

Corrado Bologna

PetrArca petroso

Meditazione di Orfeo – La vera nascita
è la seconda nascita – L’iniziazione; la
nascita culturale

P. P. Pasolini, *Petrolio*, app. 36c

Veluti animal aedificium

L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, IX 5

Os nomes que temos são sonhos

J. Saramago, *A Jangada de Pedra*

Conheces o nome que te deram,
não conheces o nome que tens

Livro das Evidências,
in J. Saramago, *Todos os nomes*

1. Un Nome, un Destino

Il *Nome*, anzitutto. Cioè l'*individuazione*, il segno che ci fa individui, soggetti riconoscibili, “nominabili”; che copre come una maschera (una *persona*) il vuoto della parvenza. Per l'intero arco della vita ciascuno è *inquilino del proprio Nome*: vi prende dimora, lo abita; lo addobba; lo riempie, plasmandolo e lasciandosene plasmare; lo fa respirare, rinnovando lo spirito che vi circola, come si fa con la casa in cui si vive; si accompagna a lui come il corpo alla propria ombra. Il nome dell'essere è Essere¹: «Ego sum “Qui Sum”» è l'au-

1. Cfr. C. Ossola, *Un nome per l'eternità*, in «Rivista di storia e letteratura

todenominazione del Signore, che si dice Essere durante il dialogo con Mosè. È a quel Nome-Essere che Mosè viene invitato a riferirsi indicando la Persona che fonda l'autorità: «Ait: "Sic dices filiis Israel: 'Qui Est' misit me ad vos"» (*Exod.*, III 14).

L'identificazione con il Nome è coincidenza e continuità di Sé, appunto, come Identico: nome e soggetto coincidono, per determinare l'identità dell'Individuo nei termini della sua presenza, della sua personalità, della sua responsabilità. Ognuno è il proprio nome; o forse lo *diventa*, incarnandolo come accoglimento e assunzione di un dono. Per questo il nome ci identifica, ci fa identici nella lineare progressione lungo la vita: è la nostra vita, la traccia verbale dell'Io che la attraversa e la adempie, raggrumando gli atti, le idee, i progetti, le colpe, le realizzazioni intorno alla maschera onomastica, che all'Io offre una dicibile identità.

Il nome, dicevo, è un dono: il primo, per chi si affaccia alla vita. Dunque si riceve, non si sceglie. Altri lo sceglie per noi, prima che noi "si sia" ciò che "si diventerà"; dopo, "si diventa" il proprio nome: ciò che il nome è e significa, lo "si diventa" assumendolo, lo "si è" essendolo. A questo faceva cenno l'antico adagio (sulla cui base si fondò il pensiero etimologico del Medio Evo) secondo cui *nomen est omen*, «il nome contiene il destino». Gesù, nelle pagine che aprono il *Vangelo* di Giovanni (I 42), ribattezza Pietro appena questi dichiara la sua natura di Messia («Intuitus autem eum Iesus, dixit: "Tu es Simon filius Iona: tu vocaberis Cephas. Quod interpretatur Petrus"»); e più ampiamente Matteo (XVI 18) offre la famosa esegesi "spirituale", di fatale importanza anche storica («Beatus es Simon Bar Iona, quia caro, et sanguis non revelavit tibi, sed Pater meus, qui in caelis est. Et ego dico tibi, quia tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam, et portae inferi non praevalent adversus eam»).

Vorrei, in questo senso, che le brevi, splendide frasi di José Saramago che pongo in *exergo* (tratte da due libri che allegorizzano sulla «Conservatória Geral do Registo Civil» come Archivio dei Nomi dell'Universo, e sulla penisola iberica come «zattera di pie-

religiosa», 38 (2002), pp. 271-302; ora, come *Un nom pour l'éternité*, nel suo recentissimo *L'avenir de nos origines. Le copiste et le prophète*, Grenoble 2004, pp. 75-121 (e qui pp. 75-76).

tra» sganciata dall'Europa, e galleggiante nell'oceano verso il continente americano) valessero al modo di un'epigrafe incisa sull'arca viva del testo, sintetizzando l'urgenza conoscitiva e onirica, la forza di desiderio e di sogno che il nome contiene come un segreto e che, in senso pieno, *esprime* nella nostra vita.

L'*interpretatio nominis* implicita nella scelta e nell'imposizione del nome configura un'*interpretatio ominis* esercitata dai nostri genitori con funzione evocativa e sentimentale o augurale, quindi apotropaica, così nei nomi di persone vere come in quelli di personaggi letterari. Gustave Flaubert, lettore erudito di testi medievali, allude di certo al tema dell'amore felice e sventurato, scoperto forse nel 1835 nell'edizione Francisque Michel del *Tristan* (anche se non mi sembra che la critica abbia mai colto e approfondito l'argomento), quando, nel capitolo III della seconda parte di *Madame Bovary* (scritta fra 1851 e '56), mentre percorre «le calendrier d'un bout à l'autre» insieme con Emma, rileva che «elle aimait assez Galsuinde, plus encore Yseult ou Léocadie»; il marito, che è sempre «le pharmacien», si stupisce che non scelga Madeleine: ma Emma «se récria bien fort sur ce nom de pécheresse». Tutta letteraria e basata sull'evocatività dei nomi è la vita di questa straordinaria eroina trasgressiva dell'amor borghese ricucito sull'amor cortese. Nella scena-chiave della “prima volta” con Rodolphe (seconda parte, cap. IX), «elle se rapela les héroïnes des livres qu'elle avait lus et toute la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient et lui parlaient (...)»².

L'articolazione moderna, derivante dalla forma romana, del Nome in “nome proprio” e “nome di famiglia”, o “cognome”, ci fa essere in un solo momento definitorio “noi stessi come individui” e “noi stessi come membri di una parentela”. Ciascuno di noi è insieme un Nome e un Cognome, un Io e un Noi. Gli antichi *nomen* e *cognomen*, indicatori della funzione e del ruolo (in questo senso, ancora una volta del “destino”) individuali e di quelli legati al gruppo di appartenenza, costituiscono, nella loro dialettica, il segno

2. G. Flaubert, *Madame Bovary*. Nouvelle version précédée des scénarios inédits. Textes établis sur les manuscrits de Rouen avec une introduction et des notes, éd. par J. Pommier et G. Leleu, Paris 1949, p. 382 (e per le citazioni che precedono p. 266).

dell'identità complessa di un soggetto che è insieme presente e passato, memoria e speranza.

Ma anche il "nome proprio" spesso ci lega al passato, alla memoria, alla tradizione delle nostre radici. Ognuno avrà esempi da avanzare. Io ne offro uno solo, il più toccante: Primo Levi chiamò «Renzo» e «Lisa Lorenza» i suoi figli in ricordo di Lorenzo Perone (l'archetipico «Lorenzo» proiettato quasi nel tempo del mito, giacché ormai la sua storia «potrà essere compresa (...) come si comprendono oggi i fatti della leggenda e della storia più remota»), l'umile «operaio civile italiano» esterno al campo, che gli offrì «un pezzo di pane e gli avanzi del suo rancio ogni giorno per sei mesi», comunicando per lui con i parenti in Italia. Ogni prigioniero perdeva il nome, diveniva anonimo riducendosi a numero, cifra nella raggelante serie di cifre. Con il suo gesto di condivisione del dolore, nell'assoluta derelizione del campo di concentramento che paradossalmente accomunava i suoi abitanti, gli internati di qua, di là i carcerieri, tutti anonimi «in una unitaria desolazione interna», Lorenzo aveva permesso a Primo di mettere fra parentesi almeno in minima parte la riduzione allo stato bestiale, all'«opposizione rudimentale e binaria» che esclude la «terza via», e di restituire così un senso all'esistere: «Grazie a Lorenzo mi è accaduto di non dimenticare di essere io stesso un uomo». È questa memoria umanistica, proiettata nel futuro del ritorno alla vita, alla generazione, che fruttifica nel nome donato ai figli, parlante pegno di fedeltà e impegno generoso, nel tempo a venire, di una «umanità (...) pura e incontaminata»: nome-arca di salvezza, pegno-impegno che, solo, può sottrarre a «quella totale umiliazione e demoralizzazione che conduceva molti al naufragio universale»³.

Quanto a me, esemplifico con una scheda autobiografica. Il mio "vero" nome è Corrado Eugenio, *in nome e in memoria futura* del

3. P. Levi, *Se questo è un uomo*, cap. *I fatti dell'estate* e *Appendice* (1976) in Id., *Opere*, a c. di M. Belpoliti, con *Introduzione* di D. Del Giudice, 2 voll., Torino 1997, I, pp. 115-118 e 201; e per il valore dell'attribuzione del nome «Lorenzo» ai figli cfr. G. Nissim, *Il tribunale del bene. La storia di Moshe Bejski, l'uomo che creò il Giardino dei giusti*, Milano 2003, p. 61 (nel capitolo *La fabbrica del bene*). L'«opposizione rudimentale e binaria» è evocata da D. Del Giudice nell'*Introduzione* cit. (p. xxxv) a proposito della «caduta del tempo, elemento indispensabile alla narrazione» (p. xxxiii).

fratello di mio padre, Eugenio Bologna (peraltro ancora vivo, quando io nacqui); mia madre (alla quale queste pagine sono idealmente dedicate, in memoria del giorno in cui mi diede un nome) porta lo strano, rarissimo nome «Rinata»: che è in realtà, anagraficamente (ma anche logicamente, se si vuole capirne il senso), «Rinata Olimpia», limpido nome-messaggio scelto *in memoria passata e in nome* di sua nonna Olimpia, scomparsa da poco quando lei nacque: e che lei, letteralmente e allegoricamente, “fece ri-nascere”, “rinnovò”, così come aveva fatto la stessa nonna, in cui si era “rinnovata”, “ri-nascendo”, la sorellina Olimpia, morta pochi mesi prima che lei nascesse. Rinnovare: proprio così ho sentito dire, con formula bellissima, dai contadini del nostro Mezzogiorno, i quali in ciò colgono il nodo di affetti e di intenzioni che nel nome stringe l’individuo al suo “Io”, ad un “Io collettivo”, al progetto di avvenire che ci fa sempre identici e diversi sempre.

In questa unità multipla *il nome ci significa, ci presenta, ci rappresenta*. Il nome è un *meridiano*, nel senso profondo che Paul Celan dava a questo termine⁴: l’istante di coincidenza nello spazio, e l’intero spazio che quel tempo attimale ritaglia, fulmineamente identifica e, condensandovi un’infinita energia di significazione, diversifica da tutto il resto del tempo e dello spazio. La de-nominazione svolge dunque una *funzione mitico-rituale*. Il nome fa di ciascuno una persona e un personaggio: *lo fonda e lo rappresenta*, lo costituisce cioè come identità reale e pubblicamente esibita, e insieme gli fa da maschera nella recita sul palco della vita. Cambiare nome è impossibile, e comunque molto difficile; nonché inutile, è perfino nocivo, dal momento che spezza la linea rappresentativa dell’identità nel tempo e nello spazio, nella memoria collettiva: non lo permette quindi (se non come eccezione rarissima) la legge; non lo vogliono la logica, la morale, la storia.

Cambia nome, invece, chi entra in un Ordine, che, nella *vita nova* segnata dall’abito, assumono un “nome di religione”; anche il papa, una volta eletto, cancella il nome “anagrafico-biografico” sostituendolo con quello che lo inserisce nella serie dei pontefici e così lo trasferisce nella *perennitas* della storia della Chiesa e del mondo.

4. Cfr. P. Celan, *Der Meridian*, in *Gesammelte Werke*, III, Frankfurt am Main 1983, pp. 155 ss.; trad. it. *Il meridiano*, in *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, a c. di G. Bevilacqua, Torino 1993, pp. 3-22.

Talvolta cambiano nome anche gli uomini di spettacolo (attori, cantanti) e gli artisti, i quali scelgono intenzionalmente un *nome d'arte* (uno pseudonimo, “falso nome” che diventa subito “più vero del vero”) per segnalare uno scarto nella loro esistenza, e in certa misura per *fondare una nuova identità*, non più solo biografica, ma, appunto, estetica e poetica. La funzione del nome d'arte è artistica. Diviene anche poetologica, in quanto marchio identificatore di una scelta e di una produzione a quella legata, quindi denominatore di una poetica. Infatti “chi” è, “che cosa” è l'Artista (ossia: che realtà assume la sua identità biografica sul piano storico-estetico, su quello della memoria storica), se non la sua poetica, rappresentata dal “falso” nome d'arte che ricopre, occulta, sostituisce il nome anagrafico “vero”, rendendolo inutile, anzi quasi paradossale come mero attributo di un individuo, che la personalità artistica sopravanza e addirittura rifiuta per la banalità della sua natura servile?

Non sto parlando degli appellativi con cui, per varia ragione, un artista è stato definito nel tempo, e che, appunto, azzerano il valore memoriale del nome anagrafico: chi, se non gli specialisti, ricorda senza dover ricorrere a un'enciclopedia i nomi “veri” del Pisanello, del Pinturicchio, del Perugino, del Pordenone, del Pontorno, del Parmigianino, del Pesarese? Sto riferendomi invece alla scelta intenzionale, da parte dell'artista, di un *nome nuovo* come operatore di un battesimo simbolico, traccia sonora di una trasformazione radicale: al *nome d'arte* come *nome d'artista*. Limitandosi a qualche esempio selezionato fra i nostri artisti contemporanei, si pensi, che so, ai tre fratelli Basaldella, noti solo con il nome proprio, «Afro», «Mirko», «Dino», giacché tutti e tre cassarono il cognome, il quale conserva un valore pratico solo per gli specialisti, non certo per il pubblico. Così Tancredi Parmeggiani cassò il cognome “paterno”, conservando solo il nome “proprio”, e diventando celebre come «Tancredi» (probabilmente con un sottile gioco sull'eroe tassiano). Poi ci sono i mutamenti completi di nome e cognome: non ha senso estetico-poetologico ricondurre alla fatica di un signor Andrea De Chirico (fratello di Giorgio) l'opera vasta e varia che porta la firma di «Alberto Savinio»; e chi acquisterebbe, o anche solo riconoscerebbe e ammirerebbe senza *arrière-pensées* il *Ritratto del cardinale Decano* se fosse firmato Gino Bonichi (come esigevo per gli atti pubblici l'ufficiale d'anagrafe del comune di Macerata), anziché «Scipione»?

Fra i poeti del nostro tempo è significativo il caso del siriano Ali Ahmed Said che ha conquistato fama con il *nom de plume* «Adonis», pubblicando in arabo e in francese liriche in equilibrio fra misticismo e rivoluzione, ispirandosi insieme alla tradizione del sufismo islamico ed al simbolismo e al surrealismo occidentali. Per sua stessa ammissione la scelta dello pseudonimo è nata al fine preciso di riplasmare, con ironica *anticlimax*, l'antico mito mediterraneo di Adonis trafitto dai cinghiali per vendetta di Aphrodite/Ishtar, riplasmandolo nel mitologema personale di «scrittore ucciso dalle riviste letterarie»⁵ che non ne riconoscevano la qualità estetica, e allegoricamente resuscitato, riscattato a *vita nova* sotto il segno della Bellezza, mediante l'assunzione del Nome fatale dell'eroe.

Guardando poi alle avanguardie storiche, apparirebbe irritante, perfino provocatoria, la pretesa di attribuire gli *Alcools* o i *Calligrammes* anziché a «Guillaume Apollinaire», il loro autore “vero” dal nome “falso”, a un individuo “vero” ma del tutto ignorato e istintivamente sospettato “falso”, con quel suo incredibile nome da operetta, cioè «Guillaume Albert Wladimir Alexandre Apollinaire de Kostrowitzky». La ragazza-madre Angelica Kostrowicka, nobile polacca figlia di Michel-Apollinaire Kostrowicky (il cognome venne poi adattato alla grafia francese), declinò questa impegnativa collana di nomi di fronte al notaio Castrucci di piazza Aracoeli in Roma, riconoscendo il neonato come figlio proprio, il 2 novembre 1880: però dopo avere già registrato il 31 agosto l'altro nome (che oggi percepiamo anch'esso come “di fantasia”) «Guillaume Albert Dulcigni», ed aver battezzato il bambino il 29 settembre, nella parrocchia di S. Maria Maggiore, come «Guillelmus, Apollinaris, Albertus»; e soprattutto dopo avere lasciato per ben cinque giorni quel povero esserino, nato il 26 agosto, addirittura innominato⁶!

5. Devo questo interessante esempio contemporaneo alla cortesia di Monica D'Onofrio, che ha richiamato la mia attenzione su un'intervista di Giuseppe Conte a «Adonis», trasmessa nel 2001 da RadioTre-Rai, nella rubrica «Da poeta a poeta» del programma «RadioTre Suite». In quell'occasione «Adonis» dichiarò fra l'altro, agganciando in maniera diretta i due momenti del mito di morte e resurrezione e del rito iniziatico della ri-denominazione: «Je suis Adonis, et ces journaux sont les sangliers, qui me tuent. Je vais signer, dorénavant, 'Adonis'». Sul mito di Adonis si legga M. Detienne, *Les jardins d'Adonis*, con prefazione di J.-P. Vernant, Paris 1972; trad. it. *I giardini di Adone*, Torino 1975.

6. Per tutti i dati qui riassunti si veda la *Chronologie* stabilita in G. Apolli-

Non sarà abusivo, allora, suggerire che, in così aspra selva di orpelli onomastici, e secondo un modello allegorico che vediamo conservarsi in «Adonis», lo pseudo-cognome «Apollinaire», sia stato scelto dal giovane Guillaume con un'intenzione che direi espressamente *mitografica*, e per ragioni affini a quelle che diedero vita ai miti personali del *Poète assassiné e mal-aimé*. Il nome d'arte «Apollinaire» fu assunto in quanto nome d'artista, intenzionale segno allegorico della *forza del destino*. Subito dopo un granghignolesco «Guillaume Macabre», infatti, «Guillaume Apollinaire» è il *nom de plume* assunto in gioventù (1897) per siglare le prime poesie. La selezione, che è definitiva (e il nome stesso diverrà funzione poetica, iscritto in alcune liriche, con ironici giochi di rima)⁷, passa mediante la conservazione/metamorfosi estetica di due (il primo e l'ultimo) fra i molti nomi “naturali” («Guillelmus Apollinaris» / «Guillaume Apollinaire») voluti dalla madre, in memoria del padre di lei («Michel-Apollinaire»). Il nome del Padre della Madre “diventa” il cognome del Figlio senza Padre. Non intendo assolutamente leggere l'evento in chiave psicologica, tanto meno

naire, *Ceuvres poétiques*, a c. di M. Adéma e M. Décaudin, con prefazione di A. Billy, Paris 1965 («Bibliothèque de la Pléiade»), pp. LIII-LXXV (specie LIII-LIV e LVI-LVII). Solo dopo aver concluso questo saggio ho potuto conoscere, grazie alla cortesia dell'autore, i due finissimi studi di V. Magrelli, *Venti volte Breton: per una lettura di «PSTT»*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», 52/4 (1999), pp. 351-369, e *Nominazione e autonominazione in Apollinaire*, in AA. VV., *Interpretare e tradurre. Studi offerti a Luigi de Nardis*, a c. di V. Carofiglio, A. Castoldi, M. Giaveri, G. S. Santangelo e G. Violato, Napoli 2000, pp. 343-352. I due saggi di Magrelli arricchiscono, sviluppandoli in direzioni di grande originalità, temi che mi sembrano ampiamente convergenti, per via autonoma, con quelli presentati in queste mie pagine; in particolare vi si troverà una bella esemplificazione intorno alla categoria di «allonimo» («un autre nom», secondo la felice formula di André Breton, in *Nadja*), con suggerimenti fertili anche dal punto di vista teorico, e con utili integrazioni bibliografiche.

7. Cfr. ad esempio *ibid.*, p. 272 (*Merveille de la guerre*, in *Calligrammes: «Guillaume Apollinaire : arrière»*); ma soprattutto i *Poèmes épistolaires*, dove si ripete il gioco sulla firma inserita nel testo, con funzione di rimante (pp. 760, 761, 765, 780, 791-793); *ibid.*, a p. 831, *Le calendrier pudique, ou les colis pour nos soldats*, in «Au brigadier Kostrowitzky / Pour fêter Saint Apollinaire / Et l'Anisette et le whisky / Allaient, l'allure militaire...» (l'intera poesia è scandita, alternativamente, dalla serie rimica generata dal nome del nonno, che torna a concluderla con quello del poeta: «Apollinaire: militaire: guerre: faire: commère: ordinaire: extraordinaire: colère: guère: verre: manière: affaire: entière: Guillaume Apollinaire»).

psicoanalitica. Constatò, invece, filologicamente, che il nome scelto contiene già, iscritto in sé, quello di uno fra i più importanti e complessi Doppi allegorico-letterari del poeta (lettore famelico e rielaboratore di libri medievali e barocchi), fra i molti di carattere mitologico disseminati con lieve ironia nella sua opera: il mago-Anticristo *Apollonio di Tiana*. E Apollonio è fra i protagonisti dell'*Enchanteur pourrissant*, il primo libro di Apollinaire (1899) che il diciannovenne presentò come il «testament de [s]a première esthétique»⁸, *pastiche* medievaleggiante in cui sono già in germe, come *temi mitico-poetologici*, «tous les ferments de l'œuvre à venir» (e nel quale è chiarissima anche un'altra identificazione, con Merlino, «l'enfant sans père» della tradizione, che Apollinaire trasforma in un ulteriore suo doppio, il «Christ infernal» profetico e rigeneratore)⁹.

È difficile dire se la proiezione del nome che fu del Padre della Madre su quello del Personaggio mitico-letterario preceda la decisione sulla nuova identità o ne sia conseguenza. Ma l'ordine dei fattori interessa poco, essendo il problema, così impostato, di carattere psico-biografico: mentre ciò che conta è l'esito, che ha natura estetico-poetologica. Su questo livello l'evento dialettico della selezione e riplasmazione onomastico-mitografica mi sembra sicuro e parlante: giacché il nome sarà stato scelto anche (suggerisco) perché ne contiene un secondo, ancor più profondo e più luminoso, di carattere ancor più intensamente mitico: quello del “doppio” divino di Orfeo (fi-

8. Cfr. la bella edizione critica e commentata: G. Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant*, a c. di J. Burgos, Paris 1972, in particolare la ricchissima *Introduction*, pp. V-CLXII (e qui soprattutto le pp. XL ss., LXXXIII ss.). Importante l'intero cap. III, *Ferments*, pp. CXXI-CLX, e ivi il § 2, *Le poète et ses personnages*. In *Zone*, la lirica che apre *Alcools* (1913), Apollonio è fra i precursori del volo aereo: «Les anges voltigent autour du joli voltigeur / Icare Enoch Elie Apollonius de Thyane / Flottent autour du premier aéroplane»: così Apollinaire riplasma in direzione futuristica «l'antiquité grecque et romaine», che dichiarano superata già i primi versi della poesia («À la fin tu es las de ce monde ancien (...))»: cfr. *Œuvres poétiques* cit., pp. 39-40. Questa la dedica fermata dall'autore sull'esemplare donato all'amico «À mon ami Jean Sève / Auquel j'ai lu pour la première fois / *L'Enchanteur* en 1909. Il était le premier / À qui je confiais mes idées / Personne ne connut ce testament / De ma première esthétique avant lui» (cfr. l'*Introduction* cit. di J. Burgos, p. LXXIV).

9. Cfr. *ibid.*, rispettivamente pp. CLIV e XV (ed anche p. XCVI, nota 25); nel primo capitolo dell'*Enchanteur* Apollinaire rielaborò il *Lancelot* edito da Philippe le Noir nel 1533, il cui testo è ristampato da J. Burgos nell'*Appendice I*, pp. 189-192.

gura amata da Apollinaire, che nel 1911 ne fa il vero protagonista del *Bestiaire, ou le cortège d'Orphée*), cioè il solare, sanguinario signore greco della poesia e della profezia, *Apollo*¹⁰.

2. Scegliere un Nome nuovo: la «*conversio nominis*»

Scegliere un Nome nuovo, rinnovando o trasformando il primo, quello “naturale”, significa accogliersi come Identico e nel contempo come Differente; significa cambiare dimora rimanendo nella propria, essere in uno autentico e artificiale, ingannevole e veritiero. Nella metamorfosi del nome l'identità senza crepe, solida e liscia, che il nome rappresenta, si riconosce fragile, lascia trapelare fessure ontologiche, microscopiche, profonde. Nel distacco da sé, che il cambiamento del nome implica, la maschera e il volto tornano a far percepire la distanza lieve che li unisce e li separa.

Proprio il Paul Celan che ho rammentato poco fa (e che ad Apollinaire si interessò fin da giovane, traducendolo, soprattutto perché come lui si sentiva assediato dal «ricordo della Perdita»¹¹, com'è noto mutò l'originario cognome bucovino, *Ancel* (in grafia rumena) o *Antschel* (in grafia tedesca), in uno nuovo anagrammato, di fatto sillabicamente retrògato, al modo di *Tris-tan* che nella *Fo-*

10. Si noterà che fra i personaggi dell'*Enchanteur* molti, oltre ad Apollonio di Tiana, hanno natura profetico-divinatoria, di carattere apollineo; fra «les enchanteurs de tous les pays» elencati a p. 52 dell'ed. cit. a c. di J. Burgos appare «la prêtresse de Delphes». Il tema solare (al pari di quello ermetico e quello orfico) è costante nell'opera apollineriana, a partire dalla foneticamente ironica e anche autoparodica chiusa di *Zone*: «Adieu Adieu / Soleil cou coupé» (in *Œuvres poétiques* cit., p. 44); si coniuga spesso ai temi apollineo e cristologico: p. es. in *Le dôme de Cologne*, *ibid.*, pp. 538-539, la seconda strofe si chiude su «le sang du Christ-soleil et du bon pélican» (a p. 538). Sugli aspetti meno noti di Apollo sanguinario e «sensualista», «architetto del puro e dell'impuro», cfr. M. Detienne, *Apollon le couteau à la main. Une approche expérimentale du polythéisme grec*, Paris 1998; trad. it. *Apollo con il coltello in mano. Un approccio sperimentale al politeismo greco*, Milano 2002. Ma si rileggano anche le pagine di M. Yourcenar, *Apollon tragique* (1934 e 1970), riprese in apertura a Ead., *En pèlerin et en étranger*, Paris 1989; trad. it. *Apollo tragico*, in Ead., *Pellegrina e straniera*, Torino 1990, pp. 5-6.

11. Si veda J. Felstiner, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, Yale University Press 1995 (ho sott'occhio la versione spagnola: *Paul Celan: Poeta, superviviente, judío*, Madrid 2003, p. 115).

lie di Oxford, per celare la propria identità, si ribattezza *Tan-tris*¹². E Paul Ancel si trasformò in Paul Celan: nome nuovo, nuova identità poetica all'ombra della quale scrisse per il resto della vita, per giungere alla celebrità ai nostri giorni. Camuffava così, e negava, l'origine paterna, nel momento esatto in cui sceglieva definitivamente l'Esilio e, fra le molte a lui note, la lingua dell'Assassino come «freiwerdende Sprache», «lingua che sta liberandosi» e insieme lingua *in statu nascendi*, la sola da cui riprendere a costruire Parola e Significato, perché in lei «albeggia» mentre «nelle rive inondate dalle sue lacrime / a soli occidui mostra più volte / dove è semente»¹³. Questa Parola liberata dal silenzio «si fa canto» nell'attimo in cui si *pietrifica*, sostituendosi al Poeta che ha perduto e mutato anche il Nome. Non trovo, nella memoria, un altro luogo moderno più prossimo al tragico coniugarsi di derelizione e palingenesi nella *petrificazione*, descritta da Petrarca nella “canzone delle metamorfosi” (la XXIII del *Canzoniere*, stanza V), così vicina, come dirò, al motivo del cambiamento del Nome. Proprio la figura di Atteone, scelta da Celan, chiude (stanza VIII) quel testo petrarchesco fondativo del mito di metamorfosi come resurrezione della Parola poetica¹⁴.

12. Cfr. *La Folie Tristan d'Oxford*, a c. di J. Bédier («Société des Anciens Textes»), Paris 1907 (il testo del ms. è stato ripubblicato da A. Pauphilet in *Poètes et romanciers du Moyen Âge* [«Bibliothèque de la Pléiade»], Paris 1952 e ss., pp. 272-297: cfr. pp. 280 ss.).

13. Per le parole virgolettate in tedesco cfr. Felstiner, *Paul Celan* cit., p. 127 (in una lettera a Hans Bender del 18 novembre 1954, in *Briefe an Hans Bender*, München 1984, p. 34). Per la citazione tradotta: P. Celan, *Argumentum e silentio*, in *Von Schwelle zu Schwelle* (Di soglia in soglia), in Id., *Poesie*, a c. di P. Bevilacqua, Milano 1998, pp. 236-239 (è l'ultima strofe, alle pp. 238-239: «Denn wo / dämmerts denn, sag, als bei ihr, / die im Stromgebiet ihrer Träne / tauchenden Sonnen die Saat zeigt / aber und abermals?»).

14. Il mito metamorfico di Atteone riemerge, sicuramente con una vaga eco ovidiana, in *Argumentum e silentio*, quale luogo mitico di riscatto della Parola poetica nell'attimo ammutolente della Fine: «Jedem das Wort. / Jedem das Wort, das ihm sang, / als die Meute ihn hinterrücks anfiel – / Jedem das Wort, das ihm sang und erstarrte» (A ciascuno la sua parola. / A ciascuno la parola che gli si fece canto, / allorché la muta lo giunse alle spalle, / a ciascuno la parola che si fece canto e impietri») (*ibid.*, pp. 236-237; corsivi miei). La connessione della metamorfosi in Atteone-Cervo come spersonalizzazione e dell'*erstarren* come indurimento/impietramento ha certo in Celan valenze peculiari alla sua poetica: ma è innegabile l'affinità

Carlo Ossola ha fatto notare in un recente, acuto saggio, che «il nome nel tempo corrisponde alla “multiplex persona ac diversa”». Mettono in scena questa maschera, sulle soglie dell'età moderna, Valla, Alberti, Erasmo. «Mutazione e maschera, finzione e nicodemismo, adulazione e impossibilità a conoscersi: tutto concorre a tenere ben unite, nel pensiero classico, *instabilitas* e *vanitas*; l'identità, che il nome testimonia, non risiede nell'accertamento della comunità, ma sarà solo nel dissolvimento ultimo della *parusia*». Nella nostra cultura, nella continuità medievale/moderna, la commedia della vita ha preteso maschere (*personae*) per recitare nel teatro mondano; e l'identità è stata pensata essenzialmente come specchio dell'io, identità dislocata del Medesimo¹⁵. Il cambiamento del nome sembra impensabile, giacché garantisce, come il riflesso d'uno specchio, la continuità dell'eserci dell'individuo: è l'individuo stesso, la sua identità.

Eppure proprio la poesia medievale ci fa assistere a sottili *conversiones nominis*, a giochi di reinvenzione onomastica da parte dei poeti di cui i lettori moderni hanno minimamente colto il valore palinogenetico: cicatrici di una mutazione esistenziale, testimoni esibiti di un'autocoscienza che si trascrive in *conversione*¹⁶, in *svolta nella rotta lungo il viaggio della vita*. «Chi non muta il proprio nome non si è messo ancora sul giusto cammino», dichiarava al tempo di Dante, ricorrendo letteralmente anche ai testi evangelici, il poeta turco Younous Emré (ricordato da Ossola)¹⁷, per far cenno alla conversione della vita e del pensiero che si fa esplicita nella conversione del nome: *conversio nominis*, «viaggio di verità» coincidente con una *mutatio animi* che è anche irriducibile *renovatio*. Questa conversione è di fatto una connotazione, una *risemantizzazione dell'io e dell'Opera*.

rispetto alle stanze V-VIII nella canzone XXIII di Petrarca. Si rileggano almeno i vv. 156-160, che chiudono la stanza VIII: «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».

15. Ossola, *Un nome per l'eternità* cit., p. 286 (in *L'avenir de nos origines* cit., p. 97). In rapporto a un caso medievale studia la relazione tra nome e progetto esistenziale J. Dunbabin, *What's in a Name?*, in «Speculum», 108 (1993), pp. 949-968.

16. Cfr. M. Zink, *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris 2003.

17. Ossola, *Un nome per l'eternità* cit., pp. 278-279 (in *L'avenir de nos origines* cit., pp. 86-87).

A me sembra che noi abbiamo sotto gli occhi, però reso praticamente invisibile dalla consuetudine a pensare il Nome essenzialmente come uno strumento identificativo per così dire “naturale”, come un mero segnale d’indicazione individuale-biografica, il caso più radicale di *conversio nominis* saldato alla *conversio vitae*, di *mutazione del nome* intesa a dichiarare la *mutazione dell’interiorità*, il *rivestire un nome nuovo*, secondo l’avviso paolino (*Ad Ephes.*, 4, 23-24: «Renovamini autem spiritu mentis vestrae, et induite novum hominem, qui secundum Deum creatus est in iustitia, et sanctitate veritatis»). Il caso al quale alludo è quello di Francesco Petrarca.

Si tratta di un caso vistosissimo proprio perché, pur coinvolgendo uno dei massimi poeti di ogni tempo, è rimasto fin qui praticamente invisibile, quasi del tutto ignorato; rilevante, poi, perché non si lega immediatamente a motivazioni di carattere biografico, come avviene ad esempio per i pittori-fratelli poco fa evocati, desiderosi di differenziarsi fra loro annullando l’identità del cognome. E ad ogni modo (ove ci si voglia fermare a riflettere anche su questo piano, e si riscontri una qualche conformità rispetto al modello degli artisti ricordati), è evidente che la decisione di darsi un cognome nuovo è esclusiva di Francesco: suo fratello Gherardo non viene *mai* definito con il cognome «Petrarca» (il che ribadisce che si tratta di un’“invenzione” di Francesco, o che egli accoglie come sua); e non è certo ipotizzabile che Francesco abbia mai avuto nei confronti di Gherardo forme di competizione, o bisogno di differenziazione. Oltretutto, a garantire che l’«invenzione» sforza il nome paterno, camuffandolo e alterandolo in una direzione che dev’essere intenzionale, sta l’eccezionalità linguistica dell’esito *Petrarca*, che da Petracco (o Petraccolo) avrebbe naturalmente generato *Petracchi*, se Francesco non avesse *volutato* invece, come credo, dar vita ad un *nome parlante*.

La scelta di ridenominazione di cui intendo parlare mostra, eventualmente, una forte affinità rispetto ai casi ricordati di Apollinaire e di Celan, che intervengono proprio eleggendo un cognome nuovo per ritoccare quello inerte e rifiutato, offerto loro dalla scheda anagrafica: questa scelta dichiara dunque il suo alto significato allegorico, chiaramente connesso a un’intenzionale opzione ideologica e poetologica. La ridefinizione di sé stesso attraverso il ritocco del suo nome, mi sembra di poter proporre in sintesi, costituisce per Petrarca una *renovatio* (per ricorrere al termine paolino), una *mutatio animi*

(secondo la formulazione agostiniana), che viene fatta corrispondere dal poeta alla stessa vicenda genetico-metamorfica della sua Poesia, nel momento in cui essa «cambia», «si rinnova».

In un fine saggio del 1987, intuendo l'importanza di questa *ri-denominazione*, e insomma del *nome come auto-reinvenzione poetica*, Remo Ceserani pose in risalto, soffermandosi sul tema del nome di Francesco, come egli «compì un tipico gesto umanistico ma anche un significativo gesto individuale. Agì in conformità con una sua ampia, coerente operazione ideologica di costruzione e monumentalizzazione della propria individualità esemplare»¹⁸. Ripercorrendo con ricca documentazione la funzione emblematica della *pietra* e del *sasso* nel *Canzoniere*, Ceserani colse bene le «connotazioni e [i] possibili collegamenti simbolici della materia petrosa e terrosa», analizzando un probabile sistema d'opposizione fra due «pol[i] generativ[i]», di pari forza mitografica¹⁹ anche se non ugualmente esplicitati: *la pietra*, la dura, adamantina²⁰ consistenza terrestre, e *l'aura* celeste, spirituale, aerea. Ma sembra che la sua proposta non abbia avuto fortuna. Vale la pena, invece, di riprenderla come ipotesi per una rilettura organica di alcuni punti cruciali dei *Rerum vulgarium fragmenta*, l'*I-Ching* della poesia occidentale, *libro delle mutazioni* della Vita e dell'Opera.

Come si chiamasse “in realtà” Petrarca, e come, quando e perché egli abbia assunto questo cognome, non solo non è mai stato ricercato; ma la questione non ha mai rappresentato un reale problema scientifico. Eppure già Wilkins rilevava che la famiglia di Francesco «non aveva un cognome ufficiale. Pietro era conosciuto sotto il nome di Pietro di Parenzo, ma più comunemente lo si chiamava Petracco o Petraccolo»²¹. Sta di fatto che Petracco, e France-

18. Cfr. R. Ceserani, «Petrarca»: *il nome come auto-reinvenzione poetica*, in «Quaderni petrarcheschi», 4 (1987), pp. 121-137 (le frasi citate, qui e immediatamente dopo, si leggono alle pp. 121 e 130).

19. Riconosce in Petrarca, ben al di là delle mere insistenze e selezioni lessicografiche, l'espandersi dell'«incontenibile infinità del desiderio, in una proiezione mentale che include anche la dimensione del mito», D. De Robertis, *Petrarca petroso*, in «Revue des Études Italiennes», 29 [1983], pp. 13-37, poi in Id., *Memoriale petrarchesco*, Roma 1997, pp. 11-44 (a p. 37).

20. Sulla metaforica del diamante rinvio al mio «*Vanità delle vanità...*», in *Diamanti. Arte, storia, scienza*, Roma 2002, pp. 15-24.

21. E. H. Wilkins, *La vita di Petrarca e La formazione del «Canzoniere»*, a

sco di ser Petracco, sono i soli esiti onomastici attestati. E soprattutto che Francesco fu *Petrarca* per tutti (in primo luogo per il suo amico Giovanni Boccaccio), e *Petrarca* si firmò.

3. La Valle Chiusa, l'Arca, la Pietra

La documentazione, dicevo, non permette di stabilire quando sia avvenuto esattamente questo battesimo della *renovatio*, attraverso il quale si sancisce la nascita di un *homo novus*. Wilkins propose che il *Wendepunkt* si possa fissare nell'estate del 1340. Non sfuggirà che quel punto di svolta dell'autocoscienza onomastica (potremmo parlare perfino di un fatale evento onomaturgico) coincide con una profonda metamorfosi esistenziale e culturale, sulla quale credo opportuno soffermarmi in breve raccogliendo alcuni dati che definirei proprio *mitografici*, finora mai adeguatamente valutati²².

Da poco (nell'estate del 1337), trasferito a Vacluse, nella Francia meridionale, presso la fonte della Sorga, Francesco aveva acquistato un campicello sassoso («saxose rigidus telluris agellus») ²³, e l'aveva «ripul[ito] dei sassi con le sue stesse mani», facendone un piccolo paradiso. Ancora vent'anni più tardi, aprendo la *Laurea occidens* (la X *Egloga*, che doveva essere già composta verso il 1357, se Boccaccio poté portarsi via da Milano una copia dell'intero *Bucolicum carmen* dopo l'incontro milanese, nella primavera del '59), Petrarca descriverà con leggera variante quel-

c. di R. Ceserani, Milano 1964 (1970²), pp. 13 e 42, ed ora nella nuova ed. curata da L. C. Rossi, Milano 2003 (alla quale conformo le citazioni), p. 5.

22. Cfr. ora (ma solo per la distinzione fra Muse e Ninfe, e per gli scarti dalle *auctoritates* classiche), F. J. Nichols, *Petrarch transplants the Muses*, in *Avignon & Naples. Italy in France – France in Italy in the Fourteenth Century. Atti del Congresso Internazionale Italia in Francia – Francia in Italia: Avignone e Napoli nel '300, Accademia di Danimarca, Roma, 26-28 gennaio 1995*, a c. di M. Pade, H. Rang Jensen e L. Waage Petersen, Roma 1997, pp. 61-68; inoltre L. Marozzi, *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze 2002, pp. 231 ss.

23. F. Petrarca, *Rime, Trionfi e poesie latine*, a c. di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi e N. Sapegno, Milano-Napoli 1951, *Epistole metriche*, a c. di E. Bianchi, p. 766, n° XI (= *Ep. metr.*, III 1, a Giovanni Colonna), v. 8. Il campo e il «diluvio universale» che lo distrugge sono descritti nell'epistola metrica I 1, a Giovanni Colonna, databile appunto al 1340: *ibid.*, n° VI, pp. 742-750. La frase virgolettata che segue è in Wilkins, *La vita di Petrarca* cit., p. 41; ed. 2003, p. 33.

l'«*aridulum rus*» (v. 15) pochissimo fertile e quindi destinato all'abbandono, ma che miracolosamente, fra i sassi e le querce («*inter scopulos nodosaque roborata quercus / creverat*»), genera una «*pulcherrima laurus*» (vv. 20-21); né per caso poco dopo parla di Anfione, visto in sogno mentre con la lira muove «*vivos (...) lapides*»²⁴.

Per realizzare questa metamorfosi culturale della natura selvaggia Francesco ingaggiò una guerra armata («*bellum (...) ingens*», «*certamen*», «*arma*»)²⁵ con le Ninfe della fonte sgorganti impetuose dalle rocce («*de rupibus agmen / prosilit*»), irritate per il fatto che, preferendo a loro le nove Muse, egli ledesse i diritti naturali concessi dalla natura («*sua iura*»). Questo tra le Ninfe selvagge infine «*subact[ae]*» e «*domit[ae]*»²⁶ e Francesco *eroe culturale* che promuove il culto delle Muse, con le valli piene di sassi e di rocce e di acque sotterranee da una parte e prati erbosi e coltivati e poesia nel verziere risuonante di usignoli dall'altra, è uno scontro dall'alterna e faticosa vicenda, ampliato con inattesa prospettiva a tratteggiare una metamorfosi individuale e universale, fino ad assumere tonalità apocalittiche e cosmogoniche:

*omnia nimbo fugientia sidera velo
obduxere oculos ne publica fata viderent
confusum chaos ante diem referentia mundo.*

(...)

(...) gelido quacunque occorre pavori
et fer opem misero, qua sim securior olim,
*si non ista michi mundoque novissima nox est*²⁷.

24. Cfr. F. Petrarca, *Laurea occidens. Bucolicum carmen X*, a c. di G. Martellotti, Roma 1968, pp. 17, 23.

25. Così nella *Metrica* III 1, indirizzata a Giovanni Colonna, vv. 1, 14, 19-20, 31, 44, 60-64 (ed. cit., n° XI, pp. 766-772). E si veda anche l'*Ep. metr.* I 10, vv. 90-92 (*ibid.*, n° VI, p. 748), che parla di «*offensa*» inferta alle Ninfe, introducendo subito dopo una scena simile al diluvio universale, scatenato da Giove pluvio e dall'intero Olimpo contro Francesco e la sua casa.

26. *Ibid.*, pp. 768-772, vv. 52, 101-112.

27. *Ibid.*, pp. 744 e 748, n° VI (= I 10), vv. 11-13 e 111-113 (miei i corsivi). Parenteticamente noto che l'ultimo dei versi citati diede spunto, alla lettera, per l'*incipit* di uno fra i più celebri sonetti sacri (il XIII) di John Donne, poeta elisabettiano: «*What, if this present were the worlds last night?*».

Cinque-sei anni più tardi, in una delle lettere versificate che da Valchiusa spedì a Giovanni Colonna, lo troviamo di nuovo a cantare quella sua epopea georgico-mitografica, quasi si trattasse di ricostruire a futura memoria una guerra fondatrice di nuove dimensioni del reale («est michi cum Nimphis bellum de finibus ingens / auditum fortasse tibi (...)»)²⁸. Francesco, proprio mentre decide di “diventare” Petrarca, sostituisce alle *Pietre delle Ninfe* orgiastiche, selvagge e sterili, la feconda, viva e protettiva *Petra delle Muse*, quella che fa dell’infecunda, irta, “naturale” «Vaucluse» la “culturale”, paradisiaca «Vallis Clausa». Mi domando (e per ora so porre il problema solo in forma d’inchiesta) quanto questa idea di una cosmogonia proiettata sulla misura limitata della Valle Chiusa, *epitome dell’universo* spazializzato in un *luogo* visibile e tangibile proprio grazie alla sua dimensione “in miniatura”, sia collegabile al tema del diluvio universale e del ripopolamento della terra: ossia, per traslato, a una *renovatio animi* come radicale *vita nova*.

Può aiutare a chiarire questo elemento mitografico-allegorico, che se vedo bene non è mai stato fin qui individuato e illustrato, un confronto con alcuni luoghi paralleli del Boccaccio latino, in particolare quello del *Buccolicum carmen* e dell’*Allegoria mitologica* trascritta nello *Zibaldone laurenziano* XXIX.8, fol. 61r-62r²⁹. In essi, tenuto conto delle relazioni strette fra Boccaccio e Petrarca, e della datazione assegnabile alle due opere (prima del 1341 per l’*Allegoria*³⁰, e sicuramente entro il 1367 per il *Carmen*) mi sembra di poter additare un rapporto diretto, anche cronologicamente prossimo, rispetto alla scelta petrarchesca di cifrare nel nome della Valle Chiusa

28. *Ibid.*, p. 766, n° XI (= III 1), vv. 1-2.

29. Cfr. G. Boccaccio, *Opere latine minori (Buccolicum carmen, Carminum et Epistolarum quae supersunt, Scripta breviora)*, a c. di A. F. Massera, Bari 1928, rispettivamente pp. 3-85 (e nella *Nota* al testo, pp. 261-286) e pp. 231-237 (*Nota*, pp. 360-362). Inoltre A. Hortis, *Studj sulle opere latine del Boccaccio, con particolare riguardo alla storia della erudizione nel Medio Evo e alle letterature straniere, aggiuntavi la bibliografia delle edizioni*, Trieste 1879, pp. 357-361 (prima edizione dell’*Allegoria*; per la descrizione del codice e del testo pp. 323-327).

30. Cfr. S. Zamponi, M. Pantarotto, A. Tomiello, *Stratigrafia dello Zibaldone e della Miscellanea laurenziana*, in *Gli Zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*. Atti del Seminario internazionale di Firenze-Certaldo (26-28 aprile 1996), a c. di M. Picone e C. Cazalé Bérard, Firenze 1998, pp. 181-243 (a p. 188).

e nel proprio di Petrarca una complessa *semantica*, un'*allegoria di carattere poetologico*, una vera e propria *mitologia personale*.

Nel Boccaccio della *Genealogia* (1371-72), sulla base dei mitografi medievali più che delle *Metamorfosi* ovidiane (I 252 ss.), il mitologema biblico dell'*arca* di Noè che riporta la vita sulla terra dopo il diluvio universale si riverbera su quello pagano della piccola nave (*cymba parvula*, altrove definita *navicula*)³¹, grazie alla quale Deucalione e Pirra si salvarono dalla furia vendicatrice delle acque che, scatenate da Giove, allagarono il mondo: e se non riuscì loro di ricondurre l'uomo verso gli «aureos mores», almeno lo restituirono ad un'«argenteam vitam». Il legame possibile con l'allegoria petrarchesca dell'apocalisse («novissima nox») e della rinascita spirituale (e poetica) entro i nuovi confini della Valle Chiusa ripulita dai sassi e così strappata alle Ninfe orgiastiche e affidata alle Muse e con loro all'Arte, mi sembra irrobustito dal fatto che Boccaccio sottolinea anche nei dettagli, sia pure in modo implicito, il parallelismo fra l'eroe culturale biblico Noè (secondo Adamo che fonda il rinnovarsi della vita sulla terra, e che come Giona dalla Balena esce dall'Arca quasi resuscitando), e gli eroi culturali pagani Deucalione e Pirra: costoro, usciti dall'*arca* approdata sulle vette di un'alta montagna («montis cacumina»), reintrodussero la vita umana e la civiltà spazzata via dal mondo per l'ira divina ripulendo i campi dalle *pietre* raccolte in terra, che si gettarono dietro le spalle («lapidibus postergatis in pristinum rediere»).

Qualche anno dopo la svolta esistenziale e poetologica di Petrarca, e successivamente alla conoscenza personale con il poeta tanto ammirato, Giovanni Boccaccio, nella *Genealogia deorum gentilium*, dà moderna forma mitografica a quell'antica storia, alla quale, come ho detto, aveva già dedicato l'allegoria nello *Zibaldone* laurenziano. Su questo sfondo, al di sotto delle incrostazioni retoriche,

31. Per *cymba parvula* cfr. G. Boccaccio, *Allegoria mitologica*, in *Opere latine minori* cit., p. 232 (da qui anche le parole latine virgolettate che seguono (eccetto, ovviamente, quelle petrarchesche; e cfr. già l'accenno di Hortis, *Studj* cit., p. 325, n. 2); si veda, peraltro, Ov., *Met.*, I 293-294: «Occupat hic collem, cumba sedet alter adunca / et ducit remos illic, ubi nuper arabat»). Per *navicula* cfr. G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, IV 47 (*De Deucalione filio promethei, qui genuit Ellanum et Psythacum et Dyonisium et Phe<ntratem>*), a c. di V. Romano, 2 voll., Bari 1951, I, p. 204.

si accrescerà forse il senso dell'aggettivo *saxeus*, "sassoso, petroso, freddo come il sasso", al quale in diverse occasioni, in senso positivo come negativo (anche se nel giro di frase pare di intuire una forma di litote), Petrarca ricorre parlando di sé, nelle *Familiares*. Come quando, scrivendo da Avignone a Giacomo Colonna in risposta ad una «iocosa epystola» di lui, nella quale l'amico giungeva a mettere in dubbio l'effettiva esistenza di Laura, si definisce «non ancora di sasso» («usque adeo saxeus non sum»). O come quando, il 6 aprile 1351, tornava a usare una formula retorica affine («nisi sim saxeus»), rispondendo ai reggitori di Firenze che lo invitavano a trasferirsi in quella città³². O quando, ancora, nella famosa, ampia lettera indirizzata a Guido Sette e poi raccolta nelle *Senili*, piena di ricordi giovanili e scandita da nostalgici «Ubi sunt?...» in commiserazione del presente insicuro e pericoloso, tornava a definire implicitamente sé stesso «ferreus aut saxeus», pur nell'inevitabile *mutatio animi* che consegue alla *mutatio temporum*. Quel *saxum*, quella *petra* interiori sembrano un'ancora per chi sa bene «ab initio rerum volvi omnia, nichil stare», e che «contra nature impetum nichil est stabile»³³.

Un testo come la canzone "delle visioni", la CCCXXIII (*Standomi un giorno solo a la fenestra*), impernata su una struttura

32. Per la prima formula cfr. F. Petrarca, *Fam.*, II 9, 31, in Id., *Le Familiari*, ed. critica a c. di V. Rossi, 4 voll., Firenze 1933-1942, I, *Introduzione e libri I-V* (1933), p. 97; sulla lettera cfr. Wilkins, *La vita di Petrarca* cit., p. 23; ed. 2003, pp. 15-16. Per la seconda formula cfr. Id., *Fam.*, XI 5, 12, *ibid.*, p. 334; sulla lettera cfr. Wilkins, *La vita di Petrarca* cit., p. 137; ed. 2003, p. 124; inoltre: Id., *Petrarch's Correspondence*, Padova 1960 («Medioevo e Umanesimo», 3), part IV, *The dates assigned to the letters in the several discussions*, pp. 47-120, p. 66.

33. Si legga l'intera frase «(...) quis enim, non dicam carneus, sed ferreus aut saxeus, tanto non mutetur in tempore? Enee atque marmoree evo cadunt statue; urbes manu aggrete et que iuga montium premunt arces; quodque est durius, solide ipsis ex montibus rupes ruunt: quid facturum rear hominem, mortale animal fragilibus membris et cute tenui compactum?»: Id., *Sen.*, X 2 (*Ad Guidonem Septem archiepiscopum Ianuensem, de mutatione temporum*), in Id., *Prose* cit., pp. 1090-1125 (alle pp. 1094-1095, 1118, 1122; i corsivi sono miei). Per la serie degli «Ubi sunt?» cfr. Wilkins, *La vita di Petrarca* cit., p. 227; ed. 2003, p. 208. La lettera, datata in precedenza al 1354, è stata fissata da Wilkins fra l'estate del 1367 e quella del '68: cfr. Id., *Petrarch's Correspondence* cit., pp. 101-102; Id., *Petrarch's Eight Years in Milan*, Cambridge, Mass., 1958 («The Mediaeval Academy of America Publications», n° 69), pp. 85-87; inoltre H. Nachod-P. Stern, *Briefe des Francesco Petrarca: eine Auswahl*, Berlin 1931, p. 376.

“a polittico” che si snoda nella dislocazione, stanza per stanza, dei più importanti simboli di Laura, e datata fra il 1364-65 (prime due stanze) e 13 ottobre 1368 (data della postilla nel «codice degli abbozzi», Vat. lat. 3196, fol. 2v), del timore e tremore di fronte all’instabilità delle cose offre una prova altissima (v. 75 e ultimo: «Ahi, *nulla*, altro che *pianto*, al *mondo dura!*»), che inevitabilmente richiama circolarmente, per il lessico e per le idee alla clausola del sonetto incipitario, v. 14: «che quanto piace al *mondo* è *breve* sogno», e quindi al v. 5 di quel testo fondativo: «del vario stile in ch’io *piango* et ragiono»). La canzone CCCXXIII è un altro luogo colmo di memoria dantesca, come i commentatori hanno almeno parzialmente segnalato (ma alle «frondi a terra sparse, / e ’l troncon rotto» dei vv. 55-56, che certo derivano da *Inf.* XIII, io aggiungerei anche, antifrasticamente, la «fera gentil» che appare in apertura); e a me pare che intenzionalmente ponga in clausola nella prima stanza la serie rimica dantesca *forte* 8 : *morte* 11 : *sorte* 12, e nell’ultima l’altra, della quale pure si coglie subito la palese memoria dell’*incipit* infernale, *oscura* 68 : *secura* 71 : *dura* 72. Ma nel contempo la canzone ingloba tacitamente il sistema delle metamorfosi figurali: la «fera gentil» è «chiusa in un sasso» (v. 10) che è arca funebre, pietra mortuaria, e tuttavia a quel «sasso» che sigilla la morte un altro «sasso» si oppone, dal quale scaturisce una «chiara fontana» di vita, che sparge «acque fresche et dolci» (v. 38).

Proprio qui la CCCXXIII richiama (trecento numeri più tardi, in un libro altamente strutturato sugli equilibri numerici!) alla canzone XXIII (su cui meriterà di tornare): quasi nell’*apokálypsis* che, sul finire del Tempo, svela l’inganno dello stesso mutare della realtà, sancito fin dalla prima apparizione nel *Canzoniere* della *forma-canzone*. Infatti, proprio mentre recupera (com’è stato proposto)³⁴ l’utopia paesistica della Valle Chiusa (la «chiara fontana» che «sorg[e] d’un sasso» (vv. 37-39) nel «boschetto novo» (v. 25), i «rami santi / (...) d’un lauro giovenetto et schietto» (vv. 26-27), eccetera), di

34. Si vedano M. Feo, *Il sogno di Cerere e la morte del lauro petrarchesco*, in *Petrarca ad Arquà*. Atti del convegno di studi nel VI centenario (1370-1374) (Arquà Petrarca, 6-8 novembre 1970), a c. di G. Billanovich e G. Frasso, Padova 1975, pp. 117-148; R. Bettarini, *Postille e varianti nella canzone delle visioni*, in «Studi petrarcheschi», n. s., 2 (1985), pp. 161-184; M. Santagata, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna 1999, pp. 195-221.

quell'utopico e ormai anche tòpico *locus amoenus* la canzone CCCXXIII distrugge pezzo per pezzo, nella sua feroce *visio* apocalittica, tutto l'armamentario d'allegoria spirituale e poetologica fin qui rievocato. Credo si possa suggerire che, nell'organizzare la struttura senaria della canzone CCCXXIII, Petrarca avesse in mente, contemporaneamente, la canzone XXIII e le sue ramificazioni (a partire dalla LXX, su cui pure si tornerà) e l'esperienza valchiusana nella sua cristallizzazione mitico-letteraria (*Metriche, Laurea occidens*, testi lirici confluiti nei *Rerum vulgarium fragmenta*, che proprio in quegli anni venivano fermati nell'autografo Vat. lat. 3195).

In questa prospettiva mi sembra altamente significativo che uno dei più intelligenti ed eleganti illustratori del testo petrarchesco, Bartolomeo Sanvito, attivo nella seconda metà del secolo XV, colga il legame intratestuale, e insomma la *sinapsi di memoria poetica* creata dall'autore, e nell'antiporta alla seconda sezione delle *Rime* di uno splendido codice oggi Bodmeriano (It. 130) organizzi in un solo testo visivo vere e proprie "citazioni" di vari luoghi del testo verbale. Sanvito raffigura la morte di Laura ponendo in risalto il mito di Atteone (in figura femminile, che entra in un'arca sepolcrale), connettore con la canzone XXIII "delle metamorfosi", ad altri elementi che richiamano tutti alla canzone CCCXXIII "delle visioni" (in primo piano una Laura col capo avvolto in una coltre di nuvole, che adombra il sogno di Cerere; a destra una fonte inghiottita da una voragine e da rocce e pietre che le crollano addosso, ed un lauro spezzato da un fulmine)³⁵.

Il tema della Metamorfosi e quello della Visione apocalittica, imperniati così sul Nonluogo di Valchiusa, petroso e trasformato sotto l'egida delle Muse, si saldano nell'immagine del crollo della Valle e del suo allegorico contenuto di Figure della Poesia.

4. PetrArca nella Valle Chiusa

Come sempre, nell'opera petrarchesca, l'atto fisico dev'essere inteso nel suo far cenno all'evento intimo, al gesto dell'anima.

35. Cfr. S. Maddalo, *Sanvito e Petrarca. Scrittura e immagine nel codice Bodmer*, Messina 2002, p. 75. Si veda, alle pp. 81-83, il commento all'interessantissima tavola XXXIV (a p. 80), ripercorsa in dettaglio alle pp. 100-108, con puntuale riferimento alle stanze della canzone CCCXXIII.

L'oggetto "esterno" sempre allude a quello "interno"; l'interiorità si lascia intuire addobbata nei panni dell'esteriorità³⁶.

Non sarà un caso se a Vacluse, due anni prima, nell'aprile 1338, Francesco, tornato finalmente in possesso del Virgilio appartenuto a suo padre, e che da qualche anno gli era stato rubato, su quel libro latore di memorie e di emozioni forti aveva riletto le *Bucoliche*, le *Georgiche*, l'*Eneide*, con il commento di Servio. Per questo, suggerendogli l'impostazione del dipinto, aveva chiesto all'amico Simone Martini³⁷ di illuminare nel foglio d'apertura un Virgilio con la penna in mano, seduto sotto un albero (che per Wilkins è un alloro), circondato da Servio che solleva la cortina ermeneutica, da Enea, da un pastore e un contadino intento a potare rami secchi³⁸.

36. C. Berra, *La similitudine nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Pisa 1992, cap. I, *Immagini dell'interiorità*, pp. 23-41, affronta la questione, però non occupandosi delle metafore petrose (se non per un cenno a p. 27). – Mentre lavoravo a questo saggio è apparso il bel lavoro di F. Calitti, *Valchiusa «locus locorum»*, in *Spazi, geografie, testi*, a c. di S. Sgavicchia, Roma 2003, pp. 9-29, che riapre con ricchezza di prospettive esegetiche e di documentazione il "dossier Valchiusa", in una direzione convergente con la mia.

37. Si ricorderà che a Simone Martini vengono dedicati i due sonetti LXXVII (*Per mirar Polifemo a prova fiso*), il celebre testo dedicato al ritratto di Laura, e LXXVIII (*Quando giunse a Simon l'alto concetto*), in coppia relativamente autonoma. Non credo sia priva di intenzioni strutturali e funzionali – proprio nella dimensione diegetica del *Canzoniere*, che è fondamentale per la definizione del nuovo Io lirico del *poeta laureatus* Francesco Petrarca – la loro collocazione immediatamente dopo il sistema compatto di canzoni + sonetti LXX-LXXV, ai quali ho proposto (per ora nell'ambito di una «lectura Petrarcae» tenuta a Zurigo il 18 dicembre 2003, di prossima pubblicazione) di integrare anche il successivo sonetto LXXVI, il quale si collega tematicamente e lessicalmente alla serie (cfr. p. es. LXXVI 20 «aprasì la pregione, ov'io son chiuso», e LXXVIII 2 «mi ricondusse a la pregione antica»; inoltre LXXVI 11 «e 'l cor negli occhi et ne la fronte è scritto», che rinvia al tema-base delle «cantilenae oculorum»). Per la storia dei libri petrarcheschi si vedano ovviamente il fondamentale P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*. Nouvelle édition, remaniée et augmentée, 2 voll., Paris 1907 (ed. anast. ivi 1965), e M. Pastore Stocchi, *La biblioteca del Petrarca*, in *Storia della cultura veneta*, II, *Il Trecento*, Vicenza 1976, pp. 536-565.

38. Si noti che nell'*Ep. metr.* I 10, appena citata per la descrizione del diluvio apocalittico che accompagna l'opera di coltivazione e culturalizzazione della natura selvaggia, ai vv. 116 ss. (ed. cit., p. 748) Petrarca invoca da Apollo l'invio di un «fasciculum (...) / frondis apollinee (...) / (...) cuius iacuisse sub umbra / dulce sit»: allusione all'incoronazione in Campidoglio, ma anche alla miniatura di Simone Martini. *Ad arbores suas* è intitolata l'epistola metrica III 6 (ed. cit. n°

È in quel preciso momento che Petrarca scelse il suo deserto petroso nella *Valle Chiusa*, metafora della vita, dell'anima, del corpo, del testo. In quella valle di pietre e d'acqua, coltivandola e lavorandola, trasformandola in un utopico *locus amoenus*, realizzò il raccoglimento interiore degli *sparsa fragmenta animae* che prelude alla raccolta degli *sparsa fragmenta poetici*³⁹. Ed è esattamente allora che (secondo un modello selettivo già additato per Paul Celan, e in parte anche per Guillaume Apollinaire) Francesco decise di rielaborare e trasformare nel proprio cognome il nome del Padre, che in questo modo si conservava e si rinnovava mentre veniva abolito, assumendo valenze mitografiche (come nel modello-Adonis): in quella valle petrosa Francesco «adottò il cognome di *Petrarca*, invece di quello, che sembra avesse usato fino ad allora, *Petracchi*»⁴⁰. Ancora «Franciscus quondam ser Petracchi de l'Ancisa de Florentia» lo chiama Boccaccio nel *Notamentum laureationis* dello *Zibaldone* laurenziano (fol. 73r), databile agli inizi degli anni Quaranta; e lo stesso nome usa nel *De vita et moribus domini Francisci Petracchi de Florentia*, datato da Massera intorno al 1347-49, ma da Michele Feo al 1341-42; mentre i *Versus ad Affricam*, attribuiti decisamente a Boccaccio dal Wilkins, si aprono con la celebre formula: «Ytalie sublimis honor, generosa *Petrarce* / Affrica Francisci soboles (...)»⁴¹. Ma si ricorderà che poco dopo il ritiro a Vaucluse,

VIII, p. 758), diretta a Luchino Visconti, signore di Milano, il quale aveva inviato a Francesco alcuni alberi da frutta da piantare nel suo *pomarium* di Selvapiana. Sull'importantissimo frontespizio si veda ora il saggio di L. B. T. Houghton, *Simone Martini's Frontispiece to Petrarch's Virgil*, in «Paragone/Letteratura», 39-41 (febbraio-giugno 2002), pp. 54-76, con richiami alla bibliografia pregressa.

39. Cfr. F. Rico, *Vida u obra de Petrarca*, I, *Lectura del «Secretum»*, Padova 1974, specie pp. 444 ss.

40. Wilkins, *La vita di Petrarca* cit., pp. 41-42; ed. 2003, p. 33.

41. Cfr. la nota di A. F. Massera nell'ed. cit. delle opere latine minori, pp. 363-367 (Massera trascrive però, commentandolo con un «sic» fra parentesi: «Petrarchi»); M. Feo, *Lo Zibaldone Laurenziano del Boccaccio*, scheda inserita nel catalogo da lui stesso curato: *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine. Mostra, 19 maggio-30 giugno 1991*, Firenze 1991, pp. 342-347, scheda 238, pp. 342-347. Per una revisione di tutta la questione, e per la datazione del *Notamentum laureationis*, cfr. ora Zamponi, Pantarotto, Tomiello, *Stratigrafia dello Zibaldone* cit., pp. 187 ss. I *Versus ad Affricam* si leggono in Boccaccio, *Opere latine minori* cit., p. 100; si veda la nota alle pp. 300-303 sulla tradizione manoscritta, fondata sul ms. Marciano lat. XIV 223, «apografo d'origine padova-

nel 1340, Francesco, forse appena ribattezzatosi «Petrarca», viene invitato a Roma per l'incoronazione poetica in Campidoglio, che sancirà la sua fama suprema. E com'è notissimo, proprio sul frontespizio del Vat. lat. 3195, il monumento librario eretto perché durasse più del bronzo e sul quale era ancor chino al momento della morte, volle istoriare, forse nel 1366, un inequivocabile, definitivo «Francisc[us] Petrarch[a] laureat[us] poet[a]».

Vaucluse è il luogo dove Petrarca, come Agostino, misura la propria voce, il tempo, la memoria. La Valle Chiusa è, per PetrArca, l'Arca di salvezza e di rinnovata restituzione all'Arte; ed è anche la sua Anima, giacché «est in animo memoria praeteritorum», e in quella clausura il tempo della storia si stringe in un punto⁴². Il piccolo Sorga è il suo Lete. L'immersione virtuale del vecchio Io di Francesco di Petracco nelle acque di quel fiumiciattolo (in una valle petrosa chiusa al mondo ma al centro del mondo idealmente collocata, giacché attraverso quella chiusura egli esce dal tempo per comunicare con il futuro, e forse con l'eternità) opera la sua metamorfosi nel nuovo Io lirico, della quale i *Rerum vulgarium fragmenta* illustrano l'ontologia e la fenomenologia. La proiezione, e infine la coincidenza utopica di questo luogo non solo con l'attività dello scrivere, ma con il desiderio e con l'immagine stessa della vita (del "filo della vita" con i suoi tre nodi principali), è chiarissima nella lettera «ai posteri»⁴³, composta fra 1365 e 1371 ma interrotta non a caso all'altezza dei fatti del 1351 (e collocata poi a chiudere le *Seni-*

na» scritto da Giovanni Dondi dall'Orologio «molto facilmente prima del 1389» (*ibid.*, p. 302 e nota 2).

42. Cfr. Aug., *Conf.*, XI 28: «Quis igitur negat futura nondum esse? Sed tamen iam est in animo expectatio futurorum. Et quis negat praeterita iam non esse? Sed tamen adhuc est in animo memoria praeteritorum».

43. F. Petrarca, *Posteritati*, a c. di G. Martellotti, in *Id.*, *Prose*, a c. di G. Martellotti, P. G. Ricci, E. Carrara e E. Bianchi, Milano-Napoli 1955, pp. 2-19 (alle pp. 12-13): «(...) diverticulum aliquod quasi portum querens, repperi vallem perexiguam sed solitariam atque amenam, que Clausa dicitur (...). Longa erit historia si pergam exequi quid ibi multos ac multos egerim per annos. Hec est summa: quod quicquid fere opusculorum michi excedit, ibi vel actum vel ceptum vel conceptum est (...)» («cercavo un rifugio come si cerca un porto, quando trovai una valle piccola ma solitaria ed amena, che si chiama Valchiusa (...). Sarebbe una lunga storia se volessi raccontare tutto quello che ivi ho fatto per tanti e tanti anni; basti questo: quasi tutti i libricoli miei li ho compiuti o cominciati o concepiti lì (...)).».

li), e nei celebri versi che Petrarca inviò proprio fra aprile e maggio 1351 a Philippe de Cabassoles, a clausola della *Familiare* XI 4:

Valle locus Clausa toto michi nullus in orbe
 gratior aut studiis aptior ora meis.
 Valle puer Clausa fueram iuvenemque reversum
 fovit in aprico vallis amena sinu.
 Valle vir in Clausa meliores dulciter annos
 exegi et vite candida fila mee.
 Valle senex Clausa supremum ducere tempus
 et Clausa cupio, te duce, Valle mori⁴⁴.

L'esistenza, la scrittura, sono ormai una Valle Chiusa; l'anima è il Sasso che la sigilla, proteggendola e riparandola dalla storia, dalle trasformazioni. Come ho detto, la metamorfosi del nome del Poeta si lega a mio parere, in senso allegorico e poetologico, a quella del nome di «Vaucluse» in «Vallis Clausa», della Natura in Cultura, dello sterile Sasso che copriva la terra nella valle “al tempo delle Ninfe” in Pietra feconda che, chiudendola, rende possibile la nascita della «pulcherrima laurus» nel nuovo “tempo delle Muse”.

5. «Vir sapiens aedificat domum suam super petram»

La tradizione allegoristica dei Padri medievali assume in chiave religioso-spirituale la figura della Pietra. Avanzo l'ipotesi che Petrarca, trascrivendolo da religioso a spirituale-poetologico, possa aver assunto dai mistici cistercensi e vittorini anche il tema allegorico dell'*Arca del Patto* (replica di quella di Noè) come «*spiritualis aedificii exemplar*» contenente le *lapideae tabulae* (*Deut.*, 5, 22). Il tema fu rifiuto poi nell'invenzione del proprio nuovo cognome e indirizzato a diversa finalità, svolgendo le mirabili formule dei contemplativi, soprattutto di Bernardo di Chiaravalle e di Ugo di San Vittore (autori ben noti a Petrarca, e la cui diffusione già pres-

44. Id., *Fam.*, XI 4, 2, ed. V. Rossi cit., II, *Libri V-XI* (1934), p. 331. Il testo si legge anche, con una versione a fronte, in Id., *Rime, Trionfi e poesie latine* cit., p. 852-853. Sulla lettera cfr. Wilkins, *La vita di Petrarca* cit., p. 135; ed. 2003, p. 122. Richiama opportunamente questi versi, per sostanziare il suo ragionamento intorno al ruolo simbolico di Valchiusa, Calitti, *Valchiusa «locus locorum»* cit.

so i poeti volgari antichi, a partire da un trovatore moralistico come Marcabru, è stata da tempo riconosciuta)⁴⁵:

Ingredere ergo nunc si secretum cordis tui, et fac habitaculum Deo, fac templum, fac domum, fac tabernaculum, *fac arcam testamenti, fac arcam diluuii, vel quocumque nomine appelles*, una est domus Dei. (...) Hujus vero *spiritualis aedificii exemplar* tibi dabo *arcam Noe*, quam foris videbit oculus tuus, ut ad ejus similitudinem intus fabricetur animus tuus. (...) *Habent (...) quoddam esse suum res in mente hominis*, ubi illa etiam, quae in seipsis vel jam praeterierunt, vel adhuc futura sunt, simul subsistere possunt. Et in hoc quodammodo rationalis anima similitudinem sui Creatoris habet⁴⁶.

45. Penso soprattutto alla rara individuazione, da parte di Au. Roncaglia, di un passo dell'*Homilia IX in Ecclesiasten* (PL, 175, coll. 171B-172B) come probabile fonte d'ispirazione, accanto al brano di Servio sull'*incipit* delle *Bucoliche*, del moralistico *vers del fau* (BdT 393, 33, edito e studiato già dallo stesso Roncaglia, *Marcabruno: «Lo vers comens quan vei del fau»*, in «Cultura neolatina», 11 [1951], pp. 25-48): cfr. anche Id., *Trobar clus: discussione aperta*, in «Cultura neolatina», XXIX (1969), pp. 5-51 (a p. 52) e *Les troubadours et Virgile*, in *Lectures médiévales de Virgile*, Roma 1985 («Collection de l'École française de Rome», 80), pp. 267-283 (a p. 282). Sulla scuola vittorina si veda almeno (anche per la bibliografia pregressa) P. Sicard, *Hugues de Saint-Victor et son École*, Turnhout 1991, specie pp. 231-251 (*Intériorité de l'âme et expériences spirituelles*), ove si troverà anche una breve selezione di testi in versione francese. Quanto alla conoscenza di Ugo da San Vittore da parte di Petrarca, essa fu segnalata da de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., I, p. 113, il quale fra i codici petrarcheschi oggi nel fondo Latino della B. N. di Parigi inserì il n° 2540 (proveniente dalla biblioteca visconteo-sforzesca: cfr. p. 104, n° 539), contenente lo *Speculum Ecclesiae* e i *Dialogi* di Gregorio Magno, ma sul quale «il n'a pas laissé en marge la moindre observation de lecteur» (*ibid.*, II, p. 216). Nessuna documentazione ci rimane, invece, dell'eventuale (e probabile) conoscenza delle opere mistico-morali di Ugo. Si veda anche, nel libro di P. de Nolhac, tutto il capitolo IX del tomo II, *Les Pères de l'Église et les auteurs modernes chez Pétrarque*, pp. 189-237, e in particolare le pp. 208 e 216, e la nota 1 a p. 208, a proposito della citazione di Ugo nella petrarchesca *Contra Gallum*, che andrà intesa nel senso di una sua distinzione e difesa rispetto ai barbari scrittori «gallici» (e infatti Ugo, sia pure erroneamente, viene definito da Petrarca «Saxonem», non assimilabile agli spregiati «francesi»): cfr. F. Petrarca, *In difesa dell'Italia (Contra eum qui maledixit Italiae)*, a c. di G. Crevatin, Padova 1995, p. 118 (ringrazio per la segnalazione Monica Berté, che sta per pubblicare l'edizione critica del testo).

46. Ugo di S. Vittore è autore di un ampio trattato in 4 libri *De arca Noe morali* (leggibile nella *Patrologia latina* del Migne, vol. 176, coll. 617C-680D), e di un breve (15 capitoli) *De arca Noe mystica* (*ibid.*, coll. 681A-704°). Le prime due frasi virgolettate si leggono nelle coll. 621D-622B (ma l'intero capitolo II è dedicato al tema dell'*aedificatio* allegorica dell'Interiorità (*cor*), rappresentata proprio

Diventare e rimanere uno «spirituale aedificium»; restaurare il soffitto e le pareti con «legni che non marciscano e stiano ben fermi» («tigna imputribilia et immobilia»); «superaedificare» sé stessi «tanquam lapides vivi», trasformandosi in «dom[us] spirituales»: questo propone Bernardo, e con lui i cistercensi, in un'elaborazione enorme del tema. L'immagine della *Pietra spirituale*, alla quale Bernardo dedica pagine di alto e intenso allegorismo, è di certo presente alla mente di Petrarca, il quale nel *De vita solitaria* dedica un intero capitolo (*De solitudine beati Bernardi*) al modello della scelta eremitica del grande monaco nella *Clara Vallis* di Clairvaux, paragonando con parole esplicite alla propria elezione della *Vallis Clausa* di Vaucluse la sua riduzione «in silvis et in agris», avendo per «magistr[i]» soltanto «quercus et fag[i]»⁴⁷. Sull'*amplificatio* del *Salmo XXXIX* 3

nei termini di un edificio, di una costruzione artificiale); la terza nella col. 635A (in apertura del cap. I del libro II, intitolato: *De arca sapientiae*: coll. 635A-636B). Nelle coll. 622A-B, in un lungo elenco di realtà cosmico-allegoriche, il *Tabernaculum* dell'Arca del Patto è fatto coincidere con l'intera Scrittura, e con l'universo come scrittura divina: «Fecit habitaculum, factus est patrocinium; hoc unum totum est, et totum hoc unum est, domus Dei est, civitas regis est, corpus Christi est, sponsa Agni est. Coelum est, sol est, luna est, stella matutina est, auro-
ra est, tuba est, mons est, desertum est, terra promissionis est, navis est, via in mari est, sagena est, vinea est, ager est, arca est, horreum est, praesepe est, subjugale est, equus est, apotheca est, aula est, thalamus est, turris est, castra est, acies est, populus est, regnum est, sacerdotium est, grex est, pastor est, ovis est, pascua est, paradisus est, hortus est, palma est, rosa est, lilium est, fons est, fluvius est, porticus est, columba est, vestis est, margaritum est, corona est, sceptrum est, thronus est, mensa est, panis est, conjux est, mater est, filia est, soror est. Et ut brevius concludam de hac, et ad hanc, et propter hanc omnis Scriptura factus est». E poco dopo (col. 623A): «Templum est angelici sive humani intellectus capacitas, quod scilicet templum impletur ab his quae sub eo sunt. Quia tanta est divinatorum operum immensitas, ut ad ea perfecte comprehendenda nullius creaturae intelligentia sufficiat. Implet cor nostrum consideratio eorum non comprehenditur a corde nostro immensitas eorum». Ringrazio Mira Mocan e Peter Godman per aver attirato la mia attenzione su alcuni di questi notevolissimi testi di Ugo di San Vittore.

47. Le parole citate a titolo esemplificativo sono tratte dai *Sermones in Canticum Canticatorum* di Bernardo, in *PL*, 183, coll. 785A-1198A, *Sermo XLVI*, 8-9, coll. 1007B-1008B; ho sott'occhio l'utile traduzione italiana: Bernardo di Chiaravalle, *Sermoni sul Cantico dei Cantici*, 2 voll., a c. di D. Turco, Roma 1996, I, pp. 23-31 (in particolare 29 e 31). Già de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., II, p. 224, sottolineava l'importanza del pensiero bernardiano nella riflessione di Petrarca, con il richiamo anche ad altri luoghi.

(«Statuit supra petram pedes meos»), richiamando all'instabilità e lubricità del «terrenum» insicuro (che sembra di udire riverberata nelle descrizioni petrarchesche della crisi cosmica di Valchiusa), Bernardo edifica un meraviglioso edificio testuale. La Pietra spirituale e interiore (i cui «foramina» sono i «vulnera Christi»: e da quella fessura, volta da allegoria mistica a metafora poetologica, sgorgherà la «chiara fonte» di Valchiusa) è allora il nuovo pilastro solido e fortissimo del Tempio intimo e universale, la salda costruzione capace di opporsi alla fralezza dolorosa delle cose terrene:

Vir sapiens aedificat domum suam super petram, quid ibi nec ventorum formidet injurias, nec inundationum [cfr. Matth., 7, 24-25]. Quid non boni in petra? In petra exaltatus, in petra securus, in petra firmiter sto. Securus ad hoste, fortis a casu; et hoc quoniam exaltatus a terra. Anceps est enim et caducum, terrenum omne. Conversatio nostra in coelis sit, et nec cadere, nec dejici formidamus. In coelis petra, in illa firmitas atque securitas est. Petra refugium herinacii [cfr. Ps., CIII 18]. Et revera ubi tuta firmaque infirmis securitas et requies, nisi in vulneribus Salvatoris? Tanto illic securior habito, quanto ille potentior est ad salvandum. Fremit mundus, premit corpus, diabolus insidiatur: non cado; fundatus enim sum supra firmam petram⁴⁸.

Fra tutti (anche se l'esplorazione nei mistici del XII secolo andrebbe compiuta con adeguato rigore di dettaglio, specie fra le opere di Riccardo di San Vittore o a lui attribuite) è il vittorino Ugo, forse, l'autore che più sviluppa in sincretismo tematico l'idea di quest'edificio interiore che è l'*Io*, costruito con strutture e materiali spirituali, «in petra exaltatus, in petras securus» rispetto alle tentazioni e al Ca-

48. Bernardo, *Sermones in Canticum Canticorum* cit., *Sermo LXI*, coll. 1070D-1074D (la citazione da col. 1072 A-B: i corsivi sono miei); cfr. la citata trad. it., vol. II, pp. 163-171 (a p. 165). Dei sermoni bernardiani esiste ora una bella edizione in tre volumi, con versione francese a fronte, a c. di J. Leclercq, apparsa a Parigi nella collana "Sources chrétiennes" delle Édition du Cerf, Paris 1996-2000. Importante la serie dei *Sancti Bernardi Opera*, a c. di J. Leclercq, C. H. Talbot e H. M. Rochais, Roma 1957-1977. Una nuova edizione degli *Opera omnia* è stata approntata, con versione a fronte, a c. di F. Gastaldelli, dall'editore Città Nuova di Roma a partire dal 1984. – Di dom Leclercq si possono leggere con grande profitto, nella prospettiva che qui si assume, almeno i lavori seguenti: *L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du moyen âge*, Paris 1957 (trad. it. *Cultura monastica e desiderio di Dio. Studio sulla letteratura monastica del Medio Evo*, Firenze 1983); *Umanesimo e cultura monastica*, Milano 1989; *Le vocabulaire latin de l'expérience spirituelle dans la tradition monastique et canoniale de 1050 à 1250*, Paris 1989; *Saint Bernard mystique*, Paris 1948 (trad. it. *San Bernardo: la vita*, Milano 1989).

so, associando quest'idea all'altra apocalittica e soteriologica dell'Arca di salvezza, che è anche Arca di nuova alleanza, a sua volta basata sull'immagine dell'"edificazione" di una struttura che "contiene", "protegge" e "salva" l'Interiorità dalla sua proteiforme mutevolezza. Modello e figura dell'Anima come edificio e tabernacolo di contemplazione («*Arca est anima*. In arca debemus salvari, ad ipsam redeunt, ipsam intrante, sicut scriptum est: "Redite ad cor praevaricatorum"»); «In tabernaculo vero interiore arca est»); *imago templi* che l'"edificazione spirituale", secondo il dettato paolino («templum (...) Dei sanctum est, quod estis vos»: *I Cor.*, 3, 17) innalza nell'Interiorità, divenuta *theatrum memoriae* e restaurazione individuale ed escatologica, trasmutazione e rinascita di una nuova Forma personale⁴⁹; *spazio invisibile da edificare nella pietra dello spirito*: l'Arca del Patto è segno mistico e morale di nuova alleanza («haec arca Ecclesiam significat»), tempio di sapienza e di fermezza, culla di salvazione, pegno e impegno di memoria nella metamorfosi della rinascita, che conserva però «sine mutabilitate»⁵⁰, lungo il tempo, le ra-

49. I due passi in latino che precedono sono tratti dalle *Posteriores exceptiones* attribuite (dubitativamente) ad Ugo di San Vittore (cap. XIV, in *PL*, 175, col. 642D) e dal *De tripartito tabernaculo* di Adamo Scoto (cap. IX, 157 in *PL*, 198, col. 762B). Henri Corbin ha dedicato pagine splendide all'*imago templi* come figura spirituale ed escatologica, alla procedura iniziatica del *ta'wil* nell'esegesi gnostico-ismailita che si sviluppa nell'Iram islamico, e che «perviene a far sorgere (resuscitare) la persona spirituale angelica interiore, nascosta dietro la maschera della personalità terrena, il Tempio di Luce nascosto dietro il Tempio del corpo materiato»: si veda soprattutto *Temple et contemplation*, Paris 1980; trad. it. *L'immagine del tempio*, Torino 1983 (la frase virgolettata è a p. 49). Si veda anche E. Zolla, *Le potenze dell'anima*, Milano 1968; Id., *L'amante invisibile. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica*, Venezia 1986 (su *La Dama del Petrarca*, pp. 114-117); Id., *Verità segrete esposte in evidenza. Sincretismo e fantasia. Contemplazione ed esotericità*, Venezia 1990 (specie il cap. *Gli usi dell'immaginazione*, pp. 69-99: su Petrarca, pp. 85 ss.).

50. Cfr. Id., *De arca Noe morali* cit., coll. 623B-C, a proposito di *Isaia* LVII: «Templum in hoc loco intelligi potest circuitus temporum et ambitus saeculorum. Tempora namque dum cursu suo in seipsa redeunt, quasi quemdam templi ambitum gyrando circumscribunt. Quid ergo dicit: Ea, quae sub ipso erant replebant templum, sic intelligendum est, quod omnia saeculorum tempora plena sunt operibus Dei, et omnis generatio narrat mirabilia ejus. Vel sic legi potest. Ea, quae sub ipso erant, implebant templum, id est ea, quae implebant templum sub ipso erant, quia quidquid temporaliter volvitur, intra et infra aeternitatem invenitur, immensitas enim aeternitatis temporales angustias intra se claudit, quia et

dici fondative dell'essere. Così conserva e trasforma la memoria di sé il Petrarca che (penso alle *Epistole metriche*, alla lettera a Guido Sette, al *Triumphus temporis*, allo stesso schema biografico-narrativo dei *Rerum vulgarium fragmenta*) percepisce nella fragile mutevolezza del tempo una minaccia di morte.

Il legno vivo dell'Arca di Salvezza e del Patto è, per Ugo di San Vittore come per altri allegoristi morali, *lignum vitae*: è l'*arbor sapientiae* che viene seminato, fatto germinare, fiorisce e frutta attraverso l'applicazione delle virtù e della *disciplina*⁵¹. Non un'Arca di legno vivo, quindi, edifica Petrarca: ma, riprendendo l'*interpretatio* allegorica del proprio cognome inventato, un'Arca di «pietra viva» (*Rvf*, L 78 e CXXIX 50: su cui si tornerà). *Pietra viva* che traduce il *lapis vivus* della tradizione dei lapidari, ed è quindi anche la *peira*, la «pietra focaia» che accende la fiamma, già cara ai trovatori (e proprio al Marcabru del *vers del fau*, che «segon trobar naturau» porta con sé «la peir'e l'esc'e-l fozill»); ma che riprende e rifonde nel contempo anche il *lapis* vivo e che dà vita, antica e parlante *figura Christi*⁵².

S'intenda con chiarezza: in alcun luogo dell'opera petrarchesca si troverà una dottrina, e tanto meno un'esperienza, di tipo mistico. Né sto proponendo qui una lettura che vada in questa direzione: al più potrei ricordare che già nella biblioteca di Vaucluse (databile a prima del viaggio in Italia dell'inverno 1337), come risulta dall'elenco dei *libri peculiares*, oggi nell'ultimo foglio del ms. Parigino Lat. 2201, dopo le opere di Cicerone, di Seneca, e le sezioni di *Rhetorica*, *Storica*, *Poetica*, *Grammatica*, *Dialectica*, *Astrologica*, figurava un buon manello di scrittori morali e di opere spirituali, soprattutto di Agostino; e, in particolare, che l'inte-

prius tempore est, quod nunquam coepit, et posterius tempore, quod finem nescit. Et supra tempus est, quod mutabilitatem non recepit».

51. Per le citazioni di questo capoverso tratte da Ugo di San Vittore si vedano, *ibid.*, i capitoli XIV-XVIII del libro II (coll. 644B-645D); tutto il libro III (coll. 647A-664A); i capp. IV e V del libro IV (coll. 668C-672B).

52. Senza volere in alcun modo far cenno a un pensiero ermetico-alchimistico in Petrarca, ricordo che *Il Parallelo Lapis-Cristo* si intitola il cap. V di *Psychologie und Alchemia* di C. G. Jung (1944), ove sono raccolte le fonti tardo-antiche e medievali: cfr. la traduzione italiana (di Roberto Bazlen) *Psicologia e alchimia*, volume XII nella serie delle *Opere junghiane* (e come volume fuori collana, Torino 1981).

stazione di quell'elenco suonava: «Libri mei / Peculiares ad religionem non transfu- / ga, sed explorator, transire soleo»⁵³.

Io propongo invece che nel campo metaforico del quale mi sembra di poter decrittare almeno i temi e le figure essenziali, mai esposte in chiaro dall'autore (e difatti mai colte e commentate dai critici), tuttavia cifrate con puntuali richiami fra i dettagli e il sistema, si debba riconoscere una *rielaborazione poetologica del modello mistico-allegorico di tipo religioso*, che Petrarca trovava nei suoi «libri peculiari». Suggesto che in chiave poetologica *PetrArca*, ricettacolo stabile e immutabile di segretezza e di sapienza nascosta, sia l'inedita figura allegorica dell'Io lirico di Francesco, riplasmata attraverso l'associazione allegorica delle due figure della Petra e dell'Arca. Si tratta, oramai lo si vedrà chiaramente, della stessa figura che dice «Io» dialogando con Agostino⁵⁴, nel *Secretum*, impegnandosi, come Francisco Rico ha visto acutamente, a «sparsa anime fragmenta recollig[ere]» proprio mentre intraprende la «collectio» delle «rime sparse», gli «sparsa fragmenta» di rime volgari. Il pensiero è già agostiniano («ea (...) colligere (...) in memoria, (...) sparsa»: *Conf.*, II 1, 1 e X 11, 18). E anche in Ugo, come in altri allegoristi medievali, poiché «ab initio cum paucis, raro, obscure et in abscondito locutus est Deus», l'animo nostro, «perfectae stabilitatis impatien[s]», dovrà rinunciare alla «rerum varietat[s]»: e quindi «colligendus est», deve *raccogliersi* per *raccogliere in nuova Unità i frammenti che lo costituiscono*.

La clausura nell'Arca-Vallis Clausa sigillata dal Sasso diviene allegoria perfetta della *recollectio animi*, della riconquista di *salus* e di *salvatio* per l'anima e per il corpo, della ricerca di stabilità, pietra stabile protetta nell'Arca tra le infinite pietre edificate nella storia, che crollano e muoiono. È possibile che agisca, nella mitopoiesi petrarchesca, un'interferenza di elementi della devozione

53. Cfr. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., t. II, *Excursus VII, Le catalogue de la bibliothèque de Vaucluse*, pp. 293-296. Nella nota 2 di p. 293 de Nolhac ricorda l'individuazione da parte di Novati della fonte seneciana (*Ad Lucil.*, II 4) di queste parole.

54. Sull'influenza agostiniana in Petrarca, oltre al già ricordato, importante volume di F. Rico, *Vida u obra de Petrarca*, si veda É. Luciani, *Les Confessions de Saint Augustin dans les lettres de Pétrarque*, Paris 1982; inoltre A. Niero, s. v. *Pétrarque*, in *Dictionnaire de spiritualité*, XII, Paris 1984, pp. 1208-1217 (a p. 1210 si chiarisce che «on ne trouve chez Pétrarque ni une expérience ni une doctrine de type mystique»).

mariana, la *Foederis arca* (così le litanie della Vergine), l'*Arca salutis e salvationis*: e proprio alla Vergine sarà dedicata la poesia che chiude il *Canzoniere*. La Valle Chiusa dell'Interiorità, trasformata in Pietra Viva fruttificante nel segno delle Muse dopo l'eliminazione delle Pietre Sterili delle Ninfe, si fa Arca di un Patto nuovo esistenziale e poetico, non più Sepolcro ma Tempio, spazio di contemplazione alla quale il testo dei *Rerum vulgarium fragmenta* darà voce: Francesco di ser Petracco "rinasce" e "si rinnova" come *PetrArca*.

In non diversa direzione si muoveranno due secoli più tardi, probabilmente recuperando proprio i mistici medievali e ripensandoli attraverso le tradizioni neoplatonica e cabbalistica, gli ermetici cinquecenteschi, lettori e commentatori di Dante e di Petrarca, la cui poesia riconurranno per primi al magistero dei trovatori provenzali, allorché immagineranno (primo e sommo fra tutti, Giulio Camillo) un *Theatro della Sapienza* capace di cogliere le idee eterne e immutabili, fundamenta del reale. Il *Theatro* camilliano è vivo, è una «mens fenestrata», un «animus fabrefactus»; coincide con l'interiorità dell'individuo che attraverso un lungo e sottile esercizio spirituale basato sulla forza di concentrazione e sull'attività della memoria, riesce, giunto alla *deificatio*, a cogliere i nessi universali fra le radici delle idee, delle immagini, delle cose, e a renderli stabili e fecondi⁵⁵.

Per questa via frutteranno, in direzione della modernità, le riflessioni dei poeti, dei filosofi e dei teologi medievali intorno al «cassero della mente», al «castello interiore» che è «torre dell'ani-

55. Per il modello templare del *Theatro* camilliano (il titolo della versione più ampia, ancora inedita e all'edizione della quale sto lavorando, è *Theatro della Sapientia*), ispirato direttamente al Tempio di Salomone (e che verrà ripreso con altrettanto esplicita intenzionalità nell'*Idea della Pittura* di G. P. Lomazzo), si veda *L'idea del Theatro*, Firenze e Venezia 1550, ed. a c. di L. Bolzoni, Palermo 1991, p. 51: «Salomone al nono de' Proverbii dice la sapienza haver edificato casa, et haverla fondata sopra sette colonne. Queste colonne, significanti stabilissima eternità, habbiamo da intender che siano le sette Saphirot del sopraceleste mondo, che sono le sette misure della fabrica del celeste et dell'inferiore, nelle quali sono comprese le idee di tutte le cose al celeste et all'inferiore appartenenti». Per l'illustrazione delle parole latine virgolettate rinvio al mio: *Il «Theatro» segreto di Giulio Camillo: l'«Urtex» ritrovato*, in «Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura», 1/2 (1991), pp. 217-271 (specie 222 ss., con indicazione delle fonti e della bibliografia specifica).

ma»⁵⁶, *locus clausus* corrispondente ad un metaforico concretarsi del «locus qui non est locus», di cui Agostino parlava nelle *Confessioni* per definire lo Spirito e il suo ricettacolo segreto⁵⁷. Ma su questa strada si era già posto poco dopo la morte di Petrarca, con la sua ricerca intorno alla forma architettonica come «création de l'esprit», Leon Battista Alberti, allorché nel *De re aedificatoria* proponeva la formula straordinaria (tanto da potersi assumere fra le epigrafi di tutto questo ragionamento): «veluti animal aedificium»⁵⁸. L'edificio è per lui animato: è un animale di pietra viva, pietra spirituale, colma di spirito impietrato. È in qualche modo la concretizzazione di un'idea, l'estrofflettersi di un tracciato intimo.

Figura divina di *cosmocrator*, creatore e armonizzatore universale di *artificialia* come Dio lo fu dei *naturalia*, è l'architetto che dà vita alla pietra proiettando nella compagine materiale la sua idea

56. Sulle metafore architettoniche dell'interiorità esiste un libro bellissimo e colmo di dottrina, scritto da un'eccellente allieva di Carlo Ossola, Ilaria Gallinaro (*I castelli dell'anima. Architetture della ragione e del cuore nella letteratura italiana*, Firenze 1999). Questa ricerca permette di ripercorrere storicamente la coniugazione del tema dell'"edificazione interiore" ad altri di decisiva importanza nell'elaborazione, fra Medioevo ed età moderna (Leopardi, e oltre), di un *lessico dell'interiorità*: soprattutto la metaforica del «Palazzo» (o «Castello») dell'Anima e del Corpo, le cui "porte" sono i sensi. All'*arx rationis* nella specifica accezione petrarchesca, ma con escursione verso i presupposti classici e romanzi, sono dedicate le pp. 87-107; alla figura del *cassero della mente* le pp. 179-89.

57. Cfr. Aug., *Conf.*, XIII 9, 2: «Cur de illo [*scil.* lo Spirito] tantum dictum est, quasi locus ibi esset, qui non est locus (...)»; la frase si conclude dichiarando: «in dono tuo requiescemus: ibi de te fruemur, requies nostra, locus noster» (il «canto delle ascensioni» è la sequenza dei *Salmi* dal 120 al 134, che Agostino citava già all'inizio del IX libro delle *Confessiones*, cap. 2: la denominazione deriva dal richiamo della "salita" dalla bassa valle di Babilonia alle montagne della Giudea, nel ritorno dall'esilio; lo rievocava l'"ascensione" al tempio nella triplice solennità annuale). Si veda anche (fra i vari luoghi significativi) almeno Id., *Enarrationes in Psalmos*, IX 15, in *PL*, 36, col. 124: «Locus autem animae non in spatio aliquo est, quod forma occupat corporis, sed in delectatione (...)».

58. L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, IX 5, ed. a c. di G. Orlandi e P. Portoghesi, 2 voll., Milano 1966, II, p. 811. Le parole in francese fra virgolette sono di P.-H. Michel, *Un idéal humain au XV^e siècle. La pensée de L. B. Alberti (1404-1472)*, Paris 1930, p. 443 (che a p. 448, citando la formula albertiana, commenta: «l'œuvre architecturale est organique»). Mi riprometto di riprendere e sviluppare adeguatamente questa prospettiva, cui qui di necessità si può solo brevemente accennare.

semplicissima e complessa, il suo compiuto progetto immaginale (ciò che quasi due secoli più tardi, dopo Vasari, Federico Zuccari definirà il «disegno interiore»). L'immagine di uno «spirituale aedificium» resiste nel pensiero europeo, anche oltre i limiti dell'allegorismo medievale: si laicizza, prende dimensioni più simboliche che allegoriche, e politico-istituzionali, sociali, piuttosto che spirituali. Arborente e ramificato è l'edificio di Santiago Calatrava, mosso da una mercuriale mobilità quello di Frank Gehry: essi rinnovano oggi la cinquecentesca coincidenza di architettura e di pensiero filosofico intorno ai rapporti fra la *natura magistra*, la "forma" della mente e l'artificio struttivo. Dinamico in senso concreto, nel suo movimento espansivo nello spazio e nel tempo è il Palazzo del Louvre, nel quale si riverbera lungo i secoli l'antico progetto, di Carlo V a Granada e di Filippo II all'Escorial, di restituire alla vita il Tempio della Sapienza di Salomone⁵⁹. Il Louvre è il Corpo impietrato del Re, di tutti i Re di Francia nella loro serie genetica e dinastica, che aggiungono ciascuno una parte di sé al corpo politico-sociale che il Palazzo rappresenta nel cuore della capitale, e dunque nuove membra all'organismo architettonico (nel contempo la Reggia e lo Stato) che, come un'Arca di alleanza, racchiude e preserva non solo il Re, ma la Regalità.

Si torni al cuore del problema, a Petrarca, all'allegoria del palazzo-tempio interiore, coincidente con il suo Nome (inutile sottolineare, poi, quanto i *Trionfi* per un verso dipendano da un modello figurale più antico, e per un altro diano vita a una rigogliosa *imitatio*, fino al barocco). L'identificazione della Valle, della Pietra, dell'Arca e dell'Interiorità è in Petrarca nitidissima; e recupera di certo una lunga tradizione non solo monastica. In maniera non dissimile (anche se da interpretarsi soprattutto alla luce dell'eremitismo medievale) Abelardo, l'Abelardo amato e studiato da Petrarca, eletto fra i suoi modelli di pensiero e perfino di scrittura sul difficile tema dell'amore, nella I lettera del celebre e discusso epistolario, la *Historia calamitatum*, dopo avere descritto le proprie sventure ero-

59. Cfr. J. A. Ramírez, *Evocar, reconstruir, tal vez soñar (el Templo de Jerusalén en la historia de la arquitectura)*, in J. A. Ramírez, A. Corboz, R. Taylor, R. J. Van Pelt, A. Martínez Ripoll, *Dios arquitecto. J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid 1994, pp. 1-50, specie 37-47, *Materialización: de Borromini a Le Corbusier* (e ivi p. 43). Inoltre: R. Taylor, *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Madrid 1992, specie cap. I, *Arquitectura y magia*.

tiche in termini vicinissimi a quelli che pochi anni dopo di lui Jaufrè Rudel riplasmerà in senso “cortese”, e avere narrato le vicende del concilio di Soissons, racconta di essersi ritirato nei pressi di Troyes «ad solitudinem quandam», e paragona esplicitamente quel *buen retiro* protetto dagli assalti delle tentazioni mondane, pieno solo di «gleba[e]» e di «herba[e] aggest[es]», alla «metropolis et arx mentis», «la cittadella e la rocca della mente»⁶⁰.

Si ripensi, avendo sott'occhio l'allegoria⁶¹ mitografica rievocata nel paragrafo precedente, ad alcuni dei numerosi luoghi dei *Rerum vulgarium fragmenta*⁶²; ed insieme al *Secretum*, e all'ampilissimo epistolario latino: sulla *pietra* si gioca spesso, ricorrendo ai lemmi «pietra»/«petra», «sasso»/«saxum» (e il «sasso» è sempre la «rupe» del colle valchiusano, chiamato a svolgere una rilevante «funzione (...) nel romanzo d'amore»)⁶³. La figura è centrale nel celebre sonetto 117 («Se 'l sasso, ond'è più chiusa questa valle»), attribuibile al primo o al secondo soggiorno valchiusano, dove si allegorizza ancora sul nome di *Val-chiusa*, e dove, nei «sospiri (...) sparsi» dei vv. 5-7, è chiarissimo, e letterale, il richiamo di genere poetologico al sonetto incipitario del *Canzoniere* («Voi che ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri ond'io nutriva il core...»). La lirica, per sua natura autoreferenziale, non ammette illustrazione visiva. Però proprio sui *Rerum vulgarium fragmenta*, soprattutto fra Quattro e Cinquecento e con elaborazione e fissazione di schemi iconologici di ampiezza secolare, illustratori intelligenti si impegnano in sistemi di accostamento di immagini al testo, che non sarebbe errato definire «esegetici». Il loro lavoro si svolge in maniera talora consapevole, talora probabilmente con scarsa tra-

60. Cfr. Abelardo, *Lettere*, I 11, a c. di N. Cappelletti Truci, Torino 1979, pp. 78-81 (con versione a fronte). Il testo critico della *Historia calamitatum* è quello fissato da J. Monfrin, Paris 1959 (2^a ed. 1962). Su Abelardo in Petrarca cfr. P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme* cit., pp. 217-223.

61. Sulla funzione dell'allegoresi e del recupero di tradizioni mitografiche antiche in Petrarca si veda Marcozzi, *La biblioteca di Febo* cit. (con riferimento a problematiche vicine a quelle che si affrontano in questo saggio, cfr. soprattutto le pp. 29 ss., 107 ss., 131 ss., 219 ss.).

62. Un repertorio tematico delle occorrenze di *petra* riferito a Laura è offerto da Ceserani, «Petrarca» cit., specie pp. 130 ss.

63. M. Santagata, *Petrarca e i Colonna. Sui destinatari di R. v. f., 7, 10, 28 e 40*, Pisa 1988, p. 92.

sparenza dei valori testuali: ma in qualche caso (come nel codice Bodmeriano ricordato poco fa) attraverso la costituzione di una fita trama simbolica di immagini collegate e fuse in sincretistica sinne-doché visiva, svolgendo pienamente «la funzione di trasferire nelle immagini i significati del testo e di reinterpretarli»⁶⁴. La Pietra (il Sasso), la Fonte, la Valle, il Lauro, l'Arca sepolcrale, sono fra i segni più frequentemente e felicemente tradotti in illustrazione.

Mi domando, infine, se anche quella durissima pietra, quel sasso posto a protezione e a garanzia della chiusura nell'autoesilio interiore, fossero nella mente di Petrarca quando nel *Secretum* (composto nel 1342-43 e ritoccato fino al 1353) poneva in bocca ad Agostino quel per me finora davvero misterioso richiamo al pianto dell'esule verso la patria lontana, nel *Salmo* 136: «omnem cogitatum, qui transacti temporis admonet, excute et, ut aiunt, *ad petram* parvulos tuos allide ne, si creverint, ipsi te ceno subruant»⁶⁵.

Occorre dunque che si riapra e si riesamini per intero anche il *dossier* di Valchiusa ("valle chiusa da un sasso", utopica Arca petrosa sigillata da un Sasso, romitaggio separato dal mondo, valle infernale ma anche purgatoriale e quindi iniziatica), su cui ha richiamato l'attenzione di recente Floriana Calitti. A me pare che Valchiusa costituisca l'epicentro di dinamismo di una *figura spaziale dell'Io lirico*, proiettata allegoricamente e camuffata nell'astrazione della topografia reale (lo stesso avviene per il monte «Ventoso», vetta di iniziazioni mentali e di ascensioni spirituali oltre che fisiche, del quale altrove mi sono occupato; ma nell'allegorismo topografico di Petrarca è Amore a venire assimilato ad una salita «alpestra e dura» lungo un ancora assai dantesco «spinoso calle»: XXV 12-13)⁶⁶.

64. Maddalo, *Sanvito e Petrarca* cit., p. 75.

65. F. Petrarca, *Secretum*, III 13, 9, ed. a c. di U. Dotti, Roma 1993, pp. 174-175 (con versione a fronte); si veda ancora la bella edizione e versione a c. di E. Carrara, in Id., *Prose* cit., pp. 22-215 (alle pp. 188-189: testo latino e versione italiana); si veda la traduzione anche Id., *Il mio segreto*, a c. di U. Dotti, Milano 1981, p. 218. Il richiamo è a *Ps.*, 136, 9: «Beatus qui tenebit et allidet parvulos tuos ad petram».

66. Ho esposto queste tesi per ora in forma orale, in un seminario tenuto presso l'Università di Santiago de Compostela. Ma mi permetto anche di rinviare ai miei due studi: *La testa oltre le nuvole. Per un lessico del Pensiero nella tradizione europea*, in *Il sole e la luna* (= «Micrologus», 12), 2004, pp. 343-371; *Ascensioni spirituali*, in *Les montagnes de l'esprit: imaginaire et histoire de la montagne à la Renaissance*, Actes du Colloque international de Saint-Vincent, 22-

Il *sasso*, la *petra*; anzi, direi proprio *Petra*, con la sua bella lettera maiuscola, come la Donna fantasmizzata nelle canzoni dantesche: questo il referente, non impressionistico ma allusivo, del rinnovato *Petrarca*. La *Petra* è, per il Petrarca di Valchiusa, e dopo Valchiusa, oggetto d'una *deissi trascendentale*, identificatore di un segno poetico, di una traccia allegorica: e, come nel caso della *Petra* di Dante, non «persona» o «personaggio», almeno nel senso imposto dalla pesante abitudine positivistica, che sarà ormai il caso di archiviare.

6. «In petra exaltatus, in petra securus, in petra firmiter sto»

Si ritorni ora, fatta luce sul retroterra ideologico-mitografico che accompagna la *mutatio animi* (ed anche, si vorrebbe aggiungere, *vitae et operis*) del poeta, al punto centrale del discorso: la scelta onomastica che trasforma Francesco di Petrarco in Francesco Petrarca, risemantizzando, attraverso questo scarto, sia la sua identità personale, sia quella autoriale.

La scelta è probabilmente databile, si è detto, intorno al 1340, e comunque prima della metà del secolo, quindi nel momento in cui sta prendendo corpo l'idea di un libro unitario di poesia. Nel suggerire che si rifletta sul probabile *senhal* scavato da Petrarca nella natura fonico-semantica del suo stesso nome (*Petra* + *Arca*, *Petr/Arca*, *PetrArca*: «arca di petra», «arca petrosa», o anche «petra che è arca»: sia nel senso del «sepolcro», sia in quello del «ricettacolo»⁶⁷, mi sostiene il fatto che le ricerche di metodo intorno

23 novembre 2002, a c. di R. Gorris, in corso di stampa. Sulla metaforica ascensionale nella topografia amorosa di Petrarca si veda altresì Ceserani, «*Petrarca*»: cit., pp. 135 ss. Quanto alla memoria dantesca attiva nel sonetto XXV (*Amor piangeva, et io con lui talvolta*), oltre a *Par.*, XVII 59-60, che sta alla base del citato v. 13 di Petrarca, si veda il rivolgimento divino «al dritto camin» del v. 5 (oltre al ricorso all'«uso di rimanti e di termini chiave propri del proemio infernale», rilevato da M. Santagata nel suo commento al *Canzoniere*, Milano 1996, p. 131). Per il richiamo al «dossier Valchiusa» cfr. F. Calitti, *Valchiusa «locus locorum»*.

67. Anche *arc(h)a*, d'altra parte, ha numerose occorrenze nel *Canzoniere* e nei *Trionfi*, ma soprattutto nelle opere latine, a partire dalle *Familiars*, dalle *Seniles* e dalle *Metrice*; si veda p. es. *Sen.*, I 5, 16, con l'idea che la vita sia un'arca di dolore e di fatica: «Profecto fumus, umbra, somnium, prestigium, *nichil denique nisi luctus et laboris archa vita est* que hic agitur; quod unum boni habet: ad aliam vitam via est»: cfr. ora, dopo le edizioni cinquecentesche, e in attesa del-

all'*arte allusiva* sono ormai così complesse e sofisticate da avallare simili ispezioni. L'idea che si possa lavorare, per capir meglio i poeti medievali, intorno ai loro crittogrammi, ai giochi onomastici e paronomastici (sui nomi propri o altrui) consapevolmente finalizzati a una segnaletica ermetica, perché di secondo livello, è ormai passata in giudicato nella Filologia, soprattutto in quella romanza.

Superfluo soffermarsi su esempi ormai da manuale: l'ipotesi di un paragramma del genere *Carestia/Crestia/Chrétien*, finemente suggerita da Roncaglia, e sulla quale altri si sono in séguito cimentati, ricostruendo anche la complessa tramatura di idee e di posizioni di poetica che coinvolge il *senhal* di *Tristan* nel dibattito trobadorico di seconda e terza generazione; la costruzione di lambiccati castelli lessicali intorno ai nomi («veri»? «falsi»? o solo «d'arte», cioè «rifatti ad arte», «riconnotati ad arte?») di *Jaufre*, di *Marca-bru*, di *Raimbaut* (per non dire del topònimo *Aurenga*)⁶⁸. Sul fronte mediolatino, del provocatorio antagonista Abelardo i detrattori giocano il nome, deformandolo nella grottesca, tangibile fisicità di un grassoccio *Ab-ai-lard*, o di un belante *Baelardus* (ho in mente una poesia satirica di Gualtiero di Châtillon)⁶⁹. E sarà sufficiente ricor-

l'edizione critica curata da S. Rizzo: Pétrarque, *Lettres de la vieillesse*, I-III, a c. di Elvira Nota, traduzione di F. Castelli, F. Fabre, A. de Rosny, presentazione e note di U. Dotti, Paris 2002, p. 55; cfr. anche P. Piur, *Petrarchas Briefwechsel mit deutschen Zeitgenossen*, Berlin 1933, pp. 114-119; e E. H. Wilkins, *Petrarch's Correspondence* cit., p. 8). In particolare, nella *Met.*, II 5, 12, vv. 120 ss., si rievoca l'Arca del Patto («*Non ego nunc Aron virgam, nec federis arcam / Nec testamenti veteris mea pignora quot sint / Quotque novi monimenta sequar (...)*»); in mancanza di un'edizione moderna e critica di questo testo, ricorro all'ed. elettronica curata da P. Stoppelli, *Opere di Francesco Petrarca*.

68. Si vedano soprattutto Au. Roncaglia, *Carestia*, in «Cultura Neolatina», 18 (1958), pp. 121-137. Sull'*interpretatio nominis* in Chrétien si veda da ultimo S. Bianchini, «*Interpretatio nominis*» e «*pronomination*» nel *Cligès di Chrétien de Troyes*, in «Vox romanica», 61 (2002), pp. 181-221; a p. 210 si sofferma sul sistema di opposizioni onomastiche con cui nel suo romanzo Chrétien segnalerebbe la propria intenzionalità anti-tristaniana L. Rossi, *Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia*, in «Vox romanica», 46 (1987), pp. 26-62, e C. Di Girolamo, *I trovatori*, Torino 1989, cap. 5, *Tristano e Carestia*, pp. 121-141.

69. Si veda la classica raccolta: *Moralisch-satyrische Gedichte von Walters von Châtillon aus deutschen, englischen, französischen und italienischen Handschriften*, a c. di K. Strecker, Heidelberg 1929, poesia 3, str. 9, pp. 33-57 (a p. 42, vv. 5-8: «*Hanc doctorum variat multiplex opinio, / set cunctos preradiat nova constitutio, / in qua rebus derogat Baelardi sanctio / attributo vocibus rerum privilegio*»).

dare il caso di Federico II Hohenstaufen, *Friedrich/Fredericus*, ribattezzato dai trovatori, con spennellatura politico-parenetica, *Frede-rics*, «freno-dei-potenti»⁷⁰. O rievocare la lettera di Nicola della Rocca (riesumata con intelligente esegesi da Claudia Villa)⁷¹, che allegorizza doppiamente sul nome e sul cognome di Pier delle Vigne, *Petrus de Vineis, felix vinea*, fertile Vigna di Vita, e *Petrus/petra*, novello San Pietro su cui (così suggerisco di completare il quadro allusivo) viene edificata la «Chiesa» di Federico, che si autoproclama *alter Christus* nella lettera alla città natale Jesi, paragonata a una seconda Betlemme. Né si potrà dubitare, infine, della legittimità delle letture centrate sulla polisemia, sulla multiplanarità, sull'isotopia, o come altrimenti si voglia definire quella mirabile operazione semantica e poetologica che proprio Petrarca concentra e svolge sul nome-chiave di *Laura*, con le sue radici che affondano nel terreno antico dell'*aura* trobadorica (*amara* o *doussa* che sia).

Mi pare soprattutto notevole, comunque, che nel compiere questa scelta aguzza e ben celata Petrarca, consapevole continuatore-innovatore della tradizione, ponga il *Personaggio-Laura* (e con lei sé stesso, il *Personaggio-Petrarca poeta laureato*) sulla linea dantesca della *beata Beatrix* propiziatrice di *beatitudo*, e certo ripensi il precedente del gioco dei trovatori su *Amors-Domna* (di carattere squisitamente linguistico, essendo l'Amore, come si sa, di genere femminile in lingua d'oc); e che nel far questo sancisca, con declinazione al femminile, l'immissione nella letteratura europea del Perso-

70. Cfr. soprattutto, per citare solo un poeta che fu, unico d'oltralpe, alla corte di Federico, Guilhem Figueira, *Un nou sirventes ai en cor que trameta* (BdT 217, 8), vv. 63-64, ed. E. Levy, *Guilhem Figueira, ein provenzalischer Troubadour*, Berlin 1880, p. 7: «belhs amic Taurel, vos e ma dona Dia / devetz ben amar selh qu'a nom *de ric fre*» (il corsivo, ovviamente, è mio). Lo stesso gioco, ripetuto almeno due volte nel giro di tre versi, si trova in Gausbert de Poicibot, *S'ieu anc jorn dis clamans* (BdT 173, 11), vv. 55-60, ed. W. P. Shepard, *Les poésies de Jausbert de Puycibot* (1924), Paris 1965, p. 11 (ripresa in M. de Riquer, *Los trobadores*, 3 voll., Barcelona 1975, n° 243, III, pp. 1212-1214): «e del sieu pretz es autors / lo sieus noms *rics* benestans, / qu'el a *fre de ric* per ver; / per *refrenar* vils faitz e retener / qu'us non toc a son pretz cabal, / *fre de ric* e man port'aital» (i corsivi, eccetto che per *rics* e *refrenar*, sono degli editori).

71. Cfr. C. Villa, «Per le nove radici d'esto legno». *Pier della Vigna, Nicola della Rocca (e Dante): anamorfosi e riconversione di una metafora*, in «Strumenti critici», 15/1 (1991), pp. 131-144 (specie 138 ss.).

naggio-Nome, del *Nome come Personaggio*. E si noti che questa storia dei *nomi parlanti*, con cui i Personaggi «dichiarano» silenziosamente qualcosa intorno alle profondità del testo che contribuiscono a intrecciare, ha vita lunga, e riserva sussulti inattesi ai palati fini. Si pensi, per tutti i moderni (in altra occasione io stesso ho cercato di ricostruire genesi e funzione narratologica di questo gioco segreto e mai notato)⁷², a Manzoni e al suo Lorenzo *Tramaglino*, il *Perspektiventräger* che la *trama* e la *maglia* del libro conduce e tesse, lui, filatore di seta, lui che era stato Fermo *Spolino*; lui, nominalisticamente ridotto ad un piccolo *tramàgl'* (la rete da pesca in dialetto lombardo) che la parodia ermeneuticamente illuminante di Carlo Emilio Gadda trasformerà, nella *Cognizione del dolore*, in un ancor più emblematico *Filarenzo Calzamaglia*, testimone e operatore, dall'interno del testo, dello *smagliarsi* della *trama* narrativa.

Tornando allora alla sottile, ma estesa e intenzionale, attività di allegoresi onomastica del Petrarca intorno al proprio *Personaggio-Laura* (in cui, nell'accezione del «lauro», ripeto che egli proietta anche sé stesso *poeta laureatus*), sarà forse illegittimo, estendendo l'operazione logica (e filologica) *dal Nome del Personaggio al Nome proprio come Persona dell'Io lirico*, suggerire che, trovandosi per suo Fato esistenziale nei panni di un Francesco di ser Petracco, il poeta Francesco Petrarca si sia ri-pensato, ri-voluto e quindi ribattezzato poeticamente *Francesco PetrArca*?

In particolar modo, per usare il massimo di *concinnitas*, non potrò io con una sola frase (presa in prestito da un saggio di Roberto Antonelli d'importanza anche teorica)⁷³ proporre che la scelta del *senhal* della Pietra costituisca per Francesco PetrArca, in un solo gesto contemporaneamente ideologico e poetologico, una scelta di «selezione ed impegno» nei confronti della tradizione? La *selezione* e l'*impegno* della scelta onomastica Petrarca=PetrArca mi sembra lo orientino in primo luogo, e lo connotino così sul piano dell'ideologia e della poetica in una sfida intesa a recuperare e superare, innovando, la saturazione semantica della tradizione,

72. Rinvio al mio *Il filo della storia. «Tessitura» della trama e «ritmica» del tempo narrativo in Manzoni e Gadda*, in «Critica del testo», I/1 (1998), pp. 345-406.

73. Cfr. R. Antonelli, *Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica nella poesia rimata*, in «Critica del testo», I/1 (1998), pp. 177-201.

all'indietro verso le *petre* attraverso le quali Dante e altri poeti, a lui richiamandosi, fanno cenno a sottili e scabre *figure della Mente*, ad emblemi mineralizzati del *Pensiero poetante*.

7. «Così nel mio parlar voglio esser *PetrArca*»

Sarà dunque opportuno, per irrobustire l'ipotesi, additare almeno qualche luogo cruciale nella compagine del *Canzoniere* (oltre a quelli raccolti nel suo studio da Ceserani) che giustifichi l'insistenza sul valore allegorico della *petra* e sulla sua figuralità nella poetica petrarchesca, e per questa via apra un diverso accesso al già profondamente e più volte esplorato⁷⁴ canale intertestuale che lega il Dante "petroso" a Petrarca. Va richiamata prima di tutto la canzone LXX, *Lasso me ch'io non so in qual parte pieghi*: non solo *cantio cum auctoritatibus*, ma, nei fatti, eletto repertorio di un canone fondativo della *traditio* a cui l'*auctor* nuovo, appunto autorizzandosi, si riaggancia per sussumerla e superarla.

«Versi d'amore e poeti romanzi soverchiai tutti»: questo il messaggio della LXX, se sono autorizzato a parafrasare un luogo dantesco, di certo ben chiaro, oltretutto, nella mente del Petrarca in quel momento importante (intorno alla metà del secolo) in cui decise di inserire nella struttura del suo libro la lirica, composta, secondo Appel, negli anni valchiusani fra 1337 e '40 (e questa datazione, non ostanti le considerazioni di Santagata, a me continua a sembrare credibile)⁷⁵. Stanza dopo stanza, decimo verso dopo de-

74. Penso in particolare agli studi che hanno impostato il problema: le pagine pionieristiche di F. Neri, *Il Petrarca e le rime dantesche della Pietra* (1929), poi in Id., *Letteratura e leggende*, Torino 1951, pp. 53-72; i due studi di M. Santagata *Presenze di Dante «comico» nel «Canzoniere» del Petrarca* (1969) e *Il giovane Petrarca e la tradizione poetica romanza: modelli ideologici e letterari* (1983), raccolti in Id., *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna 1990, pp. 25-76 (con una *Postilla* 1989, pp. 76-78) e 273-362 (con profonde rielaborazioni); il libro di P. Trovato, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarij fragmenta»*, Firenze 1979; i due saggi, entrambi intitolati *Petrarca petroso*, di P. Possiedi (in «Forum italicum», 8 [1974], pp. 523-545) e di D. De Robertis (già citato *supra*, nella nota 19).

75. Cfr. C. Appel, *Petrarka und Arnaut Daniel*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 147 (1924), pp. 212-235, e Santagata, *Per moderne carte* cit., pp. 350 ss. ripreso nel commento cit. al *Canzoniere*, p. 347.

cimo verso, citazione d'*auctoritas* dopo citazione d'*auctoritas*, scorre sotto i suoi occhi, ma sotto i nostri soprattutto (ed è quanto Petrarca voleva), ciò che mette conto si salvi e si trasmetta al futuro della poesia europea in lingua volgare: i cinque grandi, i capisaldi, le *pietre miliari*. La logica è la stessa che nel 1341, aprendo la *Collatio laureationis*, cioè il discorso letto in Campidoglio e che sanciva il suo nuovo statuto di *poeta laureatus*, Petrarca definì *poeticus mos*: l'autorizzazione attraverso *poeticae scripturae* scelte nella tradizione («Hodierno die, magnifici ac venerabiles viri, poetico michi more procedendum est; et idcirco propositionem meam non aliunde quam ex poeticis scripturis elicui»)76. Innominati, ma trasparenti, parlanti nei versi celebrati e ormai classici. Li si ripensi: si ripensi, cioè, la *climax* ascendente che li distribuisce e riunisce, nella prospettiva che viene qui abbozzata.

Primo, Arnaut Daniel (o colui, comunque, che Petrarca riteneva probabilmente essere Arnaut). Come dire: i trovatori, e per tutti loro il «miglior fabbro», colui che, dopo Raimbaut e Jaufre e Guglielmo, esaltò alle stelle il destino (*astrucs* o *malastrucs* che fosse)77 di artefice nell'*obrador*, di raffinatore che sa *esmerar* con la cura formale della *téchne* così l'interiorità segreta come la forza della parola, che quell'interiorità verbalizza; e oltre a ciò, il poeta nel cui nome, come ho detto, si cela l'allusione alla follia e al gioco, al fato letterario prescritto in cielo come sfida permanente e insieme come soggezione a un volere superiore.

A quest'idea di un destino voluto e piovuto dall'alto, nei confronti del quale l'Autore può in realtà «giocarsi follemente» una libertà creativa che la sua volontà garantisce e sostiene, mi sembra alluda, in forma contrastiva, proprio la scelta incipitaria di *Lo ferm voler che-l cor m'intra*. Suggestisco78 di guardare a questa lirica

76. F. Petrarca, *Collatio laureationis*, I 1, in Id., *Opere latine*, a c. di A. Bufano con la collaborazione di B. Aracri e C. Kraus Reggiani, *Introduzione* di M. Pastore Stocchi, 2 voll., Torino 1975, II, pp. 1256-1283 (a p. 1256).

77. Si vedano le fini osservazioni di P. Canettieri, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma 1996, specie 1, *La forma e il gioco*, pp. 9-43; 2, *La «semiosi emblematica» della «sestina»*, pp. 45-77; 4, *I trovatori e la metafora aleatoria*, pp. 99-114; 5, *Arnaut Daniel e il gioco dei dadi*, pp. 115-151.

78. Mentre questo testo va in stampa vedo che, per via autonoma e con diversa finalità, avanza alcune considerazioni che collimano con quelle che seguono

come a una delle radici prime e principali (con la probabile interferenza, anche lessicale, di *A vos, midons*, *vueil retrair' en chantan*, e forse di altre composizioni occitaniche con *incipit* affine)⁷⁹ della *filière* che, a partire da Giacomo da Lentini (*Madonna dir vo voglio*)⁸⁰, si riverbera con varia declinazione lungo tutto il secolo, attraverso Guinizzelli (*Io voglio del ver la mia donna laudare*)⁸¹ rispecchiato in Chiaro Davanzati (*Io voglio star sovra laudar l'amore*)⁸², torna in Guittone (canz. *Voglia de dir giusta ragion m'ha porta*; son. *Pare che voglia dicere l'autore*; son. *Vogli' e ragion mi convit' e re-*

F. Brugnolo, *Accessus ai siciliani: «Madonna, dir vo voglio»*, in «Siculorum Gymnasium. Rassegna della Facoltà di lettere e Filosofia dell'Università di Catania», n. s., 53 (2000) [= *Studi in onore di Bruno Panvini*, promossi da M. Pagano, A. Pioletti, F. Salmeri, M. Spampinato, a c. di G. Lalomia], pp. 113-133.

79. Che il celebre *incipit* («A vos, midontç, voill retrair' en cantan / co-siu-m destreign Amors e men' a fre / vas l'arguogll gran (...)»), in *Le troubadour Folquet de Marseille*, ed. S. Stroński, Kraków 1910 [rist. anast. Geneve 1968], p. 94, n° XXII, vv. 1-3) sia probabilmente fonte diretta di Giacomo da Lentini vide già F. Torraca, *A proposito di Folchetto* (1897), poi in Id., *Nuovi studi danteschi*, Napoli 1921, pp. 479-501, e ribaditi con approfondimenti Au. Roncaglia, *Per il 750° anniversario della scuola poetica siciliana*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», a. CCCLXXX, s. VIII, «Rendic. d. Cl. di sc. mor., st. e fil.», vol. XXXVIII, fasc. 7-12 (1983), Roma, pp. 321-333 (poi in *La lirica*, a c. di L. Formisano, Bologna 1990, pp. 413-429). – Per le altre occorrenze di *voler* incipitario nella lirica trobadorica (muovendo dalle concordanze *Trobvers* a c. di R. Distilo): *Peire de Valeria, Cui qu'Amors don son voler* (BdT 362, 2), in *Jongleurs et troubadours gascons*, a c. di A. Jeanroy, Paris 1923, p. 2; *Gaucelm Faidit, S'om pogues partir son voler* (BdT 167, 56), in *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, a c. di J. Mouzat, Paris 1965, p. 65; *Pons de Capduelh, Tant m'a donat fin cor e ferm voler* (BdT 375, 23), in *Leben und Werke des Trobadors Pons de Capduoill*, a c. di M. von Napski, Halle am Saale 1879, p. 25; *Lanfranc Cigala, Non sai si'm chant, pero eu n'ai voler* (BdT 282, 16), in *Il canzoniere di Lanfranc Cigala*, a c. di F. Branciforti, Firenze 1954, p. 3; *Guiraut Riquier, Razos m'aduy voler, qu'ieu chant soven* (BdT 248, 71), in Id., *Las cansos*, a c. di U. Mölk, Heidelberg 1962, p. 20; An., *S'eu sabes tan (ben) dir can voler* (BdT 461, 222), in A. Kolsen, *Zwei provenzalische Sirventese nebst einer Anzahl Einzelstrophen*, Halle am Saale 1919, p. 28, p. 32.

80. Cfr. Giacomo da Lentini, *Poesie*, a c. di R. Antonelli, Roma 1979, pp. 3-21 (a p. 11).

81. Cfr. Guido Guinizzelli, *Rime*, a c. di L. Rossi, Torino 2002, pp. 51-53 (a p. 52, nella nota al v. 1, si richiamano due luoghi affini di Jacopo Mostacci, però non incipitari).

82. Cfr. Chiaro Davanzati, *Rime*, a c. di A. Menichetti, Bologna 1965, p. 227.

*chere / in voi laudar (...)*⁸³, si stabilizza nell'*incipit* magistrale di Cavalcanti (*Donna me prega, perch'io voglio dire*)⁸⁴, fino al più sottile Dante petroso (*Così nel mio parlar voglio esser aspro*), e al suo parziale riecheggiare, intenzionalmente intertestuale, in Petrarca.

Secondo, Cavalcanti, appunto. E si badi bene, non il Cavalcanti delle ballate (giacché la ballata, che per Guido fu il genere filosofico alternativo alla canzone, è ormai fuori gioco per Petrarca): ma esattamente quello di cui si sta parlando, quello di *Donna me prega*, la canzone filosofica che si apre con il discorso metapoetico sulla propria intenzionalità espressiva, sul «*voler dire*» a cui la «Donna» invita, pregandolo, l'autore; e continua nell'individuazione della natura d'Amore quale «accidente che sovente è fero». (Dante, credo, ricorderà a lungo queste provocazioni, reagendo ai proclami radicalmente materialistici del «primo amico» con tutta la *Commedia*, specie con gli ultimi versi: nei quali però il «*voler dire*» si fa «fioco», e il «punto» dell'afasia «vince» la voce poetica, talché «il *disio* e 'l *velle*» si fanno silenzio e si nullificano, travolti nella rotazione cosmica di «Amor che move il sole e l'altre stelle»)⁸⁵.

Si potrà ritenere casuale questa stabile coerenza, nel tema e nella forma, della serie di testi scelta da Petrarca? Che di caso non si tratti davvero mi pare lo dimostri con forza il terzo e centrale *auctor* petrarchesco, chiodo e pernio di rotazione dell'intero sistema. Che è proprio il Dante “petroso”, sommamente ermetico e anch'egli autoreferenziale. Il *ferm voler* arnaldiano, il «dir vo voglio» di Giacomo, il «voglio dire» di Cavalcanti, in lui non si riferiscono più ad una operazione ispirativa che, muovendo dall'esterno, viene introiettata dal poeta. Novità assoluta dantesca mi pare, invece, questa indicazione del legame indissolubile tra la *voluntas dicendi* e la “natura” della Donna che viene “detta”. L'autonoma “qualità” del *verbum*

83. Cfr. *Le Rime di Guittone d'Arezzo*, a c. di F. Egidi, Bari 1940, canz. n° XII, p. 26 (*Voglia de dir*); son. n° 166, p. 230 (*Pare che voglia dicere*); son. n° 229, p. 262 (*Vogl' e ragion*).

84. Cfr. Guido Cavalcanti, *Rime, con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a c. di D. De Robertis, Torino 1986, pp. 93-107 (a p. 95).

85. Mi permetto di rinviare al mio *Il «punto» che vinse Dante in Paradiso*, letto il 12.I.2003, come *lectura Dantis* introduttiva al ciclo di *lecturae* del 2003, nella «Casa di Dante» di Roma, e di prossima pubblicazione quale cap. III del mio libro *Inutile, necessaria poesia. La grazia dell'ispirazione, il travaglio creativo, la fine del testo*.

poetico, ovvero la sua “forma” (Così *nel mio parlar voglio esser aspro*), si collega, con un’intenzionalità difficilmente discutibile, al “contenuto”, che è la “qualità” della Donna ispiratrice *dall’interno del «parlare»* («...com’è ne li atti questa bella petra»): Donna mentale, Donna-Petra che è maschera e figura di un impetramento del Pensiero, giacché «de la (...) Mente» del poeta «tiene la cima».

8. La Pietra e la Donna della Mente

Quella Petra interiorizzata impietra per affinità e *imitatio* la Mente del poeta. Ne conquista la vetta, incastellandovisi. Cavalcanti (come Lapo Gianni), io credo riprendendo alla lettera il passo di un libro di medicina di Averroè probabilmente noto a Bologna a metà Duecento, in cui si parla di una «poppa» e di una «prua» del cervello-nave, definiva la «cima» dantesca con il sintagma «casser de la mente» (e già Dante, in *Conv.* II 2, 3, richiamandosi alla stessa ideologia fisiologico-poetologica di Cavalcanti, parlava della «rocca della mente» signoreggiata da Beatrice). Dove «càssero» è ancora *al-qāsr* arabo (l’Alcázar di Granada, edificio del potere che osserva le cose terrestri dall’alto, da una celeste sommità), a sua volta generato dal latino *castrum*⁸⁶: ossia l’*arx mentis* di una compatta tradizione psico-gnoseologica (già Plinio – *Nat. Hist.*, XI 49,

86. Si veda ancora il mio *La testa oltre le nuvole* cit. e, per la fonte averroistica, *Fisiologia del Disamore*, in «Critica del testo», IV/1 (2001) [= *Alle origini dell’Io lirico. Cavalcanti, o dell’interiorità*], pp. 59-87. Che dietro a *cassero* stia l’arabo *al-qāsr* intuì già nel Settecento L. A. Muratori, *Antiquitates Italicae*, I, col. 1180. Stessa origine ha anche il turco *kasar*. Per l’accezione di *castrum* nel lessico del latino militare, con il conseguente mediolatino *cassarum* (forse rifatto sul volgare italiano *cassaro*) cfr. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, II, p. 205b. – Oltre al pionieristico studio di R. Crespo, *Il «casser della mente» cavalcantiano e l’«arx mentis» della tradizione mediolatina*, in «Quaderni di semantica», 1 (1980), pp. 135-41, che di fatto inaugurò la ricerca sul tema, si legga M. Picone, *La torre della ragione: per un sonetto dantesco*, in AA. VV., *Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, éd. par M.-C. Gérard-Zai, P. Gresti, S. Perrin, Ph. Vernay, M. Zenari, Genève 2000, pp. 291-300 (specie 299-300). Da ultimo riprende in esame l’intero corpus testimoniale S. Rizzardi, *Dinamiche intertestuali nella storia di un’immagine: il «casser della mente» cavalcantiano*, in «Studi e problemi di critica testuale», 57 (1998), pp. 131-57, specie 139 ss. (con numerose altre fonti: manca però il luogo di Plinio da me citato).

135 – parlava di un' *arx sensus*, «cittadella delle percezioni sensitive», e commentava: *culmen altissimum, hic mentis est regimen*: «qui culmina l'organismo, questo è l'organo direttivo del pensiero»).

Là si annida, fra Cavalcanti e Dante, la Donna della Mente: nella rocca dell'interiorità, vera e propria struttura dell'*Essere-dentro* piuttosto che semplice metafora o paragone. In quel luogo di vedetta della nave-Mente un nocchiero statuario, l'imperioso «ammiraglio»-Donna (così Beatrice, in *Purgatorio*, XXX), conduce e indirizza il Pensiero e il Testo che lo riflette. Quel luogo è la metamorfosi laica del «locus qui non est locus» agostiniano, che ricordavo a proposito dell'allegoria dell'arca fra Ugo di San Vittore e la ripresa di Petrarca. In quel Nonluogo di utopia, al pari di Beatrice (*Convivio*, II 2, 1), «pre[nde] luogo» la «Donna» allegorica che è la Poesia: ogni Donna-Poesia. Specialmente la Donna-Petra, che occorre assolutamente liberare dall'ingannevole identificazione biografica addossata dalla filologia positivistica.

Si torni a Dante “petroso”. Dòmina *Così nel mio parlar* una fenomenologia devastante, da Disamore cavalcantiano⁸⁷, con quell'immagine dei «denti d'Amor» che con la loro «vertù» feroce «'l pensiero bruca[no]», conducendo a Morte un corpo invaso, divorato dall'interno da pensieri-animati che «manduca[no]» spietatamente «ogni senso». E «allor mi surgon ne la mente strida»: verso tra i più mirabili e spietati della poesia medievale e moderna, con quell'emergere violento nella Mente di urla bestiali che l'invasano, gridi d'uccello rapace che ghiacciano e svuotano le vene. Nell'agghiacciarsi del sangue, descritto qui (secondo l'educazione stilnovistica) con i libri di medicina tra le mani, come Natascia Tonelli ha ribadito⁸⁸ («...e 'l sangue, ch'è per le vene disperso, / fuggendo corre verso / lo cor, che 'l chiama; ond'io rimango bianco»), non ci si discosta dalla minuziosa fenomenologia di tutte le *petrose*:

87. Nel senso che ho cercato di chiarire nel mio studio: *Fisiologia del Disamore* cit.

88. Cfr. N. Tonelli, «De Guidone de Cavalcantibus physico» (con una nota sulla su Giacomo da Lentini ottico), in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a c. di I. Becherucci, S. Giusti e N. Tonelli, Firenze 2000, pp. 459-508 (con ricca e aggiornata bibliografia).

...così dinanzi dal sembiante freddo
 mi ghiaccia sopra il sangue d'ogne tempo,
 e quel pensiero che m'accorcia il tempo
 mi si converte tutto in corpo freddo...
 (*Amor, tu vedi ben*, vv. 31-34);

...saranne quello ch'è d'un uom di marmo,
 se in pargoletta fia per core un marmo.
 (*Io son venuto*, vv. 71-72, conclusivi).

La crudeltà d'Amore (il contenuto) s'esprime in una caccia, nella conquista e lacerazione della *mens*, che induce ed anzi impone la forma (l'asprezza del «parlare») parallela, della stessa natura dell'aggressione. Nelle *petrose*, a volersi limitare alla mera fenomenologia di quella che Contini chiamava la «fissità psicologica dell'idea», si fa coincidere la sperimentazione formale del «voler parlare aspro» con l'esperienza mentale dell'impietramento, del divenire-pietra: la Pietra che, interiorizzata, invade e conquista il «cassero», la «cima» della Mente, e la contagia con la sua natura minerale, appropriandosene, assorbendola tutta.

Tanto più sorprendente, allora, che la quarta citazione della LXX spetti a Cino, maestro di mediazioni e di metamorfosi⁸⁹: il quale difatti, dopo i maestri della natura «fera» e «aspra» di Amore e del linguaggio chiamato a dichiararlo, inaugura la zona finale della canzone, scandita dalla *dulcedo* di Bellezza e Soavità unite nello Sguardo: *La dolce vista e 'l bel guardo soave*.

Con straordinaria movenza che fa cenno alla continuità e al superamento, ecco infine irrompere, ultimo ma non ultimo, anzi pri-

89. Cfr. A. Roncaglia, *Cino tra Dante e Petrarca*, in *Colloquio Cino da Pistoia* (Roma, 25 ottobre 1975), («Accademia Nazionale dei Lincei – Atti dei Convegni Lincei», 18), Roma 1976, pp. 7-31 (per la funzione dell'*incipit* ciniiano nella canzone LXX, in particolare pp. 9 ss.). Roncaglia rileva come «Cino risulta, tra gli Stilnovisti maggiori, senz'altro il più disposto ad accettare spunti tematici e supporti linguistici della precedente tradizione provenzale-siculo-guittoniana» (p. 21), e conclude che «proprio per aver contribuito più d'ogni altro della sua generazione a raccogliere le fila della tradizione lirica e a unificarne i dati, mediando con discrezione (...) tra modelli e impulsi diversi, senza escludere i più antichi, Cino da Pistoia ha finito col rappresentare meglio d'ogni altro, agli occhi del Petrarca, la continuità e l'unità di quella tradizione» (p. 31).

mo proprio perché ultimo, lo stesso Petrarca. Il quale sceglie per dichiarare tutto sé stesso il terzo verso della canzone XXIII, colmo anch'esso di *dulcedo*, e punteggiato da quei richiami cronologici all'«età», al «tempo» (*Nel dolce tempo della prima etade*), che non possono non richiamare l'insistere ossessivo del Dante «petroso» appunto sul «tempo», in tenace intreccio con «mente», «freddo», «petra», «forma», «luce»:

Canzone, io porto ne la mente donna
tal che, con tutto ch'ella mi sia petra,
mi dà baldanza, ond'ogni uom mi par freddo:
sì ch'io ardisco a far per questo freddo
la novità che per tua forma luce
che non fu mai pensata in alcun tempo

(così il famoso, altissimo congedo di *Amor, tu vedi ben*, vv. 61-66).

Solo la *Commedia*, in una forma ultimativa, veramente *novissima*, penserà e dirà, fin oltre il tempo, quella Donna, quella Petra: ormai, nell'eterno, fuori del tempo, non più Petra, né più Donna.

9. Pietra morta in Pietra viva

A voler più sottilmente considerare, in Petrarca si riconoscono stabilizzati, con una tettonica complessa, strati davvero cospicui, e ingrommature o fossili o cristallizzazioni di un lessico che, attraverso occultamenti e metamorfosi attentissime, rinvia al Dante *petroso*, attraverso una selezione che è arduo ritenere casuale⁹⁰. Decisiva, per apprezzare quella che definirei la *petrosità traslata* di Petrarca, è

90. Mi sembrano assolutamente condivisibili le considerazioni di Ceserani, «*Petrarca*» cit., p. 123: «La storia della lirica d'amore immediatamente precedente il Canzoniere offriva un esempio vistoso dell'utilizzazione del nome-*senhal* 'Petra, Pietra', riferito sia alla qualità psicologica della donna amata, rappresentata con l'attributo petroso della durezza, sia alla qualità retorico-stilistica del dettato poetico, concepito anche da un punto di vista di sperimentazione tecnica, come 'difficile, aspro, chiuso'. L'esistenza del piccolo canzoniere trobadorico petroso di Dante rendeva impossibile ogni utilizzazione diretta ed esplicita, da parte di Petrarca, dell'immaginario poetico e della sperimentazione stilistica legati alla simbologia petrosa».

proprio la canzone XXIII, sulla quale mi sono già soffermato per sottolineare il suo legame con la CCCXXIII, con l'*incipit* della *Commedia*, con il mito personale della Vallis Clausa. Non è senza valore il fatto che si tratta dell'unico testo lirico di Petrarca gratificato di autocitazione, e senza dubbio nucleo genetico di molte figure mitologiche e poetologiche del libro. *Nel dolce tempo della prima etade* (che si data di norma fra 1327 e '34) è di certo fra i testi più antichi di Petrarca («est de primis inventionibus nostris» dice una postilla al fol. 11v del Vat. lat. 3196): è sommamente significativo ritrovarlo un decennio più tardi come germe ispirativo della *cantio cum auctoritatibus*, scelto a modello esemplare dell'intera produzione petrarchesca, culmine della storia letteraria volgare d'Europa.

Mi sembra importantissimo, infine, che la XXIII, specie attraverso le serie rimiche e di rimanti, sia colma di allusioni, oltre che alla *Commedia*, alle *petrose* dantesche, in particolare a *Io son venuto al punto de la rota*⁹¹. Raffinate constatazioni, legate anche all'esame della tradizione manoscritta delle liriche di Dante probabilmente nota a Petrarca, allegò nel 1985 Domenico De Robertis⁹² (con sviluppi preziosi nell'introduzione alle monumentali *Rime* appena apparse, e che ho di recente riesaminato su questa rivista, segnatamente per ciò che implica l'insistenza sulla fondamentale posizione incipitaria di *Così nel mio parlar* nella tradizione delle canzoni: posizione che nella tradizione del testo sembra, se non «dantesca», certo «appena post-dantesca»)⁹³. Altro ancora aggiunse Raffaella Pelosini, nella ricerca ancor oggi più ampia e ricca sul sistema-sestine del *Canzoniere*⁹⁴. A Giorgio Orelli, poeta e critico raffinato, dobbiamo (nella tradizione di Jakobson e di Contini) la constatazione di quanto «la memoria di P[etrarca] si attacchi allo spes-

91. Lo aveva già visto nel 1979 Paolo Trovato, *Dante in Petrarca* cit., pp. 88 ss., ripreso da Santagata, *Per moderne carte* cit., pp. 314 ss.

92. Cfr. D. De Robertis, *A quale tradizione appartiene il manoscritto delle rime di Dante letto dal Petrarca*, in «Studi petrarcheschi», n. s., 2 (1985), pp. 131-157.

93. Cfr. Dante Alighieri, *Rime*, a c. di Domenico De Robertis, 5 tt., Firenze 2002 (la frase virgolettata si legge in I, *I documenti**, *Prefazione*, p. XIX); e si veda la mia recensione in «Critica del testo», V/1 (2002), pp. 707-720.

94. Cfr. R. Pelosini, *Il sistema-sestine nel Canzoniere (e altre isotopie di Laura)*, in «Critica del testo», I/2 (1998), pp. 665-721; della stessa studiosa si veda anche il notevolissimo *Guido Cavalcanti nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, in «Studi petrarcheschi», n. s., 9 (1992), pp. 9-76.

sore del linguaggio dantesco»; anche se poi non riesco a concordare con lui quando, propendendo per la logica di una «fruttifera passività», di un «sublime parassitismo», Orelli conclude «che non sia per niente sicuro che vi si attacchi volontariamente»⁹⁵.

In questa sede mi limiterò a constatare come nella canzone XXIII (vv. 81-86) appaia la prima, e la più importante, delle occorrenze⁹⁶ di *petra/pietra* nei *Rerum vulgarium fragmenta*, tutte colme di erudite allusioni mitografiche (ai lapidari; alla magia legata alla natura delle pietre preziose; ad Orfeo, il poeta mitico che con il canto muove le pietre...):

Ella parlava sì turbata in vista,
che tremar mi fea dentro a quella *petra*,
udendo: I' non son forse chi tu credi.
E dicea meco: Se costei mi *spetra*,
nulla vita mi fia noiosa o trista;
a farmi lagrimar, signor mio, riedi.

95. Cfr. G. Orelli, *Dante in Petrarca, Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Torino 1990, pp. 124-162 (rispettivamente alle pp. 133 e 124).

96. Queste le occorrenze dei lemmi *p(i)etra* (al singolare o al plurale) ed *impetre* (da *impetrare*) e *impietro* (da *impietrare*) nei *Rvf* (mi baso sulle *Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca* a cura dell'Ufficio lessicografico dell'Accademia della Crusca, Opera del Vocabolario, 2 voll., Firenze 1971, rispettivamente I, *Concordanze (A-L)*, p. 812 e II, *Concordanze (M-Z) – Frequenze – Rimario*, p. 1332): 1. «Ella parlava sì turbata in vista, / che tremar mi fea dentro a quella *petra*» (XXIII 81-82); 2. «(...) Et perché pria tacendo non m'impetro?» (XXXVII 56); 3. «(...) come m'è concio 'l foco / di questa viva *petra*, ov'io m'appoggio (...)» (L 77-78); 4. «(...) di qual *petra* più rigida si 'ntaglia / pensoso ne la vista oggi sarei (...)» (LI 7-8); 5. «(...) et non già virtù d'erbe, o d'arte maga, / o di *pietra* dal mar nostro divisa (...)» (LXXV 3-4); 6-7. «(...) già terra infra le *pietre* / vedendo, Amor l'inspiri / in guisa che sospiri / sì dolcemente che mercè m'impetre (...)» (CXXVI 34-37); 8. «(...) pur li medesimo assido / me freddo, *pietra* morta in *pietra* viva (...)» (CXXIX 50-51); 9. «Una *petra* è sì ardita / là per l'indico mar, che da natura / tragge a sé il ferro e 'l fura / dal legno, in guisa che' navigi affonde» (CXXXV 16-19); 10. «Et ò cerco poi 'l mondo a parte a parte, / se versi o *petre* o succo d'erbe nove / mi rendesser un di la mente sciolta (...)» (CCXIV 16-18); 11. «(...) poco humor già per continua prova /consumar vidi marmi et *pietre* salde (...)» (CCLXV 10-11); 12. «(...) con stil canuto avrei fatto parlando / romper le *pietre*, et pianger di dolcezza (...)» (CCCIV 14); 13. «(...) ella, che vede tutti i miei pensieri, / m'impetre gratia, ch'i' possa esser seco» (CCCXLVIII 14).

Meriterà che si ponga in risalto il verso fra tutti famoso della XXIII («perché cantando il duol si disacerba», v. 4: che contiene, credo, la prima attestazione del lemma *disacerbare*), ribattuto in un ulteriore, paradossale proclama della *voluntas dicendi*, con il recupero del provenzale *chantar*, e però con l'insistenza sulla libertà dall'assedio di Amore, libertà sancita e nel contempo interrotta ora proprio dal «canto», dalla sua funzione gratificante e vivificante («canterò com'io vissi in libertade, / mentre Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe», vv. 5-6).

Vale la pena altresì di sottolineare con forza che la canzone XXIII è, fin dal contenuto, così ovidiana, così trasformistica, così lampantemente centrata sul tema della *metamorfosi*, da risultare risolutiva per l'enigma-*senhal* «petroso». Il poeta, la sua «trasfigurata (...) persona» (v. 42) si riduce, dantescamente «pien di paura» (v. 77), nella suprema ed estrema mutazione di stato, entro un «vivo e sbigottito sasso». Così, nella canzone XXXVII, che Ferdinando Neri ipotizzò composta a Valchiusa, con un recupero lessicale che «risente del clima stilistico delle "petrose"» il grido sconcolato invoca l'impietramento come ultima soglia dell'insensibilità («Et perché pria tacendo non m'impetro?», v. 55)⁹⁷. Così in *Chiare, fresche e dolci acque* (CXXVI), proiettandosi nel futuro in cui «torni la fera bella et mansueta» (v. 29) e guardandosi con gli occhi di lei, si vede trasformato in polvere chiusa nel «sasso» tombale, «già terra infra le pietre» (v. 34): non mette conto di sottolineare ulteriormente lo stretto legame intertestuale con i versi della canzone CCCXXIII, «delle visioni», ricordati poco più su. E così, soprattutto, con un vocabolo e un'idea che, amplificandosi attraverso il sonetto CCXLIII (v. 13), riecheggeranno, con il riemergere della catena di rimanti ormai stabilizzata (*passo : sasso : lasso*), nella palinodia conclusiva del *Canzoniere* (CCCLXVI 111 ss.: «Medusa et l'error mio *m'àn fatto un sasso* / d'umor vano stillante: / Vergine, tu di sante / lagrime et pie adempi 'l meo cor lasso»), si chiude la quarta stanza, al verso 80, alla metà giusta della canzone, che è

97. Cfr. F. Neri, nota ai vv. 21 ss. (con richiamo al v. 104), in F. Petrarca, *Rime, Trionfi e poesie latine* cit., p. 54. La frase virgolettata è tratta da M. Santagata, p. 206 del suo commento cit., nota al v. 56 della canzone XXXVII. Sull'«antica vicenda metaforica della donna petrosa e dell'amante per causa sua impetrato» si veda Possiedi, *Petrarca petroso* cit., pp. 536 ss.

composta di 160 versi, escludendo il congedo. E si ricorderà che la quinta stanza si apre anch'essa sotto il segno della *petra* (con un'autorizzazione implicita dell'equivalenza *petra/sasso* sulla quale ho a lungo insistito in queste pagine): recupero *verbatim* della più tipica rima «petrosa», quella autoreferenziale in *-etra*, e mediante essa esattamente del lemma-chiave dantesco. Ma anche con l'invenzione di uno straordinario neologismo, il verbo *spetrare* (parallelo al già rammentato *disacerbare*), con cui Petrarca *impe-trato* (davvero «saxeus» e «tamquam lapis vivus») fa cenno, lagrimando «vivo e sbigottito» da dentro il «sasso» in cui è ormai trasformato, alla rinascita possibile, all'*apokálypsis*, manifestazione rinnovata della voce poetante che trova la sua epifania *novissima* nella resurrezione dalla Morte: la quale infatti balena, «intorno al cor avolta» (v. 95), terribile, estremo oltraggio che vieta qualsiasi metamorfosi ulteriore.

Dove ancora si farà figura allegorica, con attenta orchestrazione del binomio, quest'immagine dell'alternanza fra la «pietra viva» e la «pietra morta», fra il «sasso sbigottito» e quello che nel «chiuso» della «valle» che esso stesso serra, trova la voce per riprendere a cantare, e così per «disacerbarsi»? Nella canzone CXXIX, *Di pensier in pensier, di monte in monte*: quella che a me pare tradurre elegantemente, nell'abito del paragone naturalistico, della proiezione sul paesaggio esteriore, una vicenda di *metamorfosi dell'interiorità*. Qui, le parole sono pietre: diventano sassi, montagne, pensieri: aspre catene montuose di petrosi pensieri.

Di pensier in pensier, io credo, è un'allegoria vicinissima a quella dell'ascensione fisica-spirituale sul Monte Ventoso (*Fam.*, IV, 1), viaggio esistenziale e metafisico fino all'*arx mentis*⁹⁸. Rovesciata nel senso ma identica nelle parole, in questa canzone si riverbera perfino la figura incipitaria della *Commedia* («per alti monti e *per selve aspre* trovo / qualche riposo...», vv. 14-15). Quanto mai cruciali saranno allora (anche perché richiamano nuovamente alla *petra* e all'*ombra* – in rima con *disgombra!* – delle *petrose* dantesche) i versi 51-52, già evocati (e che andranno collegati, come ho già detto, anche a *Rvf*, L 78: «(...) come m'ha concio il foco / di questa viva pietra, ond'io m'appoggio (...)). Con

98. Rinvio ancora ai miei studi già ricordati: *La testa oltre le nuvole e Ascensioni spirituali*.

essi Petrarca sigilla il proprio destino, di esser divenuto *Petra* di morte ma anche *Arca*, edificio spirituale di salvezza, tabernacolo di vita nuova e di nuova alleanza, cioè *Petra/Arca*, *PetrArca*, poeta *impetrato* dalla Donna, e poi da sé stesso, con solitaria, salvifica mutazione, infine *spetrato*:

Poi quando il vero sgombra
 Quel dolce error, pur lì medesimo assido
 me freddo, *pietra* morta in *pietra* viva,
 in guisa d'uom che pensi et pianga et scriva...

Mi piace terminare parafrasando una finissima idea che Valerio Magrelli, ragionando sugli allonimi e gli pseudonimi degli scrittori moderni, ha svolto a proposito di Guido Gozzano e alla sua scelta di iscriversi nel proprio testo come «guidogozzano», «delicato *bibelot*», «segno di una radicale riduzione, o per meglio dire reificazione dell'io», *pendant* poetico dell'«apparizione cosale» rappresentata, nella prosa novecentesca, dall'Odradek kafkiano: in questo modo anche lui «partecipava alla grande crisi del Moderno, e sorridendo attuava quella tragica trasformazione del nome di persona in nome comune di cosa, da cui per certi aspetti scaturisce la poesia del nostro secolo»⁹⁹. Direi che al contrario in Petrarca, che partecipa alla grande crisi del Medio Evo e apre verso il Moderno, la scelta di allegorizzare sulle «cose» si estremizza, laicizzandosi. Svuotato di qualsiasi valore spirituale-religioso, non più connotato in un sistema universale di segni coerente e armonico, *il nome comune di cosa è così libero di trasformarsi in nome di persona*, pronto a una diversa intenzionalità allusiva, laica, interiorizzata, interamente poetologica. È a questo punto che la *pietra* e l'*arca* «diventano» *Petrarca*.

10. L'origine del Nome, nella Pietra e nell'Arca

A lavoro concluso la memoria corre a uno dei miei amati cinquecentisti, che, adoratori degli emblemi posti sotto il segno di Hermes, allegorizzavano tanto da rasentare a volte l'orlo del sogno, il bordo del credibile. Ma talora, come gli angeli che volano alto, vedevano il vero. Al più, come insegna Montale, dovremo liberare la

99. Magrelli, *Venti volte Breton* cit., pp. 365-366.

loro fronte dai ghiaccioli, riportandoli ad assumere con prudenza la gravità terrestre nell'accertamento documentario.

Nel riconoscere la mia idea-base sulla *petra*, limpida anche se appena accennata con forza lampeggiante, in uno di quei cinquecentisti, e dei più fini, stupisco per la rara *trouvaille*, disattesa dalla storia esegetica successiva, e insieme mi riconforto incontrando sul cammino, a così siderale distanza, un *auctor* stimato. Giunto a commentare il fondamentale verso 51 della canzone CXXIX, il terzo di quelli appena riletti, cioè il verso che contiene in sé tutta la vicenda di metamorfosi da «pietra morta in pietra viva», il geniale, ermetico ed eretico Ludovico Castelvetro (il quale, per interpretare il Petrarca, fece uso anche di materiali appartenuti a Giulio Camillo), scandisce fulmineo e fuggitivo: «Et sente l'origine del suo nome, Petrarca».

Ma anche *arca* trovo già riconosciuto, sia pure nel velamento giocoso di una palinodia autobiografica. Ed è nel segno della fluente barba di Noè, evocata da Giovanni Giudici ricordando l'immagine infantile di un Petrarca "barboso" imposto dalla scuola, che voglio sigillare con un sorriso queste pagine di troppo severa filologia:

Il nome stesso che s'era dato (...) con quella terminazione grecizzante che richiamava un'arca, l'Arca di Noè, la barba di Noè, induceva ad una soporifera idea di flemma, di pomeriggi passati in poltrona, chiuso in casa, intento a meditare, lontano dal sole e dal vento, dal rumore del mondo...¹⁰⁰

100. Cfr. le *Rime del Petrarca breuemente sposte per Lodovico Castelvetro*, Basilea, Pietro de Sedabonis, 1582, parte I (che ha numerazione autonoma rispetto alle parti II-III), p. 256 (al silenzio dei critici fa eccezione, forse, il commento cit. di M. Santagata, p. 632: il quale si limita però a citare le parole di Castelvetro, senza glossarle). Per l'«esposizione» di Castelvetro uso l'esemplare conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, Stampati Barberiniani, Cr. Tass. 14, che fu proprietà di Torquato Tasso: e constato che nemmeno il poeta, sempre attento nella riflessione intorno al patrimonio lessicale petrarchesco mediato dal Bembo e finalizzato dall'autore della *Liberata* a «una precisa traiettoria di demetaforizzazione e oggettivazione del linguaggio amoroso» (cfr. E. Russo, *Appunti sul canone petrarchesco nell'epoca tassiana*, in corso di stampa per i tipi di Bulzoni in *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*, a c. di C. Montagnani: ringrazio l'A. che mi ha concesso di leggere il dattiloscritto), non rileva affatto il verso 51, né il notevole appunto di Castelvetro. – Il passo di G. Giudici è tratto da *Signor Petrarca, permette che la intervisti?*, in «L'Espresso», 5 maggio 1974, poi in Id., *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975*, Roma 1976, pp. 335-341 (a p. 336).