

- 25 -

BIBLIOTHECA PHOENIX

Marino Alberto Balducci

*Narciso, Dafne, Medusa
e il concetto
di “humilitas”
nel Canzoniere di Petrarca*

BIBLIOTHECA PHOENIX

by



CARLA ROSSI ACADEMY PRESS
www.cra.phoenixfound.it

C.R.A. - INITS

MMIV

© Copyright by *Carla Rossi Academy Press*
Carla Rossi Academy – International Institute of Italian Studies
Monsummano Terme – Pistoia
Tuscany - Italy
www.cra.phoenixfound.it
All Rights Reserved
Printed in Italy
MMIV

ISBN 978-88-6065-021-6

Marino Alberto Balducci

***Narciso, Dafne, Medusa
e il concetto
di “humilitas”
nel Canzoniere di Petrarca***

1. *L'avversario d'amore e il “narcisismo” di Laura*

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

Per consiglio di lui, donna, m'avete
scacciato del mio dolce albergo fora:
misero exilio, avegna ch'i non fora
d'abitar degno ove voi sola siete.

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

Certo, se vi rimembra di Narcisso,
questo e quel corso ad un termino vanno,
benché di sì bel fior sia indegna l'erba¹.

Il sonetto XLV del *Canzoniere* petrarchesco ci presenta l'associazione simbolica del personaggio mitico di Narciso a quello di Laura, attraverso l'emblema comune dello specchio in cui le due figure si riflettono, entrambe paralizzate dalla meraviglia della loro bellezza.

¹ F. Petrarca, *Canzoniere*, XLV.

Petrarca rimprovera — implicitamente — la donna amata per l'ossessiva fedeltà di questa all'oggetto speculare, definito amaramente dal poeta come il proprio rivale d'amore, il nemico più forte, l' «adversario» che lo scaccia dalle delizie di quella dolcezza, appena conosciuta attraverso l'ispiratrice, condannandolo così alla pena più atroce dell' «exilio». In ambito classico, da un punto di vista filosofico, la figura dello specchio allude in genere al riflettersi dell'assoluto divino nella pluralità dei fenomeni, è un segno della possibilità di un'irrazionale “caduta” che il mito arriva ad adombrare per immagini oscure (si pensi alla “funzione tragica dello specchio”, nella leggenda orfica), ma che il pensiero antico rifiuta di investigare in profondo, almeno attraverso la chiarezza di un'analisi filosofica lucida e consapevole, lasciando quindi insoluto, velato ed inspiegato l'enigma della progressiva consunzione di Narciso, così come la situazione analoga della morte del primo Dioniso archetipico², smembrato e divorato dalla rabbia titanica, proprio a causa dell'inganno di uno specchio³.

Per i classici la “caduta” (manifestazione dell'intelletto universale nella finitezza dell'umano) è in fondo segno di un “contrasto” che si determina in seno al divino, ad un assoluto che, “distraendosi”, osservando il particolare che da lui stesso deriva, diviene vittima imprigionata dal materialismo della terra. Soluzione di continuità non esiste dunque fra l'umano — come fiore breve che germina nella “caduta” dell'assoluto — e la divinità stessa che ritorna in sé, rimane per sempre in sé, dopo il

² Sulle relazioni fra il simbolismo di Narciso e quello di Dioniso si veda: Y. Bonnefoy, *Narcisse, Dictionnaire des Mythologies*, II, pp. 1235-1237.

³ Cfr. E. Rohde, *Psiche. II-Fede nell'immortalità presso i Greci*, trad. it. di E. Codignola e A. Oberdofer, 1982, 1890-1894¹, pp. 435-467.

momentaneo errore del suo stesso alienarsi, del suo farsi uomo, del suo infondere e legittimare il pensiero umano.

L'uomo di terra può consegnare allora all'immortalità (che lo ha generato nell'oblio di sé) alcune purissime opere grandi (opere della teoresi o della prassi che riflettono la bellezza dell'assoluto che le ha concesse), ma può anche abbandonare se stesso e la sua individualità, "riconsegnando" — per così dire — la sua energia di esistere al divino che lo determina: questo è dunque lo scopo personalizzante dei misteri pagani in genere e, in particolare, del rito dionisiaco, di quell'orgia sacra in cui il *principium individuationis* (il carcere soffocante dello "io") si frange, e in cui l'uomo come identità svanisce così nel furore, "dimenticando-si" in tutte le cose.

Nonostante il nitore classicistico della rievocazione antica, in questo sonetto del *Canzoniere* Petrarca mostra tutta la specificità del proprio sentire rispetto a quello della coscienza pagana⁴. Egli, come uomo e come poeta, appartiene ad un momento diverso che sta riscoprendo l'antichità e le sue glorie con ammirato stupore, ma che, al tempo stesso, non può evitare di reagire al simbolismo greco-latino con tutta la consapevolezza del cristianesimo e di quella rivoluzione culturale e spirituale che ad esso necessariamente si è potuta congiungere. Petrarca, senza dubbio, rappresenta certamente per la sua stessa epoca il primo grande e competentissimo estimatore del formalismo classico.

Dante possiede la piena coscienza filosofica e teologica della fondamentale diversità fra i due momenti principali dell'Occidente e del suo passato, fra l'epoca antica e quella moderna; ma Petrarca, che è il maestro

⁴ In generale, sulla fruizione del mito classico da parte di Petrarca, si veda anche: L. Marcozzi, *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze, 2002.

supremo della nuova “dolcezza” della lirica amorosa, si situa su un piano diverso, conosce tutti i sortilegi e gli incanti della soavità formale, il canone dei fragilissimi equilibri della parola poetica, nei segreti della misura aurea, l’essenza del discorso melodico e il sospiro dell’armonia. Negli algidi versi dell’*Africa*, Petrarca è stato il primo moderno che ha saputo perfettamente ricreare — entro la solitudine di un filologico distacco — la perfezione della parola epica, le altezze tragiche e la chiarezza del discorso classico. La più alta retorica del circolo letterario augusteo può ancora rivivere, grazie alla perizia del talento petrarchesco e alla cultura del nuovo poeta. In ogni modo quest’uomo cerca di fare della sua vita interiore un infaticabile itinerario a ritroso, alla riscoperta del passato classico, con la costante volontà di un immersione che è anche isolamento e riconoscimento di sé fra i fantasmi dei romani illustri, nello spazio miracoloso dei paradisi della memoria. Eppure, nonostante tutto, quest’uomo non può dimenticare l’urgenza del presente, il dolore, l’angoscia, ma anche la più sincera emozione dell’ora che brucia di fronte agli occhi, della sabbia del tempo che scorre tra le mani e che è così viva nei suoi moti, nel suo dinamismo, nel suo costante precipitare.

Il *Canzoniere* rappresenta l’attimo della sincerità e allo stesso tempo la prova della tormentosa sconfitta di un poeta che è sempre in uno stato di contraddizione, dilacerato dagli opposti frangenti della vita, dai contrasti del tempo.

La bellezza del passato è ineguagliabile. La lingua di Virgilio, di Orazio, di Ovidio non si potrà avvicinare mai alle pochezze dell’eloquio presente. Ma il passato, nonostante la perizia del moderno artefice di sogni e di squisitezze retoriche, non potrà vibrare comunque

dell'autenticità di un cuore che palpita nel presente e che, inevitabilmente, dovrà adeguarsi e alla scarsità di quella lingua nuova in cui si manifesta comunque, potentissima, la novità di una diversa visione del mondo e dell'umano destino. Il Narciso di Petrarca non potrà essere dunque più l'immemore fanciullo ovidiano perduto nelle fascinazioni della propria avvenenza: e non potrà esserlo, non solo per ragioni di lingua e di stile, ma anche, e soprattutto, a causa di un radicale mutamento della sensibilità e del significato che il Medioevo cristiano conferisce al simbolismo dello specchio e del riflesso⁵.

Il problema di fondo riguarda infatti l'idea dell'atto del riflettersi su una superficie traslucida, un riflettersi che (nel mito greco-latino) si associa alla perversione dell'inganno e alle sue inevitabili conseguenze di morte.

Il mito di Narciso ci permette infatti di meditare sul drammatico decadere dell'assoluto trascendentale nell'universo dei fenomeni, il suo partecipare ad esso, nei moti della vita, lasciandosi carpire dunque, e senza rimedio, dagli inganni delle vane parvenze — *umbrae idearum*⁶:

Namque ter ad quinos unum Cephisius annum
addiderat poteratque puer iuvenisque videri :
multi illum iuvenes, multae cupiere puellae ;
sed fuit in tenera tam dura superbia forma,

⁵ Sui rapporti fra mito antico e storia sacra cristiana, si veda anche: A. Kablitz, *Laura und die alten Mythen. Zum Verhältnis von antikem Mythos und christlicher Heilsgeschichte in Petrarca's "Canzoniere"*, in *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für A. Noyer – Weidner*, hrsg. von K. W. Hempfer und G. Regn, Stuttgart, 2003, pp.69-96, 2003; A. Noyer-Weidner, *Zur Mythologieverwindung in Petrarca's "Canzoniere"* (mit einem Ausblick auf die petrarckistische Lyrik, in *Petrarca 1304 – 1374. Beiträge zu Werk und Wirkung*, hrsg. von F. Schalk, Frankfurt, 1975, pp. 202-223.

⁶ Cfr. U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, 1995, 1985¹, p.17

nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae⁷.

Narciso — bellissimo efebo — respinge costantemente le proposte amorose degli altri fanciulli dei boschi e delle giovani donne. È infatti autonomo, autosufficiente, non concede il suo amore agli opposti: il maschile e il femminile, i contrari tipici del mondo dell'inferiore materialità.

Narciso è inizialmente il simbolo di un concetto tipicamente classico del divino, un concetto che, originariamente, si fonda sulla percezione del "sommo", del potere assoluto universale, come olimpica serenità, autosufficienza piena, completezza che nega ogni bisogno: è questo un concetto alto, puro, senza potenzialità alcuna, motore immobile e incausato di tutte le cose, pensiero di pensiero, proprio come attività mentale che trova in sé ogni risposta.

Di fronte a questo "soggetto" perfetto, la natura, l' "oggetto" naturale (rappresentato simbolicamente, nella favola, dalla ninfa Eco) non può fare altro che desiderare, perennemente e disperatamente, un contatto con una tale pienezza che non potrà mai farsi realtà gioiosa per il materiato. Eco, in quanto creatura umana, rappresenta dunque un "vertice", l'apice perfetto del mondo naturale, la coscienza del singolo di fronte alla meraviglia dell'appercezione del divino: Eco è il *principium individuationis*, l' "io-penso" dunque, condannato, proprio a causa del suo orgoglio (l'esagerato compiacimento per la sua originaria abilità retorica)⁸, ad offrire sempre una rappresentazione imperfetta dell'essenza.

La fanciulla perennemente innamorata è dunque figura del pensiero costretto nel carcere della materia, un

⁷ Ovidio, *Met.* III, 351-355.

⁸ *Ivi*, 359-369.

pensiero che partecipa visivamente dell'Essere, che ama l'Essere, ma che, allo stesso tempo, è escluso dall'essenza dell'Essere, ogni volta che cerca di trasformare la sua conoscenza parziale (conoscenza delle qualità dell'Essere che mutevolmente, secondo il fluire dinamico del tempo, si rispecchiano nel fenomenico) in un sapere assoluto, in un appropriamento di sostanza:

Ille fugit fugiensque manus complexibus aufert:
 « Ante » ait « emoriar, quam sit tibi copia nostri ! »
 Rettulit illa nihil nisi « Sit tibi copia nostri ! »
 Spreta latet silis pudibundaque frondibus ora
 protegit et solis ex illo vivit in antris;
 sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae:
 et tenuant vigiles corpus miserabile curae,
 adducitque cutem macies, et in aëra sucus
 corporis omnis abit ; vox tantum atque ossa supersunt :
 vox manet ; ossa ferunt lapidis traxisse figuram⁹.

Il destino di Eco non fa altro che prefigurare ed annunciare quello di Narciso che, proprio a causa dell'inganno della fonte Ramnusia (l'inganno dello specchio), entrerà anch'esso a fare parte del mondo della coscienza inferiore. Narciso è originariamente auto-sufficiente. Egli si basta, infatti, non ama, fino al momento in cui si vedrà riflesso assieme ad una parte specifica dell'universo che lo circonda: la prospettiva enorme della foresta dietro le spalle. È in questo culminante momento simbolico che il pensiero assoluto inizia a cercare la verità al di fuori di sé, si concentra sulla parte (le ragioni parziali), perdendo quindi di vista l'originaria percezione, l'avvertimento del "tutto-vivente", dimenticando ciò che sta di fronte, nel momento in cui si vede la bellezza del nostro volto e il mondo

⁹ *Ivi*, 390-399.

dietro le nostre spalle. Concentrarsi sul riflesso della superficie traslucida significa perdere totalmente un legame con ciò che accade, con tutto ciò che avviene improvvisamente di fronte a noi (la freschezza del presente, dunque, come “sogno” rivelatore di valori universali assoluti), per rimanere piuttosto legati ai tempi morti dell’anima, a ciò che è avvenuto e che non è più¹⁰: il nostro essere giunti alla fonte, la realtà del bosco che abbiamo attraversato — e che è rimasto alle spalle — il cielo che era sopra di noi e sotto il quale c’eravamo mossi:

quid faciam? roger, anne rogem? quid deinde rogabo?
 quod cupio, mecum est: inopem me copia fecit.
 O utinam a nostro secedere corpore possem!
 votum in amante novum: vellem, quod amamus abesset¹¹! —

Narciso introduce, come segno di una filosofia occultata, il dramma dell’impoverimento per eccesso di pienezza¹², la follia di una “caduta” (una inspiegabile

¹⁰ Cfr. F. Masciandaro, *La follia e lo specchio di Narciso*, in *La conoscenza viva. Letture fenomenologiche da Dante a Machiavelli*, Ravenna, 1998, pp. 104-105: “Questo falso amore di sé nega il nesso analogico o proporzione fra l’immagine e la cosa, il pensiero e la realtà, che comporta dinamismo e espansione, e permette all’io di scoprirsi nell’atto di accogliere l’imprevedibile e l’irrazionale della vita. L’errore, la follia, sta nell’insistenza a voler trovare l’altro, che per definizione è pluralità, realtà inferrabile, in ciò che è falsamente altro: l’immagine fissa nello specchio della mente o, che fa lo stesso, nella fonte di Narciso”.

¹¹ *Ivi*, 465-468.

¹² Cfr. *Ivi*, p. 107: “Non è, forse, questa ricchezza il frutto, per così dire, dell’immagine riflessa che dà l’illusione di totalità e plenitudine (dunque di *copia*)? E non appena questa si rivela come tale, e quindi come l’unico oggetto che possa appagare ogni desiderio, quale altra scelta esiste se non di volgersi esclusivamente a quell’oggetto; e come non provare, paradossalmente, il senso di impoverimento, d’inopia, dato che questo è sempre a un tempo presente e irraggiungibile? E non è questa, in fondo, la copia-inopia, la ricchezza-povertà del desiderio del desiderio, dell’idea dell’idea, e quindi dell’amore dell’amore, dato che l’immagine non si

follia) e il segno di un ribaltarsi del pensiero che, invece di abbracciare il “tutto-assoluto” nella parte, cerca di concentrarsi sulle parti, singolarmente, illudendosi quindi di poter ricomporre il volto del “tutto-assoluto”, ma solo considerando la natura specifica dei frammenti diversi, il significato delle loro relazioni, nel corso di un’impossibile impresa. L’inganno e la sconfitta di Narciso rappresentano dunque un decadimento del pensiero dal livello di auto-contemplazione estatica e intuitiva della propria universalità (visione mistico-panteistica del mondo), a quello analitico-discorsivo (tentativo inutile di risalire alla natura/*quidditas* della causa incausata, proprio a partire dall’osservazione inesauribile dei particolari fenomeni).

Un simile decadimento rappresenta per i classici il passaggio dal *noús*/pensiero-in-sé al *logòs*/pensiero-discorso; così come il movimento tragico dallo stato divino a quello umano, dall’eternità al tempo. Fra questi due poli esiste una relazione, certamente; anche se il pensiero antico non concepisce la possibilità di una fusione e di un consequenziale trascendimento del limite oscuro (non è pensabile, infatti, una purificazione della colpa/*adichia* verso l’infinito): l’illimitato (*àpeiron*) è sempre l’opposto inevitabile del limite, fra i due mondi non esiste possibilità di un colloquio fecondo, e non si concepisce ancora quel terzo termine di congiunzione che sarà invece proposto dal Cristianesimo, attraverso la rivelazione e il lieto annuncio di una virtuale e, allo stesso tempo, necessaria divinizzazione dell’umano.

Lo specchiarsi di Laura come figura del Medioevo cristiano, a questo punto, dovrà introdurre un senso diverso e significati più profondi, rispetto all’ossessione

materializza mai in vero oggetto, non entra nel mondo del divenire, dell’incontrollabile fluire, paga della sua perfetta atemporalità?”.

del giovane efebo creato dall'onda del Cefiso. La solitudine della donna che, quasi ammaliata dal riflesso, scaccia dalla dolcezza del cuore l'amante infelice, ci richiama alla mente altri riflessi, altri rispecchiamenti che un tempo — sotto lo stesso segno di Venere — avevano impressionato in sogno Dante, come pellegrino, in procinto di toccare la vetta della montagna sacra:

Ne l'ora, credo, che de l'oriente
 prima raggiò nel monte Citerea,
 che di foco d'amor par sempre ardente,
 giovane e bella in sogno mi pareo
 donna vedere andar per una landa
 cogliendo fiori; e cantando dicea:
 «Sappia qualunque il mio nome dimanda
 ch'i' mi son Lia, e vo movendo intorno
 le belle mani a farmi una ghirlanda.
 Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno;
 ma mia suora Rachel mai non si smaga
 dal suo miraglio, e siede tutto giorno.
 Ell' è d'i suoi belli occhi veder vaga
 com'io de l'adornarmi con le mani;
 lei lo vedere, e me l'ovrare appaga¹³»

Come lo specchio, anche il sogno — in un senso simbolico cristiano — allude all'accesso in un'altra realtà ed in questo senso può rappresentare un'indicazione simbolica che si mostra talora positiva o negativa: quando dal sogno della nostra falsa realtà materialistica si penetra al cospetto del vero, attraverso le porte del sogno (la nostra “fiducia/fede” nelle possibilità “ri-creanti” del sogno) oppure viceversa quando, a causa dell'illusione, si abiura la verità.

Il “narcisismo” di Lia e Rachele, che si fanno belle per ammirarsi o anche si mostrano come paralizzate di fronte

¹³ Dante, *Purg.* XXVII, 94-108.

allo specchio, rappresenterà dunque l'inveramento di un incontro con l'Essere, attraverso l'azione quotidiana, ma anche la contemplazione di un mistero che appaga e porta l'individuo ad obliare tutto il resto, se stesso e gli aspetti particolari della vita, per poi ritrovarsi e ritrovare anche il suo proprio mondo in un vero trascendimento, nel quale i concetti di universale e relativo non sono più antitetici (come nel tempo antico), ma piuttosto compenetrati e reciprocamente inverati, nel senso più profondo del termine. Guardarsi nel «miraglio»¹⁴ dunque, per le due donne della visione purgatoriale, costituirà il principio di un movimento mistico, un vero *itinerarium mentis in Deum*. “Vedersi”, allora, sarà come “riconoscersi”, riconoscimento dell’ “esser-ci” del Tutto, nella parte più profonda e più sincera di sé stessi, in quella singolarità che può sentirsi finalmente animata dal respiro di un significato universale¹⁵. Non è un caso, infatti, che quest'ultimo sogno dantesco preceda proprio il rito del coronamento del pellegrino, al di sopra di sé stesso, e la sua consequenziale penetrazione fra le meraviglie e i segreti del giardino edenico¹⁶. In questo stesso senso, la crudeltà di Laura che, ascoltando il consiglio terribile dello specchio «adversario»¹⁷, scaccia l'amante in esilio, oltre la gioia della speranza di permanere nel dolce albergo, deve quindi essere colta in tutta la sua ricchezza segreta, come un vero e proprio mistero di rivelazione.

La donna — segno quintessenziale della bellezza divina incarnata fra le cose del mondo — sta preparando infatti il ritorno dell'amante ai piaceri della terra perduta.

¹⁴ *Ivi*, 105.

¹⁵ Cfr. F. Petrarca, *Op. cit.*, CXXV, 46-48.

¹⁶ Cfr. Dante, *Purg.*, cit. 112-142.

¹⁷ F. Petrarca, *Op. cit.*, XLV, 1.

Un simile itinerario implica tutta la difficoltà dell'infrazione di una parete, di un confine che separa due mondi; è un itinerario difficile, che trova proprio nel dramma della contraddizione il suo scoglio più acuto.

Laura come bellezza e natura (o forse, meglio, “bello di natura”), comunica al neofita la meraviglia di un desiderio di gioia perfetta: Laura è il sogno del piacere e del suo pieno appagamento, un sogno che si manifesta nella sfera sensibile e che sembra compiersi in essa, fra i confini del tempo e della *phýsis*. Ma Laura — come del resto ogni cosa, nello spazio fisico del tempo — non è solo amore e felicità, ma anche deperimento, dolore, morte. Laura attira a sé con le sue promesse celesti; ma il mondo della vita non è l'Olimpo. Il tempo conosce l'odio e, in esso, l'autunno di ogni passione e splendore.

Eppure, questi segni di morte, la tortura dell'asprezza, e il misero esilio della speranza sono in fondo necessari.

L'“egoismo” e il “narcisismo” di Laura sono emblema criptico (che parla ai “fedeli d'Amore”) di un ritorno in sé della luce dopo la sua manifestazione/alienazione¹⁸.

E, dunque, la superbia e la crudeltà della donna sono in questa fase funzionali (proprio da un punto di vista educativo e psicagogico), rappresentano una sorta di

¹⁸ Laura è la signora degli specchi, dunque, anche in senso metaforico, indiretto. La sua relazione con l'acqua è infatti determinante e profonda.

Donna della sorgente: è la dea del fiume e del suo eterno fluire, la custode del tempo. Anche in questo ricorda Narciso; eppure, Laura è anche il segno di un'attraversamento del dramma classico pagano in un senso triadico, trinitario. Laura è il segno di una gioia che ricomponi gli opposti e li trascende, una gioia che nel dolore, oltre il dolore e la morte si nasconde, preservando intatta la sua unicità.

Sul simbolismo cristiano del “fiume” e del “lauro” assimilabili all'emblema della “croce”, rimandiamo allo studio di Jörg Schulte *Struktury astronomiczne i kalendarzowe w twórczości Dantego i Petrarki*, attualmente in corso di pubblicazione nel volume degli atti del convegno internazionale “Tradycja Petrarki a jedność kultury europejskiej”, Università di Varsavia, 27-29 maggio 2004.

pungolo iniziatico che cerca di spingere il neofita al riconoscimento della possibilità di trascendere la prima fase del rapporto d'amore (quella della sensualità), per giungere ad una visione superiore del piacere e della gioia, visione che esige il trascendimento e, dunque, la morte del primo imperfetto percepire, la morte di un passato che deve compiere naufragio nell'oblio, perché le prospettive di un tempo nuovo possano apparire all'orizzonte.

Petrarca non accetta di aprirsi ad una soluzione. Il suo razionalismo e il rigore neo-pagano della mente lo portano ad evitare di continuo la possibilità di uscita dal labirinto delle contraddizioni.

Petrarca è l'uomo gotico illuminato dalla chiarezza aristotelica della più lucida consequenzialità, egli esita ad inchinarsi di fronte al paradosso di Fede: il nero non può essere bianco, la morte vita, il dolore della perdita gioia della vittoria e del trionfo. Eppure un presentimento — doloroso e chiarificatore — si insinua nell'anima; è un senso di trascendenza inspiegabile, qualcosa che il poeta avverte, quando non trova più la possibilità di comparare alcunché di vivente alla meraviglia dell' "aurea" visione.

La donna amata appare allora come un fiore dalla bellezza nuova, incomparabile¹⁹, un fiore che non si può ammirare nei giardini del tempo della storia, un fiore di una bellezza profonda che ci parla di morte, ma non solo di quella di Narciso e della sua memorabile *ephebèia*: questo morire lento è un oscurità gravida di attese, mistero e prodigio che si avverte, e non si può ridire.

Laura appare, scompare. Laura accoglie e scaccia dal «dolce albergo»²⁰. Laura può di certo morire, privando così il poeta della sua stessa vita. La mutevolezza

¹⁹ Cfr. *ivi*, 14.

²⁰ *Ivi*, 6.

angosciante della donna ci parla della manifestazione e della decadenza della bellezza e dell'amore, raffigurando perfettamente una drammatica contemplazione dell'effimero da un punto di vista fisico, sensuale. Ma tutta questa ossessiva pendolarità dell'ispiratrice fra la luce e l'ombra, su un piano metaforico e simbolico — da una prospettiva filosofica — illustra la difficile e temporanea relazione fra l'anima individuale e l'essenza, fra l'uomo e la luce di quella verità che è fondamento.

Questo rapporto è complesso, doloroso, sempre drammatico sul piano storico-esistenziale. Il singolo sperimenta ogni giorno l'impossibilità di vedere Laura e, ancora di più, l'impossibilità di toccarla, attingendone i segreti. La Verità/Laura sfugge, la Verità non si raggiunge: si intravede e si perde, ci seduce, ci ammalia e poi ci respinge. Infatti, si fa «aspra e superba»²¹. Essa ci ha incantato, con la sua voce di sirena; ed ora sembra solo desiderare l'estinzione d'amore e la morte degli amanti²².

Petrarca è l'uomo che non capisce; è l'uomo che prova orrore e angosciosa disperazione di fronte all'inganno della vita, sul piano sensuale/sentimentale e su quello puramente gnoseologico.

Perché la gioia del piacere o dei sensi seduce e non appaga? Perché la mente si prepara di continuo a fare spazio ad un presagio di Verità che mai determina un

²¹ *Ivi*, 11.

²² Cfr. A. Marchese, *L'officina della poesia*, Milano, 1985, p. 190: "Ma è un *cupio dissolvi* narcisistico, una gratificazione onirica che si compiace dell'immagine sublimante della donna in lacrime, finalmente «disiosa».

L'altra attitudine è estatica, contemplativa, evasiva: la presenza di Laura nella natura edenica ha come effetto una stupida alienazione dell'io dalla realtà. Entrambi le componenti rientrano nel quadro della psicologia petrarchesca, dove dolore e piacere convivono e quasi si confondono, come l'amore e la morte che la donna stessa rappresenta".

possesso di valori permanenti e di “assoluti”, su cui basare la lucidità di un’esauriente spiegazione del reale?

Perché l’amore, l’entusiasmo e, poi... la cenere? Perché...?

Tutto sembra far parte di un gioco folle, dell’oscuro sadismo di una volontà pervertita che vuole solo il dolore degli umani: è l’inganno di una seduzione maligna, quell’inganno che predispone nell’ombra i supplizi della camera di tortura.

Il sonetto successivo del *Canzoniere* (XLVI) sviluppa in questo senso il discorso doloroso, aprendosi con il tono di un’invettiva contro la crudeltà della donna e della vita, contro la colpa dei «micidiali specchi»²³ che allontanano la beneamata dal cuore col potere infernale dei riflessi «d’abisso» e dell’ «oblio»²⁴:

L’oro et le perle, e i fior vermigli e i bianchi,
che ’l verno devria far languidi et secchi,
son per me acerbi et velenosi stecchi,
ch’io provo per lo petto e per li fianchi.

Però i dì miei fien lagrimosi et manchi,
ché gran duol rade volte aven che ’nvecchi;
ma più ne colpo i micidiali specchi,
che ’n vagheggiar voi stessa avete stanchi.

Questi poser silenzio al signor mio,
che per me vi pregava ond’ei si tacque,
veggendo in voi finir vostro desio;
questi fuor fabbricati sopra l’acque
d’abisso, et tinti ne l’eterno oblio,
onde ’l principio de mia morte nacque²⁵.

In questo momento del libro, la maledizione del poeta è folle e disperata. Il dolore, causato dalla bellezza e

²³ *Ivi*, XLVI, 7.

²⁴ *Ivi*, 13.

²⁵ *Ibid.*

dalla verità crudele che ritornano in sé — nella loro pienezza di Vita — dopo la breve, ingannevole epifania, è troppo forte, offusca la mente accecata dai tormenti; e sembra placarsi per un attimo solo nell'impeto di una maledizione inutile.

Tutti i fiori di Laura, i fiori più belli, i fiori «vermigli e i bianchi»²⁶ dovrebbero inaridire, scomparire per sempre alla vista di chi ha ormai scoperto la dolorosa verità dell'inganno e del desiderio. Vivere che cos'è?

Nient'altro che un puro vaneggiamento alla ricerca dell'impossibile. E, in questa avventura, non esiste nocchiero così abile da poter dominare la barca e il violento attacco dei flutti: la grande tempesta che non conosce sosta e non ha mai pace.

Allora, meglio il deserto, l'inaridimento della disillusione ed un consapevole silenzio: distaccata amarezza di chi ha capito il gioco.

Il destino inesorabile di morte del corpo e del piacere non si può cancellare: inamovibile l'evidenza della sua verità. E quale può essere allora il destino dell'anima?

Esiste veramente per questa la possibilità di eternarsi, di persistere oltre il tempo; ma in un senso tutto individuale, personale, come coscienza del singolo arricchita dall'esperienza, come "io" e, quindi, *principium individuationis*?

Anche in questo senso — purtroppo — la speranza cade, ed è oppressa da tutta quella tristezza che avvolge nel XLVI sonetto la voce di Petrarca. E il poeta ne incolpa la vita, ne incolpa Laura; ma afferma ancora di più tutta la responsabilità dei «micidiali specchi»²⁷: sono questi le superfici traslucide dove la donna si compiace di sé e della sua bellezza, ma, allo stesso tempo, essi

²⁶ *Ivi*, 1.

²⁷ *Ivi*, 7.

possono indicare anche i suoi occhi dolcissimi, dove il poeta rifrange se stesso e muore in catene, va fuori di sé, smarrisce la strada...

Il “narcisismo” di Laura a questo punto, nell’ambito del grido doloroso dell’amante, si ricollega bene — sempre da un punto di vista filosofico — alla prospettiva dell’avveroismo latino²⁸ e alle cruciali meditazioni dell’età gotica sui tanto dibattuti capitoli del *De anima* di Aristotele²⁹.

Ci ricollegiamo a quanto abbiamo detto a proposito dell’inganno gnoseologico e la relativa tristezza della mente. Il dubbio che assale l’uomo innamorato di Laura/Verità riguarda lo scopo del percorso conoscitivo, il suo *tèlos*. La conoscenza dove conduce? Dove stiamo andando, mentre procediamo nei labirinti del pensiero razionale, alla ricerca di una rivelazione (un disvelamento del mistero dell’essere e dell’ “esser-ci”, del nostro essere nel mondo) che sempre intravediamo e sempre sfugge. «Videmus nunc per speculum in aenigmate»³⁰, certamente: questa la sintesi del doloroso avvertimento paolino, offerto alla coscienza dell’uomo medievale alla ricerca di assoluti.

Osservando il miracolo e formulando pensieri, di fronte alla visione e percezione delle cose, ci appropriamo via via, momento per momento, delle manifestazioni diverse della verità. Ma sono queste la Verità? No, senza dubbio non lo sono. Io, di sicuro, mi trovo sempre — nell’esattezza o nell’errore — in un qualche rapporto di relazione con essa, con la Verità; eppure non sono mai

²⁸ Cfr. B. Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Bari, 1949, pp. 92-152; *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, 1967², pp. 357-360; M. Campanini, *L’intelligenza della fede: filosofia e religione in Averroè e nell’averroismo*, Bergamo, 1989.

²⁹ Cfr. III, 4, 429a 10, 429b 9; 5, 430a 10-25.

³⁰ S. Paolo, I Cor. XIII, 12.

in grado di mostrarla per intero, di abbracciarla, emettendone a nudo l'essenza.

L'interpretazione averroistica del *De anima* parla, per così dire, di un'inevitabile morte dell' "io-penso", di quella coscienza individuale che si estingue necessariamente con l'estinguersi del nostro corpo fisico da cui trae specificità e singolarità, partecipando così — proprio attraverso l' "unicità" del corpo — ad esperienze "uniche". Secondo questa linea, la morte del singolo nel corpo corrisponde dunque ad una morte d'anima, ad un morire dello spirito dell'individuo che pensa gli aspetti della verità, coinvolto nei movimenti del pensiero universale, ricevendone luce e "vedendo" dunque, proprio in virtù di questo riflesso perfetto. Il dolore di Petrarca di fronte alla scoperta dell' "egoismo" di Laura e della sua spietata autosufficienza («veggendo in voi finir vostro desio»)³¹ è allora il segno della dolorosa rivelazione dell'autonomia assoluta della vita, dell'Essere, della Verità di fronte alle ragioni individuali che possono "essere" solo grazie ad un temporaneo e causale incrociarsi di sguardi (lo sguardo del poeta, lo sguardo della donna), come metafora dell'evento effimero dell'esistenza/esperienza della singola anima, nell'inarrestabile fluire del tempo, nella sua ansia divoratrice.

Il «principio de mia morte»³², a cui si accenna nell'ultimo verso, è quindi il segno della percezione angosciosa del proprio destino di inesorabile annullamento — al termine del ciclo della vita — nel Mistero dell'eterno oblio dove ciò che è stato unico scompare, quando la luce dell'intelligenza ritorna in sé, dopo aver offerto all'uomo l'inganno di una pausa effimera, della pausa della visione *per speculum* dei vari

³¹ F. Petrarca, *Op. cit.*, XLVI, 11.

³² *Ivi*, 14.

frammenti della Verità e delle ombre. Lo specchio dell'intelletto (intelletto attivo/*noùs poiètikòs*) si rivolge a questo punto in sé, tornando così al suo stato naturale di pensiero che si pensa, pensiero di pensiero appunto che rientra nella sua perfezione, dopo essersi lasciato intravedere per un attimo soltanto, illuminando così la passività del conoscere umano (intelletto passivo/*noùs pathètikòs*)³³.

Nonostante l'angoscia dello «eterno oblio»³⁴ dell'anima individuale (angoscia di derivazione averroista), Petrarca si fa testimone di una situazione misteriosa e sorprendente che coinvolge la vittima d'amore proprio quando questa si sente morire e svanire nel nulla eterno. L'esperienza della "quasi-morte" sarà quindi testimoniata dal sonetto successivo di questa prima sezione del *Canzoniere*. È anch'esso uno sfogo lirico che si ricollega al motivo del "rispecchiamento narcisistico", seppur in maniera obliqua:

Io sentia dentr'al cor già venir meno
 gli spirti che da voi ricevon vita,
 et perché naturalmente s'aita
 contra la morte ogni animal terreno,
 largai 'l desio ch'i' teng'or molto a freno,
 et misil per la via quasi smarrita,
 però che dì e notte indi m'invita,
 et io contra sua voglia altronde 'l meno.
 Et mi condusse vergognoso et tardo
 a riveder gli occhi leggiadri, ond'io
 per non esser lor grave assai mi guardo,
 Vivrommi un tempo omai, ch'al viver mio
 tanta virtute à sol un vostro sguardo;
 et poi morirò, s'io non credo al desio³⁵.

³³ Cfr. Aristotele, *ibid.*

³⁴ F. Petrarca, *Op. cit.*, XLVI, 13.

³⁵ *Ivi*, XLVII.

Siamo di fronte ad un altro squarcio prodigioso che Petrarca apre sul dramma della coscienza umana.

L'uomo è qui al cospetto dell'inattingibilità sdegnosa di Laura, sente tutta l'impossibilità di penetrare — tramite il piacere o l'intelletto — i tortuosi meandri del mistero della vita, è posto di fronte alla morte della speranza: ed è allora che egli sente un'inconsapevole bisogno di abbandonarsi. È un poeta stanco della lotta; la fatica di possedere la gioia, e l'ansia di conoscere hanno sfibrato il suo corpo, avvilito lo spirito.

Fino a questo punto, Petrarca ha vissuto una vita pagana, sempre alla ricerca dell'antica felicità/*eydaimonia* che nasce dal controllo delle passioni («desio ch'i' teng'or molto a freno»)³⁶ e dal raggiungimento di quell'equilibrio/*mesòtes* che preannunciava per i classici la conquista della serenità interiore, da parte del sapiente che è in grado di seguire la pratica diuturna della virtù/*aretè*³⁷.

Ma l'esperienza d'amore, per l'uomo del Medioevo, è un evento che sconvolge l'antico stato di illuminata imperturbabilità/*ataraxia*³⁸: l'esperienza d'amore, certamente, e — ancora di più — quella della morte dell'amore, della consequenziale negazione della gioia, da parte della donna che suscita il desiderio e l'ossessione.

La coscienza del filosofo pagano perde qui, metaforicamente, il controllo dell'equilibrio sacro che i pitagorici rappresentavano attraverso il segno esoterico della lettera mistica: la “ypsilon” delle due strade (l'idea della *bivias*), capitanate dal perfetto sapiente, signore del

³⁶ *Ivi*, 5.

³⁷ Cfr. Aristotele, *Eth. Nic.* I, 8, II, 6, 1106a; X, 7, 1177a - 1178b.

³⁸ Cfr. Cicerone, *Tusc.* IV, 14; *Pro Murena*, § 61.

centro prezioso, del magico cerchio da cui egli controlla le antitesi³⁹.

È così che il poeta, sconvolto dalla tempesta interiore, inizia un insolito percorso; è un percorso ambiguo, e non ha più nulla della “chiarezza” conoscitiva della visione pagana. Immerso nel mistero d’amore, l’uomo medievale sperimenta tutta la novità miracolosa di uno stato ambiguo che non è morte, non è vita. È una condizione di “quasi morte” analoga a quella vissuta e descritta da Dante nel prologo del Poema sacro⁴⁰, una condizione mediana, contraddittoria in cui tutto non mostra più una definita parvenza; anzi, al contrario, ogni segno sembra qui sottoposto al sortilegio di un improvviso cambiamento, di una *metànoia*.

Laura ha abbandonato il poeta. Laura non corrisponde più il suo amore.

Laura è lontana: e la solitudine è ora felicità per la donna, appagamento pieno. Dolorosamente, il poeta è stato escluso dalla sfera perfetta.

Questo è sicuro; e la ragione — la ragione classica, la ragione aristotelica — porta Petrarca a non credere più nella possibilità di un nuovo inizio: la sconfitta è sconfitta di certo, non può essere vittoria. Altrimenti cadremmo, nell’aporia, il pensiero smetterebbe di ragionare linearmente, consequenzialmente, abbandonandosi allora al vaneggiare del sogno.

E il principio di identità; il principio di non contraddizione...?

Pensare ad un oltre — dopo l’abbandono di Laura e della gioia che si vede, si sente — sarebbe follia.

³⁹ Cfr. O. Beigbeder, *Lexique des symboles*, St. Lèger Vauban, 1979, pp. 35-38.

⁴⁰ Cfr. Dante, *Inf.* I, 7, 22-27.

Eppure, un avvertimento interno si ribella alla logica binaria del dualismo classico. È un'intuizione latente, si fa presentimento senza parole, è quasi istinto: un istinto di sopravvivenza che porta l'uomo ad abbandonarsi, ancora una volta al desiderio, ma senza più speranza adesso — almeno nel senso razionale del termine — («e perché naturalmente s'aita/ contra la morte ogni animal terreno,/ largai 'l desio ch'io teng'or molto a freno»)⁴¹.

A questo punto, il desiderio non è più controllato e diretto dalla ragione, non si rivolge più verso quel concetto di piacere che si presume di poter raggiungere razionalmente, in base ad una considerazione realistica delle proprie forze. No, al contrario, il desiderio si mostra animato da un presagio che è poi un' "intuire", appunto, un'intuizione alogica, un'intuizione meta-razionale.

In questo momento, allora, il percorso dell'anima petrarchesca assumerà chiare le connotazioni più tipiche dell' *itinerarium* cristiano⁴².

Non è più, dunque, viaggio orientato verso uno scopo preciso, tangibile, razionale, come quello dell'eroe classico: il viaggio con un suo proprio *tèlos*, sia esso rappresentato dalla remota Colchide degli Argonauti oppure da Itaca o Roma, per Ulisse ed Enea. Ma, invece, questo andare di Petrarca è piuttosto un' "avventura"; e il suo cammino, fra lucidità e sogno, nella confusione della mente, non sa più quale sia la direzione precisa da seguire. È dunque, inequivocabilmente, un vero e proprio "avventurarsi": l'avventurarsi metaforico tipico del cavaliere medievale alla ricerca dell'indefinito, secondo percorsi incerti, contraddittori, labirintici, in balia di una

⁴¹ F. Petrarca, *Op. cit.*, XLVII, 3-5.

⁴² Cfr. P.P. Gerosa, *Umanesimo cristiano del Petrarca. Influenza agostiniana, attinenze medievali*, Torino, 1966.

forza che trascina verso l'enigma di sconosciuti spazi che ormai, da tempo, si è rinunciato a identificare⁴³.

È così che il poeta inizia a percorrere un simile nuovo itinerario che, a questo punto, inevitabilmente, si fa «via quasi smarrita»⁴⁴, come quella di Dante pellegrino. E' un percorso misterioso, strano; eppure, in tutto il suo enigma — che è quasi di sogno — si cela il segreto di un cambiamento improvviso, di un ritrovamento...

Laura appare di nuovo — quando più inaspettata — l'uomo la può vedere, un'altra volta, ma, ora, con tutto il sentimento del suo stesso limite ed inutilità («[...] mi condusse vergognoso e tardo»)⁴⁵, con la consapevolezza di avere smarrito il “bene”, con la vergogna di colui che si riconosce stanco di lottare per affermare se stesso e, allora, piega finalmente la testa («assai mi guardo»)⁴⁶.

Eppure, così, può rimanere al cospetto di una luce che — ora — all'improvviso, inaspettatamente lo fronteggia e lo invade, proprio quando ha smesso di cercarla con la fiducia e, magari, anche con l'arroganza classica dell'*homo faber suae quisque fortunae*.

E' proprio così: sulla via tipicamente medievale dello smarrimento e dell'abbandono è possibile vedere, anzi, percepire la giusta direzione del cammino, solo quando la

⁴³ Cfr. F. Petrarca, *Op. cit.*, CCXLIII, 14.

Valchiusa, il luogo dell'incontro fatale, è dunque una sfera epifanica, riflesso miracoloso del paradiso in terra. Qui si fenomenizza l'evento che rende lo stesso luogo “fortunato” («avventuroso», in questo senso specifico), ma anche sede di un “fortuito” ritrovamento, in apparenza casuale, ma in fondo — *in essentia* — predisposto dalle leggi misteriose della vita, nel corso di una vera e propria incontrollabile “avventura”, nel senso tipicamente medievale del termine.

Secondo questa specifica prospettiva ermeneutica, è utile riflettere anche sull'inizio del sonetto CVIII (1-4), che ci introduce in atmosfere analoghe.

⁴⁴ *Ivi*, 6.

⁴⁵ *Ivi*, 9.

⁴⁶ *Ivi*, 11.

rinuncia ad una comprensione si fa spazio nell'animo, e il singolo abiura così l'ipotesi di un appropriamento razionale dei segni dispersi di quella Verità suprema che si è perduta nell'enigma «per speculum in aenigmate»⁴⁷.

Laura — la donna — come emblema dell'umano "femminino", cioè del versante sentimentale della psiche, è colei che funge da tramite per comunicare gioia e luce: è in questo vera e propria mediatrice della stessa Verità suprema che lei può contemplare direttamente, abbandonandosi ad essa, vedendo così — nello specchio del suo ardore e del suo amore — l'unico riflesso che salva e che conduce alla contemplazione dell'armonia celeste.

La dinamica dello sguardo, per Petrarca, si sviluppa invece secondo una diversa mobilità.

Lui — che è l'uomo innamorato — non ha il diritto di guardare troppo a lungo gli occhi della Bellezza, dell'Amore, della Verità. Il poeta-personaggio del *Canzoniere* è emblema maschile: simbolicamente si associa perciò alle qualità dell'umano raziocinio e al pericolo dell'orgoglio intellettuale ("narcisistico", nel senso negativo del termine) che si può illudere soltanto di possedere la Luce, proprio a causa della consapevolezza piena di uno splendore che è, in realtà, solo un puro riflesso, e si riversa, costante, nello specchio della sua mente lucida⁴⁸.

Il "guardarsi" di Petrarca ("assai mi guardo")⁴⁹, suo malgrado, sarà allora dissimile dall'ossessione del rispecchiamento di Laura, non potrà essere mai — nel circolo del tempo, nella vita e nella storia — un sereno, abbandonato partecipare. E' piuttosto un doloroso percorso che si costella di umiliazioni e di vergogna, da

⁴⁷ S. Paolo, *ibid.*

⁴⁸ Cfr. Dante, *Par.* XXIX, 142-145.

⁴⁹ Petrarca, *Op. cit.* XLVII, 11.

parte di un soggetto consapevole di sé e dell'umano come "limite", di un uomo che vede fuggire continuamente, di fronte agli occhi, il suo oggetto del desiderio e presagisce così — e non c'è più soluzione — l'inevitabile crollo di ogni volontà di conquista⁵⁰.

Petrarca, come rappresentante della civiltà gotica, come uomo del Medioevo innamorato del passato, di Aristotele, dell'antichità, vive costantemente il dramma della sconfitta, l'impossibilità di tornare fanciullo, di credere quindi fino in fondo nella nobiltà degli antichi eroi, nel razionale perseguimento della gioia e della gloria, nella conquista estetico-filosofica della *kalo-kagathia*: del Bello, ricercato sempre nella misura, e del Buono.

Ma il suo splendido latino, perfettamente ricostituito nell'atto retorico-mimetico, ha perduto la vita: è un sogno pericoloso che allontana inutilmente l'urgenza di un impatto con la verità della morte di Roma e della grandezza ideale della *pax augusta*, assieme alla speranza nei poteri catartici della razionalità e della legge unica per tutti.

Petrarca è erede di un passato sconvolto, di una storia profanata (dallo scandalo paradossale della venuta e della sconfitta storica di Cristo), ma anche proclamata redenta nel mistero della vittoria della Vita sulla morte in croce; Petrarca conosce la catastrofe dell'impero universale, la

⁵⁰ A proposito di questo "narcisismo negativo" di cui si fa esempio Petrarca come poeta-personaggio, si ricordi la cruciale riflessione di Lacan sul delirio dell'anima nell'ambito del più estremo idealismo egotistico: "Aussi bien les deux moments se confondent-ils où le sujet se nie lui-même et où il charge l'autre, et l'on y découvre cette structure paranoïaque du *moi* qui trouve son analogue dans les négations fondamentales, mises en valeur par Freud dans les trois délires de jalousie, d'érotomanie et d'interprétation. C'est le délire même de la belle âme misantrope, rejetant sur le monde le désordre qui fait son être".

fine di un sogno in cui lo spirito razionale classico viene come travolto, nella brutalità dell'accecamento barbarico.

Eppure, questo stesso uomo è anche consapevole — storicamente, culturalmente consapevole — della misteriosa, incomparabile grandezza di quella «via quasi smarrita»⁵¹ che si intraprende nella vergogna di una sconfitta penosa, guardandosi il petto, riconoscendo la natura continuamente minacciata del nostro essere-nel-mondo, il limite della sensibilità e della conoscenza effimera, il rischio dell'impermanenza che avvelena le cose terrene.

Petrarca ha acquistato col tempo e col dolore la consapevolezza che la vita prepara da sola, continuamente, terreni fecondi per i nuovi inizi; nonostante tutto, nonostante la furia degli uomini.

Egli è testimone della prima grande *restauratio antiqui*, del ritorno all'ordine e alle civiltà della bellezza, misteriosamente, dopo i secoli bui.

In questo senso, in questo momento lui depone il timone, e cessa quindi di condurre il vascello della sua stessa vita. Si pone allora al servizio del mare e della corrente. Così — in quest' attimo di improvvisa chiarezza e di improvvisa veggenza di quell' "altro-Oltre", al di fuori di sé, dei suoi scopi... — il poeta riceve la gioia: ed è dolcezza beatificante dello sguardo di Laura («tanta virtute à solo un vostro sguardo»)⁵².

Per un attimo, e nel suo miracolo, tutto sembra divenire semplice, così naturale: «Vivrommi un tempo [...] et poi morrò [...]»⁵³.

E' vero: tutto in natura vive per un attimo — in pieno sole — e muore poi, nella notte.

⁵¹ *Ivi*, 6.

⁵² *Ivi*, 13.

⁵³ *Ivi*, 12,14.

Ma per l'uomo non è così. Non può essere.

No, all'uomo questo non basta. Il desiderio dell'uomo è infinito — è il suo “infinito” — va oltre i confini delle leggi di morte. La sofferenza dunque, la sofferenza della mente lucida, nasce proprio dall'impossibilità di pensare e credere di riuscire a muoversi oltre questi stessi confini.

Sofferenza è la ragione che incatena: la sofferenza è il limite dell'io, di quell'individualità che non accetta di rispecchiarsi nell' “altro/Altro” di cui vuole, in fondo, conoscere il segreto.

Dolore è non-volere, quindi; non poter credere più all'immensità del sogno che si alimenta proprio nel «desio»⁵⁴, in quella parte femminile dell'anima che conduce alla morte (trascendimento dell' “io”), travalicando il limite del giardino di inconsapevolezza (il paradiso edenico), ma può anche riportare alla vita e all'appercezione cosciente della verità, favorendo quindi l'Evento: la rinascita dei corpi senza vita nel *dies irae*, il rinnovarsi di tutte le cose, la deificazione dell'umano.

L'affidarsi dell'anima all'enormità del desiderio produce quindi un ritorno. È la nostalgia infinita della gioia che sospingerà il “quasi morto”, il “quasi smarrito”; ed egli, proprio a causa della stanchezza e della delusione vissuta nel carcere dell'io cosciente, si lascerà come guidare da ciò che lo smuove da dentro e lo porta lontano, oltre le soglie della lucidità, oltre l'accecante riverbero della visione razionale antica e della coscienza eroica: «et poi morirò, s'io non credo al desio»⁵⁵.

Ma facciamo una pausa, adesso, e meditiamo con calma su un'immagine.

⁵⁴ *Ivi*, 14.

⁵⁵ *Ibid.*

2. *Il Narciso al fonte di Giovanni Antonio Boltraffio: “rispecchiamento statico” e “dinamico”, in ambito neoplatonico-cristiano*

L’opera del Boltraffio esposta a Firenze, nelle Gallerie degli Uffizi, si presenta come una prodigiosa sintesi visiva del simbolismo “narcisistico” rielaborato dal neoplatonismo fiorentino⁵⁶ e trasmesso alla cerchia sensibilissima dei leonardeschi, per essere poi abilmente trasfuso pittoricamente, secondo i modi del Maestro di Vinci e la tecnica del sortilegio “sfumato”.



Tav. I: G. A. Boltraffio, *Narciso al fonte*, Firenze, Galleria degli Uffizi

⁵⁶ Cfr. D. Braunschweig – M. Fain, *Eros et Antéros*, Paris, 1971, pp. 139-158; P. Hadot, *Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin*, in “Nouvelle Revue de psychoanalyse”, XIII, 1976, pp. 70-82.

Si consideri che un importantissima fonte di riflessioni sul mito “narcisistico” del rispecchiamento è rappresentata dall’opera *Pimandro*, tradotta dal Ficino nel XV secolo, assieme alle altre opere del *Corpus Hermeticum*.

Cfr. E. Trismegisto, *Poimandres*, a c. di P. Scarpi, Venezia, 1987, pp. 50-53, 90-91.

Il giovane personaggio del quadro di Boltraffio si presenta al centro di un ampio scenario naturale, osserva fissamente la fonte ai suoi piedi, con ampia e serena tranquillità: veste abiti regali, è coronato di alloro e lascia intravedere, proprio sopra il cuore, il simbolo aureo di una melagrana ricamata.

Alle spalle dell'efebo, si trova al centro una grande roccia: forse la parete esterna di un'ampia caverna, dove sgorga la fonte Ramnusia, rievocata dalla poesia classica. Ai lati di questa enorme massa rocciosa (che emblematicamente ci riporta al simbolismo cristiano del "pilastro centrale" e della "fondazione di un nuovo inizio")⁵⁷, si trovano due aperture sul mondo al di fuori dell'ombra. Nell'oscurità della grotta, Narciso vede — e solo nel riflesso dell'acqua — la luce di fuori.

Egli stesso è illuminato; ma da una ignota sorgente di luce al suo cospetto nella grotta, nelle sue profondità, dal nostro lato, quello stesso dell'osservatore di fronte all'opera.

In questa situazione, l'efebo rappresenta perfettamente il carattere dello stato umano, secondo il punto di vista del neoplatonismo fiorentino. E' *homo mediator*, nucleo centrale e pilastro del progetto della creazione, anello di congiunzione fra due mondi: quello terrestre e quello celeste, la natura, Dio⁵⁸.

⁵⁷ Cfr. O. Beigbeider, *Op. cit.*, pp. 45-48; G. Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art*, New York, 1954, p. 44; R. Guenon, *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Paris, 1962, pp. 266-271.

Si ricordi poi la figurazione neotestamentaria di Cristo come roccia spirituale da cui scende la bevanda di vita.

Cfr. S. Paolo, I Cor. X, 4.

⁵⁸ Cfr. E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, trad. it. di F. Federici, Firenze, 1974, 1927¹, pp. 136-141; G. Gentile, *Studi sul Rinascimento*, Firenze, 1967, 1923¹, pp. 49-113.

La sorgente di luce frontale, in un tale contesto, rappresenta “illuminazione”: l’origine trascendente del conoscere, la sapienza primaria.

Narciso è il depositario assoluto di questo patrimonio essenziale; e lui, attraverso il riflesso, rivolge la sua stessa attenzione al mondo delle cose create, secondo un preciso processo dinamico che, in definitiva, dall’assolutezza dell’Essere, determina sempre il continuo rivolgersi del pensiero verso la relatività dei singoli enti creati (movimento dell’intelletto dall’appercezione spontanea dell’universale al pensiero discorsivo che si concentra sulle parti).

L’acqua scorre alle spalle di Narciso; e due sono le aperture sul mondo esterno, due sono le strade che si dipartono verso la luce dell’universo visibile, a cominciare dal centro.

Il primo percorso — quello del lato sinistro — viene evitato dal fanciullo di Boltraffio; egli si rivolge infatti verso destra nel dipinto, con un chiaro movimento simbolico⁵⁹. L’altro percorso, che si mostra di escludere, è infatti un percorso negativo⁶⁰: è reso difficile dalla barriera del masso centrale, da quella roccia che impedisce il transito, ed è contraddistinto, simbolicamente dall’albero secco: un chiaro segno di sterilità che si associa ad una scelta inutile.

⁵⁹ Cfr. G. de Givry, *Le musée des sorciers, mages et alchimistes*, Paris, 1929, pp. 176-180; G.-C. Scholem, *Les origines de la Kabbale*, trad. franc. di J. Loevenson, Paris, 1966, pp. 156-157, 160-162.

⁶⁰ Cfr. *Ps.* CXLII, 5.



Tav. II: G. A. Boltraffio, *Narciso al Fonte*, Firenze, Galleria degli Uffizi (part.)

Osservando questo stesso lato sinistro, si nota anche l'interessante accostamento di due massi di roccia appuntiti — uno che ricade dall'alto e un altro che si eleva dal suolo. Questi ultimi sembrano a prima vista speculari, ma, in realtà, sono piuttosto numericamente connotati in modo diverso: il primo ha due punte, il secondo un'unica cima frastagliata.

In questo contesto, il simbolismo dell' "uno" e del "due" appare funzionale; e mette in chiara evidenza il rischio di un perverso pericolo, un rischio che si associa proprio a quell'itinerario infecondo a cui l'efebico Narciso di Boltraffio volta le spalle.

Siamo di fronte al pericolo di quello che si può definire, in fondo, come "narcisismo negativo" (*aversio a*

Deo et conversio ad creaturas): l'abbandono di un giusto rapporto con l'unità spirituale creatrice, nel momento in cui il pensiero orgoglioso del *homo mediator* si distacca dalla sorgente di luce primordiale, voltando così le spalle per dirigersi verso quel mondo naturale che, in questo momento della vita, crede di poter asservire, da solo, ai suoi desideri egoistici, abbandonando allora ogni rapporto con l'origine.

Seguendo questa perversione del volere e della mente (che poi, secondo il linguaggio tomistico, si può anche definire come transito dalla “volontà assoluta” alla “volontà relativa”)⁶¹, l'individuo abbandona lo stadio ideale di *homo mediator* (lo stadio edenico) per affrontare la fatica di vivere come *homo faber* (l'umanità dopo la cacciata dal giardino), lottando sempre, così, di continuo contro la sterilità che incombe sull'errore della scelta. In questo senso, l' “uno” e il “due” — come numeri simbolici — si mostrano sovvertiti, da quella stessa volontà sbagliata che crede invano di poter trasformare il mondo della molteplicità naturale e del relativo in qualcosa di assolutamente perfetto e funzionale ai propri desideri (l' “uno”, come numero, associato alla sfera materiale–inferiore), attraverso il potere e l'energia di un intelletto umano che ha abiurato la sua originaria funzione mediatrice, che non sa più ascoltare l'unica voce della verità, ma che è invece preda di passioni diverse e contraddittorie (il “due”, associato alla sfera celeste–superiore)⁶².

L'efebo di questa pittura, si rivolge invece verso la destra del lato fecondo, la parte che mostra il naturale

⁶¹ Cfr. S. Tommaso, *Summa Theologiae*, p. III, suppl., append. qu. II, art. 2.

⁶² Cfr. R. Allendy, *Le symbolisme des nombres*, Paris, 1948, p. 19; G. Ferguson, *Op. cit.*, p. 154.

percorso della sorgente verso il mare; osserva in essa se stesso e il mondo dei fenomeni. Rimane così abbandonato all'ascolto, e si lascia compenetrare dalla luce oltre il buio, da quella luce che di continuo lo investe. Questo lato del quadro si oppone all'altro: rappresenta il perfetto svolgimento delle cose secondo loro specifiche necessità interne, in virtù di una propria *entelècheia*: il piccolo fiume, la sorgente raggiunge il suo mare, si svolge dall'ombra. E — ultimo dettaglio — da questo stesso lato, sullo sfondo, il vascello a vele spiegate può entrare nel porto.



Tav. III: G. A. Boltraffio, *Narciso al Fonte*, Firenze, Galleria degli Uffizi (part.)

In perfetta corrispondenza con il lato sinistro, anche questo percorso è caratterizzato da un albero secco, ma qui l'emblema della sterilità si associa ad un altro elemento vegetale — la pianta del lauro — che già abbiamo notato nella corona trionfale di Narciso. Il simbolismo diventa più chiaro a questo punto: è possibile un raggiungimento della gloria (il "lauro")⁶³ attraverso il nostro difficile e doloroso percorso di incarnazione nel mondo. L'uscita dall'Eden della felicità inconsapevole può produrre il suo frutto glorioso, ma solo se l'intelletto umano continua a mantenere la sua capacità di ascolto dell'unica voce, facendosi dunque pastore dell'Essere (fedele custode del giardino e, quindi, *homo mediator*) nel ricondurre ad Esso tutte le cose, come guardiano dell'armonia universale che si riversa nel mondo⁶⁴. Le due piante si ricollegano al fondamentale ossimoro della Verità cristiana, al percorso della "morte-vita": è l'orgoglio dell'egoismo mentale che deve morire, la testa del serpente deve essere schiacciata, perché brilli di vita eterna il lauro trionfale (segno di gloria trascendente e divina). Tutto questo si rafforza ancora attraverso due ultimi elementi del simbolismo vegetale di questo lato del quadro: il tronco dell'albero reciso e i cespugli di giunchi presso i margini limacciosi della costa⁶⁵. Sono questi emblemi segreti di un rito di "evirazione", funzionale e catartica, un rito che si ricollega ai valori emblematici

⁶³ Cfr. M. Loeffler – Delachaux, *Le Circle*, Geneve, 1947, p. 52.

⁶⁴ Cfr. G. Kochhar-Lindgren, *Narcissus Transformed*, University Park – Pennsylvania, 1993, pp. 127-128: "For Narcissus to be transfigured, he must learn to play a text within the symbolic, a role that involves becoming a word among words, and he must be willing to shift the stage of the drama from that of the ego to that of the subject. He must at last become a body, a *corpus*, instead of merely an all-consuming eye that devours its object, which is the reflection of himself".

⁶⁵ Cfr. G. Ferguson, *Op. cit.*, p. 37.

pagani della leggenda di Attys⁶⁶ (rielaborati ampiamente in ambito neoplatonico fiorentino)⁶⁷, e indicano così la soppressione funzionale dell'orgoglio utile a raggiungere l'ideale stato di coscienza del mediatore-*magus* che si pone al servizio degli altri uomini per ricongiungerli al divino. Tale mediatore si mostra pronto per il compito salvifico, una volta affrontato e superato il "rito di mortificazione", abbandona la rigidità dell'orgoglio e, come una flessibile canna sulla riva del mare, si piega docilmente; favorisce allora i moti del vento e permane — nonostante tutto — nel fragore delle onde di vita⁶⁸.

Un simile stato della coscienza, segretamente intrecciato all'elemento criptico del "tronco reciso" e al mito dell' "evirazione" di Attys, è proprio quello che permette al Narciso di Boltraffio di meritare senza dubbio gli emblemi simbolici della forma eterna e del potere regale ("la ghirlanda di alloro" e la "melagrana"). E questo ideale stato psichico dell'uomo sarà infatti perfettamente indicato dall'artista attraverso i pieghevoli giunchi che si spargono sulla marina del quadro, riportandoci così, nell'ambito di uno stesso campo metaforico, alla mite e flessibile vegetazione della spiaggia purgatoriale, puramente docile e serena fra le percosse del vento e del mare:

Questa isoletta intorno ad imo ad imo,
là giù colà dove la batte l'onda,
porta di giunchi sovra 'l molle limo:

⁶⁶ Cfr. J. G. Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, Cambridge, 1922, pp. 543-558.

⁶⁷ Esempio perfetto di questo genere di rielaborazione del mito antico è la rappresentazione bronzea donatelliana di questo personaggio dell'immaginario antico come fanciullo danzante, che si può ammirare a Firenze al Museo Nazionale del Bargello.

⁶⁸ Cfr. C.G. Jung, *Simboli della trasformazione*, trad. it. di R. Raho, pp. 420-421.

null'altra pianta che facesse fronda
o indurasse, vi puote aver vita,
però ch'a le percosse non seconda⁶⁹.

L'efebo di Boltraffio è dunque un personaggio positivo, icona ideale che bene sintetizza le aspirazioni pagano-cristiane del Rinascimento verso una perfetta concordia di materia e spirito ricostituitasi attraverso l'attività dell'*homo-artifex* che, con la sua virtù e le opere dell'ingegno, permette alla natura di ri-comporsi in immagini perfette, acquisendo voce, consapevolezza di sé, svelando liberamente i segreti della sua musica nascosta, l'essenza dell'armonia. In questo contesto, viene dunque trasceso il "narcisismo statico" e pericoloso rappresentato dal mito classico, in cui si stigmatizza l'orgoglio del singolo che si priva del suo rapporto benefico col Tutto-Assoluto e con la sua stessa origine. Un simile trascendimento si legherà allora ad una forma di "narcisismo dinamico", in cui il dono della luce di intelletto e bellezza viene accolto dall'uomo, per essere poi — necessariamente, opportunamente — restituito, per la costituzione di un cerchio perfetto, di una "danza" mentale e spirituale in cui si svolge senza turbamenti il mistero cristiano della *Caritas*, nella mutualità di un amoroso scambio.

3. *L'amore della bellezza e della gloria al cospetto del volto di Medusa*

⁶⁹ Dante, *Purg.* I, 100-105.
Cfr. *ivi*, 133-136.

Un rischio si cela nel meraviglioso apparire delle cose: l'amore del riflesso del Bello nel mondo fisico, l'amore per la manifestazione inferiore, transeunte della Bellezza può indurre anche paralisi del pensiero e della vita, nel momento in cui il pensiero stesso si illude, si inganna, si invidia infinitezza (il contatto con l' "originario-infinito"), attraverso il compiacimento, l'auto-compiacimento nell'opera cioè, credendo appunto di avere ricostituito in essa una visione esauriente della realtà e del Segreto.

È a questo punto che risalirà alla superficie l'orrore della pietrificazione medusea e la possibilità di rimanere come imprigionati⁷⁰ (anzi, in vero, di "imprigionar-si") in quella stessa visione del mondo così perfetta e bella che il nostro intelletto ha partorito e i nostri sensi approvano in pienezza. A questo punto, l'uomo può abbandonare il rapporto costruttivo e dinamico con la Verità e l'Essere — che si offrono sempre al mondo nei fenomeni, attraverso i giochi mutevoli della trasformazione delle cose viventi — preferendo a un simile Vero essenziale la paralisi inutile di un percepire statico.

Non ci sono dubbi: è ammaliante l'esperienza della bellezza.

Una porta si apre, all'improvviso; ed è qui la visione di un mondo perfetto. L'uomo ne è consapevole, l'artista non ha più dubbi.

Questo momento è certo una fase particolare e perfetta del tempo vissuto; ma — appunto — è solo un "momento" ed è "nel-tempo" È perfetto come parte in sé e, quindi, solo come elemento essenziale di un insieme armonioso che lo avvolge e gli conferisce bellezza.

L'aura celeste che 'n quel verde lauro
spira, ov' Amor ferì nel fianco Apollo,

⁷⁰ Cfr. J. P. Vernant, *La mort dans les yeux*, Paris 1985, pp. 35-42.

et a me pose un dolce giogo al collo,
tal che mia libertà tardi restauro,

pò quello in me, che nel gran vecchio mauro
Medusa quando in selce transformollo;
né posso dal bel nodo omai dar crollo,
là 've il sol perde, non pur l'ambra o l'auro:

dico le chiome bionde, e 'l crespo laccio,
che sì soavemente lega et stringe
l'alma, che d'umiltate e non d'altr'armo.

L'ombra sua sola fa 'l mio cor un ghiaccio,
et di bianca paura il viso tinge;
ma li occhi ànno virtù di farne un marmo⁷¹.

In varie zone del *Canzoniere* petrarchesco appare, inquietante, l'ipostasi tragica di Medusa; ed essa proietta sulla vicenda psicologica del poeta in amore l'ombra di un mito arcaico, in cui l'ardore della passione si coniuga sempre al dramma di morte.

Secondo l'elaborazione poetica ovidiana, Medusa era in origine una fanciulla devota di rara bellezza che, proprio in un momento di preghiera, nei penetrali del tempio di Atena, fu carpita e violata, nel fiore della sua giovinezza e nel candore della verginità, da Poseidone signore del mare.

La dea dell'intelletto lucido — il nume dagli occhi glauchi — decise allora di punire il crimine perpetrato nella sua stessa casa nei confronti della giovane devota, trasformando quest'ultima nello stesso strumento della sua ira. La splendida chioma di Medusa fu dunque cambiata in un groviglio di serpi: la giovane divenne quindi causa di orrore, pietrificazione e morte.

⁷¹ F. Petrarca, *Op. cit.*, CXCVII.

Lo stesso scudo di Atena fu coperto al centro dai serpenti di Medusa, per proteggere opportunamente gli ultimi veli della Verità essenziale dallo sguardo dell'arroganza materica. Poseidone, signore del mare, apparirà dunque, in questo senso, come emblema dell'acqua e della vita nella materia, legandosi proprio alla stessa liquidità da un punto di vista archetipico:

[...] Clarissima forma
 multorumque fuit spes invidiosa procorum
 illa, neque in tota conspectior ulla capillis
 pars fuit; inveni, qui se vidisse referret.
 Hanc pelagi rector tempio vitiasse Minervae
 dicitur: aversa est et castos aegide vultus
 nata Iovis textit, neve hoc inpune fuisset,
 Gorgoneum crinem turpes mutavit in hydros.
 Nunc quoque, ut adtonitos formidine terreat hostes,
 pectore in adverso, quos fecit, sustinet angues⁷²».

Gli elementi del mito arcaico intessono dunque un mosaico complesso, in cui si parla di un rapporto sereno e fecondo fra la Bellezza del mondo e la Verità superiore (la devota relazione di Medusa con Atena), un rapporto che — all'improvviso — è come incrinato dalla furia e dall'arroganza del mare, sfociando violento nel tempio, abbracciando e soffocando la giovane donna in preghiera ("passione" che minaccia la distruzione della "bellezza", a causa della colpa di *hýbris*). È ovvio come tutto questo determini l'esito tragico del dramma sacro classico. In esso, il rapporto di amicizia ideale fra il divino e il mondo viene ad essere infranto a causa della colpa di orgoglio/*hýbris*. Si ha dunque un decadimento; e, a questo punto, in una simile realtà compromessa e contaminata, l'uomo non potrà più avere accesso diretto

⁷² Ovidio, *Op. cit.*, IV, 794-803.

al mistero: la dea dell'intelletto proteggerà la sua essenza col "velo" dei serpenti, incutendo per sempre orrore di morte fisica e follia della mente a coloro che cercheranno di avvicinarsi al Vero⁷³.

Nel sonetto CXCVII del *Canzoniere* petrarchesco, si determina dunque una interessante resurrezione del mito di Medusa che viene ad essere avvicinato singolarmente — nell'ambito della quartina d'apertura — alla favola di Apollo e Dafne, in armonizzazione perfetta con il tema principale della stessa poesia: l'esaltazione della bellezza di Laura e del «verde lauro»⁷⁴.

Laura — come di consueto, in quanto manifestazione e incarnazione della Bellezza — rappresenta qui tutto il bello del mondo sensibile, la meraviglia che ispira l'ingegno poetico di Petrarca, determinando così le condizioni necessarie per il costituirsi dell'arte. Laura — come donna, come creatura fisica rivelatrice di bellezza — è dunque anche «L'aura celeste»⁷⁵ (il soffio dell'ispirazione trascendentale, *puèuma*/spirito che costituisce il nesso fra l'umano e il divino), ma anche il «verde lauro»⁷⁶ (Laura/*dàphne*, come segno di conquista dell'immortalità artistica e poetica).

Laura è un emblema di perfezione e di bellezza; fa nascere amore nel cuore del poeta, gli dà forza, energia per avvicinarsi a Dafne/*dàphne* (alloro di gloria); ma la Dafne/Laura del *Canzoniere*, come nella favola mitica, si cristallizza e si pietrifica non appena toccata, trasformandosi dunque nel lauro della grandezza poetica.

La metafora nascosta che si sviluppa in questo sonetto, così come nell'arco dell'intero *Canzoniere*, è dunque

⁷³ Cfr. R. Graves, *Greek Myths*, New York, 1989, 1955¹, pp. 295-303.

⁷⁴ F. Petrarca, *Op. cit.*, CXCVII, 1.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

unitaria e strettamente legata al problema della relazione fra l'arte e la vita/Verità.

Il poeta, attraverso l'ispirazione che nasce dalla visione del bello di natura e dalla percezione della gioia dei sensi, si avventura sui sentieri della poesia per cercare così di formalizzare, nell'opera d'arte, la sua emozione estetica e l'avvertimento trascendentale della gioia che, proprio attraverso la stessa emozione estetica di fronte al bello di natura, si epifanizza.

Ma, nel momento in cui l'arte si compie, raggiungendo una piena realizzazione nel tempo, in quello stesso attimo essa perde la vita, svanendo il contatto con quella meravigliosa infinità di cui è scaturigine, la stessa infinità che l'ha generata.

È questo il destino tragico della bellezza incarnata: la sua meraviglia (di per sé, originariamente, illimitata e infinita, appunto) è stata posta dall'artista all'interno di una forma esteticamente perfetta, completa, ma anche — proprio per questo — finita e quindi morta, rispetto alla natura compiuta, certamente, ma anche dinamica e mutevole di quell'Essenza che la ispira e la determina («L'aura celeste»)⁷⁷: che è sempre perfezione nella trasformazione, perfezione dunque di dantesca memoria, «[...] rota che egualmente è mossa»⁷⁸.

La bellezza dell'arte prodotta dall'*homo faber* è quindi esposta al rischio meduseo (esperienza di morte) che è *in primis*, dobbiamo ricordarlo, di natura sensuale (la colpa di Eva, del “femminino” sentimentale-passionale della

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Dante, *Par.* XXXIII, 144.

psiche) e poi di natura intellettuale (l'errore di Adamo, del "mascolino" lucido e raziocinante)⁷⁹.

Il sentimento, la passione umana si commuove, si innamora davanti a tutte le manifestazioni sensibili del bello: Laura a Valchiusa, i fiori della radura a primavera, il clima incantato delle acque del Sorga...

Il sentimento coglie tutta la legge dell'armonia e dell'amore nell'eterno dinamismo di vita; ed è allora — in questo stesso momento — che si danna, appagandosi proprio di quel *punctum temporis*: «benedetto sia 'l il giorno, e 'l mese, et l'anno»⁸⁰.

Il sentimento decide quindi di frenare ciò che liberamente lo compenetra, in amoroso abbraccio. È allora che sorge l'impeto faustiano, e si rivolge sempre all'attimo fuggente: «Fermati. Sei bello!»⁸¹. È allora che tutta la bellezza perde i colori della Verità e del fluire: muore, si trasforma in pietra, proprio quando l'intelletto dell'uomo dà origine al sogno dell'arte e formalizza l'emozione perfetta nell'atto di creazione/*pòiesis*.

Dafne viene dunque carpita da Apollo, ma — in questo stesso momento — l'amante si accorge che nelle vene della giovane non fluisce più il sangue. La donna muore, muore la bellezza, tutto si trasforma, rimane solo il profumo...

In questo senso, da questo preciso punto di vista, ovviamente, la poesia non riuscirà mai a dare una risposta definitiva al Mistero, entro quella sua forma che viene costituita ed inverata dall'artista. In tal senso diventa più chiaro il significato profondo della

⁷⁹ Cfr. S. Agostino, *De Genesi ad litteram*, VIII, 18; *De Genesi contra Manichaeos*, II, 12, 16; S. Ambrogio, *De Paradiso*, II, 11; Tertulliano, *De cultu foeminarum*, I, 1.

⁸⁰ F. Petrarca, *Op. cit.*, LXI, 1.

⁸¹ W. Goethe, *Faust*, I, s. 6^a.

“ripetizione petrarchesca”, di quella monotematica monotonia che avvolge di sé il *Canzoniere*: quegli ossessivi ritorni al vano errore, e quei rispecchiamenti incrociati della bellezza negli attimi epifanici. Non una poesia per Laura — per il giorno, il mese, l’anno — ma una serie di trecentosessantasei canti che sembra non poter aver fine, nella vita, oltre la vita...

L’inganno mortale di cui Petrarca si fa testimone, come rappresentante di un’umanità che si perde nei labirinti del tempo e della storia, si lega proprio alla seduzione delle cose belle rivelate alla luce del sole. La bellezza del mondo creato stupisce e commuove; ma alla fine incatena, nel sortilegio della fascinazione del serpente e nel dramma della ripetizione. È qui che l’uomo si mostra disposto a tutto pur di avere per sé la bellezza del creato, senza rendersi più conto — proprio a causa del «giovenile errore»⁸² — che questa non esisterebbe, che questa non si potrebbe mai rivelare senza la Bellezza unitaria e originaria della luce che la mostra agli occhi, e quindi senza la meraviglia del sole («là ’ve il sol perde, non pur l’ambra o l’auro»)⁸³ e l’imprescindibilità dell’Origine.

A causa di quest’oblio della prospettiva autentica, la meraviglia del creato si oscura, non appena colta nella pienezza dei sensi e dell’intelletto umano. Il viso si tinge di «bianca paura»⁸⁴, mentre i sensi conoscono la cenere del desiderio e dell’estasi di un attimo («fa ’l mio cor un ghiaccio»)⁸⁵. È allora che la mente creativa si spegne, conoscendo la morte nell’arte, dopo il formale

⁸² F. Petrarca, *Op. cit.*, I, 3.

⁸³ *Ivi*, CXCCVII, 8.

⁸⁴ *Ivi*, 13.

⁸⁵ *Ivi*, 12.

compimento dell'opera in un preciso spazio del tempo («gli occhi àno virtù di farne un marmo»)⁸⁶.

Ma, a quest'altezza del *Canzoniere*, si comincia a fare strada anche la percezione di un possibile esito positivo dell'avventura amorosa e dell' «errore»⁸⁷ della vita; è il momento in cui l'anima scopre di possedere un'arma che è utile — ed è la sola — per affrontare la guerra contro il caos dei sentimenti e dei pensieri. La strada che indica tale soluzione possibile del contrasto è rappresentata da un *habitus*, da una norma di comportamento che non è, in fondo, evidente e “eroica”. Anzi, proprio il contrario. Tale *habitus* — più che un “comportarsi”, un “agire”, un “fare” — è infatti un “non-comportarsi”, un “non-agire”, un “non-fare”. Si tratta appunto dello stato di *humilitas* («l'alma, che d'umiltate e non d'altr'armo»⁸⁸), la condizione necessaria per il manifestarsi del Dono e per l'accoglimento delle Virtù superiori, sempre secondo il punto di vista cristiano⁸⁹.

L'*humilitas* è un'attesa paziente; è “abbandono”, un rinunciare al cimento, lasciando come decadere la speranza di “salvar-si”, ma non rinunciando però ad “ascoltare”, anzi, diventando piuttosto l'Ascolto, per comprendere fino in fondo la voce dell'altro da sé, il messaggio dell'Altro⁹⁰.

⁸⁶ *Ivi*, 14.

⁸⁷ *Ivi*, I, 3.

⁸⁸ *Ivi*, 11.

⁸⁹ Cfr. S. Agostino, *Confessiones*, X, 36-39; S. Bernardo, *Tractatus de gradibus humilitatis et superbiae*; S. Anselmo, *De similitudinibus*, § 99-103.

⁹⁰ Sul concetto di “*humilitas*”, si ricordi anche il fondamentale intervento critico di Mario Luzi *Il Petrarca come prototipo dell'artista occidentale condannato all'autosufficienza della propria opera*, in Atti del Convegno di Nimega su *Letteratura Italiana e ispirazione cristiana*, 15-19 ottobre 1979, p. 209: “L'effetto è in ogni caso che dopo tanta dottrina e dopo tanta ideologia che avevano acceso i suoi predecessori, sembra che Petrarca abbia ripiegato nell'apparente umiltà del non sapere, prospettando il destino come avventura

Un simile stato segna quindi la morte della coscienza del soggetto (l'estinguersi della fiducia nelle possibilità "ri-creanti" dell'io come *principium individuationis*), ma non è morte d'anima.

In questa fase "abbandonata", è come se l'animo si svuotasse, predisponendosi quindi ad accogliere tutta la pienezza del Mistero. L'intelletto maschile si ritira, non avendo trovato alcuna soluzione all'enigma della vita; lo spirito rimane allora purissima potenzialità, si prepara ad un "femminio" ricevere, proprio per curare ed assistere, maternamente, il crescere di una nuova vita: la vita dell' "Altro-uomo", la vita del "Figlio-dell'uomo", la vita della Verità che si incarna, fluendo così nel tempo della storia⁹¹.

È questo uno stato di verginità che viene invocato dall'animo stanco del poeta, come un balsamo che cura l'affanno e aiuta ad obliare la pena. È l'incontro con una Bellezza nuova che l'intelletto non cerca più di penetrare e descrivere, ma piuttosto di servire: ed è così che ne dà piena testimonianza.

Non è una bellezza che ci offusca più i sensi e la mente nel desiderio di possesso, facendoci dimenticare la luce del sole che ne permette la sua stessa esistenza/manifestazione al cospetto degli occhi («la 've il sol

soverchiante e in definitiva inconoscibile. Senonché egli si rivale ad usura del cedimento con i prodigi di lucentezza della coscienza. Egli sa, e non manca di comunicarcene la fierezza, di poter opporre all'insicurezza de fini, all'oscurità del significato, l'inesauribile esercizio di sorveglianza dei moti interiori, la duttilissima facoltà di seguire nelle sue pieghe l'insolubile vicenda del cuore che se ne sente mortificato".

⁹¹ Il peccato di Adamo viene così ad essere crocifisso sull'albero della vita. Si genera dunque una umiliazione dell'istintualità, un ritorno alla madre ("albero" come simbolo del mondo naturale) e una spiritualizzazione-divinizzazione della coscienza.

Cfr. C. G. Jung, *Op. cit.*, pp. 260-261.

perde, non pur l'ambra o l'auro»⁹²). È questa invece una perfetta epifania del Bello: è una Bellezza che si riveste di Sole e che del Sole, della sua dipendenza dal Sole ha piena coscienza:

Vergine bella, che di sol vestita,
coronata di stelle al sommo Sole
piacesti sì che 'n te Sua luce ascose⁹³

In questa *humilitas*, in questo ruolo di servizio il poeta sembra dunque intuire l'unica soluzione possibile del *Canzoniere* e del suo dramma doloroso. In essa si nasconde l'essenza dell'arte e della vita, un'essenza ancora sconosciuta al pensiero lucido degli antichi, al loro razionalismo, un'essenza che appare lentamente, dolorosamente, nell'animo del poeta amoroso del Medioevo cristiano, nei più inesplorati recessi del suo labirinto.

La scoperta definitiva del *Canzoniere* è allora quella che la luce non è scomparsa dalla vita, si è soltanto nascosta, si è occultata, a causa del nostro ardore e sconsiderato orgoglio.

Ma, forse, sarebbe anche meglio mostrare come questo nascondimento sia in realtà un'illusione costruita dalla nostra stessa mente e dai sensi, che sono spesso diretti da una volontà perversa.

La luce non scompare quando tocchiamo il picco della gioia fisica. L'attimo dell'appagamento non si trasforma

⁹² F. Petrarca, *Canzoniere*, CXC VII, 8.

⁹³ *Ivi*, CCCLXVI, 1-3.

Sulla *Canzone alla Vergine*, in senso interpretativo, si vedano anche: G. Gorni, *Petrarca Virgini (Lettura della canzone CCCLXVI "Vergine bella")*, in "Lectura Petrarce", Padova, Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti — Ente Nazionale Francesco Petrarca, VII, (1987), pp.201-218; R. Di Zenzo, *La Vergine nel Petrarca (Rerun Vulgarium Fragmenta CCCLXVI)*, in *Maria Vergine nella Letteratura Italiana*, a c. di F.M. Iannace, Stony Brook-N.Y., 2000, pp. 103-108.

in cenere. La luce non si offusca quando il pensiero formalizza, esteticamente o filosoficamente, l'appercezione della verità. Il problema è, piuttosto, che la luce sembra nascondersi — facendoci smarrire la strada e obbligandoci ad errare nell'enigma di un gioco crudele — semplicemente perché, in un certo momento della nostra vita e del tempo, abbiamo deciso di chiudere gli occhi al "Mondo che È" per illuderci di aprirli nel sogno del "mondo che vogliamo", all'ombra della rappresentazione autonoma e sempre individuale, egoistica delle cose.

Laura allora — la Bellezza, la Verità — non sarà più vincolata ai tempi morti della coscienza, alla memoria incantata degli attimi sublimi o all'immaginazione di un ritorno del suo pietoso fantasma dalla tenebra dell'oblio.

Laura non sarà più solo la donna amata di Avignone e di Valchiusa, non sarà più solo il vento (l'«Aura» dell'ispirazione) o il lauro della gloria poetica, ma anche — e soprattutto — «aurea». Sarà l'oro brillante di una umile verità, scoperta nel fondo dimenticato delle cose da un anima che ha obliato se stessa, ma continua ad esistere (quasi morta, quasi viva...), che continua a scrivere, oltre la gioia, la pena, i contrasti ancipiti e le Simplegadi della giovinezza della vita. Non dimentichiamo che il *Canzoniere* non è scritto dall'uomo, ma dall' "altro-uomo" («quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono»)⁹⁴; è scritto da un uomo che ricorda, da un uomo che rivive, da un uomo che non vuol più riscattarsi e che non può giustificarsi⁹⁵. Il *Canzoniere* è opera di un uomo

⁹⁴ *Ivi*, I, 4.

⁹⁵ Credo che giovi, a questo punto, porre a confronto la nostra prospettiva ermeneutica con la linea critica luziana che, nonostante il pieno riconoscimento dell'autenticità dell'impegno cristiano petrarchesco, non riconosce al poeta l'effettiva possibilità di una piena liberazione dal carcere troppo vincolante del suo egocentrismo.

in attesa che aspetta con assoluto abbandono una possibile giustificazione («spero trovar pietà, nonché perdono»)⁹⁶.

Il Petrarca del *Canzoniere* è l'uomo che ha rinnegato nel cuore il sogno pericoloso dell'*Africa*, è l'uomo che si lascia andare, si consegna al Mistero, si dà preda al Dolore senza più resistere, senza più ribellarsi e, così, attende di essere mosso verso una terra sconosciuta che da sempre ha cercato, ma di cui ha da tempo perduto le tracce:

Vergine dolce et pia,
ove 'l fallo abondò la gratia abonda.
Con le ginocchia de la mente inchine,
prego che sia mia scorta,
e la mia tòrta via drizzi a buon fine.

Vergine chiara et stabile in eterno⁹⁷

Petrarca ricorda la nascita, ricorda l'affanno dell'errare, l'inutile pendolarità delle passioni, l'avvolgersi serpentino della mente nell'angoscia del dualismo pagano e della logica. Ha vagato disperso «solo e pensoso»⁹⁸, per i suoi deserti, «a passi tardi e lenti»⁹⁹. E sempre (nella mente) l'ossessione del numero due, il principio di non

Cfr. M. Luzi, *Op. cit.*, p. 210: "Petrarca inaugura infatti il paradosso dell'artista occidentale moderno che stabilisce con il mondo rapporti a senso unico, arrogandosi il diritto di regolarli secondo il suo criterio egocentrico e nello stesso tempo riversando sul mondo il prezzo della sua fondamentale insoddisfazione. L'immagine dell'artista che fa pesare sul mondo l'umiliazione dell'inadeguatezza e gli infligge il castigo di un personale disinganno proporzionato alle pretese un po' infantili, un po' luciferine del proprio io è già presente in Petrarca, per quanto non mi sogni neppure di sottovalutare quanto c'è di autentico nella macerazione cristiana del suo contemptus mundi.

⁹⁶ *Ivi*, I, 8.

⁹⁷ *Ivi*, CCCLXVI, 61-66.

⁹⁸ *Ivi*, XXXV, 1.

⁹⁹ *Ivi*, 2.

contraddizione che incalza e divora. Sempre una scelta, sempre l'antinomia che avvelena la relazione con le cose.

Aut-aut: la città/la campagna, il latino/il volgare. La vita pagana, Laura, Valchiusa, le acque e il vento, ma anche la montagna di Gherardo, la Certosa di Montrieux, la solitudine di Arquà e la contemplazione della morte:

Da poi ch'i' nacqui in su la riva d'Arno,
cercando or questa et or quel'altra parte,
non è stata mia vita altro ch'affanno.
Mortal bellezza, atti e parole m'hanno
tutta ingombrata l'alma.
Vergine sacra et alma,
non tardar, ch'i' son forse a l'ultimo anno.
I dì miei più correnti che saetta,
fra miserie e peccati
sosen' andati, et sol Morte n'aspetta¹⁰⁰.

Ed ora ritorna Medusa, certamente, ritorna l'errore che impietra e che nasce proprio da Lei: da Laura, dalla bellezza del mondo creato, dalla bellezza del pensiero che lo amministra e lo cristallizza nelle trasformazioni dell'arte:

Medusa et l'error; mio m'àn fatto un sasso
d'umor vano stillante:
Vergine, tu di sante
lagrime e pie adempi '1 meo cor lasso;
ch'almen l'ultimo pianto sia devoto,
senza terrestre limo,
come fu '1 primo non d'insania vòto¹⁰¹.

Eppure, se osserviamo da vicino questa pietra folgorata nell'attimo dell'incanto meduseo, notiamo qualcosa di

¹⁰⁰ *Ivi*, CCCLXVI, 82-91.

¹⁰¹ *Ivi*, 111-117.

nuovo, un aspetto inedito che colpisce lo sguardo e che non era mai apparso come caratteristica del mito arcaico, nella descrizione ovidiana e altrove.

Laura/Medusa sembra qui compiere lo stesso sortilegio della chioma serpentina che protegge lo scudo di Atena¹⁰². Rappresenta una Verità che fugge, travolge e attanaglia nella petrosa angoscia che prova a strapparla a se stessa, che cerca di allontanarla dagli «specchi» di Narciso dove ella finisce ogni suo desiderio. Comunque, pietra della metamorfosi è solo apparentemente estinzione: senza dubbio questa stessa pietra ha perduto gli attributi principali dell'uomo vivo, ma, in fondo, a ben vedere, qualcosa rimane anche di questo. Non è il respiro, non è lo sguardo. È piuttosto un segno di umiliazione: il pianto.

È infatti una pietra «d'umor vano stillante»¹⁰³, ci parla di annichilimento, di sconfitta; ma è anche gravida di attese. Sono proprio queste lacrime, infatti, che rappresentano l'oltre della fine dell'uomo — razionalmente parlando — l'oltre della pietrificazione: uno spazio/non-spazio insospettabile per il dualismo pagano.

Non è vita, non è morte; ma “quasi-morte”, “oltre-morte”...

L'errore del *carpe diem* e l'inganno dell'esistenza pagana, allora, non hanno rappresentato per Petrarca un punto di mera negazione e un negativo assoluto.

Ma è proprio vero che nell'universo della visione cristiana esiste un concetto di “negativo” che si possa definire come “Assoluto”?

¹⁰² Su altri possibili significati dell'identificazione fra Laura e Medusa, si vedano: K. Foster, *Beatrice or Medusa*, in *Italian Studies presented to E.R. Vincent* on his retirement from the Chair of Italian at Cambridge and edited by C.P. Brand, K. Foster, U. Limentani, Cambridge, 1962, pp. 41-56; B. Martinelli, *Petrarca e il Ventoso*, Bergamo-Roma, 1967, pp. 236-239.

¹⁰³ F. Petrarca, *Op. cit.*, CCCLXVI, 112.

Se esistesse un Male che si oppone “assolutamente”, sarebbe stato veramente possibile concepire il superamento del dualismo pagano attraverso la discesa del Cristo-*lògos* come carne.

Non è forse piuttosto vero che il male non è altro che una sorta di percezione sbagliata, una percezione ad occhi chiusi del Bene: l'unico Assoluto ?

L'amore/errore per Laura conduce ad una morte (non ci sono dubbi); ma, forse, questa stessa morte e tutto il dolore del poeta, come uomo-umanità, sono veramente necessari per capire.

Il corpo umano — l'involucro materiale più perfetto fra quelli di tutte le creature viventi — l'*apex mundi* e il cardine fisico-mentale del tutto diventa pietra; si degrada, appunto, secondo i modi della sua stessa volontà perversita, abbandona ogni eccellenza. Ha chiesto la luce e l'ha smarrita; è come il figlio che ha preteso dal padre la parte del suo patrimonio; e poi è fuggito dal regno ed ha perduto tutto. Eppure egli non muore, nonostante la sventura: non muore, piuttosto piange, rimpiange la luce. E questo “atto/non-atto”, questo “fare/non-poter-fare”, prepara allora il ritorno nell'ombra, dall'ombra.

Il pianto è dunque riconoscimento di avere fallito; è ammissione di tutta la vacuità della propria perdita («d'umor vano stillante»)¹⁰⁴. In tale attimo preciso l'uomo si sente come nulla, ma continua a sussistere, abbraccia tutto il suo vuoto, nonostante l'angoscia del sentimento del nulla.

Ed è a questo punto che il miracolo si compie.

Non è l'uomo che “lo compie”, no. È, piuttosto, l'uomo che lo lascia “compier-si”.

¹⁰⁴ *Ibid.*

Dal nulla della *vanitas/paupertas* — abbracciata con coraggio e follia — nasce dunque la consapevolezza umile del ruolo di servo (*paupertas* > *humilitas*), della funzione di *scriba Dei* o di *homo mediator*, che può ricevere così dignità non propria ed eccellente delle Virtù superiori (*reditus* edenico e ulteriore movimento verso la consapevolezza della gioia¹⁰⁵).

Da questo punto morto della vita o, meglio, da questa “quasi-morte”, prenderà dunque avvio l’avventura poetica del *Canzoniere*. È un moto labirintico che ripercorre senza rimedio — come da un purgatorio della coscienza e dei sensi — i luoghi dell’errore e della pena, alla ricerca inutile di un significato che non si può ridire. Allora, proprio da qui, da questa ossessione nascerà la volontà disperata di un ritorno sugli stessi luoghi del tempo trascorso, sulla stessa meraviglia dei «dolci nodi»¹⁰⁶ «all’aura sparsi»¹⁰⁷, su quella «pioggia di fior’»¹⁰⁸, su quei monti, sulle valli, sulle acque chiare...

Del resto — lo sappiamo — Petrarca non è Dante; conosce di Dante lo stesso dolore dello smarrimento, lo stesso «errore»¹⁰⁹. Ma, Petrarca è comunque ancora in attesa fra il «gran diserto»¹¹⁰ e la selva; Petrarca intravede,

¹⁰⁵ Metaforicamente, in senso junghiano, possiamo dire che ci troviamo al cospetto della nascita di un individuo come “secondo Adamo”, la cui croce di umiliazione si innalza sulla tomba del primo uomo. È questo il segno dello “Evento-avvento” di una nuova umanità; è un rinnovarsi dell’anima che riesce a compiere in pienezza ogni sua qualità potenziale (passaggio dai vincoli dell’ “io” alla liberazione del “Sé”). Tale metamorfosi “ri-creante” si configura quindi come necessaria e sofferta “crocifissione” dell’umano e della sua specificità più preziosa — l’intellezione individuale, la coscienza del singolo — al fine di predisporre l’avverarsi di quella salvezza che potrà cogliere ogni uomo, come un dono gratuito giunto da lontano.

¹⁰⁶ F. Petrarca, *Op. cit.*, XC, 2.

¹⁰⁷ *Ivi*, 1.

¹⁰⁸ *Ivi*, CXXVI, 43.

¹⁰⁹ *Ivi*, I, 3.

¹¹⁰ Dante, *Inf. I*, 64.

ma non ha ancora incontrato l' "Altro" — in piena e totale consapevolezza — non ha ancora Visto.

Eppure, nonostante tutto, il poeta del *Canzoniere* ha superato Medusa, e non è morto.

Il cammino è iniziato; è iniziato il pianto.

Ed è allora — proprio dal punto della "quasi morte" — che comincerà l'avventuroso avventurarsi del *Canzoniere*, alla ricerca di un' "altra-Laura", una Laura che rimane fra i confini del non detto e che pure in un simile "nulla", in tutta questa vacuità vive umile e preziosa come una gemma segreta nelle profondità della terra, come quel piombo oscuro, avvilito, destinato a riflettere la luce del Sole, ma solo al termine del processo alchemico.

Laura aurea — che non si dice — e che pure tutti noi abbiamo sempre conosciuto e amato, che tutti noi amiamo ed ameremo nei diversi momenti del tempo, fino all'eternità: quando l'aura sfoglia le pagine del libro, a Valchiusa, presso le acque chiare e nel cerchio magico, nello spazio incantato «di un fresco et odorifero laureto»¹¹¹.

La Verità non è nel libro, dunque; ma in quel profumo, in quell'umile "niente" che sprigiona dalle pagine e che di continuo opera segreto, facendo nascere l'oro dalla pietra della morte, risveglia il respiro dei sensi, lascia impazzire la mente nella fusione del cuore.

¹¹¹ F. Petrarca, *Op. cit.*, CXIX, 70.

Finito di stampare per conto della
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
nel mese di Maggio
MMIV

Le pubblicazioni della
CARLA ROSSI ACADEMY
INTERNATIONAL INSTITUTE OF
ITALIAN STUDIES
(*Non-Profit Cultural Organization*)
sono obbligatoriamente da considerare
“fuori commercio”

L'indice dei testi elettronici della
Carla Rossi Academy Press
viene inviato annualmente in
Europa, Canada, Stati Uniti d'America,
Messico, Brasile, Argentina,
Sud-Africa, India,
Australia e Nuova Zelanda,
a biblioteche ed
istituti universitari specializzati

Le nostre pubblicazioni sono registrate presso
le autorità competenti dello

Stato Italiano
e sono liberamente consultabili sulla rete telematica
<www.cra.phoenixfound.it>

COPYRIGHT

© Copyright by
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies.

All rights reserved.

The intellectual property on publications of
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
is strictly reserved.

The utilization of texts, section of texts or pictures
is protected by the copyright law.

You can use the publications of this web site
only for private study.

Please read these notes carefully before consulting
the present web site.

In case you do not agree with the actual
use conventions, please leave the web site immediately.