



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Filologia e letteratura italiana
(ordinamento ex. D.M. 270/2004)

TESI DI LAUREA

LAURA COME PERSONAGGIO NELLE OPERE
DI FRANCESCO PETRARCA

Relatore

Prof. Tiziano Zanato

Correlatore

Prof.ssa Serena Fornasiero

Laureando

Beatrice Salvador

Matricola 852324

Anno Accademico

2020 / 2021

*A mamma e papà, per
avermi reso la donna che sono.*

INDICE

ABBREVIAZIONI E EDIZIONI DI RIFERIMENTO	3
I. INTRODUZIONE	5
II. LAURA COME PERSONAGGIO STORICO	
II.1 LA QUESTIONE DEL NOME	
II.1.1 L'enigma del sonetto 5	8
II.1.2 Un destino comune: il mito di <i>Apollo e Dafne</i>	15
II.1.3 Un'evocazione infinita: il motivo dell' <i>aura</i>	20
II.2 UNA STORICITÀ DISCUSSA	
II.2.1 Tesi contrapposte. Laura come pura finzione?	23
II.2.2 Il cerchio si chiude: la figura di Laura De Noves	27
III. LAURA COME PERSONAGGIO LETTERARIO	
III.1 UNA <i>DESCRIPTIO</i> ESTRINSECA	
III.1.1 La raffigurazione fisica di Laura	34
III.1.2 <i>Le mie fatali stelle</i> . Il tema degli occhi nel Canzoniere	62
III.2 UNA <i>DESCRIPTIO</i> INTRINSECA	
III.2.1 Un doppio ritratto morale	72

III.3 IL PERSONAGGIO PRENDE VOCE	
III.3.1 Le parole di Laura e l'espedito del sogno	90
III.3.2 Una dichiarazione d'amore corrisposto?	102
NOTA CONCLUSIVA	112
BIBLIOGRAFIA	113
SITOGRAFIA	118

ABBREVIAZIONI E EDIZIONI DI RIFERIMENTO

Si fornisce l'elenco delle principali opere di Francesco Petrarca citate, con le relative abbreviazioni. Ad esse si aggiungono altre opere a cui si è ricorso per la stesura della tesi e le traduzioni.

Fam. *Rerum familiarum libri*
Opere di Francesco Petrarca, a cura di Emilio Bigi, commento di Giovanni Ponte, Milano, Mursia, 1968.

Post. *Posteritati*
FRANCESCO PETRARCA, *Lettera ai posteri*, a cura di Gianni Villani, Roma, «Minima», 1, Salerno Editrice, 1990.

Secr. *De Secreto conflictu curarum mearum*
FRANCESCO PETRARCA, *Secretum*, a cura di Ugo Dotti, Milano, Bur Rizzoli, 2020.

RVF *Rerum vulgarium fragmenta (Canzoniere)*
FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2018.

TC *Triumphus Cupidinis*
TE *Triumphus Eternitatis*
TM *Triumphus Mortis*
FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi*, a cura di Guido Bezzola, Milano, Bur Rizzoli, 2019.

Met. Metamorfosi

OVIDIO, *Metamorfosi*, volume I, libri I-II, a cura di Alessandro Barchesi, traduzione di Ludovica Koch, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2005.

FRANCESCO PETRARCA, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, a cura di Marco Baglio, Antonietta Nebuloni Testa, e Marco Petoletti, presentazione di Giuseppe Velli, Roma – Padova, 2006, 2 voll., vol. I.

GIOVANNI BOCCACCIO, *De vita et moribus Domini Francisci Petracchi de Florentia*, a cura di Renata Fabbri, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, vol. V, Milano 1992.

I

INTRODUZIONE

La nostra letteratura è piena di vicende che trattano di un amore non corrisposto o finito male, lontane da quel famoso «amor, ch'a nullo amato amar perdona». Si tratta però di storie che hanno sempre suscitato un certo fascino, un certo interesse da parte dei lettori, forse proprio in virtù di questo continuo proiettarsi verso qualcosa di difficile, irraggiungibile. In effetti, poca curiosità avrebbero destato, e diciamo, desterebbero anche ora, storie dove il lieto fine sia già preannunciato dall'inizio.

In un contesto dove esistono dunque un Io e un Tu, molto spesso ciò che interessa ai lettori è la posizione dell'amante; si cerca di immedesimarsi in quest'ultimo, di partecipare alla sua sofferenza e ai suoi sentimenti, se non di analizzarli addirittura, mentre il destinatario di un tale sentimento risulta quasi sempre canonizzato in una serie di elementi che si ripetono. Lo stesso Marco Santagata nella sua *Premessa a Il poeta innamorato* afferma come vi sia una «tendenza a iperinterpretare i testi, a caricarli di strati di senso che si generano l'un l'altro, e in parallelo, ad accumulare rimandi intertestuali che li ricoprono di una rete tanto fitta da risultare quasi soffocante».¹ Quando si studia un autore e la storia d'amore di cui egli è protagonista, la situazione sembra continuamente riproporsi immutata, e si perde di vista il fatto che si tratta, anche, di una condizione reale, concreta, non esclusivamente di un cliché. Questo perché i testi medievali sono

¹ MARCO SANTAGATA, *Il poeta innamorato. Su Dante, Petrarca e la poesia amorosa medievale*, Milano, Guanda, 2017, p. 5.

sentiti e visti così lontani da un punto di vista culturale, che spesso e volentieri non ci si accorge che essi invece «sono implicati con la vita più di quanto non si creda».²

Il fine ultimo diviene dunque quello di dimostrare che la poesia amorosa, per quanto astratta, ripetitiva, stereotipata, sia caratterizzata anche da dati realistici di importanza rilevante, e di sottolineare come «i riferimenti autobiografici, per quanto riguarda i poeti innamorati, e quelli biografici, per quanto riguarda le donne alle quali i poeti si rivolgono o delle quali parlano, non sono uno sfondo lontano e di fatto ininfluenza per la comprensione del dettato poetico, ma ne sono parte integrante».³ La poesia amorosa afferma la verità della storia e delle situazioni sentimentali che racconta; il poeta *in primis* garantisce che i sentimenti, le pulsioni che prova sono vere. Ciò significa però che anche la donna amata, il suo oggetto d'amore, deve essere vera, reale, dunque storicamente esistita.

Ricostruire il ritratto biografico e insieme letterario di questi personaggi femminili non è affatto semplice; essi infatti risultano avvolti da un'aura poetica, descritti in situazioni topiche mediante moduli espressivi codificati e ricorrenti, che portano a oscurare molte delle tracce circa il loro vissuto. A questo si aggiunge, come abbiamo detto, una costante attenzione per il soggetto che vive l'esperienza d'amore, dimenticando che una storia d'amore è sempre una storia di un Noi, di due persone, a prescindere che esse ricambino o meno i sentimenti dell'altro. Credo dunque che troppo spesso, soprattutto quando si affrontano certi capisaldi della nostra letteratura, ci si soffermi sull'innamorato, senza guardare con gli occhi dell'innamorato. Se guardassimo attraverso gli occhi di quest'ultimo, verremmo catapultati dall'altra parte. L'oggetto della nostra attenzione non sarebbe più chi ama insomma, ma chi è amato.

Un lavoro di questo tipo e la volontà di provare a porsi per una volta “dall'altra parte della storia” non può non concretizzarsi nello studio di una delle vicende d'amore più conosciute di tutta la nostra letteratura, quella di Francesco Petrarca e Laura.

² *Ivi*, p. 7.

³ *Ivi*, p. 8.

Per una volta, allora, cambiamo punto di vista. Abbandoniamo i panni di Francesco e vestiamo quelli di Laura. Naturalmente noi ci soffermeremo su Laura utilizzando le parole che Francesco stesso ha usato per lei, con uno spostamento dunque di oggetto, ma non del punto di vista soggettivo. Queste le domande a cui cercheremo di rispondere: Laura è mai esistita? Se sì, chi era? Qual è il ritratto biografico e letterario di questa donna, probabilmente «la più nota e famosa di tutti i tempi fra le belle amate, desiderate e piante in poesia, la quale solo in Beatrice trova chi le stia al pari per gloria letteraria»?⁴

⁴ NATASCIA TONELLI, *Leggere il Canzoniere*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 53.

II

LAURA COME PERSONAGGIO STORICO

*Ed ancorachè fino a quel tempo alcuni pensassero
ch'egli più tosto fingesse, per aver soggetto da scrivere,
che veramente sentisse tanto fuoco; nientedimeno noi
non ne dovemo voler saper più di quello ch'egli n'ha in
più luoghi scritto, cioè ch'ardentemente l'amasse.⁵*

II.1 LA QUESTIONE DEL NOME

II.1.1 L'enigma del sonetto 5

Nel momento in cui ci si appresta a dare un'identità, un volto, alla donna amata, il primo passo da compiere è quello di darle un nome. Nel *Canzoniere* Petrarca non si rivolge mai alla donna amata chiamandola per nome, né lo riferisce apertamente nei suoi versi, o almeno non inizialmente. Da lirico d'amore elabora una strategia del segreto, impiega cioè delle modalità per celarlo; il ricorso a giochi letterari, espressioni che sviino ogni possibile sospetto di relazione sentimentale con una donna sposata, oscura dunque un'informazione primaria che ci consentirebbe di dare avvio alla ricostruzione del personaggio femminile. Non serve però attendere molto, o inoltrarsi a fondo nei *Fragmenta*, per

⁵ Cfr. la *Vita del Petrarca scritta da mons. Lodovico Beccatelli*, in *Le rime di M. Francesco Petrarca: Canzoniere (Rerum vulgariū fragmenta), Trionfi e Altre composizioni*, Venezia, Bortoli, 1739 (reperibile in rete al link: https://it.wikisource.org/wiki/Le_rime_di_M._Francesco_Petrarca/Vita_del_Petrarca).

accorgersi che forse quel nome tanto ricercato è presente quasi all'inizio. Fondamentali per la nostra ricerca risultano i sonetti 4 e 5. In essi infatti sono presenti dei *loci a persona*, per utilizzare una terminologia retorica di cui si serve già Quintiliano nel libro V dell'*Institutio oratoria*. Qui, dopo aver affermato che tali loci sono «sedes argumentorum» e che essi si suddividono in «res atque personas», l'oratore procede con il loro elenco, indicando tra quelli che riguardano la persona, argomenti quali la famiglia di appartenenza, il luogo di nascita, l'aspetto fisico, la professione, l'indole, l'educazione e la disciplina. Alcuni hanno dunque notato che molte di queste caratteristiche della persona sono presenti nel *Canzoniere* in riferimento alla donna amata, e, come si diceva, emergono chiaramente in testa all'opera. Sulla protagonista femminile del *Canzoniere* si incentrano infatti i sonetti 4 e 5, di cui uno rivela la patria, l'altro appunto il nome. Partiamo dunque dal secondo:

Quando io movo i sospiri a chiamar voi,
e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore,
LAUdando s'incomincia udir di fore
il suon de' primi dolci accenti suoi.

Vostro stato REal, che 'ncontro poi,
raddoppia a l'alta impresa il mio valore;
ma: TAcì, grida il fin, ché farle honore
è d'altri homeri soma che da' tuoi.

Così LAUdare et REverire insegna
la voce stessa, pur ch'altri vi chiami,
o d'ogni reverenza et d'onor degna:

se non che forse Apollo si disdegna
ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami
lingua mortal presumptüosa vegna.

Si tratta di un componimento senza pari all'interno dei *Fragmenta*, un testo *sui generis*, il cui rilievo, spiega Zanato, «si riferisce alla *dispositio* ideativa e retorica, assai meno al lato espressivo e al messaggio, per i quali il sonetto ha

comunque modo di imporsi con cifre notabili».⁶ Tralasciando per ora le componenti principali del sonetto in esame, su cui torneremo a breve, soffermiamoci sul corpo del testo. L'esaltazione del nome amato e il suo elogio vengono condotti mediante una sorta di indovinello, un gioco enigmistico potremmo dire, che tuttavia ad oggi rimane aperto a varie e possibili soluzioni. Per cercare di sciogliere questo enigma è necessario partire dal primo verso e procedere attentamente nella lettura. Francesco esordisce dicendoci di eseguire un atto di per sé meccanico, l'emissione della voce, che però qui acquista una connotazione affettiva: non emette suoni, ma muove i sospiri, e lo fa per proferire il nome dell'amata, che Amore, continua, gli ha scritto nel cuore. I suoi sospiri dunque sono esalazioni che partono da tale organo, apportando perciò una variazione al motivo topico di Amore che fissa nel cuore dell'innamorato il volto della sua amata. Proferire dunque, quasi sospirando i suoni in cui esso si articola. Ecco un primo indizio: per ricostruire il nome dell'amata bisognerà ricercarne i fonemi costitutivi. Come? Lo spiega nei due versi successivi: «laudando s'incomincia udir di fore / il suono de' primi dolci accenni suoi»; laudando il nome di lei potremmo sentire la prima sillaba, che coincide senza dubbio con LAU-. Apriamo una breve parentesi. Il rapporto che emerge tra il concetto di laude e il nome che sarà rivelato dal sonetto in questione, Laura, non è solamente di tipo allitterativo, come potrebbe inizialmente sembrare, ma anche e soprattutto di tipo sostanziale. In effetti già un etimologista medievale quale Isidoro diceva: «laurus a verbo laudis dicta; enim cum laudibus victorum capita coronabantur».⁷ Ma non solo. La prima sillaba che ricaviamo per ricostruire il nome Laura è dotata anche di senso proprio, nel momento in cui andiamo a sovrapporla ad un altro termine latino, *laus*, lode, che si mostra quasi del tutto coincidente. In conclusione, nell'atto stesso di lodare il suo nome, quest'ultimo viene in parte già pronunciato. Proseguiamo. Ai vv. 5-6 Francesco dice: «vostro stato real, che 'ncontro poi, / raddoppia a l'alta impresa il mio valore», cioè la sua condizione regale è paragonabile a quella di un sovrano, di un re; questo sostantivo dal valore semantico autonomo e formato tra l'altro da

⁶ Cfr. TIZIANO ZANATO, *Loci a persona: Rvf 4 e 5*, in «Lectura Petrarce», 2014, pp. 3-24, a p. 11.

⁷ «L'alloro è denominato a partire dalla parola di lode; infatti con lodi si incoronavano i capi dei vincitori».

una sola sillaba può a tutti gli effetti costituire il secondo segmento del nome amato, che a questo punto risulta essere LAU-RE. La conferma di una corretta interpretazione degli indizi offerti da Petrarca, cioè delle definizioni contenute nella prima quartina e nei primi due versi della seconda, è desumibile dalla prima terzina, la quale recita: «Così laudare e reverire insegna / la voce stessa, pur ch'altri vi chiami, / o d'ogni reverenza et d'onor degna»; si noterà come nei due infiniti compaiano una seconda volta, questa volta in posizione apicale, le due sillabe in questione.

Il nome desunto fin qui, *Laure*, potrebbe essere considerato completo e potrebbe coincidere ipoteticamente con una voce provenzale o antico francese, tuttavia i più ritengono il nome incompiuto; lo stesso Santagata reputa incongrua la forma francese. Tale forma nominale attenderebbe di essere dunque completata con una terza sillaba. Utilizzando quindi lo stesso procedimento adottato per le prime due sillabe, ritorniamo alla seconda quartina, che si conclude con «ma: taci grida il fin, ché farle honore / è d'altri homeri soma che da' tuoi». Il *fin* a cui Francesco fa riferimento è appunto l'ultima sillaba del nome, perciò basandoci sulla parola *taci* dobbiamo estrapolare la prima parte del termine, TA-, e assicurarci che essa possieda indicativamente un significato proprio che, come spiega ancora Zanato, «potrebbe essere un imperativo abbreviato di tacere, appunto *ta', peraltro non attestato nella nostra lingua, ma ricostruibile su altri consimili imperativi monosillabici». ⁸ A questo punto, il nome che ricaviamo sciolto l'enigma è *Laureta*.

Alcuni studiosi sono giunti a risultati differenti, che però non possono essere accettati e non verranno qui presentati, in quanto paiono esulare dalle regole del gioco onomastico creato dall'autore.

Il nostro discorso sulla questione del nome non si esaurisce qui. Precedentemente abbiamo accennato alle terzine e abbiamo visto come qui si ripetano nuovamente le prime sillabe del nome amato; di conseguenza dovremmo attuare lo stesso procedimento delle quartine e ricercare una sillaba TA che ci permetta di riottenere il nome *Laureta*. In questo secondo caso non risulta possibile estrapolare un TA perché l'unica forma possibile, *mortal*, innanzitutto

⁸ *Ivi*, p. 14.

non può essere accolta per la presenza della sillaba TA in posizione centrale; in secondo luogo la corretta divisione in sillabe del termine sarebbe *mor-tal*, quindi dovremmo isolare la lettera L senza darne una valida motivazione. Accantonando la volontà di ritrovare pari pari il nome *Laureta*, abbiamo a disposizione la sillaba iniziale del nome Apollo, formata appunto dalla sola A. Quest'ultima risponde allo stesso principio della precedente TA e cioè: come tale sillaba imponeva il silenzio al poeta nel momento in cui si apprestava a pronunciare il nome amato, la seconda veicola anch'essa l'impossibilità da parte di Francesco di proferire il nome in questione.

Laurea è dunque la seconda ipotesi ricavabile dalle terzine. Tale versione non stupisce, anzi sarà esplicitamente riportata a *Canzoniere* avviato, dove al sonetto 225, prima terzina, si legge:

Poi le vidi in un carro triumphale,
Laurèa mia con suoi santi atti schifi
sedersi in parte, et cantar dolcemente.

Il nome pronunciato tra i sospiri diramerebbe dunque in LAURETA e LAUREA. Secondo Santagata, tale duplicazione ricondurrebbe all'intento di celebrare il nome prima nella sua veste anagrafica, poi nella sua veste latina e simbolica, attraverso la quale denota il lauro, la pianta d'alloro, e la corona poetica realizzata con le sue fronde; non tutti i critici però concordano su questa doppia chiave evinta dal sonetto. In effetti Rosanna Bettarini la considera un'ostentazione da additare agli esegeti, non alla mano dell'autore; secondo la studiosa infatti, la ricerca del nome dovrebbe esaurirsi nella fronte del sonetto. Contro questa tesi interviene ancora una volta Zanato, affermando che «forse la studiosa non ha badato alla vera e propria scomposizione e disseminazione del nome amato, in più forme, complete e incomplete, canoniche o meno, nel sonetto 5, per le quali è possibile parlare di libido vocativa».⁹

Riprendo le due quartine del sonetto in esame:

⁹ *Ivi*, p. 16; cfr. anche STEFANO AGOSTI, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 39-41.

Quando io movo i sospiri a chiamar voi,
e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore,
LAUdando s'incomincia udir di fore
il suon de' primi dolci accenti suoi.

Vostro stato REal, che 'ncontro poi,
raddoppia a l'alta impresa il mio valore;
ma: TAcì, grida il fin, ché farle honore
è d'altri homeri soma che da' tuoi.

Leggendo in maniera verticale e acrostica la primissima parte di ogni verso, riconosciamo al v. 3 *lau*, di *laudando*, e al v. 6 *ra* di *raddoppia*, da cui si ottiene *Laura*; oppure, in maniera più diluita, utilizziamo solo *la* del v. 3, la *v* del v. 5, sottintendendo l'intercambiabilità della grafia *u/v*, e di nuovo *ra* al v. 6. Ancora, possiamo considerare il termine *valore*, anagramma di *laureo* e tutta una serie di combinazioni di fonemi rintracciabili nel testo, su cui non ci si soffermerà qui, a sostegno della insistente presenza e disseminazione del nome *Laureta*, *Laurea*, *Laura*, tale da sembrare quasi un'ossessione.

A sostegno del lavoro di ricostruzione vengono altri testi, di notevole peso. Mi riferisco innanzitutto al componimento 239, che riporto qui per intero:

Là ver' l'aurora, che sí dolce l'aura
al tempo novo suol muovere i fiori,
et li augelletti incominciar lor versi,
sí dolcemente i pensier' dentro a l'alma
mover mi sento a chi li à tutti in forza,
che ritornar convenmi a le mie note.

Temprar potess'io in sí soavi note
i miei sospiri ch'addolcissen Laura,
facendo a lei ragion ch'a me fa forza!
Ma pria fia 'l verno la stagion de' fiori,
ch'amor fiorisca in quella nobil alma,
che non curò già mai rime né versi.

Quante lagrime, lasso, et quanti versi
ò già sparti al mio tempo, e 'n quante note
ò riprovato humiliar quell'alma!
Ella si sta pur com'aspr'alpe a l'aura
dolce, la qual ben move frondi et fiori,
ma nulla pò se 'ncontra maggior forza.

Homini et dèi solea vincer per forza
Amor, come si legge in prose e 'n versi:
et io 'l provai in sul primo aprir de' fiori.
Ora né 'l mio signor né le sue note
né 'l pianger mio né i preghi pòn far Laura
trarre o di vita o di martir quest'alma.

A l'ultimo bisogno, o misera alma,
accampa ogni tuo ingegno, ogni tua forza,
mentre fra noi di vita alberga l'aura.
Nulla al mondo è che non possano i versi:
et li aspidi incantar sanno in lor note,
nonché 'l gielo adornar di novi fiori.

Ridon or per le piagge herbetto et fiori:
esser non pò che quella angelica alma
non senta il suon de l'amorose note.
Se nostra ria fortuna è di piú forza,
lagrimando et cantando i nostri versi
et col bue zoppo andrem cacciando l'aura.

In rete accolgo l'aura, e 'n ghiaccio i fiori,
e 'n versi tento sorda et rigida alma,
che né forza d'Amor prezza né note.

Nella sestina in esame compare rispettivamente ai vv. 8 e 23 il nome Laura; si tratta di un caso eccezionale, dato che, come abbiamo già avuto modo di constatare, il nome della nostra protagonista non appare mai così esplicitamente. Altri due casi di riferimento specifico al nome Laura si possono ritrovare nella sezione delle rime in morte, rispettivamente ai vv. 1-4 del sonetto 291:

Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora
co la fronte di rose et co' crin' d'oro,
Amor m'assale, ond'io mi discoloro,
et dico sospirando: Ivi è Laura ora.

e ai vv. 49-54 della sestina 332:

Or avess'io un sí pietoso stile
che Laura mia potesse tôrre a Morte,
come Euridice Orpheo sua senza rime,
ch'i' viverei anchor piú che mai lieto!
S'esser non pò, qualchuna d'este notti
chiuda omai queste due fonti di pianto.

Partendo dunque da Laureta (o Lauretta), presente tra l'altro solo nel sonetto 5 in tutta l'opera di Petrarca, e tralasciando il nome simbolico, i testi cui abbiamo fatto riferimento qui sopra dimostrano che la donna che ha rubato il cuore del nostro poeta si chiama Laura. Si tenga presente però che Lauretta doveva essere il vero nome della donna, mentre Laura è il nome latineggiante e simbolico a lei conferito.

È necessario infine sottolineare che il nome Laura non è attestato storicamente, né in italiano né in latino, inizialmente. La sua diffusione dipende dunque dalla fortuna del *Canzoniere* e della sua protagonista.

II.1.2 Un destino comune: il mito di *Apollo e Dafne*.

Il rapporto tra le forme *Laureta-Laura* e *Laurea* certo risulta un po' meccanico e necessita di essere spiegato in maniera più approfondita.

Il sonetto 5 non è importante unicamente per il gioco che sottende, ma anche perché in esso viene introdotto per la prima volta il mito di *Apollo e Dafne*, il quale si collega alla questione del nome e in generale alla ricostruzione del nostro personaggio. Tralasciando il fatto che «è il riferimento alla vicenda di questa ninfa

a fare sì che i due oggetti di desiderio, la donna amata e la gloria poetica simboleggiata dalla corona d'alloro, si compenetrino mescolando pulsioni psicologiche e valenze culturali»,¹⁰ cioè tralasciando il collegamento tra quelle che Sant'Agostino definiva «le due catene» del poeta, l'amore e la gloria, che il nome Laura lascia trasparire, ciò che interessa a noi è appunto comprendere il collegamento tra questo mito e la figura di Laura.

Come sappiamo, il nome Laura trae origine dal termine latino *laurus*, che indica la pianta di alloro. Esso diviene oggetto per celebrare cesari e poeti solo al termine di un lungo percorso che ha il suo inizio nell'essere pianta sacra alla poesia e soprattutto sacra al suo dio, Apollo.¹¹ Qui interviene la vicenda del mito ovidiano. Leggiamo dunque il bellissimo passo finale di *Metamorfosi* I 547-566:

uix prece finita torpor grauis occupat artus:
mollia cinguntur tenui praecordia libro;
in frondem crines, in ramos bracchia crescunt;
pes modo tam uelox pigris radicibus haeret;
ora cacumen habet; remanet nitor unus in illa.
hanc quoque Phoebus amat positaque in stipites dextra
sentit adhuc trepidare nouo sub cortice pectus,
complexusque suis ramos, ut membra, lacertis
oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.
cui deus «at quoniam coniunx mea non potes esse,
arbor eris certe» dixit «mea; semper habebunt
te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae.
tu ducibus Latiis aderis, cum laeta Triumphum
uox canet et uisent longas Capitolia pompas;
postibus Augustis eadem fidissima custos
ante fores stabis mediamque tuebere quercum.
utque meum intonsis caput est iuuenale capillis,
tu quoque perpetuos semper gere frondis honores».

¹⁰ MARCO SANTAGATA, *L'amoroso pensiero. Petrarca e il romanzo di Laura*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2014, p. 29.

¹¹ Il mito è narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Cupido, per vendicare un'offesa subita da parte di Apollo, scatena la propria ira scagliando due frecce: la prima, spuntata e di piombo, che inietta l'odio, colpisce la ninfa Dafne; la seconda, dorata e acuta, che provoca la passione in colui che viene colpito, trapassa le ossa di Apollo. Costui, mosso dal desiderio, si mette ad inseguire la ninfa, la quale per scampare alle braccia del dio chiede aiuto al padre, che la trasforma in una pianta d'alloro.

finierat Paeon; factis modo laurea ramis
adnuat utque caput uisa est agitasse cacumen.¹²

Nel passo riportato si assiste al momento cruciale della trasformazione della ninfa in alloro: il dio non riesce nemmeno a darle un ultimo bacio, che la metamorfosi è compiuta; stringe a sé i rami, sente ancora il suo cuore battere sotto la nuova corteccia. L'ha persa per sempre, o forse no. Le sue parole sembrano quasi risuonare: «Se è vero» le dice «che non posso più averti per sposa, sarai, se non altro, il mio albero: ti porterò sempre addosso, alloro, dentro i capelli, sulla cetra e la faretra».

Perché dunque il nome Laura si ricollega a questo mito? Perché esso deriva da *laurus*, lauro o alloro in italiano, pianta sacra alla poesia in virtù di questa vicenda; pianta che in greco è *dafne*, il nome della protagonista ovidiana. Perché la figura stessa di Laura si collega al mito? Perché ella è l'oggetto di un desiderio irraggiungibile e che non verrà mai appagato, così come fu la ninfa per la divinità.

Ecco allora istituito il legame: «Dafne è l'arcano maggiore di Laura, ne condivide il nome e il destino, per sempre in fuga, per sempre inseguita».¹³ Il loro nome *in primis* le lega, e non poteva essere altrimenti, per due donne destinate ad essere continuamente inquisite, ma che due fini pur diverse tra loro sottrarranno per sempre al desiderio dei loro amanti.

Questo "rapporto di equivalenza" si istituisce in realtà fin dai primi versi del libro, e si dissemina attraverso continue allusioni, rinvii ed espressioni riferite alla pianta sempreverde e alla sua identificazione con Laura. In alcuni passi del

¹² «Appena ha finito la supplica, le invade un pesante torpore/le membra, una lieve corteccia le cinge il morbido seno,/ i capelli si levano in foglie, le braccia si drizzano in rami,/i piedi fin lì così rapidi si fissano in lente radici,/la chioma le invade la faccia: non resta di lei che il fulgore./Anche così, Febo l'ama e posando la mano sul tronco/le sente il cuore che palpita, sotto la nuova corteccia./Le stringe ai rami le braccia, come se fossero membra,/le copre il legno di baci: ma il legno respinge i suoi baci./Il dio: "Se è vero", le disse, "che non posso più averti per sposa,/sarai, se non altro, il mio albero: ti porterò sempre addosso,/alloro, dentro i capelli, sulla cetra e la faretra./Ai condottieri del Lazio farai compagnia nel Trionfo/intonato da un coro festoso, e cortei interminabili/vedrà il Campidoglio. Davanti alle porte di Augusto/monterai fedelissima guardia, proteggendo la quercia nel mezzo;/e come io non mi taglio i capelli, e la mia è la testa di un giovane, /anche tu porterai l'ornamento di foglie perpetue". /Pean tacque; l'alloro annuì con i rami appena spuntati, /e gli parve accennare col vortice, come se fosse una testa.» (*Met.*, I, vv.547-566, pp. 48-49.)

¹³ NATASCIA TONELLI, *Leggere il Canzoniere*, cit., pp. 58-59.

Canzoniere addirittura il termine lauro viene utilizzato in sostituzione al nome proprio.

Partendo dunque da un'origine classica, il nostro poeta reinventa la vicenda adattandola alla propria e operando una doppia serie di identificazioni: «Dafne = Laura = lauro (alloro) = laurea (corona poetica) da un lato; Apollo-amante-protettore della poesia = Petrarca-amante-poeta dall'altro».¹⁴

Vediamo a titolo esemplificativo il sonetto 34,¹⁵ che presenta il parallelismo tra i due miti, quello classico e quello attualizzato nei *Fragmenta*, nonché una perfetta identificazione Dafne/Laura/alloro:

Apollo, s'anchor vive il bel desio
che t'infiammava a le thesaliche onde,
et se non ài l'amate chiome bionde,
volgendo gli anni, già poste in oblio:

dal pigro gielo et dal tempo aspro et rio,
che dura quanto 'l tuo viso s'asconde,
difendi or l'onorata et sacra fronde,
ove tu prima, et poi fu' invescato io;

et per vertú de l'amorosa speme,
che ti sostenne ne la vita acerba,
di queste impression' l'aere disgombrà;

sí vedrem poi per meraviglia insieme
seder la donna nostra sopra l'erba,
et far de le sue braccia a se stessa ombra.

In questo componimento Francesco invoca Apollo, affinché disperda il maltempo che sta minacciando il lauro. Si tratta molto probabilmente di una metafora con cui rievocare un episodio della biografia di Laura colpita da una malattia; quello che a noi interessa però sono gli ultimi due versi della seconda

¹⁴ MARCO SANTAGATA, *L'amoroso pensiero. Petrarca e il romanzo di Laura*, cit., pp. 29-30.

¹⁵ Si tratta di un sonetto molto importante: è infatti il testo con cui Petrarca aveva deciso di iniziare la sua raccolta di rime ordinata, e che nella versione definitiva passa ad occupare il numero 34, lasciando al sonetto 2 il compito di raccogliere l'eredità mitologica.

quartina: in essi Francesco chiede alla divinità di difendere le fronde di quella pianta da cui prima Apollo e poi il nostro poeta sono stati catturati; ecco il parallelo tra i due miti. La seconda terzina appare ancora più funzionale al nostro studio sull'amata, in quanto Petrarca aggiunge che entrambi vedranno apparire la loro donna, cioè Dafne e insieme Laura, e che ella farà con le sue braccia ombra a se stessa, sancendo la totale compenetrazione tra donna e pianta.

Un ulteriore esempio si ritrova una decina di componimenti più avanti, dove al sonetto 43, vv. 1-4 si legge:

Il figliuol di Latona avea già nove
volte guardato dal balcon sovrano,
per quella ch'alcun tempo mosse invano
i suoi sospiri, et or gli altrui commove.

Anche in questo caso Petrarca fa riferimento alla condivisione della sua condizione di amante con la divinità, affermando appunto che come un tempo lui aveva sospirato invano per Dafne, così ora la stessa sorte era toccata al poeta stesso. Si noti che «mosse invano / i suoi sospiri» ricorre alla stessa fraseologia usata nell'*incipit* del son. 5 già visto, «Quando io movo i sospiri a chiamar voi».

Il discorso sul mito di *Apollo e Dafne* non termina però qui; in effetti la vicenda in questione viene poi valorizzata ulteriormente nel momento in cui si supera il paragone tra la divinità e il poeta, e partendo da Apollo in quanto Sole si producono delle «variazioni poetiche di esteso campo metaforico e simbolico».¹⁶

Il *Canzoniere* è effettivamente denso di riferimenti agli occhi di Laura ad esempio, che diventano metaforicamente *rai*, i quali arrivano a battere in lucentezza e luminosità i raggi del sole. Lo stesso trionfo lo otterranno i suoi capelli d'oro; Laura stessa verrà definita dall'amante «un "altro sole" che si leva la mattina gareggiando, anzi vincendo in splendore il sole naturale».¹⁷

I riferimenti alla vicenda ovidiana e al suo parallelo con quella petrarchesca sono innumerevoli. Della donna amata come "altro sole" e delle sue caratteristiche che vincono la stella più luminosa in lucentezza si parlerà in maniera più

¹⁶ NATASCIA TONELLI, *Leggere il Canzoniere*, cit., pp. 59-60.

¹⁷ *Ibidem*.

approfondita nella seconda parte, quando affronteremo il tema di *Laura come personaggio letterario*.

II.1.3 Un'evocazione infinita: il motivo dell'*aura*.

Il nome Laura non porta solamente ad evocare il mito connesso ad Apollo, ma permette anche di ottenere molteplici risonanze semantiche e in particolare una metafora che ha origine proprio dal suono del nome amato. Terminata la sezione del *Canzoniere* in cui Laura si manifesta come donna nemica e crudele, e il gioco metaforico legato alla pianta di alloro risulta continuo e insistente, si passa ad una parte in cui il binomio Laura-lauro termina lasciando spazio ad altre modalità di affermazione della donna amata. Laura infatti è *l'aura*, un altro termine di derivazione latina con cui si indica l'aria, la brezza, il vento leggero, e ancora «l'identità sottile e aerea, avvolgente e conturbante della donna amata che in sua assenza raggiunge il poeta provenendo a volte anche da molto lontano per portargli il ricordo, il profumo, le sensazioni della presenza stessa di lei».¹⁸ Tutto ciò è reso possibile dalla parola stessa che foneticamente, ricorda il nome della dama, e che consente dunque di riprodurlo in maniera indiretta innumerevoli volte all'interno dell'opera. Un caso di questo tipo si trova nella prima quartina del sonetto 90:

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli avvolgea,
e 'l vago lume oltre misura ardea
di quei begli occhi ch'or ne son sí scarsi [...]

Qui Petrarca descrive i capelli dell'amata sparsi al vento, ma il termine *l'aura* (che nell'autografo è scritto, con grafia unita, *laura*) vale chiaramente per Laura. Tale descrizione si ritrova pressoché identica nella prima terzina del sonetto 143:

Le chiome a l'aura sparse, et lei conversa

¹⁸ *Ivi*, p. 62.

indietro veggio; et così bella riede
nel cor, come colei che tien la chiave.

Vi è inoltre un nucleo di quattro sonetti, i nn. 194, 196, 197, 198, detti “dell’aura”, caratterizzato dalla variazione incipitaria delle qualità dell’aura, attraverso il sintagma *L’aura* + epiteto; il termine riesce ad evocare così tanto la donna amata, che il suo suono, quasi riproduce sul poeta «gli effetti della presenza innamorante di lei».¹⁹ Riporto di seguito la prima quartina di questi quattro componimenti:

L’aura gentil, che rasserena i poggi
destando i fior’ per questo ombroso bosco,
al soave suo spirto riconosco,
per cui conven che ’n pena e ’n fama poggi.

L’aura serena che fra verdi fronde
mormorando a ferir nel volto viemme,
fammi risovenir quand’Amor diemme
le prime piaghe, sí dolci profonde;

L’aura celeste che ’n quel verde lauro
spira, ov’Amor ferí nel fianco Apollo,
et a me pose un dolce giogo al collo,
tal che mia libertà tardi restauro,

Nella prima quartina del n. 198 si assiste a un gioco serratissimo sui suoni costitutivi del nome di Laura, come si evince dalle parti in grassetto che iniziano i versi:

L’aura soave al sole spiega et vibra
L’auro ch’Amor di sua man fila et tesse
là da’ begli occhi, et de le chiome stesse
lega ’l cor lasso, e i lievi spirti cribra.

¹⁹ *Ibidem.*

Ed ecco che parlare del verde lauro, del colore dei capelli, del vento che proviene dal paese della donna amata, della brezza primaverile che ricorda la stagione in cui nacque l'amore, permette a Francesco di proferire il nome di Laura replicandone all'infinito il suono.

II.2 UNA STORICITÀ DISCUSSA

II.2.1 Tesi contrapposte. Laura come pura finzione?

Per quanto riguarda la storicità di Laura sappiamo che pesa una tradizionale e condivisa fiducia nella sua concreta esistenza: di questo si parlerà nel prossimo paragrafo, dove si affronterà il discorso sul personaggio storico che viene pressoché riconosciuto come la Laura in questione. Vi sono però delle parti che rifiutano categoricamente l'idea dell'effettiva corrispondenza dell'amore petrarchesco con una donna in carne e ossa. Vediamole.

Tra le considerazioni più estreme troviamo quelle di due studiosi, Wilhelm Pötters e Giuseppe Billanovich, per i quali Laura sarebbe rispettivamente da sovrapporre a un simbolo matematico, o da ritenere un «fantasma». In un *continuum* che ha come estremi queste posizioni, vi sono delle ipotesi secondo le quali sarebbero riuniti sotto il nome di Laura uno o più amori di Francesco. È Natascia Tonelli in particolare a ritenere che «forse più di una delle esperienze d'amore del poeta, esperienze effettive, abbiano contribuito all'elaborazione del personaggio che, da lui dichiarato come il solo amore di una vita, ne occupa in veste di unica donna tutta l'opera».²⁰ Bisogna però considerare che noi non abbiamo notizie delle madri dei suoi due figli; di amori occasionali o incontri amorosi rimane traccia in alcuni versi latini (gli *Improvvisi*), in alcuni appunti che non sono stati interpretati con certezza, nei quattro madrigali dei *Rerum vulgarium fragmenta*, dove si allude a delle pastorelle, che però, essendo la rappresentazione di elementi della tradizione poetica provenzale e francese, sono difficilmente riconducibili a Laura. Ad un secondo amore allude poi in alcuni componimenti *post mortem* di Laura, ma è Petrarca stesso a fermarci, affermando che anche in questo caso la morte aveva impedito di cadere in un nuovo sentimento amoroso.²¹ Per la studiosa inoltre nel nome si riversano molteplici significati che fanno di lui un *senhal* «quanto più parlante non poteva essere individuato».²²

²⁰ *Ivi*, p. 54.

²¹ Di questo episodio Petrarca parla in *Rvf* 271.

²² NATASCIA TONELLI, *Leggere il Canzoniere*, cit., p. 56.

Tra coloro che dubitano della reale esistenza di Laura non vi sono solo studiosi, ma anche personaggi contemporanei al poeta, nonché suoi amici. Vale la pena qui aprire una parentesi di carattere più ampio, che abbraccia non solo il discorso sulla figura di Laura ma più in generale quello sulla poesia amorosa e il mito erotico che da essa scaturisce.

In effetti fin dall'inizio la poesia amorosa petrarchesca viene a coincidere con quella per Laura, per cui l'attenzione si concentra prevalentemente sulla passione per questa donna. Affinché però questo mito si configuri come un vero episodio della sua giovanile perdizione, l'autore deve arricchirlo di elementi di carattere biografico, in modo tale da attestarne la verità storica. Non si tratta però di una facile impresa in quanto Petrarca aveva diffuso una diversa immagine di questo mito, che ora si trovava a correggere, e che ci aiuta almeno a comprendere perché allora si dubitasse dell'esistenza di una donna concreta. Infatti i lettori contemporanei sembravano prediligere quella sfaccettatura del mito che metteva in risalto la componente allegorica, dunque Laura che si identificava con il lauro, e di conseguenza con la corona d'alloro simboleggiante la poesia e la gloria poetica. Non stupisce perciò che anche persone molto vicine al poeta mostrassero le loro perplessità circa la concreta esistenza di una donna di nome Laura.

Così Francesco risponde all'amico Giacomo Colonna in una lettera:

Quid ergo ais? finxisse me mihi speciosum Lauree nomen, ut esset et de qua ego loquerer et propter quam de me multi loquerentur; re autem vera in animo meo Lauream nihil esse, nisi illam forte poeticam, ad quam aspirare me longum et indefessum studium testatur; de hac autem spirante Laurea, cuius forma captus videor, manufacta esse omnia, ficta carmina, simulata suspiria.²³

Da qui si deduce che il vescovo Colonna sostenesse che l'amico non amasse una donna in carne e ossa, ma solamente il lauro dei poeti, e, dunque, l'amore da lui cantato fosse pura finzione e simulazione.

²³ «E dici: che il nome di Laura io mi son finto perché fosse tutt'una quella di cui a me piace parlare, e quella che porge agli altri occasione di parlare di me: né altra vera Laurea a me starebbe nel cuore tranne quella che onore è di poeti; la quale dai molti studi ch'io faccio si scorge essere in cima de' miei desideri: ma l'altra Laura viva donna e spirante, dalla cui bellezza mi dico io preso, sarebbe cosa tutta di pura invenzione, e finti i versi e simulati i sospiri» (*Fam.* II, 9, 18, pp. 714-715).

Un altro personaggio a noi noto va poi menzionato, per la sua assidua convinzione del valore allegorico del nome di Laura e dunque della sua persona. Siamo parlando di Giovanni Boccaccio. Nella sua *Vita e costumi di Messer Francesco di Petrarco, di Firenze*,²⁴ Boccaccio afferma come Petrarca canterebbe nelle sue rime non una donna in carne ed ossa, ma la «laurea corona», l'alloro, con cui fu incoronato poeta a Roma nel 1341:

Et quamvis in suis quamplurimus vulgaribus poematibus in quibus perlucide decantavit, se Laurettam quandam ardentissime demonstrarit amasse, non obstat: nam, prout ipsemet et bene puto, Laurettam illam allegorice pro laurea corona quam postmodum est adeptus accipiendam existimo.²⁵

Questo evento, a cui il poeta riconosce un sommo valore per la sua vita, sicuramente porta ad aumentare il potenziale simbolico del nome di Laura. In effetti, nel sonetto 263, Laura viene chiamata «donna», o meglio «vera donna», solo in un secondo momento; per lei Francesco utilizza parole latine rilevanti da questo punto di vista, e cioè «Arbor [...] triumphale, / honor [...] di poeti»:

Arbor victoriōsa triumphale,
honor d'imperadori et di poeti,
quanti m'ài fatto dí dogliosi et lieti
in questa breve mia vita mortale!

vera donna, et a cui di nulla cale,
se non d'onor, che sovr'ogni altra mieti,

²⁴ Si tratta di un testo scritto probabilmente come documento ufficiale del Comune di Firenze, mediante il quale Boccaccio sperava di convincere il poeta a tornare in patria, da cui il padre era stato bandito. Petrarca nasce infatti ad Arezzo, «in esilio», per riprendere le sue stesse parole. Petrarca veniva invitato a tenere una cattedra allo Studium fiorentino, tuttavia tale impresa di politica culturale promossa da Boccaccio non ebbe un lieto fine, dato che, lasciata la Provenza, Petrarca si trasferì a Milano, presso la corte dei Visconti. La storica avversità tra quest'ultimi e Firenze comportò un raffreddamento dei rapporti tra i due letterati; la loro amicizia venne recuperata solo successivamente.

²⁵ «E per quanto nelle sue numerose poesie volgari, nelle quali cantò splendidamente, abbia fatto mostra di amare con grande ardore una certa Lauretta, ciò non fa difficoltà, a mio parere, perché ritengo che quella Lauretta vada intesa allegoricamente per la laurea poetica che egli poi in effetti ottenne». Cfr. GIOVANNI BOCCACCIO, *De vita et moribus Domini Francisci Petracchi de Florentia*, a cura di RENATA FABBRI, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di VITTORE BRANCA, vol. V, Milano 1992 (reperibile anche in rete al link www.bibliotecaitaliana.it).

né d'Amor visco temi, o lacci o reti,
né 'ngano altrui contr'al tuo senno vale.

Gentileza di sangue, et l'altre care
cose tra noi, perle et robini et oro,
quasi vil soma egualmente dispregi.

L'alta beltà ch'al mondo non à pare
noia t'è, se non quanto il bel thesoro
di castità par ch'ella adorni et fregi.

Il discorso sulla veridicità della figura di Laura e sulla sua concreta esistenza rimane ad oggi aperto. Ricollegandoci allo scambio epistolare tra Petrarca e Giacomo Colonna, si ricorderà come il poeta aveva proseguito la sua difesa:

In hoc uno vere utinam iocareris; simulatio esset utinam et non furor! Sed, crede michi, nemo sine magno labore diu simulat; laborare autem gratis, ut insanus videaris, insania summa est. Adde quod egritudinem gestibus imitari bene valentes possumus, verum pallorem simulare non possumus. Tibi pallor, tibi labor meus notus est; itaque magis vereor ne tua illa festivitate socratica, quam yroniam vocant, quo in genere nec Socrati quidem cedis, morbo meo insultes.²⁶

Vi sono tuttora delle correnti che appoggiano la tesi dell'inesistenza di una donna cui legare il nome di Laura. Abbiamo visto prima come lo studioso che tra tutti ha innovato maggiormente gli studi petrarcheschi, cioè Giuseppe Billanovich, scriva, suscitando delle perplessità: «Ormai è conclusione obbligata e sicura: Laura non è esistita. Fu solo la fiaba maggiore elaborata dal grande mitografo Petrarca».²⁷

²⁶ «Oh, il ciel volesse che tu scherzando cogliessi in questo nel vero, e che l'amor mio fosse un giuoco, e non, com'è pur troppo, una frenesia! Ma credi a me: senza molta fatica non si riesce a fingere a lungo: e faticar senza pro perché gli altri ti stimino pazzo, di tutte le pazzie sarebbe la più grande. Aggiungi che, essendo sani, possiamo coi movimenti del corpo o con altro simulare la malattia: ma fingerci ad arte pallidi, emaciati, questo no, non possiamo. E tu sai bene qual sia il mio pallore, quali le pene mie. Perché io penso che tu, imitando quella socratica piacevolezza che chiamiamo ironia, nella quale a Socrate stesso non cedi, voglia prenderti spasso de' miei mali» (*Fam.* II,9, 19, pp.714-717).

²⁷ GIUSEPPE BILLANOVICH, in «Il Sole 24 Ore», 4 maggio 1997.

II.2.2 Il cerchio si chiude: la figura di Laura De Noves.

Sebbene non abbiamo alcuna prova evidente della effettiva realtà storica di Laura, altri studiosi, come Marco Santagata, sono convinti dell'indubbia esistenza della donna. Ciò che sappiamo di lei ci viene detto da Petrarca stesso, ed è quindi ricavabile solamente dalle sue opere; tuttavia, sulla base di varie ricerche, un nome è stato ipotizzato e alla fine restituito ai lettori.

Fra gli studi compiuti per individuare l'identità biografica di Laura, il più fortunato è rappresentato dalle ricerche di Jacques François P. A. De Sade, un erudito settecentesco, il quale vede quest'ultima coincidere con Laura De Noves, sposata De Sade.²⁸ Sicuramente il De Sade fu ben felice di dimostrare di poter annoverare fra i suoi antenati una donna che aveva avuto una tale fortuna in poesia.

Le conclusioni a cui arriva l'erudito trovano fondamento e appoggio in un documento per noi molto importante, la nota obituaria contenuta nel Codice di Virgilio, Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 79 inf., nel *verso* del foglio di guardia:

Laurea, propriis virtutibus et meis celebrata carminibus, primum oculis meis apparuit sub primum adolescentie mee tempus, anno Domini M^o III^e XXVII die VI^e mensis Aprilis in ecclesia sancte Clare Avinione hora matutina; et in eadem civitate eodem mense Aprili eodem die sexto eadem hora prima, anno autem M^o III^e XLVIII ab hac luce lux illa subtracta est, cum ego forte tunc Verone essem, heu! fati mei nescius. Rumor autem infelix per literas Ludovici mei me Parme repperit, anno eodem mense Maio die XIX^e mane. Corpus illud castissimum atque pulcerrimum in loco Fratrum Minorum repositum est, ipso die mortis ad vesperam. Animam quidem eius, ut de Africano ait Seneca, in celum, unde erat, rediisse persuadeo michi. Hec autem ad acerbam rei memoriam amara quadam dulcedine scribere visum est, hoc potissimum loco qui sepe sub oculis meis redit, ut scilicet nichil esse debere quod amplius mihi placeat in hac vita et, effracto maiori laqueo, tempus esse de Babilone fugiendi crebra horum inspectione ac fugacissime etatis estimatione commonear, quod previa Dei gratia, facile erit preteriti temporis curas supervacuas spes inanes et inexpectatos exitus acriter ac viriliter cogitanti.²⁹

²⁸ JACQUES – FRAÇOIS – PAUL - ALDONCE DE SADE, *Mémoires pour la vie de François Pétrarque, tires de ses œuvres et des auteurs contemporaines*, 3 vols., Amsterdam, Arskée & Mercus, 1764-67.

²⁹ «Laura, illustre per le sue virtù e a lungo celebrata nei miei carmi, apparve la prima volta ai miei occhi nel primo tempo della mia adolescenza, l'anno del Signore 1327, il sesto giorno d'aprile nella

In effetti, come abbiamo già detto, di Laura non abbiamo testimonianze documentarie, né Petrarca ci ha lasciato nei suoi testi degli indizi, delle informazioni così specifiche su di lei (ma nella nota obituaria ci dice, quantomeno, data di nascita e di morte di lei). È lui stesso a decidere quanto è sufficiente che venga conosciuto e ricordato della sua storia, e *in primis* di Laura. Leggiamo a questo proposito un passo tratto dall'*Epistola ai posteri*:

Amore acerrimo sed unico et honesto in adolescentia laboravi, et diutius laborassem,
nisi iam tepescentem ignem mors acerba sed utilis extinxisset.³⁰

Senonché, pare che gli amici di Petrarca ne conoscessero l'identità; di lei sappiamo che il pittore Simone Martini dipinse un ritratto, che non si è conservato. La storicità del personaggio emerge, pur a fatica, anche da altre opere petrarchesche, ad esempio il *Secretum*, in un passo in cui viene evocato il suo corpo, prima stupendo, poi segnato dai numerosi parti:

Et corpus illud egregium, morbis ac crebris partibus exhaustum.³¹

Quest'ultimo aspetto fa propendere ulteriormente per la sua identificazione con Laura de Noves, in quanto si sa che ella ebbe undici figli. Questa fatidica donna

chiesa di Santa Chiara in Avignone, a mattutino, e in quella stessa città, nello stesso mese d'aprile, nella stessa ora prima, nello stesso giorno 6 dell'anno 1348 la luce della sua vita è stata sottratta alla luce del giorno mentre io mi trovavo per caso a Verona, ignaro, ahimè!, del mio fato. La notizia dolorosa mi raggiunse a Parma, in una lettera del mio Ludovico [Socrate] nello stesso anno, la mattina del 19 di maggio. Il suo corpo castissimo e bellissimo fu messo a riposare nel cimitero dei frati minori il giorno stesso in cui ella morì, al vespro. Sono convinto che la sua anima sia ritornata al cielo da dove era venuta, come quella di [Scipione] Africano di cui dice Seneca. Ho ritenuto di scrivere questa nota ad acerbo ricordo di tale perdita, e tuttavia con una certa amara dolcezza, su questa pagina che spesso mi torna sotto gli occhi, affinché mi venga l'ammonimento, dalla frequente vista di queste parole e dalla meditazione». La celebre nota obituaria si può leggere in FRANCESCO PETRARCA, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, a cura di MARCO BAGLIO, ANTONIETTA NEBULONI TESTA, e MARCO PETOLETTI, presentazione di GIUSEPPE VELLI, Roma – Padova, 2006, 2 voll., vol. I, pp. 190- 91 e nn.

³⁰ «Nell'adolescenza fui tormentato da un amore ardentissimo, ma fu l'unico e fu casto, e più a lungo ne sarei stato tormentato se una morte acerba ma provvidenziale non avesse estinto quel fuoco già declinante» (*Post.*, pp. 38-39).

³¹ «Quel corpo perfetto, ma indebolito dalle malattie e dai parti frequenti» (*Secr.* III, pp. 212-213).

era dunque sposata e sicuramente nobile. Vi sono però degli indizi che indirizzano verso un'altra ipotesi, in parte diversa da quella esposta finora.

Laura infatti sarebbe stata sì una nobildonna sposata, ma non acquisita per matrimonio, bensì appartenente alla famiglia dei Sade. Lo si ricaverebbe da un sonetto nel quale Petrarca ci informa che la donna amata non era nata ad Avignone, ma in un piccolo borgo, un paesetto di campagna. Si tratta del sonetto che precede quello del nome, e che come quest'ultimo contiene quei *loci a persona* su cui ci siamo soffermati all'inizio del capitolo. Leggiamolo:

Que' ch'infinita providentia et arte
mostrò nel suo mirabil magistero,
che criò questo et quell'altro hemispero,
et mansueto piú Giove che Marte,

vegnendo in terra a 'lluminar le carte
ch'avean molt'anni già celato il vero,
tolse Giovanni da la rete et Piero,
et nel regno del ciel fece lor parte.

Di sé, nascendo, a Roma non fe' gratia,
a Giudea sí, tanto sovr'ogni stato
humiltate exaltar sempre gli piacque;

ed or di picciol borgo un sol n'à dato,
tal che natura e 'l luogo si ringratia
onde sí bella donna al mondo nacque.

Il sonetto 4 è dunque il componimento che tratta del luogo natale di Laura, su cui la critica si divide. In effetti gli studiosi che se ne sono occupati hanno ricondotto quel *picciol borgo* a due possibili località: Caumont e Thor. Quale sia quello corretto tra i due è una questione che allo stato attuale rimane irrisolta.

Tuttavia, si può tentare una strada basandosi nuovamente su quel procedimento nascosto e allusivo utilizzato dal poeta nel sonetto 5 con il nome dell'amata; a questo proposito afferma ancora Zanato: «Se infatti la rivelazione di questo importantissimo nome si deve cercare fra le pieghe del testo, mediante

combinazioni fonemache, non sarà che anche nel contiguo e precedente sonetto 4 si debba indagare con gli stessi metodi?». ³²

Riprendiamo dunque la seconda terzina che contiene la mancata rivelazione del luogo:

ed or di picciol borgo un sol n'à dato,
tal che natura e 'l luogo si ringratia
onde sí bella donna al mondo nacque.

Zanato nota come sia inconsueto l'utilizzo della grafia *ed* in luogo di *et*.
Afferma infatti:

Ciò che stupisce [...] è l'uso della congiunzione *ed* anziché della corrispettiva *et* [...] Quello che voglio sottolineare è il fatto che la speciale grafia *edor* del Vaticano Latino 3195, primo caso in assoluto di *ed* per *et* nel *Canzoniere*, potrebbe essere del tutto casuale. Ora, se si va a leggere lo stesso v. 12 nel codice Chigiano L. V. 176, di mano di Boccaccio, che conserva appunto la cosiddetta forma Chigi del *Fragmentorum liber*, vi si trova « et hor »: dietro la quale forma è agevole ricostruire l'indicazione, di natura geografica, «e thor». ³³

È chiaro dunque come alle spalle di questa forma si possa leggere l'indicazione sottesa di «e thor», per cui Thor sarebbe quel *picciol borgo* indicato dall'autore. Ci si può allora chiedere se effettivamente nella mente del poeta vi sia stata questa intenzione di giocare sul toponimo in modo enigmistico, allo stesso modo in cui avrebbe fatto nel componimento successivo con il nome di Laura.

Ulteriori particolari che confermano questa lettura si possono ricavare da un sonetto in morte, il 288, in cui il poeta dice di osservare da Valchiusa «il dolce piano ove [Laura] nacque», riportando anche una breve descrizione del luogo, il quale partecipa della «pena acerba» del poeta:

³² TIZIANO ZANATO, *Loci a persona: Rvf 4 e 5*, cit., p. 23.

³³ *Ibidem*.

l'ò pien di sospir' quest'aere tutto,
d'aspri colli mirando il dolce piano
ove nacque colei ch'avendo in mano
meo cor in sul fiorire e 'n sul far frutto,

è gita al cielo, ed àmmi a tal condotto,
col súbito partir, che, di lontano
gli occhi miei stanchi lei cercando invano,
presso di sé non lassan loco asciutto.

Non è sterpo né sasso in questi monti,
non ramo o fronda verde in queste piagge,
non fiore in queste valli o foglia d'erba,

stilla d'acqua non vèn di queste fonti,
né fiere àn questi boschi sí selvagge,
che non sappian quanto è mia pena acerba.

Gli aspri colli, i monti a cui Petrarca fa riferimento, sono i colli e i monti di Valchiusa, dai quali appunto può guardare la pianura intorno ad Avignone; le fonti d'acqua sono quelle della Sorgue.

Questa pianura ai piedi dei colli di Valchiusa è spesso rievocata e citata nel *Canzoniere*. Si pensi solo ad uno dei sonetti iniziali, il componimento 8, in cui attraverso le parole di due colombe (unica eccezione della raccolta, dove chi parla non coincide con l'autore) inviate come dono alla famiglia Colonna, il poeta ricorda il luogo dove nacque colei che spesso lo desta dal sonno facendolo piangere:

A pie' de' colli ove la bella vesta
prese de le terrene membra pria
la donna che colui ch'a te ne 'nvia
spesso dal somno lagrimando desta [...] ³⁴

E infine: in un altro passo invece racconta la paura che lo aveva avvolto durante una partenza da Avignone nel bel mezzo di un temporale, la quale si era

³⁴ RVF 8, 1-4.

spenta nel momento in cui era passato davanti al luogo dove era nata Laura; leggiamo il testo in questione, il sonetto 113:

Qui dove mezzo son, Sennuccio mio
(cosí ci foss'io intero, et voi contento),
venni fuggendo la tempesta e' l vento
ch' àno súbito fatto il tempo rio.

Qui son sicuro: et vo'vi dir perch'io
non come soglio il folgorar pavento,
et perché mitigato, nonché spento,
né-micha trovo il mio ardente desio.

Tosto che giunto a l'amorosa reggia
vidi onde nacque l'aura dolce et pura
ch'acqueta l'aere, et mette i tuoni in bando,

Amor ne l'alma, ov'ella signoreggia,
raccese 'l foco, et spense la paura:
che farrei dunque gli occhi suoi guardando?

In questo sonetto Petrarca racconta all'amico Sennuccio di un viaggio appena compiuto, degli eventi atmosferici che lo avevano caratterizzato, con la presenza di fulmini che incutevano in lui paura, e degli effetti rassicuranti che Laura aveva avuto su di lui attraverso il transito nel paese dove era nata, o nei suoi pressi. Nel tentativo di definire i luoghi e le circostanze, tra le ipotesi proposte c'è proprio quella di un viaggio da Avignone a Valchiusa. Si noti il riferimento al luogo natale mediante il termine «amorosa reggia», sebbene Santagata si chieda se il significato figurato dell'espressione non si possa legare al concetto di «porta, entrata», in maniera analoga a quanto avviene in un passo del *Purgatorio* di Dante,³⁵ per cui Petrarca intenderebbe l'ingresso nella regione oppure la porta della valle di Valchiusa. Non sfugga inoltre la funzione dell'aura, la brezza, che scaccia i fulmini, così come la proprietà del lauro di essere immune ad essi; ecco dunque

³⁵ Si tratta di *Purgatorio*, IX, 134: «gli spigoli di quella regge sacra».

che nuovamente si crea quel parallelo tra mito e personaggio, che abbiamo trattato in uno dei primi paragrafi.

Al di là di queste riflessioni, ciò che a noi interessa maggiormente è che nel territorio pianeggiante che si estende ai piedi dei colli di Valchiusa sorge proprio il borgo fortificato di Le Thor, possedimento della famiglia dei Sade. Allora quest'ultimo sarebbe stato il luogo natale di Laura, ed ella di conseguenza sarebbe stata parte di quella famiglia.

È chiaro perciò come risulti difficile trovare dettagli che ci consentano di risalire con assoluta certezza ad uno specifico personaggio storico. Stando alle parole di Santagata tuttavia «non è importante stabilire se Laura fosse una gentildonna della casata dei Noves o di quella dei Sade [...] Conta cioè che quella che sembrerebbe essere una favola inventata lasci intravedere i materiali extra letterari che la sorreggono».³⁶

Quale donna storicamente esistita e di nome Laura sia corrisposta esattamente alla donna che rapì quel 6 aprile 1327 la mente e il cuore di Petrarca non lo sapremo mai. Tuttavia, per una dama dai contorni sfuocati e destinata a rimanere avvolta da una nube di dubbi, c'è una donna invece universalmente conosciuta, una figura di cui Petrarca ha voluto e dovuto parlare con tutte le sue facoltà poetiche, una donna che ha segnato la sua esistenza di uomo ma anche di poeta, e che occuperà per ovvi motivi la maggior parte di questa tesi: *Laura come personaggio letterario*.

³⁶ MARCO SANTAGATA, *Il poeta innamorato. Su Dante, Petrarca e la poesia amorosa medievale*, cit., p. 122.

III

LAURA COME PERSONAGGIO LETTERARIO

In quel tempo, come Dio permise, cadde il Petrarca d'età di 23 anni ne l'amore di Madonna Laura, del quale poi nacquero tante belle composizioni.³⁷

III.1 UNA DESCRIPTIO ESTRINSECA

III.1.1 La raffigurazione fisica di Laura

Laura non è puramente un nome, ma è anche la coprotagonista dell'opera petrarchesca più conosciuta. Di lei conosciamo alcuni vaghi fatti della vita.

Petrarca infatti parla della sua nascita, della sua morte, allude ad episodi delle sue giornate, ma soprattutto fa costante riferimento ad alcuni particolari dell'aspetto fisico, al cambiamento del suo corpo dovuto al trascorrere del tempo, fino allo scemare della sua bellezza, ma non degli effetti di essa.

Laura risulta ricca di sfaccettature e in grado di riempire con la sua presenza e corporeità lo spazio, sebbene a volte possa risultare eccessivo parlare di fisicità a proposito di un personaggio letterario.

³⁷ *Vita del Petrarca scritta da mons. Lodovico Beccatelli, cit.*
(https://it.wikisource.org/wiki/Le_rime_di_M._Francesco_Petrarca/Vita_del_Petrarca).

Il discorso sulla raffigurazione fisica di Laura richiede a mio avviso di iniziare aprendo una parentesi sul tema del corpo nelle opere di Petrarca.

Il motivo del corpo e della corporalità ha avuto grande fortuna nei testi petrarcheschi; i suoi riferimenti sono così disseminati nello spazio testuale da poter parlare di un vero e proprio motivo letterario. In un suo contributo incentrato proprio su questa tematica, Paolo Rigo³⁸ sottolinea che il tema dell'esteriorità viene declinato da Petrarca in vari sotto temi: il dualismo anima-corpo, il ruolo attivo-passivo assunto dalle varie parti del corpo (gli occhi ad esempio) nella guerra amorosa, la funzione retorica da esso svolto in quanto oggetto della *descriptio*.

Nel *Secretum* ad esempio l'ossessione per la bellezza del corpo di Laura costituisce l'argomento di un ampio passo appartenente al terzo libro. In effetti è proprio quest'ultima parte dell'opera a suggerirci dati utili a ricostruire la figura di Laura.

Sant'Agostino definisce l'amore una delle catene che stringono il poeta, aggiungendo che solo rinunciando ad esse potrà essere un uomo libero. Inizia dunque la parte di dialogo dedicata al sentimento amoroso, da un lato energicamente e spesso pesantemente contrastato da Sant'Agostino, dall'altro fortemente difeso da Francesco. Le prime battute riguardano l'amore in sé; a mano a mano invece che ci si immerge nel dialogo è possibile cogliere delle considerazioni riferibili alla donna, in particolare al suo corpo e alla sua bellezza (oltre che alle sue qualità interiori, che vedremo nel prossimo paragrafo).

Così infatti comincia Francesco:

Ego enim nichil unquam turpe, imo vero nichil nisi pulcerrimum amasse me
recolo.³⁹

Il poeta esordisce affermando la bellezza di Laura e del suo corpo, a cui fa riferimento anche più avanti, quando si dichiara fedele all'amore per la sua donna, sebbene quella bellezza stia scemando per il passare del tempo:

³⁸ PAOLO RIGO, *Petrarca e il corpo: una ricognizione del tema*, Arzanà [On line], 19, 2017, reperibile in rete al link <http://arzana.revues.org/1050>.

³⁹ «Non ricordo infatti di aver amato nulla di turpe. Anzi nulla che non fosse bellissimo» (*Secr.* III, p. 206).

Illius non magis corpus amasse quam animam [...] quoniam quo illa magis in etate progressa est, quod corporee pulcritudinis ineluctabile fulmen est, eo firmior in opinione permansi. Etsi enim visibiliter iuente flos tractu temporis languesceret, animi decor annis augebatur.⁴⁰

Francesco deve poi rispondere ad un'osservazione del padre spirituale, il quale fa notare al suo interlocutore che se l'anima della sua amata si fosse ritrovata in un corpo brutto, probabilmente non avrebbe goduto di un'attenzione tale da parte sua. Così ribatte il poeta:

Imago corporis talem spondisset; at si oculis appareret, amarem profecto pulcritudinem animi deforme licet habentis habitaculum.⁴¹

Le critiche da parte di Sant'Agostino per quel corpo e quella bellezza che hanno condotto alla rovina il poeta continuano:

Si enim non nisi quod oculis apparet amare potes, corpus igitur amasti. Nec tamen negaverim animum quoque illius et mores flammis tuis alimenta prebuisse, nimirum cum, uti paulo post dicam, nomen ipsum non nichil, imo vel plurimum, furoribus istis addiderit. [...] Quando illius tibi primum mulieris species visa est? [...] Obstupuisti, credo, prestrinxitque oculos fulgor insolitus.⁴²

Si ricordi poi l'espressione che Sant'Agostino utilizza riferendosi a Laura, un «corpiciattolo caduco»,⁴³ oltre che il termine altamente dispregiativo «donnetta».⁴⁴

⁴⁰ «Non ho amato il suo corpo più della sua anima [...] via via che ella è andata avanti negli anni e la sua bellezza fisica fu come colpita da un fulmine, tanto più sono rimasto nella mia convinzione. Sebbene infatti col trascorrere del tempo il fiore della sua giovinezza declinasse visibilmente, cresceva con gli anni lo splendore dell'animo» (*Secr.* III, p. 222).

⁴¹ «L'aspetto fisico non prometteva certo un animo brutto, ma se lo si fosse potuto scorgere con lo sguardo, avrei sicuramente amato la sua bellezza anche se posta in una sede deforme» (*Secr.* III, p. 224).

⁴² «Se non puoi amare se non ciò che si vede, non c'è dubbio che abbia amato un corpo. Non ch'io neghi con questo che anche il suo animo e i suoi costumi abbiano porto esca alle tue fiamme, dato che, come tra poco dovrò dirti, persino il suo nome ha non poco contribuito ai tuoi deliri. [...] Quando hai veduto per la prima volta il volto di quella donna? [...] Ne rimanesti stupefatto, immagino, e i tuoi occhi furono accecati da un fulgore straordinario» (*Secr.* III, p. 224).

⁴³ «Caduco corpuscolo» (*Secr.* III, p. 210).

⁴⁴ «Mulierculam» (*Secr.* III, p. 214).

Il corpo della donna diventa anche bersaglio di una pesante accusa mossa nei confronti di Francesco, il quale viene colpevolizzato per aver commesso una trasgressione teologica. Essa consisterebbe nell'«aver amato Dio solamente perché artefice della sublimità di Laura e non come creatore universale».⁴⁵ Leggiamo il passo in questione:

A. Ab amore celestium elongavit animum et a Creatore ad creaturam desiderium inclinavit. Que una quidem ad mortem pronior fuit via.⁴⁶

F. Deum profecto ut amarem illius amor prestitit.⁴⁷

A. Tu contra, creature captus illecebris, Creatorem non qua decuit amasti, sed miratus artificem fuisti, quasi nichil ex omnibus formosius creasset.⁴⁸

Il poeta quindi sarebbe stato così folgorato dalla bellezza di Laura da aver invertito l'ordine naturale dell'amore, spostandolo dal Creatore alla creatura; Laura doveva semmai essere amata in quanto opera di Dio, e non essere misura in base alla quale amare Dio.

Il tema della corporeità di Laura emerge anche in un'altra opera petrarchesca, i *Trionfi*.

Nel *Trionfo d'Amore* III Francesco descrive la rapida sequenza con cui egli viene reso schiavo d'Amore, oltre al corteo degli amanti di cui presto entrerà a far parte. È qui infatti che si assiste al passaggio improvviso di Laura, un'epifania che ricorda la fulmineità del suo innamoramento, così come viene descritto nel secondo e terzo componimento dei *Fragmenta*.

La narrazione dell'episodio non esclude un importante riferimento a un dettaglio significativo di Laura: il candore della sua pelle, che è caratteristica

⁴⁵ PAOLO RIGO, *Petrarca e il corpo: una ricognizione del tema*, cit., p. 58.

⁴⁶ «Ella ha allontanato il tuo animo dall'amore delle cose celesti e dal Creatore l'ha rivolto al desiderio della creatura. E questa, e solo questa, è sempre stata la via più rapida alla morte» (*Secr.* III, p. 222).

⁴⁷ «L'amore per lei mi ha indubbiamente consentito di amare Iddio» (*Secr.* III, p. 222).

⁴⁸ «Tu invece, preso dal fascino della creatura, hai amato il Creatore non come si conviene, ma ammirandone soltanto il suo artefice, quasi non avesse creato nulla di più bello» (*Secr.* III, p. 222).

principale di Laura, nonché tratto fondamentale della descrizione femminile di tradizione classica e medievale.

Come dicevamo, Francesco è assorto nella visione di una schiera di personaggi famosi, quando si accorge della presenza di una ragazza:

[...] una giovinetta ebbi dal lato,
pura assai più che candida colomba.
Ella mi prese; et io, ch'avrei giurato
difendermi d'un uom coverto d'arme,
con parole e con cenni fui legato.⁴⁹

Il racconto dell'innamoramento è molto simile al corrispettivo momento descrittivo del *Canzoniere* in cui Francesco dice: «quando i' fui preso, et non me ne guardai / ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro».⁵⁰

Alla chiarezza della pelle di Laura viene poi contrapposta la macchia della passione, segno distintivo e comune a tutti gli amanti prigionieri d'Amore, la «macchia di pece» che al contrario del candore della donna, è caratterizzata da una colorazione scura.

Dopo questo fulmineo incontro con la bella avignonese, Francesco passa a descriverne alcune parti del corpo; ecco dunque i riferimenti ai capelli biondi, agli occhi, tutti referenti che ritroveremo pari pari nella *descriptio dei Fragmenta*.

Vale la pena invece notare che il corpo di Laura è al centro di un bellissimo passaggio in cui il poeta descrive il trapasso della donna a miglior vita e gli effetti che esso produce nel suo corpo, nello specifico il procedimento di chiarificazione delle membra:

Pallida no, ma più che neve bianca
che senza venti in un bel colle fiocchi,
parea posar come persona stanca.
Quasi un dolce dormir ne' suo' belli occhi,
sendo lo spirto già da lei diviso,
era quel che morir chiaman gli sciocchi:

⁴⁹ TC III, 89-93.

⁵⁰ RVF 3, 1-4.

Il corpo della donna è descritto come più bianco della neve; Laura sembra poi dormire e questo eterno riposo è «dolce».

Nel *Canzoniere* si trovano 24 occorrenze del termine *neve*, di cui una sola è accompagnata dall'aggettivo *bianca*, per presentare l'indifferenza di Laura nei confronti del poeta.⁵² In altre occorrenze l'immagine della neve viene associata a quella del sole, soprattutto quando raffigura la condizione di Francesco che si scioglie di fronte allo sguardo dell'amata. La simbologia della neve perciò può essere declinata in maniera molteplice. Nel nostro caso il processo di *dealbatio*, che in altri autori (Dante nello specifico) riguarda l'anima purgata, compete al corpo della donna defunta; in particolare, con Petrarca l'immagine della neve si purifica, passando da «correlato di bellezza terrena a icona di una bellezza sacra».⁵³ In effetti, il particolare biancore del volto di Laura si sovrappone al tradizionale pallore del cadavere e conferisce alla morte una parvenza di bellezza.

Ciò che è importante sottolineare è come il poeta la utilizzi per celebrare il trionfo dell'eternità. I tratti tipici della resurrezione caratterizzano da quel momento il candore di Laura, e del resto il bianco è il colore per antonomasia della luce. Si ricordi anche che il colore bianco potrebbe alludere alla castità in generale e specificamente a quella di Laura, e come nel Medioevo il colore bianco fosse percepito come il più intenso, in quanto somma di tutti gli altri, e lontano da qualsiasi accostamento al pallore o al colore naturale della pelle.⁵⁴

La combinazione della morte e della bellezza nel corpo esanime di Laura allora «rappresenta anche l'annuncio di una bellezza futura nella pienezza della resurrezione, speranza sola in una forma sensibile che non può perire»,⁵⁵ la bellezza immortale.

⁵¹ *TM* I, 166-172.

⁵² Cfr. *RVF* 30, 2.

⁵³ MARIA CECILIA BERTOLANI, *Il corpo glorioso. Studi sui Trionfi del Petrarca*, Roma, Carocci editore, 2001, p. 120.

⁵⁴ Cfr. MICHEL PASTOUREAU, *Figures et couleurs*, Paris, 1986; Id., *Couleurs, images, symbols: études d'histoire et anthropologie*, Paris, 1989.

⁵⁵ *Ivi*, p. 115.

Il passaggio di Laura a miglior vita è dunque essenziale. Il suo corpo assume un colorito bianco che è superiore a quello della neve: «è il candore sopra-naturale, di chi, purificato da Dio, a Lui ritorna».⁵⁶

Citando nuovamente Rigo, lo studioso non manca di sostenere ancora una volta la propria tesi, affermando che il corpo della bella donna «è anche in questo caso sfuggevole, inarrivabile, forse indefinibile come quello di nessun'altra donna».⁵⁷

Anche il *Canzoniere* è ricco di riferimenti al tema del corpo. Parlare di corpo nei *Fragmenta* significa sostanzialmente prendere in considerazione due entità: la prima riguarda il protagonista della vicenda narrata, Francesco stesso, la seconda ovviamente Laura, ed è quella su cui ci soffermeremo.

Abbiamo ripetuto più volte che la bella avignonese si presenta come un personaggio inafferrabile, con una corporeità sfuggente e mai pienamente definita.

La sua descrizione si sviluppa per frammenti, rendendo così impossibile una sua definizione compatta, impossibilità a cui si aggiungono numerosi dettagli che sfumano in una aggettivazione ideale.

L'assenza di un ritratto a tutto tondo di Laura risponde alle regole dei *topoi* classici e medievali della *descriptio mulieris*, che Petrarca assume dalla tradizione per costruire il ritratto della sua donna.

In effetti, se si procedesse ad uno smembramento dell'opera al fine di ricercare dati puntuali circa il corpo di Laura troveremmo solamente accenni sfuggevoli e abbozzati, riferimenti generici alle tradizionali parti del corpo.

Un tentativo a questo proposito è stato fatto ed è al centro del prossimo paragrafo, dove si cercherà di restituire un ritratto fisico di Laura, sulla base della lettura di componimenti utili ai fini della ricostruzione.

Possiamo concludere questa premessa sul tema della corporalità dicendo che dalla lettura delle opere petrarchesche emergono due considerazioni antitetiche del corpo di Laura: per Francesco è certo un'ossessione, qualcosa di cui non può fare a meno, ma viene pur sempre considerato positivamente e come

⁵⁶ *Ivi*, p. 116.

⁵⁷ PAOLO RIGO, *Petrarca e il corpo: una ricognizione del tema*, cit., p. 72.

oggetto da lodare per le sue qualità e perché contenitore (se così possiamo definirlo) dell'anima di Laura; nel dialogo con Sant'Agostino emerge invece l'accezione negativa di corpo, come oggetto di peccato e cosa da rifuggire.

Stando alle parole di Francesco, Laura è bellissima e la sua bellezza viene proclamata molte volte anche se non è quasi mai descritta nei dettagli. Le innumerevoli occorrenze delle espressioni relative alle sue parti del corpo (i capelli biondi, gli occhi luminosi e neri, i denti simili a perle, la bocca vermiglia, le guance accese, la pelle candida) formano un lungo elenco che non risulta mai esaustivo. In effetti, «di Laura mai è fornito un ritratto a tutto tondo o, comunque, una immagine che vada al di là dell'elencazione di alcuni particolari fisici».⁵⁸

Inizialmente poi, il poeta non fa alcun riferimento a virtù morali, doti intellettuali, così come allusioni a qualità soprannaturali; Laura è onnipresente ma allo stesso tempo assente. La descrizione del suo corpo si sminuzza in tante parti, e ciò che ci viene restituito non è una persona con una propria identità fisica, morale e psicologica, ma un'entità che attrae e respinge allo stesso tempo. Ella acquisterà una pienezza fisica e psicologica solo quando Francesco si servirà della memoria e del ricordo per colmare la distanza dalla sua amata, una distanza temporanea, in caso di lontananza geografica, ma ancor più definitiva, con la morte di Laura.

In ogni caso la sua bellezza «ha molte frecce all'arco»⁵⁹ e questo porta a rendere il suo aspetto una sorta di idolatria; Francesco la definisce «idolo mio» nella sestina 30, utilizzando dunque una parola polisemica, che, oltre al significato etimologico di «immagine, figura», ammette anche quello di «oggetto di adorazione».

Nei *Fragmenta* questi tratti del corpo vengono nominati continuamente ed esso, a prescindere dalla sua reale esistenza o meno, si metaforizza perfino nella natura, i cui elementi hanno il potere di evocare le parti del corpo della donna e la sua presenza. Infatti, per quanto il poeta fornisca della sua donna solo una rappresentazione parcellizzata e metonimica, che non ci consente di immaginare

⁵⁸ MARCO SANTAGATA, *L'amoroso pensiero. Petrarca e il romanzo di Laura*, cit., p. 52.

⁵⁹ NATASCIA TONELLI, *Leggere il Canzoniere*, cit., p. 66.

con esattezza le sue fattezze, Laura è così fisicamente onnipresente, che tale sua fisicità porta il desiderio di Francesco a estendersi a tutto ciò che da quel corpo è stato toccato.

Ne è un esempio la canzone 125, la quale dà avvio a una serie di cinque canzoni che hanno come filo conduttore (se si esclude la canzone *Italia mia*) la formazione nel pensiero di Francesco dell'immagine fantasmatica di Laura assente.

È proprio l'assenza della donna a portare il poeta a vedere in tutto ciò che lo circonda dei collegamenti con l'amata. Descrive così la sua condizione:

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.
Così nulla se 'n perde,
et più certezza averne fôra il peggio.
Spirto beato, quale
sè, quando altrui fai tale?⁶⁰

Il poeta si guarda intorno e ovunque rivolga il proprio sguardo prova una dolce serenità, pensando che anche gli occhi di Laura un giorno si posarono lì. Cogliendo erba o fiori dal terreno immagina che su di esso la sua amata fosse solita passeggiare, passando vicino alla riva del fiume, e a volte si sedesse sull'erba, fresca, fiorita e verde.

I versi successivi provano ciò che abbiamo detto appena sopra: Francesco ammette che con questo suo immaginare riesce a vedere ed evocare Laura ovunque.

⁶⁰ RVF 125, 66-78.

Un ulteriore esempio di estensione di Laura e della sua presenza si può cogliere nella canzone *Chiare, fresche et dolci acque*, che riprenderemo fra poco.

Risulta interessante a questo proposito il contributo di Stefano Agosti,⁶¹ il quale propone «un approccio psicoanalitico ai *Rerum vulgarium fragmenta*».

Nell'introdurre il suo lavoro, Agosti cita Gianfranco Contini,⁶² il quale aveva affermato in relazione alla natura della lingua di Petrarca, come essa fosse emblematica, simbolica, e come le sue parole fossero pronte a riempirsi di allusioni semantiche.

Secondo lo studioso, il poeta rappresenta attraverso tutte le figure possibili la sua realtà psichica, in particolare la struttura portante di questa realtà, e cioè «la separazione del Soggetto dall'oggetto del desiderio, o, in altri termini, la struttura del desiderio in quanto relazione a una mancanza fondamentale».⁶³

Contemporaneamente, si assiste alla rappresentazione della pienezza d'essere di elementi, che «non sanno di essere».⁶⁴ Questa mancanza dell'oggetto del desiderio si riversa e penetra in tutte le cose che possono ricordargli Laura. Citando le parole di Lacan: «dans ce manque d'être, (le sujet) s'aperçoit que l'être lui manque, et que l'être est là, dans toutes les choses qui ne savent pas d'être».⁶⁵ Ed ecco dunque il riferimento all'erba, i fiori, la brezza, i luoghi che riportano alla donna amata, che abbiamo visto nella canzone precedente.

Un ulteriore esempio è costituito dal sonetto 100, che Agosti definisce «dei due soli».⁶⁶ In esso si assiste ancora una volta alla presentazione di elementi naturali, ma non solo, che portano la marca dell'oggetto del desiderio.

Quella finestra ove l'un sol si vede,
quando a lui piace, et l'altro in su la nona;

⁶¹ STEFANO AGOSTI, *Gli occhi le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1993.

⁶² GIANFRANCO CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970.

⁶³ STEFANO AGOSTI, *Gli occhi le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, cit., p. 7.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ JACQUES LACAN *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1978, pp. 261-262.

⁶⁶ STEFANO AGOSTI, *Gli occhi le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, cit., p. 10.

et quella dove l'aere freddo suona
ne' brevi giorni, quando borrea 'l fiede;

e 'l sasso, ove a' gran di pensosa siede
madonna, et sola seco si ragiona,
con quanti luoghi sua bella persona
copri mai d'ombra, o disegnò col piede;

e 'l fiero passo ove m'agiunse Amore;
e'lla nova stagion che d'anno in anno
mi rinfresca in quel di l'antiche piaghe;

e 'l volto, et le parole che mi stanno
altamente confitte in mezzo 'l core,
fanno le luci mie di pianger vaghe.

Il sonetto si apre con il riferimento ad una finestra, probabilmente della casa di Laura o di un edificio in cui la donna soggiornava spesso, dove si vedono due soli: il primo è Laura stessa, secondo la tradizionale identificazione Laura = sole che pervade tutto il *Canzoniere*, il secondo è l'astro dal punto di vista astronomico. La presenza del sole luminoso nelle ore centrali del giorno che si riflette sulla finestra fa pensare che essa sia rivolta a sud, a differenza della seconda finestra descritta, che è rivolta verso nord. Su quest'ultima non appare alcun sole e tale vuoto è sottolineato dal rimbombo provocato dal vento di Tramontana nei giorni invernali.

Questo oggetto vuoto, spiega Agosti, non si oppone solo alla finestra descritta nell'incipit, ma a tutti gli elementi enumerati successivamente. Il sasso innanzitutto, potrebbe indicare una sedia della casa di Laura, o un luogo dove ella si recava solitamente nei giorni estivi; i luoghi visitati dalla donna (si noti l'espressione «sua bella persona», con cui Petrarca indica sostanzialmente il suo corpo); la primavera, che in particolare con il giorno dell'anniversario del loro primo incontro rinvigorisce le ferite amorose. Infine il ricordo di Laura che rimane sempre vivo nel suo cuore.

La rappresentazione della finestra vuota risponde dunque alla volontà da parte del poeta di «liberare i processi di sostituzione [...] È termine *a quo* che consente la produzione di rappresentazioni che con la realtà esterna non hanno niente a che fare, ma che hanno tutto a che fare con la realtà interna».⁶⁷

Torniamo ora alla bellezza che caratterizza Laura. Essa è così disarmante da impedire al poeta perfino di poter proferire parola per descriverla. Nel sonetto 20 Petrarca dichiara infatti:

Vergognando talor ch'ancor si taccia,
donna, per me vostra bellezza in rima,
ricorro al tempo ch'i' vi vidi prima,
tal che null'altra fia mai che mi piaccia.

Ma trovo peso non da le mie braccia,
né ovra da polir colla mia lima:
però l'ingegno che sua forza extima
ne l'operation tutto s'agghiaccia.

Più volte già per dir le labbra apersi,
poi rimase la voce in mezzo 'l pecto:
ma qual sòn poria mai salir tant'alto?

Piú volte incominciai di scriver versi:
ma la penna et la mano et l'intellecto
rimaser vinti nel primier assalto.

Francesco afferma di vergognarsi per non aver ancora celebrato in versi la bellezza di Laura e dunque ricorda il giorno in cui la vide per la prima volta: lei era, ed è, così bella che nessun'altra donna potrà mai piacergli.

Questa dichiarazione di fedeltà al sentimento che prova, è confermata da altre espressioni riferite alla donna, prima fra tutte quel «colei che sola a me par

⁶⁷ *Ivi*, p. 12.

donna»,⁶⁸ che sottolinea come Laura sia la sola ad avere il dominio del suo cuore. Il poeta ritiene che cantare la sua bellezza sia un peso non proporzionato alle sue forze; il soggetto della sua celebrazione è così nobile che esso richiederebbe un lavoro eseguito da una lima meno grossolana della sua, cioè da una raffinatissima tecnica poetica. Perciò l'ingegno del poeta, valutando la propria forza e l'inadeguatezza della poesia rispetto al soggetto, scrivendo si ghiaccia per la paura; la penna, la mano e l'intelletto sono vinti alla prima prova, cioè nel momento in cui il poeta cerca di dare forma scritta alle sue parole.

Il concetto viene ribadito anche molto più avanti, oltre la metà del *Canzoniere*: i sonetti 247-248 sono esaustivi da questo punto di vista. Leggiamone alcuni passi:

[...] et temo ch'ella
non abbia a schifo il mio dir troppo humile,
dega d'assai più alto et più sottile [...]⁶⁹

Lingua mortale al suo stato divino
giunger non pote [...]⁷⁰

allor dirà che mie rime son mute,
l'ingegno offeso dal soverchio lume [...]⁷¹

Probabilmente Laura doveva essere consapevole della propria bellezza, perché Francesco arriva addirittura ad accusarla di amare solo se stessa, quando lei contempla il proprio splendore davanti allo specchio:

Il mio avversario in cui veder solete
gli occhi vostri ch'Amore e 'l ciel honora,
colle non sue bellezze v'innamora
più che 'n guisa mortal soavi et liete.⁷²

⁶⁸ RVF 126, 3.

⁶⁹ RVF 247, 5-7.

⁷⁰ *Ivi*, 12-13.

⁷¹ RVF 248, 12-13.

⁷² RVF 45, 1-4.

A questo punto soffermiamoci sulla *descriptio*⁷³ vera e propria di Laura. Della fortuna di questo *topos* si è occupata Silvia De Laude,⁷⁴ la quale si è soffermata su un aspetto poco approfondito, e cioè la preferenza accordata di volta in volta a un figurante e al suo accostamento nella designazione di un membro anatomico incluso nella *descriptio*. Precedentemente un altro studioso, Giovanni Pozzi, aveva affrontato tale tematica. Nella sua *Nota additiva alla «descriptio puellae»*,⁷⁵ afferma infatti:

Venendo al tema della *descriptio puellae*, che cosa viene trasmesso se non un inalterato concetto di bellezza fisica? Quel concetto non risiede altrove che nella serie medesima dei testi come si è progressivamente formata. Ma che cosa in concreto viene perpetuato? Nella realtà dei testi si osservano passaggi da cataloghi di parti anatomiche a cataloghi diversamente formulati; passaggi più ristretti da formulazioni di un singolo dettaglio a riformulazioni del medesimo; passaggi ancor più puntuali dal lessico metaforico e no che definisce quelle singole parti a quell'altro lessico, che, più vago, gli fa da supporto ed è spostato da un dettaglio all'altro.⁷⁶

Nel corso del suo studio inoltre Pozzi si sofferma sul canone breve, a suo avviso derivato da Petrarca e dichiara che proprio con questo autore si ha la svolta decisiva, cioè la separazione tra i due moduli (il canone lungo e il canone breve). Il primo viene collocato nel latino e nella narrativa dell'*Africa*, il secondo pertiene invece al volgare e caratterizza appunto la lirica dei *Fragmenta*. Lo studioso nota successivamente che il canone breve «non è tanto un catalogo ridotto di dettagli anatomici quanto il catalogo dei membri che sono predicati secondo il motivo dello splendore, a differenza del lungo che ammette le due predicazioni di proporzione e splendore».⁷⁷ In effetti, leggendo i passi in cui Francesco descrive la sua Laura noteremo come ogni tratto della sua fisicità venga definito in base al grado di colore e lucentezza che lo caratterizza. Gli occhi, soprattutto, saranno

⁷³ Per il tema della *descriptio* in generale cfr. PAOLO GETREVI, *Le scritture del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal Medioevo a oggi*, Milano, Franco Angeli, 1991.

⁷⁴ «Contributi sulle concezioni della bellezza femminile nel Medioevo», Università di Pavia, tesi di Laurea, Anno Accademico 1989-1990, dattiloscritto.

⁷⁵ GIOVANNI POZZI, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.

⁷⁶ *Ivi*, p. 176.

⁷⁷ *Ivi*, p. 179.

allora fiamme, splendenti, così come il suo viso; i suoi capelli biondi come l'oro, l'incarnato candido. Il colore perlaceo con Petrarca diventa attributo esclusivo dei denti, e proprio così verranno definiti quelli della donna (altre volte invece il poeta li descriverà come d'avorio).

Ricollegandoci ancora una volta a Rigo, egli ha notato una notevole somiglianza tra la descrizione di Laura e quella di un altro personaggio femminile petrarchesco: la protagonista dell'*Africa*, Sofonisba. Secondo lo studioso, questa somiglianza descrittiva tra la due donne autorizzerebbe a «guardare alla genesi di Laura come a una creazione principalmente (se non esclusivamente) letteraria».⁷⁸ Si tratta, come abbiamo visto nel primo capitolo, di una conclusione drastica, che nega la veridicità storica della bella avignonese. Ciò che è importante notare, al di là di questa posizione, sono i molteplici punti di contatto tra le due figure, grazie ai quali si può supporre che vi sia un rapporto tra le due *descriptiones*. Afferma infatti Rigo:

A dimostrazione della validità di questa ipotesi, diversi sono i luoghi su cui una memoria lirica personale, e attenta (una memoria capace altresì di indugiare sull'intensificazione di *topoi*, luoghi, metafore e sulla costruzione di un'*imagery* altamente codificata e squisita), imprime il *trait d'union* tra le due figure femminili. Poiché dopotutto, è innegabile che il repertorio di Sofonisba alimenta le cellule descrittive del *Canzoniere*.⁷⁹

La descrizione di questa principessa contenuta nel V libro dell'*Africa* muove dalla rappresentazione del palazzo reale che impallidisce di fronte alla bellezza della ragazza, pur essendo decorato con moltissime pietre scintillanti.

La *descriptio* vera e propria prosegue poi secondo le regole della canonicità classica e medievale, dunque dall'alto: di Sofonisba si descrive il viso, in grado di competere con quello delle dee, i capelli morbidi e biondi, che cadendo sul collo donano alla donna un aspetto nobile. Una particolare attenzione viene riservata agli occhi, gli organi per eccellenza dell'innamoramento, i quali hanno un ruolo chiave nella prima fase dell'assedio amoroso nel *Canzoniere*, e che vedremo

⁷⁸ PAOLO RIGO, *Petrarca e il corpo: una ricognizione del tema*, cit., p. 69.

⁷⁹ *Ivi*, p. 70.

costellare attraverso molteplici riferimenti tutta l'opera. Al loro interno si dice vibri «una luce sublime e radiosa, capace di condurre gli animi dove lei voleva e così straniare le menti solo con lo sguardo».⁸⁰ Successivamente si citano le guance rosee, i denti bianchi simili all'avorio e il suo andamento fluttuante, che tocca con leggerezza la terra, così come viene descritta Laura nella canzone 126, quando «sfiora con angelica maestria l'erba, restituendo al lettore la cifra di un delicato e leggiadro panismo».⁸¹

Ecco dunque che la *descriptio* di Laura, la quale emerge scorrendo i vari componimenti del *Canzoniere*, sembra nutrirsi degli stessi tratti che compongono la raffigurazione di Sofonisba. Ma quali sono questi tratti?

La prima descrizione di Laura compare nel trentasettesimo componimento dei *Fragmenta*:

Le trecce d'or che devrien fare il sole
d'invidia molta ir pieno,
e 'l bel guardo sereno,
ove i raggi d'Amor sì caldi sono
che mi fanno anzi tempo venir meno,
et l'accorte parole,
rade nel mondo o sole,
che mi fer già di sé cortese dono,
mi son tolte; et perdono
più lieve ogni altra offesa,
che l'essermi contesa
quella benigna angelica salute
che 'l mio cor a vertute
destar solea con una voglia accesa:
tal ch'io non penso udir cosa già mai
che mi conforte ad altro ch'a trar guai.

Et per pianger anchor con più diletto,

⁸⁰ Si offre la traduzione di Paolo Rigo, sulla base dell'edizione Francesco PETRARCA, *Opera Omnia*, dir. Pasquale Stoppelli, Roma, Lexis Progetti Editoriali, 1997.

⁸¹ PAOLO RIGO, *Petrarca e il corpo: una ricognizione del tema*, cit., p. 69.

le man' bianche sottili
et le braccia gentili,
et gli atti suoi soavemente alteri,
e i dolci sdegni alteramente humili,
e 'l bel giovenil petto,
torre d'alto intellecto [...] ⁸²

Si tratta di un testo in cui il poeta si accorge di quanto la sua vita sia resa fragile da una partenza che lo ha separato da Laura. Questa separazione provoca la nostalgia dell'amata e di conseguenza fa riaffiorare l'immagine di lei e della sua bellezza. Il ritratto che Francesco ci restituisce è il solo della prima parte del *Canzoniere* e conferma tra l'altro un concetto già citato: quello per cui «Laura acquista spessore, diventa personaggio, solo se distanziata nel tempo o nello spazio». ⁸³

I tratti di Laura che vengono qui elencati e i soli che ci permettano di ricostruirne il più possibile la fisicità sono: «le trecce d'or», «lo sguardo sereno», «le mani bianche sottili», «le braccia gentili», «il bel giovenil petto». A questi si aggiungono altri elementi che abbiamo già avuto modo di elencare.

I riferimenti alle caratteristiche fisiche di Laura invadono tutto il *Canzoniere*, e si possono dunque ricercare anche nelle rime in morte di Laura, quando il poeta rimembra la sua immagine:

Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente,
et le braccia et le mani et i piedi e 'l viso,
che m'avean sì da me stesso diviso,
et fatto singular da l'altra gente;

le cresse chiome d'or puro lucente
e 'l lampeggiar de l'angelico riso,
che solean fare in terra un paradiso [...] ⁸⁴

⁸² RVF 37, 81-103.

⁸³ MARCO SANTAGATA, *Il poeta innamorato. Su Dante, Petrarca e la poesia amorosa medievale*, cit., p. 66.

⁸⁴ RVF 292, 1-7.

Quasi tutti gli elementi della *descriptio* sono presenti anche in un altro componimento della seconda sezione dell'opera, un'ulteriore bellissima descrizione, per quanto sempre limitata a pochi tratti, di Laura:

Da' più belli occhi, et dal più chiaro viso
che mai splendesse, et da più bei capelli,
che facean l'oro e 'l sol parer men belli,
dal più dolce parlare et dolce riso,

da le man', da le braccia che conquiso
senza moversi avrian quai più rebelli
fur d'Amor mai, da' più bei piedi snelli [...] ⁸⁵

Un testo rilevante nel quale si propone un quadro di Laura descritta nella sua bellezza e in perfetta sintonia con la natura ci è offerto dalla canzone 126⁸⁶. Così recitano rispettivamente la prima e quarta strofa:

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque
(con sospir' mi rimembra)
a lei di fare al bel fiancho colonna;
herba et fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse [...] ⁸⁷

Da' be' rami scendea
(dolce ne la memoria)
una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo;

⁸⁵ RVF 348, 1-7.

⁸⁶ Per un'analisi del componimento si veda ENRICO FENZI, *RVF 126, Chiare, fresche et dolci acque*, in *Saggi Petrarqueschi*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2003.

⁸⁷ RVF 126, 1-11.

et ella si sedea
humile in tanta gloria,
coverta già de l'amoso nembo.
Qual fior cadea sul lembo,
qual su le treccie bionde,
ch'oro forbito et perle
eran quel dì, a vederle;
qual si posava in terra, et qual su l'onde;
qual con un vago errore
girando, pareo dir: - Qui regna Amore. ⁸⁸

È una canzone composta nell'imminenza, pare, di un viaggio. Essa presenta degli aspetti bucolici, come fosse una canzone-pastorella, per il fatto di essere caratterizzata da un'ambientazione agreste e boschiva e da venature erotiche. Si tratta di una sorta di contemplazione profana di Laura che viene raffigurata come un tutt'uno con la natura.

Il componimento si avvia con la narrazione del corpo di Laura, di cui però all'inizio non vengono elencate le parti; ella non viene nominata, ma Francesco si serve della perifrasi «colei che appare signora del suo cuore» per farne riferimento.

La parentetica del quinto verso ci indica in particolare che ciò che si staglia nella mente del poeta è in realtà un'immagine della memoria.

La prima strofa presenta una serie di vocativi. Il poeta si appella inizialmente alle «chiare, fresche e dolci acque», cioè il fiume che scorre a Valchiusa; Laura viene successivamente ricordata seduta e appoggiata al tronco di un albero, definito attraverso la sineddoche «gentil ramo». La gonna e il seno della bella avignonese sono poi ricoperti dall'erba e dai fiori.

La quarta strofa è rifatta sulla prima e attraverso l'uso dei tempi al passato, Francesco descrive una pioggia di fiori che cade dai rami, e Laura che siede ai piedi di questa pianta, in un tripudio di fiori. Qualche fiore cade sul lembo della veste, qualche altro sui capelli, quelle «treccie bionde», che parevano oro nitido e perle; i petali poi si posano qualcuno a terra, qualcun altro sulle onde del fiume vicino, qualcun altro poco più in là.

⁸⁸ *Ivi*, 40-52.

Anche in questo caso assistiamo alla citazione delle tradizionali parti del corpo di Laura. In particolare, nella prima strofa Francesco descrive la caduta dei fiori sul seno dell'amata. Tale elemento potrebbe far pensare ad una sfumatura sensuale della raffigurazione, e in effetti la descrizione di tale pioggia floreale è riconosciuta come il momento di massimo erotismo nei *Fragmenta*. Tuttavia bisogna ricordare che la descrizione di Laura non può prescindere dal valore dato alla castità. Perciò, sebbene il poeta citi anche il seno della donna, esso è accompagnato da un aggettivo qualificativo che cancella ogni possibile allusione erotica: viene infatti definito «angelico» in questo caso, altre volte «candido» come in *RVF* 160, 11. La pioggia di fiori investe dunque il petto della bella avignonese, ma anche le gambe e il grembo, coperto dalla veste, oltre che appunto i capelli biondi, in cui il sostantivo «perle» potrebbe indicare in particolare i fiori bianchi.

Il poeta, di fronte a tale quadro primaverile, sente nel proprio animo un sentimento di stupore misto a timore: Laura non può che essere una creatura angelica e il suo atteggiamento da dea, il sorriso, il volto, le parole sembrano trasportarlo direttamente in paradiso.

Con questa canzone Francesco definisce uno spazio che è certo stilizzato ma preciso, un vero paesaggio. Laura viene dipinta in un «plein air che anticipa di non poco l'iconografia della pittura d'età umanistica, e si lascia alle spalle di molto quella della lirica duecentesca».⁸⁹ La donna è infatti ritratta in movimento e in azione, e non più nella sua staticità. Il poeta la coglie in una serie di gesti che la vedono in perfetta armonia con la natura. Proprio quest'ultima riceve, insieme agli aspetti e atteggiamenti di Laura, aggettivi tipici della poetica stilnovista e della sacralità: il ramo è «gentile», il seno «angelico», lei stessa «umile».

Questo componimento, pur avendo dei tratti erotici, viene sublimato e il motivo della seduzione tentata o riuscita è assente. Inoltre tale quadretto viene composto con dei salti temporali, in cui il presente mostra dei dolci ricordi dell'amata (ma anche timori e attese, nelle strofe che non abbiamo analizzato), mentre con il passato riferisce di un «idillio, con i suoi connotati di freschezza

⁸⁹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci Editore, 2014, p. 62.

descrittiva e la tipica figura stilistica che li veicola euforicamente, l'enumerazione». ⁹⁰

Anche i *Trionfi* contengono al loro interno degli accenni alla fisicità di Laura. Ne sono un esempio i versi che seguono la visione di Laura da parte del poeta.

Dopo aver affermato come la bella avignonese si tenga lontana dalle insegne d'Amore e come nessuno riesca a legarla a sé, Francesco esclama:

[...] e veramente è fra le stelle un sole.
Un singular suo proprio portamento,
suo riso, suoi disdegni e sue parole,
le chiome accolte in oro o sparse al vento,
gli occhi, ch'accesi d'un celeste lume
m'infiamman sì ch' i' son d'arder contento...!⁹¹

Tornando al *Canzoniere*, Francesco offre quasi al termine della sua opera una descrizione più complessa della fisicità di Laura, in particolare nella canzone 325.

Qui assistiamo ad una *translatio* che colloca la raffigurazione di Laura all'interno del campo semantico dell'architettura. Leggiamo infatti:

Muri eran d'alabastro, e 'l tetto d'oro,
d'avorio uscio, et fenestre di zaffiro,
onde 'l primo sospiro
mi giunse al cor, et giugnerà l'extremo:
inde i messi d'Amor armati usciro
di saette et di foco, ond'io di loro,
coronati d'alloro,
pur come or fusse, ripensando tremo.
D'un bel diamante quadro, et mai non scemo,
vi si vedea nel mezzo un seggio altero
ove, sola, sedea la bella donna:

⁹⁰ *Ivi*, p. 63.

⁹¹ *TC III*, 133-138.

dinanzi, una colonna
cristallina, et iv'entro ogni pensiero
scritto, et for traluca sì chiaramente,
che mi fea lieto, et sospirar sovente.⁹²

Attraverso la metafora dell'edificio, Francesco descrive dunque il corpo di Laura: i «muri d'alabastro» indicano la carnagione candida della donna; il «tetto d'oro» rappresenta i capelli biondi; la bocca della donna viene descritta attraverso l'espressione «uscio d'avorio», ad indicare i denti candidi; le «fenestre di zaffiro» sono gli occhi splendenti. Da essi escono i «messi d'Amor», termine con cui il poeta vuole indicare gli sguardi dell'amata; questi sguardi vengono definiti «armati» di saette e fuoco, alludendo in questo modo allo splendore e al calore amoroso che lo sguardo di Laura emana.

Al centro di questa sorta di palazzo-prigione si nota un «seggio altero», un sedile sublime, cioè il cuore, realizzato con un diamante «quadro, et mai non scemo», solido e perfetto, intatto. Secondo Santagata, il diamante simboleggerebbe la purezza del cuore di Laura. Su questo seggio siede sola, in quanto unica al mondo per il poeta, l'anima di Laura, che viene definita «donna», cioè signora, del corpo. Ed ecco tornare ai tratti fisici della bella amata: «una colonna cristallina», cioè la fronte, candida e trasparente come un cristallo, che permette quindi di vedere all'interno.

In componenti di questo tipo Laura sembra davvero inaccessibile, tanto che secondo Rigo «Laura trova un'esistenza corporale solo nello spazio intangibile dell'allegoria».⁹³

Se la bella avignonese risulta essere pura allegoria, o se la sua presenza nei *Fragmenta* reca in sé dei significati allegoretici, allora abbiamo la risposta al perché nel *Canzoniere* e nelle opere petrarchesche in generale non vi siano delle ampie fasi descrittive di Laura.

⁹² RVF 325, 16-30.

⁹³ PAOLO RIGO, *Petrarca e il corpo: una ricognizione del tema*, cit., p. 76.

La centralità che il corpo e la bellezza di Laura hanno nella mente e nel cuore di Francesco è confermata da un'idea che viene proposta più volte nella seconda parte del *Canzoniere*. Si tratta della concezione di Laura defunta come anima invisibile, la cui *forma* con la morte scompare completamente.

In effetti con la morte di Laura, tutto ciò che di lei il poeta aveva amato si dissolve in polvere, mentre l'anima denudata sale al cielo. Lamentando la perdita concreta del suo corpo e la vista della sua bellezza, Francesco non fa altro che enumerare ancora una volta i tratti della fisicità di Laura. Così dichiara:

Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente,
et le braccia et le mani et i piedi e 'l viso,
che m'avean sì da me stesso diviso,
et fatto singular da l'altra gente;

le cresse chiome d'or puro lucente
e 'l lampeggiar de l'angelico riso,
che solean fare in terra un paradiso,
poca polvere son, che nulla sente.⁹⁴

Si noti che ai vv. 3-4 Francesco riporta un'affermazione che ritroveremo anche in altri punti dei *Fragmenta*, cioè quella relativa al (possibile) merito di Laura di averlo separato dal resto della gente, nota che invece viene ribaltata da Sant'Agostino nel *Secretum* e trasformata nell'ennesima invettiva contro la bella avignonese.

Ciò che rimane dunque del corpo di Laura si trova sottoterra; da qui ha origine la disperazione di Francesco: la bellezza non è più contemplabile e si è dissolta, l'anima è lontana e irraggiungibile. La morte, in conclusione, ha separato il Bene e il Bello, prima uniti nella persona di Laura. Infatti:

L'una è nel ciel, che se ne gloria et vanta;
l'altra sotterra, che' begli occhi amanta,
onde uscîr già tant' amorose punte.⁹⁵

⁹⁴ RVF 292, 1-8.

⁹⁵ RVF 297, 6-8.

L'oggetto d'amore del poeta, inoltre, non acquista una maggiore bellezza con la morte e la conseguente salita al cielo (come avviene invece per la Beatrice dantesca)⁹⁶. Laura infatti viene definita «ignudo spirito e poca terra» in *TM* I, 1-2, e per questo il poeta, rimpiangendo quella bellezza rovinata dalla morte, nella canzone *Amor, se vuo' ch'io torni al giogo anticho* invoca perfino Amore per riottenere la sua vista. Solo in un futuro molto lontano, e cioè alla fine dei tempi, l'amata ritroverà la propria bellezza e la aumenterà, tanto che nel *Trionfo dell'Eternità* Petrarca dirà: «Tanti volti che morte e 'l Tempo ha guasti / torneranno al suo più fiorito stato».

Concluderei la parte riguardante la raffigurazione fisica di Laura con una rappresentazione della donna in termini diversi da quelli esposti finora.

Nel primo capitolo abbiamo parlato di simboli e allegorie;⁹⁷ nello specifico ci siamo soffermati sul tema del lauro e di tutte le implicazioni che da esso derivano.

All'interno del *Canzoniere* Laura non è accostata solamente a questa nobile pianta, ma la sua rappresentazione allegorica si arricchisce di ulteriori particolari.

Faccio riferimento ad un sonetto in particolare, il componimento 190, grazie al quale possiamo creare un collegamento con il tema della bellezza fin qui trattato, ma anche fornire un'immagine di Laura diversa ma ricca di suggestioni che ritroveremo nel paragrafo dedicato alla *descriptio intrinseca*.

Il sonetto 190 viene definito da Maria Luisa Doglio «uno dei massimi vertici dell'*imagerie* petrarchesca».⁹⁸ Si tratta di un testo che racchiude in sé tutte le tappe fondamentali della vicenda d'amore di Francesco, dalla prima volta in cui vide Laura e se ne innamorò, fino alla conversione e al pentimento che il poeta ricorda concludendo il *Canzoniere*. Tutto ciò viene descritto attraverso simboli, ma riconoscere l'allegoria risulta essere abbastanza semplice. Leggiamolo per intero:

⁹⁶ Così ella dichiara in *Purg.* XXX «Quando di carne a spirito m'era salita/ e bellezza e virtù cresciuta m'era».

⁹⁷ Cfr. Luca Marcozzi, *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze, Franco Casati Editore, 2002.

⁹⁸ Cfr. Maria Luisa Doglio, *Il sonetto CXC*, in *Lectura Petrarce*, vol. I, Padova, Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti, 2010, p. 275.

Una candida cerva sopra l'erba
verde m'apparve, con duo corna d'oro,
fra due riviere, all'ombra d'un alloro,
levando 'l sole a la stagione acerba.

Era sua vista sì dolce superba,
ch'i' lasciai per seguirla ogni lavoro:
come l'avaro che 'n cercar tesoro
con diletto l'affanno disacerba.

«Nessun mi tocchi - al bel collo d'intorno
scritto avea di diamanti et di topazi -:
libera farmi al mio Cesare parve».

Et era 'l sol già vòlto al mezzo giorno,
gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi,
quand'io caddi ne l'acqua, et ella sparve.

Laura viene qui rappresentata come una candida cerva dalle corna d'oro, su un prato verde. Non è difficile riconoscere il riferimento alla pelle bianca e ai capelli d'oro, elementi i quali ricordano i tratti che caratterizzano il suo aspetto esteriore.

L'aspetto più interessante di questo testo però è un altro: perché Francesco sceglie di rappresentare Laura mediante la raffigurazione di una cerva bianca?⁹⁹ In effetti avrebbe potuto ricorrere all'immagine di una colomba «pura e candida» come in *RVF* 187, oppure alla «fenice da l'aurata piuma» al pari di *RVF* 185.

Le risposte sono in sostanza due.

La prima spiegazione consisterebbe nella volontà da parte del poeta di presentare un'analogia tra la sua amata e il cervo, un animale elusivo, preda delle battute di caccia della nobiltà, e quindi figura che condivide con Laura il motivo della fuga e dell'inafferrabilità.

⁹⁹ Si tratta infatti di un'immagine inedita nella tradizione volgare, piuttosto collegata alla tradizione folklorica.

La seconda ipotesi è stata avanzata da Stefano Pezzè, che in un suo contributo¹⁰⁰ si concentra maggiormente sul simbolismo biblico di tale animale ricavandone dei motivi meno noti ma che risultano utili se posti in relazione con il ruolo che Laura svolge nei *Fragments*. Lo studioso ha infatti notato che per quanto il simbolo del cervo sia relativamente presente nelle Scritture, è possibile comunque comprenderne in modo preciso il significato.

Al cervo viene infatti attribuita la caratteristica di uscire dai boschi per stabilirsi sulle cime più alte. Da un punto di vista allegorico questo animale rappresenta allora una persona devota che con l'aiuto della fede supera i grovigli della propria epoca, si allontana dal peccato e si avvicina a Dio. In altri termini, spiega Pezzè, «il cervo costituisce, in sostanza, l'immagine terrena e corporea del cristiano, una sorta di forma ancora imperfetta e corruttibile di colui che però è sulla retta via, e porta effettivamente dentro di sé il germe della perfezione».¹⁰¹

Perché quindi rappresentare Laura proprio come una cerva? Perché anche l'amata «rappresenta e costituisce l'immagine terrena di una realtà spirituale altissima e molto vicina a Dio».¹⁰²

La Laura a cui Francesco fa riferimento in questo punto del *Canzoniere*, si badi, è ancora la Laura «terrena»; di lei il poeta ama la forma, che si manifesta in quella bellezza di cui abbiamo precedentemente parlato. Si spiega così la sparizione della cerva al termine del sonetto: con la morte di Laura se ne va la sua forma terrena, che non pochi lamenti e dolori aveva causato a Francesco. La bella avignonese però non uscirà dalla narrazione, ma paradossalmente sarà più presente nella seconda parte del *Canzoniere*, con delle modalità differenti, che verranno ampiamente spiegate.

Pezzè postula allora l'esistenza di due versioni di Laura nella finzione letteraria: una Laura terrena e una Laura celeste.

La prima rappresenta sicuramente l'oggetto del desiderio, ma l'aggettivo che le viene accostato non significa "sensuale", bensì «manifestazione sensibile

¹⁰⁰ STEFANO PEZZÈ, *Laura terrena e Laura celeste. Da candida cerva a beatissima in cielo*, in *Laureatus in Urbe I*, a cura di LUCA MARCOZZI e PAOLO RIGO, Roma, Aracne editrice, 2019.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 57.

¹⁰² *Ivi*, p. 58.

della perfezione divina».¹⁰³ In questo senso va intesa anche la bellezza della donna, non considerata nella sua accezione fisica e sensuale, ma quasi divina.

La seconda versione invece rappresenta la piena realizzazione del potenziale salvifico insito in lei, e proprio questo sarà il ruolo da lei ricoperto nella seconda parte dei *Fragmenta*, e che si tratterà qui nel paragrafo dedicato alla *descriptio intrinseca*.

Francesco doveva avere presenti tali dimensioni, così come il punto di discontinuità tra di esse, cioè la morte. Ecco allora che nel *Trionfo dell'Eternità* lui stesso invoca la fine della sua vita, per poter così godere della reale bellezza di Laura.

Un'ultima nota. Nella descrizione di Laura è assente una parte del suo corpo: il naso. Abbiamo visto che la *descriptio* della sua persona, sebbene sia organizzata in un canone breve che si focalizza soprattutto sulla parte del viso, è ampiamente presente nei componimenti del *Canzoniere* e non solo. Tuttavia il naso, così come le orecchie, non trovano posto in maniera nemmeno marginale, a differenza invece della centralità che assume il binomio occhi/capelli. È un'assenza inspiegabile, che avvolge ogni possibile spiegazione e risposta in un'aura di mistero. Di questo tema si è occupato Amedeo Quondam,¹⁰⁴ il quale nota innanzitutto come dalle concordanze dei *Fragmenta* non vi siano occorrenze per questi lemmi. Egli dunque cerca di ripercorrere le ragioni culturali del canone di *descriptio mulieris* petrarchesco, sondando in particolare i generi e le forme comunicative che appartengono alla tradizione lirica tra il nostro poeta e Marino, cioè il petrarchismo.

In questo periodo Laura diviene modello di tutte le immagini di “bella donna”; le modalità produttive di tale modello dovevano essere note ai lettori e ancor di più agli imitatori cinquecenteschi di Petrarca.

Proprio di Laura, e del problema del suo naso, si dibatte nella *Civil conversazione* di Stefano Guazzo. All'interno del quarto libro si assiste ad un

¹⁰³ *Ivi*, p. 60.

¹⁰⁴ AMEDEO QUONDAM, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara, Franco Cosimo Panini Editore, 1993.

convito, svoltosi a Casale, a cui partecipano nove uomini e donne, insieme a Vespasiano Gonzaga. Qui emerge il discorso relativo alla cultura petrarchistica come segno di identità culturale e omologazione sociale, e qui si pone il problema del naso di Laura. Guazzo si domanda infatti come mai Francesco, lodando le varie parti del corpo di Laura, non abbia mai menzionato il naso e giunge alla conclusione che evidentemente il poeta aveva taciuto in quanto tale tratto del viso dell'amata non doveva essere così esteticamente perfetto. Dall'ipotesi dell'interlocutore possiamo trarre alcune informazioni. Così afferma Quondam:

questa assenza del naso di Laura: non è casuale, né è dovuta a esigenze tattiche (evocate dal dubbio: era forse brutto?), bensì corrisponde a necessità che coinvolgono lo stesso codice culturale profondo di una società che sta costruendo la propria "forma del vivere". Nella sua antropologia delle "buone maniere", della "politezza" e della "civiltà" il naso individua un luogo di decenza che non può e non deve essere nominato o tanto meno esibito. È da trattare con la dovuta discrezione, servendosi dell'apposito fazzoletto, da poco inventato proprio per questo scopo.¹⁰⁵

Questo senso di decenza porta perciò a eliminare il naso (e per lo stesso motivo le orecchie) dall'elenco di tratti della fisicità femminile descrivibili. Questa scelta e presa di posizione da parte di Francesco diviene così una regola specifica della *descriptio* lirica della bella donna. Da questo momento l'immagine delle donne amate e cantate dai poeti potrà contare solamente di altre bellezze: capelli, occhi, fronte, denti... Il naso in conclusione risulta assente per una questione di convenienza e decoro.

Ecco allora che le convenzioni linguistiche e topiche dell'amore e della donna amata portano quest'ultima ad essere pensata e descritta secondo una determinata serie di tratti e connotati, sia che si tratti di una donna vera, sia che si tratti di una donna fittizia. La raffigurazione petrarchesca della donna diviene dunque stereotipo convenzionale e tende ad un'economia strutturale. Infatti, se pensiamo al ritratto di Laura, esso si basa soprattutto sulla sineddoche: citando un solo tratto il poeta evoca un'intera parte del corpo della bella avignonese. Inoltre,

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 293.

la descrizione della bellezza, e della virtù della donna amata, risulta funzionale anche per la lode e la conservazione del suo valore nella memoria.

È Laura perciò la donna ideale per la cultura classicistica.

La sua immagine si presenta dunque come una novità rispetto alla rappresentazione femminile della lirica precedente. Questo cambiamento risulta ancora più rilevante perché l'immagine di Laura che Francesco descrive non rimane fissa, ma subisce gli effetti del passare del tempo. Mentre tradizionalmente la donna amata può morire ma non si accenna mai al suo invecchiamento, il nostro poeta allude ai cambiamenti causati dall'età, non certo attraverso un ritratto di Laura segnata dal tempo, ma ad esempio evocando possibili effetti della vecchiaia.

Dalle descrizioni contenute nei *Fragmenta* si staglia l'immagine di una donna soggetta alle leggi naturali. «Cosa bella e mortal passa e non dura»,¹⁰⁶ ci dice Francesco. Possiamo dunque affermare che «l'oggetto di desiderio dei lirici medievali con Laura si trasforma da icona a personaggio».¹⁰⁷

III.1.2 *Le mie fatali stelle*. Il tema degli occhi nel *Canzoniere*

Nel trattato *De Amore*, Andrea Cappellano espone una precisa concezione dell'amore, diffusa nella poesia "cortese", per cui il sentimento amoroso viene inteso come una passione, una «perturbazione dell'appetito sensibile».¹⁰⁸ Questa passione ha origine dal senso della vista, mediante il quale si contemplan le forme sensibili dell'oggetto desiderato, e ha come fine ultimo il suo possesso fisico. Così infatti risponde l'autore alla domanda su quale sia la natura dell'amore:

¹⁰⁶ RVF 248, 8.

¹⁰⁷ MARCO SANTAGATA 2017, *Il poeta innamorato. Su Dante, Petrarca e la poesia amorosa medievale*, cit., p. 131.

¹⁰⁸ MARCO SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, cit., p. 213.

Amor est passio innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexus amoris praecepta compleri.¹⁰⁹

L'amore dunque deriva dal *vedere* e tale concezione è fedelmente condivisa e riportata dal nostro innamorato, quando, all'inizio della sua opera, racconta il fatto che ha scatenato il suo sentimento amoroso.

Laura appare infatti per la prima volta sulla scena del *Canzoniere* nel sonetto 3, dove Francesco ricorda il giorno del loro primo incontro, il quale viene associato alla celebrazione liturgica di un dibattuto venerdì santo¹¹⁰. L'immediato innamoramento avviene di sorpresa, ma è il mezzo che è necessario sottolineare. Racconta il poeta:

Era il giorno ch' al sol si scoloraro
per la pietà del suo fattore i rai,
quando i' fui preso, et non me ne guardai,
ché i be' vostr' occhi, donna, mi legaro.¹¹¹

Nel giorno in cui i raggi del sole perdono la loro luce per il dolore sofferto dal Creatore Francesco viene catturato da Amore e *legato* dai begli occhi di Laura. Ecco dunque il primo riferimento al mezzo disarmante per cui il poeta si innamora all'istante della donna. Così continua il racconto:

Trovommi Amor del tutto disarmato
et aperta la via per gli occhi al core,
che di lagrime son fatti uscio et varco [...]¹¹²

Francesco è completamente indifeso mentre Amore trova aperta la via che conduce al cuore attraverso gli occhi, questa volta del poeta. La passione dunque

¹⁰⁹ «L'amore è una passione innata che deriva dal vedere e dallo smodato immaginare la forma dell'altro sesso; per cui uno desidera più di ogni altra cosa di ottenere gli amplessi dell'altro e di realizzare nello stesso amplesso amoroso tutti i reciproci desideri».

¹¹⁰ Sul dibattito circa il famoso venerdì santo si veda FRANCESCO RICO, *I venerdì del Petrarca*, Milano, Adelphi, 2016.

¹¹¹ *RVF* 3, 1-4.

¹¹² *Ivi*, 9-11.

«suscitata dagli occhi di Laura, raggiunge stilnovisticamente il cuore di lui, attraverso i suoi stessi occhi. Tutto si consuma a causa e per mezzo degli organi e dell'atto della vista».¹¹³

Il giorno dell'innamoramento e il legame che si instaura ad opera degli occhi dell'amata vengono ricordati anche nella prima quartina del sonetto 61:

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno,
et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto,
e 'l bel paese, e 'l loco ov' io fui giunto,
da' duo begli occhi che legato m'anno.¹¹⁴

Poco più avanti, nella ballata 63, gli occhi della donna acquistano un'importanza essenziale per il poeta: egli riconosce di essere nello stato in cui si trova, cioè di essere ancora in vita, solo per merito loro, e per le parole di Laura. I suoi occhi (e la voce) hanno risvegliato l'anima intorpidita del poeta:

La fraile vita, ch'ancor meco alberga,
fu de' begli occhi vostri aperto dono,
et de la voce angelica soave.
Da lor conosco l'esser ov' io sono:
ché, come suol pigro animal per verga,
così destaro in me l'anima grave.
Del mio cor, donna, l'una et l'altra chiave
avete in mano; et di ciò son contento,
presto di navigare a ciascun vento,
ch'ogni cosa da voi m'è dolce honore.¹¹⁵

Si notino in particolare i vv. 11-12. Francesco qui dichiara che Laura ha il completo dominio del suo cuore; si tratta di un'immagine topica per cui la donna amata possiede le chiavi che possono aprire la porta del cuore dell'amante. Tale

¹¹³ GIUSEPPE PATOTA, *La grande bellezza dell'italiano. Dante, Petrarca, Boccaccio*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2015, p. 216.

¹¹⁴ *RVF* 61, 1-4.

¹¹⁵ *RVF* 63, 5-14.

immagine però si presenta mediante due tipologie diverse, per cui se in questo caso è la donna stessa a tenere in mano le chiavi, in altri passi questa prerogativa appartiene ai suoi occhi. Leggiamo a questo proposito l'intero sonetto 17, che risulta di grande rilevanza anche per la tematica più generale degli occhi nei *Fragmenta*:

Piovonmi amare lagrime dal viso
con un vento angoscioso di sospiri,
quando in voi adiven che gli occhi giri
per cui sola dal mondo i' son diviso.

Vero è che 'l dolce mansüeto riso
pur acqueta gli ardenti miei desiri,
et mi sottragge al foco de' martiri,
mentr' io son a mirarvi intento et fiso.

Ma gli spiriti miei s'aghiaccian poi
ch'i' veggio al departir gli atti soavi
torcer da me le mie fatali stelle.

Largata alfin co l'amorose chiavi
l'anima esce del cor per seguir voi;
et con molto pensiero indi si svelle.

In questo sonetto Francesco descrive gli effetti provocati dalla visione di Laura e poi dalla separazione da lei e dai suoi occhi. Le lacrime che scendono dal suo viso sono come una tempesta di vento e pioggia, che scaturisce nel momento in cui egli guarda verso quegli occhi, che rappresentano l'unica causa del suo isolamento dal resto della gente (effetto negativo della passione, condannato ad esempio nel *Secretum*, che però in altri passi del *Canzoniere* acquista un'accezione positiva). La parte centrale del sonetto spiega quale sia il motivo dell'angoscia che il poeta prova dall'incontro con lo sguardo dell'amata: infatti, per quanto il suo sorriso calmi l'ardore della passione, la sua successiva partenza disarmava l'amante trasformando quell'ardore in ghiaccio. In particolare Francesco denuncia qui i

soavi movimenti di Laura che si allontana, i quali così facendo distolgono lo sguardo del poeta dagli occhi dell'amata. Essi vengono definiti con una bellissima espressione: «le mie fatali stelle». Queste parole sono state variamente interpretate; secondo Santagata l'aggettivo *fatali* indicherebbe il fatto che gli occhi di Laura sono stati assegnati a Francesco dal destino, e non per una capacità di emanare influssi alla pari delle stelle.

Il sonetto si conclude con un accenno alle «amorse chiavi», concetto da cui eravamo partiti. Questa volta sono appunto gli occhi di Laura a possedere le chiavi del cuore di Francesco, grazie alle quali l'anima del poeta può uscire dal suo cuore per seguire Laura, riproponendo il *topos* comune dell'anima che abbandona il cuore dell'amante per seguire l'amata.

Anche gli occhi di Francesco vengono menzionati nell'opera; essi arrivano addirittura a compiere un peccato, dovuto all'intensificazione del desiderio. Il passo in questione è contenuto nella canzone 23, la quale riporta una serie di trasformazioni, che ricordano le *Metamorfosi* ovidiane, subite dal poeta per il suo amore e per opera della donna amata. Racconta infatti il poeta:

I' seguì' tanto avanti il mio desire
ch'un di cacciando sì com'io solea
mi mossi; e quella fera bella et cruda
in una fonte ignuda si stava,
quando 'l sol più forte ardea.
Io, perché d'altra vista non m'appago,
stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna;
et per farne vendetta, o per celarse,
l'acqua nel viso co le man' mi sparse.
Vero dirò (forse e' parrà menzogna)
ch'i' senti' trarmi de la propria imago,
et in un cervo solitario et vago
di selva in selva ratto mi trasformo:
et anchor de' miei can' fuggo lo stormo.¹¹⁶

¹¹⁶ RVF 23, 147-60.

Qui Francesco riferisce un episodio che lo vede identificarsi con Atteone, cacciatore che fermatosi a contemplare la dea Diana immersa nell'acqua di una fonte, viene da lei trasformato in cervo e poi sbranato dai cani. Il peccato commesso dal poeta è proprio quello di trattenersi a *guardare* la sua amata, non potendosi appagare di alcuna altra *vista*, tanto da scatenare in Laura la vergogna e il conseguente gesto per cui ella getta dell'acqua in viso al poeta.

Accennato rapidamente agli occhi del poeta, soffermiamoci su quelli di Laura. Il *Canzoniere* è costellato di riferimenti agli occhi della donna amata e al loro potere, così come sono moltissimi i momenti in cui il poeta si rivolge a loro. In particolare vi è una serie di canzoni (le canzoni 71, 72, 73), in cui il discorso e la lode del poeta sono rivolti agli occhi dell'amata.

Questo gruppo di componimenti ha avuto relativamente scarsa fortuna nel rinnovamento degli studi petrarcheschi; secondo Santagata esse rappresenterebbero la fase "stilnovistica" dei *Fragmenta*, «una tappa dell'amore-errore di Francesco che esalta appunto stilnovisticamente le virtù salvifiche della donna».¹¹⁷ Allo stesso tempo però si è messo in dubbio che le canzoni in questione rappresentassero solamente una celebrazione entusiastica: Rosanna Bettarini ha posto l'attenzione sul carattere enigmatico di questi componimenti, lo stesso Santagata ha notato come essi siano caratterizzati da salti tonali tra le due polarità entro cui si muove il poeta. Insomma, a lungo il concetto di "lode stilnovistica" ha coperto la caratteristica peculiare di questi testi, cioè «l'alternanza costante e marcata fra momenti euforici e disforici».¹¹⁸

In ogni caso, il proposito del poeta sembra essere quello della lode piena degli occhi della sua amata. Questi ultimi «donano una dolcezza inusuale e straordinaria che scaccia dalla mente ogni altro desiderio e pensiero. Della sua vita a Francesco piacciono solo gli attimi in cui può contemplarli».¹¹⁹ Ma anche quando

¹¹⁷ CLAUDIA BERRA, *Le canzoni degli occhi (RVF 71,72,73)*, in «Lectura Petrarce», vol. 30/31, 2010/11, p. 233.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 235.

¹¹⁹ MARCO SANTAGATA, *L'amoroso pensiero. Petrarca e il romanzo di Laura*, cit., p. 78.

essi scompaiono, il poeta non trova aspetti negativi, dato che non può vivere a lungo in quello stato.

La luce degli occhi di Laura inoltre è anche l'unico mezzo della Provvidenza per rimediare all'imperfezione naturale di Francesco e agli accidenti della fortuna avversa; negli occhi della sua amata Dio, la Natura e Amore hanno collocato tutte le virtù. La conseguenza di questa condizione non può che essere la capacità di questi occhi di illuminare con la loro luce la strada che porta al cielo:

Gentil mia donna, i' veggio
nel mover de' vostr'occhi un dolce lume
che mi mostra la via ch'al ciel conduce [...]¹²⁰

Amore poi si insedia in questi occhi e proprio la sua visione permette di volgersi alla salvezza e contemporaneamente di distinguersi dal volgo:

Questa è la vista ch'a ben far m'induce,
et che mi scorge al glorioso fine;
questa sola dal vulgo m'allontana:
né già mai lingua humana
contar poria quel che le due divine
luci sentir mi fanno [...]¹²¹

Il poeta dunque cerca di accrescere la propria virtù tenendo gli occhi di Laura come un faro che lo indirizza al bene e al disprezzamento delle vanità terrene. Così facendo spera che Laura divenga più benevola nei suoi confronti.

Gli stessi concetti vengono ribaditi nel *Secretum*, in un lungo passo in cui il poeta difende la propria posizione e soprattutto la figura di Laura:

Unum hoc [...] non silebo. Me, quantulumcunque conspicis, 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 omni turpitudine revocavit uncoque, ut

¹²⁰ RVF 72,1-3.

¹²¹ Ivi, 7-12.

aiunt, retraxit, atque alta compulit expectare. Quidni enim in amatos mores transformarer? Atqui nemo unquam tam mordax convitiator inventus est, qui huius famam canino dente contingeret; qui dicere auderet, ne dicam in actibus eius, sed in gestu verboque reprehensibile aliquid se vidisse; ita qui nichil intactum liquerant, hanc mirantes venerantesque reliquerunt. Minime igitur mirum est si hec tam celebris fama michi quoque desiderium fame clarioris attulit, laboresque durissimos, quibus optata consequerer, mollivit. Quid enim, adolescens, aliud optabam quam ut illi vel soli placerem que michi vel sola placuerat? Quod ut michi contingeret, spretis mille voluptatum illecebris, quot me ante tempus curis laboribusque subiecerim, nosti. Et iubes illam oblivisci vel parcius amare, que me a vulgi consortio segregavit, que, dux viarum omnium, torpenti ingenio calcar admovit ac semisopitum animum excitavit?¹²²

Nell'ultima canzone della serie Francesco completa la lode della perfezione di tali organi con un rimando al paradiso. Essi emanano un senso di pace che è molto simile a quello di cui si può godere in cielo:

Pace tranquilla senza alcuno affanno,
simile a quella ch'è nel ciel eterna,
move da lor innamorato riso.¹²³

Un ulteriore esempio di lode degli occhi è costituito dal sonetto 261. In esso infatti si ripresenta nuovamente l'elogio dei «dolci lumi» di Laura che era iniziato nel sonetto precedente. Afferma Francesco:

¹²² «Una sola cosa non tacerò. Che io, per quanto piccolo tu mi veda, esisto soltanto in grazia sua, ché mai sarei giunto a questo grado di notorietà o di gloria, quale che essa sia, se ella non avesse alimentato col suo nobile amore il tenuissimo seme di virtù che la natura aveva posto nel mio cuore. Ella ha distolto il mio animo giovanile da ogni turpitudine e - come suol dirsi - l'ha ritratto con l'uncino e l'ha spinto a mirare più in alto. E perché non avrei dovuto trasformarmi nei suoi amati costumi? Del resto non si è mai trovato un maldicente così mordace da azzannare con dente canino il suo bel nome, che abbia osato affermare di aver trovato qualcosa di riprovevole non dico nelle sue azioni, ma nelle sue parole e nei suoi gesti; al punto insomma che persino coloro che tutto avevano infamato, la risparmiarono pieni di ammirata venerazione. Non c'è dunque da meravigliarsi se questa fama tanto rinomata indusse anche in me l'aspirazione a una fama più alta e se ammorbidì le strenue fatiche con le quali cercai di appagare il mio desiderio. Che altro desideravo, quand'ero giovane, se non di piacere a lei sola che, sola, era tanto piaciuta a me? [...] E ora mi comandi di dimenticarla o di amarla di meno, lei che mi ha tanto distinto dal volgo, che mi è stata di guida in ogni cammino, che ha dato di sprone alla mia torpida indole, che mi ha risvegliato l'animo mezzo addormentato?» (*Secr.* III, p. 216).

¹²³ *RVF* 73, 67-69.

Qual donna attende a gloriosa fama
di senno, di valor, di cortesia,
miri fiso negli occhi a quella mia
nemica, che mia donna il mondo chiama.

Come s'acquista honor, come Dio s'ama,
come è giunta honestà con leggiadria,
ivi s'impara, et qual è dritta via
di gir al ciel, che lei aspetta et brama.

Ivi 'l parlar che nullo stile aguaglia,
e 'l bel tacere, et quei cari costumi,
che 'ngegno human non pò spiegar in carte;

l'infinita belleza ch'altrui abbaglia,
non vi s'impara: ché quei dolci lumi
s'acquistan per ventura et non per arte.

Secondo il poeta, qualsiasi donna aspiri alla gloriosa rinomanza di senno, valore e cortesia, deve guardare attentamente gli occhi di Laura, sua «nemica» e «signora». È attraverso i suoi occhi infatti che è possibile imparare come ottenere onore, amare Dio, unire insieme l'onestà e la leggiadria, trovare la via per salire al cielo. Partendo da tali organi e comprendendo tutta la persona, da Laura si impara quell'eloquenza che nessuno stile può pareggiare, ma anche il silenzio e i costumi, che nessun uomo può descrivere scrivendo. Gli occhi di Laura hanno una tale bellezza da abbagliare chiunque li guardi e non si possono ottenere eguali in alcun modo, a differenza delle altre doti citate. Infatti essi sono un dono del cielo e del destino (si ricordi l'espressione «le mie fatali stelle»).

Gli occhi di Laura sono così splendidi da infliggere però anche dei colpi mortali; essi attirano il poeta e lo fanno ardere come il fuoco attrae ma brucia le falene:¹²⁴

Son animali al mondo de sì altera
vista che 'ncontra 'l sol pur si difende;

¹²⁴ Il paragone dell'amante con la falena viene riproposto anche in *RVF* 141, 1-4, ed è un motivo tipico della lirica cortese. È invece sconosciuto ai poeti stilnovisti.

altri, però che 'l gran lume gli offende,
non escon fuor se non verso la sera;

et altri, col desio folle che spera
gioir forse nel foco, perché splende,
provan l'altra vertù, quella che 'ncende:
lasso, e 'l mio loco è 'n questa ultima schera.¹²⁵

Se nel sonetto che precede questo componimento il poeta cercava di fuggire la luce che l'amata emanava, qui, pur consapevole delle conseguenze, si lascia trasportare dal desiderio che si è impossessato di lui. Francesco dunque non può prescindere da quelle luci, è il suo «destino»:

[...] però con gli occhi lagrimosi e 'nfermi
mio destino a vederla mi conduce;
et so ben ch'i vo dietro a quel che m'arde.¹²⁶

Gli astri hanno infuso al poeta al momento della nascita tale sentimento, che solo la morte potrà estinguere.

Si constaterà dunque che gli occhi sono i referenti corporali più nominati nel *Canzoniere*, soprattutto per la loro funzionalità nella storia d'amore.

Inoltre, secondo Giorgio Bertone, Laura, che per gran parte del *Canzoniere* appare per così dire "muta", «coincide per sineddoche dominante quasi esclusivamente con il suo sguardo e i suoi occhi».¹²⁷

¹²⁵ RVF 19, 1-8.

¹²⁶ Ivi, 12-14.

¹²⁷ GIORGIO BERTONE, *Il volto di Dio, il volto di Laura. Appunti preliminari*, Quaderns d'Italia, 11, 2006, p. 243.

III.2 UNA *DESCRIPTIO* INTRINSECA

III.2.1 Un doppio ritratto morale

Il personaggio di Laura presenta più facce, le quali spesso non risultano coerenti tra di loro; gli atteggiamenti della donna in particolare ruotano e convengono in due polarità distinte che portano la donna a presentarsi con due volti antitetici.

Non si tratta di due Laure, ma di due diversi modi di vederla che dipendono dal giudizio che Francesco dà di volta in volta della sua esperienza amorosa. Essa è irrazionale, così come è descritta ad esempio nel proemio del *Canzoniere* e affermata da Sant'Agostino nel *Secretum*, ma anche causa di perfezionamento interiore e addirittura scala a Dio.

Queste due personalità spesso convivono anche in uno stesso componimento; tuttavia se allarghiamo il nostro punto di vista in modo tale da abbracciare l'intero *Canzoniere*, possiamo notare che esse non si sovrappongono ma si dividono lo spazio testuale.

Il primo volto che la nostra protagonista femminile ci presenta potrebbe essere definito "petroso". Tali tratti risultano fittamente distribuiti fino alla canzone 70, ma si presentano in maniera considerevole anche nella parte successiva, che va dalla canzone 70 alla sestina 142.

Il *Canzoniere* infatti si avvia con la descrizione di una donna dai lineamenti crudeli: Laura è l'oggetto di un desiderio che non può essere appagato (è la Dafne ovidiana che fugge), ella priva il poeta dell'arbitrio e della libertà, restituendo solo angoscia e sofferenza. Gli aggettivi che in questa primissima parte del *Canzoniere* vengono riferiti a Laura sono dunque «nemica» o «dolce nemica», «spietata», «superba», «cruda»; di conseguenza il rapporto amoroso che si instaura tra i due non può che definirsi una «guerra», fatta di sospiri, senza pace o tregua, in cui la donna assume la veste di guerriera o addirittura di «fera», «bella», ma pur sempre «aspra» e «cruda». La donna è «insensibile come una pietra, ma una pietra molto

particolare, una pietra viva, cioè una selce o pietra focaia: fredda e dura, e però capace di accendere con le sue scintille il fuoco amoroso».¹²⁸

L'amata si nega costantemente al suo amante, non corrisponde mai al suo amore. Così Francesco la descrive in uno dei componimenti di apertura, il sonetto 6:

Sì traviato è 'l folle mi' desio
a seguitar costei che 'n fuga è volta,
et de' lacci d'Amor leggiera et sciolta
vola dinanzi al lento correr mio,

che quanto richiamando più l'envio
per la sicura strada, men m'ascolta:
né mi vale spronarlo, o dargli volta,
ch'Amor per sua natura il fa restio.

Et poi che 'l fren per forza a sé raccoglie,
i' mi rimango in signoria di lui,
che mal mio grado a morte mi trasporta:

sol per venir al lauro onde si coglie
acerbo frutto, che le piaghe altrui
gustando afflige più che non conforta.

Si noti che «neppure il lauro, sebbene rappresenti la sublimazione simbolica del desiderio, è del tutto esente da tratti disforici».¹²⁹

Come ben sappiamo, un colpo di fulmine fa nascere il 6 aprile 1327 l'amore di Francesco per Laura, ma non un amore condiviso. La donna infatti non viene colpita dalle frecce d'amore, e dunque, all'aperta manifestazione dei sentimenti del poeta, lei risponde con il rifiuto.

Tra gli atteggiamenti di Laura che colpiscono Francesco vi è anche il riserbo che subentra nel momento in cui lei conosce i sentimenti dell'innamorato: se

¹²⁸ MARCO SANTAGATA, *L'amoroso pensiero. Petrarca e il romanzo di Laura*, cit., p.51.

¹²⁹ MARCO SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, cit., p. 210.

inizialmente mostrava liberamente il viso, ora copre i biondi capelli con un velo e non gli rivolge più lo sguardo:

Lassare il velo o per sole o per ombra,
donna, non vi vid'io
poi che in me conosceste il gran desio
ch'ogni altra voglia d'entr'al cor mi sgombra.

Mentr' io portava i be' pensier' celati,
ch'anno la mente desiando morta,
vidivi di pietate ornare il volto;
ma poi ch'Amor di me vi fece accorta,

fuor i biondi capelli allor velati,
et l'amoroso sguardo in sé raccolto.
Quel ch'i' piú desiava in voi m'è tolto:

sì mi governa il velo
che per mia morte, et al caldo et al gielo,
de' be' vostr'occhi il dolce lume adombra.¹³⁰

L'atteggiamento dell'amata muta una volta conosciuta la vera natura dell'amore del poeta, cioè quella di passione irrazionale, e porta Laura a celare con il velo il proprio volto, qui designato per mezzo della sineddoche, dai capelli ma soprattutto dagli occhi.

Le prese di posizione di Laura hanno ovviamente delle ripercussioni sull'amante.

In effetti nel *Canzoniere* lo stato di Francesco-amante fa emergere i luoghi topici della disperazione amorosa (il pianto, i sospiri), manifestando costantemente la sua condizione di innamorato infelice e privo di speranza, riferendo di una condizione fissa che contrasta «con l'evolversi stagionale della

¹³⁰ RVF II.

natura e sottolineando la penosità della sua vita col descrivere spettacoli che [...] rasserenano tutti i viventi tranne lui». ¹³¹

Come sappiamo, le donne della poesia medievale difficilmente corrispondono l'amore dei loro poeti e quindi i testi di questi ultimi non possono che essere intrisi di lamenti e pianti. Il poeta è poi investito da tutto un campionario di gesti e situazioni topiche, quali l'insonnia amorosa, la ricerca di solitudine che lo porta a numerosi tentativi di fuga, fino al vagheggiamento del suicidio per sottrarsi a questo legame che lentamente e dolorosamente lo consuma avvicinandolo alla morte.

Se per i lirici d'amore la morte a cui essi si riferivano era una morte per lo più metaforica, in quanto intesa come perdita della razionalità, vita distrutta dalla passione e decadimento morale, per Francesco essa è qualcosa di molto più che un'allusione o una metafora. L'ossessività del pianto causato dall'indifferenza e dalla crudeltà di Laura, il tormento che ella provoca nell'interiorità del poeta, danno l'impressione che tutto ciò non rappresenti solamente un motivo letterario, ma che questo stato angoscioso «riveli anche un'intima e reale condizione di sofferenza dello scrivente». ¹³² Quando Francesco parla di morte dunque, parla di una morte fisica, a cui viene condotto per le bellezze di Laura e per tutte le motivazioni elencate sopra. Ecco perché vagheggia la tentazione del suicidio, ricordato fra l'altro da Sant'Agostino in un passo del *Secretum*, quando tra gli effetti nocivi dell'amore parla dell'«odio della vita e del desiderio di morire». Leggiamo il passo in cui a proposito degli effetti della passione, il padre spirituale afferma:

Cogita nunc ex quo mentem tuam pestis illa corripuit, quam repente, totus in gemitum versus, eo miseriarum pervenisti ut funesta cum voluptate lacrimis ac suspiriis pasceres, cum tibi noctes insomnes et pernox in ore dilecte nomen; cum rerum omnium contemptus viteque odium et desiderium mortis; tristis et amor solitudinis atque hominum fuga; ut de te non minus proprie quam de Bellerophonte illud homericum dici posset: «qui miser in campis merens errabat alienis/ipse suum cor edens, hominum vestigia vitans». Hinc pallor et macies et languescens ante tempus flos etatis; tum graves eternumque madentes oculi, tum confusa mens et

¹³¹ MARCO SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, cit., p. 211.

¹³² MARCO SANTAGATA, *L'amoroso pensiero. Petrarca e il romanzo di Laura*, cit., p. 56.

turbata quies in somnis; et dormientis flebiles querele, ac vox fragilis luctu rauca, fractusque et interruptus verborum sonus, et quicquid tumultuosius aut miserius fingi potest. Hec ne tibi videntur signa sanitatis? Quid quod illa tibi festos lugubresque dies inchoavit et clausit? Illa adveniente sol illuxit, illaque abeunte nox rediit. Illius mutata frons tibi animum mutavit; letus et mestus pro illius varietate factus es.¹³³

Ciò che Sant'Agostino vede è un uomo caduto in preda alla passione e che da quel momento non ha più il controllo di se stesso. Laura gli sottrae il libero arbitrio, la possibilità di scegliere e decidere, lo porta ad avere dei comportamenti socialmente riprovevoli. Francesco tuttavia non demorde ed ecco il consolidarsi del volto petroso di Laura, dovuto all'atteggiamento del poeta e alle sue continue richieste, di fronte alle quali lei non può che fuggire e rifiutare la corresponsione amorosa.

Francesco però non può darsi la morte con le proprie mani, perché questo non significherebbe liberarsi dal tormento di cui è preda, ma passare dalle pene amorose a quelle infernali, cui è condannato chi pone fine alla propria vita con il suicidio.

Laura quindi, negandosi, appare come abbiamo detto una nemica, una guerriera, una fiera aspra e feroce, depositaria di una castità che per Francesco «non è che durezza e mancanza di pietà».¹³⁴ Francesco allora scrive di quando Laura benevola rinvigoriva il suo debole ingegno, e di quando invece, trasformatasi in donna crudele, lo aveva portato a parlare solo del suo dolore. In un suo componimento maledice la nobile pianta del lauro, cioè Laura stessa e raccomanda

¹³³ «Fa' dunque attenzione con quale rapidità, dal momento che quella peste si fece signora del tuo spirito, giungesti, divenuto tutto un pianto, a tal punto d'infelicità da pascerti con funeste voluttà di lacrime e sospiri; alle notti trascorse in veglia e col solo nome dell'amata sulle labbra; a quando ti prendeva disprezzo per ogni cosa, odio per la vita e desiderio della morte; al triste tuo amore per la solitudine e alla fuga dagli uomini tanto che di te si sarebbe potuto dire quello che Omero disse di Bellerofonte «che errava triste e infelice in terra straniera, rodendosi il cuore ed evitando le vestigia degli uomini». Di qui il tuo pallore, la macilenza, l'appassire anzitempo della tua giovinezza; i tuoi occhi pesanti ed eternamente bagnati dal pianto; il suono delle parole interrotto e spezzato e tutto quanto ancora di più affannoso e dolente si possa pensare. Ti sembrano, questi, segni di salute? E che dovrei dire del fatto che ella segnava per te l'inizio e la fine dei giorni gioiosi e dei tristi? Ella appariva: fulgeva il sole; ella se ne andava: cadeva la notte. Se mutava il suo volto mutava il tuo cuore, e a seconda del mutarsi di lei divenivi lieto o infelice» (*Secr.* III, p. 234).

¹³⁴ MARCO SANTAGATA 2004, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, cit., p. 216.

ai poeti di non incoronare più le proprie tempie con le sue fronde; si augura che Giove lo colpisca con i suoi fulmini e il sole secchi il suo tronco e i suoi rami:

L'arbor gentil che forte amai molt'anni,
mentre i bei rami non m'ebber a sdegno
fiorir faceva il mio debile ingegno
a la sua ombra, et crescer negli affanni.

Poi che, sicuro me di tali inganni,
fece di dolce sé spietato legno,
i' rivolsi i pensier' tutti ad un segno,
che parlan sempre de' lor tristi danni.

Che porà dir chi per amor sospira,
s'altra speranza le mie rime nove
gli avessir data, et per costei la perde?

Né poeta ne colga mai, né Giove
la privilegi, et al Sol venga in ira,
tal che si secchi ogni sua foglia verde.¹³⁵

In questo caso il concetto dell'amore per Laura quale stimolo intellettuale si intreccia nei *Fragmenta* con un altro motivo, cioè quello degli studi latini che Laura, e di conseguenza la produzione amorosa che da quell'amore deriva, aveva ostacolato o addirittura interrotto.

In effetti il discorso relativo alla letteratura e agli studi si sviluppa lungo il corso di tutto il *Canzoniere*. Francesco è convinto che la gloria si possa conseguire con le opere in latino, quindi come valutare il *Canzoniere* e le rime in volgare per Laura? Anche in questo caso il poeta si pone in maniera contraddittoria.

Inizialmente il poeta ritiene che l'amore e la poesia in volgare che ne deriva non siano compatibili con la produzione in latino e la sapienza che si consegue con gli studi. Ecco dunque che in un sonetto rivolto ad Andrea Stramazzone esclama:

¹³⁵ RVF 60.

Se l'onorata fronde che prescrive
l'ira del ciel, quando 'l gran Giove tona,
non m'avesse disdetta la corona
che suole ornar chi poetando scrive [...] ¹³⁶

Tuttavia, come abbiamo potuto vedere con il sonetto *L'arbor gentil che forte amai molt'anni*, vi sono occasioni in cui la concezione di Francesco va in senso opposto. Da impedimento all'ottenimento della corona d'alloro, l'amore per Laura diviene stimolo intellettuale. Così nella canzone 119 la Gloria cinge il capo del poeta con il lauro, conciliando la produzione latina e quella in volgare e sostenendo che «l'amore è stato lo strumento primario grazie al quale in Petrarca si è risvegliato il desiderio di gloria». ¹³⁷

Laura rimane comunque indifferente al suo sentimento. Da parte di Francesco vi è la ricerca di una consolazione, che però può essere solo immaginaria.

Egli si augura che un giorno, quando lo stimolo dei sensi sarà venuto meno, la sua donna possa mostrarsi benigna nei suoi confronti. Per questo prega Amore che la sua passione possa divenire meno ardente e che anche Laura la provi in parte.

Sappiamo però che la bella avignonese sarà sempre ferma nella sua posizione e che il desiderio di Francesco non si avvererà. Ecco dunque che il poeta dà voce a questa impossibilità:

Ma, lasso, a me non val fiorir de valli,
anzi piango al sereno et a la pioggia
et a' gelati et a' soavi vènti:
ch'allor fia un dí madonna senza 'l ghiaccio
dentro, et di for senza l'usata nebbia,
ch'i' vedrò secco il mare, e' laghi, e i fiumi. ¹³⁸

¹³⁶ RVF 24, 1-4.

¹³⁷ MARCO SANTAGATA, *L'amoroso pensiero. Petrarca e il romanzo di Laura*, cit., p. 112.

¹³⁸ RVF 66, 19-24.

Secondo il poeta, il ghiaccio di cui è composto il cuore della donna si scioglierà, così come si mostrerà un aspetto più dolce in viso e meno sdegnoso nei suoi confronti, solo il giorno in cui il mare, i laghi e i fiumi si prosciugheranno.

L'amore per Laura dunque appare minare Francesco come amante e come poeta. Il *Canzoniere* però è un'opera dalle forti contraddizioni; Santagata infatti afferma che «la contraddizione è la vera cifra petrarchesca».¹³⁹ A questa rabbia subentra molto spesso un sentimento contrario; il sonetto che segue, il componimento 61, è infatti tutto incentrato sulla benedizione di questo amore e della sua poesia che può procurare fama a Laura.

E ancora, se precedentemente il poeta si era lamentato di quel lauro al quale augurava la morte, capita di leggere altri componimenti in cui egli prega l'amata di non liberarlo dalla passione. Anzi, le sofferenze da lei inflitte possono permettergli di salvarsi l'anima e sono semmai dovute all'onestà della donna. Ella conserva intatta la sua pudicizia così come il lauro mantiene inalterate le proprie foglie, in quanto pianta sempreverde. Laura non è mossa dalle passioni, come l'alloro non viene colpito dai fulmini.

Una svolta a questo proposito si ha tendenzialmente dal settantesimo componimento in poi. Da questo momento alla concezione sensuale e negativa dell'amore subentra un sentimento spirituale e positivo.

Francesco comprende che il sogno di una possibile corresponsione da parte di Laura è irrealizzabile, a causa dell'indifferenza dell'amata che non ascolta le sue preghiere e ha il cuore duro come una pietra. Ad un certo punto però, in un momento di strana lucidità, il suo desiderio e l'impossibilità di realizzarlo appaiono agli occhi del poeta come un delirio e un autoinganno. Francesco comincia a pensare pian piano che non siano Laura e il destino avverso i colpevoli della sua infinta sofferenza, ma lui stesso. Il poeta si sente infatti responsabile di aver rivolto la propria attenzione solo alle bellezze di Laura, accrescendo una passione eccessiva. Riflette poi sull'azione divina, per cui se tutte le creature sono ritenute

¹³⁹ MARCO SANTAGATA, *Il poeta innamorato. Su Dante, Petrarca e la poesia amorosa medievale*, cit., p. 58.

buone in quanto opera di Dio, allora anche Laura deve esserlo e non ha alcuna colpa.

La bella avignonese perde così le sue connotazioni negative e i suoi atteggiamenti, innanzitutto la sua durezza, sono allora giustificati a causa delle richieste che l'amante fa, mosso unicamente da una passione terrena. L'obbiettivo che il poeta dovrà raggiungere sarà quello di una conversione ad un amore disinteressato. Solo in questo modo i suoi sentimenti potranno divenire dei mezzi utili all'elevazione e al perfezionamento morale.

È ciò che Santagata definisce «una vera e propria palinodia».¹⁴⁰

Questa presa di coscienza da parte del poeta si riflette dunque sulla figura di Laura e sul suo ruolo. La donna comincia a perdere i tratti di severità, durezza e crudeltà e a rivestirsi di quelli che riguardano la sua bellezza interiore.

A Laura petrosa se ne affianca dunque un'altra, completamente diversa, caratterizzata da un volto e da un aspetto rasserenante, beatificante e a volte salvifico, una Laura che possiamo definire "stilnovista".

Gli elementi positivi della nostra protagonista prevalgono nei testi posteriori al componimento che precede le *cantilenaе oculorum*. Abbiamo infatti detto che la distribuzione di questi tratti è molto diversa nelle due sezioni testuali separate dalla canzone 70: nei primi 69 componimenti non compare alcuna immagine positiva della donna, anzi, l'immagine stessa di Laura quasi non esiste, se si tralascia la canzone 37. Laura acquista uno spessore di personaggio proprio a partire dalla canzone 70, quando muta il suo ruolo.

Le canzoni degli occhi, di cui abbiamo parlato precedentemente, sviluppano assieme alla canzone 70 il tema del giudizio positivo che Laura e i suoi comportamenti hanno assunto. Ella acquista a questo punto delle rime in vita il ruolo di maestra e guida.

All'interno della canzone 37 non si passa in rassegna solo l'aspetto esteriore della donna, ma si fa per la prima volta accenno alle sue doti morali e intellettuali:

¹⁴⁰ MARCO SANTAGATA, *L'amoroso pensiero. Petrarca e il romanzo di Laura*, cit., p. 76. Secondo Marco Ariani inoltre, la grande trovata di Petrarca è stata proprio quella di porre l'intero Canzoniere sotto il segno della palinodia; si veda infatti MARCO ARIANI, *Petrarca*, Salerno Editrice, Roma, 1999, p. 229.

[...]et gli atti suoi soavemente alteri,
e i dolci sdegni alteramente umili,
e 'l bel giovenil petto,
torre d'alto intellecto [...]¹⁴¹

di mai non veder lei che 'l ciel honora,
ov'alberga Honestate et Cortesia [...]¹⁴²

Il ritratto che il poeta ci restituisce non riporta però alcuna connotazione soprannaturale. In questa prima parte delle rime in vita Francesco allude all'essenza soprannaturale di Laura solo in un caso, quando nel sonetto 41 accenna al «bel viso dagli angeli aspectato»; per il resto i primi testi dei *Fragmenta* «riconoscono a Laura, seppure parcamente, attributi fisici e morali di altissima qualità, ma le negano i segni del divino. La donna non viene dal Cielo e non è testimone in terra della perfezione paradisiaca».¹⁴³

Successivamente invece il ritratto di Laura si arricchisce di nuovi rilevanti particolari: la donna infatti viene ad assumere uno statuto angelico, cioè viene considerata una creatura celeste:

S'a voi fosse sì nota
la divina incredibile bellezza
di ch'io ragiono [...]¹⁴⁴

La natura paradisiaca di Laura viene celebrata nei due sonetti in cui Francesco loda il ritratto realizzato da Simone Martini e commissionato dal poeta stesso. Il dipinto è così perfetto che Francesco afferma che il pittore deve aver contemplato la figura di Laura in cielo per poterla riprodurre così:

Ma certo il mio Simon fu in paradiso
onde questa gentil donna si parte:
ivi la vide, et la ritrasse in carte

¹⁴¹ RVF 37, 100-104.

¹⁴² *Ivi*, 110-111.

¹⁴³ MARCO SANTAGATA, *L'amoroso pensiero. Petrarca e il romanzo di Laura*, cit., p. 217.

¹⁴⁴ RVF 71, 61-63.

per far fede qua giù del suo bel viso.¹⁴⁵

L'immagine di Laura che il poeta offre qui è tutta giocata sulla bellezza, con l'aggiunta di connotazioni sovranaturali.

Ancora, vi sono due componimenti in particolare su cui vorrei soffermarmi, rispetto al carattere divino e sovranaturale di Laura. Si tratta di due testi molto conosciuti, il sonetto 90 e la canzone 126.

Del primo componimento sono interessanti le due terzine:

Non era l'andar suo cosa mortale,
ma d'angelica forma, et le parole
sonavan altro, che pur voce humana:

uno spirto celeste, un vivo sole
fu quel ch'i' vidi; et se non fosse or tale,
piagha per allentar d'arco non sana.¹⁴⁶

Francesco descrive il suo incedere, non riconducibile a un essere mortale, ma a un angelo, così come accade in altri passi del *Canzoniere*, e non solo: «l'andare celeste» ricordato in 213,7, ma si pensi anche *TM I 22,23*, che descrive l'avanzare di Laura accompagnata da una schiera di altre donne: «Non uman veramente, ma divino / lor andar era e lor sante parole». Interessante notare come qui si faccia riferimento, alla pari della terzina petrarchesca, alle parole di Laura, che hanno un suono diverso da quello di una semplice voce umana. La seconda terzina conferma attraverso l'espressione «spirto celeste» l'aspetto angelico della donna, a cui si aggiunge la metafora del sole, presente in numerosi punti del *Canzoniere*.

Non diversamente, la canzone 126 si chiude con l'accento all'aspetto angelico di Laura:

Quante volte diss'io
allor pien di spavento:
Costei per fermo nacque in paradiso.

¹⁴⁵ *RVF* 77, 5-8.

¹⁴⁶ *RVF* 90, 9-14.

Così carico d'oblio
il divin portamento
e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
m'aveano, et sì diviso
da l'immagine vera,
ch'i' dicea sospirando:
Qui come venn'io, o quando?;
credendo d'esser in ciel, non là dov'era.¹⁴⁷

Abbandonando per un attimo il *Canzoniere*, passiamo al *Secretum*, e notiamo come in due passi Francesco riporti esattamente la stessa descrizione delle qualità celesti di Laura, in risposta ai continui attacchi di Sant'Agostino:

Ceterum scis ne de ea muliere mentionem tibi exorderiis ardet; in cuius aspectu, siquid usquam veri est, divini specimen decoris effulget; cuius mores consummate honestatis exemplar sunt, cuius nec vox nec oculorum vigor mortale aliquid nec incessus hominem representat?¹⁴⁸

E ancora:

Neque enim, ut tu putas, mortali rei animum addixi; nec me tam corpus noveris amasse quam animam, moribus humana transcendentibus delectatum, quorum exemplo qualiter inter celicolas vivatur, admoneor.¹⁴⁹

Santagata nota che nei *Fragmenta* Francesco non fa altro che unire i pezzi del tradizionale repertorio della donna-angelo. Ciò che secondo lo studioso è interessante notare è lo sviluppo del ritratto di Laura lungo il corso del libro. In effetti alla descrizione delle qualità fisiche di Laura ben presto si aggiungono quelle celesti. Afferma infatti:

¹⁴⁷ RVF 126, 53-63.

¹⁴⁸ «Sai d'altra parte di chi stai parlando? Di una donna la cui mente ignara d'ogni preoccupazione terrena, arde dei desideri celesti, nel cui aspetto, se qualcosa di vero c'è in terra, risplende un segno di bellezza divina; i cui costumi sono un esempio di perfetta onestà, la cui voce e il cui fulgore dello sguardo non posseggono nulla di mortale, e neppure l'incedere, che ha invece qualcosa di angelico» (*Secr.* III, p. 208).

¹⁴⁹ «Io non ho infatti legato il mio animo a un oggetto mortale, come credi tu, non ho amato un corpo ma un'anima, affascinato da qualità tanto superiori all'umano che ho potuto capire, da questo modello, come si viva in paradiso» (*Secr.* III, p. 214).

l'elemento distintivo dell'immagine di Laura offerta da questa zona della raccolta rispetto a quella che emerge nei testi aggiunti nelle posteriori redazioni è che essa è qui tutta giocata sulla bellezza (accompagnata sempre, per di più, da connotazioni sovranaturali), in assenza quasi completa di notazioni moralistiche che ne esaltino le virtù umane. Vedremo che queste ultime saranno dominanti nel ritratto disegnato dai testi successivi a 142.¹⁵⁰

La figura di Laura si arricchisce successivamente della componente morale positiva, testimoniando così l'azione benefica e gli influssi positivi che ella esercita sul suo poeta.

La donna amata trasmette innanzitutto la propria virtù anche all'innamorato e con la sua pudicizia frena l'ardimento che il poeta prova a causa del desiderio:

Et son fermo d'amare il tempo et l'ora
ch'ogni vil cura mi levâr d'intorno;
et più colei, lo cui bel viso adorno
di ben far co' suoi exempli m'innamora.¹⁵¹

Quella ch'amare et sofferir ne 'nsegna
e vòl che 'l gran desio, l'accesa spene,
ragion, vergogna et reverenza affrene,
di nostro ardir fra se stessa si sdegna.¹⁵²

E si legga ulteriormente:

Lei ne ringratio, e 'l suo alto consiglio,
che col bel viso et co' soavi sdegni
faceami ardendo pensar mia salute.¹⁵³

Benedetta colei ch'a miglior riva
volse il mio corso, et l'empia voglia ardente

¹⁵⁰ MARCO SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, cit., pp.218-219.

¹⁵¹ *RVF* 85, 5-8.

¹⁵² *RVF* 140, 5-8.

¹⁵³ *RVF* 289, 9-11.

lusingando affrenò perch'io non pèra.¹⁵⁴

I due passi sono tratti rispettivamente dai sonetti 289 e 290, affini per tematica in quanto incentrati appunto sulle azioni benefiche e salvifiche svolte da Laura. Francesco la ringrazia per averlo fatto riflettere sulla propria salvezza attraverso la sua fermezza e irremovibilità. Nel secondo passo invece sovrappone due metafore, quella della nave che viene condotta ad un più felice approdo (dunque verso la giusta via), e quella del cavallo, simbolo del desiderio che l'amata riesce a frenare con i suoi atteggiamenti.

Ma è in particolare la canzone 360 ad esplicitare l'influenza positiva di Laura verso il suo poeta. Essa infatti si esercita in tre direzioni, definite dalle parole di Francesco stesso.

La canzone in questione si basa sul motivo del contrasto tra due personaggi, che assume in questo frangente la forma di un dibattito giudiziario. I personaggi coinvolti sono Francesco e Amore, citato davanti al tribunale della Ragione per ottenere giustizia, a causa dei dolori amorosi inflitti al poeta.

Natascia Tonelli afferma che giunti a questa altezza dell'opera Laura ha ottenuto una certa stabilità

quale mediatrice col divino, meglio, col "bene" e con al virtù; ispiratrice, esortatrice alla vittoria sul mondo, sulle cose terrene e mondane, e alla vittoria su se stessi, pur non condannando, anzi riconoscendo con compiacimento, pare, gratificante – per Petrarca – le capacità scritte del poeta. Precede Petrarca in Paradiso là dove, da donna premurosa e amante, lo sta aspettando. È una Laura-Beatrice, potremmo dire per intenderci, [...] nella funzione positiva e in un certo senso "catartica" che ricopre.¹⁵⁵

Nella canzone 360 dunque Francesco accusa Amore di avergli impedito di ottenere la gloria; la divinità risponde argomentando come lui al contrario abbia distolto il poeta dagli studi giuridici, volgendolo a quelli letterari, come ne abbia accresciuto l'intelletto e gli abbia procurato la fama. È stato lui, attraverso l'amore per Laura, a spingerlo a imitarne i costumi virtuosi e a mutare i suoi impulsi

¹⁵⁴ RVF 290, 12-14.

¹⁵⁵ NATASCIA TONELLI, *Per queste orme. Studi sul Canzoniere di Petrarca*, cit., p. 9.

indirizzandoli al bene, ad «avergli dato i mezzi di raggiungere quella gloria grazie a Laura, al sentimento che ha suscitato per lei».¹⁵⁶ I riferimenti all'influenza di Laura (e dunque di Amore) alla formazione culturale e intellettuale di Francesco non sono così frequenti nel *Canzoniere*, mentre quelli relativi alla benefica ascendenza dal punto di vista morale e della condotta sono molto più numerosi.

Amore inoltre evoca Dio, affermando che egli intrattiene una relazione privilegiata con Laura e che amando lei è possibile giungere al Fattore. Ecco le parole con cui la divinità difende il proprio operato:

et a costui di mille
donne electe, eccellenti, n'elessi una,
qual non si vedrà mai sotto la luna,
benché Lucretia ritornasse a Roma;
et sì dolce ydioma
le diedi, et un cantar tanto soave,
che penser basso o grave
non poté mai durar dinanzi a lei.
Questi fur con costui li 'nganni mei.¹⁵⁷
Sì l'avea sotto l'ali mie condotto,
ch'a donne et cavalier piaceva il suo dire;
et sì alto salire
i' l'feci, che tra' caldi ingegni ferve
il suo nome et de' suoi detti conserve
si fanno con diletto in alcun loco;
ch'or saria forse un roco
mormorador di corti, un huom del vulgo:
i' l'exalto et divulgo,
per quel ch'elli 'mparò ne la mia scola,
et da colei che fu nel mondo sola.¹⁵⁸

Nella canzone in esame la Ragione, a cui i due contendenti si sono appellati, non si schiera a favore né dell'uno né dell'altro. Essa si astiene, non dando alcun

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 16.

¹⁵⁷ *RVF* 360, 97-105.

¹⁵⁸ *Ivi*, 110-120.

giudizio; secondo Tonelli «in un certo senso la ragione non esiste: in amore la ragione non esiste».¹⁵⁹ Paradossalmente, è proprio Amore che tiene le parti della Ragione: secondo la divinità Laura è figura positiva, che con il suo esempio può guidare il poeta verso Dio. Se l'amore per questa donna è ragionevole, allora «la risultanza di questa canzone è, per semplificare, che Laura, motrice di poesia, sia anche scala a Dio».¹⁶⁰

Sul ritratto morale di Laura Santagata pone una precisazione. Lo studioso dichiara che nella serie di componimenti che va da 143 a 266 il dissidio tra i due volti di Laura, negativo e positivo, non è risolto, e che «l'alternarsi di marche "petrose" e di marche "stilnoviste" non sembra rispondere ad alcun piano preordinato».¹⁶¹

Guardando a Laura "stilnovista" si può osservare che i tratti positivi della donna si concentrano in quella zona in percentuale maggiore rispetto alla sezione 70-142. Infatti:

I testi interessati in varia misura da segnali positivi sono il 10% di quelli compresi tra 1 e 69, il 29% di quelli fra 70 e 142 e ben il 40% dei rimanenti. Ma lo stilnovismo di questa Laura è diverso da quello che la caratterizza nella Correggio. Nel primo Canzoniere il ritratto (a partire da quando, dopo la canz. 70, Laura assume lo statuto di personaggio) ne mette in risalto la bellezza, connotata come angelica e divina. I riferimenti alla soprannaturale beltà dell'amata non diminuiscono, al contrario, si infittiscono nei testi aggiunti, eppure non è la mitologia della donna-angelo a caratterizzarne l'immagine. Sull'angelo prevale la donna: perfetta, degna per bellezza e virtù di uno stato soprannaturale, ma pur sempre radicata nella sua umanità.¹⁶²

Il ritratto positivo di Laura sembra sdoppiarsi in due blocchi testuali distinti. La stessa distinzione può essere effettuata se ci ricolleghiamo al ruolo attivo che Laura ha nei confronti di Francesco. Anche in questo caso si ha la sensazione che il personaggio si sdoppi: Laura descritta ed elogiata non coincide con Laura che influenza gli atteggiamenti e la cultura di Francesco, e lo guida al bene. Nella

¹⁵⁹ NATASCIA TONELLI, *Per queste orme. Studi sul Canzoniere di Petrarca*, cit., p. 18.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ MARCO SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, cit., pp. 222-223.

¹⁶² *Ibidem*.

sezione 142-266 i testi sono ricchi di caratterizzazioni positive della donna, qui si concentrano i segnali della sua perfezione morale. Allo stesso tempo però sono ridotti al minimo i riferimenti alle azioni da lei svolte, che si dispiegano prevalentemente tra il componimento 70 e 142.

Il punto di snodo rimarrà comunque la svolta dal negativo al positivo che caratterizza il personaggio femminile a metà della sezione delle rime in vita. Tale svolta, sempre consapevole che il rapporto tra Francesco e Laura non è cambiato, e che quest'ultima rimane irraggiungibile, «non sarà allora a carico di Laura, ma dell'innamorato, del modo in cui questi la guarda. Le due Laure presuppongono dunque due modi diversi, da parte di Francesco, di concepire il rapporto amoroso».¹⁶³

Se dunque a metà circa dei *Fragmenta* si concentrano tutti i tratti positivi che compongono la *descriptio* intrinseca di Laura, questi vengono confermati definitivamente negli ultimi componimenti dell'opera, precisamente tra la canzone 359 e la canzone finale, quando la figura di Laura verrà ridotta alla definizione di «Medusa».

Laura viene eletta tra tutte le donne eccellenti, è la donna migliore che vi sia stata al mondo, è mediatrice per la possibilità da parte del poeta di elevarsi a Dio e addirittura depositaria della possibilità di contemplare il volto di Dio, ruolo privilegiato che, secondo Francesco, le è stato affidato direttamente dal Creatore:

Menami al suo Signor: allor m'inchino,
pregando humilmente che consenta
ch'i' stia a veder et l'uno et l'altro volto.¹⁶⁴

È una Laura “gloriosa” che descritta in questi termini ribalta completamente le prospettive rispetto alla canzone alla Vergine. Nel componimento conclusivo dell'opera infatti, Laura viene presentata come «Medusa, o, nella migliore delle ipotesi, nient'altro che mortal terra caduca. Laddove nel nostro sonetto il pensiero

¹⁶³ *Ivi*, p. 225.

¹⁶⁴ *RVF* 262, 9-11.

la figura nel ruolo che evidentemente tra i fedeli e Dio è svolto proprio dalla vergine Maria, divina mediatrice per eccellenza».¹⁶⁵

¹⁶⁵ NATASCIA TONELLI, *Per queste orme. Studi sul Canzoniere di Petrarca*, cit., p. 20.

III.3 IL PERSONAGGIO PRENDE VOCE

III.3.1 Le parole di Laura e l'espedito del sogno

Nel corso dei *Fragmenta* assistiamo ad un'acquisizione da parte di Laura di aspetti psicologici e umani che la differenziano sia da figure letterarie femminili precedenti, sia dalle descrizioni che di lei ci erano state consegnate fino a quel momento nelle rime.

Tutto ciò avviene paradossalmente dopo la sua morte, quando Francesco colma l'inevitabile e irreversibile lontananza da Laura con un'invenzione straordinaria, cioè creando nel sogno o meglio ancora «in una dimensione che spesso non risulta avere uno statuto ben definito e che pare intermedia fra quella mondana e quella ultraterrena, uno spazio anche sentimentale che è infine condiviso da entrambi i due protagonisti».¹⁶⁶

Nelle rime in morte Laura appare innanzitutto più cortese e pietosa nei confronti del poeta, rispetto alle rime in vita; si mostra più vicina e questa vicinanza ci permette di coglierne in maniera più viva e intima i pensieri e i sentimenti. In altre parole, «viene ad assumere una personalità più netta e più precisa, e si dissipa del tutto da quella nebbia che l'avvolge nella prima parte del *Canzoniere*».¹⁶⁷ In effetti, fino ad allora, le apparizioni fugaci e i contorni sfuocati della sua persona non ci avevano permesso di ricostruirne la figura intera; tale precisa e ben definita personalità Laura l'acquiesce dunque mediante il sogno.

In realtà, già nella prima parte del *Canzoniere* Petrarca utilizza l'espedito del sogno. Se si esclude la visione allegorica del sonetto 190, «la storia dei dialoghi affettuosi fra i due risale addirittura ai sonetti che l'esegesi tradizionale vuole scritti per una malattia di Laura, segnatamente al sonetto 33, la cui distanza [...] dalle epifanie maggiori è confermata dalla didascalia che subordina il discorso diretto di Laura al desiderio di lui».¹⁶⁸ In questo sonetto la donna appare al poeta all'alba

¹⁶⁶ NATASCIA TONELLI, *Leggere il Canzoniere*, cit., p. 71.

¹⁶⁷ FEDELE ROMANI, *Laura nei sogni del Petrarca*, Prato, Fratelli Passerini e C., 1905, p.3 (reperibile anche al link <https://archive.org>)

¹⁶⁸ NATASCIA TONELLI, *Per queste orme. Studi sul Canzoniere di Petrarca*, cit., p. 117.

rassicurandolo di continuare a vivere; quella di Laura è dunque una sentenza di morte rimandata:

Già fiammeggiava l'amorosa stella
per l'oriente, et l'altra che Giunone
suol far gelosa nel septentrione,
rotava i raggi suoi lucente et bella;

levata era a filar la vecchiarella,
discinta et scalza, et desto avea 'l carbone,
et gli amanti pungea quella stagione
che per usanza a lagrimar gli appella:

quando mia speme già condotta al verde
giunse nel cor, non per l'usata via,
che 'l sonno tenea chiusa, e 'l dolor molle;

quanto cangiata, oimè, da quel di pria!
Et pareva dir: Perché tuo valor perde?
Veder quest'occhi anchor non ti si tolle.

Laura *pare* pregarlo di non piangere, in quanto nulla ancora gli impedisce di vedere i suoi occhi. Questa condizione viene esplicitata dal poeta nel sonetto 250, dove Francesco fa riferimento alla consuetudine dell'amata di apparirgli in sogno, nei periodi di lontananza:

Solea lontana in sonno consolarne
con quella dolce angelica sua vista
madonna; or mi spaventa et mi contrista,
né di duol né di tema posso aitarne;

ché spesso nel suo vólto veder parme
vera pietà con grave dolor mista,
et udir cose onde 'l cor fede acquista
che di gioia et di speme si disarmo.

«Non ti soven di quella ultima sera
- dice ella - ch'ì lasciài li occhi tuoi molli
et sforzata dal tempo me n'andai?

I' non tel potei dir, allor, né volli;
or tel dico per cosa experta et vera:
non sperar di vedermi in terra mai».

Qui il poeta dice di veder scorgere nel volto dell'amata «vera pietà con grave dolor mista»; le sue parole poi sembrano risuonare come una voce che giunge dalla tomba. Vale la pena soffermarsi ancora un poco su questo componimento per individuarne alcuni aspetti rilevanti.

In primo luogo, il poeta sviluppa in questa visione notturna l'accento ai sogni, con cui si era concluso il componimento precedente; tuttavia è necessario osservare che, se si esclude il sonetto 33 di cui abbiamo parlato precedentemente, non vi sono testi fino a questo momento che testimonino quanto affermato nell'incipit. Attraverso il «Solea lontana in sonno consolarme» Francesco vuole riferire di un incontro che rappresentava la prassi nei loro rapporti; inoltre il «Non ti soven» con cui la donna dà avvio al proprio intervento sembra voler evitare ogni mediazione, «quasi che un colloquio pacato, perlomeno in sogno, fosse sempre intercorso tra i due».¹⁶⁹

Nel sonetto in esame si assiste anche al primo significativo intervento di Laura; ella compare per annunciare la propria morte in nome di una confidenza e di un'intesa di cui non troviamo appunto traccia. Evidentemente, come sostiene Santagata, tale visione è stata modellata su quelle della parte in morte di Laura, che vedremo in seguito. In ogni caso, questo spazio comune creato dal poeta permette a lui e alla donna amata di stabilire un certo rapporto di affiatamento e di scambio, rafforzato proprio dalle parole di Laura, le quali trasformano radicalmente lo statuto monologante dell'opera.

Grazie a questi colloqui possibili in sogno Laura fa sentire la propria presenza fantasmatica ma affettuosa al poeta e il suo parlare è «necessariamente

¹⁶⁹ NATASCIA TONELLI, *Leggere il Canzoniere*, cit., p.71.

familiare, intimo, reale».¹⁷⁰ Nelle visioni della seconda parte dei *Fragmenta* la figura di Laura perde quei tratti tristi e spettrali che trasparivano dai primi sogni e assume un aspetto più ricco di verità e di vita; questa vita però «non sta ferma e immobile nei suoi caratteri fondamentali,[...] ma ne riproduce anche il progressivo affievolirsi».¹⁷¹

Nell'apparizione del sonetto 302, ad esempio, si respira una gioia di vita e di speranza:

Levòmmi il mio penser in parte ov'era
quella ch'io cerco, et non ritrovo, in terra:
ivi, fra lor che 'l terzo cerchio serra,
la rividi più bella et meno altera.

Per man mi prese, et disse: - In questa spera
sarai anchor meco, se 'l desir non erra:
i' so' colei che ti die' tanta guerra,
et compie' mia giornata inanzi sera.

Mio ben non cape in intelletto humano:
te solo aspetto, et quel che tanto amasti
e là giuso è rimaso, il mio bel velo. -

Deh, perché tacque et allargò la mano?
Ch'al suon de' detti sì pietosi et casti
poco mancò ch'io non rimasi in cielo.

Qui Laura appare bellissima (come sempre del resto) e meno distante e superba; ella manifesta ben due volte il desiderio di avere vicino a sé il suo fedele: «In questa spera sarai anchor meco se 'l desir non erra», dice, «te solo aspetto». Le sue parole non restituiscono alcun pentimento o rimorso davanti a Dio per questo suo amore terreno; la donna amata è sicura che Egli voglia solamente ciò che desidera il suo cuore. Nelle sue parole però potrebbe adombrare il possibile rimpianto di non essere stata abbastanza affettuosa nei confronti di Francesco, che tanto l'aveva amata:

¹⁷⁰ NATASCIA TONELLI, *Per queste orme. Studi sul Canzoniere di Petrarca*, cit., p.119.

¹⁷¹ FEDELE ROMANI, *Laura nei sogni del Petrarca*, cit., p.10.

i' so' colei che ti die' tanta guerra

a meno che questa sua considerazione non nasconda in realtà del personale orgoglio, per essere stata ragione di tanto dolore ma allo stesso tempo di tanta poesia.

Laura ha perso troppo presto la vita terrena e ha lasciato il suo *bel velo*, cioè il suo corpo, in terra: «Et compie' mia giornata inanzi sera [...] e là giuso è rimaso, il mio bel velo». Dal canto suo, in questo incontro con la donna amata, Francesco non si mostra vinto dal dolore, ma al contrario «egli è rapito in estasi dai pietosi e casti detti di Laura: il cielo lo assorbe e lo vince e tende a farlo partecipe della sua luminosa immutabile serenità».¹⁷²

Il radioso aspetto di divinità che Laura mostra in questo sonetto e il sentimento di beatitudine celeste che la caratterizza, in un altro sonetto cedono il posto ad un carattere di maggiore umanità, che avvicina molto di più Laura a noi.

Questa sua nuova bellezza si manifesta nel sonetto 342, dove Francesco addolorato invoca l'ombra consolatrice dell'amata e lei discende dal cielo per confortare ancora una volta il suo poeta. In realtà, più che di un singolo sonetto potremmo parlare di un piccolissimo gruppo di sonetti, i componimenti 340-342, i quali risultano incentrati proprio sulle apparizioni di Laura e sulla loro invocazione da parte del poeta.

Nel sonetto 340 Francesco si lamenta del rifiuto da parte di Laura di confortarlo con le sue apparizioni notturne:

Dolce mio caro et precioso pegno,
che Natura mi tolse, e 'l Ciel mi guarda,
deh come è tua pietà ver' me sì tarda,
o usato di mia vita sostegno?

Già suo' tu far il mio sonno almen degno
de la tua vista, et or sostien' ch'i' arda
senz'alcun refrigerio: et chi 'l retarda?
Pur lassù non alberga ira né sdegno:

¹⁷² *Ivi*, p.13.

onde qua giuso un ben pietoso core
talor si pasce delli altrui tormenti,
sì ch'elli è vinto nel suo regno Amore.

Tu che dentro mi vedi, e 'l mio mal senti,
et sola puoi finir tanto dolore,
con la tua ombra acqueta i miei lamenti.

mentre nel sonetto successivo, con cui il 340 forma una breve sequenza narrativa, Laura, vinta dalla pietà, decide finalmente di riapparire al suo poeta:

Deh qual pietà, qual angel fu sì presto
a portar sopra 'l cielo il mio cordoglio?
ch'ancor sento tornar pur come soglio
madonna in quel suo atto dolce honesto

ad acquetare il cor misero et mesto,
piena sì d'umiltà, vòta d'orgoglio,
e 'nsomma tal ch'a morte i' mi ritoglio,
et vivo, e 'l viver piú non m'è molesto.

Beata s'è, che pò beare altrui
co la sua vista, over co le parole,
intellecte da noi soli ambedui:

- Fedel mio caro, assai di te mi dole,
ma pur per nostro ben dura ti fui, -
dice, et cos'altre d'arrestare il sole.

Le parole di Laura, «intellecte da noi soli ambedui», cioè intese solo dai due protagonisti perché pronunciate in sogno, hanno la capacità di rendere beati gli altri e contengono anche un'importante dichiarazione.

Qui spuntano i primi germogli di un lato di Laura che emergerà nei componimenti successivi. Abbiamo visto come nel sonetto 302 la donna si rivolga al poeta affermando di essere «colei che ti diè tanta guerra»; mentre in questo caso, pur con i dubbi precedentemente esposti, Laura sembrava riferirsi al fatto di essere

stata forse troppo fredda e poco affettuosa nei confronti di Francesco, qui invece la donna si ritiene sicura e soddisfatta di tale passata durezza, dovuta a un fine morale e religioso. Si tratta però di scorci fugaci che lasciano ancora intravedere una Laura affettuosa e umana; le sue parole poi sono sempre tali «d'arrestare il sole», cioè così uniche che anche il sole si fermerebbe ad ascoltare.

Vediamo allora il sonetto 342, da cui eravamo partiti:

Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda,
lagrime et doglia, il cor lasso nudrisco,
et spesso tremo et spesso impallidisco,
pensando a la sua piaga aspra et profonda.

Ma chi né prima simil né seconda
ebbe al suo tempo, al lecto in ch'io languisco
vien tal ch'a pena a rimirar l'ardisco,
et pietosa s'asside in su la sponda.

Con quella man che tanto desiai,
m'asciuga gli occhi, et col suo dir m'apporta
dolcezza ch'uom mortal non sentì mai.

«Che val - dice - a saver, chi si sconforta?
Non pianger piú: non m'ài tu pianto assai?
ch'or fostù vivo, com'io non son morta!»

Ecco dunque manifestarsi quella nuova bellezza a cui avevamo accennato; il carattere di maggiore umanità di Laura si concretizza proprio nelle ultime due terzine, con la descrizione del gesto con cui asciuga le lacrime del poeta e la dolcezza che emanano le sue parole. Mediante queste ultime, la donna amata chiede a Francesco di interrompere quel pianto durato già abbastanza e termina il suo intervento con un'importante affermazione: «Ch'or fostú vivo, com'io non son morta». Laura qui vuole sottolineare un concetto che ritroveremo anche nel secondo capitolo del *Trionfo della Morte*, e cioè che la vera vita è quella paradisiaca.

Un momento decisivo nello scambio di battute tra Francesco e Laura è rappresentato dalla canzone 359, una canzone dialogata in cui la donna, solidale e vicina al poeta, siede sul suo letto e lo conforta rivolgendosi a lui e asciugandogli le lacrime con il tocco delle sue mani. A ridosso della conclusione dell'opera, Laura si materializza "fisicamente" e attraverso la sua voce ricorda il loro amore (corrisposto?) e la consapevolezza di avere, con le sue azioni, tutelato il destino delle loro anime, nonché il futuro che li avrebbe attesi insieme e congiunti a Dio:

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 pieta et di paura smorto
dico: «Onde vien' tu ora, o felice alma?»
Un ramoscel di palma
et un di lauro trae del suo bel seno,
et dice: «Dal sereno
ciel empireo et di quelle sante parti
mi mossi et vengo sol per consolarti».

In atto et in parole la ringratio
humilmente, et poi demando: «Or donde
sai tu il mio stato?» Et ella: «Le triste onde
del pianto, di che mai tu non sè satio,
coll'aura de' sospir', per tanto spatio
passano al cielo, et turban la mia pace:
sì forte ti dispiace
che di questa miseria sia partita,
et giunta a miglior vita;
che piacer ti devria, se tu m'amasti
quanto in sembianti et ne' tuoi dir' mostrasti».

Rispondo: «Io non piango altro che me stesso
che son rimaso in tenebre e 'n martire,
certo sempre del tuo al ciel salire
come di cosa ch'uom vede da presso.
Come Dio et Natura avrebber messo

in un cor giovenil tanta vertute,
se l'eterna salute
non fusse destinata al tuo ben fare,
o de l'anime rare,
ch'altamente vivesti qui tra noi,
et che subito al ciel volasti poi?

Ma io che debbo altro che pianger sempre,
misero et sol, che senza te son nulla?
Ch'or fuss'io spento al latte et a la culla,
per non provar de l'amorose tempree!»
Et ella: «A che pur piangi et ti distempre?
Quanto era meglio alzar da terra l'ali,
et le cose mortali
et queste dolci tue fallaci ciance
librar con giusta lance,
et seguir me, s'è ver che tanto m'ami,
cogliendo omai qualchun di questi rami!»

«l' volea demandar – respond'io allora -:
Che voglion importar quelle due frondi?»
Et ella: «Tu medesimo ti rispondi,
tu la cui penna tanto l'una honora:
palma è victoria, et io, giovane anchora,
vinsi il mondo et me stessa; il lauro segna
triumpho, ond'io son degna,
mercé di quel Signor che mi die' forza.
Or tu, s'altri ti sforza,
a Lui ti volgi, a Lui chiedi soccorso,
sì che siam Seco al fine del tuo corso».
«Son questi i capei biondi, et l'aureo nodo,
- dich'io - ch'ancor mi stringe, et quei belli occhi
che fur mio sol?» «Non errar con li sciocchi,
né parlar - dice - o creder a lor modo.
Spirito ignudo sono, e 'n ciel mi godo:
quel che tu cerchi è terra, già molt'anni,
ma per trarti d'affanni
m'è dato a parer tale; et anchor quella

sarò, più che mai bella,
a te più cara, sì selvaggia et pia,
salvando insieme tua salute et mia».

l' piango; et ella il volto
co le sue man' m'asciuga, et poi sospira
dolcemente, et s'adira
con parole che i sassi romper ponno:
et dopo questo si parte ella, e 'l sonno.

In questo sogno Laura mostra ancora un'aria affettuosa e umana, nel momento in cui siede nuovamente sulla sponda del letto di Francesco. Umane e tenere sono le parole che lei rivolge al poeta: «Dal sereno/ciel empireo et di quelle sante parti/ mi mossi et vengo sol per consolarti» (vv.9-11). Tuttavia, ben presto ci accorgiamo che questa Laura ha dei tratti diversi dalla donna protagonista delle apparizioni precedenti; ella sembra portare con sé un'immagine ieratica, data soprattutto dai due ramoscelli simbolici di palma e alloro che trae dal seno. All'inizio del suo discorso, Laura ripete quel concetto morale e religioso che avevamo letto nel sonetto precedente: ella non è morta, ma è più viva di prima e per questo Francesco non deve addolorarsi ma essere contento della sua miglior vita.

Se all'inizio del nostro discorso avevamo visto in Laura un motivo di pentimento per essere stata ragione di tormenti, lacrime e sospiri, la stessa Laura ora disprezza il loro suono e li definisce «fallaci ciance».

Questa canzone si presenta ricca di poesia, soprattutto per il contrasto tra le parole di Francesco, segnato dal naturale impulso della passione, e i precetti severi di Laura. All'improvviso il poeta cerca di interrompere i suoi ammonimenti, riferendosi ai suoi capelli biondi, ai suoi occhi, ma la donna amata ha ormai assunto un nuovo aspetto; Francesco non vuole piegarsi, anzi cerca di ribellarsi ai suoi consigli, a Laura che vorrebbe spegnere la fiamma nel suo cuore. In realtà, la severità che lei dimostra nasconde una motivazione:

«[...] sarò, più che mai bella,
a te più cara, sì selvaggia et pia,
salvando insieme tua salute et mia».

Laura dunque desidera che il suo poeta resista, per poterlo avere come compagno nel regno dei cieli.

Nel corso della seconda sezione dell'opera gli interventi della donna amata diventano sempre più intimi; la loro qualità «tenderà a evolvere verso un atteggiamento confidenziale che, senza alcuna necessità della *visio in somniis* del poema, anzi con un processo di scambi di ruoli per il quale non è più chiaro chi dei due amanti appaia all'altro»,¹⁷³ culminerà addirittura in una dichiarazione d'amore, durante l'ultimo incontro tra Francesco e Laura, riportato nel sonetto 362:

Volo con l'ali de' pensieri al cielo
sì spesse volte che quasi un di loro
esser mi par ch'àn ivi il suo thesoro,
lasciando in terra lo squarciato velo.

Talor mi trema 'l cor d'un dolce gelo
udendo lei per ch'io mi discoloro
dirmi: - Amico, or t'am'io et or t'onoro
perch'ài i costumi variati, e 'l pelo. -

Menami al suo Signor: allor m'inchino,
pregando humilmente che consenta
ch'ì stia a veder et l'uno et l'altro volto.

Responde: - Egli è ben fermo il tuo destino;
et per tardar anchor vent'anni o trenta,
parrà a te troppo, et non fia però molto. -

Proprio questa dichiarazione amorosa sarà centrale in un'altra opera petrarchesca, i *Trionfi*, dove nel secondo capitolo del *Trionfo della Morte* Laura

¹⁷³ NATASCIA TONELLI, *Per queste orme. Studi sul Canzoniere di Petrarca*, cit., p. 121.

rivelerà l'amore che aveva sempre nutrito per Francesco. Di questo tratterà il paragrafo successivo.

Basti ricordare come nel *Canzoniere* si faccia in effetti riferimento ad un'antica, originaria corresponsione amorosa; è quanto avviene nel sonetto 285, dove Laura viene descritta nelle vesti di madre e di sposa, sempre accanto al poeta, a promettere, con la sua presenza forte e consolatoria, un futuro di gioia comune:

Né mai pietosa madre al caro
figlio né donna accesa al suo sposo dilecto
die' con tanti sospir', con tal sospetto
in dubbio stato sì fedel consiglio,

come a me quella che 'l mio grave exiglio
mirando dal suo eterno alto ricetto,
spesso a me torna co l'usato affecto,
et, di doppia pietate ornata il ciglio,

or di madre or d'amante, or teme or arde
d'onesto foco, et nel parlar mi mostra
quel che 'n questo viaggio fugga o segua,

contando i casi de la vita nostra,
pregando ch'a levar l'alma non tarde:
et sol quant'ella parla, ò pace o tregua.

Presenza consolatoria dunque, che permette a Francesco di tollerare il dolore, a sua volta attenuato dalle parole dell'amata, la quale racconta i casi della loro vita, testimonia il loro passato d'amore e garantisce un futuro sereno, «sia in virtù dell'amore che la spinge a scendere dal cielo per rincuorare l'amato, sia per il fatto di essere anima salva, beata, e dunque ben attendibile mediatrice presso Dio».¹⁷⁴

Ciò che traspare dalle parole di Laura e che balza agli occhi, soprattutto per come il *Canzoniere* l'aveva descritta fino a quel momento, è il ritratto di una donna che contrasta con quello che viene invece condannato nella canzone alla Vergine

¹⁷⁴ NATASCIA TONELLI, *Leggere il Canzoniere*, cit., p. 74.

(e con esso l'amore nutrito per lei). Secondo Natascia Tonelli, tale contrasto si propone come «uno degli elementi di maggior contraddizione, così come di maggior fascino della parte conclusiva del libro». ¹⁷⁵

Francesco quindi, chiede al sogno ciò che la vita non può dargli, tentando di porre fine al dissidio tra il suo amore per Laura e i precetti della morale cristiana, che a quel tempo creavano una via sempre più larga nel suo cuore.

III.3.2 Una dichiarazione d'amore corrisposto?

Abbiamo visto come Laura nella seconda sezione del *Canzoniere* si abbandoni a confidenze e dichiarazioni che contrastano con l'immagine del rapporto amoroso fino a quel momento presentato da Francesco. Se tali dichiarazioni erano già adombrate nei *Fragmenta*, è però in un'altra opera petrarchesca che esse vengono riferite esplicitamente. Si tratta dei *Trionfi*, dove, nel secondo capitolo del *Trionfo della Morte*, troviamo una visione molto estesa e complessa, in cui il dialogo tra Francesco e Laura, ma soprattutto le parole di Laura, portano a dubitare di una mancata corresponsione amorosa, a favore di una celata condivisione di sentimenti.

Se, come credevano gli antichi, i sogni fatti al mattino sono più veridici degli altri, anche quello di Francesco dovette esserlo, dato che avvenne all'alba. Racconta infatti:

La notte che seguì l'orribil caso
che spense il sole, anzi 'l ripose in cielo,
di ch'io son qui come uom cieco rimasto,
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;

¹⁷⁵ *Ibidem*.

e quella man già tanto desiata
a me parlando e sospirando porse,
onde eterna dolcezza al cor m'è nata:

Laura appare dunque a Francesco al mattino, simile all'aurora e ornata di gemme orientali, nel momento in cui si allontana da un gruppo di anime; subito dopo porge la mano tanto desiderata a Francesco e nel fare questo sospira, perché teme di non essere riconosciuta da lui. Esclama allora:

– Riconosci colei che 'n prima torse
i passi tuoi dal publico viaggio? –
Come 'l cor giovenil di lei s'accorse,
così, pensosa, in atto umile e saggio,
s'assise, e seder femmi in una riva
la qual ombrava un bel lauro ed un faggio.
– Come non conosco io l'alma mia diva? –
risposi in guisa d'uom che parla e plora
– Dimmi pur, prego, s' tu se' morta o viva. –
– Viva son io, e tu se' morto ancora, –
diss'ella – e sarai sempre, infin che giunga
per levarti di terra l'ultima ora.
Ma 'l tempo è breve e nostra voglia è lunga;
però t'avvisa, e 'l tuo dir stringi e frena,
anzi che 'l giorno, già vicin, n'aggiunga. –
Et io: – Al fin di questa altra serena
ch'ha nome vita, che per prova il sai,
deh, dimmi se 'l morir è sì gran pena. –

In questa visione Laura non siede sulla sponda del letto, ma preferisce sedersi e far sedere Francesco su una riva verde, dove due alberi simbolici, il lauro e il faggio, creano uno spazio ombreggiato. Il poeta è meravigliato di questo dubbio espresso dalla sua amata, non può immaginare di non riuscire a riconoscerla, tuttavia non riesce a comprendere se ella sia viva o morta. Questa incertezza porta Laura a ripetere il solito concetto di morale cristiana che abbiamo incontrato in alcuni passi del *Canzoniere*: «Viva son io, e tu se' morto ancora». La donna continua il suo intervento chiedendo al poeta di essere breve, perché poco è il tempo

concesso al loro colloquio; in contraddizione con se stessa, sarà però molto prolissa e loquace, e il dialogo tra i due durerà ancora a lungo. Francesco non perde tempo e domanda all'amata se la morte è dolorosa; egli è pensieroso e angosciato da questo passaggio della vita, a cui Laura prontamente risponde:

[...] Mentre al vulgo dietro vai
et a la opinion sua cieca e dura,
esser felice non puoi tu già mai.
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.
Et ora il morir mio, che sì t'annoia,
ti farebbe allegrar, se tu sentissi
la millesima parte di mia gioia. –
Così parlava, e gli occhi avea al ciel fissi
devotamente; poi mosse in silenzio
quelle labbra rosate infin ch'i' dissi:
– Silla, Mario, Neron, Gaio e Mezenzio,
fianchi, stomachi e febri ardenti fanno
parer la morte amara più ch'assenzio. –
– Negar – disse – non posso che l'affanno
che va inanzi al morir non doglia forte,
e più la tema de l'eterno danno:
ma pur che l'alma in Dio si riconforte,
e 'l cor che 'n sé medesimo forse è lasso,
che altro ch'un sospir breve è la morte?

La donna consiglia al suo fedele di non seguire l'opinione del popolo; in effetti la morte, dice, è la fine della prigionia per le anime nobili, tanto che ella vorrebbe che il suo poeta provasse un millesimo della gioia che lei può sentire grazie a quel passaggio, ma è un dolore per chi ha riposto nelle cose terrene ogni propria preoccupazione. Ancora una volta emerge il pensiero cristiano contenuto nella frase «*Viva son io, e tu se' morto ancora*».

Dal suo canto, Francesco non rimane molto soddisfatto della risposta di Laura, in quanto la sua spiegazione si concentra più sulle conseguenze spirituali della morte, rispetto alla morte come fatto fisico e corporeo. Per giustificare il suo

timore allora, Francesco cita una serie di personaggi famosi per la loro crudeltà, colpiti da dolorose malattie, riassumendo gli strazi che una morte violenta e naturale può comportare. A questo punto Laura, costretta dall'insistenza del poeta, conferma che il dolore fisico accompagna sicuramente il travaglio della morte, ma, aggiunge, l'affanno che la paura della dannazione eterna provoca è sicuramente più forte degli altri; conclude poi dicendo che nel momento in cui l'anima si riconforta in Dio, la morte viene ridotta ad un breve sospiro, e passa dunque a parlare del suo personale e sereno passaggio a miglior vita.

A questo punto l'argomento dei due interlocutori cambia e si concentra sull'amore dei due protagonisti. Laura all'improvviso rivela che una cosa Dio non ha potuto annullare e neppure attenuare: il dolore dato dalla pietà per il suo poeta, che si trova a vivere senza la sua amata. Il pensiero di questa pietà che la donna poteva aver provato per lui, porta il poeta a vivere un dubbio angoscioso, e insieme un'improvvisa speranza:

[...] – 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?
che' vostri dolci sdegni e le dolci ire,
le dolci paci ne' belli occhi scritte,
tenner molti anni in dubbio il mio desire. –

A questa domanda Laura risponde innanzitutto con un sorriso, seguito da un sospiro e da parole che probabilmente Francesco avrebbe sempre voluto sentire:

[...] – Mai diviso
da te non fu 'l mio cor, né già mai fia;
ma temprai la tua fiamma col mio viso,
perché a salvar te e me null'altra via
era e la nostra giovenetta fama;
né per ferza è però madre men pia.

Quante volte diss'io meco: «Questi ama,
 anzi arde: or si conven ch'a ciò provvegga,
 e mal pò provveder chi teme o brama.
 Quel di fuor miri, e quel dentro non veggia».
 Questo fu quel che ti rivolse e strinse
 spesso, come caval fren, che vaneggia.
 Più di mille fiata ira dipinse
 il volto mio ch'Amor ardeva il core;
 ma voglia in me ragion già mai non vinse.
 Poi se vinto ti vidi dal dolore,
 drizzai in te gli occhi allor soavemente,
 salvando la tua vita e 'l nostro onore;
 e se fu passion troppo possente,
 e la fronte e la voce a salutarti
 mossi, et or timorosa et or dolente.
 Questi fur teco miei ingegni e mie arti:
 or benigne accoglienze et ora sdegni
 (tu 'l sai che n'hai cantato in molte parti),
 ch'ì vidi gli occhi tuoi talor sì pregni
 di lagrime, ch' i' dissi: «Questi è corso,
 chi non l'aita, sì 'l conosco ai segni»:
 allor provvidi d'onesto soccorso;
 talor ti vidi tali sproni al fianco,
 ch' i' dissi: «Qui conven più duro morso».
 Così, caldo, vermiglio, freddo e bianco,
 or tristo, or lieto, infin qui t'ho condotto
 salvo, ond'io mi rallegra, benché stanco. –

Laura ammette di essere sempre stata legata al poeta ma di aver mantenuto un comportamento e un'immagine di durezza e severità sia per il loro destino sia per il buon nome di loro due giovani. Non solo. Ella ardeva d'amore e la sua fiamma era molto simile a quella di Francesco, ma, dice Laura, la passione in lei «ragion già mai non vinse». Spiega dunque gli atteggiamenti che aveva tenuto nei confronti del poeta: pietosa quando quest'ultimo si mostrava segnato dai sospiri e dal dolore dei suoi sentimenti per la donna, dura e irremovibile quando lui manifestava un'eccessiva passione.

Francesco non riesce a credere a queste affermazioni, soprattutto ripensando alle passate vicende, e dunque investito da un'ansiosa dubbiozza, ammette di non riuscire a credere a quelle parole:

Et io: – Madonna, assai fora gran frutto
questo d'ogni mia fé, pur ch' i' 'l credessi –
dissi tremando e non col viso asciutto.

La nostra protagonista femminile è sdegnata e incredula di fronte a una simile risposta, perciò, per persuadere ulteriormente Francesco, rivela altri fatti e altri segreti:

– Di poca fede! Or io, se nol sapessi,
se non fosse ben ver, perché 'l direi? –
rispose, e 'n vista parve s'accendessi.
– S'al mondo tu piacesti agli occhi miei,
questo mi taccio; pur quel dolce nodo
mi piacque assai che intorno al cor avei;
e piacemi il bel nome, se vero odo,
che lunge e presso col tuo dir m'acquisti;
né mai in tuo amor richiesi altro che 'l modo.
Quel mancò solo; e mentre in atti tristi
volei mostrarmi quel ch' i' vedea sempre,
il tuo cor chiuso a tutto 'l mondo apristi.
Quinci il mio gelo, onde ancor ti distempre;
ché concordia era tal de l'altre cose,
qual giunge Amor, pur ch'onestate il tempore.
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.
Tu eri di mercé chiamar già roco,
quando tacea, perché vergogna e tema
facean molto desir parer sì poco.
Non è minor il duol perch'altri il prema,
né maggior per andarsi lamentando;
per fizion non cresce il ver né scema.
Ma non si ruppe almen ogni vel, quando

soli i tuo' detti, te presente, accolsi,
Dir più non osa il nostro amor cantando?
 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!
 né pensi che, perché ti fossin tolti
 ben mille volte, e più di mille e mille
 renduti e con pietate a te fur volti.
 E state foran lor luci tranquille
 sempre ver te, se non ch'ebbi temenza
 de le pericolose tue faville.
 Più ti vo' dir per non lasciarti senza
 una conclusïon 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 grido. –

Questo passo potrebbe però dimostrare quale fosse il vero carattere dell'amore di Laura. Dalle sue parole si evince che ella in realtà amava innanzitutto se stessa, e poi non tanto il poeta ma l'amore del poeta, che accresceva così il suo femminile orgoglio e la sua vanità. Francesco aveva notato questa *autofilia* dell'amata e di tale comportamento si era lamentato ad esempio nel sonetto 45, inveendo contro lo specchio suo avversario:

Il mio avversario in cui veder solete
 gli occhi vostri ch'Amore e 'l ciel honora,
 colle non sue bellezze v'innamora
 più che 'n guisa mortal soavi et liete.

Per consiglio di lui, donna, m'avete

scacciato del mio dolce albergo fora:
misero exilio, avegna ch'ì non fôra
d'abitar degno ove voi sola siete.

Ma s'io v'era con saldi chiovi fisso,
non devea specchio farvi per mio danno,
a voi stessa piacendo, aspra et superba.

Certo, se vi rimembra di Narcisso,
questo et quel corso ad un termino vanno,
benché di sì bel fior sia indegna l'erba.

Le «non sue bellezze» sono appunto le bellezze di Laura, di cui ella stessa si innamora specchiandosi, alla pari di Narciso, personaggio che infatti viene citato nell'ultima terzina. Francesco poi prosegue, affermando di essere stato cacciato dal cuore della donna, dove ella sta sola con se stessa ed è amante di sé (sebbene altri intendano questo riferimento come il fatto che solo lei sarebbe degna di abitare nel proprio cuore).

Ammettendo dunque che tale fosse il carattere del sentimento che Laura provava per Francesco, allora non devono più stupire i suoi alti e bassi, l'alternarsi di atteggiamenti di durezza e benignità che portano il poeta ad alternare a sua volta momenti di lacrime a momenti di gioia. Se Laura quindi amava non Francesco ma l'amore che Francesco provava per lei, tali bruschi mutamenti d'umore diventano naturali conseguenze del suo stato d'animo. Ecco dunque che quando il poeta manifestava più apertamente il suo amore e Laura era sicura di possederlo, lei si presentava fredda e indifferente, mentre nel momento in cui Francesco dava segni di stanchezza, la donna gli indirizzava sorrisi e sguardi.

Prima di terminare il suo intervento Laura ha ancora qualcosa da aggiungere. La donna accenna infatti a un ricordo indefinito e misterioso: un'ipotetica risposta sotto forma di canzonetta ai detti d'amore di Francesco, e questo passaggio dalla parola al canto era fatto spontaneo nella donna, che, come ricorda altrove il poeta, era solita cantare con dolcezza e soavità; tuttavia è sul secondo accenno che vale la pena soffermarsi.

Abbiamo letto di come Laura si compiaccia della fama che ottiene grazie al suo poeta; a questa manifestazione di vanità si aggiunge però un altro sentimento, diverso, ma che deriva e si accorda con il primo: la donna ammette di dispiacersi di essere nata in un luogo troppo umile e lontano da Francesco, dato che se vi fosse stata una coincidenza meno fortunata, il poeta avrebbe potuto benissimo rivolgersi altrove e lei non sarebbe divenuta così famosa. Ecco dunque che nuovamente Laura ribadisce di essere innamorata del suo bel nome e della fama che può acquistare grazie ai versi di Francesco.

Il poeta dalla sua parte è invece convinto del suo amore fatale per l'amata e così ribatte:

– Questo no – rispos'io – perché la rota
terza del ciel m'alzava a tanto amore,
ovunque fusse, stabile et immota! –

A questo punto Laura ricorda a Francesco che il loro dialogo sta per terminare e di essere breve in eventuali altre sue domande. Il poeta però è ancora turbato da un dubbio, cioè il pensiero di non sapere quanto ancora dovrà vivere senza di lei:

– Or così sia – diss'ella. – I' n'ebbi onore
ch'ancor mi segue; ma per tuo diletto
tu non t'accorgi del fuggir de l'ore.
Vedi l'Aurora de l'aurato letto
rimenar ai mortali il giorno, e l'sole
già fuor de l'oceano infin al petto.
Questa vien per partirne, onde mi dole.
S'a dir hai altro, studia d'esser breve,
e col tempo dispensa le parole. –
– Quant'io sofferarsi mai, soave e leve –
dissi – m'ha fatto il parlar dolce e pio;
ma 'l viver senza voi m'è duro e greve.
Però saper vorrei, madonna, s'io
son per tardi seguirvi, o se per tempo. –

Questa la previsione e dunque la risposta da parte di Laura che, in quanto defunta e molto probabilmente per il fatto di essere martire, conosce il futuro:

Ella, già mossa, disse: – Al creder mio,
tu starai in terra senza me gran tempo.

Con queste parole si conclude il *Trionfo della Morte*.

NOTA CONCLUSIVA

Uno sguardo ai dialoghi che Francesco Petrarca riporta nelle sue opere ci permette ancora una volta di sottolineare come il nostro personaggio femminile sia caratterizzato da più sfaccettature. La raffigurazione di personaggio letterario passivo quale appare inizialmente nel *Canzoniere*, ad esempio, cede poi il passo a una maggiore concretezza e corporeità che traspare ancora di più nel momento in cui a tale figura viene data voce.

Un lettore che affronta le opere petrarchesche risulta subito consapevole di trovarsi di fronte a un personaggio che si distacca dalle figure letterarie femminili a cui era abituato. Laura fin dall'inizio si presenta come donna lontana da quel bagliore aureo che avvolge ad esempio la figura di Beatrice; la donna amata da Francesco è molto più terrena e per certi versi molto più vicina a una donna contemporanea rispetto ai suoi precedenti femminili. Tale personalità la rende sicuramente unica e giustifica la fama che il poeta le diede e di cui lei, come abbiamo visto, non mancò di essere orgogliosa.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI STEFANO, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972.

AGOSTI STEFANO, *Gli occhi le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1993.

ARIANI MARCO, *Petrarca*, Roma, Salerno Editrice, 1999.

BERRA CLAUDIA, *Le Canzoni degli occhi (RVF 71,72,73)*, in «Lectura Petrarce», vol. 30/31, 2010/11.

BERTOLANI MARIA CECILIA, *Il corpo glorioso. Studi sui Trionfi del Petrarca*, Roma, Carocci editore, 2001.

BERTONE GIORGIO, *Il volto di Dio, il volto di Laura. Appunti preliminari*, Quaderns d'Italià, 11, 2006.

CONTINI GIANFRANCO, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.

CUMONT FRANZ, *Un cippe funéraire d'Urbain et le triomphe sur la mort*, in *Recherche sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942.

DE SADE JACQUES – FRAÇOIS – PAUL - ALDONCE, *Mémoires pour la vie de François Pétrarque, tirés de ses œuvres et des auteurs contemporaines*, 3 vols., Amsterdam, Arskée & Mercus, 1764-67.

DOGLIO MARIA LUISA, *IL sonetto CXC*, in *Lectura Petrarce*, vol. I, Padova, Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti, 2010.

FORNASIERO SERENA, *Petrarca: Guida al Canzoniere*, Roma, Carocci editore, 2015.

GETREVI PAOLO, *Le scritture del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal Medioevo a oggi*, Milano, FrancoAngeli, 1991.

LACAN JACQUES, *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1978.

MARCOZZI LUCA, *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze, Franco Casati Editore, 2002.

MARCOZZI LUCA, *Petrarca Platonico. Studi sull'immaginario filosofico del Canzoniere*, Roma, Aracne, 2011.

MARROU HENRI-IRÉNÉE, *Palma et laurus*, in *Patristique et humanisme*, Paris, 1976.

MENGALDO PIER VINCENZO, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci editore, 2014.

PASTOUREAU MICHEL, *Figures et couleurs*, Paris, 1986;

PASTOUREAU MICHEL, *Couleurs, images, symbols: études d'histoire et anthropologie*, Paris, 1989.

PATOTA GIUSEPPE, *La grande bellezza dell'italiano. Dante, Petrarca, Boccaccio*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2015.

PEZZÈ STEFANO, *Laura terrena e Laura celeste. Da candida cerva a beatissima in cielo*, in *Laureatus in Urbe I*, a cura di Luca Marcozzi e Paolo Rigo, Roma, Aracne editrice, 2019.

POZZI GIOVANNI, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.

QUONDAM AMEDEO, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara, Franco Cosimo Editori, 1993.

RICO FRANCISCO, *I venerdì del Petrarca*, Milano, Adelphi, 2016.

SANTAGATA MARCO, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2004.

SANTAGATA MARCO, *L'amoroso pensiero. Petrarca e il romanzo di Laura*, Milano, Mondadori, 2014.

SANTAGATA MARCO, *Il poeta innamorato*, Milano, Ugo Guanda Editore, 2017.

TONELLI NATASCIA, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo e Fondazione Ezio Franceschini ONLUS, 2015.

TONELLI NATASCIA, *Per queste orme. Studi sul Canzoniere di Petrarca*, Pisa, Pacini Editore, 2016.

TONELLI NATASCIA, *Leggere il Canzoniere*, Bologna, Il Mulino, 2017.

ZANATO TIZIANO, *Loci a persona: RVF 4 e 5*, in «Lectura Petrarce», 2014.

SITOGRAFIA

ROMANI FEDELE, *Laura nei sogni del Petrarca*, Prato, Fratelli Passerini e C., 1905.
<https://archive.org>

RIGO PAOLO, *Petrarca e il corpo: una ricognizione del tema*, Arzanà [On line], 19, 2017.
[http:// arzana.revues.org/1050](http://arzana.revues.org/1050)

La *Vita del Petrarca scritta da mons. Lodovico Beccatelli*, in *Le rime di M. Francesco Petrarca: Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta), Trionfi e Altre composizioni*, Venezia, Bortoli, 1739.
https://it.wikisource.org/wiki/Le_rime_di_M._Francesco_Petrarca/Vita_del_Petrarca