

# «SINESTESIEONLINE»

Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti  
Supplemento della rivista «Sinestesie»

NUMERO 10  
DICEMBRE 2014

«SINESTESIEONLINE»

Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti  
Supplemento della rivista «Sinestesia»

ISSN 2280-6849

**Direzione scientifica**

Carlo Santoli

Alessandra Ottieri

**Direttore responsabile**

Paola De Ciuceis

**Coordinamento di redazione**

Laura Cannavacciuolo

**Redazione**

Domenico Cipriano

Maria De Santis Proja

Carlangelo Mauro

Apollonia Striano

Gian Piero Testa

**© Associazione Culturale**

**Internazionale**

**Edizioni Sinestesia**

(Proprietà letteraria)

Via Tagliamento, 154

83100 Avellino

[www.rivistasinestesia.it](http://www.rivistasinestesia.it) - [info@rivistasinestesia.it](mailto:info@rivistasinestesia.it)

**Direzione e redazione**

c/o Dott.ssa Alessandra Ottieri

Via Giovanni Nicotera, 10

80132 Napoli

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

## Comitato Scientifico

LEONARDO ACONE (Università di Salerno)  
EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno)  
RENATO AYMONE (Università di Salerno)  
ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata)  
ZYGMUNT G. BARANSKI (Università di Cambridge - Notre Dame)  
MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”)  
GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”)  
RINO L. CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”)  
ANGELO CARDILLO (Università di Salerno)  
MARC WILLIAM EPSTEIN (Università di Princeton)  
LUCIO ANTONIO GIANNONE (Università Del Salento)  
ROSA GIULIO (Università di Salerno)  
ALBERTO GRANESE (Università di Salerno)  
EMMA GRIMALDI (Università di Salerno)  
SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno)  
MILENA MONTANILE (Università di Salerno)  
FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”)  
ANTONIO PIETROPAOLI (Università di Salerno)  
MARA SANTI (Università di Gent)



## SOMMARIO

### ARTICOLI

LEONARDO ACONE

*Del necessario incanto. Nota su letteratura, arti, infanzia e meraviglia*

LUCILLA BONAVITA

*Il francescanesimo nella poesia di Orazio Costa*

DANTE DELLA TERZA

*Salvatore Di Giacomo gestore delle trame di sopravvivenza  
di un suo personaggio: Assunta Spina*

EMY DELL'ORO

*La formazione del Sabellico e la vita di Pomponio Leto*

SERGIO DOPLICHER

*La visione lucreziana di Giorgione e sue memorie nella pittura di  
Tiziano*

ANGELO FÀVARO, *Poeti incompresi al/dal cinema. Leopardi e Pasolini  
nei film di Martone e Ferrara*

DEBORAH FERRELLI, *Poesia è vita: Dorothy Wellesley e William Butler  
Yeats*

GABRIELLA GUARINO

*Cenni al simbolismo animale, vegetale e minerale nei canti della violenza dell'«Inferno» di Dante: Parte II*

ALBERTO IANDOLI, *Storia dell'Istituto d'Arte di Avellino*

MILENA MONTANILE

*La vita di Carlo Gesualdo tra verità biografica e riscrittura romanzesca*

MILENA MONTANILE

*Il Boccaccio di Camilleri*

FABRIZIO NATALINI

*Ugo Tognazzi: l'uomo immagine della cucina italiana*

ANNA POZZI

*Il divertito sovvertimento parodico di Dino Buzzati:  
«Il libro delle Pipe» e «Egregio signore, siamo spiacenti di...»*

CHIARA ROSATO

*L'involucro dell'amata. Sulle metafore astronomiche nella «Descriptio» di Laura*

NADIA ROSATO

*«Alcyone»: il valore ditirambico della parola*

MARIO SOSCIA

*Tra storia e letteratura. Il colera in Italia e a Napoli*

DARIO STAZZONE

*Gesualdo Bufalino saggista: «La luce e il lutto» e la Persefone ritornante*

LEONARDO ZAPPALÀ

*Per una vita «cenobitica». Montale e il «Journal intime» di Amiel*

Chiara Rosato

L'INVOLUCRO DELL'AMATA.  
SULLE METAFORE ASTRONOMICHE NELLA *DESCRIPTIO* DI LAURA

Borges scriveva, nel 1951, circa la ricorrenza delle immagini della sfera in alcune tappe fondamentali della letteratura occidentale, che «forse la storia universale è la storia della diversa intonazione di alcune metafore»<sup>1</sup>: la rifrazione, la ripresa, l'eco ma anche la risemantizzazione di alcune particolari immagini fondano, di volta in volta, l'idioletto poetico di un autore, di un poeta, la sua specificità di artista.

I *Rerum vulgarium fragmenta* di Francesco Petrarca rappresentano, nel panorama letterario italiano ed europeo, un inesauribile contenitore di immagini.

*Topoi*, figure cristallizzate, immagini appartenenti ad antichissime tradizioni, archetipi culturali e poetici: l'intera lingua petrarchesca, l'insieme del suo immaginario di figure, metafore, simbologie attingono tanto alla tradizione dei classici e alla tradizione cristiana, tanto a quella dei moderni.

Vi è, a ben guardare, la possibilità di isolare, all'interno dell'enorme nebulosa di immagini nobilitate a metafore vere e proprie, un particolare tema, un argomento centrale, attorno al quale ruotano e s'incontrano, nei propri diversi movimenti rotatori, sempre nuove combinazioni retoriche: si tratta di immagini astronomiche, stellari, solari, a volte planetarie.

Indubbiamente, il successo della *vulgata* petrarchesca (e «petrarchista») «ha comportato una banalizzazione del tessuto morale del

<sup>1</sup> G.L. BORGES, *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 2009 (I ed. 1963), p. 15.

Canzoniere»<sup>2</sup>, confondendo, talora banalizzando, alcuni aspetti dello stile, alcune immagini, alcune metafore, svuotandole del loro significato etico – filosofico – religioso per ridurle a semplice «stilema di repertorio»<sup>3</sup>: pur nella consapevolezza del fondamentale ruolo dei *Rerum vulgarium fragmenta* come lezione e punto di riferimento (e di avvio) dell'intera lirica occidentale, sarà utile, preliminarmente, un approccio critico e metodologico che punti a rivolgersi al Petrarca non ancora eletto a «canone», superando, come ha scritto in maniera esemplare Rosanna Bettarini, «fortissime incomprensioni e violazioni sintomatiche di vitalità»<sup>4</sup>.

Come il percorso di un fiume carsico, le metafore stellari dei *RVF* emergono in superficie, agli occhi del lettore, con intervalli di disposizione testuale e variazioni semantiche: i *Rerum vulgarium fragmenta*, come si sa, sono bilanciati nella loro struttura: studiata, simmetrica e mai casuale la disposizione dei componimenti, spesso legati tra loro in veri e propri «cicli» in base alla ricorrenza di un tema, di un'immagine.

Tale attenzione alla forma, alla disposizione dei testi e alla loro collocazione, sarà una costante del lavoro poetico petrarchesco.

Come sappiamo, ed è acquisizione salda della critica petrarchesca, Petrarca lavorò «tutta una vita attorno agli stessi testi fondamentali»<sup>5</sup>, con l'obiettivo di ricercare un equilibrio formale, un'omogeneità stilistica e linguistica.

L'operazione poetica condotta da Petrarca ha assorbito, ma *dissimulando*, tanto la lezione degli antichi quanto quella dei moderni: ciò fa parte di quella «strategia classicistica», come l'ha definita Marco Santagata, che tende a nascondere, negare la storia, come se Petrarca mirasse a costituire un'opera la cui superficie levigata potesse copri-

<sup>2</sup> Ivi, p. 593

<sup>3</sup> L. LAZZERINI, *Petrarca, il salmo 74,9 e l'anello mancante*, in "Studi di Filologia italiana", 54, 1996, p. 181

<sup>4</sup> R. BETTARINI, Intr"oduzione a F. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, Torino, Einaudi, 2005, p. IX.

<sup>5</sup> G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 174.



re gli ingranaggi sottostanti: «Petrarca si è impegnato ad occultare, smussare, omogeneizzare: la dimensione storica della sua poesia, [...] che è inglobata, e perciò stesso sepolta, entro il prodotto ultimato»<sup>6</sup>.

Si potrebbe proporre, sulla base di queste argomentazioni che sono per lo più di carattere stilistico-linguistico, un'analogia fondata sulla capacità descrittiva di Petrarca della donna protagonista del *Canzoniere*, osservando, cioè, come il poeta proceda allo stesso modo «uniformante», diremmo levigante, smussando gli angoli di una descrizione realistica.

Tra le metafore astronomiche individuate, si noterà che un cospicuo numero di esse facciano riferimento alla bellezza della donna amata, cioè alla sua *descriptio*, spesso attraverso l'espedito retorico del paragone, dell'analogia o dell'iperbole.

Procederemo nella nostra indagine attraverso una catalogazione di queste occorrenze tematiche, distinguendo di volta in volta le caratteristiche precipue delle immagini in esame.

Il petrarchismo ha spesso utilizzato alcuni degli stilemi di cui tratteremo, talvolta snaturando l'originale uniformità dell'estetica petrarchesca, e, anzi, «spesso la sua opera è trasformata in topica, segmentata in *loci communes*, in stereotipe convenzioni»<sup>7</sup>. Indubbiamente Petrarca ha rappresentato un canone, un modello cui far riferimento per scelte stilistiche, per gusto, per sublime capacità descrittiva; sarà, però, nostra cura provare ad andare al di là di questioni inerenti in maniera esclusiva alla ritrattistica figurativa, per indirizzare la nostra ricerca alle modalità comunicative che s'intrecciano con le metafore stellari.

Partiamo da un celebre sonetto petrarchesco, dedicato all'amico pittore e miniatore Simone Martini, conosciuto ad Avignone ed arrivato in città in seguito alla richiesta del cardinale Stefaneschi probabilmente attorno al 1336<sup>8</sup>: dai sonetti 77 e 78 apprendiamo che Petrarca chiese

<sup>6</sup> M. SANTAGATA, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 11.

<sup>7</sup> A. QUONDAM, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Ferrara, Panini Editore, 1991, p. 315.

<sup>8</sup> La datazione della composizione dei due sonetti rimane dubbia: Petrarca annota in P1 «transcripti isti duo [77, 78] in ordine, post mille annos 1357 mercurii hora 3

all'amico di eseguire una miniatura (o forse un disegno acquarellato), andata perduta, di Laura<sup>9</sup>.

Com'è noto, l'atteggiamento del cristianesimo rispetto al culto delle immagini è sin dall'origine contrastato, problematico, dibattuto: naturalmente, «grande importanza ha il problema delle immagini anche in Petrarca i cui scritti abbondano di oggetti artistici che una visione estetica fortemente elettiva converte in emblemi degni di nota a motivo del loro valore storico (così i reperti classici), dell'aderenza a un modello, ideale o naturale, o per l'illusione di una presenza vitale»<sup>10</sup>.

In termini psicoanalitici, è stato detto che il poeta abbia voluto – nei suoi *Fragmenta* – presentare la «realtà psichica del Soggetto, [...] cioè la separazione del Soggetto dall'Oggetto del desiderio, o, in altri termini, la struttura del desiderio in quanto relazione a una mancan-

novembris 29, dum volo his omnino finem dare, ne umquam amplius me teneant; et iam Ierolimus, ut puto, primum quaternum scribere est adortus pergameno pro domino Azone, postea pro me idem facturus»; Wilkins, invece, sostiene che entrambi fossero stati inseriti in Pr attorno al novembre del 1336. Tale questione s'intreccia con quella sull'effettivo soggiorno di Simone Martini ad Avignone. Occorre evidenziare, come fa lo stesso Santagata, che se l'ipotesi di Wilkins fosse confermata, i sonetti s'inserirebbero perfettamente nell'ambito di quella visione di Laura-angelo dai tratti celestiali che comincia a delinarsi dalle canzoni 70-73.

<sup>9</sup> Di tale ritratto si accenna anche in *Secretum*, III, laddove Agostino rimprovera a Francesco di amare attraverso un desiderio nato dagli occhi, dalla vista, pericolosamente vicino all'idolatria: «*Quid autem insanius quam, non contentum presenti illius vultus effigie[...] aliam fictam illustris artificis ingenio quesivisse, quam tecum ubique circumferens haberes materiam semper immortalium lacrimarum? Veritus ne fortassis arescerent, irritamenta earum omnia vigilantissime cogitasti, negligenter incuriosus in reliquis. Aut —ut omnium delirationum tuarum supremum culmen attingam et, quod paulo ante comminatus sum, peragam— quis digne satis excretur aut stupeat banc alienate mentis insaniam cum, non minus nominis quam ipsius corporis splendore captus, quicquid illi consonum fuit incredibili vanitate coluisti?*». Non si hanno notizie di questo ritratto, che andò perduto ma ebbe grande fortuna, tanto da esser ripreso e probabilmente copiato (si veda l'affresco *La chiesa trionfante* di Andrea di Bonaiuto, o ancora il *Ritratto di giovane donna* di Girolamo di Benvenuto, fino ad arrivare alla *Laura* di Giorgione).

<sup>10</sup> M. C. BERTOLANI, *Dall'immagine all'icona*, in "Quaderns d'Italià", 11, 2006, p. 184.

za fondamentale: in altri termini ancora, la struttura del Soggetto in quanto fondata su una sottrazione di essere»<sup>11</sup>.

Petrarca riconosce a Simone Martini il merito artistico di aver reso «viva» un'immagine, di aver reso presente un'assente attraverso il tramite del suo ritratto.

Sostituire attraverso l'immagine un'ombra o, come si è detto, un'assente, un fantasma, che è prima di tutto fantasma della propria mente.

Infatti, nel sonetto 77 «va osservato che Petrarca paragona uno scultore, Policeto, a un pittore, Simone Martini, e inoltre parla indistintamente di «arte» figurativa, mostrando così di ragionare più in termini di «immagine» che non di arti specifiche come «pittura» o «scultura»; ciò che importa qui al Petrarca non è dunque il tipo di arte, ma l'immagine come ritratto di una persona»<sup>12</sup>.

Leggeremo, così, alla prima quartina:

Ma certo il mio Simon fu in paradiso onde questa gentil donna si parte:  
ivi la vide, et la ritrasse in carte  
per far fede qua giù del suo bel viso. (vv. 5-8)

Comprendiamo cioè che il ritratto di Simone è tanto perfetto da far credere che il pittore abbia potuto contemplare in cielo il modello, l'*idea* (in termini platonici) della donna, rendendo l'immagine concordante col proprio ideale.

Ma veniamo avvertiti, nei versi immediatamente seguenti, che l'anima è inattuabile, così come l'abilità artistica di Simone (e di tutti gli altri scultori e pittori, come Policeto) non è in grado di riprodurre l'idea poiché «*mortal velo il suo veder appanna*» (v. 35).

Questa premessa è necessaria come discorso preliminare per il tipo di metafore astronomiche adoperate dal poeta per descrivere la donna amata.

«La comunicazione lirica (cioè strutturalmente amorosa) si fonda su una strategia di raddoppio del soggetto dell'enunciazione su quello

<sup>11</sup> S. AGOSTI, *Gli occhi, le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, p. 7.

<sup>12</sup> BERTOLANI, *op. cit.*, p. 187.

dell'enunciato: sull'effetto di verità di un *io* che si rivolge direttamente a un *tu*»<sup>13</sup>, motivo per cui, sostanzialmente, il petrarchismo dei secoli successivi fonda la propria comunicazione sì su quest'effetto di verità, ma «attraverso una strutturale istanza di uniformità» per cui «ogni sonetto che scandisca le parti del 'canone breve' (occhi, capelli, ciglia, fronte, guance, labbra, denti), con il corredo metaforico adeguato (sole, oro, neve, rubini, perle, eccetera) e che riproduca la lingua del Padre [cioè di Petrarca], può funzionare come comunicazione vera e propria, e quindi etero referenziale, in quanto trasmissione di senso, perché prodotta all'interno della sostanziale economia che si istituisce tra il doppio soggetto dell'enunciazione e dell'enunciato – che dice io – e il destinatario – chiamato tu -, ambedue riconoscibili e nominabili, intanto nello stesso meccanismo comunicativo, in quanto *io* e *tu*»<sup>14</sup>.

Sembrerebbe che l'ideologia 'estetica', o meglio 'ritrattistica', di Petrarca sia poco incline a mutare direzione, rimanendo sostanzialmente identica nei suoi nuclei tematici (la scelta delle parti del corpo della donna) e variando continuamente, impreziosendo ed approfondendo, i satelliti, ovvero i particolari, della descrizione fisica.

La ricorrenza delle metafore stellari, però, permette di attribuire non solo un valore di preziosità ed eleganza alla descrizione fisica *tout court*, non solo ha permesso (da sempre) di teorizzare un canone ripetibile perché ruotante attorno ad immagini classiche, cioè massimamente compiute, ma permette di seguire anche – attraverso gli indizi dei procedimenti di traslazione del senso – l'evoluzione della concezione filosofica (nel senso più ampio del termine) di Petrarca: l'estetica, cioè, si fa portavoce di significati più alti, e necessariamente più complessi da un punto di vista interpretativo.

Laura, il suo corpo, frammenti del suo volto: si tratta di descrizione effettuate sempre per tratti di delicatezza, preziosità, emanazione di luce e dunque, per traslato, di virtù celeste.

Il cosmo entra a far parte del corredo di aggettivazioni di Laura quand'ella è già contemplata da Petrarca come creatura che avvolge in

<sup>13</sup> QUONDAM, *op. cit.*, p. 306.

<sup>14</sup> Ivi, p. 307.

sé i più alti ideali di purificazione, dai tratti paradisiaci ed angelicati, non più umani.

Non si parlerà di stelle, né saranno proposti paragoni solari per la Laura ancora 'terrena', simbolo di passione e desiderio inestinguibile: semmai, in una prima fase della raccolta Laura è Dafne, ninfa sfuggente e sensuale ed è il poeta solo a rivestirsi di attributi solari, paragonando se stesso ad Apollo.

Un'unica eccezione a questa costante riguarda i sonetti 41-42, gli unici, nella prima parte del *Canzoniere*, in cui si parla di Laura come di un sole che però non ha ancora attributi né accezioni spirituali, ma è piuttosto il sole in quanto bellezza, calore, vitalità.

Il sonetto 41 unisce gli attributi dafnei di Laura a quelli apollinei del poeta, che è un *alter*

Phebo: fuggendo, Laura provoca non solo nel poeta, ma in tutto il cielo, in ogni pianeta – ciascuno un vacillamento d'equilibrio, ovvero una deviazione inaspettata dal κόσμος al Χάος.

Laura è allora, all'inizio dei *Fragmenta*, creatura sfuggente e silenziosa, che non volge lo sguardo al poeta, che è rivestito di attributi "solari" perché legati alla funzione poetica, creativa, artistica e sempre indissolubilmente intrecciati all'immagine della donna.

«Nel testo letterario, come in quello musicale, e massimamente in un testo come i *Rerum vulgarium fragmenta*, i sensi molteplici dei frammenti e dell'unità complessiva si colgono solo attraverso una ininterrotta *dialettica di macroscopia e microscopia* (la formula è di Curtius, e poi di Spitzer): le strutture si cristallizzano fulminee nella percezione dell'insieme, e mutano forma via via che l'orizzonte si allarga; imperniando il fuoco della lente sul centro tematico, però ampliano la misura ottica, si vede meglio la molteplicità delle prospettive e la dinamica con cui le Parti si integrano e si svolgono nel Tutto»<sup>15</sup>: rintracceremo, non a caso, nell'ambito di quei componimenti (71-73) legati al tema degli occhi, delle costanti metaforiche che fanno capo alle stelle.

<sup>15</sup> C. BOLOGNA, *Occhi, solo occhi*, in *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo editore, 2007 p. 193.

Il ciclo di canzoni sugli occhi, le *cantilene oculorum*, di Laura produce un effetto di forte contrasto tra la forza pervasiva di Laura, portatrice di valori inaccessibili in quanto specchio di virtù e di *dulcedo* fisica e metafisica, e la condizione del poeta, fragile, smarrita, inaridita: non a caso «sommamente fertilizzante è [...] quest'epifania dell' 'eroina culturale' dall'occhio lenitore, che compie una nuova messa a dimora nel testo inaridito di un embrione o germe ispirativo, [...] si tratta, nella specie, del balenare dei suoi 'occhi leggiadri dove Amor fa nido' (71, 7): discendente ormai pacato e placato del guinizelliano Amore predatore che 'al cor gentil ratto s'apprende', l'unghiuto sparviere ormai preso al laccio di *dulcedo*, falcone sanguinario illeggiadrito e ingentilito, a cui il poeta, infatti, 'rivolge il suo debile stile' (71, 8)»<sup>16</sup>.

Già dalla canzone 70, quella 'delle citazioni', l'occhio del poeta, dell'amante, è *infermo* (v. 47), incapace di fissare, di tollerare la visione di una luce così accecante, alludendo, dunque, alla «*natura deficitaria, difettiva dell'occhio e dello sguardo*»<sup>17</sup>: motivo, questo, che si ritroverà – non a caso – al verso 81 della canzone 73, *l'umana vista il troppo lume avanza*, per indicare lo splendore degli occhi della donna e l'incapacità della vista umana (e del poeta, dunque) di sopportare quella luce.

I primi versi della canzone 72 sono una perfetta sintesi del ruolo di guida che assumono gli occhi di Laura: essi proiettano una luce dolce che conduce direttamente al cielo, mostrando al poeta la via da percorrere lontano da ogni sentiero vano.

Così, in egual misura, il motivo degli occhi-guida si ritroverà in funzione salvifica pochi versi più avanti, laddove Laura appare nelle vesti di un'inattesa Beatrice, per cui Petrarca definirà i suoi occhi *vaghe faville, angeliche, beatrici/ de la mia vita* (vv. 37-38): come nota Corrado Bologna, «è questa Laura-Beatrice che, alla lettera, dopo le innumerevoli metamorfosi cui viene sottoposta lungo 365 liriche, si trasfigurerà infine, nel cuore della canzone posta a chiudere i *Rerum*

<sup>16</sup> Ivi, p. 200.

<sup>17</sup> Ivi, p. 202.

*vulgarium fragmenta*, nella suprema figura ascensionale e redentrica: la *Vergine gloriosa*, [...] *vera beatrix* (366, 52)»<sup>18</sup>.

In queste canzoni, gli occhi pur connotati positivamente come 'guida', luce che indica una via di salvezza, faville angeliche e beatificanti, sono tuttavia ancora fortemente legati ad un bene 'terreno', ad un desiderio di appropriazione della virtù ma ancora dai contorni sbiaditi e vincolato, al contempo, a scatti volontaristici e repentine perdite di senso.

Lo sguardo della donna impedisce al poeta di uscire dal circolo ossessivo della loro potenza, e ai versi 46-51 della canzone 73 Petrarca scriverà

Come a forza di vènti  
stanco nocchier di notte alza la testa  
a' duo lumi ch'è sempre il nostro polo, così ne la tempesta  
ch'ì sostengo d'Amor, gli occhi lucenti  
sono il mio segno e 'l mio conforto solo. (vv. 46-51)

I due occhi rappresentano il proprio *signum*, cioè il proprio astro, e il proprio conforto: essi sono l'Amore, sono il Cielo, sono l'intero Universo nonché il proprio destino.

Il desiderio è riaffermato ai vv. 69-75, quando Petrarca afferma che dagli occhi di Laura spira uno splendore che innamora, cioè un *innamorato riso*, e spera – ma è quasi un *adynaton* – di poter osservare quegli stessi occhi, in un giorno senza fine in cui le sfere celesti fossero come per un incantesimo immobili, e come Amore li fa muovere, in uno stato di contemplazione non interrotto mai neppure dal battito impercettibile delle palpebre.

Emblema di Laura, che è un sole sulla terra ma creato da Dio per rappresentare un modello di perfezione, esso si fonde con l'immagine del Lauro, simbolo di fama e di capacità di seguire e rappresentare la gloria, il massimo fulgore in terra.

«È da dire che il sole 'realistico' è alquanto raro nei *Rerum vulgarium fragmenta*, mentre il sole Laura vale soprattutto come immagine

<sup>18</sup> Ivi, p. 203.

e figura della sua verità sublime e oggetto d'amore, di contemplazione estatica, di desiderio di partecipare della sua grazia celeste»<sup>19</sup>: come abbiamo evidenziato, le figurazioni di Laura-Sole sono via via più frequenti nella parte conclusiva della sezione delle rime cosiddette 'in vita', laddove la donna appare già connotata in termini di bellezza oltremondana, serenatrice, salvifica.

Infatti, come ha evidenziato Santagata, «l'innamorato per tutta la prima parte delle rime in vita non chiede di poter soddisfare il suo desiderio, e accusa di crudeltà la donna che si nega»<sup>20</sup> e sarà così fino almeno alla canzone 70 che, come abbiamo evidenziato, rappresenta il vero momento di svolta morale ed esistenziale per Petrarca.

«L'ostinato desiderio che lo agita è una perversione provocata dalla 'infermità' propria di ogni uomo: è la finitezza della natura umana a renderlo incapace di penetrare la scorza fisica e di mantenere fermo lo sguardo sulla bellezza interiore della donna, senza farsi fuorviare dallo splendore del suo corpo»<sup>21</sup>: talvolta, la descrizione della donna si svolge attraverso l'equiparazione e la personificazione<sup>22</sup>: al sonetto 100 spiccano i due soli del *Canzoniere*, il sole naturale e Laura.

Laura è un sole, immagine di assoluto splendore, vero *leitmotiv* all'interno della nostra indagine sulle metafore astronomiche.

In particolare, al sonetto 100 Laura è in posizione preminente rispetto al sole naturale, quando il poeta osserva il paesaggio affacciandosi alla finestra: si tratta del paesaggio in cui è apparsa Laura, dove ha camminato, dove ha sostato.

Il motivo, intermittente, comparirà in altri luoghi: ritorneranno così i due Soli in 219, *Così mi sveglio a salutar l'aurora,/ e 'l sol ch'è seco, et più l'altro ond'io fui/ ne' primi anni abagliato, et son anchora./*

<sup>19</sup> G. BÁRBERI SQUAROTTI, *La poesia del Petrarca: dalle ombre alla luce*, Università di Trieste, 2001.

<sup>20</sup> M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 235.

<sup>21</sup> Ivi, p. 237.

<sup>22</sup> Già dal sonetto 9, Laura è un doppio del sole, è cioè un sole personificato come immagine di vitalità, bellezza, calore: «Quando 'l pianeta che distingue l'ore/ ad albergar col Tauro si ritorna/ cade virtù da l'infiammate corna/ che veste il mondo di novel colore» (vv. 1-4) e anche «costei ch'è tra le donne un sole» (v. 10).



*I'gli ò veduti alcun giorno ambedui/ levarsi insieme* (vv. 9-13); e in 255 *ché spesso in un momento apron allora/ l'un sole et l'altro quasi duo levanti* (vv. 5-6).

«L'immagine dei due soli può derivare da *Par. I* 61-63 *e di subito parve giorno a giorno/ essere aggiunto, come quei che puote/ avesse il ciel d'un altro sole addorno*»<sup>23</sup>, ed è certamente una suggestione che influenzò Petrarca, ma con la particolare connotazione di un'avvenuta scissione.

Laura non è una stella che rende più potente la luce di Dio: il sole (l'astro più splendente, la stella migliore) è il termine di paragone costante della donna, ed è il suo simbolo, la sua sintesi di valori, l'aspirazione non più celata del poeta. I due astri, terreno e celeste, non fondono mai le proprie luci, non garantiscono mai una saldatura tra piano del desiderio e piano della volontà: è questa la sfumatura amaramente 'moderna' di Petrarca, il senso autenticamente laico della sua poesia.

La percezione del proprio limite umano nel contrasto doloroso con l'aspirazione a quei significati di completezza e solidità cristiani, ma rivissuti attraverso lo spirito critico dei classici, della ricerca dell'equilibrio, sullo sfondo costante di una filosofia dimidiata tra Agostino e lo stoicismo.

Il canone petrarchesco del ritratto di Laura, da una parte «è riferito a una *descriptio* in azione (RVF 126), dall'altra è funzionalizzato a una strutturale attività mentale: nella stessa RVF 127, del resto, questa localizzazione di pensiero e memoria è costantemente evocata: le *dogliose rime* sono *seguaci de la mente afflicta* (vv. 2-3), *Amor col rimembrar sol mi mantiene* (v. 18), *novo penser di ricontar* (v. 88) attiva la stessa *descriptio*, e nel congedo è messo in gioco *l'amoroso mio pensiero, / che di et nocte ne la mente porto* (vv. 100-101)»<sup>24</sup>.

La memoria, appunto, il rimembrare fondano la poesia della canzone 'della lontananza' 127, quando Petrarca, a proposito del volto di

<sup>23</sup> M. SANTAGATA, *Commento a F. Petrarca, Canzoniere*, Meridiani Mondadori, Milano, 2001, p. 475.

<sup>24</sup> QUONDAM, cit., p. 314.

Laura, dipinge il suo ritratto poetico attraverso il richiamo alle stelle: la quinta strofa, infatti, è un importante esempio del modo di lavorare del poeta sull'immagine-simbolo degli occhi della donna.

L'atto mentale da cui nasce la similitudine degli occhi di Laura bagnati dal pianto, e per questo lucenti, luccicanti come le stelle del cielo notturno, è un atto evocativo, non mimetico: è un'immagine che nasce nel ricordo e che per questo stabilisce una relazione con un elemento cosmico che suscita un effetto di vaghezza, di allusività, ma anche di universale riconoscimento e chiarificazione.

Gli occhi sono sfavillanti come, e più, delle *stelle erranti* (v. 58), ovvero dei pianeti, e nonostante il velo li offuschi, essi brillano più splendenti di ogni altro elemento, allo stesso modo delle costellazioni, dei pianeti e delle stelle con la loro luce pulsante in una notte buia.

Ancora una volta, gli occhi di Laura annunciano e salutano il sole, all'alba ed al tramonto, in una metamorfosi di elementi, di parti del corpo, di contrasti di luminosità fino ad identificare di nuovo la donna nel sole: «la relazione del passato frequentativo alla distanza (strofa V) si aprirà al presente durativo dell'esperienza d'un secondo oggetto cosmico sostitutivo, il sole, i cui effetti sul Soggetto, omologati a quelli dell'oggetto del desiderio, assente e lontano, vengono registrati lungo l'intera parabola dell'astro (vv. 66 sgg. *Se 'l sol levarsi sguardo,/ sento il lume apparir che m'innamora*; ecc.) come la stessa relazione temporale, però ora alla prossimità (strofa VI), si aprirà anch'essa a un nuovo presente durativo, incarnato in un secondo oggetto sostitutivo della stessa categoria (*i fior bianchi et gialli*), la cui funzione è quella – proprio come nel sonetto 175 – di ricomporre *ex novo*, nell'*hic et nunc* della rimembranza, il tempo e il luogo dell'apparizione dell'oggetto d'amore, metonimicamente espresso nella *chioma*»<sup>25</sup>, come si legge ai vv. 81-84, allorché il poeta per la prima volta vide i *capei d'oro* di Laura.

Laura assente, lontana nel ricordo è in realtà viva e presente nell'elemento cosmico e col tramite del cosmo stesso: le parti del suo corpo compongono una costellazione mentale entro la quale la sua immagine (nonché il suo ricordo) risplende ed acceca.

<sup>25</sup> AGOSTI, cit., p. 60.

Allo stesso modo, il tema centrale della bellezza inarrivabile di Laura perché identificata nel sole, ritorna nella canzone 129, laddove la donna è definita più bella di Elena, figlia di Leda, ed è per questo equiparata al sole che vince in bellezza e splendore le altre stelle.

Il volto di Laura non è un immobile involucro, uguale nella bellezza glaciale della sua rappresentazione: è Petrarca stesso ad approfondire e specificarlo nel sonetto 144 che presenta il volto di Laura nella sua mobilità, nei suoi mutamenti e nella sua lucentezza esattamente nel momento in cui il poeta afferma che né la luce tenue dell'aurora, né i colori misti dell'arcobaleno che nascono dopo la pioggia, (*Né così bello il sol...[...],/ né dopo pioggia vidi 'l celeste arco/ per la'aere in color' tanto variarsi,/ in quanti fiammeggiando trasformarsi...[...]/ quel viso...* (vv. 1 e segg.) possono rendere le innumerevoli variazioni di quel volto.

Perciò, quegli occhi nelle loro continue, veloci, impercettibili modificazioni mutano continuamente senza lasciarsi mai raggiungere in bellezza, come nella sequenza di un'opera impressionista in cui il soggetto 'fisico' è sempre lo stesso ma le variazioni della luce e dell'ombra di ore del giorno e di stagioni diverse, così come il cromatismo volta per volta differente, producono – allo sguardo attento dell'artista – immagini sempre nuove.

Un discorso analogo può essere proposto per la rappresentazione dello sguardo e degli occhi assimilabili alle stelle: abbiamo osservato come in 127 questi fossero faville splendenti, sfavillanti.

In modo simile ricorrerà questa stessa immagine (ma con una tonalità leggermente attenuata) al sonetto 154, in cui gli occhi di Laura sono definiti *dolci rai* (v. 9): come accadeva per i poeti dello *Stil Novo*, è Laura, madonna, col suo sguardo a rassenerare l'aria intorno, non solo perché diffonde bellezza, armonia, splendore, ma perché dona virtù e perfezione di valori, superando la parola stessa dei poeti.

Al sonetto 157, in cui ritorna costante il tema degli occhi, la descrizione di Laura è tra le più classiche ed emblematiche del *Canzoniere*:

La testa òr fino, et calda neve il volto  
hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle,  
onde Amor l'arco non tendeva in fallo;

Perle et rose vermiglie, ove l'accolto  
 dolor formava ardenti voci et belle;  
 fiamma i sospir', le lagrime cristallo. (vv. 9-14)

Laura è descritta con i tratti cromatici dell'aurora, dorata e bianca; ma i suoi occhi sono due stelle, rifulgenti e luminose, le cui lacrime sono limpide e lucenti, fatte di cristallo.

Come le stelle sono guida sicura per i naviganti che percorrono mari sconosciuti, così gli occhi di Laura sono *stelle fide*, come Petrarca le definisce al sonetto 160 (v. 6), che sfavillano splendenti sulle fattezze serene del volto della donna, dalle sue *tranquille ciglia* (v. 5), unico lume per chi scelga di amare *altamente*, in modo nobile; altrove, gli occhi di Laura sono pure stelle da contemplare, come avviene al sonetto 192, nella terzina conclusiva, in cui il cielo *di vaghe et lucide faville/ s'accende intorno, e 'n vista si rallegra/ d'esser fatto seren da sì belli occhi* (vv. 12-14).

La potenza della donna, che è portavoce di ideali purissimi di *honestate* ed umiltà al contempo, provoca nel poeta una sensazione di inadeguatezza tale da farlo sentire, come si leggerà al sonetto 165, un *augel notturno al sole* (v. 14) al cospetto della donna, che è *gran foco* (v. 13) da cui dipendono vita ed amore, per cui il poeta arde, così come sarà ribadito al sonetto 203, altro luogo in cui la donna è definita *mia stella* (v. 7) non più rassicurante guida, ma entità distante e dubbiosa della stessa onestà dei sentimenti del poeta, rispecchiati nel proprio volto e nei propri occhi.

Regale, splendente, preziosa è invece la Laura del sonetto 200, di cui si è evidenzia la straordinaria originalità nella rappresentazione delle *stellanti ciglia* (v. 9), per definire la luminescenza del suo sguardo; ed inoltre, l'intera *descriptio* del volto dell'amata è motivo e fonte di meraviglia (il tipico effetto del saluto stilnovista) per chi l'osserva, con la sua *bella bocca angelica, di perle/ piena et di rose et di dolci parole* (vv. 10-11) e *la fronte, et le chiome, ch'a vederle/ di state, a mezzodì, vincono il sole* (vv. 13-14).

Il motivo di una creatura umana che vince in beltà e lucentezza l'astro più splendente dell'universo introduce, all'interno della tessitura

dell'opera, un elemento critico di difficile analisi: bisogna interrogarsi se sia sufficiente sostare nell'ipotesi – indubbiamente più rassicurante – di un'analogia puramente estetica, oppure se occorrerà far riferimento al sistema di valori e all'inquietudine etica e religiosa di Petrarca.

Attraverso l'immagine oraziana della persistenza dell'amore nella poesia, e poi nel rimando al Virgilio georgico sulla freddezza incipiente del corpo e della lingua (che elemento fisico della parola, della voce che invoca, chiama, prega) al cospetto della morte, abbiamo notato come la terzina conclusiva del sonetto 203 ripresenti il motivo degli occhi di Laura, i quali, questa volta, sono *duo belli occhi chiusi* (v. 13) che anche dopo la morte, rimarranno – nella visione e nell'immaginazione di Petrarca, dunque nel filtro della funzione della poesia – *pien di faville* (v. 14).

Elemento, quest'ultimo, di cruciale importanza, perché Petrarca afferma la persistenza della bellezza attraverso l'amore celebrato dalla propria poesia, ed annuncia l'immortalità, la durata eterna, la conservazione dell'involucro dell'amata, del velo fisico, schermo e al contempo specchio della sua anima.

Non potrebbe essere in altro modo: lo splendore della donna è un'emanazione di una grazia non terrena, ma proveniente direttamente da Dio, ma allo stesso tempo – in termini non prettamente cristiani – è come derivante dalle zone più alte del pensiero dell'uomo e del poeta.

Quando, infatti, Petrarca al sonetto 212 darà avvio ad una serie di richiami – nei componimenti successivi – alla 'solarità' di Laura considererà un dato acquisito, da parte del lettore, l'equiparazione Laura-Sole.

Al verso 5, dopo una serie di *adynata*, il poeta inserisce l'immagine del vagheggiamento del sole che diviene impossibile perché quel sole è Laura stessa che ha annientato completamente la capacità visiva dell'uomo, troppo fragile, debole: se non avessimo presente quest'identificazione con il sole, l'*adynaton* non s'inserirebbe nella struttura simmetrica del sonetto, e verrebbe meno il senso stesso del componimento.

La luce del raggio solare ha offuscato, abbagliando, la vista dell'uomo, per il motivo – di fondamentale importanza – che quella stessa

luce non è umana, e perciò sopportarne la vista, fissando il proprio debole sguardo, è cosa vana: *e 'l sol vagheggio, sì ch'elli à già spento/ col suo splendor la mia virtù visiva* (vv. 5-6).

L'identificazione di Laura nel sole è allora uno dei *tòpoi* che Petrarca ha creato per sé stesso, per i propri lettori, perché non solo si esaltasse la straordinaria bellezza della donna, ma fosse soprattutto accentuato l'aspetto dell'emanazione della virtù, di una grazia non terrena, capace di offuscare, indebolire, addirittura impedire la possibilità di fissare il proprio sguardo (limitato, debole) sulla luce diffusa dagli occhi della donna, raggi dalla potenza straordinaria, miracolosa.

Il poeta deve, in certi casi, esprimere l'inesprimibile, l'ineffabile: ciò che colpisce (e che può turbare la lettura cristiana 'ortodossa' di un'opera concepita in un Medioevo attraversato da timori, angosce, nonché spiritualità che pervade ogni ambito della vita) è il senso quasi di una competizione tra elementi diversi della Natura, del Cosmo: il termine di paragone è rappresentato da Laura.

Al sonetto 215, gli occhi di Laura hanno potere di rovesciare completamente gli elementi della natura nei loro opposti per un motivo che il poeta stesso non riesce a definire: *et non so che nelli occhi, che 'n un punto/ po' far chiara la notte, oscuro il giorno,/ e 'l mèl amaro, et dolcìr l'assentio* (vv. 12-14); si tratta di un motivo classico, già plautino (sul motivo dell'amore che rende dolce ciò che è amaro) e poi ovidiano, eletto a *tòpos* nella lirica romanza.

Ciò accade perché Laura è nata sotto l'influsso di stelle nobili e benigne, ed è «anzi Dio stesso, che è re delle stelle, che ha adunato nella donna tutte le qualità elencate [nei versi precedenti]»<sup>26</sup>: umiltà, intelligenza, purezza.

Il frammento borgesiano con cui si è aperto questo studio, così come è stato organicamente osservato nelle indagini svolte secondo una classificazione tematica e non sistematica sulla *metaforologia* di Blumenberg, suggeriscono l'idea che non solo alcune tappe fondamentali della storia della letteratura si svolgano attraverso la modificazione di alcune particolare immagini (a fondamento del procedimento

<sup>26</sup> SANTAGATA, *Commento*, cit., p. 923.

metaforico), ma anche la possibilità d'individuare all'interno di una stessa opera, di uno stesso autore, la portata estetica ed ideologica della metafora scelta.

La 'stellarizzazione' di Laura non è puro stilema esornativo, né si ferma alla tappa essenziale di ornamento di una *descriptio*: le metafore astronomiche e stellari mutano nel corso dell'opera, come si può osservare a partire dai componimenti che preannunciano la morte di Laura.

Di grande importanza per il tema centrale della 'solarità' di Laura e per la particolare figura retorica dell'identificazione-personificazione cui ricorre Petrarca, che spesso diventa emblema e simbolo, vera chiave d'accesso ad un codice preciso che è linguistico e tematico assieme, sono i sonetti 218-219: al verso 4 del primo sonetto del dittico, Laura è per leggiadria e bellezza equiparata a *quel che fa 'l dì de le minori stelle* (v. 14).

Nel corso della scrittura Petrarca anticipa, in maniera discreta, per indizi, il tema della morte imminente della donna, cioè del presentimento dell'addio al mondo da parte di Laura<sup>27</sup>: è un congedo anche dalla bellezza, dalla descrizione stellare che avevamo imparato ad interpretare e a leggere?

Il poeta, facendo ricorso ad una serie di paragoni naturali, comincia ad affermare in maniera inequivocabile – tenendo presente che la morte di Laura non si è ancora verificata – che la perdita di Laura rappresenterebbe un oscuramento di tutto ciò che è bello: *tanto et più fien le cose oscure et sole, se Morte li occhi suoi chiude et asconde* (vv. 13-14).

Abbiamo già evidenziato la lunga serie di paragoni naturali a cui Petrarca ricorre per esprimere gli effetti che avrebbe sul mondo la morte di Laura: la nostra attenzione ora, però, dovrà soffermarsi su un altro elemento, che è il *tanto e più* del verso 13 che sta a significare 'più di quanto', secondo un effetto di amplificazione e superamento della potenza delle stesse immagini scelte.

La Morte, a quest'altezza dell'opera, nell'approssimarsi sempre più alla conclusione della parte delle rime cosiddette 'in vita', rappresenta

<sup>27</sup> Di solito si considera questo testo posteriore al 1348 per il motivo del presentimento della morte della donna amata, come avviene anche per la serie 263-265.

al contempo *privazione* ed *amplificazione*, concetti sui quali torneremo tra poco.

Ancora più forte, al sonetto 219, e in particolare all'altezza delle due terzine è l'immagine dei due soli, *l'altro sole* (v. 10) è come sappiamo Laura che abbaglia il poeta oggi nello stesso modo in cui faceva nei primi anni dell'innamoramento.

E non solo: nonostante i due soli si levino insieme nel cielo, osserviamo che lo splendore di Laura è addirittura più intenso di quello del sole naturale; infatti, se questo fa sparire, innalzandosi, tutte le altre stelle, Laura vince il sole stesso.

L'immagine di Laura-sole, e soprattutto la vera figura-icona del Libro, i suoi occhi, scandiscono – nel filtro delle metafore astronomiche – le tappe del discorso poetico piegandosi, adattandosi, trasformandosi nel corso dell'opera, aderendo alla struttura e alla cronistoria dei frammenti dispersi e poi raccolti, nell'ordine temporale e tematico voluto dall'autore.

Così come è introdotto al sonetto 'dialogato' 222, nel solco della tradizione «di testi rivolti a una brigata femminile per chiedere notizia dell'assenza dell'amata»<sup>28</sup>, il motivo dell'oscuramento della luce che si rispecchia nel viso e negli occhi di Laura per il presentimento della morte (*si vedemmo oscurar l'alta bellezza, / et tutti rugiadosi li occhi suoi*, vv. 13-14) appare molto chiaro al sonetto 223 il quale, come abbiamo visto, prende avvio dall'immagine simbolo del tramonto, metafora dell'eclissi della donna stessa.

Il senso di angoscia nato dalla percezione della notte che sta per iniziare, avvolgendo col suo manto ogni luce ed ogni forma vitale, è immagine metaforica che sul piano naturale-cosmico ricalca la tenebra esistenziale e morale in cui si sente avvolto il poeta, «*plorans in nocte*»<sup>29</sup>: *Vien poi l'aurora, et l'aura fosca inalba, / me no: ma 'l sol che 'l cor m'arde et trastulla, / quel po' solo adolcir la doglia mia* (vv.12-14).

<sup>28</sup> SANTAGATA, Commento, cit., p. 939.

<sup>29</sup> BETTARINI, Commento, cit., p. 1035. Motivo biblico delle *Lamentationes* (I, 2) e classico, nel riferimento al lamento di Didone virgiliano (*Aen.* IV 529-532).



Laura non è creatura che si fonde col suo corrispettivo cosmico, – naturalmente, il Sole – né l'immagine dell'astro è puro equivalente estetico o con valore esornativo, piuttosto la donna è *quel sole... solo* – nel gioco di parole che ha forse qualche legame con la spiegazione delle *Etymologiae* di Isidoro<sup>30</sup> – che ha arbitrio sull'animo del poeta, facendolo ardere o gioire a seconda delle occasioni.

Laura può donare la luce, ma può anche privare del suo beneficio: è precisamente per questo motivo, per questa spinta dell'arbitrio, per questa forza che travolge, acceca o disperde, che Laura è il Sole del Libro.

Ancora richiami alla solarità di Laura si rintracceranno ai sonetti 225 e 226, entrambi volti all'esaltazione delle virtù celesti della donna: nel primo dei due, secondo i *tòpoi* della visione e del sogno, Laura è il sole che spicca per luminosità, splendore e nobiltà tra le dodici stelle, che come abbiamo visto diventa quasi immagine della Vergine, della vittoria della virtù – o meglio, della Verità – sulla *voluptas*.

Così nel sonetto 226, l'assenza della donna è marcata dal gioco di paronomasia istituito tra *SOLitario* (v. 1), *SOL* (v. 4), *SOLo* (v. 12) che definisce e rende vivido il senso di estrema solitudine, di abbandono provato da Petrarca: è l'amore stesso a spingere a cercare la solitudine paradossalmente senza regalare un solo istante di sollievo, in quanto sentimento pervasivo, doloroso (*lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto*, v. 5), estenuante (*la notte affanno, e 'l ciel seren m'è fosco, / et duro campo di battaglia il letto*, vv. 7-8).

Laura è la protagonista assente dell'opera: questa è la contraddizione di fondo dei *fragmenta*, la radice delle sue tensioni e delle sue spinte sublimi, nello sforzo della memoria, delle facoltà intellettuali, ed infine, come ineguagliabile conforto, nell'amore e nel perdono di Dio.

Ancora nell'ambito delle poesie sul tema del presentimento ed avvertimento della morte<sup>31</sup>, al sonetto 246, Laura è il *sole* (v. 10), la luce vitale per il poeta, l'unica possibile per gli occhi del poeta-amante.

<sup>30</sup> Secondo la pseudo-etimologia di Isidoro: «*Sol appellatus eo quod solus appareat, obscuratis fulgore suo cunctis sideribus*» (*Etym.* III, LXXI I).

<sup>31</sup> La serie 246-254, nella quale il primo e l'ultimo sonetto presentano metafore astronomiche, rendono credibile l'ipotesi che sia stata concepita dopo il 1348, per

Diverso, invece, il caso del sonetto 254, in cui l'accento è posto sull'irraggiungibilità e sull'impareggiabile splendore di Laura – stella tra le stelle – anche nel paragone con creature della classicità che ebbero, ognuna secondo la propria vicenda mitica, in sorte d'esser trasformate in stelle: Callisto, la ninfa consacrata ad Artemide e perciò tenuta alla castità, ed innamoratasi di Zeus – secondo la versione più celebre del mito – trasformata, dopo che Era riuscì a convincere Artemide ad ucciderla con una freccia, dallo stesso padre dei dèi nella costellazione dell'Orsa maggiore. Ed ancora Arianna, cui Dioniso regalò un diadema d'oro lanciato in cielo da Efesto a creare la piccola costellazione della Corona boreale, fino all'ultimo rimando ad Andromeda, trasformata dopo la morte, assieme allo sposo Perseo, in una costellazione.

Petrarca, però, evidenzierà che Laura è *più d'altra è bella et più pudica* (v. 6), è immagine cristiana di purezza e luminosa virtù, e per questo Dio non la renderà solo splendente come una stella tra le altre.

Laura è *anzi un sole* (v. 8) per l'irraggiungibilità della sua bellezza, che nessuna donna divenuta stella potrà mai eguagliare.

Ancora un raddoppio metaforico nella sovrapposizione dei due soli del *Canzoniere* al sonetto 255. Così, i *duo levanti* (v. 6) – ovvero due 'orienti', sorgenti di luce – della seconda quartina sono gli occhi della donna vicinissimi per beltà e lucentezza alla pura bellezza e alla pura luce: vale a dire, vicini all'idea di perfezione celeste, motivo per cui *anco il ciel de la terra s'innamora* (v. 8).

Siamo vicini a quella che sarà la definitiva sublimazione della bellezza della donna, se Laura è il Sole sulla terra che arriva addirittura alle stelle del cielo.

Bellezza, *onestate* (v. 2) e dolcezza sono le virtù caratteristiche di Laura: come leggiamo al sonetto 260, i *duo belli occhi* (v. 1) della donna furono contemplati dal poeta sin dal momento della nascita di Laura, nell'influsso positivo di una stella benigna.

inserirsi in maniera opportuna e coerente nella struttura della redazione finale dei *Fragmenta* attraverso i rimandi al timore per la morte della donna.

Le rime 'in morte' presentano particolari tipi di immagini legati alla *descriptio* di Laura, avviate già, per alcuni tratti, dai componimenti legati al tema del timore-presentimento della morte della donna amata.

Il *planctus* rappresentato dalla canzone 270 (che di solito, tradizionalmente, viene letto assieme al sonetto 271) tratta del simbolo astronomico per eccellenza di Laura, il Sole, nella dimensione del ricordo, del vagheggiamento.

Negata per sempre la possibilità di qualsivoglia tradimento o attrazione per un'altra creatura, secondo l'ipotesi di Bettarini cui abbiamo fatto riferimento, Petrarca alla quarta strofa, e precisamente ai vv. 46-47 – dove l'uso del passato remoto alternato a quello dell'imperfetto ci illustra l'ormai radicalmente mutata situazione dell'Io lirico rispetto a Laura – afferma, in un'invocazione ad Amore: *Fa' ch'io riveggia il bel guardo, ch'un sole/ fu sopra 'l ghiaccio ond'io solea gir carco.*

Gli occhi di Laura furono come un *sole*, una fonte di luminosità e fuoco ardente capaci di sciogliere la freddezza dell'animo del poeta come il ghiaccio dinnanzi al calore della fiamma, che è dunque metafora di Amore: meglio, diremo che gli occhi di Laura, nonostante la morte e la sua definitiva scomparsa dal mondo, sono anche nella memoria, anche nel ricordo<sup>32</sup>, unica ed impareggiabile luce.

Il tema della potenza incontrastabile degli occhi della donna è riaffermato tenacemente ai vv. 76-79 della stessa canzone, in cui vengono ricordate tutte le armi adoperate da Amore, come «gli occhi, l'abito onesto, l'angelica sembianza, ecc., insomma tutta l'essenza della donna viva, affannosamente richiamata in tutta la stanza»<sup>33</sup>: *L'arme tue furon gli occhi, onde l'accese/ saette uscivan d'invisibil foco,/ et ragion temean poco,/ ché 'ncontra 'l ciel non val difesa humana*<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Alla voce *Ricordo* dei suoi *Frammenti*, Barthes scriverà con suggestiva analogia: «L'imperfetto è il tempo della fascinazione: sembra che sia vivo, mentre invece non si muove: presenza imperfetta, morte imperfetta; né oblio né resurrezione; semplicemente, l'estenuante illusione della memoria».

<sup>33</sup> BETTARINI, *Commento*, cit., p. 1231.

<sup>34</sup> Forse un ricordo di Stazio: «*quid numina contra/ tendere fas homini?*» (*Theb.* VI 692-3).

La morte di Laura, la privazione della luce e dei significati simbolici attribuiti alla sua persona, ha acuito il contrasto tra l'appartenenza al mondo – alla sua terrestrità, al legame col buio e con il fango – e la cosmicità degli atti e dell'immagine della donna.

Come abbiamo accennato, il sonetto 306 presenta due soli che agiscono assieme: Laura, *quel sole* (v. 1) e Dio, *sommo Sole* (v. 3).

La donna è chiaramente la stella che guida – suggerendo il cammino *destro* (v. 1), giusto favorevole propizio – alla perfetta contemplazione di Dio, di cui il Sole è il simbolo più alto e posto in cielo, distante, lontano, separato dal *carcere terrestre* (v. 4), dalla prigionia del corpo e dei sensi, che fu carcere prima per Laura, la cui anima era imprigionata nonostante la sua immagine fosse unico *lume* (v. 4) per il poeta.

Il corpo è una prigionia, così come la propria stessa natura è paragonata a quelle di una creatura che abita le selve, che vive nel buio, che vive di solitudine, lentezza e timore; il cuore del poeta è pesante per i ricordi e gli occhi sono umidi e bassi: immagine opposta alla virtù sublimante dello sguardo stellare di Laura.

Suggestivamente, la ricerca della donna è svolta in ogni contrada, in ogni strada che lei abitò con la sua presenza, in compagnia di Amore, unico e doloroso amico: *Lei non trov'io: ma suoi santi vestigi/ tutti rivolti alla superna strada* (vv. 12-13), così «dall'essere amato emana una forza che niente può fermare e che impregna tutto ciò che esso sfiora anche solo con lo sguardo, [...] ogni oggetto che sia stato in tal modo consacrato (posto nel recinto del dio) diventa simile alla pietra di Bologna che, se lasciata al sole, ne assorbe i raggi e per un certo tempo risplende nell'oscurità»<sup>35</sup>.

Laura ha lasciato segnali terreni di sé, oggetti sostitutivi impossibili, perché è impossibile vivere il dolore dell'assenza, della perdita, della morte sprovvisi di un nuovo (ritrovato, riaffermato) desiderio d'ascesi da parte di Petrarca.

Tra gli ultimi riferimenti alla *descriptio* in termini stellari ed astro-nomici di Laura è da citare la canzone 325, in cui, seguendo l'intervento della Fortuna (modellata sulla fortuna boeziana) che si rivolge a Petrar-

<sup>35</sup> R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 2005, p. 146.

ca, cercando la sua più ferma attenzione, ai vv. 59-60, leggeremo: *tien' pur li occhi come aquila in quel sole: parte da' orecchi a queste mie parole*.

Possiamo dire con relativa sicurezza che *quel sole* (v. 59) rappresenta Laura, splendente come nessuna stella, che è metafora essenziale, paradigmatica, di quella luminosità di difficile contemplazione che è la *lux sapientiae* la quale necessita di una vista non umana, ma più forte, più tenace, più acuta, come quella di un'aquila.

Quasi a conclusione della canzone, la settima strofa mostra Fortuna che descrive il tempo della gioventù di Laura (*la terza sua fiorita etate*<sup>36</sup>, v. 92), la donna dai tratti non più umani che in bellezza e splendore vince la forza stessa del sole: *leggiadria né beltadel' tanta non vide 'l sol, credo, già mai* (vv. 93-94).

Il volto e l'aspetto di Laura sono così rilucenti di raggi celesti che la vista umana non solo non può tollerarne l'immensità ma è forse impossibile offrirne una descrizione.

A quest'altezza della canzone, come nella seconda stanza, avviene un vero e proprio spostamento delle qualificazioni di Laura in quelli di Sapienza (biblica – agostiniana), che è miracolosamente, allo stesso tempo, pur nella contraddizione, *chiara ed ineffabile*: «la tradizione della Donna-Sapienza è quasi universale. Emergere dalla pelle d'asino, sentire di vivere in un destino per lui intessuto, fu per Lucio d'Apuleio tutt'uno con la riverenza, intensa come nessuno dei suoi precedenti amori carnali, ma purissima, per la tenue aria delle notti pervase dal soave splendore lunare. E gli apparve l'immagine di quell'aria: Iside. Di questo gioco fra intelletto e fantasia è tramato il canzoniere di Petrarca, diario spirituale degli incontri con l'Aria della Grazia, con l'impalpabile brezza della confidenza con Dio, come dice la metafora araba»<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Santagata, nel suo *Commento*, a proposito della *terza etate* scrive: «stando alla divisione canonica delle età della vita umana, dovrebbe corrispondere alla 'adolescencia', ma secondo Ponte Petrarca qui seguirebbe le ripartizioni di Varrone reatino, e perciò si riferirebbe alla 'iuventus' (estesa dai 30 ai 45 anni): le tesi di Varrone gli erano note attraverso Censorino, *de die natali*, un testo che Petrarca conobbe dopo il 1353».

<sup>37</sup> E. ZOLLA, *Le meraviglie della natura*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 41.

Penultimo richiamo alla bellezza stellare di Laura, alla seconda quartina del sonetto 327:

Come a noi il sol se sua soror l'adombra,  
 così l'alta mia luce a me sparita,  
 i ' cheggio a Morte incontra Morte aita,  
 di sì scuri pensieri Amor m'ingombra. (vv. 5-8)

Come per gli uomini costretti a restare al mondo, ciò che a quest'altezza dell'opera altro non è che una prigione, come per i mortali il sole sparisce durante le eclissi della luna, sua sorella, così, allo stesso modo, il poeta è stato privato della luce che nutriva e illuminava il suo spirito. Unico soccorso è chiedere alla Morte di morire perché Amore offusca ed invade la mente di pensieri oscuri.

Un ulteriore richiamo all'idea del suicidio, alla quale s'aggiunge un ultimo riferimento agli occhi di Laura, è presente alla canzone 359. L'impostazione alla dialogicità della canzone, unico episodio del *Canzoniere* in cui Laura si rivolge direttamente al poeta e unico momento quasi di 'protesta' di Petrarca nei riguardi della donna amata, permette di seguire e d'osservare da vicino le pieghe dell'animo del poeta, la non accettazione, l'attaccamento – inconscio, non controllato – ancora all'immagine terrena di Laura. Alla quarta strofa, il poeta pensa – non per la prima volta all'interno dei *Fragmenta*<sup>38</sup> – alla morte nella richiesta impossibile di poter morire bambino per non sopportare le fatiche e gli affanni di un'esistenza votata all'amore doloroso (*Ch'or fuss'io spento al latte et a la culla,/ per non provar de l'amorose tempre!*, vv. 36-37).

Laura non è più una creatura umana, motivo per cui le sfuggirà il senso delle parole del poeta, troppo umane, *fallaci ciance* (v. 41) perché mortali, transeunti, deboli argomentazioni e parlerà piuttosto, quasi

<sup>38</sup> Santagata ha illustrato, in un saggio intitolato «*Accidia, aegritudo, depressione: modernità di un poeta medievale*», le occorrenze in cui, nei *Fragmenta*, si fa riferimento al tema del suicidio, a partire dal complesso rapporto tra ortodossia morale e riferimenti ai classici, con attenzione particolare al suicidio di Didone.

severa, di un tipo di sentimento d'amore oltreumano, che vince le passioni e le attrazioni del mondo.

Perciò, in nome di questa difficoltà del poeta ad allontanarsi da una dimensione terrena di sofferenze, dubbi e domande, come abbiamo evidenziato, ai versi 56-58 (*Son questi i capei biondi, et l'aureo nodo/ – dich'io – ch'ancor mi stringe, et quei belli occhi/ che fur mio sol?*) Petrarca riutilizzerà l'immagine dell'identificazione – ormai divenuta canone – degli occhi della donna che furono, quando Laura era viva – ma ancora adesso perché vivi nella memoria e per questo motivo di lacerante senso di perdita – un *sole* per il poeta.

*Non errar con li sciocchi, né parlar – dice – o creder a lor modo* (vv. 58-59), dice Laura (e si noti la rima, che sembra scardinare l'idea di bellezza solare con carica distruttiva, 'occhi-sciocchi'): la donna spiegherà che il suo corpo è polvere da molti anni e che ora è "spirito puro" ed abita il cielo. Nel congedo, il poeta dirà che le parole di Laura hanno il potere di poter rompere i sassi.

Forse Petrarca vuol suggerire che – oramai, a conclusione di quel cammino intellettuale e morale che è il *Canzoniere* – la metafora della potenza dell'immagine di Laura, dei suoi occhi, della sua cosmicità e dunque della sua solarità, è vinta dalla più alta capacità che potesse attribuire alla donna: la proposta della *mutatio vitae* nel tramite della parola, del verbo che ha tanto potere da distruggere i sassi, le pietre, la durezza del proprio *desertum solitudinis*.