

Il *Trionfo della Morte* di Petrarca come risposta al Paradiso terrestre di Dante*

di *Bernhard Huss*

Francesco Petrarca è nato nell'epoca che ha registrato forse il maggiore successo di ricezione (testimoniato dalla zelante attività di copisti e commentatori) della storia della letteratura italiana: il mondo intero conosceva e leggeva la *Commedia* di Dante. Nel tardo Trecento e per tutto il secolo seguente, quando il fenomeno era al suo apice, circolava il luogo comune ironico e critico allo stesso tempo del "Dante villano" – Dante era un "villano" perché aveva già detto tutto ciò di cui valeva la pena cantare, senza lasciare ad altri dopo di lui alcuna possibilità di comporre alcunché di rilevante o poeticamente degno di nota: «Dante è villano [...] perché à decto ogni chosa degna di memoria e fama nelle sue opere poetiche e non à lassato a dire nulla ad altri»¹. Secondo un aneddoto riportato da Vincenzo Borghini (Zibaldone B.N.F. II.x.116) pare che Petrarca avesse un'idea precisa pensiero del Dante villano e persino una sua concreta e reale rappresentazione sul proprio scrittoio: Petrarca aveva, così si dice, un'immagine di Dante sospeso per i piedi di fronte a lui come costante monito del fatto che Dante, punito come un ladro, lo aveva derubato di «ogni occasione di scrivere cosa che buona fosse».

La concorrenza che si instaura in più testi tra Petrarca e il prepotente modello dantesco non è sconosciuta alla critica. Gli studiosi hanno più volte indagato il complesso rapporto antagonista che lega Petrarca a Dante, soprattutto nel testo "prediletto" dalla filologia petrarchesca: la lettera

* Traduzione italiana di Siria De Francesco.

¹ Queste le parole di un personaggio della novellina presente nel Codex Laur. Gaddi 90 sup. 131 di Piero Bonaccorsi (1440) che precede il testo della cantica del *Paradiso*; per testo e citazione cfr. L. C. Rossi, *Petrarca dantista involontario*, in "Studi Petrarcheschi", V, 1988, pp. 301-16: 313, nota 39 (a p. 312 ss., lo studioso ricostruisce la storia del ritratto di Dante).

Familiaris XXI 15 diretta a Boccaccio (connessa alla *Senilis* V 2) – qui Petrarca ripudia l'accusa di essere "invidioso" di Dante e senza nominarlo lo loda e al contempo lo denigra come autore preferito dal popolo rozzo². La discrezione del Petrarca sul suo rapporto con Dante (i suoi riferimenti al poeta sono raramente espliciti) è stata ormai smascherata. In particolare nel *Canzoniere* è stato minuziosamente dimostrato quanto numerosi siano i riferimenti intertestuali a Dante³. Le presenze dantesche non risparmiano i *Trionfi*⁴ e anzi permeano il tessuto poetico del poemetto⁵. Qui, come

² Cfr. ad esempio E. Pasquini, *Dantismo petrarchesco. Ancora su «Fam.» XXI 15 e dintorni*, in *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca. Gargnano del Garda* (2-5 ottobre 2002), a cura di C. Berra, Cisalpino, Milano 2003, pp. 21-38; B. Huss, *Esse ex eruditis, qui res in Francisco, verba in Dante desiderant. Francesco Petrarca in den Dante-Kommentaren des Cinquecento*, in *Questo leggiadrisimo poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*, hrsg. v. G. Regn, LIT, Münster 2004, pp. 155-87: 157; E. Fenzi: *Petrarca, Dante, Ulisse. Note per una interpretazione della «Fam.» XXI 15 a Giovanni Boccaccio*, in *La bibliothèque de Pétrarque. Livres et auteurs autour d'un humaniste*, éd. par M. Brock, F. Furlan e F. La Brasca, Brepols, Turnhout 2011, pp. 197-234. Gli aspetti più importanti di questo problema spesso trascurato o non completamente esplorato dalla critica sono affrontati da T. J. Cachey Jr., *Between Petrarch and Dante. Prolegomena to a critical discourse*, in *Petrarch and Dante. Anti-Dantism, metaphysics, tradition*, ed. by Z. G. Barański and Id., University of Notre Dame Press, Notre Dame-Ind. 2009, pp. 3-49: 16; qui la strategia "sotterranea" che il Petrarca utilizza nel rapportarsi all'autorità dantesca viene messa in luce dal confronto con l'esaltazione entusiastica che di Dante fa l'amico Giovanni Boccaccio: «The fact that Petrarch's anti-dantismo was forced to come to terms with the most enthusiastic of pro-Dantists largely explains its curiously surreptitious and complex character. Petrarch was forced to go underground with his dissent from Dante, and to leave it for posterity to uncover».

³ Cfr., tra gli altri, M. Santagata, *Presenze di Dante "comico" nel «Canzoniere» del Petrarca*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CXLVI, 1969, pp. 163-211; P. Trovato, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Olshki, Firenze 1979; M. Picone, *Riscritture dantesche nel «Canzoniere» di Petrarca*, in "Rassegna Europea di Letteratura", II, 1993, pp. 115-25; P. Kuon, «La prima radice del nostro amor». *Petrarca zwischen Francesca und Laura*, in "Deutsches Dante-Jahrbuch", XI, 2002, pp. 107-36; P. Kuon, *Laura Dantesca. Metamorfosi intertestuali nei «Rerum vulgarium fragmenta» di Francesco Petrarca*, Cesati, Firenze 2004.

⁴ I *Trionfi* verranno citati come segue: TC (*Triumphus Cupidinis*), TP (*Triumphus Pudicitie*), TM (*Triumphus Mortis*), TF (*Triumphus Fame*), TT (*Triumphus Temporis*), TE (*Triumphus Eternitatis*), ciascuno con l'indicazione dei versi e dove necessario dei capitoli. Le edizioni di riferimento sono: F. Petrarca, *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Mursia, Milano 1988 (con un ampio commento critico) e F. Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Mondadori, Milano 2000 (dalla quale si cita).

⁵ Cfr., tra gli altri, G. Orelli, *Dante in Petrarca*, in *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Einaudi, Torino 1990, pp. 124-62: 158-62; C. Giunta, *Memoria di Dante nei «Trionfi»*, in "Rivista di Letteratura Italiana", XI, 1-2, pp. 411-52; M. Riccucci, *L'esordio dei «Triumphs». Tra «Eneide» e «Commedia»*, in "Rivista di Letteratura Italiana", XII, 1994, pp. 313-49 e il ricco numero di riferimenti intertestuali recuperabili dall'edizione di Marco Ariani.

nel caso dei *Rerum vulgarium fragmenta*, la critica tuttavia, non importa quanto minuziosi o stringenti siano i ricorsi a Dante, non ha interpretato la strategia petrarchesca in termini di risposta programmatica e ideologica dell'autore nei confronti dell'autorità di Dante⁶. Questo tentativo sembra particolarmente evidente nei *Trionfi*: quest'opera – e non il *Canzoniere*⁷ – può essere letta come la principale replica di Petrarca al Dante della *Commedia*; qui l'*imitatio Dantis* non è solo particolarmente manifesta, ma persino ostentata⁸. Quest'opera è concepita come nessun'altra opera del Petrarca, un progetto di opposizione e superamento di Dante e della sua *Commedia*⁹. In linea con una tale ambizione, il lavoro di redazione dell'opera si estese per diverse decadi della vita del poeta¹⁰: le prime bozze del progetto trionfale dovevano essere state realizzate già nei primi anni quaranta del Trecento (tra il 1342 e 1344 ma non oltre il biennio 1351-1352), le revisioni e le correzioni sono attestate già dal 1356 e le note manoscritte sull'autografo dell'ultimo dei *Trionfi*, il *Triumphus Eternitatis*, testimoniano una tarda redazione del testo nell'ultimo anno di vita del Petrarca (15 gennaio - 12 febbraio 1374). Il lavoro di Petrarca sui *Trionfi* sembra essere stato particolarmente intenso in quelle fasi della sua vita alle quali si fanno risalire le epistole antidantesche, opere con le quali la critica si è più volte confrontata¹¹.

⁶ Cfr. comunque J. Bartuschat, *L'allégorie dans les «Triumphes»*, in *La bibliothèque de Pétrarque*, cit., pp. 267-81 con uno dei tentativi finora rari d'interpretazione complessiva delle relazioni intertestuali oggettivamente verificabili fra *Trionfi* e *Commedia*.

⁷ Cfr. J. Küpper, *Petrarcas Replik auf Dantes Versuch einer Annäherung an Perfektion: Absage an Kunstmetaphysik*, in *Vollkommenheit. Ästhetische Perfektion in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. v. V. Olejniczak Lobsien, C. Olk und K. Münchberg, De Gruyter, Berlin-New York 2010, pp. 109-23.

⁸ Cfr. M. Petrini, *Petrarca e Dante*, in "Critica Letteraria", XXIII, 1995, pp. 365-76: 365, 375 (qui si osserva come Petrarca sottoponga nei *Trionfi* sia Dante che i classici latini ad un trattamento analogo); M. Pastore Stocchi, *Petrarca e Dante*, in "Rivista di Studi Danteschi", IV, 2004, pp. 184-204: 187-192.

⁹ Per un approccio complementare alla prospettiva offerta nel presente contributo cfr. L. Schwebel, *Triumphing over Dante in Petrarch's 'Trionfi'*, in "Mediaevalia", XXXIX, 2018, pp. 89-113.

¹⁰ Per le questioni sulla stesura e la datazione del testo cfr. le introduzioni e commenti ai *Triumphs* di Ariani e di Paolino-Pacca già ricordati. Per posizioni "classiche" e parzialmente superate cfr. E. H. Wilkins, *The making of the «Canzoniere» and other Petrarchan Studies*, Storia e Letteratura, Roma 1951: cap. 9; Id., *The first two 'Triumphs' of Petrarch*, in "Italica", XXXX, 1, 1963, pp. 7-17; e, sempre dello stesso studioso, *On Petrarch's Rewriting the 'Triumph of Fame'*, in "Speculum: A Journal of Medieval Studies", XXXIX, 3, 1964, pp. 440-3. Wilkins crede che l'inizio del lavoro su TC e TP possa essere datata intorno al 1340.

¹¹ Cfr. Cachey, *Between Petrarch and Dante*, cit., pp. 20-4, particolarmente interessante la nota 47. Cachey discute i possibili riferimenti al progetto dei *Trionfi* in epistole come *Fam.*, XIX 16 e XXII 2.

Nel prologo del *TC I* l'io narrante riassume e riposiziona temporalmente una visione avuta dall'io diegetico in sogno: l'episodio onirico è ambientato in primavera, la stagione che evoca per Petrarca il ricordo del giorno in cui le sue lunghe sofferenze amorose hanno avuto inizio. L'inizio del *Trionfo d'Amore* fissa il tempo della visione ai primi giorni di aprile (*TC I* 4-6), in seguito nel corso dell'opera l'incontro con Laura, che ha luogo il 6 Aprile 1327, diviene argomento e fulcro della visione. Le vicende descritte sono collocate generalmente nella temperie primaverile e fanno spesso riferimento al 6 aprile: l'io narrante racconta infatti come l'io diegetico in un imprecisato giorno d'inizio aprile (qualche tempo dopo il 1327) si sia addormentato e abbia assistito in sogno ad una processione trionfale (*TC I* 11-15). Amore (descritto come un giovinetto alato, nudo e munito di arco e frecce) fa il suo ingresso su un carro infuocato mentre dietro di lui sfilano le sue tante vittime. In questa folla l'io diegetico tenta di riconoscere qualcuno; ad aiutarlo in questo compito così arduo è un'“ombra” gentile che lo conduce per mano attraverso la processione (*TC I* 40-50; evidente qui l'analogia con Dante pellegrino e la figura di Virgilio che gli fa strada accompagnandolo attraverso il regno dell'inferi)¹². L'amico ritrovato e nuovo cicerone palesa al protagonista il suo imminente coinvolgimento nell'intricata rete d'Amore e identifica proprio nella divinità il vincitore trionfante di questa parata onirica, una scia di figure, la cui identità viene man mano svelata al protagonista dalla sua fumosa guida. Figure della storia romana e poi greca, iniziando da Giulio Cesare, seguite da celebri amanti della letteratura e del mito (tra cui Enea, Fedra, Ercole, Achille, Giasone e Medea); sino alle divinità dell'universo pagano (Venere, Marte, Plutone e Proserpina e infine anche il supremo Giove in persona), l'una al fianco dell'altra, tutte le vittime del potere di Amor marciano col suo carro.

Questa lunga serie si chiude in *TC II* con due casi esemplari le cui vicende vengono narrate per intero e “approfondite” nel dialogo con i protagonisti coinvolti: l'amore ostacolato da Scipione fra Massinissa e Sofonisba, e il memorabile caso di Seleuco che cedette la tanto amata moglie Stratonice al figlio Antioco, profondamente innamorato della matrigna. Segue la sommaria citazione di alcuni “moderni” (*TC II* 155) una serie di nomi di amanti e delle loro trasformazioni rese celebri dalle *Metamorfosi* ovidiane.

La parata dei vinti d'amore continua nel terzo capitolo del *TC*, alle celebri figure degli antichi miti e ai personaggi ricordati dalla storia antica seguono gli amanti del Vecchio Testamento (con Davide, Sansone e Oloferne) per poi lasciare il posto ai letterari esempi di «Lancilotto, Tristano,

¹² Cfr. Giunta, *Memoria di Dante nei 'Trionfi'*, cit., in particolare pp. 420-4.

e gli altri erranti», di «Ginevra, Isolda, e l'altre amanti» e della «coppia d'Arimino», cioè Paolo e Francesca del V canto dell'*Inferno* dantesco (TC III 80-82). L'avvicinarsi improvviso di una giovane donna (Laura) al protagonista, se da un lato riporta la narrazione subitaneamente al "presente" (è il 6 Aprile 1327 o siamo tornati a quel giorno) dall'altro rafforza il legame di Petrarca con la tradizione (erotico)letteraria: l'amore cantato dal *Canzoniere* entra imperioso nel sogno e si fa soggetto della visione.

Se l'esperienza amorosa di "Petrarca" assurge a tema del TC III, il quarto capitolo, nel quale viene descritta l'ultima parte della processione, sottolinea esplicitamente i propri riferimenti ad autori famosi della letteratura precedente (TC IV 10-12). Concorrono nel fortificare tale legame poeti greci e latini (come Alceo, Pindaro, Virgilio, Ovidio, Catullo, Propertio, Tibullo) evocati al fianco dei più moderni maestri volgari (Dante [accompagnato da Beatrice], Cino da Pistoia [accompagnato da Selvaggia], Guittone d'Arezzo, Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti e altri, tra questi anche i poeti provenzali: TC V 31-55) e ormai alla fine di questa parata anche gli amici Tommaso Caloria, Ludwig von Kempen (Socrate) e Lello (Lelio), vale a dire Angelo di Pietro Stefano dei Tosetti (TC IV 58-69). Poi tutta la processione con "Petrarca" come una tra le tante vittime di Amore si sposta per raggiungere l'isola di Cipro che diede i natali alla dea Venere.

Nel TP Laura resiste agli attacchi di Amore, sino ad allora trionfante, e lo sconfigge. La vittoria di Laura seppur eccezionale si inserisce in una più lunga tradizione di prove e sacrifici d'amore che annovera donne della storia, del mito e delle Scritture (Lucrezia [132], Penelope [133], Virginia [136], Giuditta [142] e Didone, che viene presentata come donna pura e virtuosa [157]).

Nel TM I il giorno della morte di Laura, il 6 aprile 1348 (data: TM I 133), irrompe imprevisto: la Morte trionfa rovinosamente su di lei e sulle caste donne che formavano la sua schiera. La descrizione della sua scomparsa conclude il primo capitolo ma Laura non sparisce, anzi torna nel TM II come apparizione a "Petrarca", un sogno nel sogno che regala all'amante la possibilità di un ultimo dialogo con l'amata. La defunta mossa da pietà nei confronti del poeta risponde alle sue domande in modo da rassicurarlo e rincuorarlo sia per quanto riguarda la questione del dolore derivante dalla morte fisica, domanda con la quale si apre la loro lunga conversazione, sia sui sentimenti che l'avevano animata quando era ancora in vita. L'amante prende coscienza grazie a Beatrice dei tanti anni che ancora lo separano dalla morte (TM II 189 e seguenti): quest'ultimo messaggio dell'amata permette di integrare pacificamente la successiva descrizione della storia di Laura, oltre l'anno 1348, nella *visio* onirica.

Nel TF è la Fama a trionfare sulla Morte: nei primi versi del TF I 19-21 si apprende che molte delle vittime che affollavano la processione di Amo-

re e che erano state soggiogate dai suoi lacci, anche se vinte dalla Morte possono tornare a fare la propria apparizione nel corteo della Fama. Partendo da figure di spicco come quella di Cesare (*TF* I 23) si assiste al catalogo dettagliato di uno stuolo di uomini d'azione: dai *viri illustres* della storia romana agli eroi dell'*Iliade*, principio della rassegna dei nobili uomini greci, personaggi biblici, orientali, medioevali, fino alle più moderne figure dei contemporanei promotori di Petrarca: Roberto d'Angiò, re di Sicilia e Stefano Colonna¹³. Nel *TF* III accanto agli uomini d'azione vengono collocate le eminenti figure di filosofi (come Platone, Aristotele, Pitagora, Socrate), storici (come Livio, Tucidide, Erodoto), oratori (come Cicerone e Demostene), scienziati ed eruditi di varie scuole ed epoche.

Il sorgere di un Sole infuriato occupa l'inizio del *TT*: come si può solo osare il pensiero che i personaggi celebri possano grazie alla fama e alla gloria raggiunta sulla terra superare o vincere il Tempo? Il Sole accelera il proprio corso davanti agli occhi increduli del Petrarca-personaggio per distruggere la fama dei mortali. L'io diegetico vede giorni, mesi, anni e la sua intera vita insieme a quelle di altri uomini illustri ridursi a pochi istanti (*TT* 76-78): la transitorietà e la caducità dell'esistenza terrestre diventano fulcro del *TT*. Nonostante questa minaccia, c'è un gruppo di figure nel mezzo della processione che cammina sereno nel flusso imperioso del tempo senza essere colpito dal susseguirsi incalzante delle epoche e dal finire repentino dei giorni (*TT* 85-93). Questi personaggi rimangono illesi e vincono la precarietà e la fuggevolezza del tempo terrestre perché sono entrati nella tradizione poetica o storica.

L'inizio del *TE* è contrassegnato dal monologo che l'io narrante, ormai schernito dalla fragilità e precarietà delle cose terrene, intraprende con sé stesso, con il proprio cuore, rivolgendosi alla propria interiorità (*TE* 3: «mi volsi a me» oppure la variante d'autore «mi volsi al cor») e riconoscendo in Dio l'unica ancora alla quale la sua fiducia sia ancora in grado di aggrapparsi. In questo soliloquio sulla propria colpa e procrastinazione di fronte allo scorrere inesorabile del tempo la tarda misericordia divina pare l'unica speranza possibile all'orizzonte. L'io che narra contempla la possibilità di raggiungere da solo la tanto agognata eternità, materia dell'ultimo trionfo. Tale pensiero non arriva tuttavia al piano della certezza (*TE* 36 e seguenti) ed anzi rimane trincerato nell'insicurezza. Il cronotopo dell'eternità è il fine ultimo e l'obiettivo della speranza enunciata nei primi versi. L'io narrante descrive l'eternità come il luogo in cui presente, passato e il futuro («adesso, ier, diman») si mescolano e perdono valore nella simultaneità divina, un tempo che solo il

¹³ *TF* II 157-163; per ulteriori possibili interpretazioni del «mio gran Colonnese» (Giovanni Colonna, Giacomo Colonna) s.v. la nota di Pacca-Paolino *ad loc.*

futuro può tuttavia testimoniare, poiché l'io narrante non lo ha ancora veramente esperito (TE 64-69). In questo tempo futuro sembra possibile che il disordine e la pluralità mondana possano confluire e ricomporre un'unità (TE 76f.), e che la fama possa far sopravvivere i personaggi meritevoli e degni oltre la morte (TE 79-81). In quest'ottica, cruciale diviene la resurrezione di Laura e di molte altre vittime della Morte e del Tempo (TE 85-99): non solo la donna potrà finalmente gloriarsi di essere entrata a far parte del novero dei beati (TE 98s.), ma con essa vengono investiti di eguale importanza l'autore dei *Rerum vulgarium fragmenta*, il suo testo e la materia da lui trattata (TE 91-96). L'evocazione del giudizio universale assume una nuova luce nella speranza, se non la certezza, di poter rivedere le figure centrali dei cortei trionfali rinascere in una veste più radiosa ed eterna (TE 121-134). In questo modo questi personaggi potranno ritornare e occupare il posto a loro promesso in un'eterna atemporalità e Laura risorta, splendente nella sua rinnovata veste, potrà donare felicità a chiunque la guardi (TE 143-145).

Da questo primo prospetto ci sembra evidente che il motivo della processione trionfale determina le vicende di ognuno dei sei *Trionfi* del poemetto petrarchesco: se Amore domina un grande carro circondato dalle sue vittime e il Sole, ragione del fulmineo incedere dei giorni nel *TT*, troneggia un carro che molto ricorda il cocchio alato guidato da Apollo (*TT* 16, 97), anche gli altri *Trionfi* potevano essere immaginati come veri e propri cortei in processione. Il motivo del carro, che innerva il testo del poemetto trionfale, trova un preciso antecedente nella processione del Paradiso Terrestre dantesco. Nel ventinovesimo canto sul piano della montagna purgatoriale, il Dante pellegrino assiste all'apparizione del carro; l'io narrante nel descrivere la splendente bellezza della biga, che non ha eguali fra i carri che celebrarono Scipione o Augusto e che supera persino il fulgido carro del Sole, la qualifica come trionfale («un carro, in su due rote, triunfale», *Purg.* 29.107)¹⁴. Gli esempi fatti nel *Purgatorio* ritornano nei testi di Petrarca quasi a fare da contraltare alle terzine purgatoriali: strettamente connesso al tema della gloria, in un punto cruciale dell'*Africa* di Petrarca (IX 325-341) ci imbattiamo nello stesso parallelo fra il raggiante carro di Apollo e il carro trionfale di Scipione che vittorioso rientra a Roma. Nei *Trionfi* al carro del dio del Sole viene accostato il carro, visivamente molto efficace, del dio dell'Amore: Petrarca tesse quindi la sua trama poetica con le immagini dantesche del carro, ma con quelle

¹⁴ «Non che Roma di carro così bello / rallegrasse Affricano, o vero Augusto, / ma quel del Sol saria pover con ello» (*Purg.* 29.115-117). Sul ricorso di Petrarca al motivo del carro come strumento di superamento del modello dantesco cfr. Schwebel, *Triumphing over Dante in Petrarch's 'Trionfi'*, cit., pp. 90-2 e 111 con la nota 13.

secondo Dante “meno belle”, in modo da rivalutarle e da donare più forza alla propria ideologia poetica che unisce Fama e Amore.

Il poemetto di Petrarca compete con la processione purgatoriale anche dal punto di vista strutturale¹⁵. Nella disputa che ancora anima il discorso critico sulla natura allegorica, mistica, liturgica¹⁶, onirica o realistico-pragmatica della processione dantesca, è stato persino ipotizzato che Petrarca abbia riconosciuto nei canti del Paradiso Terrestre il vero e proprio cuore di un nuovo «genere letterario», che, inventato da Dante, sarebbe arrivato attraverso i *Trionfi* di Petrarca al suo apice permettendone la successiva diffusione¹⁷. L'impronta della *Commedia* nel testo petrarchesco non interessa solo i ricorsi intertestuali, già studiati a più riprese dalla critica, o i contatti epidermici, superficiali che spesso vengono chiamati in causa nell'accostare le due opere¹⁸ – se è vero che come il poema dantesco i *Trionfi* sono scritti in volgare e in forma di visione ultraterrena portando in grembo anche la dialettica verità-visione, le terzine incatenate di questo viaggio attraverso trionfali cortei nascondono tracce di un più profondo nesso strutturale e narrativo¹⁹, che permette di individuare nel Paradiso

¹⁵ Cfr. Bartuschat, *L'allégorie dans les «Triumphes»*, cit., pp. 268 ss.

¹⁶ Per i modelli liturgici che sono stati suggeriti per la processione del *Paradiso Terrestre* cfr. già L. A. Fisher, *The mystic vision in the grail legend and in the 'Divine Comedy'*, Columbia UP, New York 1917: pp. 85-116. Per certi versi una lettura liturgica può allontanare la *Commedia* dai *Trionfi*.

¹⁷ Cfr. M. Picone, *Dantes dichterischer Triumph. Eine Lectura von «Purg.» XXIX*, in “Deutsches Dante-Jahrbuch”, LXXVI, 2001, pp. 103-27: 121; per la processione di Dante come Trionfo s.v. anche P. Armour, *Canto XXIX. Dante's processional vision*, in *Lectura Dantis. Purgatorio*, ed. by A. Mandelbaum i.a., University of California Press, Berkeley i.a. 2008, pp. 329-40: 330, 333.

¹⁸ Alcune acute osservazioni sui diversi paralleli testuali e strutturali che legano *Commedia* e *Trionfi* in Giunta, *Memoria di Dante nei 'Trionfi'*, cit.

¹⁹ Sebbene la critica dibatta ancora sullo statuto dell'aldilà nella *Commedia* e sulla visione che Dante ne voleva consegnare, una lettura dell'opera che, in linea con la tradizione poetica romanza, faccia del poema il prodotto di un sogno non può spingerci a interpretarla come un prodotto finzionale, di invenzione letteraria e quindi slegato da ogni pretesa di verità. La *Commedia* al contrario dichiara esplicitamente di «professare la verità» (G. Regn, *Himmelsdisco. Anmerkungen zum Dante von Kurt Flasch*, in “Scientia Poetica”, XVIII, 2014, pp. 260-76: 269-72). Affermazione che si riflette ad esempio nella sconvolgente concretezza plastica con la quale viene descritta e presentata la processione negli ultimi canti del *Purgatorio* (sulla processione si leggano le parole di Armour, *Canto XXIX*, cit., p. 334: «This strange symbolic revelation [...] is not presented by Dante as a marvelous illusion or dream or inner vision, but as an external, perceived event, both seen and heard», e le opposte dichiarazioni di U. Bosco, *Il canto della processione (XXIX del «Purgatorio»)*, in *Dante vicino. Contributi e letture*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 1966, pp. 274-96: 281: «quello in cui Dante si trova, dal suo primo ingresso nel Paradiso terrestre, è uno stato quasi di sogno»). La tesi che la *Commedia* sia “sognata” richiede una lunga serie di prove interpretative ai suoi sostenitori - il testo stesso non vi si pronuncia chiaramente (sulla

Terrestre dantesco non solo un antecedente ma un vero e proprio serbatoio al quale le soluzioni narrative dei *Trionfi* molto devono. Oltre ai prelievi linguistici i due testi condividono l'istanza diegetica che deriva dalla staticità del punto d'osservazione (seppur insolita per la *Commedia* dove la dinamica del viaggio attraverso i regni mal si congiunge con l'idea di immobilismo, quella della fissità è la cifra narrativa del Paradiso Terrestre, soprattutto nei canti dell'incontro con Beatrice e dell'apparizione del carro in processione)²⁰, nel quale l'io diegetico è trincerato²¹, e da cui dipende la portata narrativa e il dispiegarsi del narrato, che mai si allontana dall'angolazione delle percezioni e della possibilità di comprensione di questo io²². Anche il ruolo della donna amata, distante in un aldilà remoto, porta nuovamente l'occhio critico sulle tracce dantesche, Laura come Beatrice²³ assume un ruolo di guida e sostituisce l'anonima ed evanescente ombra che accompagna il protagonista (come Beatrice aveva rimpiazzato Virgilio), per condurre il Petrarca-personaggio attraverso i cortei trionfali²⁴. Sotto l'egida dell'imponente poema dantesco, i *Trionfi* invece di seguire pedissequamente il modello, anche laddove i riferimenti fra *TE* e Paradiso Terrestre si fanno particolarmente manifesti e l'*imitatio Dantis* ostentata, ne ripropongono una poetica *réécriture*. Petrarca si misura con

questione cfr. M. Tavoni, *Dante "imagining" his journey through the afterlife*, in "Dante Studies", CXXXIII, 2015, pp. 70-97). Petrarca d'altra parte evoca in modo esplicito le sue vicende amorose ormai lontane all'interno di una cornice onirica ed anzi vi inserisce un nuovo ed ulteriore livello che crea, come si accennava precedentemente, una situazione di sogno nel sogno: questo ovviamente non si traduce in un'automatica "rinuncia alla verità", ma pone piuttosto l'accento sulla dimensione soggettiva che caratterizza sin dall'inizio il testo petrarchesco.

²⁰ Sulla «dimensione narrativa diversa» degli ultimi canti del *Purgatorio* rispetto al resto della *Commedia* cfr. L. Pertile, *La puttana e il gigante. Dal «Cantico dei Cantici» al paradiso terrestre di Dante*, Longo, Ravenna 1998: pp. 41 ss.

²¹ Per Dante cfr. G. Bárberi Squarotti, *Nel paradiso terrestre: l'allegoria*, in *L'ombra di Argo. Studi sulla «Commedia»*, Genesi, Torino 1988, pp. 191-213.

²² Sull'insolita attenzione di Dante all'io del Paradiso Terrestre come destinatario della sequenza di eventi cfr. B. Stambler, *The confrontation of Beatrice and Dante: 'Purgatorio' XXX*, in "Italica" XLII, 1, 1965, pp. 61-97: 63; F. Lanza, *Canto XXXIII*, in *Lectura Dantis Scaligeri. Purgatorio*, a cura di M. Macazzan, Le Monnier, Firenze 1967, pp. 1213-38: 1217.

²³ Cfr. Kuon, «*La prima radice del nostro amor*», cit., p. 109 *et passim* per i continui ricorsi intertestuali di Petrarca alle figure femminili dantesche (Francesca, Beatrice, Maria).

²⁴ Cfr. N. Zingarelli, *La processione nell'Eden dantesco*, in *Miscellanea di studi in onore di Attilio Hortis. Trieste, maggio MCMIX*, vol. I, s.e., Trieste 1910, pp. 363-9: 364 (Dante in qualche modo mette in movimento le immagini statiche dell'Apocalisse biblica); Bárberi Squarotti, *Nel paradiso terrestre: l'allegoria*, cit., p. 192 (dove secondo lo studioso la dimensione narrativa del Paradiso Terrestre sarebbe presentata come «scenografie successive» di uno «spettacolo esemplare»), p. 197.

la parte del *poema sacro* considerata «il cuore stesso del poema»²⁵, centro non solo tematico ma anche numericamente strutturale, come testimoniano le corrispondenze numerologiche che si instaurano fra i canti finali del *Purgatorio* e i canti che li precedono e seguono²⁶ – insomma Petrarca per misurarsi con il suo avversario poetico decide di entrare direttamente nella tana del leone. Per questo acquista particolare valore la riscrittura petrarchesca dell'incontro di Dante e Beatrice («cuore palpitante dell'intero narrato dantesco della *Commedia*»)²⁷ nell'incontro di Francesco con Laura del secondo *Triumphus Mortis*. Ed è su questi due episodi che questo contributo vuole concentrarsi, perché in questi passi si condensa quella che è una vera e propria risposta di Petrarca al Dante della *Commedia*. Sullo sfondo di questo scontro rimane una questione, ovvero se Petrarca avesse tratto l'idea della stesura dei suoi *Trionfi* dalla lettura dell'*Amorosa visione* inviagli da Boccaccio. La tesi sebbene sia autorevole non si può dire universalmente accettata²⁸. Se Petrarca conoscesse già la cosiddetta versione A dell'*Amorosa visione* prima dell'inizio del progetto trionfale²⁹,

²⁵ Così Chiavacci Leonardi nella sua Introduzione al Canto XXX del *Purgatorio*, vol. 2, p. 875 (D. Alighieri, *Commedia*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 2008, ma la *Commedia* viene, invece, citata dall'edizione nazionale di Giorgio Petrocchi). In questo senso già E. Chiarini, *Canto XXX*, in *Lectura Dantis Scaligera*, cit., pp. 1105-37: 1106 («il XXX del *Purgatorio* è il pilone [...] più rilevante e memorabile dell'intera struttura»).

²⁶ Si pensi al fatto che il XXX canto è preceduto da 63 canti e seguito da 36 creando un gioco numerologico e un'interazione significativa con il numero 3, simbolo della Trinità, e il numero 9, che rappresenta il numero trinitario potenziato e moltiplicato per sé stesso e che è il numero connesso a Beatrice nella *Vita nova*. Per un'analisi dettagliata si veda E. Sanguineti, *Canto XXX*, in *Lecture dantesche 2: 'Purgatorio'*, a cura di G. Getto, Sansoni, Firenze 1964, pp. 1279-97; Chiarini, *Canto XXX*, cit., pp. 1122-4 e 1133; C. Bologna, *Canto XXXI*, in *Lectura Dantis Turicensis. Purgatorio*, a cura di G. Güntert e M. Picone, Cesati, Firenze 2001, pp. 473-93: 480; A. Stäuble, *Canto XXX*, ivi, pp. 463-72.

²⁷ Sanguineti, *Canto XXX*, cit., p. 12.

²⁸ Cfr. la bibliografia fornita da Ariani in Petrarca, *Triumphs*, cit., p. 10 con nota 12, v. anche Z. G. Barański, *The Constraints of Form: Towards a Provisional Definition of Petrarch's 'Triumphs'*, in *Petrarch's 'Triumphs': Allegory and Spectacle*, ed. by K. Eisenbichler and A. A. Iannucci, Dovehouse, Toronto 1990, pp. 63-83; in particolar modo la p. 80 e la nota 29 (versione italiana: Z. G. Barański, *Chiosar con altro testo. Leggere Dante nel Trecento*, Cadmo, Fiesole 2001, pp. 153-73.) e S. J. Todd, *Dream-visions in Boccaccio and Petrarch*, thesis, University of Leeds, 2015, pp. 114-7. Si noti che i continui paralleli tra *Trionfi* e l'*Amorosa visione* non possono essere interpretati come riprese inconsce (Barański: «Petrarch introduces the echoes from their texts unconsciously»).

²⁹ Cfr. V. Branca, *Implicazioni strutturali ed espressive fra Petrarca e Boccaccio e l'idea dei «Trionfi»*, in *Convegno internazionale Francesco Petrarca*, Atti del Convegno (Roma, Arezzo, Padova, Arquà Petrarca, 24-27 aprile 1974), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1976, pp. 145-54, in particolare p. 152 e seguenti; F. Colussi, *Sulla seconda redazione dell'«Amorosa visione»*, in «Studi sul Boccaccio», XXVI, 1998, pp. 187-263: 236-50; M. Eisner, *Petrarch reading Boccaccio: Revisiting the genesis of the 'Triumphs'*, in *Petrarch and the textual*

o se scrivesse invece sulla base della seconda versione (B)³⁰, se al di là della questione delle redazioni l'opera dei *Trionfi* fosse stata in qualche modo ispirata e stimolata dal testo boccacciano³¹ o se l'*Amorosa visione* fosse arrivata al Petrarca quando ormai il poemetto in terzine era già iniziato da qualche tempo: non ci sembra avere primaria importanza per il caso qui studiato. Anche se sono innegabili i paralleli fra le opere³², di fronte al più complesso sottofondo filosofico-religioso che informa e performa il fastoso testo petrarchesco³³ e all'evidente riscrittura dei

origins of interpretation, ed. by T. Barolini and H. W. Storey, Brill, Leiden 2007, pp. 131-46: 140-2, 146.

³⁰ Cfr. G. Billanovich, *Dalla 'Commedia' e dall' 'Amorosa visione' ai 'Trionfi'*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CXXIII, 367, 1946, pp. 1-52: 22-5 e 42.

³¹ Si veda lo studio fondamentale di V. Branca, *Per la genesi dei 'Trionfi'*, in "La Rinascita", IV, 1941, pp. 681-708; ma anche A.S. Bernardo, *Triumphal Poetry: Dante, Petrarch, and Boccaccio*, in *Petrarch's 'Triumphs'*, cit., pp. 33-45: 34; R. Hollander, *Boccaccio's two Venuses*, Columbia University Press, New York 1977: pp. 207s.; Cachey, *Between Petrarch and Dante*, cit., p. 23 con 46s. (nota 47; una delle posizioni più pertinenti e plausibili sulla questione); J. Usher, *Mural morality in tableaux vivants («Amorosa visione»)*, in *Boccaccio. A critical guide to the complete works*, ed. by V. Kirkham, M. Sherberg, J. L. Smarr, The University of Chicago Press, Chicago-London 2013, pp. 119-29: 128; Todd, *Dream-visions in Boccaccio and Petrarch*, cit., pp. 152 e 177.

³² Le affinità sia macrostrutturali e contenutistiche (la coincidenza di impianto narrativo, la scelta della sequenza dei trionfi e della combinazione di personaggi storici e mitologici), sia stilistico-linguistiche (i prelievi lessicali e persino la costruzione sintattica del discorso poetico), sono evidentissime. Si veda in dettaglio Branca, *Per la genesi dei 'Trionfi'*, cit., pp. 659-707; Billanovich, *Dalla 'Commedia' e dall' 'Amorosa visione' ai 'Trionfi'*, cit., pp. 23-6 (risp. nota 1); Giunta, *Memoria di Dante nei 'Trionfi'*, cit., pp. 426-8. Per un primo approccio alla questione cfr. la sinossi dell'*Amorosa visione* in Bernardo, *Triumphal Poetry*, cit., p. 34: «a complex poem obviously imitating Dante, including the verse form he had invented specifically for the *Commedia*, the *terza rima*, and a female guide whose role resembles that of Dante's Virgil. Boccaccio has his dreaming narrator eventually see in a series of huge murals in a large hall in a mysterious castle scenes depicting five triumphs: Wisdom (Philosophy and Poetry), earthly Glory, Wealth, Love, and finally, in a separate chamber, Fortune which destroys all that had preceded. As a result of the insights gained from the guide's gloss of the triumphs, he becomes strangely worthy of an encounter with, and the "celestial" love of, his beloved Fiammetta who, somewhat like Dante's Beatrice, seems to represent the final victory of Virtue. By means of the poetic device of the triumphs, then, Boccaccio is able not only to depict and objectively contemplate in the Giotto-like frescoes the passions and values that had dominated antiquity and his youth, but to show how such earthly attractions and temptations, rightly viewed, do not have to deter one's journey to supreme bliss».

³³ Cfr. B. Huss, *Francesco sucht die verlorene Zeit: Vergangenheit, Gleichzeitigkeit und Ewigkeit in Petrarca's 'Trionfi'*, in *Gleichzeitigkeit. Narrative Synchronisierungsmodelle in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hrsg. v. S. Köbele und C. Rippl, Königshausen & Neumann, Würzburg 2015, pp. 121-54 e *Diskurs und Substanz in Francesco Petrarca's 'Trionfi'*, in *Schriftsinn und Epochalität. Zur historischen Prägnanz allegorischer und symbolischer Sinnstiftung*, hrsg. v. Id. und D. Nelting, Winter, Heidelberg 2017, pp. 187-226.

Trionfi sulla falsariga della processione purgatoriale³⁴, il confronto con l'opera di Boccaccio acquista in questa prospettiva un valore in qualche modo secondario.

Petrarca si discosta dal modello dantesco in modo quasi agonistico, concorrenziale. La sua strategia di emancipazione poetica, che talvolta emerge esplicitamente, assume contorni più chiari lì dove lo spettacolo delle processioni entra in diretto contrasto con la *Commedia*. Per definire il rapporto di antagonismo che si instaura fra i due, prenderemo in esame alcuni elementi pertinenti negli ultimi tre canti del *Purgatorio*, così da poter poi definire in che modo Petrarca reagisca nella sua opera al confronto con il Paradiso Terrestre dantesco.

Quando nel trentesimo canto del *Purgatorio* una figura femminile appare sul carro della processione, "Dante"³⁵ è subito profondamente commosso. La donna sotto il velo, vestita dei colori delle virtù teologali, Fede, Carità e Speranza, è Beatrice, da cui Dante è stato a lungo separato, ma che egli presago riconosce in modo misterioso, evocando così l'intera storia d'amore con la donna sin dal suo principio narrato nella *Vita nova* (*Purg.*, XXX 28-42). L'apparizione di Beatrice rappresenta contemporaneamente un ritorno, un fondamentale rinnovamento del rapporto tra Beatrice e il poeta e una trasformazione di Dante stesso, che dopo gli eventi del Paradiso Terrestre sarà in grado di conoscere Dio e potrà superare i limiti dell'umano («trasumanare»). Beatrice non si avvicina a Dante subito in modo amichevole, ma si comporta come un aspro e duro «ammiraglio», sempre pronta a rimproverarlo (*Purg.*, XXX 58-72), similitudine questa

³⁴ Boccaccio allestisce la sua *visio* in modo molto diverso da Petrarca: sullo sfondo di un'ambientazione tardo-medievale il protagonista boccacciano non segue gli insegnamenti morali della sua guida ma anzi decide di seguire la strada che lo condurrà verso un amore sensuale completamente spogliato da ogni problema morale, integrando così nella sua cornice onirica il motivo dell'amor cortese - insomma la problematica escatologica, diversamente da quanto accade nei capitoli di Petrarca e ancor più nell'opera dantesca, è praticamente assente. La portata narrativa dell'opera non è limitata al punto di vista dell'io-protagonista, ma anzi la dinamica del discorso privilegia più che la dimensione della percezione interiore quella della dimensione spaziale e visiva (si pensi alla rappresentazione pittorica dei trionfi sulle pareti del misterioso castello pseudo-angioino) che spesso coinvolge sequenze di maggiore pregnanza erotica allontanando le trame poetiche boccacciane dalle questioni filosofico-morali e religiose di cui questo contributo tratta nel confronto fra Paradiso Terrestre e *Trionfi*.

³⁵ Di seguito rinunciamo alle virgolette per distinguere l'autore dall'io diegetico, del resto il testo dantesco si muove proprio nella direzione della sovrapposizione delle due figure.

che è «chiave dell'intero episodio»³⁶. L'ammiraglio è allo stesso tempo accusa (una «Beatrice in veste di pubblico ministero» che fa degli angeli i suoi testimoni e di Dante l'imputato)³⁷, giudice e confessore ed ha le idee chiare sui passi necessari che il peccatore dovrà affrontare nel percorso di redenzione a lui riservato³⁸. Lo scopo del discorso di Beatrice è quindi quello di evocare in Dante un sincero senso di rimorso dal quale derivi un altrettanto reale sentimento di pentimento. Il vero e proprio interrogatorio al quale Dante è sottoposto, in cui si distinguono i tratti rituali della liturgia confessionale, fa parte di una chiara progressione narrativa: solo dopo il pentimento si ottiene la grazia, e la grazia è condizione preliminare per l'ascesa al paradiso celeste e a Dio. Proprio l'incontro con Beatrice è il momento decisivo per l'inizio del ripido movimento ascendente che deve guidare l'io protagonista verso le volte celesti: «d'una in altra selva, da un attòrito dismemorarsi ad una riconquistata coscienza del bene, dalle stelle perdute di vista alle stelle ritrovate, che attendono il nuovo pellegrino dei cieli»³⁹. Per poter proseguire in questo sentiero di purificazione e rinascere come «nuovo pellegrino», secondo le aspre parole di Beatrice, Dante deve esperire in egual misura colpa e dolore per i suoi «errori», rispettando così il principio di espiatione del *Purgatorio*: «sia colpa e duol d'una misura» (*Purg.*, XXX 108). La «colpa» di Dante è descritta dalla beata nel suo serrato rimprovero come una storia di traviamiento che inizia proprio con l'allontanamento del «pellegrino» da Beatrice stessa. Beatrice accusa Dante di essersi allontanato «per via non vera» e dopo la sua morte di aver seguito «imagini di ben [...] false» (*Purg.*, XXX 130 e seguenti). Questa storia è narrata con evidenti riferimenti alle opere precedenti della *Vita nova* e del *Convivio*: mentre nella *Vita nova* se ne mostra grosso modo l'inizio, quando «Dante» è ancora sulla «retta via», nel *Convivio* sembra che egli imbocchi il sentiero sbagliato (spirituale e filosofico da un lato, connotato da una seducente corporeità dall'altro). In quest'ottica lo smarrimento iniziale nel quale Dante si ritrova alle porte dell'Inferno diventa la motivazione centrale del suo viaggio fra i dannati (fino alla Montagna purgatoriale): la «via non vera» doveva essere abbandonata e, come rivela Beatrice, questa è la causa prima di tutto il viaggio ultraterreno di Dante

³⁶ Sanguineti, *Canto XXX*, cit., p. 16.

³⁷ Così Stäuble, *Canto XXX*, cit., p. 469 sul *genus iudiciale* dei discorsi di Beatrice; si veda anche R. Scrivano, *Il canto XXX del 'Purgatorio'*, in *Purgatorio. Letture degli anni 1976-1979*, a cura di S. Zennaro, Bonacci, Roma 1981, pp. 695-721: 715.

³⁸ Per un'analisi dei dialoghi fra Dante e Beatrice secondo la sequenza confessionale: *contritio cordis, confessio oris e satisfactio operis* cfr. F. Mazzoni, *Canto XXXI*, in *Lectura Dantis Scaligera*, cit., pp. 1139-88: in particolare pp. 1148 e 1162; ma anche Scrivano, *Il canto XXX del 'Purgatorio'*, cit., nello specifico p. 698.

³⁹ Lanza, *Canto XXXIII*, cit., p. 1233.

sinora guidato da Virgilio fino alle soglie del Paradiso Terrestre (*Purg.*, XXX 136-141). Ma ora, come ricorda l'“ammiraglio-Beatrice”, prima di procedere verso il Paradiso Celeste, bisogna che Dante paghi un tributo: lacrime di pentimento dovranno scorrere («lagrime spanda») – lacrime che già evocano un ben preciso rito di passaggio.

Beatrice è, come già visto, non solo un giudice, ma anche un accusatore e come tale non lascia dubbi sul fatto che, nel sistema di valori della *Commedia*, giusto e sbagliato debbano essere ben separati. Se un legame di leale devozione a Beatrice mantiene il fedele sul sentiero della verità e gli permette di amare il Bene (che coincide con Dio), allontanarsi dalla donna significa deviare dalla verità, smarrire il sentiero⁴⁰. La morte di Beatrice rappresenta per questo un momento determinante nel percorso intrapreso da Dante: questo evento avrebbe dovuto spingerlo a ripudiare la corporeità, piaceri e soddisfazione della vita terrena, portandolo in direzione opposta; scelta, questa, che non è avvenuta⁴¹.

Il Dante-peccatore del Paradiso Terrestre, la cui conoscenza si è gradualmente elevata al di sopra del limite umano, può finalmente comprendere la nuova trasfigurata⁴² bellezza della beata (anche nella sua splendente veste paradisiaca)⁴³ e la profonda legittimità dei rimproveri mossigli per

⁴⁰ Così Beatrice a Dante: «Per entro i mie' desiri, / che ti menavano ad amar lo bene / di là dal qual non è a che s'aspiri, / quai fossi attraversati o quai catene / trovasti, per che del passare innanzi / dovessiti così spogliar la spene? / E quali agevolezze o quali avanzi / ne la fronte de li altri si mostraro, / per che dovessi lor passeggiare anzi?» (*Purg.*, XXXI 22-30).

⁴¹ L'accusa e la conclusione di Beatrice: «pon giù il seme del piangere e ascolta: / sì udirai come in contraria parte / mover dovieti mia carne sepolta. / Mai non t'appresentò natura o arte / piacer, quanto le belle membra in ch'io / rinchiusa fui, e che so' 'n terra sparte; / se 'l sommo piacer sì ti fallio / per la mia morte, qual cosa mortale / dovea poi trarre te nel suo disio? / Ben ti dovevi, per lo primo strale / de le cose fallaci, levar suso / di retro a me che non era più tale» (*Purg.*, XXXI 46-57).

⁴² La bellezza di Beatrice trascende il piano fisico e terreno; indizio della sua nuova condizione sono i suoi occhi di smeraldo nei quali Dante è in grado di riconoscere la cangiante duplice natura del Grifone (*Purg.*, XXXI 115-123). Ovviamente alcuni commentatori hanno preferito vedere nella similitudine con lo smeraldo un semplice riferimento cromatico al colore “reale” degli occhi di Beatrice, ma nel suo commento alla terzina la Chiavacci Leonardi ricorda acutamente che lo smeraldo aveva un preciso significato nel Medioevo, lo specchio, e spesso infatti era simbolo di giustizia e castità, come ricorda Hollander (commento *ad loc.*). Si aggiunga poi che è proprio attraverso il colore verde dello sguardo di Beatrice che Dante personaggio scorge l'iridescenza della natura del Grifone (un decisivo primo avvicinamento al figlio di Dio); in questo contesto il colore verde si collega ad una dimensione di speranza che valica i limiti della fisicità terrena.

⁴³ La rinnovata e mutata bellezza di Beatrice appare alla fine del trentunesimo canto del *Purgatorio*: qui le quattro virtù cardinali conducono il poeta da Beatrice affinché egli possa guardarla negli occhi (103-126) e le virtù teologali cantano leggiadre pregando Beatrice di svelare il suo sorriso al poeta (127-145). Negli occhi della donna Dante scorge vagamente i contorni essenziali della doppia natura del Grifone-Cristo. Il pellegrino che ora può guar-

essere rimasto finora vincolato alla corporeità delle cose. Dante finalmente comprende che dopo la sua morte Beatrice non è più un essere corporeo e che – come le altre figure della processione – si è solo “manifestata” per lui⁴⁴. Fin dai primi versi dell'*Inferno* il lettore ha compreso che Dante stesso salirà non solo temporaneamente nel Paradiso Celeste, ma potrà, come gli viene annunciato da Beatrice, godere di una permanenza continua in cielo, probabilmente nella Rosa dei Beati⁴⁵. Prima di essere posizionato per sempre nei regni ultraterreni, il poeta dovrà però riportare, una volta tornato sulla terra, gli eventi allegorici di cui è stato spettatore nel Paradiso Terrestre e diffonderli presso gli altri uomini. Per ben due volte Beatrice impartisce tali istruzioni a Dante⁴⁶. La *Commedia* è stata commissionata attraverso le parole di Beatrice ed è quindi senza ombra di dubbio direttamente voluta da Dio – questo indipendentemente dal tipo d'interpretazione allegorica con la quale si vuole leggere la figura della donna⁴⁷: che Beatrice rappresenti metaforicamente Cristo o che sia una sua

dare la bellezza più radiosa («isplendor di viva luce eterna») e precedentemente celata dalla donna (139-145) intravede così il suo futuro redento all'insegna della misericordia divina: la bocca svelata diventa simbolo e strumento dell'annuncio di questo futuro.

⁴⁴ Cfr. Bárberi Squarotti, *Nel paradiso terrestre*, cit., p. 193 («Beatrice e i santi e Cristo nella loro realtà che, nell'Eden, si riveste di apparenze sensibili, di vesti allegoriche»). Sul problema della “precoce reincarnazione”, implicito dilemma che si presenta in *Paradiso* con le anime della Rosa dei beati, ritorneremo più avanti in questo contributo.

⁴⁵ «Qui sarai tu poco tempo silvano; / e sarai meco senza fine cive / di quella Roma onde Cristo è romano» (*Purg.*, XXXII 100-102).

⁴⁶ «Però, in pro del mondo che mal vive, / al carro tieni or li occhi, e quel che vedi, / ritornato di là, fa che tu scrivi» (*Purg.* 32.103-105). «Tu nota; e sì come da me son porte, / così queste parole segna a' vivi / del viver ch'è un correre a la morte. / E aggi a mente, quando tu le scrivi, / di non celar qual hai vista la pianta / ch'è or due volte dirubata quivi» (*Purg.*, XXXIII 52-57). Per l'autoinvestitura di Dante del ruolo di profeta apocalittico e continuatore dell'opera di Giovanni cfr. D. Nelting, «... per sonare un poco in questi versi ...». *Dichterische Autorität und Selbstautorisierung bei Dante (Inf., IV - Par., XXIII)*, in *Autor-schaft und Autorität in den romanischen Literaturen des Mittelalters*, hrsg. v. S. Friede und M. Schwarze, De Gruyter, Berlin, Boston 2015, pp. 74-95: 76, 83 (riferimento ad *Apocalisse* 1.11 e 1.19: «quod vides scribe in libro» e «scribe ergo quae vidisti»).

⁴⁷ Nonostante i numerosi tentativi di uniforme interpretazione allegorica, meritano una certa considerazione gli avvertimenti di P. Dronke, *The procession in Dante's 'Purgatorio'*, in “Deutsches Dante-Jahrbuch”, LIII-LIV, 1978/1979, pp. 18-45: 39, il quale ritiene una qualsiasi lettura allegorica coerente ed univoca inapplicabile per il Paradiso Terrestre. Nonostante il suo ruolo globale nel poema sia ormai chiaro, la stessa esitazione e perplessità manifestata da Dronke per gli ultimi canti purgatoriali investe in qualche modo anche l'interpretazione della figura di Beatrice. Il suo personaggio ha ispirato una pluralità di ipotesi sui significati particolari che di volta in volta nel corso della *Commedia* la donna assume. Cfr. Pertile, *La puttana e il gigante*, cit., pp. 63, 68, 85; ma anche Chiarini, *Canto XXX*, cit., p. 1109 e per una panoramica delle interpretazioni di Beatrice sin dai primi commenti si veda C. Hardie, *Beatrice's chariot in Dante's earthly paradise*, in “Deutsches Dante-Jahrbuch”, XXXIX, 1961, pp. 137-72: 138-43.

sacerdotessa⁴⁸, che sia una personificazione della teologia⁴⁹ o della Vergine Maria⁵⁰, mediatrice della misericordia⁵¹ e della sapienza divina⁵², simbolo della verità rivelata⁵³ o incarnazione della pura dottrina di Dio⁵⁴, portatrice della speranza cristiana⁵⁵, coscienza religiosa del poeta⁵⁶, raffigurazione dei valori della Chiesa⁵⁷, o nel ruolo della Sophia-Ecclesia⁵⁸. Di fronte ad un Dante redento e profondamente pentito, le cui colpe terrene sono state completamente estirpate (*Purg.*, XXXIII 79-99), campeggia questa Beatrice, che ricorda sia la Vergine (vv. 4-6) che Cristo (vv. 7-12) e che ora assume il ruolo di guida sinora spettato a Virgilio ormai scomparso (vv. 13-24)⁵⁹. Non solo la donna assicura l'ascesa di Dante nella Rosa dei beati, ma anche il concretizzarsi del disegno divino per il quale il *poema sacro* è stato concepito e attraverso il quale viene autorizzato. L'ultimo terzo del viaggio ultraterreno del poeta si svolge sotto il segno di una vera e propria "moltiplicazione di Beatrice con Dio", operazione che campeggia negli ultimi versi purgatoriali, cioè in posizione analoga alla visione di Dio che chiuderà il *Paradiso*: «Io ritornai da la santissima onda / rifatto sì come piante novelle / rinovellate di novella fronda, / puro e disposto a salire a le stelle» (*Purg.*, XXXIII 142-145). Il numero nove, che in sé racchiude la potenza moltiplicata della Trinità, caratterizza Beatrice già nella *Vita nova*; nel Paradiso terrestre compare per tre volte: in questo modo viene

⁴⁸ C. S. Singleton, *Viaggio a Beatrice*, il Mulino, Bologna 1968: pp. 85-100 (versione italiana del *Journey to Beatrice*, Harvard UP, Cambridge-Mass. 1958); Scrivano, *Il canto XXX del «Purgatorio»*, cit., p. 710; Pertile, *La puttana e il gigante*, cit., pp. 40, 67-9; Chiavacci Leonardi, *Introduzione a Purg.*, XXX.

⁴⁹ Per una critica di questa lettura si veda Regn, *Himmelsdisco*, cit., p. 272.

⁵⁰ Pertile, *La puttana e il gigante*, cit., p. 57.

⁵¹ B. Panvini, *Sul primo incontro di Dante con Beatrice nel paradiso terrestre* ('Purgatorio', XXX e XXXI), in "Filologie Romanza", V, 1, 1958, pp. 256-66; Singleton, *Viaggio a Beatrice*, cit., pp. 90-4, 188; Scrivano, *Il canto XXX del 'Purgatorio'*, cit., p. 710; Pertile, *La puttana e il gigante*, cit., p. 24; Stäuble, *Canto XXX*, cit., p. 467.

⁵² Singleton, *Viaggio a Beatrice*, cit., p. 147; Scrivano, *Il canto XXX del 'Purgatorio'*, cit., p. 710; Chiavacci Leonardi su *Purg.*, XXX 11.

⁵³ G. Fallani, *Canto XXXII*, in *Lectura Dantis Scaligera*, cit., pp. 1191-211: 1199.

⁵⁴ F. A. Scartazzini, *Dantes Vision im irdischen Paradies und die biblische Apokalypstik. Eine hermeneutische Studie zur «Göttlichen Komödie»*, in "Jahrbuch der Deutschen Dante-Gesellschaft", II, 1869, pp. 99-150: 140, 150.

⁵⁵ Pertile, *La puttana e il gigante*, cit., p. 61 con nota 24.

⁵⁶ Chiarini, *Canto XXX*, cit., p. 1120; Pertile, *La puttana e il gigante*, cit., p. 24.

⁵⁷ Stambler, *The confrontation of Beatrice and Dante*, cit., pp. 67s.; Pertile, *La puttana e il gigante*, cit., p. 61 con nota 24.

⁵⁸ F. Mehlretter, *Gott als Dichter der irdischen Welt. Beatrice und die Allegorie in Dantes 'Purgatorio'* (29-33), in "Deutsches Dante-Jahrbuch", LXXIX, 1, 2005, pp. 103-60: 148-51.

⁵⁹ Cfr. Sanguineti, *Canto XXX*, cit., p. 20; Singleton, *Viaggio a Beatrice*, cit., pp. 141s., 157.

moltiplicato per il numero simbolo di Dio nel suo essere trino. In questa reiterazione che “moltiplica” quindi Beatrice si ravvisa un superamento della figura della donna in quanto amata, precedentemente venerata dal poeta, nel più alto concetto di donna del Signore⁶⁰ e di guida, funzione che la donna acquista nel poema e che permette al poeta di autorizzare la sua opera come sacra e mossa dai più alti propositi. Il testo di Dante con cui Petrarca si confronta nei *Trionfi* è strutturato secondo uno schema ascendente e teologicamente certo in cui Beatrice rappresenta l'autorità divina. All'interno di questo schema Dante ha una dimensione particolare come individuo biograficamente radicato e una dimensione universale – già presente nell'ambiguità del primo verso della *Commedia*: «Nel mezzo del cammin di *nostra* vita» – che lega Dante all'intera umanità e al suo bisogno di redenzione⁶¹. L'universalismo dantesco è limitato al suo interno dal fatto che l'“essere umano” Dante è allo stesso tempo un profeta privilegiato⁶² che, grazie all'esperienza ultraterrena e all'opera che ne deriva, si eleva al di sopra dei propri simili.

Petrarca presenta nei *Trionfi* un anti-modello del testo dantesco. Come già osservato nella *Commedia*, anche nel testo di Petrarca il personaggio della persona amata (Laura) gioca un ruolo centrale nella giustificazione poetica dell'opera; come in Dante, anche nei *Trionfi* l'io diegetico, in quanto *figura auctoris*, trova all'interno della diegesi dell'opera una conferma e legittimazione alla propria scrittura. Il contesto ideologico e situazionale è ovviamente molto diverso nel lavoro di Petrarca e sotto molti punti di vista si presenta in netto contrasto con la *Commedia*.

⁶⁰ Per il confronto della figura di Beatrice nella *Vita nova* e nella *Commedia* cfr. G. Regn, *Hermeneutik der Minne. Liebesdichtung und religiöser Diskurs bei Dante und Petrarca*, in “Romanistisches Jahrbuch”, LXVI, 2015, pp. 128-60.

⁶¹ Cfr. Scartazzini, *Dantes Vision im irdischen Paradies und die biblische Apokalypsik*, cit., pp. 100 ss.; Sanguineti, *Canto XXX*, cit., p. 12; Chiarini, *Canto XXX*, cit., p. 1129; Fallani, *Canto XXXII*, cit., pp. 1191, 1206; Dronke, *The procession in Dante's 'Purgatorio'*, cit., pp. 33 ss.; Bárberi Squarotti, *Nel paradiso terrestre*, cit., pp. 193, 197 *et passim*; Chiavacci Leonardi, *Introduzione a Purg.*, XXXI. Si veda inoltre sulla figura di Beatrice quanto afferma Stäuble, *Canto XXX*, cit., p. 465 (anche Beatrice ha molteplici dimensioni in questo senso: è sia la donna conosciuta da Dante come «fanciulla fiorentina», sia un «personaggio ultraterreno» teologicamente e allegoricamente significativo).

⁶² Sulle parole di Beatrice commenta giustamente la Chiavacci Leonardi nella nota a *Purg.*, XXXIII 52: «Si tratta di una investitura solenne, nella quale appare allo scoperto il compito profetico che Dante si assume nel poema». Ancora sull'argomento cfr. Fallani, *Canto XXXII*, cit., p. 1200.

Nei suoi *Trionfi* Petrarca nomina Dante e la sua amata con sottile, maligna acuità, come già nella *Familiaris* XXI 15 in cui l'encomio del grande poeta-rivale serve a screditarlo tacitamente. «Dante e Beatrice» nel catalogo trionfale dei maestri d'amore in volgare, non sono certo ricordati per il religioso e metafisico poema sacro per il quale godono di eterna fama, ma quasi ad arricchire l'elenco dei poeti pre-petrarcheschi Dante viene ricordato fra coloro che scrissero d'amore in volgare («vidi genti ir per una verda piaggia / pur d'amor volgarmente ragionando: / ecco Dante e Beatrice», *TC* IV 29-31). Dante compare come autore delle *Rime*, delle poesie della *Vita nova* e forse delle sezioni liriche del *Convivio*, ma la *Commedia* rimane estranea ai *Trionfi* (o almeno non viene esplicitamente citata, fa eccezione il caso di Paolo e Francesca da *Inf.*, V in *TC* III 83 che entrano nelle terzine petrarchesche attraverso quell'epiteto di «coppia d'Arimino»). Definire Dante come lirico, e solo come tale, vuol dire negarne metà della «doppia autorialità», di quel duplice ruolo di cui lo stesso Dante si era investito: gli viene infatti contestata la dimensione autoriale di profeta e di *scriba Dei*⁶³, emarginando in questo modo l'imperante modello dantesco della *Commedia*⁶⁴.

Nell'evocazione della situazione primaverile e nei riferimenti al 6 aprile 1327 si stabilisce una fitta rete di relazioni fra i *Trionfi* e le vicende amorose dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Come già in Dante, anche per Petrarca la narrazione in terzine dell'aldilà diviene meta-testo della lirica amorosa dell'autore. Nei *Trionfi* la ripresa del *Canzoniere* è ostentata, soprattutto dopo l'innamoramento del poeta-protagonista nel terzo capitolo del *TC*: qui le formule petrarchesche standard s'infittiscono coagulate in antitesi ed espressioni ossimoriche e le sofferenze amorose vengono continuamente riformulate all'insegna della *voluptas dolendi* (*TC* III 145-187). La storia d'amore con Laura entra a pieno titolo nel progetto trionfale accanto alle vicende degli amanti più celebri della letteratura antica. In questo modo Petrarca da un lato tematizza il suo amore tormentato e

⁶³ Cfr. Nelting, «... per sonare un poco in questi versi...». *Dichterische Autorität und Selbstautorisierung bei Dante* (*Inf.* IV-Par. XXIII), cit., pp. 76 ma *passim*, ancora fondamentale G. Regn, *Double authorship: prophetic and poetic inspiration in Dante's «Paradise»*, in «MLN», CXXII, 2007, pp. 167-85.

⁶⁴ Per Dante e Beatrice e Paolo e Francesca nei *Trionfi* cfr. G. Tanturli, *Il disprezzo per Dante dal Petrarca al Bruno*, in «Rinascimento», XXV, 1985, pp. 199-219: 211s.; R. E. Lerner, *Petrarch's coolness toward Dante. A conflict of 'humanisms*, in *Intellectuals and writers in fourteenth-century Europe*, ed. by P. Boitani, A. Torti, Narr, D. S. Brewer, Tübingen, Cambridge 1986, pp. 204-25: 204; Giunta, *Memoria di Dante nei 'Trionfi'*, cit., pp. 418-21; Pastore Stocchi, *Petrarca e Dante*, cit., pp. 190 ss.; K. Brownlee, *Power plays. Petrarch's genealogical strategies*, in «Journal of Medieval and Early Modern Studies», XXXV, 3, 2005, pp. 467-88: 470 e 475-9; Cachey, *Between Petrarch and Dante*, cit., p. 10; Sturm-Maddox, *Dante, Petrarch, and the laurel crown*, in *Petrarch and Dante*, cit., pp. 290-319: 311.

dall'altro riesce ad elevare il tenore dei *Trionfi* e a ridefinire l'opera come "un'epopea umanista"⁶⁵.

Nel suo ruolo di rappresentante della "pudicitia" in *TP*, Laura, spesso identificata dalla critica esclusivamente come personificazione della Castità, anche se questa riduzione sembra problematica⁶⁶, con un manipolo di degne donne al seguito sconfigge rovinosamente Amore. Questa battaglia e la disfatta del dio conferiscono al testo una dimensione storico-epica⁶⁷. La vittoria su Amore è soprattutto un'azione individualista e si deve al fatto che Laura a differenza di "Petrarca" non si è mai mostrata nella storia d'amore trasmessa dal *Canzoniere* come una "vittima" di Amore, anzi – come il sonetto dell'innamoramento *Rvf* 3 rende subito chiaro – ha sempre resistito con successo agli attacchi del dio alato. Il trionfo della guerriera assume solo in un secondo momento una dimensione "universale", poiché la sconfitta subita dalla divinità porta con sé non solo lo smacco singolare ma la perdita completa del suo bottino, tutti gli amanti soggiogati nel corso delle epoche (vedi *TP* 94-96 e seguenti). Un tale "universalismo" dei *Trionfi* differisce dal modello dantesco nel fatto che la dimensione storico-terrena si limita esclusivamente agli eventi evocati nella scrittura dalla memoria dell'autore individuale⁶⁸ e quindi ciò che viene narrato rimane inevitabilmente legato all'esperienza della *figura auctoris* e al soggetto autoriale (invece di essere fondato su una base teologico-metafisica di valore assolutamente generale).

La morte di Laura, che ha luogo nel *TM* I, non è solo condizione necessaria per la lunga conversazione tra il poeta e la donna in *TM* II, ma offre anche immediatamente un motivo per legare tale evento alle cosiddette sezioni *in vita* e *in morte* di Madonna Laura in cui il *Canzoniere* si bipartisce. Il riesame dell'amore per la Laura terrena (poesie *in vita*), che viene limitato con un cenno esplicito alle date canoniche del 6 Aprile 1327

⁶⁵ Figure come quelle di Cesare e Camilla ed il ricorso all'*Eneide* virgiliana e alla *Pharsalia* di Lucano rendono esplicite le pretese epiche dell'opera (*TP* 70-75), del resto il testo fa riferimento a Calliope e Clio, rispettivamente muse della Poesia Epica e della Storia (*TP* 129). In quest'ottica si spiega il forte legame di Laura con personaggi epici e storici celebri nel *TP* (basti pensare a Lucrezia, Penelope, Virginia, Enea e Didone in *TP* 132-159) ed il suo stretto rapporto con la figura protagonista dell'epica petrarchesca, Scipione Africano (*TP* 168-186). Per l'intento epico dei *Trionfi* cfr. anche Barański, *The Constraints of Form*, cit., p. 74: «The *Trionfi*, by reviving the artistic standards of the ancients, was to have been the great "modern" epic in absolute terms».

⁶⁶ Giustificato qui lo scetticismo di C. F. Goffis, *Originalità dei Trionfi*, La Nuova Italia, Firenze 1951, p. 32 («il P. mette al seguito di Laura, fra le altre virtù, con "Castità Somma Beltade", impedendoci di identificare Laura con la Pudicizia").

⁶⁷ Così vengono descritte mentre tornano vittoriose le donne al seguito di Laura: «ciascuna per sé pare ben degna / di poema chiarissimo e d'istoria» (*TM* I 17-18).

⁶⁸ Per un'analisi dettagliata rimando a Huss, *Francesco sucht die verlorene Zeit*, cit.

e 1348⁶⁹, avviene secondo alcune classiche formule dei *Rerum vulgarium fragmenta*⁷⁰. Il lutto per la defunta fornisce una specie di prefazione alle poesie per l'amata scomparsa (poesie *in morte*)⁷¹. A differenza di Dante, Petrarca evita di definire il trapasso della donna come un'ascesa reale e spaziale della defunta⁷² e modifica allo stesso tempo le caratteristiche principali della distanza fisica che nella *Commedia* si interpone fra l'amante e l'amata. Mentre la Beatrice di Dante ha una chiara localizzazione nella gerarchia dei cieli confermata proprio dalla sua duplice discesa (prima nel Limbo per Virgilio, poi nel Paradiso Terrestre per Dante) dalle perfette volte celesti negli altri due regni dell'oltretomba, secondo la struttura verticale dell'agire cosmico, la Laura di Petrarca si allontana dall'amante e dal suo mondo in una maniera piuttosto velata, spazialmente poco chiara⁷³. Il risultato di questa dipartita è l'emergere di due spazi del desiderio, "Sehnsuchtsräume", che sono familiari ai lettori del *Canzoniere*: un vuoto separa l'amante rimasto sulla terra e la Laura immaginata in cielo⁷⁴, un vuoto colmato dall'immaginazione di chi scrive e che in *TM II* viene superato nell'apparizione onirica di Laura (la condizione del sogno rende però incerte sia le parole della donna che i commenti dell'io narrante: lontano dalla concretezza e dalla globale valenza allegorica che innerva il Para-

⁶⁹ «L'ora prima era, il dì sesto d'aprile, / che già mi strinse, ed or, lasso, mi sciolse» (*TM I* 133-134).

⁷⁰ «Quanti lamenti lagrimosi sparsi / fur ivi, essendo que' belli occhi asciutti / per ch'io lunga stagion cantai ed arsi!» (*TM I* 118-120); cfr. *Rvf* 23, 106 «lunga stagion» e 345, 3 «a dir di lei per ch'io cantai et arsi».

⁷¹ «Or qual fusse il dolor qui non si stima, / ch'a pena oso pensarne, non ch'io sia / ardito di parlarne in versi o 'n rima» (*TM I* 142-144).

⁷² Cfr. Bartuschat, *L'allégorie dans les «Triumphes»*, cit., p. 280, il quale argomenta però con una certa cautela («De même que la Béatrice de la *Vita nova* devient, dans la *Comédie*, la femme bienheureuse qui est à l'origine du voyage de Dante dans l'Au-delà, de même la Laure des *Rerum vulgarium fragmenta* est, dans les *Triumphes*, à l'origine de l'ascension mystique des derniers triomphes»). Va sottolineato che nei *Trionfi* manca una chiara rappresentazione di un'ascesa di Laura. Anche l'esperienza dell'eternità nei *Trionfi* (*TE*) non si può dire confrontabile con l'ascesa descritta nella *Commedia*. L'io diegetico dei *Trionfi* crede di vivere ed esperire l'Eternità, ma l'io narrante comunica quest'esperienza nella modalità di un'evocazione memoriale senza preciso fondo metafisico; cfr. Huss, *Francesco sucht die verlorene Zeit*, cit., pp. 135-7, 151-4; si veda anche F. Finotti, *The poem of memory: «Triumphs»*, in *Petrarch: A Critical Guide to the Complete Works*, ed. by V. Kirkham and A. Maggi, Chicago 2009, pp. 76-81.

⁷³ Nei *Trionfi* leggiamo solo: «Lo spirito per partir di quel bel seno / con tutte sue virtù in sé romito / fatto avea in quella parte il ciel sereno» (*TM I* 151-153).

⁷⁴ In questa direzione si muove la lettura forse troppo modernista di Erasmi, *Petrarch's 'Trionfi': the poetics of humanism*, cit., pp. 161-74: 163: «In Petrarch, as in the ancients, the divine and the human remain separated, earth is far from heaven, and human love cannot be transcended into divine love».

diso Terrestre, l'incontro con Laura è caratterizzato da una dimensione sfumatamente intimistica la cui natura "privata" funziona come misura di precauzione contro qualsiasi obiezione di natura teologica).

Nel passaggio da *TM I* a *TM II* la morte di Laura, come quella di Beatrice, acquista un valore decisivo sia nell'esperienza che nella poesia amorosa della figura dell'autore. Tuttavia, a differenza di Dante, il primo contatto di Petrarca con la defunta avviene in modo molto diretto e corporale: anche qui si parla del desiderio verso la donna, ma non nel senso di "lunga assenza" come nel caso di Beatrice, che per anni manca dalla vita di Dante, ma con un riferimento al tanto desiderato contatto fisico con la mano di Laura, che finalmente si realizza («quella man, già tanto desiata, / a me, parlando e sospirando, porse», *TM II* 10 e seguenti). Nella sua prima domanda («Riconosci colei che 'n prima torse / i passi tuoi dal pubblico viaggio?», *ivi*, vv. 13s.) Laura ricorda di aver allontanato l'amante dal dannoso contatto con le masse⁷⁵. Senza dubbio questa prospettiva con la sua pretesa morale non è così chiaramente positiva quanto quella analoga suggerita dalla Beatrice di Dante; la frase appena citata si riferisce infatti anche al solipsistico e molto criticabile innamoramento di "Petrarca" nel mezzo dell'esperienza cristiana del Venerdì Santo, come descritto in *Rvf* 3, 7-8 («onde i miei guai / nel comune dolor s'incominciaro»). L'ambiguità morale della figura di Laura nel *Canzoniere* è qui apparente, anche se i *Trionfi* si impegnano a ridurre la problematica moral-filosofica che i *Rerum vulgarium fragmenta* ascrivono all'esperienza erotica.

Subito dopo le prime parole di Laura continua nel *TM II* un persistente lavoro di interferenza: la situazione attuale dell'incontro si sovrappone all'evocazione – realizzata attraverso fitti riferimenti testuali ai *Fragmenta* – dei passati ventun'anni dell'esperienza amorosa. Il rapporto della donna con l'amante non è affatto di tipo "militaresco", come quello osservato in un primo momento per Dante e Beatrice. In una melodia narrativa elegantemente ordita dall'autore, Laura e l'amante si siedono ai piedi di piante cariche di significato (l'alloro *senhal* per Laura-Amore e il faggio metafora dell'ambientazione bucolico-amorosa)⁷⁶ finalmente come una coppia in armonia⁷⁷. Laura, lontana da un atteggiamento di rimprovero verso l'amante, sembra essere molto vicina alla figura del poeta. La donna amata non descrive il peccato di "Petrarca" come un allontanamento

⁷⁵ L'argomento viene ripetutamente usato dal Petrarca nelle sue opere per difendere l'amore per Laura. Si vedano per es. *Rvf* 72, 9; 360, 110-130 e *Secr.*, III 17.

⁷⁶ Sulle valenze simboliche delle piante spesso associate a Petrarca e Laura si vedano i commenti precisi delle edizioni di Ariani e di Pacca-Paolino.

⁷⁷ «Come 'l cor giovenil di lei s'accorse, / così, pensosa, in atto humile e saggio, / s'assise, e seder femmi in una riva / la qual ombrava un bel lauro ed un faggio» (*TM II* 15-18).

da sé stessa e non instaura un'equivalenza fra sé stessa e la verità divina. A differenza di Dante, il "Petrarca" dei *Trionfi* non si è mai allontanato dalla verità (osservazione questa che cela una certa importanza visto che Petrarca si mostra molto più cauto di Dante nell'asserire che la Verità sia in qualche modo riconoscibile). Le lacrime che improvvisamente bagnano il suo viso durante l'incontro con Laura, non sono certo lacrime di pentimento e conversione, come quelle di Dante nel Paradiso Terrestre, ma sono lacrime di gioia per quell'amore doloroso, straziante, la cui (ri)formulazione ribadisce la persistenza della condizione amorosa e del *ductus* lirico-emotivo che l'esprime, proprio come vengono analizzati nel sonetto proemiale e in altri luoghi del *Canzoniere*⁷⁸.

Anche se la prima vera domanda dell'amante a Laura («deh, dimmi se 'l morir è sì gran pena», *TM* II 30) apre un dibattito sul possibile dolore che deriva dalla morte fisica (vv. 31-49), non si tocca in alcun modo un problema di carattere religioso-morale (differenza che fa da forte contrappunto alla *Commedia*), ma si pone anzi l'accento sull'importanza dell'aspetto della corporeità nella tensione fra questo mondo e il mondo dell'aldilà e si sottolinea quanto gravemente si percepisca questo divario fra i due "Sehnsuchtsräume". Mentre i due parlano della morte, Laura adotta un atteggiamento che ricorda quello di Beatrice, dirige i suoi occhi verso il cielo e lo osserva fermamente⁷⁹, ma a differenza che nella *Commedia*, lo sguardo di Laura qui non riflette la luce e la conoscenza di Dio, bensì il consolidamento morale dell'anima al mondo terreno di fronte alla paura della morte (*TM* II 49-51: «ma, pur che l'alma in Dio si riconforte, / e 'l cor, che 'n se medesmo forse è lasso, / che altro ch' un sospir breve è la morte?»). Con questa e con altre simili affermazioni, Laura prende posizione rispetto al *memento mori* cristiano, come l'Agostino del *Secretum meum* nei confronti di Francesco⁸⁰. Questa "posizione agostiniana" della donna nei *Trionfi* se per un verso ci permette di instaurare un parallelismo tra la funzione che questa assume nell'opera e quella attribuita al personaggio di Agostino nel *Secretum*, dall'altro protegge la figura di Laura e l'amore per lei dalla forte critica cristiana presente in più luoghi nelle opere del Petrarca. Il rafforzamento della morale nell'esperienza amorosa si rivela il

⁷⁸ Cfr. *TM* II 19f. («Come non conosco io l'alma mia diva?» / risposi in guisa d'uom che parla e plora») con *Rvf* I, 5 («del vario stile in ch'io piango et ragiono») e *Rvf* 129, 52 («in guisa d'uom che pensi et pianga et scriva»). Si noti come in questi passi si faccia riferimento all'amore sensuale di Paolo e Francesca (*Inf.*, V 126: «dirò come colui che piange e dice»).

⁷⁹ «Così parlava, e gli occhi avea al ciel fissi / devotamente; poi mosse in silenzio / quelle labbra rosate, in fin ch' i' dissi», *TM* II 39-42; il commento di Pacca-Paolino *ad loc.* si rimanda a *Par.* I 46 e 64.

⁸⁰ Si veda *Secretum meum* III 100 (s.v. nota 144 del commento di Huss-Regn *ad loc.*) e l'intero contesto argomentativo della seconda metà del terzo libro del dialogo.

tema principale dei discorsi che Laura qui rivolge all'amante. Nel riportare le parole che poco prima di morire le erano state rivolte da una voce di avvertimento:

O misero colui che' giorni conta,
e pargli l'un mille anni! Indarno vive,
ché seco in terra mai non si raffronta.
E' cerca il mare, e tutte le sue rive,
e sempre un stil, ovunque fusse, tenne:
sol di lei pensa, o di lei parla o scrive.
(*TM* II 55-60)

Laura propone un'implicita critica di matrice "agostiniana" nei confronti di quella condizione lirico-amorosa di chiusura egoistica (si pensi per esempio al sonetto «Solo et pensoso») tanto celebrata nel *Canzoniere*. Questo tacito rimprovero ed implicita ammonizione, sia esso pronunciato da una "compagna gentile" di Laura o dalla Morte stessa⁸¹, contribuisce a giustificare l'amore laurano nella prospettiva di tale "agostinismo" petrarchesco – l'amore per la donna, proprio sullo sfondo dell'amore dantesco per Beatrice, sembra venga sensibilmente "deproblematizzato" in senso cristiano. Questo è tanto più vero quando Laura stessa si confronta con la Beatrice del Paradiso Terrestre formulando un giudizio molto simile a quello espresso dalla beata nel trentesimo canto del *Purgatorio* (XXX 127s. e XXXI 49-52) e ponendo in contrasto la sua bellezza fisica terrena, caduca e ormai passata, all'attuale stato di soddisfazione e beatitudine ultraterrena (*TM* II 67-75), che tuttavia nei *Trionfi* non viene in alcun modo analizzato o definito da attributi.

Il sentimento che Laura prova durante il primo incontro con l'amante e che da sempre la lega al poeta è quello della «pietà» (*TM* II 75: «mi stringea di te sol pietà»), quasi sottofondo del loro legame amoroso. Sin dall'inizio la donna si trova intimamente legata a "Petrarca" in uno stretto rapporto, che si traduce subitaneamente in affinità fisica ed emotiva (diversamente da quanto accade per Dante e Beatrice). Non è un caso che la parola «pietà» sia immediatamente seguita dalla parola «fede» nei *Trionfi* (*TM* II 76) e che nello stesso verso l'amante si rivolga a Laura chiamandola «madonna». La doppia valenza, laica e cristiana, della terminologia utilizzata per descrivere la relazione fra gli amanti lascia trasparire in filigrana una dimensione religiosa del loro amore senza mai definirla troppo concretamente. Anche questo contribuisce ad avvalorare una lettura "agostiniana" della storia d'amore che viene tramandata a noi dal *Canzoniere*.

⁸¹ Cfr. i commenti alle terzine di Ariani e Pacca-Paolino; l'ipotesi che si tratti qui della Morte è meno remota di quanto pensino Pacca-Paolino.

Quando ormai questa prospettiva è più salda, l'amante pone la sua seconda fondamentale domanda: quale significato assume l'ossimorica e antitetica agonia amorosa, nella quale l'amante è immerso per tanti anni, alla luce del sentimento di profonda "pietà" che Laura prova per lui⁸²? Laura allora rivela che lei e il poeta condividono lo stesso duplice desiderio: i due sono infatti uniti sia dall'ardente passione amorosa che dal comune desiderio di gloria: «Mai diviso / da te non fu 'l mio cor, né già mai fia, / ma temprai la tua fiamma col mio viso; / perché a salvar te e me null'altra via / era, e la nostra giovenetta fama» (TM II 88-90). Per la prima volta e in modo relativamente chiaro Laura evidenzia la connessione fra *amor* e *gloria*, centrale per la relazione Laura-lauro delle liriche di Petrarca, che "Augustinus" aveva ampiamente osteggiato nel terzo libro del *Secretum*: questo è possibile solo grazie alla "purificazione agostiniana" dell'amore per Laura avvenuta nei *Trionfi* che rende questo amore in qualche modo paragonabile all'amore per Beatrice nella *Commedia*. Laura ha sempre tentato, per ragioni etiche, di frenare ogni impeto amoroso, e per questo, nonostante il rimando a Beatrice con il verso «né per ferza è però madre men pia» (TM II 93) che evoca il motivo materno che innerva i versi purgatoriali (*Purg.*, XXX 79-81 e XXXI 64-69), quella di Laura, più che una figura materna gerarchicamente superiore, sembra invece un'amante affettuosa che pari per dignità guarda il suo amato negli occhi.

Laura vuole "temperare" il suo amore per Petrarca e, in linea con i postulati di "Agostino" nel *Secretum*, porlo sotto uno stoico controllo dei sentimenti; per questo non si è mai dichiarata all'amato. La donna, pur ardendo d'amore, per ragioni etico-morali ricorre ad una strategia di dissimulazione rifiutando esternamente il poeta⁸³ e nascondendo il proprio sentimento per lui (ed è proprio questo che la distingue dalla Beatrice dantesca): «Quante volte diss'io meco: "Questi ama, / anzi arde; or si conven ch'a ciò proveggia, / e mal pò proveder chi teme o brama: / quel di fuor miri, e quel dentro non veggia"» (TM II 94-97). In questo modo il comportamento di Laura descritto nel *Canzoniere* acquista una più intima motivazione, focalizzata internamente, nascosta finora nell'opera e ora finalmente messa in luce metatestualmente. La petrarchesca storia d'amore diventa più coerente, guadagnando una logica interna e perdendo l'intrinseca fragilità che sinora l'aveva caratterizzata. Laura assume, come Beatrice, un ruolo di guida, ma il percorso che questa intraprende non segue

⁸² «creòvi Amor pensier mai nella testa / d'aver pietà del mio lungo martire, / non lasciando vostra alta impresa honesta? / Ché vostri dolci sdegni e le dolci ire, / le dolci paci ne' belli occhi scritte, / tenner molti anni in dubbio il mio desire» (TM II 76-84).

⁸³ «Più di mille fiato ira dipinse / il volto mio, ch'Amor ardeva il core; / ma voglia in me ragion già mai non vinse» (TM II 100-102).

un tracciato lineare ed ascendente⁸⁴, piuttosto si impantana in una ciclica stagnazione, di cui i *Rerum Vulgarium Fragmenta* sono fedele rappresentazione. L'amore (in superficie) non corrisposto dei *Fragmenta* diventa una relazione amorosa bilaterale quando la Laura del *TM* confessa di aver amato Petrarca e di aver persino rischiato di essere sopraffatta da Amore⁸⁵.

Come Beatrice all'inizio dell'*Inferno* (*Inf.*, II 52-114 con *Purg.*, XXX 133-141), Laura ha compassione per l'amante sofferente, e quindi lo tiene a redini strette e con prudente misura lo manovra attraverso i contrari affetti della sofferenza d'amore – tormenti più volte messi in versi che sono ben noti a Laura⁸⁶ e che certo non la ripugnano: dietro le «benigne accoglienze» (citazione nella nota sotto), che Laura concede all'amante come esca, si palesa un evidente interesse personale: anche Laura vuole essere famosa; anche Laura ha una mente incline all'estetica poetica; anche Laura ama il suo stesso nome: «S'al mondo tu piacesti agli occhi mei, / questo mi taccio; pur quel dolce nodo / mi piacque assai che 'ntorno al cor avei; / e piacemi il bel nome, se vero odo, / che lunge e presso col tuo dir m'acquisti» (*TM* II 127-131). In questa luce la lamentata mancanza di "modo" nell'esprimere l'amore per lei, che Laura rimprovera a "Petrarca", assume un duplice status: da un lato è moralmente precario, dall'altro poeticamente produttivo, poiché proprio il tendere a questo amore smodato diviene molla della scrittura (*TM* II 132-135: «né mai in tuo amor richiesi altro che 'l modo. / Quel mancò solo; e, mentre in atti tristi / volei mostrarmi quel ch'ì vedea sempre, / il tuo cor chiuso a tutto il mondo apristi»). Dalla pubblica manifestazione dell'amore che Petrarca prova

⁸⁴ «Poi, se vinto ti vidi dal dolore, / drizzai in te gli occhi allor soavemente, / salvando la tua vita e 'l nostro honore» (*TM* II 103-105, cfr. l'intero contesto).

⁸⁵ «Fur quasi eguali in noi fiamme amorose, / almen poi ch'ì m'avidì del tuo foco; / ma l'un le palesò, l'altro l'ascose. / Tu eri di mercé chiamar già roco, / quando tacea, perché vergogna e tema / facean molto desir parer sì poco. / Non è minor il duol perché altri il preme, / né maggior per andarsi lamentando. / Per fiction non cresce il ver, né scema» (*TM* II 139-147); «Teco era il core; a me gli occhi raccolsi. / Di ciò, come d'iniqua parte, duolti, / se 'l meglio e 'l più ti diedi, e 'l men tolsi! / Né pensi che, perché ti fossin tolti / ben mille volte, e più di mille e mille / renduti e con pietate a te fur vòlti. / E state fôran lor luci tranquille / sempre ver' te, se non ch'ebbi temenza / delle pericolose tue faville» (*TM* II 151-159). Per espressioni simili nel *Canzoniere*, ma con una patina erotica più forte, cfr. G. Regn, *Eros and eschatology. Phantasms of postmortal love in Petrarch*, in *Love after death. Concepts of posthumous love in medieval and early modern Europe*, ed. by B. Jussen and R. Targoff, De Gruyter, Berlin 2015, pp. 97-110: 99 e 107 (dove si fa l'esempio di *Rvf* 302).

⁸⁶ «Questi fur teco miei ingegni e mie arti: / or benigne accoglienze, ed ora sdegni. / Tu 'l sai, che n'ài cantato in molte parti. / Ch'ì vidi gli occhi tuoi talor sì pregni / di lagrime ch'ì dissi: "questi è corso, / chi non l'aita, s'ì 'l conosco ai segni". / Allor providi d'onesto soccorso. / Talor ti vidi tali sproni al fianco / ch'ì dissi: "qui conven più duro morso". / Così, caldo, vermiglio, freddo e bianco, / or tristo, or lieto, infin qui t'ò condotto / salvo, ond'io mi rallegro, benché stanco» (*TM* II 109-120).

per Laura, la donna stessa acquista fama terrena. Laura non solo accetta le mondane conseguenze dell'amore di Petrarca ma le incentiva esplicitamente, autorizzando quindi la scrittura del poeta (notevolmente diversa è l'approvazione beatriciana della *Commedia* dantesca, il cui incarico riceve legittimazione divina). Certo Laura avrebbe voluto vedere crescere la sua fama ancora di più e per questo si lamenta dei suoi miseri natali, data l'insignificanza del piccolo borgo dal quale proviene e a cui allude un componimento del *Canzoniere* (*Rvf* 4, 12: «di picciol borgo un sol n'è dato»): se fosse stata più vicina alla città natale di Petrarca, nata quindi in Toscana, il pericolo (ovviamente insopportabile) di essere ignorata da "Petrarca" non si sarebbe mai potuto realizzare e la sua fama avrebbe potuto assumere proporzioni persino maggiori⁸⁷. Ora è il momento del poeta di confortare la sua amata (*TM* II 172-174) – per questo si rammenta che il *Canzoniere*, ardentemente desiderato e voluto dalla donna, non avrebbe potuto avere maggiore influenza o seguito di quello che ha avuto e che ancora ha. Laura allora afferma giustamente: «I 'n'ebbi honore / ch'anchor mi segue» (vv. 175-176).

Nella prospettiva del dialogo fittizio con Laura, la situazione d'amore, costantemente portata al pubblico dalle opere del poeta, viene presentata come durevole nel tempo senza che si prefiguri l'imminente unione degli amanti in un luogo di salvezza finale nell'aldilà (come nel caso della promessa di Beatrice). Al contrario nei *Trionfi* alla domanda dell'amante (*TM* II 184-188) Laura risponde con una fatale rivelazione: «Al creder mio, / tu starai in terra senza me gran tempo» (vv. 189-190). Dopo la morte di Laura viene dunque prolungata senza un chiaro termine l'effettiva separazione degli spazi del desiderio, cosa che rende la condizione di sofferenza amorosa statica e immobile. Il progetto letterario di Petrarca, intanto esplicitamente legittimato da Laura, potrà quindi essere continuato e persino ampliato: anche le poesie in morte di Madonna Laura ne faranno parte.

In *TE* tuttavia si affronta la questione di come superare il divario che separa il terreno dal celeste e che costituisce una barriera non solo per l'unione dei due amanti, ma per ogni ricompensa ultraterrena dell'agire mondano, soprattutto per quei "beati spirti" di cui cantano poeti e storici (cioè scrittori del calibro di Petrarca) contribuendo a rendere eterno il loro valore (*TE* 43-48); per loro si prospetta la possibilità di sopravvivere

⁸⁷ «Più ti vo' dir, per non lasciarti senza / una conclusion che a te fia grata / forse d'udire in su questa partenza: / in tutte l'altre cose assai beata, / in una sola a me stessa dispiacqui, / che 'n troppo humil terren mi trovai nata. / Duolmi anchor veramente ch'io non nacqui / almen più presso al tuo fiorito nido. / Ma assai fu bel paese ond'io ti piacqui; / ché potea il cor, del qual sol io mi fido, / volgersi altrove, a te essendo ignota, / onde io fôra men chiara e di men grido» (*TM* II 160-171).

alla forza della caducità terrena, della transitorietà dell'esistenza mortale, inscenata in *TM I* e *TT* dalle personificazioni di Morte e Tempo⁸⁸:

quei che Fama meritaron chiara,
che 'l Tempo spense, e i be' visi leggiadri
che 'mpallidir fe' 'l Tempo e Morte amara,
l'oblivion, gli aspetti oscuri ed adri,
più che mai bei tornando, lasceranno
a Morte impetüosa, a' giorni ladri.
Ne l'età più fiorita e verde avranno
con immortal bellezza eterna fama».
(*TE* 127-134)

Nel *TE* tali spiriti hanno però bisogno non solo di quel canto poetico ma anche dei loro corpi risorti (*TE* 131-135). Petrarca ricorre all'idea della resurrezione (nonostante lo statuto controverso che assume nella teologia del tempo)⁸⁹ con molta più audacia di quanto faccia Dante, che solo di fronte alla Rosa dei beati si concentra sul problema della fisicità delle anime in *Paradiso*⁹⁰, che infatti ha generato una serie di diverse letture da parte dei commentatori. Ma se i più gloriosi personaggi dei *Trionfi* hanno la possibilità di sfuggire all'ineluttabile trascorrere del tempo (in un'Eternità dunque per la cui rappresentazione non Dante, ma Petrarca è il responsabile ideale), questo vale ancora di più per il più importante dei personaggi dell'opera: per questo il *TE* non poteva che chiudersi con la *resurrectio Laurae*. Di particolare importanza è il fatto che la "Laura risorta" non solo rientra in possesso del suo bel corpo ma lo riacquista per l'eternità, riprendendo il velo anche in cielo – ed è proprio nello scorgere il risultato di questa speciale resurrezione che risiede la beatitudine celeste: «Che, poi che avrà ripreso il suo bel velo, / se fu beato chi la vide in terra, / or che fia dunque a rivederla in cielo?» (*TE* 143-145). Tenendo presente quanto accade nell'ultimo canto del *Paradiso*⁹¹, si può vedere

⁸⁸ Per il gruppo di personaggi che resiste alla furia del tempo già in *TT* 88-93, cfr. Huss, *Francesco sucht die verlorene Zeit*, cit., pp. 134 ss. e Huss, *Diskurs und Substanz in Francesco Petrarca's «Trionfi»*, cit., pp. 194-6 e 225.

⁸⁹ Sulla *visio beatifica* e sull'interpretazione della *resurrectio corporum* come prerequisito per la piena coscienza da parte dei beati della gloria di Dio si faccia riferimento al pertinente studio di M. C. Bertolani, *Il corpo glorioso. Studi sui Trionfi del Petrarca*, Carocci, Roma 2001 e alle osservazioni proposte in Huss, *Francesco sucht die verlorene Zeit*, cit., pp. 140-2 e 151; e in Huss, *Francesco sucht die verlorene Zeit*, cit., p. 198. Sul significato della resurrezione di Laura in Petrarca si veda anche Regn, *Eros and eschatology*, cit., p. 108.

⁹⁰ Si vedano i rispettivi commenti di Chiavacci Leonardi e Hollander (D. Alighieri, *La Commedia di Dante Alighieri*, 3 voll., commento di R. Hollander, trad. it. a cura di S. Marchesi, Olschki, Firenze 2011) su *Par.*, XXX 44 e su *Par.*, XXXI 49 e 59.

⁹¹ Sulle relazioni contrastive tra *TE* e *Paradiso* XXXIII (la cui lunghezza è esattamente

che in questo finale di *TE* Laura si insedia proprio nel luogo che nella struttura globale dell'opera dantesca è riservato a Dio, costituendo così il nucleo del cosmo poetico che i *Trionfi* rappresentano e difendono. Questa sostituzione conclusiva, attentamente formulata in direzione antidantesca, vuole esaltare, anche se in un futuro imprecisato, la scrittura di (oltre alle rime del *Canzoniere*, qui si autocelebrano soprattutto i versi dei *Trionfi*) colui che ha reso la splendente Laura (*TE* 99) nota a tutti nell'aldilà (*TE* 135-138: «Ma innanzi a tutte ch'a rifarsi vanno / è quella che piangendo il mondo chiama / con la mia lingua e con la stanca penna; / ma 'l ciel pur di vederla intera brama»). I beati del cielo loderanno e premieranno Petrarca come colui che ha compiuto la più significativa delle opere: «ond'io a dito ne sarò mostrato: / Ecco, chi pianse sempre, e nel suo pianto / sovra "I riso d'ogni altro fu beato!"» (*TE* 94-96). E questa è più importante di tutto il discorso poetico di Dante su Beatrice, poiché i *Trionfi* avevano trattato già le circostanze dell'innamoramento petrarchesco come «Nove cose, e già mai più non vedute, / né da veder già mai più d'una volta, / ove tutte le lingue sarien mute!» (*TC* III 142-144). Di fronte alla morte, i *Trionfi* restituiscono la creazione letteraria di Petrarca all'eternità, sia l'esperienza erotico-volgare delle poesie d'amore (Laura e i *Rerum vulgarium fragmenta*) che i testi storico-letterari sui famosi personaggi della mitologia e della storia (*Africa*, *De viris illustribus*, *Rerum memorandarum libri*).

Il progetto che qui vince è quello di "Amor et Gloria"⁹², la cui idea generale era stata così duramente giudicata nel *Secretum* dalla figura di Agostino. Come abbiamo visto, presupposto di questa vittoria, che costituisce anche una vittoria generale dei testi significativi di Petrarca su Dante, è da un lato l'attenuazione della problematica morale inerente all'amore per Laura e dall'altro un'omogeneizzazione ideologica: i *Trionfi* conferiscono all'amore per Laura (la quale, come Beatrice, parla ormai apertamente, e pare senza evidenti turbamenti, nonostante la sorprendente predilezione per l'autoriflessione estetica e l'interesse costante e fisso per il nesso onomastico Laura-lauro attorno al quale ruota la poesia erotica⁹³, oggetto delle aspre critiche di "Agostino" nel *Secretum*, III 32) una matrice agostiniana di moderazione stoico-cristiana. Così il complesso poetico che ruota intorno all'amore per Laura viene reso compatibile con il progetto petrarchesco di vincere Dante nella compe-

identica) cfr. Cachey, *Between Petrarch and Dante*, cit., pp. 14 ss.; C. Moevs, *Subjectivity and conversion in Dante and Petrarch*, in *Petrarch and Dante*, cit., pp. 226-59: 237.

⁹² Cfr. Goffis, *Originalità dei Trionfi*, cit., p. 54.

⁹³ Per il contrasto fra Beatrice come figura dai contorni teologico-religiosi e Laura, portatrice di una complessa dimensione di auto-riflessione estetica, cfr. G. Mazzotta, *Petrarch's dialogue with Dante*, in *Petrarch and Dante*, cit., pp. 177-94: 185.

tizione sulla poesia ultraterrena e di portare, per così dire, tutti i testi di Petrarca dalla parte “vincente”.

Il fatto che Petrarca, specialmente nel *TE*, non rappresenti l'oltretomba come teologicamente coerente o gerarchicamente organizzato, al pari dell'aldilà descritto nella *Commedia*, ma anzi proietti la figura di Laura e le figure secolari dei personaggi famosi elogiate in poesia come nella storia nell'aldilà, è stato spesso interpretato come un atto dissacrante e considerato come un indizio di un più generale disegno ideologico che viene giudicato come decisamente moderno⁹⁴. In realtà, come abbiamo visto, la rappresentazione dell'aldilà di Petrarca è costruita all'insegna di una visione onirica a più livelli, il che costituisce una notevole riserva ontologico-religiosa. Petrarca si distingue da Dante proprio perché il suo racconto in terzine non vuole essere una dichiarazione di una chiara verità dal valore metafisico. Per Petrarca la possibilità di ascendere veramente al paradiso rimane un punto interrogativo. Analogamente alla *Commedia* di Dante, che mette in scena la «discesa dell'eterno nel tempo»⁹⁵ specialmente nel Paradiso Terrestre, i *Trionfi* trattano il rapporto tra il tempo e l'eternità; anch'essi intrecciano queste due dimensioni, ma la trascendenza dei limiti umani non ha luogo “concretamente”. Petrarca concepisce il «trasumanare» solo come incedere (e oggetto) del desiderio: niente rappresenta in modo più tipico tale prospettiva del fatto che in *TE* la “certezza della visione” dell'io diegetico venga completamente revisionata dall'io narrante⁹⁶. Il cauto ricorso di Petrarca alla dimensione onirica, formulata in modo molto più chiaro ed esteso di quanto faccia Dante⁹⁷, così come l'uso prudente del congiuntivo e del futuro nella rappresentazione linguistica dell'aldilà⁹⁸, mette in luce una certa consapevolezza dell'autore dei *Trionfi*

⁹⁴ Per una panoramica della questione si veda Huss, *Francesco sucht die verlorene Zeit*, cit., pp. 137-40.

⁹⁵ Così Chiavacci Leonardi nell'Introduzione al Canto XXX del *Purgatorio*.

⁹⁶ Si veda in particolare *TE* 25-33 vs. *TE* 64-69 e sull'argomento Huss, *Francesco sucht die verlorene Zeit*, cit., pp. 135 e 152.

⁹⁷ Cfr. V. Kapp, *Les “exempla” dans les «Triumphs» et la culture oratoire de Pétrarque*, in “Italique”, XII, 2009, pp. 9-31: 15; Regn, *Himmelsdisco*, cit., p. 271.

⁹⁸ Cfr. M. R. Waller, *Petrarch's poetics and literary history*, thesis, Yale University, 1978: p. 173 e Id., *Petrarch's poetics and literary history*, The University of Massachusetts Press, Amherst 1980, p. 125 (su *TE* 64-67; cfr. *TE* 28-33); Huss, *Francesco sucht die verlorene Zeit*, cit., pp. 151 ss.; Huss, *Diskurs und Substanz in Francesco Petrarca's “Trionfi”*, cit., p. 217. Si veda anche J. S. Smurthwaite, *Petrarch's “Trionfo dell'Eternità”*. *Aesthetics of conversion*, in “Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association”, VIII, 1987, pp. 15-31: 22: «Petrarch situates his paradisiacal locus in a realm of language - words, syntax,

del pericolo eretico in materia sacra di cui l'opera poetica di Dante è stata sempre portatrice. Petrarca ha definito l'intera struttura linguistico-temporale e ultramondana dei *Trionfi* "sotto il nume agostiniano" che si pone contro ogni possibilità di fiduciosa affermazione poetica della mondanità e temporalità e contro la possibilità di un disegno conclusivo dell'eternità nel pensiero e nella parola umana⁹⁹. Sebbene questa prospettiva sia più e più volte mascherata da Petrarca e la sua produzione poetica possa anche essere considerata come un tentativo di superamento del sostrato agostiniano, Petrarca è per molti aspetti un religioso più "ortodosso" di Dante¹⁰⁰. La sua concezione poetica della donna amata è in definitiva una contestazione della figura dantesca di Beatrice tra *Vita nova* e *Commedia*: nei *Trionfi* la versione agostinianamente emendata di Laura mette in luce la distanza da ogni tentativo di elevazione eterodossa e potenzialmente eretica della figura dell'amata¹⁰¹. Laura non è impegnata in alcuna missione teologica, non è mediatrice della grazia divina e non ha alcun legame di fede con un mondo ultraterreno fisicamente raggiungibile. Laura è semplicemente Laura¹⁰², mentre la vera Beatrice («vera beatrice», *Rvf* 366, 52) è la Beata Vergine Maria (come chiarisce la canzone mariana alla fine del *Canzoniere*) e non una creatura di Dante¹⁰³. Nei *Trionfi* la figura di Madonna Laura è tenuta lontana da qualsiasi tentativo di cristologizzazione¹⁰⁴ ed è forse anche a questo che si deve la significativa e comunque straordinaria assenza di Cristo nel *TE*¹⁰⁵. Laura è motivo e cifra di contrasto fra

grammatical relationships. [...] Petrarch draws attention to this theme by alluding to and amplifying one of Augustine's discussions of the relationships between time, memory and expectation, and language».

⁹⁹ Cfr. Huss, *Francesco sucht die verlorene Zeit*, cit. e Huss, *Diskurs und Substanz in Francesco Petrarca's 'Trionfi'*, cit.

¹⁰⁰ A questo proposito cfr., per quanto riguarda il *Canzoniere*, Regn, *Hermeneutik der Minne*, cit., p. 153.

¹⁰¹ Tali tentativi si osservano specialmente nella *Vita nova* e in alcune parti della *Commedia*; cfr. Regn, *Hermeneutik der Minne*, cit., pp. 143 ma *passim*.

¹⁰² Cfr. J. Petrie, *Dante and Petrarch*, in *Dante comparisons. Comparative studies of Dante and Montale, Foscolo, Tasso, Chaucer, Petrarch, Propertius and Catullus*, ed. by E. Haywood and B. Jones, Irish Academy Press, Dublin 1985, pp. 137-45: 143.

¹⁰³ Cfr. Cachey, *Between Petrarch and Dante*, cit., pp. 9s.; Mazzotta, *Petrarch's dialogue with Dante*, cit., p. 183.

¹⁰⁴ Quindi il suo Trionfo finale non può essere un *Triumphus Christi*, cfr. Smurthwaite, *Petrarch's 'Trionfo dell'Eternità'*, cit., pp. 17, 25 ss. Nel *Canzoniere* Petrarca aveva sovrapposto la figura di Laura a quella di Cristo e contemporaneamente aveva marcato una tale sovrapposizione come indizio della strada sbagliata intrapresa dall'amante (Regn, *Hermeneutik der Minne*, cit., p. 152, cfr. *ivi*, pp. 146-55); nei *Trionfi* si evita questa complessa equivalenza fra Laura e il figlio di Dio. Anche questa strategia può essere letta come più 'ortodossa', in funzione anti-dantesca.

¹⁰⁵ Nei *Trionfi* viene solo citato il «sepolcro di Cristo» (*TF* II 144); sull'argomento Wal-

i due spazi del desiderio, la donna enfatizza il vuoto che li divide, divario superabile solo a livello immaginativo e non fisico; Laura non è mediatrice del percorso di conversione del poeta, né intercede nell'ascesa verso una realtà ultraterrena concretamente vissuta e persino distinguibile nella sua ordinata struttura¹⁰⁶.

Petrarca quindi rifugge nei *Trionfi* la complessa analogia instaurata da Dante fra Cristo e la figura dell'amata. Rinuncia anche – abbastanza vistosamente, data l'insistenza sull'evento della resurrezione di Laura – a qualsiasi processo di erotizzazione del regno celeste, che nel *Canzoniere* sembrava costituire un'intrigante questione irrisolta¹⁰⁷. I *Trionfi* possono essere letti come teologicamente più cauti e riflessivi della *Commedia* e da una prospettiva "agostiniana" si possono persino definire religiosamente più seri e coerenti. Nei *Trionfi* viene evitata l'auto-esaltazione del poeta come profeta della Rivelazione¹⁰⁸ proprio in una prospettiva ultraterrena. Questo "scrupolo religioso", questa "relativa ortodossia" di pensiero, rende difficile la classificazione dell'opera di Petrarca – in contrasto con quella dantesca – in categorie come «trionfo della modernità» o «legittimazione della nuova età moderna»¹⁰⁹. Categorie antitetiche poco malleabili come medievale vs rinascimentale (o della prima età moderna), vecchio vs nuovo, antico vs moderno, non descrivono adeguatamente la relazione tra i due autori e le loro opere. Un contrasto tra i due così formulato è evidentemente troppo semplicistico. Piuttosto si potrebbe descrivere Dante come il poeta-profeta della rivelazione del messaggio divino in terra (gli occhi verdi della speranza di Beatrice sono per questo emblematici), e Petrarca come *poeta cunctator* e portavoce di una "religione della disperazione"¹¹⁰ in cui l'uomo viene continuamente ostacolato nel suo percorso di scoperta della verità. Sintomatico di questo è il fatto che

ler, *Petrarch's poetics and literary history*, cit., pp. 180 ss., che sottolinea chiaramente questa "assenza": «The absence of the architects and defenders of the Christocentric model signals the absence [...] of the model itself» (anche Waller, *Petrarch's poetics and literary history*, cit., p. 131); ancora sull'argomento S. Sturm-Maddox, *Arbor vittoriosa triumphale. Allegory and spectacle in the 'Rime' and the 'Trionfi'*, in *Petrarch's 'Triumphs'*, cit., pp. 113-34; 123, 133 nota 19; si veda anche Goffis, *Originalità dei Trionfi*, cit., pp. 39 e 46.

¹⁰⁶ In questo senso su Beatrice cfr. Pertile, *La puttana e il gigante*, cit., spec. p. 101.

¹⁰⁷ In dettaglio cfr. Regn, *Eros and eschatology*, cit.

¹⁰⁸ Cfr. A. Kablitz, *Dichtung und Offenbarung. Dantes «Göttliche Komödie» und die Begründung einer christlichen Poetik*, in *Heilige Texte. Religion und Rationalität*, hrsg. v. Id. und C. Marksches, De Gruyter, Berlin, Boston 2013, pp. 167-203; Nelting, «... per sonare un poco in questi versi...», cit.

¹⁰⁹ Definizioni di K. Stierle, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, Hanser, München, Wien 2003, pp. 693, 709; cfr. Huss, *Francesco sucht die verlorene Zeit*, cit., p. 138.

¹¹⁰ Cfr. Moevs, *Subjectivity and conversion in Dante and Petrarch*, cit., pp. 242-5.

a differenza della confessione esplicita (“oggettiva”) di Dante di fronte a Beatrice nel Paradiso Terrestre¹¹¹, l’auto-riflessione agostiniana fatta da Petrarca all’inizio del *TE*, quel discorso intimo a sé stesso (al proprio cuore), che dovrebbe esprimere la ferma speranza di Petrarca nella risoluzione divina e allo stesso tempo il suo esplicito pentimento e rimpianto¹¹², genera invece solo dubbi sulla continuità e l’importanza dell’esistenza terrena e sulla presunta visione di un aldilà atemporale: non ne fotografa un’immagine certa, obiettiva per l’appunto. Il vuoto così creato viene riempito da Petrarca con l’evocazione della tematica della sua poesia, e questo meccanismo di compensazione è fondato sul desiderio di far sopravvivere almeno nella memoria poetica le opere prodotte dalla sua penna, gli oggetti, i temi e i personaggi. Questo tentativo poetico doveva servire a contrastare il crollo di ogni certezza dell’esistenza dell’eternità, ma potrebbe sembrare a prima vista “eretico”¹¹³. Un rischio di questo tipo viene comunque arginato dalla modulazione immaginativa del testo, dovuta ad una sottocutanea, ma onnipresente, riserva di stampo agostiniano. L’“umanesimo classico” che Petrarca evocando *chronotopoi* antichi propone nei *Trionfi*, non è altro che il rovescio compensatore del suo agostinismo, e quindi della sua profonda convinzione dell’intrinseca peccaminosità dell’essere umano dopo la cacciata dal Paradiso¹¹⁴. La rappresentazione del mondo classico, per molti puramente erudita, crea un’alternativa¹¹⁵ attraverso l’evocazione commemorativa e l’integrazione dell’eredità classica nell’u-

¹¹¹ *Purg.*, XXXI 34-36. Si veda l’intero contesto che qui, per ovvie ragioni di spazio, abbiamo solo accennato.

¹¹² «Da poi che sotto ‘l ciel cosa non vidi / stabile e ferma, tutto sbigoctito / mi volsi a me [variante d’autore “agostiniana”: «mi volsi al cor»], e dissi: “In che ti fidi?” / Risposi: “Nel Signor, che mai fallito / non à promessa a chi si fida in lui. / Ma ben veggio che ‘l mondo m’è schernito, / e sento quel ch’i’ sono e quel ch’i’ fui, / e veggio andar, anzi volare, il tempo, / e doler mi vorrei, né so di cui, / ché la colpa è pur mia, che più per tempo / deve aprir li occhi, e non tardar al fine, / ch’o a dir il vero, omai troppo m’attempo. / Ma tarde non fur mai gratie divine; / in quelle spero che ‘n me anchor faranno / alte operationi e pellegrine”. / Così detto e risposto: “Or, se non stanno / queste cose che ‘l ciel volge e governa, / dopo molto voltar, che fine avranno?” / Questo pensava; e mentre più s’interna / la mente mia, veder mi parve un mondo / novo, in etate immobile ed eterna, / e ‘l sole e tutto ‘l ciel disfar a tondo / con le sue stelle, anchor la terra e ‘l mare, / e rifarne un più bello e più giocondo» (*TE* 1-24).

¹¹³ Così ad esempio già Smurthwaite, *Petrarch’s «Trionfo dell’Eternità»*, cit., p. 17.

¹¹⁴ Sulla connessione tra agostinismo, pessimismo e scrittura “umanistica” in Petrarca cfr. Lerner, *Petrarch’s coolness toward Dante*, cit., pp. 223 *ma passim*. Diventa molto evidente qui come l’allontanamento dall’ottimismo metafisico di Dante si protragga oltre i *Trionfi* attraverso l’intera opera testuale di Petrarca.

¹¹⁵ Contro la tesi di pura ostentazione erudita nei *Trionfi* si veda il commento dettagliato in Huss, *Francesco sucht die verlorene Zeit*, cit.

manesimo¹¹⁶, alle possibilità epistemologiche della letteratura così come erano state esposte da Dante.

In quest'ottica le strategie di emancipazione letteraria attuate dal Petrarca assumono significati ambivalenti. Da un lato Petrarca nel suo agire terreno si identifica come il "grande autore" delle proprie opere e dei *Trionfi*, consapevolmente responsabile anche di testi come il TM II in cui entra in dialogo con Laura (senza aver bisogno di un'autorizzazione o incarico divino). Nell'incontro fra i due la donna non si configura come una guida, come Beatrice lo era per Dante, Petrarca non ha bisogno di Laura come suo timoniere poiché è egli stesso a "condurre" il suo viaggio, ruolo, questo, di guida autosufficiente che diventa ancor più significativo nell'epilogo dei *Trionfi*, quando Petrarca identifica quale élite di personaggi potrà avere accesso alla dimensione eterna¹¹⁷ – quell'élite di cui Petrarca aveva già trattato in più luoghi della sua produzione poetica. Il poemetto è il frutto della penna di un autore "individualista" piuttosto che "sociale"¹¹⁸. Dall'altro lato Petrarca rifugge la presunzione dantesca di trasferire l'individuale in una dimensione storico-salvifica universale¹¹⁹. Manca in Petrarca un sodalizio fra l'io e l'altro ad un livello superiore, in cui l'esperienza del poeta-protagonista verrebbe presentata come un esempio paradigmatico per la storia dell'umanità¹²⁰. Diversamente da quanto accade nella *Commedia* con "Dante", "Petrarca" non si sviluppa «dall'esemplare singolare all'idea di un genere»¹²¹. L'io petrarchesco è un amante¹²²,

¹¹⁶ Cfr. Smurthwaite, *Petrarch's 'Trionfo dell'Eternità'*, cit., p. 17; Kuon, *L'aura Dantesca*, cit., p. 18; Kapp, *Les "exempla" dans les 'Triumphs' et la culture oratoire de Pétrarque*, cit., p. 17. Si veda in questo contesto anche Bernardo, *Triumphal Poetry*, cit., p. 36, secondo il quale l'umanesimo cristiano di Petrarca è in contrasto con la poetica della rivelazione cristiana di Dante, e Finotti, *The poem of memory*, cit., p. 68, che sottolinea come il Petrarca inverta il concetto di memoria dantesco nella dimensione umanistica del poemetto trionfale.

¹¹⁷ Sull'«elite eternity» (o «patrician eternity») di TE si veda Bernardo, *Triumphal Poetry*, cit., p. 42.

¹¹⁸ Su questa antitesi si veda Bernardo, *Triumphal Poetry*, cit., p. 41; cfr. ancora, per il Dante della *Commedia*, Lanza: *Canto XXXIII*, cit., p. 1231.

¹¹⁹ Contrari in questo contesto: Barański, *The Constraints of Form*, cit., p. 65 e Sturm-Maddox, *Arbor vittoriosa trionfale*, cit., pp. 131s.

¹²⁰ La «perspective philosophique» secondo la quale i *Trionfi* raccontano «l'histoire d'un homme» in Bartuschat, *L'allégorie dans les 'Triumphes'*, cit., pp. 270 ss. (cit. a p. 270) non apre necessariamente la storia del protagonista dei *Trionfi* ad una dimensione universale come accade in Dante.

¹²¹ Così, sul Dante della *Commedia*, W. Wehle, *Rückkehr nach Eden. Über Dantes Wissenschaft vom Glück in der 'Commedia'*, in "Deutsches Dante-Jahrbuch", LXXVIII, 2003, pp. 13-66: 54.

¹²² Come già sottolineato acutamente da Leopardi, ogni presunta valenza allegorica universale nei *Trionfi* viene ricondotta alla situazione particolare tra Laura e Petrarca. Leopardi parla di «visioni rappresentative dei casi di Laura e di esso poeta secondo che nell'uno

ma anche una *figura auctoris* che seppur nella sua dimensione e grandezza rimane trincerata nella solitudine¹²³, un sentimento che non ha solo il connotato della grandiosità ma anche della separazione, dell'isolamento, che rivela un disagio epistemico, che potrebbe essere interpretato come condizione di un'epoca (di cui molti testi del Petrarca si fanno testimoni). Ed è proprio all'insegna di questo malessere che i *Trionfi* si propongono di salvare metafisicamente l'amore laurano, ed è perciò scopo non ultimo delle processioni trionfali di sanare la frammentarietà del *Canzoniere* di fronte a Dante. Francesco raggiunge nei *Trionfi*, forse non in senso formale ma certamente in termini più propriamente morali, ciò che il *Secretum* aveva proclamato come obiettivo della sua creazione letteraria e della sua vita: nei *Trionfi* raccoglie quindi i frammenti sparsi della sua anima, i suoi *Fragmenta*, e li ricompone insieme in un tutt'uno nuovo¹²⁴.

o nell'altra in diversi tempi trionfarono, cioè signoreggiarono, l'Amore, la Castità, la Morte, lo studio della Fama, il pensiero della fiacchezza e vanità delle fatiche e delle opere umane incontro alla potenza del Tempo e, in ultimo, la religione della Divinità» (tratta dall'edizione commentata delle *Rime di Francesco Petrarca*, Milano 1827, vol. II, p. 694, qui si cita da Branca, *Per la genesi dei 'Trionfi'*, cit., p. 698).

¹²³ Sull'"individualismo" di Petrarca nei *Trionfi* secondo diversi punti di vista cfr. Goffis, *Originalità dei Trionfi*, cit., pp. 29, 33 e 55 e Finotti, *The poem of memory*, cit., spec. p. 64.

¹²⁴ Cfr. *Secretum*, III 103: «Adero michi ipse quantum potero, et sparsa anime fragmenta recolligam moraborque mecum sedulo».