. 178.

¹²⁵³ Cfr. PACCA in *Triumphs*, cit., pp. 174-175.

¹²⁵⁴ Cfr. BARBERI SQUAROTTI, *Itinerarium*, cit., p. 51: «Poiché l'esperienza d'amore è di carattere estremo, il Petrarca sceglie esemplarmente e moralisticamente personaggi di intrichi amorosi con finali funesti: ma più che la morte vera e propria ha rilievo la condizione di personaggi su cui Cupido ha trionfato nella sua guerra contro la pace e la serenità degli uomini, coloro che l'amore hanno patito non soltanto negli effetti strazianti della passione, ma nella disperazione, nel suicidio, nell'omicidio».

¹²⁵⁵ Per la rappresentazione della Fortuna si veda *Am. Vis.* XXXI, vv. 10-24: «Color con festa e con gioconditate / Parevan tutti con li vestimenti, / Costor con doglia e con avversitate. / Hai, quanto quivi parevan dolenti, / E spaventati qualunque vi s'era / Con vili e poverissimi ornamenti! / Ivi vid'io dipinta in forma vera / Colei, che muta ogni mondano stato, / Talvolta lieta e tal con trista cera: / Col viso tutto d'un panno fasciato, / E leggermente con le man volveva / Una gran rota verso il manco lato. / Horribile negli atti mi pareva, / E quasi sorda, a niun prego fatto / Da nullo, lo intelletto vi porgeva».

Fortuna buona e rea, secondo ch'essa
 Vi dà e to' mondana facultate.
 In prima alcuni domandano ad essa
 Molta *ricchezza*, credendosi stare
 Senza bisogno alcun possedendo essa.
 Vaghi sono altri soldi poter fare,
 Sicché avuti sieno in reverenza
 Da tutti, e 'n ciò s'ingegnan d'avanzare.
 In alcuni altri aver *somma potenza*
 Par sommo bene, e questo van cercando,
 Tanto gli abbaglia la falsa credenza.
 Risplendere altri si vanno ingegnando
 Di nobil sangue, ed il *nome famoso*
 O per guerra o per pace van cercando¹²⁵⁶

Ricchezza e potenza dispensati dalla volubile Fortuna sono in tal senso i valori sottratti dalla morte, che non a caso in *TM I* lascia coloro che hanno seguito queste vanità palesi «ignudi, miseri e mendici». ¹²⁵⁷

Nei *Triumphs*, poi, come nell'*Amorosa Visione*, la Fortuna è anche dispensatrice di Fama, come si legge in due casi esposti in *TF II*, quello di Alessandro I re dell'Epiro e quello di Creso re di Lidia. Nel primo Petrarca pone in evidenza come il tiranno fosse paragonabile per valore al suo celebre nipote Alessandro Magno, ciò è dimostrato dal suo tentativo di espansione a occidente, contro popoli più valorosi di quelli orientali. Proprio questo è però l'«altro intoppo»¹²⁵⁸ che ha impedito ad Alessandro I di raggiungere gli stessi onori del nipote, così commentando il personaggio l'*auctor* nota: «quanto del vero onor, Fortuna, scindi!». ¹²⁵⁹ Anche Creso cadde in disgrazia, perdendo il suo regno ed essendo fatto prigioniero dai Persiani, e la sua storia dimostra l'incostanza del valore della fama e il dominio della sorte («manifesto esempio / che poco val contra Fortuna scudo»). ¹²⁶⁰ La Fama, dunque, pur essendo determinata dalle voci del volgo, ed anzi proprio per questo, è soggetta, al pari dell'Amore, alla Fortuna.

Infine, si è osservato nel par. III.1.2 come in Petrarca la sorte finisca per essere trattata come una forma, una conseguenza del tempo. Ariani in tal senso pone in evidenza che in *TT* «il *topos* classico della ruota solare, come simbolo delle effimere fortuna mondane, dà a Petrarca una semantica della revolutività inarrestabile delle età e dei tempi, agostinianamente sentiti come “semper absens”». ¹²⁶¹ Così il percorso trionfale, in linea con quanto osservato nel pensiero petrarchesco, conduce in *TT* allo svelamento che dietro ai casi della fortuna c'è solo il cambiamento prodotto dallo scorrere del tempo, il quale non a caso «triumpha in nomi e 'l mondo», ¹²⁶² portando con sé non solo la Fama, svelandone la natura di «morir secondo», ¹²⁶³ ma anche le cure, le oscillazioni e la *varietas* della realtà terrena.

È questo un punto di particolare importanza per comprendere tanto la costruzione del poema, quanto la trattazione filosofico-morale ad essa sottesa. Infatti la varietà dei casi del mondo,

¹²⁵⁶ *Am. Vis.* XXXII, vv. 2-18, corsivi miei.

¹²⁵⁷ *TM I*, v. 81.

¹²⁵⁸ *TF II*, v. 14.

¹²⁵⁹ Ivi, v. 15. Cfr. anche la variante di H: «quanto al vero, Fortuna, giungi et scindi!» in *Triumphs*, a cura di Pacca, cit., p. 398.

¹²⁶⁰ *TF II*, vv. 47-48. L'episodio declinato con lo stesso valore esemplare è già presente in *Roman de la Rose*, vv. 6459-6600.

¹²⁶¹ ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 353.

¹²⁶² *TT*, v. 145.

¹²⁶³ Ivi, v. 143.

evidenziata tramite gli *exempla* che popolano i *Triumphs*, sono all'origine delle «false opinioni» che inducono l'errore e questo tema, come si è visto, ricorre sia in *TC* che in *TF*. Tale riflessione morale trova anche una traduzione allegorica nei due trionfi, in due caratteristiche che, come si osservava, rappresentano delle innovazioni figurative di Petrarca rispetto alla tradizione. La prima di queste si incontra in *TC I*, dove Amore viene descritto con «due grand'ali / di color mille»: ¹²⁶⁴ esiste un solo precedente di questa rappresentazione legata ad Eros, ossia il *Catalepton* pseudo-virgiliano, ¹²⁶⁵ che tuttavia è quasi sicuramente ignoto a Petrarca. ¹²⁶⁶ L'immagine, dunque, deriva più probabilmente dalla figurazione di Iride nell'*Eneide*, ¹²⁶⁷ le cui caratteristiche ali vengono utilizzate in *TC I* con funzione allegorica, ma i commentatori non concordano sul loro significato. Ora, Ariani suggerisce che la molteplicità dei colori delle ali di Amore nei *Triumphs* simboleggi «l'“instabilitas” dell'amante» ¹²⁶⁸ secondo la descrizione che fornisce Cicerone e che Petrarca riprende nel *Secretum*:

Haec inconstantia mutabilitasque mentis quem non ipsa pravitate deterreat? Est etiam illud, quod in omni perturbatione dicitur, demonstrandum, nullam esse nisi opinabilem, nisi iudicio susceptam, nisi voluntariam. Etenim si naturalis amor esset, et amarent omnes et semper amarent et idem amarent, neque alium pudor, alium cogitatio, alium satietas deterreret¹²⁶⁹

A ben vedere tuttavia, il ragionamento di Cicerone non riguarda solo la volubilità dell'innamorato, ma anche la molteplicità dei casi d'amore: infatti la prova dell'innaturalità dell'eros perverso risiede, secondo il retore, nella sua *varietas*. Castelvetro legge in questo modo l'allegoria delle ali colorate, ponendola in relazione alla varietà dell'esperienza erotica, ¹²⁷⁰ che prende forma narrativa nella serie di *exempla* amorosi di *TC*. In realtà le due interpretazioni non si escludono: se infatti l'amore è un sentimento che nella sua eterogeneità può divenire innaturale portando l'amante all'instabilità, proprio quest'ultima si realizza in una molteplicità di casi e storie raffigurate allegoricamente nei mille colori delle ali di Amore, che non a caso vengono «spennacchiate» da Lucrezia e Penelope in *TP*, a sottolineare la loro importanza allegorica.

La medesima *varietas* è anche caratteristica negativa della Fama: si è infatti osservato come di questa esistano secondo Petrarca diverse tipologie, determinate dalle caratteristiche della comunità che tramanda i nomi dei diversi personaggi. In *TT* la molteplicità della fama viene rappresentata allegoricamente dalle corna: «Or, perché *umana gloria ha tante corna*, / non è mirabil cosa s'a fiaccarle / alquanto oltra l'usanza si soggiorna». ¹²⁷¹ L'immagine ricorre anche in *Rvf 27* («prese à già l'arme per fiacchar le corna / a Babilonia, et chi da lei si noma»), ¹²⁷² e trova la sua fonte nella Bibbia, dove «implica almeno una sfumatura di superbia», ¹²⁷³ anche se in alcuni casi assume una differente valenza, come ad esempio in Ps, 74, 11: «et omnia cornua peccatorum confringam, et exaltabuntur cornua iusti». Anche la *varietas* della Fama nei *Triumphs* si configura dunque come elemento

¹²⁶⁴ *TC I*, vv. 26-27.

¹²⁶⁵ *Catalepton*, XIV, vv. 9-10: «marmoreusque tibi cum mille coloribus ales / in morem picta stabit Amor pharetra». Cfr. *Triumphs*, a cura di Ariani, cit., p. 85.

¹²⁶⁶ PACCA in *Triumphs*, cit., p. 59.

¹²⁶⁷ *Aen.* IV, vv. 700-701: «Ergo Iris croceis per caelum roscida pennis, / mille trahens varios adverso sole colores».

¹²⁶⁸ ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 86.

¹²⁶⁹ *Tusc.* IV, 35, 76: «inconstantia mutabilis mentis». Cfr. *Secr.* III, 162: «in plurimas, et ex amante mulierosus vagus et instabilis fias». Si veda ARIANI in *Triumphs*, cit., pp. 85-86.

¹²⁷⁰ CASTELVETRO, *Opere critiche*, cit., p. 252: «Per la vaghezza d'infiniti modi di far innamorare altrui». Altri invece pongono l'immagine in relazione al «trascolorare degli amanti», cfr. PACCA in *Triumphs*, cit., p. 59.

¹²⁷¹ *TT*, vv. 121-123, corsivo mio.

¹²⁷² *Rvf 27*, 3-4. Cfr. *Fam.* VII, 2, 12: «confer [...] Scipionem Africanum Hannibalis *cornua confrigentem*», corsivo mio.

¹²⁷³ PACCA in *Triumphs*, cit., p. 498.

negativo, contro cui si oppone il Tempo.

Ora, si è osservato nel par. III.3.3.6 come nella concezione petrarchesca la molteplicità del mondo corrisponda ad un'unica verità, ossia Dio. In tal senso la *varietas* dei casi esposti attraverso le stazioni trionfali appare come un vero e proprio trionfo della Fortuna sotteso a tutto il percorso poematico, attraverso il quale tale varietà viene ricondotta alle *passiones* interiori all'uomo e combattuta con i mezzi propri della meditazione memoriale e della figurazione conseguente. È questo il percorso trattato per mezzo dei motivi del *corpus carcer* e del sole, evidenziati in relazione allo svelamento della verità morale sottesa ai *Triumph*. Queste due immagini incarnano infatti i nuclei filosofico-meditativi da opporre al dominio della Fortuna, ponendo in luce la vanità della sua *varietas*: così attraverso la contemplazione della figura del *corpus carcer* nella prima parte del poema si svuotano di significato le *passiones* che tormentano l'esistenza nel mondo sensibile, mentre la meditazione dell'immagine del sole priva di senso anche la parvenza di quest'ultimo.

L'insieme dei cinque trionfi osservati in terra, dunque, si configura come una macro-pittura che funge da richiamo memoriale della varietà della Fortuna e del trionfo del Tempo sulle cose mondane. Grazie alla contemplazione di questa macro-pittura, e alla conseguente coesistenza di una costruzione mnemonica in equilibrio con una tecnica di oblio, il percorso filosofico-morale sotteso ai *Triumph* approda ad una *reductio ad unum* per svelare l'unica verità etica, ossia la fede nel sommo bene, portando a compimento il viaggio etico sotteso alla *fictio* escatologica.

IV.5. ATTUALIZZAZIONE LIRICA E MNEMOTECNICA NEI TRIUMPHI

Si è osservato come nei *Triumph* la *fictio* visionaria dell'*agens* celi una serie di *picturae agentes* elaborate nella memoria dell'*auctor* e come attraverso queste ultime Petrarca miri a rappresentare delle verità morali. Si è poi analizzato come l'*auctor* attualizzi tali *picturae* di fronte al proprio sguardo, tradendo una dimensione memoriale e lirica del poema, nel quale, a fronte delle contraddizioni analizzate, permane una coerenza osservabile nel percorso interiore di entrambe le personificazioni dell'io, analogamente a quanto avviene nelle canzoni "a polittico". Rispetto a queste, tuttavia, l'introduzione della duplice dinamica di riconoscimento e raffigurazione evidenziata da Huss nei *Triumph*, produce delle importanti variazioni. All'*agens* del poema, infatti, in quanto osservatore delle immagini, è affidato un ruolo prettamente meditativo, che appare dirimente per riconoscere non solo le caratteristiche della rappresentazione trionfale, ma anche il significato filosofico-morale ad essa sotteso. D'altro canto se il percorso dell'*auctor* si struttura attorno all'attualizzazione delle medesime immagini, è anche vero che egli non è solo il loro contemplatore, ma anche il loro costruttore. In tal senso l'azione dell'*auctor* nel poema appare caratterizzata da quattro fasi:

1. Nella prima, preliminare, egli raccoglie i dati esperienziali e finzionali presenti nella memoria.
2. Nella seconda egli compie un vero e proprio lavoro di *cogitatio*, associandoli e arrangiandoli nella *fictio* visionaria.
3. Nella terza egli contempla le immagini create in questo modo, attualizzandole e aderendo alla temperie emotiva dell'*agens*.
4. Nella quarta egli compie una *ruminatio* che gli permette di estrapolare dall'immagine una verità morale, che alimenta la composizione del trionfo successivo.

Ora, l'individuazione di questo processo conduce a due riflessioni: la prima riguarda l'identità dell'*auctor*, la seconda il funzionamento della sua memoria. Per quanto riguarda la prima è necessario sottolineare che l'*auctor* non corrisponde al narratore del poema: egli infatti, nella sua alternanza di anticipazioni della visione e immedesimazione nella temperie emotiva dell'*agens*, non è che una delle proiezioni dell'io lirico, le quali si tengono insieme solo nella figura del narratore sottesa al poema, narratore che, in ultima analisi, corrisponde al Petrarca storico. Tale precisazione appare necessaria per comprendere che anche la meditazione memoriale dell'*auctor* è una finzione, questa volta letteraria, costruita dal poeta e anche in questa operazione è chiaro il modello dantesco: nella *Commedia* infatti l'*auctor* impegnato a raccontare la propria esperienza oltremontana e ad affermarne tenacemente la verità non è identificabile con il poeta Dante Alighieri, il quale in tal senso costruisce una *fictio* da cui Petrarca trae ispirazione. La differenza tra le due operazioni risiede nel fatto che l'autore dei *Triumph* svela sistematicamente le proprie finzioni e, come si è osservato, proprio questo approccio gli permette di portare in primo piano e analizzare il proprio io lirico.

Per quanto riguarda il funzionamento della memoria dell'*auctor*, si noti che il processo osservato crea un circolo chiuso, autoreferenziale, in cui, sempre all'interno della finzione letteraria, egli contempla le immagini da lui stesso create. Ora tale dinamica non è certo una novità petrarchesca: infatti, come riconosce Marcozzi, l'attualizzazione memoriale della *visio* o del sogno è un *topos* derivante dal secondo libro dell'*Eneide*, e in particolare dalla formula «horresco referens»,¹²⁷⁴ utilizzata da Enea, che in epoca tardo antica e medievale ricorre frequentemente in relazione alle dinamiche del ricordo. Nell'*Inferno* dantesco, ad esempio, il *topos* è largamente presente e assume diverse funzioni: sia narrative, come il distanziamento tra *auctor* e *agens* o l'attrarre l'attenzione su determinati passi o ancora evidenziare snodi del racconto; sia con la funzione di rendere «concreto e credibile» il percorso oltremontano, come ricorda lo stesso Marcozzi.¹²⁷⁵ Tuttavia nei *Triumph* le immagini attualizzate appaiono palesemente finzionali, perciò ad essere visualizzato dall'*auctor* non è un ricordo che il poeta chiama il lettore a credere vero, quanto una rappresentazione poetica costruita nella memoria, che l'autore pone di fronte a se stesso. Si è osservato in tal senso come l'utilizzo dei tempi verbali segnali un passaggio dal *mondo narrato* al *mondo commentato*, più che l'evocazione ordinata dei ricordi. In base a quanto analizzato, dunque, le radici di questa operazione petrarchesca vanno ricercate nella contaminazione tra la *meditatio* memoriale e le dinamiche della contemplazione del fantasma presenti nella tradizione poetica medievale: questa infatti fornisce una differente interpretazione dei processi di attualizzazione osservabili nel *topos* dell'*horresco referens*, declinandola come la descrizione di un processo legato alla psicologia medievale, in linea con quanto analizzato nel capitolo II.

Agamben, in tal senso, riconosce che nella poesia provenzale «il vincolo pneumatico, che unisce il fantasma, la parola e il desiderio, apre [...] uno spazio in cui il segno poetico appare come l'unico asilo offerto al compimento dell'amore e il desiderio amoroso come il fondamento e il senso della poesia».¹²⁷⁶ Lo studioso in sostanza afferma che la proiezione del fantasma attraverso la parola

¹²⁷⁴ *Aen.*, II, 204.

¹²⁷⁵ L. MARCOZZI, «Ahi quanto a dire qual era è cosa dura»: declinazioni dantesche dell'«horresco referens» virigliano (*Aen.* II, 204), in *Dante e la retorica*, cit., pp. 117-137, a p. 130: «Il tutto assume un senso poetico, che consiste nel rendere concreto e credibile il particolare, e allo stesso tempo un senso morale, perché il poeta può rievocare quello spettacolo miserando senza inorridire, solo in quanto il suo percorso di rettitudine – anche poetica, trattandosi dell'incontro con un altro poeta, per di più cantore di argomenti politici – è ormai compiuto, e la sua coscienza lo fiancheggia e lo fortifica».

¹²⁷⁶ AGAMBEN, *Stanze*, cit., pp. 151-152.

poetica è l'unico mezzo attraverso cui il poeta può fruire dell'oggetto del desiderio e sperimentare la gioia d'amore, come egli stesso espone attraverso il seguente schema:¹²⁷⁷

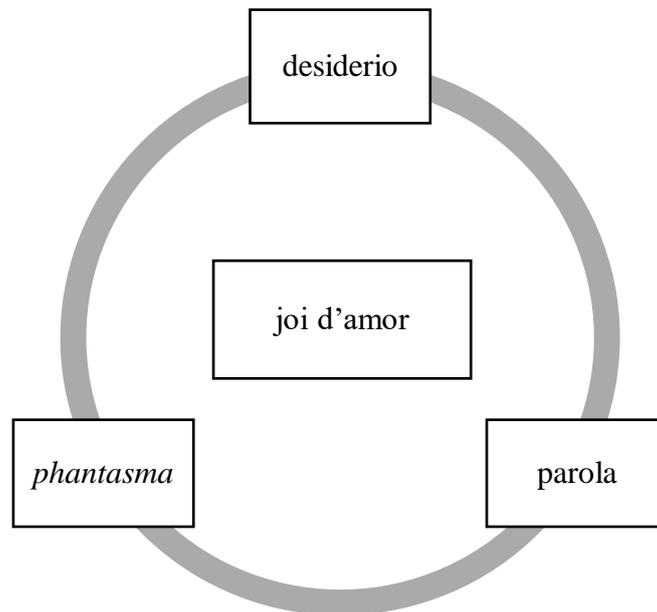


Fig. IV.1: l'attualizzazione del fantasma nella poesia provenzale

La produzione poetica provenzale, in tal senso, presenta già un forte grado di autoreferenzialità, che si incarna in una scrittura mirata alla ripresentazione dell'immagine memoriale della donna di fronte all'occhio interiore.

Ora, nella *Commedia* Dante, individuando Beatrice come mezzo per l'ascensione verso la divinità, sottrae il fantasma femminile alla componente più bassa del desiderio, rendendolo oggetto di una tensione intellettuale moralmente retta, poiché proiettata nel tempo.¹²⁷⁸ Assumendo questa funzione l'immagine di Beatrice non viene più contemplata in quanto accidente del desiderio erotico, ma in quanto forma analogica della divinità:¹²⁷⁹ in tal senso quando Dante nomina la sua donna nella *Commedia*, utilizzando l'allegoria dei teologi, si riferisce sia alla Beatrice storica che al suo valore allegorico, tenendo insieme, come osservato in *Purgatorio* XXX, la dimensione biografica e quella culturale della memoria senza contraddizioni. Tale duplice statuto di verità tramuta Beatrice in un *signum* divino, contemplando il quale Dante può raggiungere la *visio dei* e sperimentare l'estasi mistica che ne consegue. Si viene così a delineare nella *Commedia* la stessa fruizione circolare dell'immagine osservata nella poesia provenzale, ma traslata in un contesto mistico e teologico:

¹²⁷⁷ Ivi, p. 152.

¹²⁷⁸ Cfr. par. I.3.

¹²⁷⁹ SINGLETON, *Saggio sulla Vita Nuova*, cit.

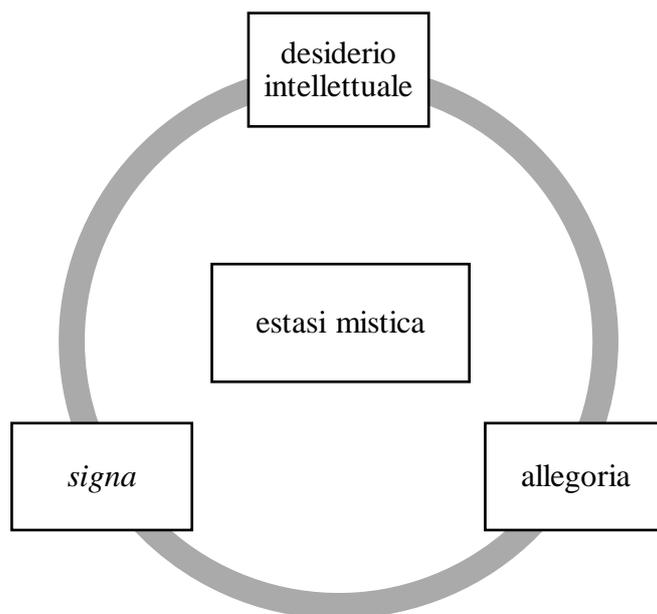


Fig. IV.2: l'attualizzazione del signum divino nella Commedia

Si noti dunque come le dinamiche della creazione, figurativa e semantica, dell'immagine e della sua contemplazione interiore da parte del poeta stesso siano in realtà ben presenti nella tradizione medievale, e addirittura giungano a sostanziare la composizione poetica.

Le dinamiche mnemoniche dell'*auctor* dei *Triumphs*, in tal senso, rappresentano un ulteriore revisione dei processi propri della produzione letteraria medievale. D'altro canto la sfiducia radicale nel *phantasma* che, come si è detto, Petrarca eredita dal pensiero agostiniano, nega la possibilità che la sua rappresentazione interiore sani un desiderio differente da quello erotico, il quale, come si è osservato, viene condannato dal poeta in modo inappellabile. In tal senso, come si è analizzato, l'immagine di Laura, al pari di qualsiasi altra, perde lo statuo di verità proprio dell'allegoria dei teologi. Allo stesso tempo, come si è visto, il pessimismo gnoseologico viene problematizzato da Petrarca, nel quale permane un desiderio di eternizzare il fantasma e, in ultima analisi, di unione con Dio.

Per sciogliere questo nodo il poeta si affida di nuovo al pensiero agostiniano: il teologo, infatti, il quale contempla la possibilità di una visione diretta della divinità per mezzo di una *visio intellectualis*, che però può avvenire solo a patto di una corretta interpretazione morale della realtà. Ma l'identità poetica costruita da Petrarca attraverso le sue opere descrive un uomo lontano da una coscienza etica capace di innalzarlo alla visione della divinità: proprio questa situazione del tutto interiore e lirica, a ben vedere, rappresenta il presupposto della composizione dei *Triumphs*. A partire da queste basi le dinamiche di riproposizione dell'immagine di fronte all'occhio interiore che si sono viste caratterizzare la tradizione medievale vengono rielaborate da Petrarca, il quale pone all'origine della scrittura non il desiderio erotico, né quello intellettuale, ma quello relativo all'eternità, intesa come sopravvivenza del fantasma, ma soprattutto del suo portato emotivo e simbolico, alla morte e al tempo. La parola poetica prodotta da questo desiderio non può figurare nell'immaginazione una sola riproduzione della realtà, né un'allegoria dei teologi, ma deve fare i conti con l'inaffidabilità del fantasma. La soluzione di questo problema, come si è osservato, consiste nel concetto di

integumentum,¹²⁸⁰ inteso come finzione palese in grado di veicolare una verità morale: attraverso questo mezzo retorico l'immagine prodotta dal desiderio di eternità può tramutarsi in un'allegoria che funga da *imago agentis*, contemplando la quale si può sanare lo stesso desiderio di eternità, stimolando parallelamente la speranza e la conversione morale. Tale processo può essere descritto con il seguente schema:

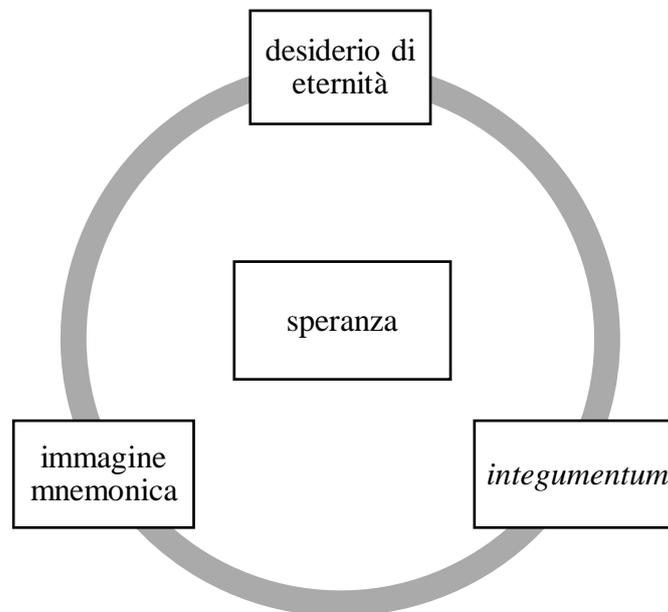


Fig. IV.3: l'attualizzazione della memoria nei *Triumphs*

Ora, a fronte di quanto osservato, si nota un'importante differenza tra la dinamica di attualizzazione dell'immagine dei *Triumphs* e quelle precedenti, che risiede nella traduzione del desiderio di eternità nell'*integumentum* poetico. Tale passaggio, infatti, come i suoi omologhi, si basa su un processo esterno alla mente: nel caso della poesia provenzale esso consiste nella proiezione del fantasma nell'immaginazione, mentre nella *Commedia* esso si basa sulla certezza della duplice verità dell'allegoria. Nei *Triumphs*, invece, il rapporto tra desiderio e parola presuppone una conoscenza pregressa della verità, che tramite l'*integumentum* non può essere indagata, ma solo rappresentata e interiorizzata.¹²⁸¹ È questo un nodo, in parte già osservato, di particolare importanza per comprendere il poema: infatti in assenza di una verità preesistente alla narrazione sia il percorso visionario

¹²⁸⁰ ARIANI in *Triumphs*, cit., pp. 26-27: «niente allegoria dei teologi nei *Trionfi*, niente allegoria *in factis*, ma solo quell'*integumentum* poetico già distinto da Dante nel *Convivio* e destinato da Boccaccio a costituire il fondamento stesso di una moderna poesia che più niente ha da spartire con la pretesa dantesca di una verità assoluta dell'esperienza sapienziale del viaggio». Cfr. BARBERI SQUAROTTI, *Itinerarium*, cit., p. 58: «Fra allegoria e verità il Petrarca sceglie una via intermedia, che lo tiene ben lontano dalla rappresentazione metafisica, quale è in Dante».

¹²⁸¹ Cfr. FINOTTI, *The Poem of Memory*, cit., pp. 65-66: «The herds of people Dante meets are bearers of historical experience destined to be interpreted with the allegory of the theologians. Within human truth, the *Commedia* seeks to indicate, there is always a superior divine truth. The herds Petrarch meets are, in contrast, representative of a truth that is and will remain human. They allow Petrarch to objectify his personal experience, to give it a more general sense, yet without transcending earthly limits. [...] Petrarch, then, does not look for the greater theological meaning in each character but seeks the more memorable meaning».

dell'*agens*, sia quello memoriale dell'*auctor* non possono esistere. È proprio a partire da questa verità, dunque, che il narratore dei *Triumphs*, come si osserverà, costruisce un discorso metapoetico e mnemonico che sostanzia l'intero poema,¹²⁸² nel quale Petrarca riflette su quello che si è riconosciuto come il nucleo centrale della sua meditazione poetica, ossia la rappresentazione della verità.

IV.5.1. La memoria biografica dell'*auctor* e la speranza

Si è osservato come nelle *picturae agentes* delle diverse stazioni trionfali sia possibile riconoscere tanto una dimensione memoriale biografica quanto una culturale. Dal punto di vista dell'*auctor*, e dunque nell'atto creativo, questi due spazi di elaborazione vengono contaminati al momento della *cogitatio* e tengono insieme due tipi di percorsi interpretativi: mentre la memoria biografica contribuisce alla *pictura agentis* con i ricordi del poeta, la memoria culturale porta con sé sia il patrimonio letterario che quello filosofico-erudito. Ora, l'atto della *cogitatio* e della successiva *ruminatio* di queste due tipologie di dati conducono alla già osservata concretizzazione dei concetti astratti nelle corrispondenti pitture mnemoniche: questa ha come conseguenza da un lato l'elaborazione della biografia dell'*auctor* alla luce di queste concettualizzazioni,¹²⁸³ dall'altro l'assunzione della medesima biografia ad *exemplum* collettivo.¹²⁸⁴ Sono questi due processi paralleli che rappresentano il massimo grado di contaminazione tra le due dimensioni speculative.¹²⁸⁵

Per quanto riguarda la dimensione individuale della memoria dell'*auctor* è necessario notare che i processi osservati, producendo una risemantizzazione dei fantasmi memoriali, inducono una rilettura dei ricordi: in tal senso la mnemotecnica trionfale dal punto di vista della memoria biografica corrisponde a quella «rivisitazione memoriale di fantasmi»¹²⁸⁶ descritta da Ariani e mirata al processo di *conversio*, a sua volta necessario al raggiungimento dell'eternità e del sommo bene di *TE*. In questa rivisitazione memoriale, grazie al confronto con i modelli esemplari e con le rappresentazioni della verità morale, la biografia viene ordinata attraverso un percorso mnemonico, che vede da un lato una creazione dell'apparato semantico del fantasma memoriale, dall'altro una sua riduzione tramite una

¹²⁸² Cfr. HUSS, *Il genere visione*, cit., p. 160: «i *Trionfi* mostrano chiaramente che Petrarca ha ampiamente sfruttato le potenzialità del genere letterario della visione, nell'ambito dell'autoriflessione e della metafinzione, già colte da Boccaccio». Si veda anche BARAŃSKJ, *The constraints of form*, cit., p. 65: «The *Trionfi* [...] is [...] a supremely metaliterary text». Si veda anche in senso più ampio ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 258: «In Petrarca, come in nessun poeta prima di lui, poesia e poetica coincidono nell'atto stesso della scrittura, sottoposta a un perenne controcanto autocritico e problematizzante, inserito nel discorso d'amore secondo ardui giochi di specularità e allegorizzazione».

¹²⁸³ Cfr. BARAŃSKJ, *The constraints of form*, cit., p. 65: «The *Trionfi* is Petrarch's great attempt to harmonize his intellectual and spiritual conflicts, and to overcome the dichotomies of his life and artistic career by inserting them within an universalizing exemplary structure».

¹²⁸⁴ Si vedano in tal senso PIEHLER, *Allegory Without Archetype*, cit., p. 103: «her relationship with the poet is thus essentially personal and idiosyncratic, not archetypal. The Petrarch of *Trionfi* is no Everyman»; ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 17: «al confronto, di Dante non sappiamo niente, prevalendo in lui l'esemplarità dell'*everyman*, del pellegrino che si fa carico di valori e peccati collettivi, in cui tende ad annullare la propria interiorità» e FINOTTI, *The Poem of Memory*, cit., p. 83: «With the Last canto, the revolute character of Petrarch's last poem finally acquires cognitive as well as psychological and moral value. It is thanks to historical and literary memory that man constructs his destiny on earth, his individual collective identity. It is through memory that man rescues from time and death the values of his worldly experience. It is through memory that man consecrates life and in it quests for signs of eternity».

¹²⁸⁵ Cfr. ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 19: «i *Trionfi* rispondono ad un versante dell'intelligenza petrarchesca, ad un assillo primario e fondante, e cioè il confronto tra la propria, individuale, storia amorosa e tutte le storie dell'antichità (e anche moderne, ma poche) [...]. Gli *exempla* non funzionano più o non soltanto come direttive morali, ma come emblemi di un passato che si ripete nel presente, si sovrappone col gioco della memoria personale e rivela l'eccezionale assolutezza del proprio rapporto col fantasma di Laura».

¹²⁸⁶ Ivi, p. 28.

tecnica di oblio, secondo le dinamiche di alternanza tra trionfatori e trionfati osservata nelle pagine precedenti.

Proprio su questo punto e su come questo processo si relaziona alla «struttura forte» dei *Triumphs* è necessario soffermarsi: Ariani descrive il poema come uno «schema progressivo “a imbuto”», il quale si articola «in una sequenza di “stazioni” che impegnano l’io *agens* in una sorta di autobiografia esemplaristica per cui la propria personale *historia* amorosa viene moralizzata dal confronto sistematico con tutte le altre *historie* che l’hanno preceduta». ¹²⁸⁷ In questo andamento, tuttavia, lo studioso ravvisa una «conformazione paradossale» prodotta da «una straordinaria *contaminatio* tra filosofia e nichilismo», ¹²⁸⁸ che si svela in *TT*, capitolo in cui il *tempus edax* cancella la realtà del mondo sensibile, portando con sé la *lis* che lo caratterizza ed eliminando valori e disvalori. In tal senso, secondo lo studioso, il disastro cui assistono sia l’*agens* che l’*auctor* in *TT* non sembrerebbe sanato dalla figurazione che caratterizza *TE*. Ad una conclusione simile giunge anche Santagata:

[il *Triumphus Eternitatis*] è, o meglio, vorrebbe essere un trionfo della gioia, della sicura e stabile beatitudine, della pienezza dei tempi. E invece lascia una sensazione opposta: una sensazione di vuoto, di assenza, di mancanza di vita, di morte. Il Paradiso di Petrarca assomiglia a una landa desolata che neppure il finale trionfo delle anime beate riesce a restituire alla vita ¹²⁸⁹

Se questa impressione derivante dalla prima lettura di *TE* appare innegabile, ciò non significa che tutto il percorso dell’io lirico nel poema venga annichilito: in altre parole non appare del tutto corretto interpretare i *Triumphs* come un poema della disperazione, né della mistica visione divina, ma piuttosto esso va letto come l’approdo di quel percorso di ricerca di un simbolo che sopravviva alla morte, che si è visto caratterizzare tutta la lirica petrarchesca. La struttura “a imbuto” dell’opera, in tal senso, pur portando all’apparente cancellazione dei valori che l’*agens* acquisisce attraverso le varie stazioni, non termina nel vuoto, ma con un’immagine di Laura purificata dalla componente negativa del desiderio amoroso e di fama, con i quali il poeta l’aveva rappresentata.

Si è osservato al riguardo come ad accomunare i due peccati petrarcheschi sia l’induzione di false opinioni nel poeta, le quali, in base a quanto analizzato riguardo all’errore nel pensiero agostiniano, non derivano dai sensi, ma dall’anima che osserva le immagini sensoriali. ¹²⁹⁰ Si è poi osservato come tale dinamica nei *Triumphs* venga contrastata dal tentativo di *reductio ad unum* della *varietas* dei casi della fortuna, tentativo mirato alla rappresentazione della verità morale. Proprio la presenza di questa verità come presupposto della scrittura, a ben vedere, appare sia come l’argine alla moltiplicazione dei significati osservata nel pensiero poetico petrarchesco, che porterebbe ad una lettura soggettiva del poema, sia il limite al nichilismo su base cristiana di *TT*. Ora, è vero che tale verità morale non viene osservata né raggiunta con certezza dall’*auctor* dei *Triumphs*, e questa è una delle ragioni per cui *TE* non trasmette quel senso di gioia che ci aspetterebbe da una visione mistica. È però altrettanto vero che solo nella visione conclusiva il percorso memoriale dell’*auctor* acquisisce un significato, e in tal senso è di nuovo l’*exemplum* laurano a guidare lo sviluppo morale del poema.

Se infatti il *contemptus mundi* petrarchesco inglobasse tutto il percorso trionfale annichilendolo,

¹²⁸⁷ ID., *Petrarca*, cit., pp. 290-291. Cfr. *ivi*, p. 286: «le sostanze allegoriche progressivamente chiamate a recitare nella catena del vinto-vincitore-vinto [...] danno vita ad una psicomachia di prevaricazione e annientamento all’insegna di effimeri trionfi destinati ad essere cancellati da un potere succedaneo sempre più irresistibile».

¹²⁸⁸ *Ivi*, p. 302.

¹²⁸⁹ SANTAGATA, *Introduzione a Triumphs*, cit., pp. L-LI.

¹²⁹⁰ Cfr. par. III.2.2.

sia la pace con cui Laura abbandona la vita terrena in *TM I* sia le sue parole in *TM II* non avrebbero alcun significato nell'economia del poema, se non quello di acuire la tragicità della sua dipartita e della condizione del poeta. Ne sorgerebbe tuttavia l'immagine di una Laura illusa di una salvezza assente, situazione che sarebbe unica nella produzione del poeta. In questa non mancano situazioni in cui la morte della donna acquisisce connotazioni tragiche ed è priva dell'anticipazione della salvezza ventilata in *TM*: si è osservato ad esempio come nella prima redazione dell'ultima stanza di *Rvf 323* Laura venga sorpresa dalla morte («in terra cadde ove star pur sicura / credea»)¹²⁹¹. Si noti, tuttavia, come anche in questa scena tragica non viene comunque descritta una donna illusa, le cui certezze vengono annichilite dalla morte e dal tempo. Se dunque in un poema contraddittorio come i *Triumphs* è ammissibile che due passi entrino in aperto conflitto ideologico e narrativo, sembra tuttavia difficile credere che Laura muoia nell'illusione di un'Eternità incerta. L'interpretazione nichilista appare dunque complessa, non solo alla luce del discorso filosofico proposto dal fantasma laurano in *TM II*, infatti, anche ammettendo che il capitolo vada escluso, è sufficiente la scena della morte lieta e silenziosa in *TM I* («tacita e sola lieta si sede, / del suo ben viver già cogliendo i frutti»)¹²⁹² che introduce un cenno alla salvezza di Laura analogo a quello osservato nell'ultima redazione di *Rvf 323*, per impedire che il *contemptus mundi* di *TT* divori anche il simbolo laurano.

Certo, la salvezza della donna nei *Triumphs* non deve necessariamente corrispondere ad una uguale salvezza del poeta. Questa effettivamente, come si è osservato, non viene affermata chiaramente nei *Triumphs*, ma piuttosto l'*auctor* ne acquisisce la speranza. Si noti in tal senso che esiste una continuità tra la visione di *TM* e quella di *TE*, la quale si realizza proprio in un'affermazione di fiducia. In *TM* questa è testimoniata dall'*exemplum* laurano, ma viene effettivamente annichilita in *TT*, come si osserva nei versi in cui l'*auctor* riflette sul moto del Sole:

Che più d'un giorno è la vita mortale?
 Nubil'è brev' e freddo e pien di noia,
 che pò bella parer ma nulla vale.
Qui l'umana speranza e qui la gioia,
 qui' miseri mortali alzan la testa
 e nessun sa quanto si viva o moia¹²⁹³

La speranza viene però risanata proprio dalla visione di *TE*, per quanto impalpabile, sfuggente ed incerta, capitolo nel quale l'*auctor* costruisce un'*imago agentis* che gli permette di mantenere viva la fiducia nella sua possibilità di poter osservare l'eternità, fiducia che a sua volta può innescare l'agognata *conversio*. Il percorso dell'*auctor* nella sua memoria biografica, in tal senso, si configura come un passaggio dal dolore alla speranza.¹²⁹⁴

Ciò si comprende confrontando l'*incipit* e la conclusione del poema, dove si incontrano due

¹²⁹¹ *Canzoniere*, a cura di Santagata, cit., p. 1257.

¹²⁹² *TM I*, vv. 122-123.

¹²⁹³ *TT*, vv. 61-66, corsivo mio.

¹²⁹⁴ BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 121: «Nei *Trionfi*, Petrarca fa parlare quella fede che presuppone insieme la certezza e il dubbio, e si nutre di speranza, ossia [...] della ferma determinazione a mantenere desta la presenza di un'assenza, del desiderio categorico, della volontà che “non vuole sentire ragioni”, rispetto a un bene futuro atteso, ma ancora incerto e concesso solo a patto che si creda, con una meta ricercata oltre ogni dubbio (ma non senza dubbio), sino all'estremo paradossico di “sperare contro ogni speranza”. [...] è una fede, dunque, che si nutre di un rigore diverso da quello dantesco, sostanziandosi della visione agostiniana dei valori umani o [...] di una “teologia del sentimento”». Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 157: «il *De remediis* assomiglia, strutturalmente, ai *Triumphs*: al vertice del *Triumphus Eternitatis* l'ultima parola è un auspicio di rivedere Laura, una *spes*, dunque, del tutto laica se raffrontata con il cosmico deserto provocato dalla distruzione del tempo».

passi strettamente legati: in *TC I*, infatti, l'esperienza amorosa rappresenta una «dolce memoria» di «sì lunghi martiri»,¹²⁹⁵ mentre nella conclusione di *TE* la «memoria» della stessa esperienza amorosa («sì lunga guerra») è ancora contenuta nel cuore («ancora il cor accenna»).¹²⁹⁶ Le somiglianze sintattiche e lessicali tra i due passi pongono in chiara evidenza la struttura circolare dell'opera, che si apre e si chiude sul ricordo di Laura.¹²⁹⁷ Tuttavia, mentre questa in *TC I* innesca la *visio* del trionfo di Amore, nel finale il fantasma laurano si fa immagine di speranza, incarnata nella prefigurazione e nell'attesa della visione della donna nell'eternità: «Felice sasso che 'l bel viso serra! / ché, poi ch'avrà ripreso il suo bel velo, / se fu beato chi la vide in terra, / or che fia dunque a rivederla in cielo?».¹²⁹⁸ Tra i due passi, lungo tutto il poema, si svolge l'elaborazione della memoria biografica che permette all'*auctor* di rintracciare il significato della propria esperienza terrena.

Ora, dall'individuazione della speranza come approdo finale dei *Triumphs* si possono dedurre due riflessioni: la prima riguarda il fatto che grazie alla rivisitazione memoriale di fantasmi avvenuta nel poema l'*auctor* ha compiuto un primo passo verso la *conversio* e, con essa, verso la felicità. Ciò si comprende confrontando la conclusione di *TE* con quanto afferma Agostino nel decimo libro delle *Confessiones*, dove il teologo ricorda che la speranza di possedere la felicità, seppure sia una condizione inferiore a chi è effettivamente felice, è comunque preferibile all'infelicità:

Nonne ipsa est beata vita, quam omnes volunt et omnino qui nolit nemo est? Ubi noverunt eam, quod sic volunt eam? Ubi viderunt, ut amarent eam? Nimirum habemus eam nescio quomodo. Et est alius quidam modus, quo quisque cum habet eam, tunc beatus est, et sunt, qui spe beati sunt. Inferiore modo isti habent eam quam illi, qui iam re ipsa beati sunt, sed tamen meliores quam illi, qui nec re nec spe beati sunt¹²⁹⁹

Il secondo elemento deducibile dal finale del poema è che la speranza si traduce nell'*imago agentis* di Laura, la quale svela la propria finzionalità, ma allo stesso tempo la propria importanza in quanto oggetto di contemplazione in chiave morale.

¹²⁹⁵ *TC I*, vv. 2-3.

¹²⁹⁶ *TE*, vv. 140-141.

¹²⁹⁷ Cfr. DANIELE, *La memoria innamorata*, cit., pp. 7-8: «si ha l'impressione che in questi componimenti l'idea di memoria, religione intimissima d'innamorato, si apra ad un culto universale, diventi essa stessa oggetto di culto, aprendo la strada o accompagnandosi ai Trionfi che altro non sono che la sclerotizzazione lirica della "memoria innamorata" del Petrarca e della sua elevazione al termine della scala ascensionale che – lungo le varie stazioni trionfalistiche – converte e dissolve un amore terreno in un'idea pura, in un'ansia di eternità [...] non per nulla i *Trionfi* nella finzione della visione ripartono con il *Triumphus Cupidinis* dal giorno dell'innamoramento: quel punto radiale, esistenziale e creativo che ha dato l'avvio a tutto, opere e giorni; e sotto il sigillo della memoria ripropone quell'avvio temporale come ciclico e ritornante nel sentimento del poeta, ma anche, in prospettiva, nel sentimento dei lettori [...] e proprio con l'acquisita immortalità di Laura si chiude il *Triumphus Eternitatis*: immortalità e preminenza conseguite per virtù proprie, ma anche per merito del loro cantore».

¹²⁹⁸ *TE*, vv. 142-145. Cfr. BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 128: «dalla "dolce memoria" del poeta nell'incipit (*TC I*, 2) alla "memoria eterna" (*TE*, 45) di Dio, cui il Petrarca, alla fine dell'opera, affida il nome proprio e quello di altri poeti e personaggi illustri, affinché Dio si ricordi di loro (con tutto ciò che il ricordo di Dio comporta). Pertanto, in Petrarca, la memoria diviene veicolo di speranza sia per sfuggire agli "scuri abissi" della "cieca oblivion" (*TT* 102) degli uomini (ed è questa la "dolce memoria" dei Trionfi o "memoria innamorata" di *RVF LXXI*, 99) sia l'oblio incomparabilmente più terribile di Dio, per cui letteralmente "beato" colui il cui nome si trova "in memoria eterna" (*TE* 40; 45)».

¹²⁹⁹ *Conf.* X, 20, 29. In tal senso Petrarca supera la propria condizione provvisoria descritta in *Fam.* XXI, 12, 8, dove il tema è proprio il tempo: «Michi uni ex eorum grege qui medium locum tenent, cui necdum peracta, nec in longum cupiditatis imperio protrahenda nunquamque peragenda vita est, cui aliquid, cui multum desit, sed finitum tamen, cui preterea ad peragenda que superant non multis seculis sit opus, sed tamen tempore opus sit et sole temporis angustie timeantur, ea quam dixi laxandi temporis necessaria ars videtur».

IV.5.2. Le *imagines memoriae* e l'elaborazione mnemonica dei fantasmi

In tal senso proprio la figurazione di Laura nel deserto dell'eternità permette di osservare come il percorso di rivisitazione memoriale dei fantasmi compiuto dall'*auctor* non riguardi solo l'esperienza amorosa, ma tutto un apparato valoriale messo in crisi ed elaborato attraverso le *picturae agentes* trionfali. Infatti, nel capitolo conclusivo alla comparsa di Laura nell'Eternità corrisponde un recupero dell'amore e della fama:¹³⁰⁰ il poeta in *TE* afferma il valore del proprio sentimento («e vedrassi ove, Amor, tu mi legasti»)¹³⁰¹ e della sua conseguente gloria («ond'io a dito ne sarò mostrato»),¹³⁰² e addirittura Laura si meraviglia di se stessa, vedendosi oggetto di ammirazione della schiera che popola l'Eternità: «E quella di ch'ancor piangendo canto, / avrà gran meraviglia di se stessa, / vedendosi fra tutte dar il vanto».¹³⁰³ La ricomparsa di questi valori si configura come un'ulteriore conferma del fatto che *TT* non segna l'oblio di tutto il percorso precedente, ma in senso più ampio mette in dubbio la struttura “a imbuto” basata sulla feroce e nichilistica alternanza delle personificazioni descritta da Ariani. Allo stesso tempo affinché tale struttura alternata non perda di significato è necessario postulare che l'amore e la fama di *TE* non corrispondano completamente a quelli comparsi nel percorso trionfale. In tal senso quanto osservato sull'unicità della verità morale sottesa ai *Triumphs* e sulla *reductio ad unum* della *varietas* relativa alle forme dell'amore e della fama, si pone in linea con la figurazione finale, tradendo una coerenza tutta di nuovo afferente alla dimensione lirica e morale dell'*auctor*.

Così se in *TC* Amore è un accidente che produce unicamente attaccamento alle immagini del mondo, esso tuttavia acquisisce significato poiché ha legato Petrarca alla sua donna: è dunque solo in Laura, e solo nell'innalzamento morale che il poeta ha sperimentato attraverso la rilettura della sua esperienza amorosa, che il sentimento si tramuta da disvalore, legato alle fluttuazioni interiori e della fortuna, a valore, in quanto occasione di salvezza. Allo stesso modo a fronte della descrizione della Fama intesa come prodotto della molteplicità delle voci del popolo in *TF*, in *TE* la gloria diviene un valore solo in Laura e nel suo ruolo di *exemplum* virtuoso, sia per l'io lirico che per il mondo.¹³⁰⁴ Non solo ma la fama della donna, assicurata dal poeta, garantisce a sua volta la salvezza di quest'ultimo,

¹³⁰⁰ Cfr. BARBERI SQUAROTTI, *Nodi d'amore*, cit., p. 502 n.: «l'apparizione postuma di Laura in *TM* II chiude la sequenza in vita e apre la parte in morte, ma non proietta certo una dimensione escatologica. [...] non solo per posizione, ma anche come *consolatio* terrena e come prologo al tema della gloria umana attraverso i numerosi accenni alla fama che ridonda dai versi del poeta amante, esso ha una precipua funzione di ricordo. La presenza di Lura si pone fra i due estremi – amore e gloria – in cui si gioca la vicenda umana e poetica di Petrarca. Anche per questo rimane sostanzialmente un prolungamento della sua figura mortale, che giustifica il passaggio dal tema dell'amore a quello della gloria, o, meglio, l'identificazione emblematica dell'amore e della gloria nella missione del poeta. Certamente la Laura di *TM* II non è, al contrario di Beatrice, la guida divina alla rivelazione della verità ultraterrena». Si vedano anche BERTOLANI, *Il corpo glorioso*, cit., p. 135: «il punto di arrivo, “con immortal bellezza eterna fama”, è vera e propria conciliazione degli opposti (l'immortalità e l'eternità non si accordano, sulla terra, con la bellezza e la fama), proiettata oltre il tempo e la vita dell'opera stessa, al momento della resurrezione» e BARBERI SQUAROTTI, *Itinerarium*, cit., p. 65: «Fra Amore e Fama si svolge l'intera visione dei *Triumphs*: che hanno come sostegno virtuoso la Pudicizia e come avversari la Morte e il Tempo, fino alla conclusiva acquisizione di essi all'eternità immobile, indubitabile, non soggetta a nessun rischio di incrinatura».

¹³⁰¹ *TE*, v. 93.

¹³⁰² *Ivi*, v. 94.

¹³⁰³ *Ivi*, vv. 97-99. Cfr. BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'Eterno*, cit., p. 98: «va ricordato insieme che nel trattato angioino, Roberto tra le caratteristiche singolari del giudizio annovera il fatto che i beati saranno l'uno all'altro motivo di gloria. La celebrazione comunitaria dell'ultimo giorno, in Petrarca poeticamente rappresentata dalle anime beate che “danno vanto” a Laura, era dunque un elemento ricorrente nei trattati sulla visione beatifica, in quello di Roberto come di Benedetto XII».

¹³⁰⁴ BERRA, *La varietà stilistica dei Trionfi*, cit., p. 180: «Laura [...] si libera di ogni connotazione negativa e travicante e guadagna più persuasivamente il ruolo sovrumano che la colloca al centro del poema e, in conclusione, nella stessa immobilità dell'eterno».

come si è osservato nelle pagine precedenti riflettendo sul concetto di memoria eterna.

Ora, il processo di rivisitazione osservato si configura come una tecnica memoriale: le dinamiche di sostituzione, pacifica o violenta, delle personificazioni trionfali, infatti, corrispondono ad una rielaborazione morale attuata dall'*auctor* durante la meditazione memoriale. Se questo percorso nella *fictio* dell'*agens*, come osservato, è funzionale allo svelamento di una verità morale, questa stessa verità, dal punto di vista della memoria biografica dell'*auctor*, si realizza producendo una rivisitazione del ricordo avente le stesse dinamiche di costruzione e oblio mirate alla *conversio* osservate nella mnemotecnica medievale. In altre parole attraverso la *fictio*, l'*auctor* ripercorre la propria biografia, rimodulando il valore semantico dei fantasmi presenti nella propria memoria. In questo modo, sotto il profilo della memoria individuale, le *picturae agentes* dei singoli trionfi si tramutano in *imagines memoriae*, così come definite da Agostino:¹³⁰⁵ attraverso i *Triumph*i, infatti, l'*auctor* ripercorre le proprie configurazioni memoriali e morali sperimentate nella sua biografia.

In questa operazione le dinamiche temporali appaiono di particolare interesse, infatti l'*auctor* non ripercorre cronologicamente la propria vita, poiché in essa le passioni amorose e il desiderio di fama corrono parallele, egli piuttosto ordina i propri peccati concretizzandoli in agglomerati memoriali, in una dimensione interiore fuori dal tempo, come testimonia l'utilizzo osservato dei tempi verbali. In linea con quanto osservato nella poetica petrarchesca, dunque, lirica e memoria si configurano nei *Triumph*i come elementi da opporre al tempo esterno alla ricerca di una eternità interiore del simbolo, sancita dalla parola poetica. Attraverso un percorso strutturato in un polittico di *imagines memoriae*, l'*auctor* ripercorre la propria biografia rintracciando questo simbolo in Laura, capace di assolvere dal peccato, al netto della rivisitazione osservata, l'intero sistema valoriale su cui egli ha strutturato la sua vita.

IV.5.3. La memoria culturale e il lettore dei *Triumph*i

Il confronto della propria biografia con la memoria letteraria e filosofica attuato dall'*auctor* nel poema, come si è osservato, non permette solo una rivisitazione dei suoi ricordi, ma anche l'assunzione del poeta quale *exemplum* centrale nel poema. Ora, l'equilibrio tra memoria biografica e memoria culturale nei *Triumph*i può apparire instabile per il lettore della *Commedia*, abituato all'allegoria dei teologi che, come si è osservato, permette di tenere insieme la biografia di Dante e la sua memoria dotta, grazie al suo duplice statuto di verità. Se però si analizza il poema petrarchesco sottraendolo al genere della *visio* escatologica, e si comprende l'arbitrarietà associativa propria della mnemotecnica medievale e di quella petrarchesca, si osserva che il poeta in realtà cerca un differente equilibrio tra le due tipologie di memoria rispetto a quello proposto da Dante. Tale equilibrio pone di nuovo al centro del discorso le caratteristiche dell'allegoria trionfale: Petrarca infatti costruisce una nuova *memoria culturale* sfruttando i processi di allegorizzazione di secondo grado osservati nella mnemotecnica monastica.¹³⁰⁶

¹³⁰⁵ Cfr. par. II.4.2.3.

¹³⁰⁶ Cfr. FINOTTI, *The Poem of Memory*, cit., pp. 68-69: «Nor could we explain the mixing of secular and guilty love with love that is not only virtuous but also sanctioned by biblical tradition, such as the love of Jacob for Rachel, Isaac for Rebecca, and Abraham for Sarah (*TC* 3.34-39). Those *personae* and love stories may coexist, however, because they share a common existential characteristic. All are forms of human memory. Truly it is in memory that the Petrarch of the *Triumph*i identifies the center of the new culture and discovers the unitary principle of his writing, divided only in appearance between a conversation with antiquity and a lyrical meditation on amorous themes».

Si è visto in tal senso come il poeta nei *Triumphs* si basi su una serie di figurazioni classiche e medievali contaminandole con elementi nuovi, così da temperare l'arbitrarietà mnemonica con il richiamo alla tradizione. In tal senso proprio la valenza che le immagini possiedono nella memoria collettiva rappresenta il punto di contatto tra Petrarca ed il suo pubblico, così come avveniva in relazione alla declinazione comunicativa della mnemotecnica medievale. Solo a partire da queste interpretazioni condivise, infatti, il poeta può proporre una risemantizzazione delle figurazioni a lui coeve, inserendo se stesso e la propria storia nella memoria collettiva.

Tale approccio si nota chiaramente nei momenti in cui la gestione petrarchesca degli equilibri tra memoria biografica e memoria culturale si allontana maggiormente da quelli stabiliti dal genere visione, e in particolare dalla *Commedia*. Ciò, ad esempio, si osserva in *TP*: qui l'identificazione di Laura con la Pudicizia sembra instaurare un legame più stretto del capitolo con il contenuto della memoria biografica dell'*auctor*, infatti il ricordo sotteso alla narrazione è chiaramente quello relativo alla durezza della donna e alla sua resistenza all'amore del poeta, ricordo che alimenta la figurazione della sua battaglia con Amore. Allo stesso tempo, tuttavia, l'attribuzione di una dimensione allegorica a Laura la tramuta in un *exemplum* collettivo e storico. Proprio su questo processo si nota la differenza con l'approccio dantesco: mentre infatti, come si è osservato, l'allegoria dei teologi garantisce a Beatrice la possibilità di assumere nella *Commedia* il duplice ruolo di donna storicamente amata dal poeta fiorentino e di figurazione allegorica, sottraendo la verità escatologica dalla visione trionfale Petrarca può associare a Laura unicamente un valore culturale, afferente al significato filosofico-morale del poema. È questa l'operazione alla base della stridente coesistenza della donna e di Scipione in *TP*, apparentemente infatti il poeta forza l'inserimento di un nuovo simbolo in una sintesi ardita di valori classici e medievali, sorvolando sulle loro contraddizioni. Allo stesso tempo, tuttavia, questa operazione tradisce la sperimentality del poema: Petrarca, infatti, nella costruzione trionfale si basa sulla sovrapposizione tra finzione e realtà, cultura e ricordi individuali, tipica della tradizione medievale, ma inserisce nella sua *fictio* visionaria elementi di un patrimonio culturale eterogeneo, ossia quello classico, rispetto alla tradizione cui egli fa riferimento. Ne sorge una *memoria culturale* che, basandosi su figurazioni medievali, tenta di veicolare un messaggio preumanistico, e in tal senso i *Triumphs* sono veramente l'«opera più medievale e più umanistica nel contempo»¹³⁰⁷ del poeta sia sotto il profilo contenutistico che in relazione alle tecniche diegetiche e retoriche utilizzate.

Ora, riconosciuta la volontà di Petrarca di risemantizzare l'iconografia del suo tempo, la stridente arditezza di *TP* appare necessaria nell'economia del poema al fine di introdurre Laura, e

¹³⁰⁷ ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 297. Si veda anche *ibidem*: «la filologia è indispensabile per stabilire un canone di amanti celebri storicamente ineccepibile [...] ma assoggettato a micidiali Allegorie personificate, che annientano la logorrea onomastica degli elenchi consegnandoli, proprio per l'antifrastica imponenza della loro esemplarità numerica, al trionfo memorabile e paradossale, quello della cancellazione di ogni memoria storica: l'*oblivion* di *Tr. Et.*, 129» e ID. in *Triumphs*, cit., p. 51: «l'idea del trionfo scaturisce così dalla complessa interazione di filologia ed etica, secondo un metodo umanistico di cui Petrarca è, col Boccaccio, antesignano. I *Triumphs* ne sono un esito motivato, con il loro difficile compromesso tra poesia e archeologia, memoria personale e memoria storica, di gioia amorosamente elencativa e tesaurizzatrice e sentimento di universale caducità». Cfr. BARAŃSKJ, *The constraints of form*, cit., p. 75: «I [...] believe that Petrarch's ultimate goal in the *Trionfi* was to substantiate the claim, which he often repeated in later life, that his new literary ideal had become the fusion of his religious and secular authorities» e BARBERI SQUAROTTI, *Nodi d'amore*, cit., p. 501: «L'ambiguità di senso, che deriva dalla sua genesi composita e stratificata che collega l'immagine sia con il fondamentale dissidio ideologico fra il significato laico della missione poetica e il principio cristiano del rifiuto del mondo e della cura per la salvezza dell'anima attraverso sia il Canzoniere sia i *Trionfi* informandone il contenuto, tra le continue oscillazioni di un tentativo ostinato, ma imperfetto e forse impossibile, di emancipare la letteratura dai vincoli di un'ispirazione esclusivamente religiosa e devozionale proponendo in alternativa un prototipo di classicismo umanista».

conseguentemente il poeta, in un patrimonio memoriale collettivo che non afferisca solo al concetto di amore, ma ad un panorama culturale, e soprattutto morale, più ampio. Ciò si nota prendendo in considerazione la morte di Laura in *TM I*. Qui infatti la dipartita della donna non agisce solo sottraendo un *exemplum* all'*agens*, ma anche alle donne che la circondano:

“Virtù more, bellezza e leggiadria!”
le belle donne intorno al casto letto
triste diceano “*Omai di noi che fia?*
chi vedrà mai in donna atto perfetto?
chi udirà il parlar di saver pieno
e ’l canto pien d’angelico diletto?”¹³⁰⁸

Il senso di perdita delle compagne della donna si traduce in una sensazione di smarrimento, prodotta dall’assenza di un modello esemplare non solo relativo alla pudicizia, ma in generale al comportamento morale («chi udirà il parlar di saver pieno»). La morte di Laura non è dunque solo una tragedia individuale, ma collettiva, poiché il danno della scomparsa di un *exemplum* riguarda tutti gli uomini virtuosi. Da ciò si deduce che a livello di *TM I* la donna nella concezione del poeta deve essere già percepita dal lettore come parte dei propri modelli morali e memoriali, da cui la necessità dello *shock* culturale osservato in *TP*.

Contestualizzando *TF* nel percorso di parallela costruzione di memoria individuale e collettiva, la scomparsa di Laura produce apparentemente uno squilibrio verso la memoria culturale. Nei tre capitoli, infatti, la moltiplicazione dei personaggi e l’estensione delle schiere potrebbero far credere che la rappresentazione riguardi unicamente la definizione di un patrimonio collettivo di *nomina*. Si è tuttavia osservato come accanto a questa azione l'*auctor* ripercorra la propria biografia intellettuale, ponendo in chiara relazione le schiere al proprio *studium* e alla propria carriera erudita. Si noti, dunque, come anche nelle sezioni del poema in cui le relazioni tra le due tipologie di memoria sembrano incrinarsi, dando più spazio all’una o all’altra, in realtà sia possibile osservare uno sviluppo coerente e parallelo delle due dimensioni.¹³⁰⁹

Tale sviluppo trova la sua massima realizzazione in *TT*, dove si assiste ad una sintesi di memoria biografica e memoria culturale attuata tramite la trasformazione dell'*agens* in *exemplum*. La presa di coscienza di quest’ultimo («e parvemì terribil vanitate / fermare in cose il cor che ’l Tempo preme»),¹³¹⁰ infatti, si tramuta in un messaggio morale collettivo («Però chi di suo stato cura o teme, / proveggia ben, mentr’è l’arbitrio intero, / fondare in loco stabile sua speme»)¹³¹¹ incarnato nel suo rimpianto per il ritardo («Segui’ già le speranze e ’l van desio; / or ho dinanzi agli occhi un chiaro specchio / ov’io veggio me stesso e ’l fallir mio»)¹³¹² con il quale ha compreso la verità morale sottesa al percorso trionfale («Che più d’un giorno è la vita mortale? / Nubil’e brev’ e freddo e pien di noia, / che po’ bella parer ma nulla vale»)¹³¹³ Non solo ma accanto al ruolo di *exemplum* assunto dall'*agens*

¹³⁰⁸ *TM I*, vv. 145-150, corsivi miei.

¹³⁰⁹ Al contrario di quanto sostiene per *TF* M. M. STELLA BARBERO, *Lettura e analisi di un trionfo: per un’interpretazione del Triumphus Fame*, in *I Trionfi di Petrarca, indagini e ricognizioni*, cit., pp. 59-92, a p. 60: «gran parte della disorganicità imputata al poema è ascrivibile proprio a questo trionfo: il *Triumphus Fame* è infatti profondamente disomogeneo rispetto alle altre sezioni del poema, ponendosi in rottura sia con i tre trionfi che lo precedono [...] in cui l’esperienza individuale e concreta del poeta è dominante, sia con gli altri due [...], nei quali i limiti e il valore di tale esperienza di vanno progressivamente dissolvendo per lasciar spazio alla dimensione trascendentale».

¹³¹⁰ *TT*, vv. 40-41.

¹³¹¹ *Ivi*, vv. 43-45.

¹³¹² *Ivi*, vv. 55-57.

¹³¹³ *Ivi*, vv. 61-63.

il capitolo presenta anche un intervento dell'*auctor*, che, come si è osservato, invita i lettori a prendere esempio dal suo percorso e attuare una *conversio* («Non fate contra 'l vero al core un callo, / come sete usi, anzi volgete gli occhi / mentre emendar si pote il vostro fallo»).¹³¹⁴ Ora, apparentemente in *TT* si assiste ad una estromissione dell'orizzonte classico dalla memoria culturale, in favore di un'adesione al *contemptus mundi* medievale che segna uno stacco formale e filosofico degli ultimi due capitoli dal resto del poema. Eppure come si è osservato, da un lato il Sole viene rappresentato in termini classici e pagani, dall'altro l'oblio di *TT* non appare totale, e ciò coinvolge sia la memoria biografica del poeta, che quella collettiva. La trasformazione del poeta in *exemplum*, infatti, porta a compimento il processo di autoassunzione a modello culturale che si è osservato attraversare il percorso poematico. Tale percorso, come si è analizzato in relazione alla memoria biografica dell'*auctor*, non implica la cancellazione di tutto ciò che precede, ma la sua sintesi in vista di un approdo etico, restituito dagli interventi predicatori di *TT*. In altre parole sia il percorso biografico che quello culturale dei *Triumph* conducono alla stessa presa di coscienza morale, il cui ultimo atto si osserva in *TE*.

È vero in tal senso che l'assenza di *nomina* nel capitolo conclusivo può essere ricondotta all'arbitrarietà e all'incertezza della visione, nella quale Petrarca non si assume la responsabilità di sostituire il giudizio divino, è però anche vero che persistono nel finale dell'opera due figure nell'eternità, ossia il poeta stesso e Laura. L'*exemplum* del loro amore, dunque, supera qualsiasi altro presente nel poema, nel quale Petrarca e la sua donna, in ultima istanza, sono veramente i primi. Allo stesso tempo è proprio il confronto, l'assorbimento e la *ruminatio* delle storie che popolano l'opera a permettere tale primato, secondo un processo osservato di contaminazione, elaborazione e superamento della tradizione. In questo modo il poeta si pone come fondatore di una nuova *memoria culturale*, che, lungi dall'obliare il passato, tramanda l'antichità nel futuro, creando quel legame atemporale descritto nel *De vita solitaria*.¹³¹⁵

A fronte di quanto detto è interessante ragionare sulla natura degli *exempla* che sostanziano la costruzione del modello centrale del poema, incarnato appunto dalla storia di Petrarca e Laura, e su come la selezione del poeta corrisponda ad una parallela selezione del pubblico a cui egli si rivolge. In tal senso i *Triumph*, molto più della *Commedia*, sono diretti ad un lettore dotto, facente parte di un *élite* culturale che il poema stesso definisce. La prima delle caratteristiche di questo pubblico si nota già da un semplice dato numerico relativo alle storie cui l'opera fa riferimento: sulle 325 narrazioni esemplari dei *Triumph*, infatti, solo 42 riguardano i moderni,¹³¹⁶ dei quali la maggior parte afferiscono ad una cultura di tipo umanistico, infatti 3 sono in *TC III* i personaggi letterari, 27 in *TC IV* sono poeti, 1 in *TP* il modello morale, ossia Piccarda (personaggio storico ma già letterarizzato nella *Commedia*) e solo 11 in *TF II* i personaggi storici.

A questo va aggiunto che molti dei rimandi intertestuali del poema richiedono la conoscenza di precisi testi, come ad esempio il caso osservato della passione amorosa di Annibale, tratta da Plinio, o il riferimento all'*Antiquitates rerum divinarum* di Varrone. Se si confrontano queste caratteristiche con la pervasività di narrazioni e riflessioni relative a fatti coevi a Dante nella *Commedia* si

¹³¹⁴ Ivi, vv. 79-81.

¹³¹⁵ Cfr. par. III.3.3.2.

¹³¹⁶ Cfr. DELCORNO, *L'exemplum nella predicazione medievale*, cit., pp. 250-251: «Questi pochi campioni [...] invitano a riflettere sulla novità profonda della sua narrativa esemplaristica, ugualmente distante dall'*exemplum* classico e dall'aneddotica dei predicatori. Non v'è dubbio che il Petrarca trovi nell'antichità il modello dell'eccellenza morale, un rifugio, sia pur fragile, dall'inquietudine quotidiana; ma nella rievocazione di quel mondo luminoso e distante, fondata sull'esercizio di una strenua filologia, si avverte il contrasto amaro e ineludibile con la realtà contemporanea».

comprende come i *Triumphs* restringano significativamente il loro pubblico rispetto al modello dantesco, direzionandosi ad un lettore dotto, dall'ampia ed erudita formazione classica con interessi spiccatamente letterari. A questo patrimonio culturale va aggiunta poi una certa sensibilità verso le dinamiche della rappresentazione allegorica, necessaria a comprendere la struttura e la dimensione figurativa del poema, in relazione alla quale il lettore deve avere familiarità almeno con la tradizione dei poemi allegorico-didascalici, primi tra i quali la *Psychomachia* di Prudenzio, il *Roman de la Rose* e la stessa *Commedia*. Per deciptare il messaggio filosofico sotteso al testo è poi necessario conoscere almeno il *Somnium Scipionis* ciceroniano e i lineamenti dell'opera di Agostino. Infine per comprendere il poema è necessario conoscere l'opera petrarchesca, e in particolare la sua produzione, almeno il *De remediis*, ma anche i *Rerum memorandum*, e i *Fragmenta*, la cui lettura è imprescindibile per il pubblico dei *Triumphs*. Petrarca in tal senso nel testo parla ad un lettore che possiede la sua medesima cultura.

Non solo ma la formazione erudita non basta per comprendere il messaggio petrarchesco se questa non induce lo sviluppo di una precisa sensibilità ai temi amorosi e al desiderio di fama, ma anche nei confronti della problematizzazione del *contemptus mundi* medievale. D'altronde, come ricorda lo stesso Petrarca nella *Fam.* VI, 4,¹³¹⁷ egli scrive per un lettore che condivide la sua sensibilità, oltre che la sua cultura. Il pubblico dei *Triumphs* viene così a definirsi come una ristretta *élite* culturale, per la quale il poeta forgia un raffinato percorso di contaminazioni sperimentali e innovative, che solo da questa stessa *élite* possono essere apprezzate a pieno. Per questo pubblico il poeta si trasforma, dunque, in un predicatore e un *exemplum* costruendo l'immagine di un'eternità nella quale le contraddizioni che affliggono tanto l'autore quanto il lettore, vengono sanate in una dimensione atemporale, la quale, grazie al percorso di rivisitazione memoriale dei fantasmi che lui e il suo pubblico condividono, si proietta verso la costruzione di una nuova *memoria culturale*, stabile e condivisa non solo dal lettore coevo ma anche dalle generazioni future.

IV.6. IL NARRATORE E LA RIFLESSIONE METAPOETICA NEI TRIUMPHS

A fronte di quanto detto si noterà che il percorso dell'*actor* corrisponde a quello descritto dal sogno di conversione, che, come si è osservato, Bertolani associa alla *visio* trionfale. Se dunque la visione escatologica è il genere di visione cui afferisce il percorso dell'*agens*, quella di *conversio* appartiene all'elaborazione memoriale dell'*actor*. È però da sottolineare nuovamente che nel testo non si rintracciano segni del fatto che il sogno dei *Triumphs* sia ispirato dalla divinità, e in tal senso, se il poema può essere associato al genere del sogno di conversione, questo sarà comunque trattato alla stregua di un genere letterario. Si sviluppa in questo modo una sovrapposizione di tipologie visionarie, che pone in luce la fine riflessione metaletteraria compiuta da Petrarca nei *Triumphs*: così la *visio* escatologica dell'*agens* si configura come una *fictio* che cela il sogno di conversione, elaborato in una struttura mnemonica, dell'*actor*. Quest'ultimo corrisponde a sua volta ad una *fictio* letteraria proposta dal narratore e rivolta ad un lettore che condivide la sua formazione e la sua sensibilità. La presenza di questo narratore nel testo è tradita da una serie di riferimenti metapoetici, che costituiscono un percorso riguardante le caratteristiche e la natura del mezzo poetico. Tale percorso si pone in linea con le riflessioni petrarchesche relative all'utilizzo dell'*exemplum* e dell'immagine poetica, osservate nei paragrafi III.3.3.1 e III.3.3.6, e si intrecciano alla definizione

¹³¹⁷ Cfr. par. III.3.3.2.

del rapporto tra poesia e tempo analizzata nel par. III.4.4, nonché ai ragionamenti riguardanti la narrazione lirica delle canzoni “a politico”.

Ora, si è osservato nelle pagine precedenti come l’atto di sedersi in «loco aprico» dell’*agens* e della guida in *TC I* proietti la rappresentazione poemica in una dimensione meditativa, laddove lo spazio aperto è da porre in relazione al legame di creazione poetica e riflessione filosofica con l’«*apertissimus locus*», instaurato nel *De vita solitaria*.¹³¹⁸ Tale rimando configura immediatamente la visione trionfale come un percorso in cui poesia e filosofia appaiono strettamente legate e in tal senso si è osservato lo sviluppo del messaggio etico sotteso al poema. La riflessione metapoetica d’altronde è insita nella strutturazione delle tecniche memoriali già nella tradizione medievale, dove il *topos* del viaggio,¹³¹⁹ come si è osservato, acquisisce la funzione di ordinare i ricordi, divenendo uno strumento retorico. Nota in tal senso Torre:

Questo non è un dettaglio secondario, poiché uno dei concetti-guida della *sancta memoria* monastica è proprio quello di *ductus*, espressione tecnica del fluire della composizione retorica, qui colta però nella funzione cognitiva di movimento, dinamica che conduce una mente lungo un percorso (reale, testuale, spirituale) verso qualcuno dei vari obiettivi che essa si prefigge. La sequenza retorica proposta è infatti *status-ductus-skopos*. L’ottica con la quale è osservato tale concetto sta nel sottolinearne come essenziale l’implicita dimensione volontaristica e soggettiva: è l’immagine di una tensione mentale (nel caso specifico, verso Dio)¹³²⁰

Come si è analizzato, tuttavia, Petrarca nell’atto della creazione poetica non compie un percorso di indagine gnoseologica, né morale, ma riflette sulla rappresentazione della verità. In tal senso i percorsi escatologici e morali dell’*agens* e dell’*auctor* non possono esistere senza una conoscenza pregressa della verità da parte del narratore, che solo in questo modo può creare l’*integumentum* in cui questi stessi percorsi hanno luogo, come si accennava. Dunque la stratificazione narrativa osservata nei *Triumph*i e incarnata nelle proiezioni dell’io lirico trova la sua origine profonda nell’esigenza petrarchesca di veicolare una verità morale in una *factio*, anch’essa stratificata, nella costruzione della quale il narratore, che corrisponde al Petrarca storico, mette alla prova tutta la sua officina poetica in quello sperimentalismo osservato da Contini e Ariani. Tale approccio è mirato a riformare la tradizione letteraria, lasciando un segno in quella *élite* storica di cui egli sente di far parte. Di qui il concetto di *obscuritas* quale mezzo eletto per la rappresentazione poetica si traduce nella complessità strutturale del poema, nella sua *varietas* lirica, nei vertiginosi espedienti retorici osservati, tutti racchiusi in un percorso che si configura come un compendio di una riflessione metaletteraria almeno ventennale, osservabile confrontando i *Triumph*i con i ragionamenti contenuti in altri luoghi petrarcheschi. Questo percorso si snoda in una graduale riduzione della complessità della rappresentazione, che corre parallelamente al graduale asciugamento delle strutture retoriche che caratterizzano il testo, dall’allegorismo ossimorico della descrizione del palazzo-prigione di Amore in *TC IV* alla *raucitas* di *TE*. A partire da queste riflessioni, e alla luce di quanto osservato nel capitolo III riguardo l’utilizzo dell’*exemplum* e dell’immagine poetica nella poesia petrarchesca, nelle prossime pagine si analizzerà la riflessione metapoetica sottesa alla composizione dei *Triumph*i.

¹³¹⁸ Cfr. par. III.3.1.1.

¹³¹⁹ Cfr. par. III.4.3.

¹³²⁰ TORRE, *Vedere versi*, cit., pp. 382-383.

IV.6.1. L'*exemplum*

Si è osservato come gli *exempla* presenti nel poema da un lato contribuiscano alla costruzione semantica delle diverse *picturae agentes* trionfali, dall'altro ad evidenziare, almeno in *TC* e *TF*, il ruolo della fortuna nelle dinamiche del testo. Allo stesso tempo in *TP* si rintraccia una riflessione relativa all'utilizzo dell'esempio illustre:

Quando ad un giogo ed in un tempo quivi
dòmita l'alterezza degli dèi
e degli uomini vidi al mondo divi,
i' presi esempio de' lor stati rei,
facendo mio profitto l'altrui male
*in consolar i casi e i dolor mei*¹³²¹

L'utilizzo dell'*exemplum* che il poeta propone in questi versi rimanda a quello erroneo osservato nel *Secretum*, quando *Agostino* rimprovera *Francesco* di fare un uso meramente consolatorio del richiamo memoriale dei personaggi illustri.¹³²² L'*agens* dunque osservando le figure di *TC* si consola e giustifica la propria caduta nell'eros, acquisendo l'erronea lezione per la quale non è possibile resistere ad Amore. È interessante notare che anche questa dinamica trova una sua attualizzazione da parte dell'*auctor*, anch'egli infatti ammette di aver fatto un uso consolatorio dell'*exemplum*, in un passo in cui visualizza prima i casi di Apollo e Leandro e poi quelli di Giunone e Didone:

ché s'io veggio d'un arco e d'uno strale
Febo percosso e 'l giovane d'Abido,
l'un detto deo, l'altro uom puro mortale,
e veggio ad un lacciuol Giunone e Dido,
[...]
non mi debb'io doler s'altri mi vinse
giovene, incauto, disarmato e solo¹³²³

Le due coppie di personaggi vengono associate ad una metafora topica dell'innamoramento, ma si noti che l'*auctor* visualizza la rappresentazione metaforica (la stessa associata a Cesare e Giove) e a partire da questa operazione sviluppa una riflessione nella quale assolve se stesso dall'errore di essere caduto nel peccato erotico («non mi debb'io doler»). L'attualizzazione della temperie emotiva dell'*agens*, in questo caso, tradisce di nuovo il riferimento ad un ricordo dell'*auctor*, il quale, analogamente a quanto si è osservato in relazione al confronto della visione di *TF* con la memoria dotta del poeta, ripercorre nel poema anche la propria attività di erudito e filosofo morale.

Ora l'utilizzo consolatorio dell'*exemplum* viene condannato dalla vittoria di Laura su Amore: la donna, infatti, dimostra che è possibile opporsi alla passione, imponendosi come modello contrario a quelli osservati in *TC*. Tale dinamica si intreccia alla risemantizzazione dell'esperienza amorosa: la vicinanza della *giovinetta* che compare al lato dell'*agens* nel brano osservato in *TC* III, infatti, al di fuori della *fictio* visionaria, tradisce la contemplazione dell'immagine laurana, come viene esplicitato nei versi successivi: «Gli occhi dal suo bel viso non torcea, / come uom ch'è infermo e di tal cosa ingordo / ch'è dolce al gusto, a la salute è rea»,¹³²⁴ nonché nella già analizzata attualizzazione

¹³²¹ *TP*, vv. 1-6, corsivo mio.

¹³²² Cfr. par. III.3.3.1.

¹³²³ *TP*, vv. 7-14, corsivi miei.

¹³²⁴ *TC* III, vv. 109-111.

dell'*auctor* («Ad ogni altro piacer cieco era e sordo, / seguendo lei per sì dubbiosi passi / *ch' i' tremo ancor qualor me ne ricordo*»).¹³²⁵ Ebbene, si è osservato nel III.3.3.2 come Petrarca suggerisca una tecnica di contemplazione sistematica dell'*exemplum* virtuoso, quale mezzo di correzione morale e in tal senso la sconfitta delle passioni da parte di Laura non fornisce all'*agens* e all'*auctor* solo una risemantizzazione del desiderio erotico, non più invincibile, ma anche una condanna dell'utilizzo consolatorio degli *exempla*, oltre che un nuovo *exemplum* da meditare in modo continuo e retto. Questa funzione esemplare, inoltre, introduce l'identificazione di Laura come simbolo che sopravvive alla morte: infatti, se il corpo della donna può essere sottratto al mondo e al poeta, il suo ritorno come immagine nell'Eternità dimostra che il tempo non può eliminare il suo valore simbolico, nonché la virtù che la sua contemplazione ha ispirato.¹³²⁶

Per quanto riguarda *TF*, si è osservato come qui l'utilizzo dell'*exemplum* sia funzionale, più ancora che in *TC*, alla costruzione del concetto di Fama, e come attualizzando il trionfo l'*auctor* ricostruisca la propria memoria di autore erudito. In tal senso la moltiplicazione dei personaggi illustri in questo capitolo, oltre a rappresentare la *varietas* della gloria, si pone in linea con la condanna all'utilizzo ornamentale dell'*exemplum* nei *florilegia* osservato nel par. III.3.2.6. Se infatti è vero, come nota Ariani, che «la quantità stessa [di nomi in *TF*] si fa segno nichilistico»¹³²⁷ ciò avviene poiché essi finiscono per svuotarsi della loro funzione, che dovrebbe essere quella di ispirare un comportamento morale.

La riflessione metaletteraria del narratore relativa all'*exemplum*, in tal senso, sembra svuotare quest'ultimo di un'effettiva funzione, ad eccezione di Laura. È tuttavia necessario notare che, come avviene per i percorsi dell'*agens* e dell'*auctor*, nulla di ciò che viene trattato nei *Triumphs* è completamente annichilito in *TT*, ma anzi tutto è parte di un viaggio di formazione, basato sugli atti paralleli di fissazione memoriale e oblio, costruzione e distruzione. Il ritorno dell'*exemplum* di Laura in *TE*, in tal senso, non sarebbe possibile senza il percorso di elaborazione dell'utilizzo del richiamo memoriale del personaggio illustre. In questo modo nei *Triumphs* Petrarca sviluppa narrativamente le riflessioni contenute nel *De vita solitaria*: si è infatti osservato come qui il poeta, dopo aver affermato l'utilità tecnica del richiamo memoriale degli *exempla*, riconosca che in definitiva il cristiano non ha bisogno di affidarsi a personaggi illustri, poiché egli può tenere alla mente l'*exemplum* primo, ossia Cristo.¹³²⁸ Così nel poema l'esempio si fa strumento tecnico necessario allo sviluppo di un percorso, nella cui conclusione esso esaurisce la propria utilità, venendo a coincidere con l'immagine di Laura in quanto simbolo di eternità.

IV.6.2. L'immagine poetica e l'*exemplum* retorico di Laura

La stessa dinamica osservata per l'*exemplum* si riscontra anche nell'utilizzo delle immagini e nella loro costruzione all'interno dei *Triumphs*. Attraverso le stazioni trionfali, infatti, si assiste ad una graduale riduzione della complessità delle *picturae agentes*, che va di pari passo ad altri tre processi, ossia la semplificazione delle strutture retoriche e stilistiche, l'acquisizione di intuitività da parte dell'*agens* rispetto al significato morale sotteso all'immagine e l'attualizzazione sempre più chiara di

¹³²⁵ Ivi, vv. 106-108, corsivo mio.

¹³²⁶ Cfr. *Fam.* II, 6, 5: «Lelius ipse de amicissimo viro loquens, vide quibus verbis utitur: "Virtutem" inquit, "illius viri amavi, que extincta non est"».

¹³²⁷ ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 42.

¹³²⁸ Cfr. par. III.3.3.2.

tale immagine di fronte all'occhio interiore dell'*auctor*. Tutte queste dinamiche possono essere riassunte ripercorrendo brevemente quanto fin qui osservato:

Per quanto riguarda il *Triumphus Cupidinis*:

- la rappresentazione della *pictura agentis* appare particolarmente complessa, con la divisione dello spazio figurato in zone differenti e con l'utilizzo di rappresentazioni antirealistiche, oltre che con l'introduzione dell'*imago agentis* architettonica, seppur paradossale, di *TC IV*.¹³²⁹
- Le strutture retoriche sono varie e complesse, fino al raggiungimento dell'apice nel gotico *flamboyant* della descrizione del palazzo-prigione di Amore.
- L'*agens* conosce la complessità dell'esperienza amorosa, ma non interpreta in modo adeguato gli *exempla* che osserva.
- L'*auctor* attualizza il ricordo dell'incontro con Laura, sperimentando la temperie emotiva dell'*agens* e, conseguentemente, non elaborando il significato morale dell'esperienza amorosa.

Per il *Triumphus Pudicizie*:

- La rappresentazione della *pictura agentis* è complessa, scompaiono le rappresentazioni antirealistiche e, pur essendo presente una struttura architettonica che si contrappone al palazzo-prigione di Amore, essa non viene descritta in modo approfondito. È tuttavia presente la scena della battaglia fra Laura e Amore oltre alla rappresentazione del viaggio da Cipro a Roma, più dettagliata di quello da Valchiusa a Cipro che si osserva in *TC IV*.
- Le strutture retoriche richiamano il genere epico, ma non mancano complessità, come ad esempio nella descrizione della schiera di virtù che accompagna Laura durante la battaglia.
- L'*agens* comprende il valore esemplare di Laura, ma nella battaglia parteggia per Amore.
- L'*auctor* attualizza la stessa presa di coscienza che appartiene all'*agens* in relazione agli *exempla*.

Per il *Triumphus Mortis*:

- La rappresentazione della *pictura agentis* si fa più semplice: permangono le descrizioni allegoriche delle due personificazioni e delle loro insegne, ma scompaiono i *nomina* illustri, i quali confluiscono nell'immagine del trionfo della Morte e dei corpi che occupano la campagna presente sulla scena. Non si assiste a dislocazioni e scompaiono strutture architettoniche dal valore simbolico.
- Le strutture retoriche appaiono più lineari, vengono introdotti degli interventi predicatori, in cui l'*auctor* prende la parola delucidando il significato delle immagini.
- L'*agens* sperimenta la disperazione per la morte di Laura, recepisce il messaggio filosofico contenuto in *TM II*, ma non lo interiorizza completamente.
- L'*auctor* attualizza la scena sovrapponendola al ricordo, creando delle incrinature nell'apparato rappresentativo di *TM I*.

¹³²⁹ BERRA, *Varietà stilistica dei Trionfi*, cit., p. 189: «il primo trionfo è il più articolato strutturalmente e stilisticamente, come prologo generale dell'opera, prima rappresentazione allegorica del corteo e, per la tradizionale equazione tra amore e poesia, discorso metapoetico, in uno strategico intreccio di prospettive».

Per il *Triumphus Fame*:

- La rappresentazione della *pictura agentis* è priva di scene dinamiche e altre immagini che non siano la personificazione allegorica e la schiera. L'allegoria della Fama è rapidamente descritta per lasciare spazio al corteo trionfale, che appare a livello figurativo più ordinato e più chiaro di quello osservato in *TC*.
- Le strutture retoriche appaiono semplici, limitandosi all'allegoria iniziale, agli elenchi di *nomina* e ai commenti epigrafici dell'*auctor*.
- L'*agens* assume unicamente il ruolo di osservatore.
- L'attività memoriale dell'*auctor* appare sottesa alla figurazione.

Per il *Triumphus Temporis*:

- La *pictura agentis* appare più dinamica ma meno complessa di quella di *TF*.
- Le strutture retoriche contano l'allegoria e l'utilizzo di una tecnica che Ariani pone in relazione allo «stream of consciousness». ¹³³⁰ Ricompaiono degli interventi predicatori.
- L'*agens* intuisce immediatamente il significato sotteso all'immagine.
- L'*auctor* attualizza ripetutamente l'immagine osservata dall'*agens* e a partire da questa propone una riflessione morale.

Per il *Triumphus Eternitatis*:

- La *pictura agentis* appare la più semplice e scarna del poema.
- Le strutture retoriche sono semplici, sermoneggianti e permeate di un linguaggio tecnico-filosofico.
- L'*agens* osserva l'immagine nella propria interiorità.
- L'*auctor* costruisce un'immagine meditativa con valore mnemonico e morale.

Ora, la graduale semplificazione della figurazione nei *Triumphus* non corrisponde alla negazione del legame tra poesia e *obscuritas*, ma piuttosto alla strutturazione di un percorso che, proprio attraverso la complessità e l'oscurità, permette di sviluppare una maggiore sensibilità ed intuitività rispetto all'immagine. Dal punto di vista del narratore tutti questi processi corrispondono alla costruzione mnemonica dell'immagine poetica osservata nella *Sen. II*, 3¹³³¹ ed utilizzata come strumento della meditazione filosofica, in linea con quanto affermato nel *Secretum*.¹³³²

Tale riflessione conduce a ragionare un'ultima volta sul significato dell'immagine nei *Triumphus*, notando come il percorso metapoetico sotteso all'opera sveli la dimensione prettamente simbolica del fantasma laurano. Con ciò non si vuole affermare la corrispondenza completa tra la donna e la poesia, ma, piuttosto, si intende riflettere sulle caratteristiche della proiezione interiore di Laura e del suo forte legame con la parola in *TE*. In tal senso, accanto al ritorno dei valori dell'amore e della fama incarnati nell'immagine della donna, si osserva nel capitolo anche un'assoluzione della poesia, che anzi, come si anticipava, si fa mezzo di salvezza e di celebrazione del poeta nella memoria eterna di Dio:

¹³³⁰ ARIANI in *Triumphus*, cit., p. 351: «l'annichilimento degli oggetti e delle persone tesaurizzati, *nomina numina*, nei Trionfi pregressi, decide la caduta di ogni interesse visivo e catalogativo, per un flusso di coscienza ininterrotto, una sorta di "stream of consciousness" puntellato su *sententiae* bibliche».

¹³³¹ Cfr. par. III.3.4.3.

¹³³² Cfr. par. III.3.3.6.

e vedrassi ove, Amor, tu mi legasti,
ond'io a dito ne sarò mostrato:
“Ecco chi pianse sempre, e nel suo pianto
sovra 'l riso d'ogni altro fu beato!”
E quella di ch'ancor piangendo canto,
avrà gran meraviglia di se stessa,
vedendosi fra tutte dar il vanto¹³³³

Questa glorificazione dell'attività poetica è però a ben vedere, la celebrazione di una tecnica adeguata all'esposizione di una verità, non quella di una dimensione profetica dell'io lirico. Ciò si comprende chiaramente confrontando il passo di *TE* con un brano di *TF* IIa. Qui i componenti della schiera dei poeti indossano tutti una corona d'alloro o di mirto («Di lauro avea ciascun la fronte cinta, / o d'edera o di mirto»),¹³³⁴ ad eccezione di David, che è privo dei segni di poeta, in quanto primariamente profeta che «cantava canzon vera e non finta».¹³³⁵ L'opposizione tra verità e finzione è qui menzionata in linea con quanto osservato nel par. III.3.3.4: la verità dei versi di David è dunque completa, non un *integumentum*, per questa ragione egli non è paragonabile agli altri poeti. Confrontando il passo di *TF* IIa con quanto detto sulla *fictio* della *visio* escatologica e con la menzione da parte di Petrarca della sua laurea poetica («con costor colsi 'l glorioso ramo, / onde forse anzi tempo ornai le tempie / in memoria di quella ch'io tanto amo»),¹³³⁶ si deduce che il poeta in *TE* non intende paragonarsi a David proponendo una poesia profetica, in tal senso dunque la legittimazione della sua attività poetica sarà da porre in relazione all'acquisizione di capacità tecniche tali da velare in modo adeguato la verità, veicolandola efficacemente al lettore.¹³³⁷

Ora, è interessante notare che anche sotto il profilo della formazione retorica l'*exemplum* centrale nel poema è Laura. Si è infatti osservato come la donna abbia la meglio nello scontro dialogico con la Morte in *TM* I e come tale dinamica venga ripresa anche in *TM* II nello scambio di battute con il poeta. Come si anticipava, la dimensione dialogica del secondo capitolo di *TM* è costellata da richiami metapoetici, i quali si addensano nelle parole che la donna rivolge al poeta, che dimostrano come ella padroneggi perfettamente i mezzi tecnici della retorica.

Ad esempio, come nota Ariani, Laura utilizza il termine 'conclusionone' («una conclusion che a te fia grata»)¹³³⁸ che è un «lemma tecnico della retorica»¹³³⁹ stante ad indicare, secondo l'autore della *Rhetorica ad Herennium*, l'«artificiosus orationis terminus».¹³⁴⁰ Ma, a ben vedere, la donna struttura la conclusione del suo dialogo con l'amante utilizzando i suggerimenti relativi alla *conclusio* proposti da Cicerone nel *De inventione*, dove il retore afferma: «Conclusio est exitus et determinatio totius orationis. Haec habet partes tres: enumerationem, indignationem, conquestionem».¹³⁴¹ In tal senso, nell'ultima parte del suo confronto con il poeta, Laura, dopo aver spiegato con quali strategie abbia tenuto sotto controllo le passioni sfrenate dell'amante, di fronte all'insistenza di quest'ultimo

¹³³³ *TE*, vv. 93-99, corsivo mio.

¹³³⁴ *TF* IIa, vv. 55-56.

¹³³⁵ *Ivi*, v. 57.

¹³³⁶ *TC* IV, vv. 79-81.

¹³³⁷ Si vedano in tal senso anche le riflessioni sulla *Disp.* 10 di BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'Eterno*, cit., pp. 124-125: «Petrarca rinuncia alla funzione di profeta che fu di Dante per rivestire i panni del *testis*, nunzio di una verità che non può tacere».

¹³³⁸ *TM* II, v. 161.

¹³³⁹ ARIANI in *Triumphs*, cit., p. 274.

¹³⁴⁰ *Ad Her.* I, 4, 6.

¹³⁴¹ *De inv.* I, 98.

(«Madonna, assai fora gran frutto / questo d'ogni mia fé, pur ch' i' 'l credessi»)¹³⁴² reagisce con l'*indignatio*, che viene definita da Cicerone «oratio, per quam conficitur, ut in aliquem hominem magnum odium aut in rem gravis offensio concitetur».¹³⁴³ Così la donna, offesa dalla diffidenza del poeta, risponde piccata: «“Di poca fede! Or io, se nol sapessi, / se non fosse ben ver, perché 'l direi?” / rispose, e 'n vista parve s'accendessi».¹³⁴⁴

Di seguito Laura procede con l'*enumeratio*, che prevede una ricapitolazione degli argomenti trattati, esposti in modo diverso.¹³⁴⁵ In tal senso la donna aveva già affermato di essere stata innamorata del poeta («Più di mille fiate ira dipinse / il volto mio ch'Amor ardeva il core; / ma voglia in me ragion già mai non vinse»),¹³⁴⁶ e lo ripete chiaramente nella *conclusio*: «Fur quasi eguali in noi fiamme amorose, / almen poi ch' i' m'avvidi del tuo foco; / ma l'un le palesò, l'altro l'ascose»,¹³⁴⁷ riprendendo anche la condanna alla dismisura del desiderio amoroso dell'amante («Questo fu quel che ti rivolse e strinse / spesso, come caval fren, che vaneggia»)¹³⁴⁸ Allo stesso modo Laura ricorda di nuovo che le strategie da lei impiegate erano utili per salvare sia se stessa che il poeta («Teco era il core, a me gli occhi raccolti; / di ciò, come d'iniqua parte, duolti, / se 'l meglio e 'l più ti diedi, e 'l men ti tolsi!»),¹³⁴⁹ riprendendo quanto aveva affermato poco prima («Così, caldo, vermiglio, freddo e bianco, / or tristo, or lieto, infin qui t'ho condotto / salvo, ond'io mi rallegro, benché stanco»)¹³⁵⁰

Quindi il dialogo con Petrarca termina con l'ultima parte della *conclusio*, ossia la *conquestio*, che corrisponde ad una strategia retorica utile a catturare la misericordia del pubblico:¹³⁵¹

Più ti vo' dir per non lasciarti senza
una conclusion che a te fia grata
forse d'udir in su questa partenza:
in tutte l'altre cose assai beata;
in una sola a me stessa dispiacqui,
che 'n troppo umil terren mi trovai nata.
Duolmi ancor veramente ch' i' non nacqui
almen più presso al tuo fiorito nido;
ma assai fu bel paese ond'io ti piacqui,
ché potea il cor del qual sol io mi fido,
volgersi altrove, a te essendo ignota,
ond'io fora men chiara e di men grido¹³⁵²

¹³⁴² TM II, vv. 121-122.

¹³⁴³ De inv. I, 100.

¹³⁴⁴ TM II, vv. 124-126.

¹³⁴⁵ De inv. I, 98: «Enumerationem est, per quam res disperse et diffuse dictae unum in locum coguntur et reminiscendi causa unum sub aspectum subiciuntur. Haec si semper eodem modo tractabitur, perspicue ab omnibus artificio quodam tractari intellegitur; sin varie fiet, et hanc suspicionem et satietatem vitare poterit. Quare tum oportebit ita facere, ut plerique faciunt propter facilitatem, singillatim unam quamque rem adtingere et ita omnes transire breviter argumentationes; tum autem, id quod difficilium est, dicere, quas partes exposueris in partitione, de quibus te pollicitus sis dicturum, et reducere in memoriam, quibus rationibus unam quamque partem confirmaris; tum ab iis, qui audiunt, quaerere, quid sit, quod sibi velle debeant demonstrari, hoc modo: “Illud docuimus, illud planum fecimus”. Ita simul et in memoriam redibit auditor et putabit nihil esse praeterea, quod debeat desiderare», corsivo mio.

¹³⁴⁶ TM II, vv. 100-102.

¹³⁴⁷ Ivi, vv. 139-140.

¹³⁴⁸ Ivi, vv. 98-99.

¹³⁴⁹ Ivi, vv. 151-153.

¹³⁵⁰ Ivi, vv. 118-120.

¹³⁵¹ De inv. I, 106: «Conquestio est oratio auditorum misericordiam captans. In hac primum animum auditoris mitem et misericordem conficere oportet, quo facilius conquestione commoveri possit. Id locis communibus efficere oportebit, per quos fortunae vis in omnes et hominum infirmitas ostenditur; qua oratione habita graviter et sententiose maxime demittitur animus hominum et ad misericordiam comparatur, cum in alieno malo suam infirmitatem considerabit», corsivo mio.

¹³⁵² TM II, vv. 160-171, corsivi miei.

Nel brano, dove compare il lemma retorico ‘conclusione’, Laura esprime il proprio rammarico per essere nata in un luogo umile, affermando che avrebbe preferito venire al mondo in uno più nobile, come la Toscana petrarchesca. Allo stesso tempo la donna apprezza il paese in cui ha incontrato il poeta, ossia la Provenza, e in ultima analisi è felice di aver conosciuto Petrarca. Questo afferma in risposta che si sarebbe innamorato di lei in qualsiasi luogo si fossero incontrati («“Questo non” rispos’io “perché la rota / terza del ciel m’alzava a tanto amore, / ovunque fusse, stabile et immota!”»),¹³⁵³ dimostrando di aver superato qualsiasi diffidenza. Il dialogo quindi si chiude significativamente con l’anticipazione di quanto osservato in *TE*, per cui Laura riconosce il valore della poesia petrarchesca anche dopo la sua morte («“Or così sia” diss’ella. “I’ n’ebbi onore / ch’ancor mi segue [...]”»)¹³⁵⁴ La *conclusio* laurana ha dunque successo sul poeta, ormai convinto dell’amore della donna, e ciò testimonia le sue qualità retoriche.¹³⁵⁵

Ora, riconosciuto questa capacità esemplare di Laura, è interessante notare come in un passaggio del suo dialogo in *TM II* ella si soffermi sul rapporto tra verità e finzione. La donna, infatti, ricorda come, mentre il poeta andava lamentandosi della sua passione non corrisposta, lei dovesse tacere per tutelare la loro fama,¹³⁵⁶ ma ciò non significava un’assenza del desiderio amoroso nei confronti del poeta. Di qui Laura propone una riflessione sull’espressione della passione d’amore: «Non è minor il duol perch’altri il prema, / né maggior per andarsi lamentando; / per fictïon non cresce il ver né scema».¹³⁵⁷ Nel passo la donna afferma che l’intensità del desiderio amoroso, e della sofferenza che ne consegue, non può essere misurata sulla base della quantità di lamenti espressi, che anzi, come si è osservato, rappresentano proprio il problema della dismisura petrarchesca. Ma sottesa a queste parole si coglie una riflessione metapoetica: se infatti, in base a quanto si è visto, Laura conosce e utilizza la terminologia e le strutture proprie della retorica, l’impiego del termine ‘fiction’ in opposizione al ‘ver’ non può non indurre a credere che il discorso si riferisca proprio a quella riflessione sul rapporto tra poesia e *fictio* che si è osservato caratterizzare la poetica petrarchesca. Tale dimensione è tra l’altro implicita nel testo, poiché l’«andarsi lamentando» e il «chiamar [...] roco» la «mercé»¹³⁵⁸ della donna non possono che riferirsi alle poesie composte dal poeta per Laura. Ora, il passo si pone in linea con quanto osservato nella *Fam.* X, 4, dove Petrarca afferma che la poesia può solo adornare la verità.¹³⁵⁹ È però interessante notare che subito dopo questi versi Laura fa riferimento proprio alla poesia come mezzo per esporre la realtà del proprio sentimento, narrando il già osservato episodio in cui, quando era ancora in vita, cantò una canzone per il poeta: «Ma non si ruppe almen ogni vel, quando / soli i tuo’ detti, te presente, accolsi, / ‘Dir più non osa il nostro amor’ cantando?».¹³⁶⁰ Nel passo l’immagine del velo, in linea con quanto osservato, appare strettamente legata al concetto di *velamen* poetico: la rottura del velo, inteso come svelamento della verità, avviene attraverso la poesia, la quale in tal senso, in quanto *fictio*, non viene condannata da Laura, ma trattata

¹³⁵³ Ivi, vv. 172-174.

¹³⁵⁴ Ivi, vv. 175-176.

¹³⁵⁵ Già evidenziate in *Rvf* 258, vv. 1-4: «Vive faville uscian de’ duo bei lumi / ver’ me sì dolcemente folgorando, / et parte d’un cor saggio sospirando / d’alta eloquentia sì soavi fiumi», corsivo mio.

¹³⁵⁶ *TM II*, vv. 139-144: «Fur quasi eguali in noi fiamme amoroze, / almen poi ch’ i’ m’avvidi del tuo foco; / ma l’un le palesò, l’altro l’ascose. / Tu eri di mercé chiamar già roco, / quando tacea, perché vergogna e tema / facean molto desir parer sì poco».

¹³⁵⁷ Ivi, vv. 145-147.

¹³⁵⁸ Ivi, v. 142.

¹³⁵⁹ Cfr. par. III.3.3.4.

¹³⁶⁰ *TM II*, vv. 148-150.

come un mezzo.

Dal dialogo di *TM II*, dunque, sorge un profilo della poesia intesa come strumento, al pari dell'*exemplum* o dell'immagine che essa racchiude, utile alla contemplazione di una verità. Ora, la semplificazione di tale strumento nel percorso trionfale non corrisponde ad una graduale identificazione della forma con l'oggetto della rappresentazione, ma allo sviluppo di una tecnica sempre più fine di creazione poetica, ed è su questo punto che la mnemotecnica del Petrarca storico, identificato con il narratore, entra in gioco.

IV.6.3. L'*imago agentis* di Laura e la *contemplatio mortis*

Per comprendere il funzionamento della memoria poetica del Petrarca narratore nei *Triumphs* è necessario prendere di nuovo in considerazione l'immagine di Laura che conclude il poema e analizzarne il percorso di costruzione e rivisitazione semantica. Si è infatti osservato come l'intero apparato valoriale che sorge dall'elaborazione contenuta nell'opera si realizzi nel fantasma della donna: questo si fa sia *exemplum* della virtù che si oppone alla passione amorosa in *TP* e al desiderio di fama in *TM II*, sia modello del corretto utilizzo della retorica nello stesso capitolo. La donna dunque, al contrario di quanto afferma Santagata, non scompare mai dai *Triumphs*, ma la sua assenza in *TF* e *TT* tradisce unicamente la necessità da parte del poeta di elaborare liricamente i messaggi che ella propone nel poema.¹³⁶¹ In tal senso i tre piani della modellizzazione esemplare incarnati nell'immagine di Laura ricorrono in *TE* come punto di approdo del percorso poetico figurativo di Petrarca: assolvendo alle loro funzioni strumentali, infatti, le immagini che popolano il poema svelano la loro inconsistenza arbitraria, ma permettono una graduale presa di coscienza morale, che si traduce nella costruzione dell'ultima immagine mnemonica, composta dal deserto meditativo, dal nuovo sole divino e da Laura. Contemplando questa *circuito* e con intenzione, così come suggerisce Petrarca nella *Sen. II, 3*, è possibile tenere a mente tutte le verità morali elaborate attraverso la *fictio* poemica. Il fantasma di Laura nel soleggiato deserto dell'eternità è dunque un'*imago agentis* polisemica, che rappresenta il raggiungimento di quel grado più alto della scrittura descritto da Agostino nelle *Confessiones*¹³⁶² e arginato sul piano semantico da quei limiti morali lungamente ricercati nella produzione poetica petrarchesca e finalmente trovati attraverso l'elaborazione memoriale osservata nel poema.¹³⁶³ L'immagine di Laura si configura in tal senso come un compendio dell'intero percorso trionfale, non a caso, a fronte del lungo e complesso percorso figurativo, essa è l'unica trattenuta dal

¹³⁶¹ SANTAGATA, *Introduzione a Triumphs*, cit., pp. XLVIII-XLIX: «non solo il personaggio di Laura latita per lunghe zone del testo, ma di fatto dal Trionfo della Morte sino all'ultimo, cioè per quasi una metà dell'intero racconto, esso scompare del tutto. Riappare nel *Triumphus Eternitatis*, ed è un ritorno che stride. Dentro alla visione del giudizio finale e delle anime risorte alla vita eterna, quella della "beatissima" da un lato fornisce il destro per riportare l'attenzione sull'innamorato, a sua volta definito "beato" proprio a causa del suo amore (v. 96), dall'altro per tracciare una scenetta mondana in pieno Paradiso. [...] Sembra proprio che Laura non sia compatibile con l'escatologia [...] il finale, diviso tra rievocazione storica e speranza ultraterrena, è in una certa misura inatteso, in fondo, il lettore aveva dimenticato Laura e l'amore per lei. È proprio questo il punto dolente del suo personaggio [...] tra i versi del poema non circola, per così dire, il desiderio di Laura, quell'attesa che riempie i vuoti e colma di senso anche la sua mancanza. Ripeto, Laura non è Beatrice».

¹³⁶² Cfr. paragrafi II.3.2 e III.3.3.4.

¹³⁶³ Cfr. BARAŃSKJ, *The constraints of form*, cit., p. 88: «there is a grammar to the triumph that makes possible the transition from spectacle to rhetoric and poetry. As is the nature of grammars, it is based on "polysemy" and derives from the recognition of multiplicity of meaning and function; judging from the poetry, it was a quality in the triumph that was not lost on Petrarch».

poeta alla fine della *fictio* visionaria.¹³⁶⁴

A fronte di questo approdo resta da analizzare l'origine di quel senso «di vuoto, di assenza, di mancanza di vita, di morte» evidenziato da Santagata nel «Paradiso petrarchesco». Chiarito che l'Eternità di Petrarca non è un paradiso oltremondano ma un'immagine mnemonica arbitraria, la componente desertica dell'*imago agentis* conclusiva, come si osservava, appare costruita per due scopi: da un lato essa rappresenta l'isolamento meditativo necessario alla contemplazione della verità, dall'altro restituisce il ricordo di ciò che si è perso nel percorso di oblio. Come si è analizzato infatti, secondo le teorie mnemoniche medievali, non è possibile cancellare volontariamente un ricordo, ma solo rimodellarlo sostituendo l'*imago agentis* utilizzata per riportarlo alla mente. In tal senso il deserto simboleggia tutta quella *varietas* della vita terrena che Petrarca si lascia alle spalle grazie al percorso poematologico e alla tecnica di oblio che lo attraversa, in linea con quanto si osserva nel *De vita solitaria*.¹³⁶⁵ Su questo svetta il sole divino, che illumina il corteo di coloro che meditando si sono avvicinati al sommo bene, e tra di loro Laura, che porta con sé i valori dell'amore e della fama purificati dalla varietà dall'esperienza terrena. In questo modo l'immagine finale dei *Triumphs* viene a rappresentare non solo il punto più alto della creazione poetica nell'opera, ma anche la vetta della meditazione visionaria in essa contenuta, tradendo quel temperamento del *contemptus mundi* medievale, ispirato al pensiero di Ugo di San Vittore, che Stroppa individua nel pensiero petrarchesco. In questo contesto la contemplazione del fantasma di Laura, supera la dicotomia tra idolo e icona, a cui Petrarca presta particolare attenzione, come ha ricostruito Bertolani,¹³⁶⁶ per farsi strumento di una nuova *contemplatio mortis*. Questa in contrapposizione con quanto osservato nel *Secretum*, si configura come un recupero della meditazione della morte proposta dalla tradizione monastica, nella quale essa riguardava un'immagine gioiosa,¹³⁶⁷ predisponendosi come l'attesa dell'abbandono del

¹³⁶⁴ Cfr. ARIANI, *Petrarca*, cit., p. 288: «I *Triumphs* sono dunque, complessivamente, una sorta di immenso *Triumphus Laure* a completamento (parallelo e/o consecutivo) del libro di rime».

¹³⁶⁵ *Vit. sol.* II, 5: «Oblita sanguinis, oblita pignorum, oblita potentie, soliusque memor Cristi, utque illum indueres exuta soli natalis affectum, exuta natalium respectum et amorem tuorum et corporis tui curam; exosa denique Cristi consilio animam tuam in hoc mundo, ut in vitam eternam custodires eam, mira sollicitudine sanctos patres in desertis solitudinibus quesivisti, eosque etiam ad exilium prosecuta, de labore tuo sanctum illis obsequium, de facultatibus piam alimoniam prebuiisti: honoratrix sanctorum, revocatrix errantium, peregrinorum mater, tuorum in Cristo tutrix atque consultrix».

¹³⁶⁶ Cfr. BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'Eterno*, cit., p. 158: «è l'assenza causata dalla morte di una persona amata a generare gli idoli. Il vuoto lasciato dalla morte viene colmato da una rappresentazione che diviene in tal modo l'oggetto sostitutivo di un bene perduto o che appare irraggiungibile». Si vedano in tal senso *Vir. ill.*, *Ninus*, 14-21: «Ceterum ab hoc rege ydolorum servitus orta narratur, cuius tale memorant principium: fuisse quidem patris amantissimum, eius extincti desiderium lenire cupientem statuisse sibi senis imaginem, tantaque coluisse reverentia, ut capitali etiam supplicio addictis tutum et salutare perfugium ad illam foret; hinc ab adulantibus vivo regi sacra undique et divinos honores mute imagini congestos; ita sive metallum illud, sive saxum, sive lignum, sive ebur in honore prius habitum; hoc exemplo par desiderii solamen ab aliis quoque passim institutas imagines suorum, inde paulatim cultu in metum verso superstitionem mortiferam irrepsisse verumque esse poeticum illud: "Primus in orbe deos fecit timor"» e *Ot.* II: «inque hoc idem opus Augustino atque aliis sequacibus viam fecit, cum multa de prima deorum inventione disseruisset, sic adiecit: "Deinde ipsi reges cum cari fuissent his quorum vitam composuerant magnum sui desiderium mortui reliquerunt. Itaque homines simulacra finxerunt, ut haberent aliquid ex imaginum contemplatione solatium progressive longius per amorem memoriam defunctorum colere ceperunt, ut et gratiam referre benemeritis viderentur et successores eorum allicerent ad bene imperandi cupidinem"», corsivo mio. Nota BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'Eterno*, cit., p. 160: «l'amore che eccede la misura della memoria [...] trasforma le immagini in simulacri, cioè in idoli che hanno solo la parvenza della vita sensitiva» e continua *ivi*, p. 165: «all'idolo si oppone l'icona, segno autentico del divino. [...] mentre l'idolo pone il suo centro di gravità in uno sguardo umano, l'icona, per farsi vedere, non ha bisogno che di se stessa perché in essa è lo sguardo "in persona" dell'invisibile a mirare l'uomo». Tuttavia Petrarca, tramite la costruzione memoriale dell'*imago agentis* come strumento meditativo, supera questa dicotomia.

¹³⁶⁷ Cfr. LECLERCQ, *Temi monastici nell'opera del Petrarca*, cit., p. 52, dove lo studioso nota riguardo alla figurazione del corpo morto nel *Secretum*: «C'è un punto [...] sul quale [Petrarca] si separa radicalmente da essa [la tradizione monastica]: è quando parla della *cogitatio mortis* che i monaci devono praticare: egli immagina che assistano all'ultima "toilette" dei morti, al fine di riflettere sullo stato miserevole che attende noi tutti, o anche che osservino tombe aperte, in

carcere corporeo e della vita terrena. Si deduce, allora, che Petrarca nei *Triumphs* raggiunge la speranza che non tutto ciò che ha sperimentato in vita venga cancellato dal tempo: nella conclusione del suo percorso mnemonico, infatti, egli attua una *contemplatio mortis* di un simbolo memoriale che, sopravvivendo alla morte, entri nell'eternità.

cui i cadaveri in decomposizione sono in preda ai vermi. Al contrario, nell'insieme della letteratura monastica dell'antichità e del medioevo, la morte era considerata come gioiosa, perché segnava l'ingresso nella luce di Dio. [...] Su questo punto preciso della meditazione sulla morte, si nota che il Petrarca è molto influenzato dalle nuove forme di pietà sentimentale del suo tempo anziché dalla costante tradizione spirituale di tutti i secoli precedenti».

APPENDICE: L'ORGANIZZAZIONE DELLE SCHIERE TRIONFALI

Nella seguente tabella si pone in evidenza la trasposizione della memoria petrarchesca nella dimensione figurativa delle schiere trionfali, individuando le caratteristiche delle rappresentazioni osservabili nei capitoli e le loro funzioni.

La tabella è suddivisa in due sezioni: nella prima si descrive l'organizzazione dei personaggi sulla base delle indicazioni testuali o di quelle deducibili dal testo. Per questa parte si sono seguiti i seguenti criteri:

- I *nomina* sono stati raggruppati quando, comparando insieme nel testo, i personaggi menzionati apparivano coinvolti nella stessa narrazione.
- Si sono evidenziati i gruppi riconoscibili e in particolare quelli individuati da Ariani e Pacca.
- Si sono indicate le categorie palesate dal testo.
- Per quanto riguarda le fonti, si è scelto di riportare unicamente quelle in cui sono osservabili dei raggruppamenti di *nomina* presenti anche nel poema. Si sono inoltre segnalate le fonti di singole narrazioni, nel caso in cui queste fossero le uniche a riportare degli aneddoti ripresi da Petrarca, come nel caso della passione amorosa di Annibale in *TC III*. Infine si sono indicate anche altre opere petrarchesche in cui ricorrono alcuni gruppi di *nomina*.
- Si sono evidenziati i raggruppamenti su base storico-geografica, elaborando lo schema derivante da Valerio Massimo e ampliato nei *Rerum memorandarum*, basato sulla triplice classificazione di romani, barbari e moderni. Dove possibile si è posta in evidenza tale categorizzazione, in altri casi si sono distinti personaggi dell'antichità classica (comprendenti romani e greci), barbari (compresi i personaggi biblici), e moderni.

Nella seconda parte della tabella si descrivono le caratteristiche figurative delle schiere trionfali in base ai seguenti criteri:

- Si sono distinte le rappresentazioni individuali dai gruppi figurativi, allo scopo di porre in evidenza volta per volta come l'attenzione del poeta si rivolga ad un singolo personaggio illustre o ad un gruppo, seguendo differenti criteri (per i quali si veda la colonna Intenti).
- Si sono indicate le rappresentazioni antirealistiche, quali negazioni della coerenza figurativa della schiera. In questa categoria sono state inserite anche le *narrazioni simultanee*, riconoscibili per il loro intento narrativo (si veda anche in questo caso la colonna Intenti).
- Si sono poste in evidenza le posizioni di alcuni personaggi evidenziate nelle schiere, in particolare le figure che aprono delle sezioni e i raggruppamenti, distinguendo in quest'ultimo caso i gruppi menzionati dal testo e quelli figurativi.
- Per quanto riguarda gli intenti, innanzitutto sarà utile notare che, avendo a che fare con una *lunga pittura* che descrive l'intero patrimonio memoriale dell'*auctor*, essi non andranno posti in relazione a singoli testi, ma all'elaborazione della biblioteca petrarchesca attuata nella memoria del poema. In tal senso, essendo quelle dei *Triumphus imagines agentes* sincretiche da porre in relazione ad una singola storia o personaggio, in tutti i casi si riconoscerà un intento riassuntivo fondamentale. A partire da questo substrato, tuttavia, è necessario fare alcune distinzioni, individuando:

1. un *intento selettivo* laddove il poeta sceglie un'immagine contenuta nella fonte e la ripropone nel testo.

2. Un *intento riassuntivo*, quando l'immagine non è tratta direttamente dall'ipotesto ma viene creata da Petrarca.
3. Un *intento narrativo* per le narrazioni con metodo simultaneo.
4. Un *intento decorativo*, dove l'immagine ha la funzione di evidenziare un elemento strutturale, come un sottogruppo della schiera o la prima posizione.
5. Un *intento decorativo e riassuntivo*, quando la figurazione ha primariamente una funzione strutturale e in secondo luogo una riassuntiva di un determinato gruppo categorizzato nella memoria petrarchesca.
6. Un *intento riassuntivo e decorativo* quando la complessità dell'immagine attira maggiormente l'attenzione sull'elaborazione memoriale della fonte o delle fonti petrarchesche, pur contenendo indicazioni strutturali relative alla schiera.

TC I

TC I	Gruppi Riconoscibili	Gruppi Evidenziati Dal Testo	Fonti	Gruppi Storico-Geografici	Immagini Individuali	Gruppi figurativi	Rapp. Anti-real.	Posizioni Nelle Schiere	Intenti	Sfondi			
Cesare	Imperatori romani		Svetonio, <i>De vita Caes.</i>	Personaggi dell'antichità classica	vv.88-89: «Quel che 'n sì signorile e sì superba / vista»			v. 89: «vien primo»	decorativo	vv. 148-150: «Non poria mai di tutti il nome dirti, / che non uomini pur, ma dèi gran parte / empion del bosco e degli ombrosi mirti»			
Augusto													
Nerone													
Marco Aurelio													
Dionigi il Vecchio	Tiranni greci		Cicerone, <i>De off.</i> II, 7, 25										
Alessandro di Fere													
Enea													
Ippolito	Figure legate a Teseo												
Fedra			Properzio, <i>Elegie</i> , II, 24, vv. 43-48			vv. 121-123: «Vedi 'l famoso, con sua tanta lode, / preso menar tra due sorelle morte: / l'una di lui, ed ei de l'altra gode»						riassuntivo	
Teseo													
Arianna													
Ercole													
Achille													
Demofonte e Fillide					Properzio, <i>Elegie</i> , II, 24, vv. 43-48								
Giasone e Medea		Amori di Giasone											
Isifile													
Elena e Paride	Ciclo troiano					vv. 135-138: «Poi ven colei ch'ha 'l titol d'esser bella: / seco è 'l pastor che male il suo bel volto / mirò sì fiso, ond'uscir gran tempeste, / e funne il mondo sottosopra vòlto»			riassuntivo				

Enone		v. 146: «misere accese»		Personaggi dell'antichità classica		vv. 139-147: «Odi poi lamentar fra l'altre meste / Enone di Paris, e Menelao / d'Elena, et Ermion chiamare Oreste, / e Laodamia il suo Protesilao, / et Argia Polinice, assai più fida / che l'avara moglier d'Anfiarao»			riassuntivo	vv. 148- 150: «Non poria mai di tutti il nome dirti, / che non uomini pur, ma dèi gran parte / empion del bosco e degli ombrosi mirti»	
Menelao		Antitesi con «misere accese»									
Ermione		«misere accese»									
Laodamia											
Argia											
Erifile											
Venere e Marte	Divinità classiche	v. 158: «dei di Varro»	Varrone, <i>Antiquitates rerum divinarum</i> , in Cicerone, <i>Academica</i> , I, 3, 9 e <i>Civ. Dei</i> , VI-VII		vv. 151-152: «Vedi Venere bella e con lei Marte, / cinto di ferri i piè, le braccia e 'l collo»			decorativo			
Plutone e Proserpina											
Giunone											
Apollo											
Giove							vv. 159-160: «e di lacciuoli innumerabil carco / ven catenato Giove innanzi al carro»			v. 160: «innanzi al carro»	decorativo e riassuntivo

TC II

TC II	Gruppi Riconoscibili	Gruppi Evidenziati Dal Testo	Fonti	Gruppi Storico-Geografici	Immagini Individuali	Gruppi figurativi	Rappr. Anti-realistiche	Posizioni Nelle Schiere	Intenti	Sfondi
Massinissa e Sofonisba	Rinuncia alla donna per istanza superiore			Barbari		vv. 5-7: «tutto a sé il trasser due ch' a mano a mano / passavan dolcemente lagrimando. / Mossemi 'l lor leggiadro abito e strano»			decorativo	
Seleuco, Stratonice e Antioco						vv. «94-102: I' vidi ir a man manca un fuor di strada, / a guisa di chi brami e trovi cosa / onde poi vergognoso e lieto vada. / Donar altrui la sua diletta sposa, / o sommo amore e nova cortesia! / tal ch'ella stessa lieta e vergognosa / pareo del cambio; e givansi per via / parlando insieme de' lor dolci affetti, / e sospirando il regno di Soria»			decorativo e riassuntivo	
Perseo		v. 169: «fabulosi e vani amori»	Ovidio, <i>Met.</i>		Personaggi dell'antichità classica					
Narciso										

TC II

Eco		v. 169: «fabulosi e vani amori»	Ovidio, <i>Met.</i>	Personaggi dell'antichità classica								
Ifi												
Moderni taciuti												
Alcione e Ceice	Metamorfofi in uccello								vv. 158-159: «Alcione e Ceice, in riva al mare / far i lor nidi a' più soavi verni»		selettivo	
Esaco									vv. 160-162: «lungo costor pensoso Esaco stare / cercando Esperia, or sopra un sasso assiso, / et or sotto acqua, et or alto volare»		selettivo	
Scilla, figlia di Niso									vv. 163-164: «vidi la crudel figlia di Niso / fuggir volando»		selettivo	
Atalanta e Ippomene									vv. 164-166: «e correr Atalanta, / da tre palle d'or vinta e d'un bel viso; / e seco Ipomenès»		decorativo e riassuntivo	
Aci e Galateo									v. 170: «vidi Aci e Galatea, che 'n grembo gli era»		selettivo	

TC II

Polifemo		v. 169: «fabulosi e vani amori»	Ovidio, <i>Met.</i>	Personaggi dell'antichità classica									
Glauco							vv. 164-166: «e correr Atalanta, / da tre palle d'or vinta e d'un bel viso; / e seco Ipomenès»				decorativo e riassuntivo		
Canente e Pico	Metamorfosi in uccello												
Egeria	Metamorfosi in fonte						v. 178: «Vidi 'l pianto d'Egeria»					selettivo	
Scilla									vv. 178-180: «invece d'osse / Scilla indurarsi in petra aspra et alpestra, / che del mar ciciliano infamia fosse»			selettivo	
Canace							vv. 181-183: «e quella che la penna da man destra, / come dogliosa e desperata scriva, / e 'l ferro ignudo tien da la sinistra»					riassuntivo	
Pigmalione							v. 184: «Pigmalion con la sua donna viva»					riassuntivo	
Castalia e Aganippe	Metamorfosi in fonte												
Cidippe													

TC III

TC III	Gruppi Riconoscibili	Gruppi Evidenziati Dal Testo	Fonti	Gruppi Storico-Geografici	Immagini Individuali	Gruppi figurativi	Rappr. Anti-realistiche	Posizioni Nelle Schiere	Intenti	Sfondi	
Pompeo e Cornelia	Fedeltà fino alla morte		Lucano <i>Pharsalia</i> , V, vv. 722-815	Personaggi dell' antichità classica				v. 13: «Vedi quel grande il quale ogni uomo onora»	decorativo		
Agamennone e Clitemnestra	Antitesi a fedeltà fino alla morte										
Ipermestra e Linceo	Fedeltà fino alla morte										
Piramo e Tisbe											
Leandro ed Ero								v. 21: «Leandro in mare et Ero a la finestra»		selettivo	
Ulisse, Penelope e Circe								vv. 22-24: «Quel sì pensoso è Ulisse, affabile ombra, / che la casta mogliera aspetta e prega, / ma Circe, amando, gliel ritene e 'ngombra»		narrativo	
Annibale			<i>Nat. Hist.</i> III, 11, 103 e <i>De orat.</i> II, 18, 76	Barbari							
Ipsicratea				Personaggi dell' antichità classica		vv. 28-29: «Quella che 'l suo signor con breve coma / va seguitando»			riassuntivo e decorativo		
Porzia			<i>Pharsalia</i> , III, 8-35 e <i>Fact. et dict. mem.</i> IX, 12, <i>ext.</i> 7-8								
Giulia											

TC III

Giacobbe			Bibbia	Personaggi biblici				v. 34: «Volgi in qua gli occhi al gran padre schernito»	decorativo		
Isacco											
Abramo								vv. 38-39: «e vedi l'avo / come di sua magion sol con Sara esce»		selettivo	
David								vv. 40-42: «Poi vedi come Amor crudele e pravo / vince Davit e sforzalo a far l'opra / onde poi pianga in loco oscuro e cavo»		narrativo	
Salomone							vv. 43-44: «Simile nebbia par ch'oscuri e copra / del più saggio figliuol la chiara fama»			riassuntivo e decorativo	
Tamar											
Sansone								vv. 49-51: «Poco dinanzi a lei vedi Sansone, vie più forte che saggio, che per ciance in grembo a la nemica il capo pone»		riassuntivo e decorativo	
Oloferne e Giuditta								vv. 53-57: «Amor, e 'l sonno, et una vedovetta / [...] vince Oloferne; e lei tornar soletta / con una ancilla e con l'orribil teschio, / Dio ringraziando, a mezza notte, in fretta»		narrativo	

TC III

Sichem			Bibbia	Personaggi biblici						
Assuero					vv. 62-63: «Vedi Assuero il suo amor in qual modo / va medicando a ciò che 'n pace il porte»				riassuntivo	
Erode			Flavio Giuseppe, <i>Ant. Iud.</i> XV, 3, 9				vv. 70-72: «Vedi com'arde in prima, e poi si rode, / tardi pentito di sua feritate, / Marianne chiamando che non l'ode»		narrativo	
Procri		v. 73: «belle donne innamorate» v. 75: «[donne] ardite e scelerate»		Barbari						
Artemisia										
Deidamia										
Semiramide										
Biblide										
Mirra										
Lancillotto e Ginevra		v. 79: «quei che le carte empion di sogni»		Moderni						
Tristano e Isotta										
Paolo e Francesca			<i>Commedia</i>			vv. 83-84: «e la coppia d'Arimin o che 'nseme / vanno facendo dolorosi pianti»				selettivo

TC IV

TC IV	Gruppi Riconoscibili	Gruppi Evidenziati Dal Testo	Fonti	Gruppi Storico-Geografici	Immagini Individuali	Gruppi figurativi	Rappr. Anti-realistiche	Posizioni Nelle Schiere	Intenti	Sfondi	
Orfeo				Greci			v. 13-15: «vidi colui che sola Euridice ama, / lei segue a l'inferno e, per lei morto, / con la lingua già fredda anco la chiama»		narrativo		
Alceo			<i>Tusc. IV, 33, 71; Orazio, Carm. IV; Fact. et dict. Mem., IX, 12, ext. 7-8</i>								
Pindaro											
Anacreonte											
Virgilio			Ovidio, <i>Rem. Am.</i> 763-766 e <i>Trist. IV</i> , 10, 71-74	Latini		v. 19-21: «Virgilio vidi, e parmi ch'egli avesse / compagni d'alto ingegno e da trastullo, / di quei che volentier già 'l mondo lesse»			decorativo e riassuntivo		
Ovidio											
Catullo											
Properzio											
Tibullo											
Saffo			Orazio, <i>Carm. II</i> , 13, 24-25 e Ausonio, <i>Cup. cr.</i> 24	Greci	v. 25-26: «Una giovane Greca a paro a paro / coi nobili poeti iva cantando»				decorativo		

TC IV

Dante e Beatrice				Volgari						vv. 29-30: «vidi gente ir per una verde piaggia»	
Cino e Selvaggia											
Guittone d'Arezzo											
Guinizelli											
Cavalcanti											
Onesto degli Onesti											
Poeti Siciliani											
Sennuccio del Bene	Amici di Petrarca										
Franceschino degli Albizzi											
Arnaut Daniel				Provenzali		vv. 38-39: «e poi v'era un drappello / di portamenti e di volgari strani»		v. 40: «fra tutti il primo Arnaldo Daniello»	decorativo		
Peire Vidal		v. 43: «quei ch'Amor sì leve afferra»									decorativo e riassuntivo
Peire Rogier d'Alvernia											
Arnaut de Maroilh											
Raimbaut D'Aurenga		v. 45: «quei che fur conquisi con più guerra»									
Raimbaut De Vaqueiras											
Peire D'Alverne											
Giraut De Borneilh											
Folchetto da Marsiglia											
Jaufre Rudel											
Guilhem De Cabestaign											
Aimeric De Peguilhan											
Bernart De Ventadorn											
Uc De Saint Circ											
Gaucelm Faidit											

TC IV

Tommaso Caloiro	Amici di Petrarca			Volgari				v. 59: «volsimi a' nostri»		
Ludwig van Kempen	Amici di Petrarca			Volgari			vv. 73-75: «Con questi duo cercai monti diversi, / andando tutti tre sempre ad un giogo; / a questi le mie piaghe tutte apersi»		riassuntivo	
Pietro Stefano Tosetti										
Petrarca										

TP	Gruppi Riconoscibili	Gruppi Evidenziati Dal Testo	Fonti	Gruppi Storico-Geografici	Immagini Individuali	Gruppi figurativi	Rapp. Anti-real.	Posizioni Nelle Schiere	Intenti	Sfondi	
Lucrezia	Donne			Personaggi dell'antichità classica		vv. 132-135: «Lucrezia da man destra era la prima, / l'altra Penelopè: queste gli strali / avean spezzato e la faretra a lato / a quel protervo, e spennachiato l'ali»		v. 132: «Lucrezia da man destra era la prima»	riassuntivo e decorativo		
Penelope											
Virginia con il padre			Livio, <i>Ab Urb. Cond.</i> III, 44-54			vv. 136-137: «Verginia appresso e 'l fero padre armato / di disdegno e di ferro e di pietate»			riassuntivo e decorativo		
Donne tedesche			<i>Fact. et dict. Mem.</i> VI, 1 ext. 3	Barbari							
Giuditta											
Ippona				Personaggi dell'antichità classica							
Tuccia											
Ersilia					Barbari		v. 152: «poi vidi Ersilia con le sue Sabine»			decorativo e riassuntivo	
Didone			v. 154: «donne pellegrine»								
Piccarda Donati					Moderni						

TP

Scipione Africano	Uomini			Personaggi dell'antichità classica	vv. 169-176: «In così angusta e solitaria villa / era il grand'uom che d'Affrica s'appella, / [...] Né 'l trionfo non suo seguire spiacque / a lui»				riassuntivo	
Spurinna			<i>Fact. et dict. Mem. IV, 5 ext. 1</i>			vv. 187-192: «e 'l giovane Toscan [...] / con parecchi altri (e fummi 'l nome detto [...]) / ch'avean fatto ad Amor chiaro disdetto»			decorativo e riassuntivo	
Ippolito										
Giuseppe					Personaggi biblici					

TF I

TF I	Gruppi Riconoscibili	Gruppi Evidenziati Dal Testo	Fonti	Gruppi Storico-Geografici	Immagini Individuali	Gruppi figurativi	Rapp. Anti-real.	Posizioni Nelle Schiere	Intenti	Sfondi				
Cesare		v. 28: «gente di ferro e di valore armata»		Romani		v. 23: «la bella donna avea Cesare e Scipio»		v. 22: «da man destra ove gli occhi in prima porsi» v. 24: «ma qual più presso a gran pena m'accorsi»	decorativo	vv. 29-30: «sì come in Campidoglio al tempo antico / talora o per Via Sacra o per Via Lata» vv. 19-20: «Scolpito per le fronti era il valore / de l'onorata gente» vv. 32-33: «e leggeasi a ciascuno intorno al ciglio / il nome al mondo più di gloria amico»				
Scipione Africano	Scipioni													
Scipione Emiliano														
Ottaviano Augusto														
Publio Cornelio Scipione	Scipioni				Cicerone, <i>Par. Stoic.</i> I, 12									
Gneo Scipione														
Africano Maggiore														
Scipione l'Asiatico														
Scipione Nasica														v. 42: «e l'ultimo era il primo fra' laudati»
Caio Claudio Nerone	Personaggi della seconda guerra punica										vv. 43-45: «Poi fiammeggiava a guisa d'un piropo / colui che [...] a tutta Italia giunse al maggior uopo»			
Quinto Fabio Massimo														

TF I

Quinto Fabio Massimo Rutilliano	Personaggi della prima guerra punica	v. 28: «gente di ferro e di valore armata»	Gruppo ricorrente in <i>Afr.</i> III, vv. 527-540; <i>De rem.</i> II, 56; <i>Vit. sol.</i> II, 9; <i>Inv. mal.</i> 22; <i>Fam.</i> XXIV, 8, 4; <i>Sen.</i> IV, 1, 68-69	Romani							vv. 29-30: «si come in Campidoglio al tempo antico / talora o per Via Sacra o per Via Lata» vv. 19-20: «Scolpito per le fronti era il valore / de l'onorata gente» vv. 32-33: «e leggeasi a ciascuno intorno al ciglio / il nome al mondo più di gloria amico»		
Quinto Fabio Massimo Allobrogico													
Catone il Censore													
Catone l'Uticense													
Paolo Emilio													
Lucio Paolo Emilio Macedonico													
Lucio Giunio Bruto													
Marco Giunio Bruto													
Marco Claudio Marcello (padre)													
Marco Claudio Marcello (figlio)													
Marco Attilio Regolo													
Manio Curio Dentato					Personaggi della guerra contro Pirro								
Gaio Fabrizio Lucinio													
Lucio Quinzio Cincinnato													
Gaio Attilio Regolo													
Furio Camillo													
Tito Manlio Torquato	Personaggi che hanno sacrificato loro stessi o i figli per la repubblica		Properzio, <i>Elegie</i> , III, 1. Cfr. <i>Afr.</i> III, 527-540 e <i>Sen.</i> IV, 1, 80										
Publio Decio Mure (padre)													
Publio Decio Mure (figlio)													
Marco Curzio													

TF I

Lucio Mummio	Personaggi legati all'espansione romana a oriente	v. 28: «gente di ferro e di valore armata»	già accostati in <i>Afr.</i> II, 134-136	Romani						vv. 29-30: «si come in Campidoglio al tempo antico / talora o per Via Sacra o per Via Lata»			
Marco Valerio Levino													
Aulo Attilio Calatino													
Tito Quinzio Flaminio													
Gaio Popilio Lenate	Protagonisti di imprese individuali											vv. 19-20: «Scolpito per le fronti era il valore / de l'onorata gente»	
Marco Manlio Capitolino													
Orazio Coclite													
Gaio Muzio													
Gaio Duilio	Protagonisti di imprese navali											vv. 32-33: «e leggeasi a ciascuno intorno al ciglio / il nome al mondo più di gloria amico»	
Gaio Lutazio Catulo													
Appio Claudio Cieco													
Pompeo Magno								v. 90: «Poi vidi un grande con atti soavi»			decorativo		
Lucio Papirio Cursore	Condottieri di valore												
Marco Valerio Corvino													
Lucio Volumnio	Condottieri di origine plebea												
Aulo Cornelio Cosso													
Quinti Publio Filone													
Caio Marcio Rutilio													

TF I

Lucio Dentato Sinicio	Personaggi della Roma repubblicana		Già accostati in <i>De rem.</i> II, 77	Romani		vv. 104-107: «in disparte tre soli ir vedeva, [...] / que' tre folgori e tre scogli di guerra»			riassuntivo e decorativo	vv. 29-30: «si come in Campidoglio al tempo antico / talora o per Via Sacra o per Via Lata»	
Marco Sergio											
Marco Cesio Sceva											
Gaio Mario		v. 28: «gente di ferro e di valore armata»								vv. 19-20: «Scolpito per le fronti era il valore / de l'onorata gente»	
Fulvio Flacco											
Marco Fulvio Nobiliore											
Tiberio Sempronio Gracco											
Quinto Cecilio Metello Macedonico											
Quinto Cecilio Metello											
Quinto Cecilio Metello Numidico											
Vespasiano											Imperatori
Tito											
Nerva											
Traiano											
Adriano											
Antonino Pio											
Marco Aurelio	Re di Roma										
Romolo											
Re di Roma											
Tarquinio il Superbo						v. 129: «l'altro era in terra di mal peso carico»			riassuntivo		

TF II

Pirro	Nemici di Roma	v. 7: «pellegrini egregi»		Barbari				vv. 52-53: «In abito diversa, in popol folta / fu quella schiera»	decorativo	TF I, vv. 19-20: «Scolpito per le fronti era il valore / de l'onorata gente»	
Massinissa											
Gerone di Siracusa											
Amilcare											
Creso	Re dalla fortuna avversa			Ausonio, <i>Ludus</i> , 91-127		vv. 46-47: «Vidi, qual uscì già del foco, ignudo / il re di Lydia»			riassuntivo		
Siface											
Brenno				Giustino, <i>Epitoma</i> , XXIV, 6-8							
Davide					Personaggi biblici				vv. 55-56: «e quel che volse a Dio far grande albergo / per abitar fra gli uomini, era il primo»		decorativo
Salomone									vv. 53-54: «e mentre gli occhi alti ergo, / vidi una parte tutta in sé raccolta»		decorativo
Mosè											
Giosuè											
Abramo											
Isacco											
Giacobbe											
Giuseppe											
Adamo								vv. 76-78: «stendendo la vista quant'io basto, / colui vidi oltra il qual occhio non varca»	decorativo		
Noè											

TF II

Nembrot		v. 7: «pellegrini egregi»		Personaggi biblici						TF I, vv. 19-20: «Scolpito per le fronti era il valore / de l'onorata gente»
Giuda Maccabeo										
Antiope	Amazzoni		Giustino, <i>Epitoma</i> , II, 4, 18- 25 e Orosio, <i>Historiar um adversos paganos</i> , I, 15, 8	Donne barbare		vv. 89-92: «Antiope ed Oritia armata e bella, / Ippolita del figlio afflitta e trista, / e Menalippe, e ciascuna sì snella / che vincerle fu gloria al grande Alcide»		v. 88: «I' vidi alquante donne ad una lista»	riassuntivo e decorativo	
Orizia										
Ippolita										
Menalippe										
Tamiri										
Pentesilea										
Camilla										
Semiramide									riassuntivo	
Cleopatra										
Zenobia			<i>Hist. Aug.</i> XXIV, 30			vv. 103-109: «Poi vidi la magnanima reina: / con una treccia avolta e l'altra sparsa [...] / poi Cleopatra, e l'un'e l'altra er' arsa / d'indegno foco; e vidi in quella tresca / Zenobia del suo onor assai più scarsa»				
Giuditta										
Nino	Sovrani orientali		Giustino, <i>Epitoma</i> , I, 1, 4-5							
Nabucodonosor										
Belo		Barbari								

TF II

Zoroastro	Sovrani orientali	v. 7: «pellegrini egregi»		Barbari					TF I, vv. 19-20: «Scolpito per le fronti era il valore / de l'onorata gente»	
Orode I										
Mitridate										
Re Artù				Moderni						
Settimio Severo				Moderni						
Teodosio										
Carlo Magno										decorativo
Paladini di Francia						v. 135-136: «un Lottoringo? / Cingean costu' i suoi dodici robusti»				
Goffredo di Buglione										
Saladino										decorativo
Ruggero di Lauria										
Enrico duca di Lancaster						v. 148: «Pur, come uomini eletti ultimi vanno»				
Roberto d'Angiò										
Stefano o Giacomo Colonna							v. 159: «costor chiudean quella onorata schiera»			

TF III

TF III	Gruppi Riconoscibili	Gruppi Evidenziati Dal Testo	Fonti	Gruppi Storico-Geografici	Immagini Individuali	Gruppi figurativi	Rap. Anti-real.	Posizioni Nelle Schiere	Intenti	Sfondi
Platone	Filosofi			Greci				v. 4-5: «Volsimi da man manca, e vidi Plato / che 'n quella schiera andò più presso al segno»	decorativo	TF I, vv. 19-20: «Scolpito per le fronti era il valore / de l'onorata gente» v. 3: «s'acquista ben pregio altro che d'arme»
Aristotele										
Pitagora										
Socrate			Insieme in <i>Rem.</i> II, 48; <i>Fam.</i> VI, 8, 2 e XXIII, 10, 5							
Senofonte										
Omero	Poeti			Romani		vv. 10-20: «e quello ardente / vecchio a cui fur le Muse tanto amiche [...] / A man a man con lui cantando giva / il Mantovan che di par seco giostra, / ed un al cui passar l'erba fioriva: / questo è quel Marco Tullio»		riassuntivo e decorativo		
Virgilio										
Cicerone	Retori		<i>Inst. Orat.</i> X, 1, 105-108	Greci					riassuntivo	
Demostene						v. 25: «un gran folgor pareo tutto di foco»				
Eschine										
Solone										
Altri sei Sapienti										

TF III

Varrone		v. 35: «nostra gente»		Romani				vv. 37-38: «Qui vid'io nostra gente aver per duce / Varrone»	decorativo	TF I, vv. 19-20: «Scolpito per le fronti / de l'onorata gente» v. 3: «s'acquista ben pregio altro che d'arme»	
Sallustio									riassuntivo e decorativo		
Tito Livio											
Plinio il Vecchio	Sorpresi dalla morte		Firmico Materno, <i>Math.</i> I, 7, 14-22								
Plotino				Greci							
Lucio Licinio Crasso			già associati in <i>Fam.</i> XII, 8, 5-8; XX, 4, 16 e XX, 4, 10	Romani							
Marco Antonio											
Quinto Ortalo Ortensio											
Servio Sulpicio Galba											
Caio Licinio Calvo											
Asinio Pollione											
Tucidide	Storici			Greci							
Erodoto			Cicerone, <i>De leg.</i> I, 1, 5								

TF III

Euclide	storici			Greci	vv. 59-60: «dipinto il nobil geometra / di triangoli e tondi e forme quadre»				riassuntivo	TF I, vv. 19-20: «Scolpito per le fronti era il valore / de l'onorata gente» v. 3: «s'acquista ben pregio altro che d'arme»
Porfirio										
Ippocrate	medici									
Apollo										
Esculapio						vv. 67-68: «Apollo et Esculapio gli son sopra, / chiusi ch'a pena il viso gli comprende»			riassuntivo e decorativo	
Galeno										
Anassarco	<i>Exempla di contemplatio mortis</i> e di rinuncia ai beni materiali									
Senocrate										
Archimede					v. 76: «vidi Archimede star col viso basso»				riassuntivo	
Democrito					vv. 77-78: «e Democrito andar tutto pensoso / per suo voler di lume e d'oro casso»				riassuntivo	
Ippia										
Archesilao										
Eraclito										
Diogene										
Anassagora										
Dicearco	Esperti di varie discipline			Romani						
Quintiliano										
Seneca										
Plutarco				Greci						

TF III

Carneade		vv. 91-93: «alquanti ch'han turbati i mari	Plinio il Vecchio, <i>Nat. Hist.</i> VII, 30, 112	Greci						
Ferecide di Siro		/ con venti avversi e con								
Epicuro	Epicurei	ingegni vaghi»								
Metrodoro										
Aristippo										
Crisippo	Stoici		<i>Fact. et dict. Mem.</i> VIII, 7, ext. 10							
Zenone					vv. 116-117: «vidi Zenone, / mostrar la palma aperta e 'l pugno chiuso»			vv. 115-116: «Degli Stoici 'l padre, alzato in suso / per far chiaro suo dir»	riassuntivo e decorativo	
Cleante					v. 119: «dipinger la sua tavola Cleante»				riassuntivo	

TF Ia

TF Ia	Gruppi Riconoscibili	Gruppi Evidenziati Dal Testo	Fonti	Gruppi Storico-Geografici	Immagini Individuali	Gruppi figurativi	Rap. Anti-real.	Posizioni Nelle Schiere	Intenti	Sfondi
Cesare				Personaggi dell'antichità classica (vv. 61-62: «'l nobil sangue d'Ilo / misto col roman sangue chiaro e bello»)				vv. 23-24: «da man destra avea quel gran romano / che fe' in Germania e 'n Francia tal ruina»	decorativo	
Augusto						v. 25: «Augusto e Druso seco a mano a mano»			riassuntivo e decorativo	
Druso Maggiore										
Scipione Africano Maggiore						v. 26: «due folgori veri di battaglia»			riassuntivo e decorativo	
Scipione Africano Minore										
Papirio Cursore										
Manio Curio Dentato										
Caio Fabrizio Luscinio										
Catone il Censore										
Catone l'Uticense										
Pompeo										
Valerio Corvino										
Tito Manlio Torquato								vv. 31-33: «quel Torquato / che per troppa pietate occise il figlio / e 'l primo Bruto li sedea da lato»	riassuntivo e decorativo	
Lucio Giunio Bruto										

TF Ia

Caio Mario				Personaggi dell'antichità classica (vv. 61-62: «'l nobil sangue d'Ilo / misto col roman sangue chiaro e bello»)								
Quinto Fabio Massimo	Personaggi delle guerre puniche											
Claudio Nerone												
Muzio Scevola		Personaggi delle origini repubblicane				v.40: «Muzio, che la sua destra errante coce»					selettivo	
Orazio Coclite												
Publio Valerio Publicola												
Aulo Postumio												
Appio Claudio Caudice	Personaggi della prima guerra punica											
Caio Lutazio Catulo												
Caio Duilio												
Marco Furio Camillo							vv. 52-54: «Vidi 'l victorioso e gran Camillo / sgombrar l'oro, menar la spada a cerco, / e riportare il perduto vessillo»			narrativo		
Aulo Cornelio Cosso							v. 56: «vidivi Cosso con le spoglie hostili»			riassuntivo		
Emilio Mamercio												
Caio Marcio Rutulo	Plebei di nascita	v. 58: «parecchi altri di natura humili»										
Lucio Volumnio												

TF Ia

Tiberio Sempronio Gracco				Personaggi dell'antichità classica (vv. 61-62: «'l nobil sangue d'Ilo / misto col roman sangue chiaro e bello»)							
Quinto Publilio Filone											
Paolo Emilio											
Lucio Paolo Emilio Macedonico											
Marco Claudio Marcello											
Primi quattro re di Roma								vv. 67-69 : «e volgendomi indietro anchor veggio / i primi quattro buon ch'ebbero in Roma / primo, secondo, terzo e quarto seggio»	decorativo e riassuntivo		
Lucio Quinzio Cincinnato						v. 70: «Cincinnato con la inculta chioma»				riassuntivo	
Fabio Rulliano						v. 71: «'l gran Rutilian col chiaro sdegno»				riassuntivo	
Lucio Cecilio Metello						v. 72: «Metello orbo con la nobil soma»				riassuntivo	
Attilio Regolo											
Appio Claudio Cieco											
Appio Claudio											

TF Ia

Fulvio Flacco				Personaggi dell'antichità classica (vv. 61-62: «'l nobil sangue d'Ilo / misto col roman sangue chiaro e bello»)							
Fulvio Nobiliore											
Lucio Manlio Vulsone											
Tito Quinzio Flaminio											
Virginio						vv. 79-80: «Ivi fra gli altri tinto era Virginio / del sangue di sua figlia»				riassuntivo	
Publio Decio Mure (padre)											
Publio Decio Mure (figlio)											
Publio Decio Mure (nipote)											
Gneo Scipione											
Publio Scipione											
Lucio Marcio Settimo											
Scipione l'Asiatico							vv. 85-86: «e come a' suoi ciascun par che s'appresse, / l'Asiatico era ivi»			riassuntivo e decorativo	
Caio Lelio (padre)							v. 88: «E Lelio a' suoi Cornelii era ristretto»			decorativo	
Scipione Africano											
Scipione Emiliano											

TF Ia

Metello Macedonico, il padre ed il figlio				Personaggi dell'antichità classica (vv. 61-62: «'l nobil sangue d'Ilo / misto col roman sangue chiaro e bello»)		vv. 89-93: «non così quel Metello al qual arrise / tanto Fortuna che felice è detto. / Parean vivendo lor menti divise, / morendo ricongiunte; e seco il padre / era, e 'l suo seme, che sotterra il mise»			riassuntivo		
Vespasiano	Imperatori romani				vv. 94-95: «Vespasian poi a le spalle quadre / riconobbi ed al viso d'uom che punta»					riassuntivo e decorativo	
Tito											
Traiano											
Adriano											
Antonino Pio											
Marco Aurelio											
Teodosio											
Ascanio											
Ati											
Numitore											
Silvio											
Proca											
Capeto Tiberino											
Agrippa								vv. 106-108: «Poco in disparte accorto ancho mi fui / d'alquanti in cui regnò vertù non poca, / ma ricoperta fu dall'ombra altrui»	decorativo		

TF Ia

Romolo e Remo				Personaggi dell'antichità classica (vv. 61-62: «'l nobil sangue d'Ilo / misto col roman sangue chiaro e bello»)						
Saturno		vv. 117-118: «quei ch'ebber men forza e più senno, / primi italici regi»					vv. 115-118: «Non m'accorgea, ma fummi fatto un cenno, / e quasi in un mirar dubbio notturno / vidi quei ch'ebber men forza e più senno, / primi italici regi»	decorativo		
Pico										
Fauno										
Giano										
Camilla e Turno						vv. 119-120: «e poi non lunge / pensosi vidi andar Camilla e Turno»		riassuntivo		
Annibale	Privi di un occhio			Barbari			vv. 122-127: «vidi oltra un rivo il gran cartaginese [...]. / L'un occhio avea lasciato al mio paese, / stagnando al freddo tempo il fiume tosco, / [...] / sopra un grande elephante un doge losco»		riassuntivo e decorativo	
Filippo V di Macedonia						vv. 128-129: «vidi 'l re Filippo / similmente dall'un lato fosco»		v. 128: «Guarda' gli intorno, e vidi 'l re Filippo»	riassuntivo e decorativo	
Santippo										

TF Ia

Gilippo				Barbari			v. 132: «e d'un nido medesimo uscir Gilippo»		riassuntivo			
Ercole		v. 131: «color ch'andaro al regno stigio»										
Enea												
Teseo												
Ulisse												
Ettore e Priamo												
Dardano												
Troo												
Diomede												
Achille												
Agamennone e Menelao												
Aiace Telamonio												
Aiace d'Oileo												
Tideo												
Polinice												
Personaggi del ciclo tebano												
Greci che sconfissero Troia												
Pantasilea												
Ippolita	Amazzoni											
Orizia												
Ciro												
Filopemene												
Massinissa												
Leonida												
Epaminonda												

TF Ia

Milziade				Barbari						
Temistocle										
David				Personaggi biblici	v. 157: «vidi Davit cantar celesti versi»				riassuntivo	
Giuda Maccabeo										
Giosuè										
Alessandro Magno				Barbari						
Artù				Moderni				v. 163: «poi alla fine vidi Arturo e Carlo»	decorativo	
Carlo Magno										

TF IIa

TF IIa	Gruppi Riconoscibili	Gruppi Evidenziati Dal Testo	Fonti	Gruppi Storico-Geografici	Immagini Individuali	Gruppi figurativi	Rappr. Anti-realistiche	Posizioni Nelle Schiere	Intenti	Sfondi	
Platone	Filosofi			Greci						vv. 4-6: «gente silvestra, / tacita e grave, che pensando avea / fatto al ciel co l'ingegno alta fenestra»	
Aristotele											
Socrate						v. 12: «Socrate, un vecchierello allegro, onesto»					riassuntivo e decorativo
Pitagora		vv. 15-18: «alcuni alzarsi ed aprir l'ali / ove non bisognava ad ora ad ora, / e far dal ciel nel fango brutti cali»									
Senofonte											
Solone											
Altri sei Sapienti									vv. 25-26: «e gli altri sei in non men pellegrine / sedie vidi io, ma fama il ver non muta»		
Demostene	Oratori						vv. 27-29: «Poi contendea Demostene ed Eschine: / ciascun con sì tagliente e con sì aguta / lingua»		riassuntivo e decorativo		
Eschine											
Senocrate	Filosofi										
Anassagora											
Cleante											
Zenone											
Ferecide di Siro											
Epicuro											
Democrito											
Crisippo											

TF IIa

Diogene	Filosofi	vv. 15-18: «alcuni alzarsi ed aprir l'ali / ove non bisognava ad ora ad ora, / e far dal ciel nel fango brutti cali»		Greci		vv. 43-45: «Diogene e Parmenide son quelli / di ch'io ragiono; Antistene, Anacarse, / Cranton, Anassimene eran con elli»	vv. 41-42: «e duo buon poverelli, / l'un in un tino e l'altro in una rupe»		riassuntivo e decorativo	vv. 4-6: «gente silvestra, / tacita e grave, che pensando avea / fatto al ciel co l'ingegno alta fenestra»		
Parmenide												
Antistene												
Anacarsi lo Scita												
Crantore di Soli												
Anassimene												
Calano												
Empedocle												
Varrone	Prosatori latini			Romani		vv. 49-50: «Varo e 'l gran Tullio che venian parlando / lingua latina, e Seneca il segua»			riassuntivo e decorativo			
Cicerone												
Seneca												
Virgilio	Poeti (vv. 55- 56: «Di lauro avea ciascun la fronte cinta, / o d'edera o di mirto»)			Greci		vv. 51-54: «e Virgilio ed Omero alto cantando. Dolce mi fu mirar lor leggiadria, / in atto in lingue in abito distinta / ed udir lor celeste melodia»			riassuntivo e decorativo			
Omero												
David							Personaggi biblici					
Euripide							Greci			vv. 58-59: «Euripide vis'io levarsi a volo»		riassuntivo
Sofocle												
Persio							Romani					

TF IIa

Giovenale	Poeti (vv. 55-56: «Di lauro avea ciascun la fronte cinta, / o d'edera o di mirto»)			Romani						vv. 4-6: «gente silvestra, / tacita e grave, che pensando avea / fatto al ciel co l'ingegno alta fenestra»	
Orazio					v. 68: «con la sua lira»			v. 67: «Dinanzi a questo Orazio venusino»	riassuntivo e decorativo		
Claudio											
Stazio											
Virgilio							vv. 70-72: «Vidi Stazio a Virgilio ir sì da presso / che li dava del pie' nelle calcagna, / e reverente umiliar se stesso»				riassuntivo e decorativo
Lucano											decorativo e riassuntivo
Columella											
Marziale											
Ausonio							vv. 74-75: «Poi vidi con Lucano d'ultima Spagna / Columella venir, A [...] e Marziale / ch'un gran guascone avea in lor compagnia»				
Lucilio											
Ennio											
Pacuvio											
Plauto											
Accio											
Nevio											
Anacreonte						Greci					
Alceo											
Catullo				Romani							
Properzio											
Ovidio											
Tibullo											

TF IIa

Ibico	Poeti			Romani						vv. 4-6: «gente silvestra, / tacita e grave, che pensando avea / fatto al ciel co l'ingegno alta fenestra»				
Saffo				Greci										
Livio	Storiografi	vv. 89-90: «ond'ave appoggi ed elementi / nostra memoria fragile e digiuna»		Romani	vv. 94-95: «e questi lasso / parea del gran viaggio»			v. 94: «era il primo fra questi»	riassuntivo e decorativo					
Sallustio												vv. 95-96: «e poi il secondo, / Crispo Salustio»	decorativo	
Pompeo Trogo														
Giustino														
Rufo Festo														
Floro														
Erodoto								Greci						
Tucidide														
Polibio														
Quinto Claudio Quadrigario								Romani						
Flavio Giuseppe														
Egisippo														
Giulio Celso														
Darete Frigio						Greci								
Ditti Cretese														
Cornelio Nepote						Latini								
Publio Cornelio Tacito														
Valerio Massimo														

TF IIa

Valerio Anziate	Storiografi	vv. 89-90: «ond'ave appoggi ed elimenti / nostra memoria fragile e digiuna»		Latini					vv. 4-6: «gente silvestra, / tacita e grave, che pensando avea / fatto al ciel co l'ingegno alta fenestra»
Orosio									
Eutropio									
Quinto Curzio Rufo									
Cinea				Greci					
Carmada									
Quinti Ortensio Ortalo				Romani					
Plinio il Vecchio									

BIBLIOGRAFIA

OPERE PETRARCHESCHE:

Afr. = *Africa*, edizione di riferimento a cura di N. Festa, Firenze, Sansoni, 1926. Altre edizioni consultate: *Africa*, a cura di B. Huss e G. Regn, Mainz, Dieterichsche Verlagsbuchhandlung, 2007.

Arenga Novarie, edizione di riferimento a cura di Angelo Piacentini, in corso di pubblicazione. Altre edizioni consultate: C. H. Rawski, *Petrarch's Oration In Novara: A Critical Transcription of Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek, MS Pal. 4498, fols. 98r-104v*, in «The Journal of Medieval Latin», IX (1999), pp. 148-193.

Buc. Carm. = *Bucolicum carmen*, edizione di riferimento a cura di L. Canali e M. Pellegrini, San Cesario di Lecce, Manni, 2005. Altre edizioni consultate: *Laurea occidens. Bucolicum carmen*, a cura di G. Martellotti, Roma, edizioni di storia e letteratura, 1968.

Coll. Ioh. = *Collatio coram domino Iohanne*, edizione di riferimento in *Opere latine di Francesco Petrarca*, a cura di A. Bufano, U.T.E.T, Torino, 1975, pp. 1285-1309.

Coll. laur. = *Collatio laureationis*, edizione di riferimento in *Opere latine di Francesco Petrarca*, cit., pp. 1255-1283.

De rem. = *De remediis utriusque Fortunae*, edizione di riferimento a cura di R. Schottlaender, München, Fink, 1975; Altre edizioni consultate: *Rimedi all'una e all'altra fortuna*, a cura di E. Fenzi, trad. it. di G. Fortunato e L. Alfinito, Napoli, La scuola di Pitagora, 2009 e *De remediis utriusque fortune. Heilmittel gegen Glück und Unglück*, a cura di U. Blank-Sangmeister e B. Huss, Stuttgart, Anton Hiersemann Verlag, 2021.

Disp. = *Disperse (Varie e Miscellaneae)*, edizione di riferimento: *Lettere disperse*, a cura di A. Pancheri, Parma, Guanda, 1994.

Epyst. Metr. = *Epystole*, edizione di riferimento: *Le epistole metriche*, a cura di R. Argenio, Roma, Cicinelli, 1984.

Fam. = *Familiares*, edizione di riferimento a cura di U. Dotti, Torino, Aragno, 2004-2009, 5 voll.

Gest. Ces. = *De gestis Cesaris*, edizione di riferimento in *De viribus illustribus vitae*, a cura di L. Razzolini, Bologna, Romagnoli, 1879.

Inv. mal = *Invectiva contra eum qui maledixit Italie*, edizione di riferimento: *In difesa dell'Italia*, a cura di G. Crevatin, Marsilio, Venezia, 1995.

Inv. med. = *Invective contra medicum*, edizione di riferimento in *Invective contra medicum. Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie*, a cura di F. Bausi, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 23-169.

Ot. = *De otio religioso*, edizione di riferimento a cura di G. Goletti, Firenze, Le lettere, 2006.

Post. = *Posteritati*, edizione di riferimento: *Lettera ai posteri*, a cura di G. Villani, Roma, Salerno Editrice, 1990.

Rer. Mem. = *Rerum memorandarum libri*, edizione di riferimento a cura di G. Billanovich, Firenze, Sansoni, 1943.

Rvf = *Rerum vulgarium fragmenta* edizione di riferimento: *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Cles, Mondadori, 2020 (1^a ed. Milano, Mondadori, 1996). Altre edizioni consultate: *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, Milano, Mondadori, 1992; *Canzoniere: Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005 e *Canzoniere*, a cura di P. Vecchi Galli, Milano, Bur Rizzoli, 2012.

Secr. = *Secretum*, edizione di riferimento a cura di E. Fenzi, Milano, Mursia, 1992.

Sen. = *Res Seniles*, edizione di riferimento a cura di S. Rizzo con la collaborazione di M. Berté, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2006-2017, 4 voll.

Sin. nom. = *Sine nomine*, edizione di riferimento a cura di U. Dotti, Roma-Bari, Laterza, 1974.

Triumph, edizioni di riferimento: *Trionfi*, *Rime estravaganti*, *Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Milano, Mondadori, 2000. Altre edizioni consultate: *Triumph*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988.

Vir. ill. = *De viris illustribus*, edizioni di riferimento a cura di G. Martellotti, Firenze, Sansoni, 1964 e a cura di P. De Nolhac, in «Notices et extraits de manuscrits de la Bibliothèque Nationale», XXXIV (1890), pp. 61-148.

Vit. sol. = *De vita solitaria*, edizione di riferimento a cura di M. Noce, Milano, Mondadori, 1992.

TESTI CITATI:

AFTONIO, *De metris omnibus*, in *Grammatici Latini, VI. Scriptores artis metricae. Marius Victorinus, Maximus Victorinus, Caesius Bassus etc.*, a cura di H. Keilii, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1961, pp. 31-173.

AGOSTINO, *Confessiones*, in *Patrologia latina (PL)*, a cura di J. P. Migne, Paris, Garnier, 1844-1855 e 1862-1865, vol. 32, pp. 659-868.

Id., *Contra Academicos*, PL 032, pp. 905-938.

Id., *Contra mendacium*, PL 040, pp. 517-548.

Id., *De catechizandis rudibus*, in PL 040, pp. 309-344.

Id., *De civitate Dei*, in PL 041, pp. 13-804.

Id., *De cura pro mortis*, PL 040, pp. 591-610.

Id., *De doctrina Christiana*, in PL 034, pp. 6-120.

Id., *De Genesi ad litteram*, in PL 034, pp. 245-484.

Id., *De magistro*, PL 032, pp. 1193-1220.

Id., *De natura et gratia*, in PL 044, pp. 247-290.

Id., *De quantitate animae*, PL 032, pp. 1035-1080.

- ID., *De Trinitate*, a cura di N. Cipriani e R. Baviera, Roma, Città nuova, 2020.
- ID., *De vera religione*, a cura di M. Vannini, Milano, Mursia, 2012.
- ID., *Enarrationes in Psalmos*, in *PL* 036, pp. 67-1027.
- ID., *Epistole*, in *PL* 033, pp. 13-1092.
- ID., *Sermones*, in *PL* 038.
- ID., *Soliloquium*, *PL* 032, pp. 869-904.
- ALBERTO MAGNO, *De bono*, (*Il bene. Trattato sulla natura del bene, la forza, la prudenza, la giustizia*), a cura di A. Tarabochia Canavero, Milano, Rusconi, 1987,
- ID., *Moralia in Job*, (*Commento morale a Giobbe*), a cura di P. Siniscalco, trad. it. E. Gandolfo, Roma, Città nuova, 4 voll., 1992-2001.
- ALCUINO, *De rhetorica et virtutibus*, in *Rhetores latini minores*, a cura di K.F. Halm, Leipzig, Teubner, 1863, pp. 523-550.
- ALIGHIERI, D., *Convivio*, a cura di G. C. Garfagnini, Roma, Salerno, 2021.
- ID., *Paradiso*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2021.
- ID., *Inferno*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2021.
- ID., *Purgatorio*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2021.
- ID., *Vita nova*, a cura di S. Carrai, Milano, BUR classici, 2021.
- AMBROGIO, *Commentaria in Epistolas B. Pauli*, in *PL* 017, pp. 45-508.
- AMMIANO MARCELLINO, *Res Gestae*, (*Ammiani Marcellini Rerum gestarum libri qui supersunt*), edidit W. Seyfarth, Leipzig, Teubner, 1978
- ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, a cura di G. Ruffini, Milano, Guanda, 1980.
- APULEIO, *De Platone et eius dogmate*, in *Opera Philosophica*, a cura di I. Magnaldi, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 2020, pp. 37-88.
- ID., *Metamorphoseon*, a cura di M. Zimmerman, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 2012.
- ARISTOTELE, *De anima*, (*L'anima*), a cura di G. Movia, Napoli, Loffredo, 1991, p. 178.
- ID., *De memoria et reminiscencia*, in *L'anima e il corpo. Parva Naturalia*, a cura di A. L. Carbone, Bompiani, Milano, 2002, pp. 131-154.
- ID., *Etica Nicomachea*, in *La scienza della prassi. Da Etica Nicomachea e Politica*, a cura di G. Stelli, Roma, Armando, 2009, pp. 31-156.
- ID., *I sogni*, in *L'anima e il corpo. Parva Naturalia*, cit., pp. 177-198.
- ID., *Metafisica*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano, 1993.
- ID., *Poetica*, a cura di M. Valgimigli, Bari, Laterza, 1964.
- ID., *Retorica*, a cura di F. Cannavò, Bompiani, Milano, 2014.

- ID., *Topici*, a cura di A. Zadro, Napoli, Loffredo, 1974
- ARNOBIUS IUNIOR, *Commentarii in Psalmos*, a cura di K. D. Daur, Turnholti, Typographi Brepols editores pontificii, 1990.
- AULO GELLIO, *Noctes Atticae*, a cura di P. K. Marshall, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1968, 2 tt.
- AUSONIO, *Cupido cruciatus*, in *Works*, a cura di Hugh G. Evelyn-White, London-Cambridge, Harvard University Press, 1919, pp. 207-216.
- AVERROÈ, *De sensu et sensibilibus*, in *Aristotelis libri omnes, cum Averrois cordubensis variis in eosdem commentariis*, Venetiis, apud Iunctas, 1562, vol. VI.
- Avicenna latinus*, a cura di S. Van Riet, Louvain, E. Peeters, Leiden, Brill, 1972.
- BAUDELAIRE, C., *I fiori del male*, a cura di N. Muschitiello, Milano, BUR Rizzoli, 2021.
- BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Apologia de Guillelmum Sancti Theodorici abbatem*, PL 182, pp. 895-920.
- ID., *De conversione ad clericos*, PL 182, pp. 833-858.
- ID., *Super Cantica Sermo*, PL 184, pp. 12-252.
- BERNARDO SILVESTRE, *Commentum Super Sex Libros Eneidos, (The Commentary of the first six books of the Aeneid of Vergil)*, a cura di J. W. Jones and E. F. Jones, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1977.
- BOCCACCIO, G., *Amorosa Visione*, a cura di V. Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1964-1998, 10 voll., vol. III, pp. 3-274.
- ID., *De vita et moribus Domini Francisci Petracchi*, a cura di R. Fabbri, in *Tutte le opere*, cit., vol. 5, p. 898-910.
- ID., *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, BUR Rizzoli, 2013.
- ID., *Filocolo*, in *Tutte le opere*, cit., vol. 1, pp. 45-675.
- ID., *Genealogiae deorum gentilium*, in *Tutte le opere*, cit., voll. 7-8.
- ID., *Rime*, in *Tutte le opere*, cit., vol. 5, t. 1, pp. 2-374.
- BOEZIO, *In Isagogem Porphyrii* a cura di L. Minio-Paluello e B. G. Dod, Bruges, Paris, 1966.
- BONAVENTURA DA BAGNOREGGIO, *Breviloquium*, a cura di L. Iammarrone, Edizioni L.I.E.F., Vicenza, 1993.
- ID., *Itinerarium Mentis in Deum, (Itinerario della mente in Dio)*, a cura di S. Martignoni e O. Todisco, Roma, Città Nuova, 2000.
- ID., *Soliloquio dell'anima: quattro esercizi di meditazione*, in *I mistici: scritti dei mistici francescani. Secolo XIII*, Milano, EFR, 1995, vol I, pp. 479-457.
- BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rhetorica Novissima*, in *Monumenta iuridica M. Aevi*, a cura di Gaudenzi, Bologna, Ex aedibus Angeli Gandolphi, 1891, vol II, pp. 249-97.

- BRUNETTO LATINI, *Tesoretto*, a cura di G. Fini, F. Arduini e F. Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2000.
- CASSIODORO, *De anima*, a cura di A. Tombolini e I. Biffi. Milano, Jaca book, 2013.
- ID., *Institutiones*, a cura di R.A.B. Mynors, Oxford, Clarendon Press, 1961.
- Catalepton*, a cura di J. A. Richmond, in *Appendix Vergiliana*, a cura di W. V. Clausen, F. R. D. Goodyear, Edward J. Kenney, and J. A. Richmond, Oxford, Oxford University Press, 1966, pp. 133-146.
- CAVALCA, D., *Volgarizzamento delle vite de' santi padri*, Milano, Giovanni Silvestri, 1839.
- CICERONE, *Academica*, a cura di O. Plasberg, Leipzig, Teubner, 1922.
- ID., *In Catilinam*, in *Orationes*, a cura di A. C. Clark, Typographeo Clarendoniano, 1908, t. I.
- ID., *De Amicitia*, in *De Republica, De Legibus, Cato Maior de Senectute, Laelius de Amicitia*, a cura di J. G. F. Powell, Oxonii, e typographeo clarendoniano, 2006, pp. 319-365.
- ID., *De Finibus Bonorum et Malorum*, a cura di T. Schiche, Leipzig, Teubner, 1915.
- ID., *De Inventione*, a cura di M. Greco, Galatina, Mario Congedo, 1998.
- ID., *De officiis*, a cura di W. Miller, Cambridge, Harvard University Press, 1913.
- ID., *De oratore*, a cura di S. Wilkins, Bristol, Bristol Classical Press, 2002.
- ID., *De partitione oratoria*, in *Rhetorica*, a cura di A. S. Wilkins, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1911, t. II.
- ID., *Pro Ligario*, in *Orationes*, cit., t. II.
- ID., *Somnium Scipionis, (Il sogno di Scipione)*, a cura di F. Stok, Venezia, Marsilio, 2020.
- ID., *Tusculanae disputationes*, a cura di L. Zuccoli Clerici, Milano, BUR Rizzoli, 2007.
- Ciris*, a cura di F. R. D. Goodyear, in *Appendix Vergiliana*, cit., pp. 97-126.
- DIogene LAERZIO, *Vite dei filosofi*, a cura di M. Gigante, Roma-Bari, Laterza, 1983.
- FRANCESCO DA BARBERINO, *Documenti d'Amore*, a cura di M. Albertazzi, Lavis, La finestra, 2008.
- FULGENZIO, *Mythologiarum libri*, in *Opera*, a cura di R. Helm, Stutgardiae, Teubner, 1970.
- GIACOMO DA LENTINI, *Rime*, in *Giacomo da Lentini*, a cura di R. Antonelli, Milano, Mondadori, 2009.
- GIORDANO DA RIVALTO, *Prediche sulla genesi recitate in Firenze nel MCCCIV*, a cura di D. Moreni, Milano, Giovanni Silvestri, 1839.
- GIORDANO DI PISA, *Quaresimale fiorentino 1035-1306*, a cura di C. Delcorno, Firenze, Sansoni, 1974.
- GIOVANNI CASSIANO, *Collationes*, in *PL 049*, pp. 477-1328.
- GIOVANNI DI SALISBURY, *Metalogicon*, a cura di J. B. Hall e K. S. B. Keats-Rohan, Turnhout, Brepols 1991.
- GIROLAMO, *Commentarii in Hiezechielem*, a cura di F. Glorie, Turnhout, Brepols, 1964.

- ID., *Commento al Vangelo di Matteo*, a cura di S. Aliquo, Roma, Città nuova, 1969.
- ID., *Lettere*, a cura di S. Cola, Roma, Città Nuova, 1961-1963, voll. 4.
- ID., *Regula monachorum*, in *PL* 030, pp. 319-324.
- GREGORIO MAGNO, *Cura pastoralis*, a cura di G. Cremascoli, Roma, Città nuova, 2008.
- ID., *Dialoghi*, in *PL* 077, pp. 149-430.
- ID., *Expositio super Cantica canticorum*, (*Commentaire sur le Cantique des cantiques*), a cura di G. le Grand, Paris, Les éditions du Cerf, 1984.
- ID., *Lettere*, a cura di V. Paronetto, Roma, Studium, 1992.
- ID., *Regola Pastoralis*, a cura di M. T. Lovato, Roma, Città Nuova editrice, 1990.
- ID., *Super Ezechielem*, in *PL* 076, pp. 781-1071.
- GUGLIELMO D'ALVERNIA, *Tractatus de bono et malo*, a cura di J. R. O'Donnell, in «*Medieval Studies*», VIII (1946), pp. 245-299 e XVI (1954), pp. 219-271.
- GUITTONE D'AREZZO, *Le Rime*, a cura di F. Egidi, Bari, Laterza, 1940.
- IACOPONE DA TODI, *Laude*, a cura di M. Leonardi, Firenze, Olschki, 2010.
- ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologiae*, in *PL* 082, pp. 9-728.
- LATTANZIO, *Divinae Institutiones*, a cura di E. Heck e A. Wlosok, Monachii et Lipsiae, In aedibus K. G. Saur, 2005, 3 voll.
- LUCANO, *Pharsalia*, a cura di C. H. Weise, Leipzig, G. Bassus, 1835.
- MACROBIO, *In somnium Scipionis*, (*Commentaire au songe du Scipion*), a cura di M. Armisen-Marchetti, 2 voll., Paris, Collection des Universités de France, 2001-2003.
- ID., *Saturnalia*, a cura di R. A. Kaster, Oxonii, e typographeo clarendoniano, 2011.
- MARZIALE, *Epigrammata*, a cura di W. M. Lindsay, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1903.
- MARZIANO CAPELLA, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, a cura di L. Cristante, L. Lenaz e I. Filip, Hildesheim, Weidmann, 2011.
- Nova vulgata Bibliorum Sacrorum editio*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 1999.
- ORAZIO, *Le opere, Le epistole, L'arte poetica*, commento di P. Fedeli, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1997, vol. II, t. 4.
- ID., *Carmina*, in *Opera*, a cura di E. C. Wickham, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1967.
- ID., *Epistulae*, in *Opera*, cit.
- ID., *Sermones*, in *Opera*, cit.
- OVIDIO, *Amores*, in *Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, a cura di E. J. Kennedy, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1995, pp. 5-108.
- ID., *Fasti*, a cura di J. G. Frazer, London-Cambridge, Harvard University Press, 1933.

- ID., *Metamorfosi*, a cura di G. Paduano, L. Galasso e L. Bianco, Torino, Einaudi, 2022.
- ID., *Remedia Amoris*, in *Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, cit., pp. 255-261.
- ID., *Tristia*, a cura di A. L. Wheeler, Cambridge, Harvard University Press, 1939.
- PHILIPPE DE THAON, *The Bestiary of Philippe de Thaon*, a cura di T. Wright, R. and J. E. Taylor, Londra, 1841.
- PIERACCIO TEDALDI, *Le rime*, a cura di S. Morpurgo, Firenze, Libreria Dante, 1885.
- PLATONE, *Fedro*, in *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2000, pp. 536-495.
- ID., *Filebo*, ivi, pp. 426-481.
- ID., *Menone*, ivi, pp. 938-971.
- ID., *Teeteto*, ivi, pp. 192-261.
- ID., *Timeo*, ivi, pp. 1348-1417.
- PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia*, a cura di L. Ian e Mayhoff, Lipsiae, Teubner, 1906, 5 voll.
- PLUTARCO, *La gloria degli Ateniesi*, a cura di M. Fanelli, in *Moralia*, a cura di E. Lelli e G. Pisani, Firenze, Bompiani, 2017, pp. 644-655.
- PORFIRIO, *Vita di Pitagora*, a cura di G. Della Vedova, Trento, Antolini, 2017.
- PROPERZIO, *Elegiae*, a cura di L. Mueller, Leipzig, Teubner, 1898.
- PRUDENZIO, *Psychomachia*, a cura di M. Frisch, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020.
- QUINTILIANO, *Instituio oratoria*, a cura di S. Beta, Milano, A. Mondadori, 2007.
- Rhetorica ad Herennium*, a cura di C. Calboli, Bologna, Patròn, 1993.
- RICHARD DE FOURNIVAL, *Il bestiario d'amore e la risposta al bestiario*, a cura di F. Zambon, Parma, Pratiche, 1987.
- SENECA, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, a cura di R. M. Gummere, Cambridge, Harvard University Press, 1917-1925, 3 voll.
- ID., *De beneficiis, (Sui benefici)*, a cura di M. Menghi, Roma, GLF editori Laterza, 2008.
- ID., *De ira, (L'ira)*, a cura di F. Vallana, Padova, Primiceri, 2020.
- STAZIO, *Thebais*, in *Thebais et Achilleis*, a cura di H. W. Garrod, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1906.
- SVETONIO, *Vita di Cesare*, a cura di C. Scantamburlo, Pisa, Pisa University Press, 2017.
- TERENZIANO MAURO, *De litteris, de syllabis, de metris*, a cura di C. Cignolo, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2002, 2 voll.
- TIBULLO, *Elegie*, a cura di F. Della Corte, Roma, Fondazione Lorenzo Valla, 2014.
- TITO LIVIO, *Ab urbe condita*, a cura di R. S. Conway e C. Flamstead Walters, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1966-1999, 6 tt.

- TOMMASO D'AQUINO, *In Psalmos expositio*, Città del Vaticano, Textum Parmae, 1863.
- ID., *Quaestiones disputatae de veritate*, a cura di F. Fiorentino, Milano, Bompiani, 2008.
- ID., *Quodlibet*, Roma Commissio Leonina, 1996, 2 voll.
- ID., *Sentencia De anima*, (*Commentaire du Traité de l'âme d'Aristote*), a cura di J. M. Vernier, Paris, Vrin, 1999.
- ID., *Sentencia de sensu*, Roma, Editio Leonina, 1985.
- ID., *Sententia Metaphysicae*, Roma, Textum Taurini, 1950.
- ID., *Summa Theologiae*, Textum Leoninum, Roma, 1888.
- UGO DI ROUEN, *Tractatus de memoria*, in *PL* 192, pp. 1299-1323.
- UGO DI SAN VITTORE, *De tribus maximis circumstantiis gestorum*, a cura di W. M. Green, in «*Speculum*», XVIII (1943), pp. 488-492.
- ID., *Didascalicon: de studio legendi*, a cura di M. Sannelli, Lavis, La finestra, 2011.
- ID., *Expositio in Hierarchiam coelestem S. Dionysii Aeropagitae*, *PL* 175, pp. 923-1154.
- ID. *Soliloquium de arrha animae*, in *PL* 175, pp. 951-968.
- VALERIO MASSIMO, *Facta et dicta memorabilia*, a cura di J. Briscoe, Stutgardiae et Lipsiae, Teubner, 1998.
- VIRGILIO, *Bucolice*, in *Opera*, a cura di R. A. B. Mynors, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1969, pp. 1-28.
- ID., *Eneide*, in *Opera*, cit., pp. 103-422.
- ID., *Georgiche*, in *Opera*, cit., pp. 29-101.

TESTI CRITICI:

- ACCIANI, A., «*Forse a l'ultimo anno*»: *la canzone alla Vergine*, in *L'esperienza poetica del tempo e il tempo della storia, studi sull'opera di Francesco Petrarca*, a cura di C. Chiummo e A. P. Fuksas, Cassino, Laboratorio di comparatistica, Dipartimento di linguistica e letterature comparate, 2005, pp. 147-164.
- AGAMBEN, G., *Stanze, la parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- ANTOGNINI, R., *Il progetto autobiografico delle Familiars di Petrarca*, Milano, Edizioni universitarie di lettere, economia, diritto, 2008.
- ANTONELLI, R., *Cavalcanti o dell'interiorità*, in «*Critica del testo*», IV/1 (2001), pp. 1-22.
- ARIANI, M., *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. IX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 335-343.
- ID., *Petrarca*, Milano, RCS MediaGroup, 2016 (1^a ed. Roma, Salerno, 1999).

- ID., *I "metaphorismi" di Dante*, in *La metafora in Dante*, a cura di Id., Firenze, L. S. Olschki, 2009, pp. 1-57.
- ID., *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne, 2010.
- ID., *Adulescentes in bivio: il simbolo pitagorico tra Dante, Petrarca e Boccaccio*, in «*Per beneficio e concordia di studio*». *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di A. Mazzucchi, Cittadella, Bertinocello artigrafiche, 2015, pp. 37-60.
- ID., *Immagine*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di L. Marcozzi e R. Brovia, Roma, Carocci, 2016, pp. 152-169.
- ID., *Lis*, in *ivi*, pp. 170-182.
- ASSMANN, A., *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- ASSMANN, J., *La memoria culturale*, Torino, Einaudi, 1997.
- BALBO, A., *Ricognizioni sul tema della fortuna in Seneca*, in «*Spazio filosofico*», III (2014), pp. 555-565.
- BALDASSARRI, G., *Il tema della fortuna*, in *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca*, a cura di C. Berra, Cisalpino, Milano 2003, pp. 527-548.
- BALZANI, U., *Landolfo e Giovanni Colonna secondo un codice bodleiano*, in «*Archivio della reale società romana di storia patria*», VIII (1885), pp. 223-244.
- BARAŃSKJ, Z. G., *The constraints of form: towards a provisional definition of Petrarch's Triumphs*, in *Petrarch's Triumphs: allegory and spectacle*, a cura di K. Eisenbichler and A. Iannucci, Ottawa, Dovehouse, 1990, pp. 63-86.
- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, *Itinerarium Francisci in Deum*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 1-3 ottobre 1998, a cura di C. Berra, Bologna, Cisalpino, 1999, pp. 47-66.
- ID., *Allegorie del Sole nel Triumphus Temporis*, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 373-402.
- ID., *Il tempo del mito nei Rerum vulgarium fragmenta*, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 95-120.
- BARBERI SQUAROTTI, Giovanni, *Nodi d'amore: itinerario di una metafora nei Trionfi*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, cit., pp. 487-504.
- BAROLINI, T., *The Making of a Lyric Sequence: Time and Narrative in Petrarch's Rerum vulgarium fragmenta*, in «*MLN*», CIV/1 (1989), pp. 1-38.
- BATTAGLIA RICCI, L., *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale, materiali e problemi*, Roma, GEI, 1994.
- EAD., *Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurativa*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, cit., pp. 255-298.

- EAD., *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, Roma, Salerno, 2000.
- EAD., *Illustrare un canzoniere: appunti*, in «Cuadernos de Filología Italiana», XLIII (2005), pp. 41-54.
- EAD., *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013.
- BATTELLI, M. C., *Un nodo tematico petrarchesco: tempo, esperienza, autobiografia*, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 403-431.
- BAUSI, F., *Francesco Petrarca, ossia della inattualità di un antimoderno*, in *Francesco Petrarca. Umanesimo e modernità*, a cura di A. De Petris e G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2008.
- ID., *Petrarca antimoderno, studi sulle invettive e sulle polemiche petrarchesche*, Firenze, F. Cesati, 2008.
- BELLIENI, A., *Le postille del Petrarca a Cassiodoro, "De anima" (Par. lat. 2201)*, in «Studi petrarcheschi», XXIII (2010), pp. 1-43.
- BERGDOLT, K., *Precursori ed epigoni nella polemica petrarchesca contro i medici*, in *Petrarca e la medicina*, Atti del convegno di Capo d'Orlando (27-28 giugno 2003), a cura di M. Berté, V. Fera e T. Pesenti, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2006, pp. 3-19.
- BERNARDO, A. S., *Triumphal Poetry: Dante, Petrarch, and Boccaccio*, in *Petrarch's Triumph, allegory and spectacle*, cit., pp. 63-86.
- BERRA, C., *L'arte della similitudine nella canzone CXXXV dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, in «GSLI», CLXIII (1986), pp. 161-199.
- EAD., *La varietà stilistica dei Trionfi*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, pp. 175-218.
- BERTÉ, M., «*Lector, intende: letaberis*». *La prassi della lettura in Petrarca*, in *Petrarca lettore, pratiche e rappresentazioni della lettura nelle opere dell'umanista*, a cura di L. Marcozzi, Firenze, Franco Cesati, 2016, pp. 15-40.
- BERTOLANI, M. C., *Il corpo glorioso. Studi sui Trionfi del Petrarca*, Roma, Carocci, 2001.
- EAD., *Petrarca e la visione dell'Eterno*, Bologna, Il mulino, 2005.
- BETTARINI, R., *Lacrime e inchiostro nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, CLUEB, 1998.
- BILLANOVICH, G., *Dalla Commedia e dall'Amorosa Visione ai Trionfi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CCXXIII (1945), pp. 1-52.
- ID., *Suggerimenti di cultura e d'arte fra Petrarca e Boccaccio*, Napoli, Pironti, 1946, pp. 28-66.
- ID., *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo*, vol. I *Tradizione fortuna di Livio tra Medioevo e Umanesimo*, Parte I, Padova, Antenore, 1981.
- BILLY, D., *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, PULM, 1989.

- BOCCASSINI, D., *I sogni di Aristotele e l'ombra di Dante. Riflessioni sulla fenomenologia della visione nel De ignorantia di Petrarca*, in «Italice», LXXXIV/2-3 (2007), pp. 137-161.
- BOLZONI, L., *L'arte della memoria e il teatro di Giulio Camillo*, in *La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze*, a cura di Ead. e P. Corsi, Palermo, A. Lombardi, 1992, pp. 22-30.
- EAD., *La rete delle immagini, predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.
- EAD., *Petrarca e le tecniche di memoria (a proposito del De remediis)*, in *Humanistica. Per Cesare Vasoli*, a cura di F. Meroi e E. Scapparone, Firenze, L. S. Olschki, 2004, pp. 41-60.
- BOSCO, U., *Francesco Petrarca*, Bari, Laterza, 1968.
- BRANCA, V., *Implicazioni strutturali ed espressive fra Petrarca e Boccaccio e l'idea dei Trionfi*, in *Convegno Internazionale Francesco Petrarca*, Roma Arezzo Padova Arquà Petrarca, 24-27 aprile 1974, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1976, pp. 141-161.
- BRUGNOLO, F., «*Il desio che seco non s'accorda*»: *sintonie, rispecchiamenti e fraintendimenti (RVF 41-50)*, in *Il Canzoniere: lettura micro e macrotestuale. Lectura Petrarcae Turicensis*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 2007, pp. 115-140.
- BUNDY, M. W., *The theory of imagination in classical and medieval thought*, Folcroft, Folcroft Library Editions, 1970.
- BUSI, G., *I viaggi oltremondani nella mistica ebraica*, in *Dante e la dimensione visionaria tra Medioevo e prima età moderna*, a cura di B. Huss e M. Tavoni, Ravenna, Longo, 2019, pp. 11-22.
- CALBOLI, G., *La metafora tra Aristotele e Cicerone, e oltre*, in *Metafora e conoscenza*, a cura di A. M. Lorusso, Milano, Bompiani, 2005, pp. 87-118.
- CALCATERRA, C., *Nella selva del Petrarca*, Bologna, L. Cappelli, 1942.
- CALLUS, D. A., *Robert Grosseteste as Scholar*, in *Robert Grosseteste scholar and bishop. Essays in commemoration of the seventh centenary of his death*, a cura di Id., Oxford, Clarendon press, 1955, pp. 1-69.
- CAMPANELLI, M., *Scrivere in margine, leggere in margine: frammenti di una storia controversa*, in *Talking to the text: marginalia from papyri to print*, proceedings of a conference held at Erice, 26 September-3 October 1998, as the XII course of International school for the study of written records, a cura di V. Fera, G. Ferraù, S. Rizzo, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002, vol. 2, pp. 851-939.
- CANFORA, D., *Il tempo di un umanista*, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 277-288.
- CAPARELLO, A., *Il "De Motu Cordis" di Tommaso D'Aquino, Riflessioni e Commenti*, in «Angelicum», LXXVIII (2001), pp. 69-90.
- CAPELLI, R., *Nuove indagini sulla raccolta di rime italiane del ms. Escorial e.III.23*, in «Medioevo letterario d'Italia», I (2004), pp. 73-113, a p. 99.
- CAPUTO, A., *L'iconologia di Padre tempo: storia di un errore. Petrarca, Ervin Panofsky e Simona Cohen*, in «Logoi.ph», V/14 (2019), pp. 12-44.

- CAROCCI, S., *Baroni di Roma. Dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel Duecento e nel primo Trecento*, Roma, Ecole française de Rome, 1993.
- CARRAI, S., *Il problema della "guida": un consuntivo e una nuova proposta*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, cit., pp. 67-78.
- CARRUTHERS, M. J., *The book of memory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- EAD., *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, trad. it. L. Iseppi, Pisa, Edizioni della Normale, 2006 (1^a ed. *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998).
- CASADEI, A., *Poesia e finzione: una necessaria e storicamente verificabile combinazione*, in «Costellazioni», V (2018), pp. 105-122.
- CASAMASSIMA, E., *Dentro lo scrittoio del Boccaccio. I codici della tradizione*, in A. Rossi, *Il Decameron. Pratiche testuali e interpretative*, Bologna, Cappelli, 1982, pp. 253-260.
- CASTELVETRO, L., *Opere critiche inedite di Lodovico Castelvetro colla vita dell'autore scritta dal sig. proposto Ludovico Antonio Muratori*, Nella Stamperia di Pietro Foppens, in Berna, 1727.
- ID., *Le Rime del Petrarca brevemente esposte per Lodovico Castelvetro, edizione corretta, illustrata ed accresciuta*, Venezia, Presso Antonio Zatta, 1756.
- CAVALLO, G., *Tra «volumen» e «codex». La lettura nel mondo romano*, in *Storia della lettura*, a cura di G. Cavallo e R. Chartier, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- CHIAPPELLI, F., *Studi sul linguaggio del Petrarca, la canzone delle visioni*, Firenze, L. S. Olschki, 1971.
- CHINES, L., *Il magma e la zampogna*, in «Griseldaonline», XVII (2018), pp. 1-11.
- CHIUMMO, C., *Tempo della Storia e tempo dell'Io nella forma canzoniere: Petrarca e i canzonieri della modernità*, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 165-199.
- CICCUTO, M., *Petrarca e le arti: l'occhio della mente fra i segni del mondo*, in «Quaderns d'Italià», XI (2006), pp. 203-221.
- ID., *Saxa loquuntur. Aspetti dell'evidentia nella retorica visiva di Dante*, in *Dante e la retorica*, a cura di L. Marcozzi, Ravenna, Longo, 2017, pp. 151-166.
- COCHIN, E., *Un amico di Francesco Petrarca. Le lettere di Nelli al Petrarca*, Firenze, Le-Monnier, 1901.
- CONSTABLE, G., *Petrarch and Monasticism*, in *Francesco Petrarca citizen of the world*, a cura di A. Bernardo, Padova, Editrice Antenore, 1990, pp. 53-99.
- CONTINI, G., *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1976.
- ID., *Petrarca e le arti figurative*, in *Francesco Petrarca citizen of the world*, cit., pp. 115-131.
- ID., *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, saggio introduttivo al *Canzoniere*, introduzione di R. Antonelli, testo critico e saggio di G. Contini, note di D. Ponchiroli, Einaudi, Torino, 1992, pp. XXVIII-XXXVIII.
- CORTI, M., *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino, Einaudi, 1993.

CRISCIANI, C., *Medici e filosofia*, in *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, cit., pp. 37-64.

EAD. e FIORAVANTI, G., *I filosofi e i medici come gruppo: autorappresentazione e autopromozione*, in *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, a cura di C. Casagrande e G. Fioravanti, Bologna, Il mulino, 2016, pp. 79-90.

D'ONOFRIO, G., *La cattedra di filologia. Ordine, strumenti e fini del sapere in Ugo di San Vittore*, in *Ugo di San Vittore*, Atti del XLVII Convegno del Centro Italiano di Studi sul Basso medioevo, Todi, 10-12 ottobre 2010, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo, pp. 173-214.

DANIELE, A., *La memoria innamorata. Indagini e letture petrarchesche*, Roma-Padova, Antenore, 2005.

DELCORNO, C., *L'exemplum nella predicazione medievale in volgare*, Firenze, Sansoni, 1973.

ID., *Petrarca e l'agiografia dei 'solitari'*, in «Lettere Italiane», LVII/3 (2005), pp. 367-390.

ID., *Città e deserto. Studi sulle "Vite dei Santi Padri" di Domenico Cavalca*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2016.

DELLA TORRE, A., *Per una nuova interpretazione dei "Trionfi"*, in *Scritti vari di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Reiner*, Torino, Bocca, 1912, pp. 865-897.

DI SIMONE, P., *Giotto, Petrarca e il tema degli Uomini Illustri tra Napoli, Milano e Padova. Prolegomeni a un'indagine*, in «Rivista d'Arte», V/2 (2012), pp. 39-76.

DOTTI, U., *A proposito della datazione del Triumphus Pudicitie*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, cit., pp. 317-323.

DUTSCHKE, D., *Le figure bibliche "in ordine"*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, cit., pp. 135-152.

ECO, U., *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Bompiani, Milano, 1987.

EGIDI, F., *Un "Trattato d'amore" inedito di Fra Guittone d'Arezzo*, in «GSLI», XCVII (1931), pp. 49-62.

ERASMI, G., *Petrarch's Trionfi: The Poetics of Humanism*, in *Petrarch's Triumphs: allegory and spectacle*, cit., pp. 161-175.

Fantasia e fantasmi. Le fucine medievali del racconto, a cura S. M. Barillari e M. di Febo, Aicurzio, Virtuosa-mente, 2016.

FENZI, E., *Per un sonetto del Petrarca: R.V.F. XCIII*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLI (1974), pp. 494-519.

ID., *L'ermeneutica petrarchesca tra libertà e verità (a proposito di Sen. IV 5)*, in «Lettere Italiane», LIV/2 (2002), pp. 170-209.

ID., *Note petrarchesche: RVF 16, movesi il vecchierel*, in *Saggi petrarcheschi*, Fiesole, Cadmo, 2003, pp. 17-39.

ID., *Sull'ordine di tempi e vicende nel Bucolicum carmen di Petrarca*, in «Per leggere», XXIX (2015), pp. 7-24.

- ID., *Per il Bucolicum Carmen*, in «Per leggere», XV (2015), pp. 7-24.
- ID., *Filosofia*, in *Lessico critico petrarchesco*, cit., pp. 126-140.
- ID., *Sul tempo della composizione dell'Epyst. I, 14, Ad seipsum, di Francesco Petrarca*, in *Itinerari del testo per Stefano Pittaluga*, a cura di C. Cocco, C. Fossati, A. Grisafi, F. Mosetti Casaretto e G. Boiani, 2 voll., Genova, Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia, 2018, vol. I, pp. 397-429.
- FEO, M., *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia Virgiliana*, IV (1984), pp. 53-78.
- ID., «*Si che pare a' lor vivagni*». *Il dialogo col libro da Dante a Montaigne*, in *Agnolo Poliziano. Poeta, scrittore, filologo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Montepulciano 3-6 novembre 1994), Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 245-294.
- ID., *Petrarca Francesco*, in *Enciclopedia oraziana*, III (1997), pp. 405-425.
- FERA, V., *La filologia del Petrarca e i fondamenti della filologia umanistica*, in «Quaderni petrarcheschi», IX-X (1992-1993), pp. 367-391.
- FINAZZI, S., *Fusca claritas, la metafora nei Rerum Vulgarium Fragmenta di Francesco Petrarca*, Roma, Aracne, 2011.
- FINOTTI, F., *The Poem of Memory (Triumphs)*, in *Petrarch, A Critical Guide to the Complete Works*, a cura di V. Kirkham e A. Maggi, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, pp. 63-84.
- FIORAVANTI, G., *Fare filosofia*, in *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, pp. 123-161.
- FIORILLA, M. e CURSI, M., *La fortuna di Petrarca lettore dei classici: il caso del vaticano latino 9305 e altri postillati apografi*, in *Petrarca lettore*, cit., pp. 227-258.
- FLASCH, K., *Poesia dopo la peste, saggio su Boccaccio*, Roma, Laterza, 1995.
- FÖCKING, M., *Petrarcas "Metamorphoses": Philologie versus Allegorische Verwendung in 'Canzone 23'*, in «Germanisch-romanische Monatsschrift», L (2000), pp. 271-297.
- FONTANA, M., *La riflessione metapoetica: elementi del paesaggio nei Trionfi di Petrarca, indagini e ricognizioni*, a cura di M. A. Terzoli e M. M. Stella Barbero, Roma, Carocci, 2020, pp. 111-130.
- FORTE, S. L., *John Colonna O.P. Life and Writings*, in «Archivum fratrum praedicatorum», XX (1950), pp. 369-414.
- FRASSO, G., *Appunti sulla "difesa della poesia" e sul rapporto "teologia-poesia" da Dante a Boccaccio*, in *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, a cura di A. Ghisalberti, Milano, Vita & Pensiero, 2000, pp. 49-73.
- FRIEDRICH, H., *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1964.
- FUKSAS, A. P., *Conto e racconto nei Rvf*, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 37-52.
- GEARY, P., *Memoria*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, a cura di J. Le Goff e J. Schmitt, Torino, Einaudi, 2004, 2 voll., vol. II, pp. 690-704.
- GENTILE, S., *Petrarca e gli auctores di medicina*, in *Petrarca e la medicina*, cit., pp. 163-178.

- GENTILI, S., *Petrarca e la filosofia*, in *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, cit., pp. 265-280.
- GERI, L., *Petrarca «lector vagus»*, in *Petrarca lettore*, cit., pp. 59-78.
- GETTO, G., *Triumphus Temporis, il sentimento del tempo nell'opera di Francesco Petrarca*, in *Letterature comparate, problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, Patron, 1981, vol. III, pp. 1243-1272.
- GILBERT, C., *Boccaccio looking at Actual Frescoes*, in *The Documented Image, Visions in Art History, dedicated to the memory of Elizabeth Gilmore Holt, 1905-1987*, a cura di G.P. Weisberg e L.S. Dixon, Syracuse (N.Y.), Syracuse University Press, 1987, pp. 225-241.
- ID., *The Fresco by Giotto in Milan*, in «Arte Lombarda», XLVII-XLVII (1977), pp. 31-72.
- GIRARDI, R., *Figure della rovina: mutatio temporum e oblio in Petrarca*, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 249-276.
- GRAZIANO, M. L., *Le rime setose del "Canzoniere" di Petrarca (tessute dal bozzolo delle sue memorie)*, in «Italice», LXXXIX/3 (2012), pp. 322-337.
- GRIMALDI, M., *Petrarca, il «vario stile» e l'idea di lirica*, in «Carte Romanze», II/1 (2014), pp. 151-210.
- ID., *Petrarca e l'astrologia medica*, in «Petrarchesca», III (2015), pp. 43-56.
- GUBBINI, G., *Immaginazione e malinconia, occhi "pieni di spiriti" e cuori sanguinanti: alcune tracce nella lirica italiana delle origini*, in *La poesia in Italia prima di Dante*, a cura di F. Suitner, Ravenna, Longo Editore, 2017, pp. 29-40.
- EAD., *Sogno, visio, imaginatio nel Roman de la Rose e in altri testi-chiave delle letterature della Francia medievale*, in *Dante e la dimensione visionaria*, cit., pp. 81-96.
- GUÉRIN, P., *La lettura "pars prima dialogi"?*, in *Petrarca lettore*, cit., pp. 79-95.
- GUERREAU, A., *Stabilità, via, visione: le creature e il Creatore nello spazio medievale*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnovo e G. Sergi, vol. III, Torino, Einaudi, 2004.
- GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose. Declaratio super «Comediam» Dantis*, a cura di M. Rinaldi-Locatin, Roma, Salerno, Editrice, 2013.
- HAMESSE, J., *Il modello della lettura nell'età della Scolastica*, in *Storia della lettura*, cit., pp. 91-115.
- HASKINS, C. H., *Studies in History of medieval science*, Cambridge, Harvard University Press, 1924.
- HEMPFER, K. W., *Rerum vulgarium fragmenta 32: antinomie discorsive e concorrenza di modelli alternativi della realtà nel canzoniere di Petrarca*, in «Quaderni petrarcheschi», XIV (2004), pp. 49-88.
- HUSS, B., *Diskurs und Substanz in Petrarca's Trionfi*, in *Schriftsinn und Epochalität. Zur historischen Prägnanz allegorischer und symbolischer Sinnstiftung*, a cura di B. Huss e D. Nelting, Heidelberg, Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, 2017, pp. 187-226.
- ID., *Il genere visione in Petrarca (Trionfi) e in Boccaccio (Amorosa Visione)*, in *Dante e la dimensione visionaria*, cit., pp. 141-160.

Immagine poetica, immaginazione, Dante e la cultura medievale, Atti dell'incontro di studi, Firenze, Società Dantesca Italiana, Palagio dell'Arte della Lana, 3-4 aprile 2017, a cura di S. Gentili, M. Ciccuto, E. Fenzi, et al., Pisa-Roma, F. Serra, 2019.

KABLITZ, A., *Die Herrin des "Canzoniere" und ihre Homonyme. Zu Petrarca's Umgang mit der Laura-Symbolik*, in «Romanische Forschungen», CI (1989), pp. 14-41.

ID., *Petrarca's Augustinismus und die écriture der Ventoux-Epistel*, in «Poetica», XXVI (1994), pp. 31-69.

KARNES, M., *Imagination, meditation, and cognition in the Middle Ages*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2011.

KAYACHEV, B., *Allusion and Allegory, studies in Ciris*, Göttingen, De Gruyter, 2016.

KLEIN, R., *La forma e l'intelligibile*, Torino, Einaudi, 1975.

KRAUS, C., *Simonide*, in *Enciclopedia Dantesca*, V, 1970, p. 262.

KUON, P., "Sol una nocte" ed altre "delire imprese": Petrarca narratore in «Rvf» 21-30, in *Il Canzoniere: lettura micro e macrotestuale*, cit., pp. 73-96.

LABATE, M., *Costruire una carriera poetica: la presunta «Gigantomachia» di Ovidio*, in *Fructibus construere folia. Omaggio a Vittoria Perrone Compagni*, a cura di G. Garelli e A. Rodolfi, Firenze, Società editrice fiorentina, 2020, pp. 407-426.

LE GOFF, J., *Tempo della Chiesa e tempo del mercante e altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1976.

ID., *L'immaginario medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

LECLERCQ, D. J., *L'Amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Age*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1957.

ID., *Cultura umanistica e desiderio di Dio. Studio sulla letteratura monastica del Medio Evo*, Firenze, Sansoni, 1975.

ID., *Temi monastici nell'opera del Petrarca*, in «Lettere Italiane», XLIII/1 (1991), pp. 42-54.

LEE, A., *Petrarch and St. Augustine, classical scholarship, Christian theology and the origin of the Renaissance in Italy*, Leiden, Brill, 2012.

LENDINARA, P., *Le Voces Variæ Animantium nel medioevo*, in *Zoosemiotica 2.0. Forme e politiche dell'animalità*, a cura di G. Marrone, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2017, pp. 465-478.

LUKÁCS, G., *Allegoria e simbolo*, in «Belfagor: rassegna di varia umanità», XXIV/2 (1969), pp. 125-166.

LURIA, A. R., *The mind of a mnemonist. A little book about a vast memory*, trad. eng. di L. Solotaroff, Herford, Basic Books, 1968.

MANETTI, G., *Aristotele e la metafora. Conoscenza, similarità, azione, enunciazione*, in *Metafora e conoscenza*, cit., pp. 27-67.

MANIERI, A., *L'immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia*, Pisa e Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998.

- MARCOZZI, L., *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze, F. Cesati, 2003.
- ID., *Petrarca platonico. Studi sull'immaginario filosofico del canzoniere*, Roma, Aracne, 2011.
- ID., *Verità*, in *Lessico critico petrarchesco*, cit., pp. 359-375.
- ID., *Petrarca lettore di se stesso*, in *Petrarca lettore*, cit., pp. 97-111.
- ID., «*Ahi quanto a dire qual era è cosa dura*»: *declinazioni dantesche dell'«horresco referens» virigliano (Aen. II, 204)*, in *Dante e la retorica*, cit., pp. 117-137.
- MARIOTTI, S., *La Philologia del Petrarca*, in «*Humanitas (Coimbra)*», III (1950/51), pp. 191-206.
- MARKUS, R. A., *St. Augustine on signs*, in «*Phronesis*», II/1 (1957), pp. 60-83.
- MARROU, H. I., *Decadenza romana o tarda antichità? 3-6 Secolo*, Milano, Jaca book, 1987.
- MARTELLOTTI, G., *Petrarca e Cesare. Linee di sviluppo dell'umanesimo petrarchesco. Il 'De Gestis Cesaris' e il cod. Neapolitanus dei 'Commentarii'*, in ID., *Scritti petrarcheschi*, a cura di M. Feo e S. Rizzo, Padova, Antenore, 1983.
- MAZZONI, F., *Saggio di un nuovo commento alla 'Divina Commedia'*, Firenze, Sansoni, 1967.
- MELLANO, A., *L'amicizia come promessa di eternità. Le lettere di Petrarca a Fra Giovanni Colonna*, in «*Petrarchesca*», III (2015), pp. 149-159.
- MELODIA, G., *Studio su I Trionfi del Petrarca*, Palermo, Reber, 1989.
- MODONUTTI, R., *Il Mare historiarum di fra Giovanni Colonna: i. Introduzione ii. Il vi libro e altri excerpta*, Firenze, SISMEL, 2010.
- ID., *Memorie e rovine di Roma imperiale nel Mare historiarum di fra Giovanni Colonna Modonutti*, in «*Italia medioevale e umanistica*», LII (2011), pp. 27-72.
- ID., *La fortuna di un amico del Petrarca: la vita e le opere di fra Giovanni Colonna di Galliciano dal XV al XX secolo*, in «*Filologia e critica*», XXVII (2012), pp. 30-63.
- ID., *Ego huius operis actor: fra Giovanni Colonna compilative di storia universale*, in «*Auctor et auctoritas in Latinis Medii Aevi litteris*», (2014), pp. 709-724.
- ID., «*In quadam antiquissima historia*»: *l'Historia Augusta nel Mare historiarum di fra Giovanni Colonna*, in *Il ritorno dei classici nell'umanesimo. Studi in memoria di Gianvito Resta*, a cura di G. Albanese et al., Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 449-474.
- MONTANARI, F., *Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Studium, Roma, 1958.
- MONTI, R. C., *Petrarch's Trionfi, Ovid and Vergil, Petrarch's Triumph, allegory and spectacle*, cit., pp. 11-32.
- NOFERI, A., *Da un commento del "Canzoniere" del Petrarca*, in «*Lettere italiane*», XXVI (1974), pp. 165-179.
- EAD., *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca*, a cura di L. Tassoni, Roma, Bulzoni, 2001.
- EAD., *Il tempo dell'otium e della solitudo*, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 289-324.
- PACCA, V., *Varianti e postille di tradizione indiretta*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, cit., pp. 323-342.

- ID., *Sulla concezione petrarchesca della fortuna*, in «Intersezioni», XXIII (2003), pp. 5-24.
- PANOFSKY, E., *Il Padre Tempo*, in Id., *Studi di iconologia*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 89-134.
- PARKES, M., *Leggere, scrivere, interpretare il testo: pratiche monastiche nell'alto medioevo*, in *Storia della lettura*, cit., pp. 71-90.
- PASQUINI, E., *Convenevole da Prato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII (1983), pp. 563-568.
- ID., *Il testo: fra l'autografo e i testimoni di collazione*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, cit., pp. 11-46.
- PASTOUREAU, M., *Bestiari del medioevo*, Torino, Einaudi, 2012.
- PAZZAGLIA, M., *Tempo d'illusione?*, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 11-36.
- PERNICONE, V., *Girolamo Claricio collaboratore del Boccaccio*, in «Belfagor», I (1946), pp. 474-486.
- PERRELLA, G., *Il pensiero di S. Agostino e S. Tommaso circa il numero del senso letterale nella S. Scrittura*, in «Biblica», XXVI/3 (1945), pp. 277-302.
- PETOLETTI, M., *Petrarca, Isidoro e il Virgilio ambrosiano. Note sul Par. lat. 7595*, in «Studi petrarcheschi», XVI (2003), pp. 1-48.
- PICCINI, D., *Franceschino degli Albizzi, uno e due*, in «Studi Petrarcheschi», XV (2002), pp. 129-186.
- PICONE, M., *Petrarca e il libro non finito*, in *Il Canzoniere: lettura micro e macrotestuale*, cit., pp. 9-24.
- ID., *I paradossi e i prodigi dell'amore passione («Rvf» 130-40)*, in *Il Canzoniere, lettura micro e macrotestuale*, cit., pp. 313-334.
- ID., *Morte e temporanea rinascita dei miti dell'eros («Rvf» 331-340)*, in *Canzoniere, lettura micro e macrotestuale*, cit., pp. 701-724.
- PIEHLER, P., *Allegory Without Archetype: Image and Structure in Petrarch's Trionfi*, in *Petrarch's Triumph, allegory and spectacle*, cit., pp. 97-112.
- PIRAS, G., *Nuove testimonianze dalla biblioteca di Petrarca: le annotazioni al De lingua Latina di Varrone*, in «Quaderni petrarcheschi», XVII-XVIII (2007-2008), pp. 829-856.
- POLO DE BEAULIEU, A. M., *Predicazione*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, cit., vol. II, pp. 899-910.
- POTESTÀ, G. L., *Carisma celeste. Visioni e rivelazioni al tempo di Dante*, in *Dante e la dimensione visionaria*, cit., pp. 23-42.
- RICO, F., *Petrarca y el «De vera religione»*, in «Italia medioevale e umanistica», XVII (1974), pp. 313-364.
- ID., *Vida u obra de Petrarca*, Padova, Antenore, 1974.
- ID., «*Fra tutti il primo*» (sugli abbozzi del *Triumphus Fame*), in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, cit., pp. 107-122.

- RIEDWEG, C., *Pitagora. Vita, dottrina e influenza*, trad. it. M. L. Gatti, Milano, Vita e Pensiero, 2007.
- RIGO, P., *Dire "legere": pratica, effetti e metafore della lettura nel Petrarca latino*, in *Petrarca lettore*, cit., pp. 41-58.
- ID., *Fluctuatio animi, studio sull'immaginario petrarchesco*, Firenze, Franco Cesati, 2018.
- RIZZO, S., *Un nuovo codice delle Tusculanae dalla biblioteca del Petrarca*, in «Ciceroniana», IX (1996), Atti del IX Colloquium Tullianum. Courmayeur, 29 aprile-1 maggio 1995, pp. 75-104.
- ROSSI, P., *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, il Mulino, 1983.
- ID., *Il passato, la memoria, l'oblio*, Bologna, il Mulino, 1991.
- SAENGER, P., *Leggere nel tardo medioevo*, in *Storia della lettura*, cit., pp. 117-154.
- SANTAGATA, M., *Dante in Petrarca*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLVII (1980), pp. 446-452.
- ID., *Petrarca e i Colonna: sui destinatari di R.v.f., 7, 10, 28 e 40*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1988.
- ID., *La canzone delle metamorfosi (Rvf 23)*, in Id., *Per moderne carte*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 273-326.
- ID., *I frammenti dell'anima: storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il mulino, 1992.
- SCAGLIONE, A. D., *Nature and Love in the Late Middle Ages*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1963.
- SCHIAVETTO, F. L., *Giovanni da Arezzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV (2001), pp. 683-684.
- SCHMITT, J., *Immagini*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, cit., vol. I, pp. 517-530.
- SERRA, R., *Dei "Trionfi" di F. Petrarca*, in Id., *Scritti*, Firenze, Le Monnier, 1938, vol. II, pp. 31-146.
- SETAIOLI, A., *Ethics III: Free Will and Authonomy*, in *Brill's Companion to Seneca Philosopher and Dramatist*, a cura di G. Damschen e A. Heil, Leiden-Boston, Brill, 2014, pp. 277-299.
- SHANZERR, D., *Allegory and Reality: Spes, Victoria and the Date of Prudentius's "Psychomachia"*, in «Illinois Classical Studies», XIV, 1/2 (1989), pp. 347-363.
- SINGLETON, C., *Saggio sulla Vita Nuova*, Il Mulino, Bologna, 1968.
- SORABJI, R., *Aristotle on memory*, London, Duckworth, 1972.
- SPALLONE, M., *Testo e dintorni in un nuovo testimone della Rhetorica ad Herennium*, in «Revue d'histoire des textes», XXVII (1997), pp. 109-149.
- STABILE, G., *Teoria della visione come teoria della conoscenza*, in Id., *Dante e la filosofia della natura: percezioni, linguaggi, cosmologie*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 9-29.

STÄUBLE, A., *Dal labirinto alla solarità («Rvf» 211-220)*, in *Canzoniere, lettura micro e macrotestuale*, cit., pp. 463-480.

STELLA BARBERO, M. M., *Lettura e analisi di un trionfo: per un'interpretazione del Triumphus Fame*, in *I Trionfi di Petrarca, indagini e ricognizioni*, cit., pp. 59-92.

STICCA, S., *Petrarch's Triumphs and its Medieval Dramatic Heritage*, in *Petrarch's Triumphs: allegory and spectacle*, cit., pp. 47-62.

STIERLE, K., *Un manifesto del nuovo canto (Rvf 120-129)*, in *Il Canzoniere, lettura micro e macrotestuale*, cit., pp. 295-311.

STOCK, B., "Lectio divina" e "lectio spiritualis": la scrittura come pratica contemplativa nel Medioevo, in «Lettere Italiane», LII/2 (2000), pp. 169-183.

STOPPELLI, P., *del Bene, Sennuccio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVI (1988), pp. 343-346.

STOREY, W., *Transcription and visual poetics in the early Italian lyric*, New York-London, Garland Publishing, 1993.

STROPPA, S., «*Quid vides?*». *La canzone delle visioni e Ugo di San Vittore*, in «Lettere Italiane», LIX (2007), pp. 153-186.

EAD., *Composizione di luogo con donna che pensa. Lettura di Rvf 100*, in «Per leggere», XIV (2008), pp. 5-24.

EAD., *Francesco Petrarca. L'artista da vecchio*, in «Nuova informazione bibliografica», IV (2009), pp. 633-660.

EAD., *L'esperienza delle cose: la riflessione di Petrarca sul potere di fortuna*, in «Spazio filosofico», XII (2014), pp. 589-597.

EAD., *Oltre la solitudo: Petrarca e il silenzio tra Familiari e De remediis*, in «Arzanà, Cahiers de littérature médiévale italienne», XXII (2022), pp. 60-76.

STURM-MADDOX, S., *Arbor vittoriosa triunfale: Allegory and Spectacle in the Rime and the Trionfi*, in *Petrarch's Triumphs: allegory and spectacle*, cit., pp. 113-134.

TABARRONI, A., *La nascita dello Studio di Medicina e Arti a Bologna*, in *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, cit., pp. 25-36.

TATEO, F., *Inventio*, in *Enciclopedia Dantesca*, III (1970), pp. 489-490.

ID., *Il paradosso della solitudine*, in *Preveggenze umanistiche di Petrarca*, Atti delle Giornate petrarchesche di Tor Vergata, Roma-Cortona, 1-2 giugno 1992, a cura di G. Brugnoli, Pisa, Ets, 1994.

TERZOLI, M. A., *La guida di Petrarca nei Triumphs*, in *I Trionfi di Petrarca, indagini e ricognizioni*, cit., pp. 17-58.

TODISCO, O., *Il tempo della coscienza in Agostino e Petrarca*, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 325-356.

TONELLI, N., *Fisiologia della passione, poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015.

TORRE, A., «*Lege memoriter*». *Petrarca e l'arte della memoria*, in «Lettere Italiane», LVI/1 (2004), pp. 12-49.

ID., *Petrarcheschi segni di memoria, spie, postille, metafore*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007.

ID., *Corpo ferito, memoria aperta*, in *Per violate forme: rappresentazioni e linguaggi della violenza nella letteratura italiana*, a cura di F. Bondi e N. Catelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2009, pp. 183-201.

ID., *Vedere versi: un manoscritto di emblemi petrarcheschi (Baltimore, Walters Art Museum, ms. W 476)*, Napoli, La stanza delle scritte, 2012.

TROVATO, P., *Dante in Petrarca, per un inventario dei dantismi nei "Rerum vulgarium fragmenta"*, Firenze, Leo S. Olschki, 1979.

TUFANO, I., *Petrarca e il tempo della chiesa nel De vita solitaria*, in *L'esperienza poetica del tempo*, cit., pp. 357-372.

EAD., *I silenzi di Petrarca*, in *Silenzio*, Atti del terzo colloquio internazionale di letteratura italiana, Napoli, 2-4 ottobre 2008, a cura di S. Zoppi Garampi, Roma, Salerno Editrice, 2011, pp. 105-120.

VECCE, C., *La "lunga pictura": visione e rappresentazione nei Trionfi*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, cit., pp. 299-318.

VELLI, G., *Petrarca, la poesia latina medievale, i Trionfi*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, cit., pp. 123-134.

ID., *Petrarca, Dante, la poesia classica: "Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina" (RVF, L) "Io sono venuto al punto de la rota" (Rime, C)*, in «SP», XV (2002), pp. 81-98.

VERDICCHIO, M., *The Rhetoric of Enumeration in Petrarch's Trionfi*, in *Petrarch's Triumphs: allegory and spectacle*, cit., pp. 135-146.

VOCI, A. M., *Petrarca e la vita religiosa. Il mito umanista della vita eremitica*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1983.

WEINRICH, H., *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, il Mulino, 1978.

ID., *Lete, arte e critica dell'oblio*, Bologna, Il mulino, 2010.

WILKINS, E. H., *The first two Triumphs of Petrarch*, in «Italice», XL (1963), pp. 7-17.

YATES, F. A., *L'arte della memoria*, trad. it. A. Biondi, Torino, Einaudi, 1979 (1^a ed. *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966).

ZAMBON, F., *Sulla fenice del Petrarca*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, vol. I, pp. 411-425.

MANOSCRITTI CITATI:

BERKELEY

Huntington Library, ms. HM 19915

CAMBRIDGE

Cambridge University Library, ms. Ii, iv, 27

CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana

Barb. lat. 4112

Vat. lat. 219

Vat. lat. 2193

Vat. lat. 2201

Vat. lat. 3195

Vat. lat. 3196

Vat. lat. 458

Vat. lat. 4776

COLONIA

Fondation Martin Bodmer, ms. 146

EL ESCORIAL

Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, ms. e.III.23

FIRENZE

Biblioteca Laurenziana

ms. 41,14

ms. 63, 21

ms. 51, 10

Biblioteca Magliabechiana, ms. IV, 29

Biblioteca Riccardiana

ms. 1004

ms. 1005

LONDON

British Library

IB. 25926

ms. Cotton Nero A. v

ms. Harley 3264

MILANO

Biblioteca Ambrosiana

ms. A 33 inf.

ms. A 79 inf. (già ms. S.P. 10/27)

OXFORD

Bodleian Library

Auct. F.5.7

ms. 131

ms. 198

PARIS

Bibliothèque Nationale de France

Par. lat. 2201

Par. lat. 2540

Par. lat. 2923

Par. lat. 5690

Par. lat. 6567

Par. lat. 8500

PARMA

Biblioteca Palatina, ms. 1636

ROMA

Biblioteca Casanatense, ms. 925

Biblioteca Nazionale Centrale

Vitt. Em. 1630

Vitt. Em. 1631

Vitt. Em. 1632

TROYES

Médiathèque du Grand Troyes, ms. 552

*Io non posso per ordine ridire
questo o quel dove mi vedessi o quando,
e qual andare inanzi e qual seguire;
ché, cose innumerabili pensando
e mirando la turba tale e tanta,
l'occhio e 'l pensier m'andava disviando*

Desidero ringraziare la professoressa Valeria Merola per il prezioso sostegno, professionale e personale, che ha saputo offrirmi in questo percorso. La ringrazio per la sua modestia e per avermi insegnato un modo diverso di essere maestri.

Ringrazio la professoressa Teresa Nocita per l'incoraggiamento, i consigli e il tempo che mi ha dedicato.

Ringrazio il professor Andrea Torre per l'attenzione che mi ha prestato, la pazienza con la quale mi ha frequentemente ascoltato e ha letto le troppe pagine di questa tesi.

Voglio ringraziare il professor Marco Ariani per aver continuato a seguire i miei studi e a confrontarsi con me, rinunciando a ore e giorni del suo prezioso riposo.

Ringrazio il professor Bernhard Huss per il confronto sempre stimolante che ha instaurato con me e per avermi offerto la possibilità di trascorrere dei mesi importantissimi per la mia formazione.

Ringrazio il professor Luca Marcozzi per gli spazi di ricerca che mi ha aperto, la pazienza che ha dimostrato ed il franco confronto.

Ringrazio i dottori Siria De Francesco, Alan Pérez Medrano e Thea Santangelo per i pranzi e le chiacchierate degli oscuri pomeriggi berlinesi.

Desidero ringraziare il collegio dottorale dell'Università dell'Aquila per la possibilità offertami, e in particolare il professor Massimo Fusillo per la vicinanza istituzionale e personale dimostratami in un momento difficile.

*Pallida no, ma più che neve bianca
che senza venti in un bel colle fiocchi,
parea posar come persona stanca*

Ringrazio mia sorella Ilaria per l'incoraggiamento, la franchezza, le parole, i ricordi, le cose dette e quelle non dette, le lacrime, quella giornata al parco, le sigarette in macchina tanti anni fa e l'ultimo bacio sulla fronte. Mi scuso per il tempo che con lei non ho trascorso, ma ringrazio per quello che sono riuscito a passare in sua compagnia.

*e quella man già tanto desiata
a me parlando e sospirando porse,
onde eterna dolcezza al cor m'è nata*

Ringrazio Giulia per aver condiviso con me questa ricerca, i pensieri, le soddisfazioni e le difficoltà. La ringrazio per non essersi arresa, per come ci siamo raccolti, consolati e appassionati. La ringrazio per come ridiamo, ci accapigliamo e commuoviamo facendo quello che ci piace.

*Con questi duo cercai monti diversi,
andando tutti tre sempre ad un giogo;
a questi le mie piaghe tutte apersi*

Ringrazio Francesco per le tempeste chirali e le rivelazioni (e)scatologiche, le domande che ci accomunano da una vita, vecchie o nuove che siano. Lo ringrazio per i nostri errori, per quelli giusti e quelli sbagliati.

Ringrazio Luca per le infinite chiacchierate, gli orari imprecisi e le ultime sigarette. Gli auguro di trovare nel suo percorso ciò che ho trovato io, o forse qualcosa di completamente diverso, ma dotato della stessa bellezza.

Ringrazio Ilaria e Gabriele per il sostegno, anche nelle difficoltà e nei fallimenti, Enrico e Kevin per le accese discussioni domenicali. Ringrazio tutti loro per le farraginose indagini, Noomi Rapace ed il cocchiere.

per fiction non cresce il ver, né scema.

Ringrazio Petrarca per avermi insegnato il valore dell'ambiguità e l'ambiguità del valore.