

CARLO VECCE

LA "LUNGA PICTURA":
VISIONE E RAPPRESENTAZIONE NEI *TRIONFI*

Estratto da:
I Triumphs di Francesco Petrarca
Quaderni di Acme 40
1999

49-05

CISALPINO
Istituto Editoriale Universitario

LA "LUNGA PICTURA":
VISIONE E RAPPRESENTAZIONE NEI *TRIONFI*

di Carlo Vecce

"Quasi lunga pictura in tempo breve" (TC IV 165). Così Petrarca definisce un momento della sua visione, utilizzando il termine "pictura" per l'unica volta nel suo poema. L'idea di "pictura" si estende però all'opera intera: i *Trionfi* si presentano come una lunga pittura, come un testo che propone possibilità di lettura diverse, e su piani comunicativi diversi. Punto di partenza è un sicuro dato storico: l'enorme fortuna dei *Trionfi* come palinsesto iconico dell'arte del Rinascimento. Tale fortuna appare favorita non solo dai contenuti, ma anche dalle modalità di rappresentazione e disposizione della materia scelte da Petrarca. La visualizzazione dei *Trionfi* è un elemento intrinseco, sostanziale, e la loro interpretazione figurativa (soprattutto a livello di miniatura, di illustrazione libraria, e cioè di rapporto diretto tra parola e immagine nei codici che costituiscono il veicolo materiale del testo) è solo una particolare forma di lettura dell'opera, intuita e preparata dallo stesso autore.

All'origine è dunque una scelta squisitamente retorica, che interessa globalmente le strategie di *inventio* e *dispositio* nell'ideazione della struttura complessiva. I *Trionfi* sono il racconto di una visione, e all'interno di quella visione vengono elevate ad elementi primari le tecniche di elencazione e di descrizione. L'elencazione, procedimento comune nelle strutture lunghe della poesia medievale, assume ora un carattere dominante nella maggior parte del testo (*Trionfo d'Amore*, *Trionfo della Pudicizia*, *Trionfo della Fama*): come dimostrano le differenti fasi redazionali, i cataloghi di nomi e personaggi acquistano un'autonomia funzionale anche rispetto alla struttura generale, quella sequenza trionfale (non in sei, ma in cinque

scatti più uno proiettato al futuro) che appare, alla luce della tradizione manoscritta e delle testimonianze antiche, un passaggio seriore nella storia dell'elaborazione del testo.

Che significa autonomia funzionale? Significa che, con quei cataloghi, Petrarca inventa contenitori espandibili all'infinito e privi di gerarchie preordinate: uno spazio di gioco combinatorio fondato sulla memoria intellettuale. Sembra evidente allora che una delle ragioni principali della crisi strutturale dei *Trionfi* vada ricercata appunto nel conflitto originario tra la spinta centrifuga dei cataloghi e la linea apparentemente unitaria della macrostruttura. Di più, secondo i principi della mnemotecnica, a uomini, nomi, eventi, viene associata indissolubilmente un'immagine, come nell'agiografia ad ogni martire corrisponde il segno del suo martirio: gli *exempla* sono resi "visibili" attraverso lo sviluppo della loro base iconica. I cataloghi non possono essere, se non in parte, cataloghi di nomi, ma devono scorrere in una sequenza continua di immagini, di cui è resa possibile l'interpretazione attraverso il riconoscimento di archetipi visuali desunti dalla tradizione storica e letteraria.

È probabile che i *Trionfi*, prima di assumere la forma e il titolo definitivi, fossero nati non come racconto di una visione di sei "trionfi", ma come racconto di un sogno e di una visione, distinti tra loro: precisamente in quello che è ora il secondo *Trionfo della Morte* (TM II) e nella prima redazione del *Trionfo della Fama* (TF Ia). Si è detto che TM II avrebbe potuto avere la funzione di canto proemiale: il poeta riceve in sogno la visita di Laura, dialoga a lungo con lei, e viene a conoscenza della sua morte. Nella *factio* il sogno avviene alla fine della "notte che seguì l'orribil caso", cioè all'alba del 7 aprile 1348: Petrarca era allora a Verona, e apprese solo il 19 maggio, a Parma, la ferale notizia, giunta per mezzo di una lettera dell'amico Socrate, e registrata sul foglio di guardia del Virgilio Ambrosiano.

Il sogno di TM II si presenta quindi non come profezia o premonizione, ma come rivelazione di un fatto vero, già accaduto, e del quale il soggetto non è ancora a conoscenza. Secondo la convenzione antica e medievale, questo tipo di apparizione avviene all'alba. Come è noto, Petrarca non crede al potere divinatorio dei sogni: nella lettera a Giovanni d'Andrea (*Fam.* V 7: un piccolo trattato *de sompniis*, databile al dicembre 1343) nomina tra i testi che conosce anche quelli di ispirazione platonica favorevoli all'interpretazione divinatoria e all'origine soprannaturale dei sogni (i commenti di Calcidio al *Timeo* e di Macrobio al *Somnium Scipionis*), ma preferisce poi attenersi alla critica razionalistica espressa da Cicerone

nel *De divinatione* ("somnia divina putanda non sunt": *De div.* II 61,126), in accordo con il *De somnio et vigilia* di Aristotele; e tale posizione sarà ancora ribadita nei *Rerum memorandarum libri* (IV 40), in un capitolo *De sompniis*, in cui i sogni verranno trattati non per indagarne le cause, ma in quanto *exempla*: "Sompniorum causas scrutentur alii, nos hoc libro [...] rerum exempla conquirimus" (*Rer. mem.* IV 40,1). Le fantastiche immagini che vi appaiono provengono dal profondo della nostra anima, quando durante il sonno questa è sciolta da ogni legame col corpo e con i sensi: "Visa hec, quibus sopor hominum abundat, naturaliter provenire sine ulla significatione rerum futurarum. Animum enim agitante propria natura a motu nunquam posse requiescere: eum vero cum languida et sompno-lenta mole corporis nec membrorum nec sensuum uti possit officio, dum per se ipsum ad aliquid agendum videndumque oculus rapitur, incidere in imagines ambiguas rerum variarum; idque ex reliquiis inherentibus earum rerum quas vigilans egerit aut cogitaverit provenire. Cuius rei testem facit Aristotilem" (*Rer. mem.* IV 40,7).

Eppure, nella lettera a Giovanni d'Andrea, Petrarca rende una testimonianza abbastanza fedele di due sogni propri, di cui ha sperimentato egli stesso l'inveramento. Il primo sogno appartiene al periodo della sua giovinezza: Francesco, turbato dalla grave malattia di un amico, si addormenta all'aurora; gli appare l'amico che gli chiede di por fine al dolore, e di inviare da lui chi sta per sopraggiungere; stride la porta, entra un medico, il dormiente si sveglia e invia subito il medico all'amico, che può così salvarsi. Nel secondo sogno, più vicino nel tempo, Giacomo Colonna il giovane appare al poeta nel giardino di Parma: in fretta e da solo sta per attraversare il ruscello divisorio dell'orto, dicendo che va a Roma per non tornare più, e che non vuole portare con sé l'amico che vorrebbe seguirlo; a quel punto Francesco si accorge che l'amico è morto, e si sveglia bruscamente; la notizia della morte di Giacomo (settembre 1341), avvenuta nello stesso giorno del sogno, gli verrà confermata solo qualche tempo dopo.

In entrambi i sogni Petrarca segue fedelmente uno schema di rappresentazione che poi verrà in parte utilizzato in TM II: l'antefatto è costituito dalla coscienza di uno stato di pericolo (le gravi malattie dell'amico e di Giacomo Colonna), seguono le specificazioni del tempo e del luogo, della successione degli stati di sonno e apparizione, delle reazioni interne ed esterne al sonno; la descrizione del fantasma, le sue parole e la risposta del soggetto, l'interruzione improvvisa del sonno, la rivelazione del sogno agli astanti, la posteriore constatazione della sua veridicità.

Petrarca non crede alla *divinatio per somnia*, ma utilizza comunque il sogno come splendida finzione poetica per dare l'avvio alla narrazione in due opere maggiori, l'*Africa*, con il sogno di Scipione nei primi due libri, e il *Secretum*, in cui è lo stesso Petrarca, vinto dal sonno, ad avere la visione di una donna splendida, la Verità, e di un uomo venerando, sant'Agostino. Sono pienamente operanti i modelli classici, con i quali Petrarca entra in gara d'emulazione: il *Somnium Scipionis* di Cicerone, con il commento di Macrobio, e il *De consolatione Philosophiae* di Boezio; e ancora, per la visione di TM II, l'elegia di Propertio con l'apparizione di Cinzia morta. Nel sogno di Scipione nell'*Africa* si preparano molti temi morali che saranno un giorno sviluppati nei *Trionfi*: la grandezza di Roma sarà vinta dal tempo, ma la fama del suo nome resterà sino alla fine dei tempi; nel III libro del *Secretum* Agostino dimostrerà invece la vanità dell'amore e del desiderio di gloria, sopravanzati dalla morte, dal tempo e dall'eternità, e si scaglierà (nonostante le resistenze di Francesco) anche contro l'assoluta devozione a Laura e le poesie a lei dedicate. Le sue parole suonano di una durezza estrema, se si pensa che possono essere state scritte da Petrarca poco tempo dopo la scomparsa della donna, quando cioè con maggior forza si fa strada l'idea di una sua celebrazione attraverso la poesia, che eternandone la figura e la fama avrebbe potuto trionfare sulla morte.

Ed è infatti in questi anni che il fantasma di Laura prende l'abitudine di venire a visitare il poeta in sogno, segno evidente della persistenza dell'ossessione amorosa: il verso virgiliano "qui amant ipsi sibi somnia fingunt" (*Buc.* VIII 108) viene ripetuto con insistenza nelle opere petrarchesche (*Rem.* I 69,12; *Fam.* VII 12,6-7; XII 5,4; *Ps.* VII 4), e pronunciato dallo stesso Agostino nel *Secretum* (III 62): "Me ne putas ignorare quod qui amant ipsi sibi somnia fingunt? Omnibus scolis notissimum carmen est".

Già all'inizio del Canzoniere era stata descritta una situazione simile al primo sogno della lettera a Giovanni d'Andrea: gravemente ammalata, Laura appare al poeta per rincuorarlo, perché il momento della sua morte non è ancora giunto (*RVF* 33); in questa occasione Petrarca si serve di una doppia determinazione, cronologica (l'alba, quindi il sogno è veritiero) e astronomica (Venere e l'Orsa); ma in particolare ricostruisce con esattezza il percorso dell'immagine, che giunge al cuore dall'interno e non dall'esterno: "quando mia speme già condotta al verde / giunse nel cor, non per l'usata via, / che 'l sonno tenea chiusa, e 'l dolor molle" (vv. 9-11). Quando giungerà realmente il giorno della morte di Laura, il mo-

mento sarà marcato dalla memoria di un sogno, in due sonetti che costituiscono l'embrione narrativo di TM II (*RVF* 250-51).

Al momento del ritorno di Petrarca a Valchiusa, nell'estate del 1351, è possibile datare la ripresa d'interesse per la rappresentazione onirica di Laura, e la composizione di un "ciclo del sogno" all'interno del Canzoniere (*RVF* 281-86): "or l'ò veduto su per l'erba fresca / calcare i fior' com'una donna viva, / mostrando in vista che di me le 'ncresca" (*RVF* 281,12-14; e cfr. *RVF* 286). Il sogno ricorrente di Laura morta accende la volontà di registrare e comunicare agli uomini "come ella parla, et come luce" (*RVF* 283); la donna, che appare come madre e come amante, assurge a guida del poeta: "nel parlar mi mostra / quel che 'n questo viaggio fugga o segua / contando i casi de la vita nostra" (*RVF* 285,10-12). Le apparizioni e le visioni continueranno nell'ultima parte del Canzoniere (*RVF* 302, 323, 336, 341, 342, 343, 356), fino alla grande scena teatrale della canzone *Quando il soave mio fido conforto* (*RVF* 359), per tanti aspetti collegata a TM II.

Il sogno di TM II si differenzia però dagli altri sogni per la singolare assenza di indicatori visivi, e in particolare di indicatori onirici: nell'apparizione di Laura Petrarca non si serve di verbi come "apparve" o "sembrò venire", né utilizza in prima persona il passato remoto di "vedere" (*vidi*), caratteristico della *visio*. Laura, incoronata di "gemme orientali", "sembiante a la stagione", e quindi simile all'Aurora, semplicemente "mosse" verso il poeta, e gli porse la mano. L'azione è netta, decisa, reale, come reale suona la voce che pronuncia le prime parole; reali sono i gesti familiari, come il sedersi assieme su una riva (e Laura, con estrema leggerezza, tornerà a sedersi sulla sponda del letto di Petrarca in *RVF* 359). Il dialogo è invece incalzato dall'ossessione del tempo che scorre (TM II 25: "Ma 'l tempo è breve, e nostra voglia è lunga"; e cfr. vv. 176-83), già registrata da Petrarca nel ciclo onirico del Canzoniere: "Si breve è 'l tempo e 'l penser sì veloce" (*RVF* 284,1).

Più che "vedere" Laura, sfuggente e indistinguibile nella stessa luce dell'aurora (differente la situazione nel sogno della morte di Giacomo Colonna, la cui morte è riconosciuta dal poeta nel colore del volto, *exanguis pallore*: *Fam.* V 7), in TM II Petrarca, ad occhi socchiusi, la ascolta parlare, le sfiora la mano, la sente accanto a sé sulla riva della Sorgue.

Coerentemente, TF Ia inizia con l'eco di una voce: "Nel cor pien d'amarissima dolcezza / risonavano anchor gli ultimi accenti" (TF Ia 1-2), ma conquista subito dopo la capacità visiva: "quand'io *vidi* allegra / girsene lei fra belle alme lucenti" (TF Ia 5-6). A questo punto il *somnium*, il so-

gno veritiero, avvenuto in sonno nell'ultimo scorcio della notte, deve finire: la luce del sole risplende ormai sulla terra, e agli occhi del poeta si presenta una vera *visio*, non più legata alla retorica del sogno. È perciò necessaria, prima che ne sia avviata una descrizione, l'invocazione a chi potrebbe guidare il poeta nella sua impresa, Polimnia, musa della lirica, e Memoria, madre delle muse. È impressionante la frequenza del verbo "vedere" (assente invece nell'apparizione di Laura del capitolo precedente), che marca l'inizio della visione, ed il lungo incalzante succedersi di immagini: "Il sonno, e quella ch'anchor apre e serra / il mio cor lasso, a pena eran partiti, / ch'io vidi incominciar un'altra guerra" (TF Ia 10-12).

"Uomini e fatti gloriosi e magni [...] io vidi" (TF Ia 16, 19): oggetto della visione, un'immensa schiera di uomini illustri, guerrieri e condottieri, personaggi storici e leggendari, "sotto le 'nsegne d'una gran reina" (TF Ia 20), la Fama. Per tutto il catalogo ricorre l'ossessivo "vidi" (TF Ia 52, 55, 61, 64, 117, 122, 128, 130, 133, 137, 148, 157, 163), variato da un presente (TF Ia 67 "veggio"), e da un "riconobbi" (TF Ia 95). Sempre, però, la prima persona. La *visio* resta leggibile solo dall'unico punto di vista dell'*io vidi* del poeta-spettatore.

Strutturalmente, la visione si presenta in maniera molto semplice: la "gran reina" al centro, e ai lati le schiere della "nobile gente" che è al suo servizio, disposta in uno spazio immenso che si allarga a tutto il mondo: "per le parti di mezzo e per l'estreme, / ove sera e matina il sol si bagna" (TF Ia 17-18); di più Petrarca non dice, e la disposizione dei personaggi rimane indeterminata. La scena è statica, come in certi affreschi contemporanei del Giudizio Universale, o del trionfo di Cristo, della Chiesa o di un santo. Il poeta non deve far altro che fingere di guardare, registrare i nomi dei personaggi che riconosce, e gli elementi iconici che li rendono riconoscibili. Anche la sua posizione è statica; immobile di fronte alla visione, Petrarca può muovere solo gli occhi (TF Ia 55: "Mentre con gli occhi quinci e quindi cerco"), o voltare la testa (TF Ia 67: "E volgendomi indietro anchora veggio"), e sforzarsi di concentrare la vista: "Guarda' gli intorno, e vidi" (TF Ia 128). La possibilità di agnizione può essere confortata da un cenno misterioso: "Non m'accorgea, ma fummi fatto un cenno, / e quasi in un mirar dubbio notturno / vidi" (TF Ia 115-17).

La descrizione parte dal centro e si volge verso sinistra ("da man destra" rispetto alla Fama): le immagini scorrono nell'ordine in cui si presentano agli occhi, collegate per polisindeto e per identico nesso sintattico (complemento oggetto dipendente dal medesimo verbo: "avea" vv. 23-48; "vidivi" vv. 56-60; "veggio" vv. 67-75; "vidi" vv. 117-19, ecc.;

soggetto con ellissi del verbo: "era" vv. 76-78, 79-84, 86-87, 97-102, 109-14, ecc.). La successione si snoda per mezzo di una serie di semplici indicatori spaziali, che diventano allo stesso tempo indicatori temporali per l'osservatore che esamina le immagini singolarmente, e non simultaneamente: "seco a mano a mano" (v. 25), "li sedea da lato" (v. 33), "seco" (v. 76), "ivi fra gli altri" (v. 79), "ivi" (v. 86), "poco in disparte accorto ancho mi fui" (v. 106), "ivi" (v. 109), "ivi [...] e poi non lunge" (vv. 118, 119), fino alla brusca conclusione: "Poi alla fine vidi Arturo e Carlo". La combinazione segue criteri di affinità, di famiglia o di origine, "come a' suoi ciascun par che s'appresse" (v. 85). Rarissimi i personaggi visti in movimento: essi si riducono a una semplice nota iconica: "pensosi vidi andar Camilla e Turno" (v. 120), "vidi Davit cantar celesti versi" (v. 156); e solo in un caso si sviluppa una rapida sequenza filmica, compendio visivo di un intero episodio storico: "Vidi 'l victorioso e gran Camillo / sgombrar l'oro, menar la spada a cerco, / e riportare il perduto vessillo" (vv. 52-54).

Non sappiamo come Petrarca intendesse dar seguito al primitivo disegno del suo poema, che non poteva ancora intitolarsi *Triumpho*. Certo, se quei primi due capitoli sono databili ai primi anni dopo la morte di Laura, non può non essere rilevata la discordante contemporaneità con quanto Agostino rimprovera a Francesco nel III libro del *Secretum*: ad esserne coinvolta è proprio la poesia, e direttamente quell'ambizioso tentativo di poema in volgare, che si basava sul duplice polo dell'amore per Laura, e dell'amore per la gloria e per gli studi. Il poema originario (racconto di un sogno e di una visione), rivolto tutto al passato (il passato di un individuo, e il passato dell'umanità, entrambi sotto il dominio della Memoria, chiamata a guidare il poeta), non lascia presagire nulla di un movimento interno, nulla di una storia che potesse coinvolgere anche lo spettatore: la visione degli uomini illustri si sarebbe portata alla sinistra della "reina", sulla schiera degli uomini celebri nell'attività intellettuale, ove sarebbe proseguita la catalogazione. Petrarca, in sostanza, restava fuori dalla sua visione.

Forse per ovviare a queste difficoltà (poetiche e morali al tempo stesso) l'autore inventò la struttura "trionfale", che permetteva, all'interno dell'unica grande visione, la partizione in visioni particolari: le singole visioni erano legate da un rigido rapporto di successione-superamento, e la storia in esse narrata (o "vista") va di pari passo con la storia individuale del soggetto, il cui punto di vista, prima esterno, tende impercettibilmente a scivolare all'interno dell'oggetto, fino a fondersi con esso e con il suo fluire ininterrotto, privo di appigli e di punti di sosta.

Tale movimento lo notiamo appunto all'inizio del secondo *Trionfo d'Amore* (TC II), la cui posizione appare problematica all'interno della struttura definitiva, e che in realtà avrebbe potuto originariamente seguire TF Ia. Il capitolo inizia infatti con la stessa posizione dello spettatore, immobile di fronte alla visione, ma mobilissimo negli occhi e nello sguardo, che si proietta in tutte le direzioni: la sua "stanchezza" è comprensibile solo dopo l'enorme *acies* censita in TF Ia: "Stanco già di mirar, non sazio ancora, / or quindi, or quindi mi volgea, guardando / cose ch'a ricontarle è breve l'ora" (TC II 1-3). Era "l'cor" a muoversi, non il corpo: "Giva l'cor di pensiero in pensier, quando / tutto a sé il trasser due che a mano a mano / passavan dolcemente lagrimando" (TC II 4-6).

Le figure scorrono in un ampio movimento processionale, che non era avvertibile in TM II. Anche l'osservatore inizia a muoversi, e si avvicina fisicamente ai due personaggi che hanno attratto la sua attenzione: "m'accostai a lor" (TC II 11); si inizia un dialogo (con Massinissa e Sofonisba, e poi con Seleuco, anche lui colto in movimento: "I' vidi ir a man manca", v. 94) che occuperà gran parte del capitolo, per lasciar posto poi ad un lungo elenco di personaggi (uomini e donne) travolti dalla passione d'amore, elenco caratterizzato dai soliti procedimenti sintattici (ellissi del verbo: "era" vv. 142-54; "raffigurai" vv. 155-62; "vidi" vv. 163-68, 170-77, 178-87) e indicatori spaziali ("ivi" vv. 145, 151; "lungo costor" v. 160; "seco" v. 166). L'accelerazione improvvisa dell'elencazione sembra introdotta da una voce che richiama ancora una volta l'ossessiva brevità del tempo: "Tropo stai / in un penser a le cose diverse; / e 'l tempo ch'è brevissimo ben sai" (vv. 133-35). La visione della nuova schiera è talmente ampia da non poter essere percepita simultaneamente dagli occhi dell'osservatore: "tal che l'occhio la vista non sofferse" (v. 138). E soprattutto, all'interno della vasta processione, i personaggi sono dotati di piena autonomia dinamica, una gestualità ripetitiva che perpetua all'infinito l'essenza della loro storia: il volo dello smergo per Esaco (vv. 160-62), la fuga di Scilla e la corsa di Atalanta (vv. 163-64), e la gioia di Ippomene (v. 166); la macchietta dei "gran romori" del geloso Polifemo (v. 171), l'"ondeggiar" di Glauco (v. 172), e così via.

La novità della rappresentazione dinamica è una conquista duratura nella successiva composizione del poema. Certo, all'inizio della nuova struttura, cioè all'inizio di TC I, verrà posto l'elemento convenzionale della *visio in somniis*, cioè la determinazione cronotopica del sogno (l'alba del 6 aprile, forse del 1352, a Valchiusa), cui seguirà la vera e propria visione: "vinto dal sonno, vidi una gran luce [...]. Vidi un victorioso e

sommo duce" (TC I 11, 13). Ma, dopo l'iniziale contemplazione ("mirai, alzando gli occhi gravi e stanchi", v. 20), il poeta si muove verso la scena, spinto dal desiderio di conoscenza, al punto da entrare a far parte della schiera (vv. 31-33); viene avvicinato dall'ombra che diventerà la sua guida ("mi venne incontra", v. 41), ed entrambi si siedono in disparte, di nuovo in un punto di osservazione esterno ("e così n'assidemmo in loco aprico", v. 51). L'invenzione della guida, oltre a rendere più facile il compito dell'osservatore (questi non dovrà ogni volta aguzzare la vista per riconoscere da solo personaggi che non ha mai visto prima: sarà la guida a fargliene il nome), permetterà di drammatizzare leggermente la struttura dei cataloghi: non è più il poeta (osservatore narrante) a costruire l'elencazione sul passato remoto "vidi", ma è la guida a mostrare fisicamente i personaggi con l'uso costante di deittici ("questi" v. 76; "quel" v. 88; "que' duo" v. 102; "quello [...] quella" vv. 127-28), del verbo "vedere" in funzione conativa (vv. 77, 100, 121, 151, 156), di indicatori d'ordine seriale ("l'altro" vv. 94, 106; "il terzo" v. 97); tra i verbi ripetuti o in ellissi è significativa la presenza dei verbi di movimento, prima assenti ("Isiphile vien poi" v. 133; "Poi vèn colei" v. 135; "vèn catenato Giove" v. 160). La percezione visiva si completa infine con quella uditiva ("Odi poi lamentar [...] Odi l'pianto e i sospiri, odi le strida", vv. 139, 145).

L'analisi dei cataloghi potrebbe così continuare per i capitoli successivi, ma ormai le costanti sono state delineate. Il "vedi" della guida ricorre ossessivamente, e con martellante funzione anaforica, in TC III (vv. 13, 16, 19, 38, 40, 47, 49, 52, 58, 62, 70, 73, 82), variato da appena un "mira" (v. 68). Forse fu la volontà di segnare con decisione lo scarto da quel crescendo angoscioso a spingere Petrarca a mutare i versi in cui improvvisamente descrisse l'incontro con Laura e il suo innamoramento: in prima redazione nel Vaticano Latino 3196: "pareva in vista tracto d'una tomba / quand'io vidi un'angelica fanciulla / pura come una candida colomba" (TC III 88-89); ma già sull'autografo Petrarca eliminava il "vidi", e scriveva: "quand'io una giovenetta ebbi dallato" (e credo che non sia un caso che entrambe le varianti rinvino alla comparsa di Fiammetta nell'*Amorosa Visione*, accanto ad Amore: XV 47: "li vidi allato una donna gentile"). L'ingresso di Laura nella storia non poteva essere marcato dal semplice "vidi", che l'avrebbe collocata sullo stesso piano prospettico delle altre figure: il suo corpo e la sua anima si pongono "dallato", in contiguità con il corpo e l'anima dell'amante, così come "dallato" erano apparse le amanti accanto ai loro eroi. Da quel momento la loro vicenda è strettamente congiunta: e Petrarca fa parte della stessa schiera che descrive, e partecipa dello stesso

fatale andare. Non c'è forza per vedere altro, in questo capitolo ("Gli occhi dal suo bel viso non torcea, / come uom ch'è infermo", vv. 106-107). Il verbo che marca in anafora il finale del canto non è il "vedere", ma la suprema consapevolezza del "so" (vv. 151-84).

Petrarca entra come personaggio nell'esile struttura narrativa del poema, anche nei viaggi che la schiera intraprende, fino all'isola di Cipro, ove si celebra il trionfo di Amore e gli amanti sono rinchiusi nel suo castello (TC IV), e poi, nel *Trionfo della Pudicizia*, da Baia a Roma. Oltre quel trionfo, il poeta tornerà a osservare in disparte vicende che restano ancora al di fuori della sua esperienza individuale, e che sono state invece esperite da altri: da Laura, appunto, con la sua morte; dagli uomini illustri, con il superamento della morte fisica per mezzo della fama; da tutti gli uomini e da tutte le civiltà, travolte dal corso del tempo. Anche il movimento processionale delle schiere sembra arrestarsi, ora che l'essenza del movimento viene trasferita a forze assai più potenti: nel *Trionfo della Fama* le figure tornano ad essere immobili, inchiodate per sempre dall'onnipresente "vidi" ad un atteggiamento di sfida o d'eroismo. La scenografia si allarga a spazi sovrumani, che rinviano a visioni bibliche e profetiche: il mondo come una pianura piena di morti ("Ed ecco da traverso / piena di morti tutta la campagna, / che comprender non pò prosa né verso": TM I 73-75); il cielo splendente che fa da sfondo al trionfo della Fama (TF I 16); il folle volo del carro del Sole.

Nel *Trionfo del Tempo*, al passato (visivo e uditivo: "rimirai" v. 36, "vidi" vv. 46, 49, 88, 129, 130, "udì" v. 100) si inframezza il presente, riflesso nello specchio profondo dell'anima che ha compiuto il suo cammino di conoscenza: "or ò dinanzi agli occhi un chiaro specchio, / ov'io veggio me stesso e 'l fallir mio" (vv. 56-57). L'"allora" diventa "qui" e "ora" (vv. 60, 64-65, 67). Lo stesso piano ascensionale procede in maniera vertiginosa nel *Trionfo dell'Eternità*, nel passaggio dal passato ("non vidi" v. 1, "veder mi parve" v. 20, "vidi" vv. 26, 28) al futuro della profezia escatologica, innescata dalla visione del punto in cui si annullano gli indicatori temporali (v. 32): "vedrassi" (vv. 93, 106, 115), e "vedrem" (v. 113), in un perpetuo presente: "Questi triumphi, i cinque in terra giuso / avem veduto, ed a la fine il sexto / Dio permettente, vederem lassuso" (vv. 121-23). A quel futuro sarà riservata la visione finale della stessa Laura, nei versi che concludono il poema: "se fu beato chi la vide in terra / or che fia dunque a rivederla in cielo?" (vv. 144-45).

Ma torniamo alla lunga pittura. Il progressivo scioglimento dallo spazio e dal tempo che trova la sua conclusione nell'ultimo trionfo era co-

minciato proprio alla fine del quarto *Trionfo d'Amore*, che all'opposto rappresenta il punto massimo di imprigionamento nella contingenza dell'esistere. È così che infatti interpreto il finale di quel capitolo, radicalmente mutato dallo stesso Petrarca, che vi avvertiva la difficoltà compositiva di un momento di passaggio essenziale nella struttura del poema. Il poeta è stato rinchiuso, con gli altri amanti, nella prigione d'Amore, definita in prima redazione "in ghiaccio e foco / e 'n sempiternie tenebre", in cui unica consolazione è "gran cose e memorabili mirando: / volgea la vista vaga in ciascun lato, / che desir di saper fea pronta e leve, / per conoscer chi e quanto avesse amato".

La difficoltà era nella *mise-en-abîme* dell'opera: contemplare "gran cose e memorabili" è precisamente l'azione dominante del poeta-spettatore nei *Trionfi*, ed è allo stesso tempo il compito primario del poeta-umanista nella sua vicenda terrena, in cui le "gran cose e memorabili" sono lette nel continuo dialogo con gli Antichi, sui libri della sua biblioteca. In seconda redazione, dunque, Petrarca modificò quei versi, sostituendovi un più breve "consolai col veder le cose andate" (TC IV 162); specificò meglio l'essenza dello spazio chiuso della prigione ("tenebrosa e stretta gabbia", v. 157); e lasciò quasi invariati i versi finali: "Rimirando er'io fatto al sol di neve / tanti spirti e sì chiari in carcer tetro, / quasi lunga pittura in tempo breve, / che 'l pie' va inanzi, e l'occhio torna a dietro" (vv. 157-66).

Perché solo in quest'unico punto del poema Petrarca assomiglia la sua visione ad una lunga pittura? Non si tratta solo di una citazione da Ausonio (*Cupido cruciatus* 29: "picturarum instar"). Ci troviamo in un luogo chiuso, oscuro ("carcer tetro"), già in prima redazione descritto come una camera ("in ciascun lato"). La vista degli spiriti nella stanza è quindi assimilata alla contemplazione di una immensa *camera picta*: lo spettatore, incalzato dal "tempo breve", non riesce a cogliere con un solo sguardo i cicli figurativi affrescati sulle sue lunghe pareti, ma è costretto a camminare lungo l'asse della sala; l'attenzione mentale, concentrata sulle figure, è così più lenta della velocità fisica; l'occhio torna indietro, il piede continua la sua corsa. Il fascino dell'immagine cattura pericolosamente l'anima, come noterà un passo del *De remediis* (I 40): "Penicello et coloribus delectaris, in quibus et pretium et ars placet ac varietas et curiosa dispersio. Sic exanguium vivi gestus atque immobilium motus imaginum et postibus erumpentes effigies ac vultuum spirantium liniamenta suspendunt, ut hinc erupturas paulominus prestoleris voces; et est hac in re periculum, quod iis magna maxime capiuntur ingenia, itaque ubi agre-

stis leto et brevi stupore pretereat, illic ingeniosus suspirans ac venerandus inhereat”.

L'osservazione petrarchesca della lunga pittura è di straordinaria importanza, e interessa globalmente la fenomenologia della percezione visiva nella fruizione dell'opera d'arte. La posizione di un osservatore all'interno di uno spazio chiuso rettangolare rientra nei casi tipici studiati dalla *perspectiva*: non è ancora la prospettiva rinascimentale, albertiana, determinata dalla intersezione della piramide visuale e dall'assunzione di un unico punto di fuga. La prospettiva medievale rappresenta invece l'evoluzione di quella antica, impostata su un asse di fuga (con diversi punti di fuga a diverse altezze), e si preoccupa inoltre della teoria della visione e del funzionamento organico dell'occhio. Da un lato si serve degli strumenti intellettuali delle arti del quadrivio (aritmetica, geometria, astronomia, musica), dall'altro ha bisogno delle nozioni della scienza medica e filosofica in materia di rapporto tra percezione e intelletto. Fra i testi di base erano autori che Petrarca non aveva molto interesse a frequentare, ma che ancora si trovavano nel bagaglio tumultuoso di Dante: l'ottica attribuita ad Euclide, il *De aspectibus* di Alhazen, Witelo, Ruggero Bacone.

Qualunque costruzione prospettica ideale, però, per essere intesa in uno spazio geometrico tradizionale presuppone l'immobilità dell'osservatore: l'asse di fuga deve restare fermo, e solo ad esso si possono rapportare le immagini, al centro o ai margini della scena. La novità di Petrarca è invece sostanziale: l'osservatore è in movimento, il punto di vista è dinamico, non assoluto e intrinseco all'oggetto, ma relativo al tempo e allo spazio del soggetto. L'idea giungeva a Petrarca da un'attenta interpretazione del canto X del *Purgatorio*, in cui Dante riusciva a sommare il movimento dell'osservatore al movimento relativo dell'immagine, fino alla sequenza "cinematografica" della novella di Traiano: "Non tener pur ad un loco la mente' [...] Per ch'i' mi mossi col viso, e vedea / di retro da Maria [...] un'altra storia (Pg. X 46, 49-50, 52); "I' mossi i piè del loco dov'io stava, / per avvisar da presso un'altra storia, / che di dietro a Micòl mi biancheggiava" (70-72). Velocità degli occhi, e velocità dell'andare, in confronto dialettico con la successiva visione dei superbi gravati nella lentezza dei loro passi.

Se l'osservatore è in movimento, il fattore temporale assume forse più importanza di quello spaziale. Il tempo della percezione è influenzato dalle condizioni di luminosità e oscurità della *camera picta*: la pupilla si dilata, il quadro emerge dal buio, rivelando le luci e le ombre, e dando

l'illusione della profondità, del rilievo. Le lunghe pitture, nel Medioevo, sono i grandi cicli istoriati lungo le navate, leggibili solo nel percorso processionale dall'inizio alla fine della navata, nel "tempo breve" determinato dalla liturgia. Liturgie sono i *Trionfi*, marcati sempre dall'indicazione di un "tempo brevissimo", relativo, in chiave agostiniana, all'esperienza del soggetto. Ma tale relativismo della percezione porta Petrarca accanto ai risultati più arditi (e da lui probabilmente non conosciuti) dell'ottica medievale, Witelo e Bacone, abbandonati dalla prospettiva rinascimentale, e ripresi (con Alhazen) da Leonardo.

Quali potevano essere i modelli della lunga pittura di Petrarca? Sul piano letterario non si può non rinviare alla "lunguissima pittura" dell'*Amorosa visione* del Boccaccio, testo che probabilmente giunse in tempo (ad Avignone nel 1351, insieme al codice della *Commedia*, l'attuale Vaticano Latino 3199) ad impressionare Petrarca all'inizio della composizione dei *Trionfi*. In verità, già nel *Filocolo* (IV 85) s'incontra la descrizione della grande sala della Torre di Sadoc, "volta sopra ventiquattro colonne di porfido", e ornata di bassorilievi: "in questa sala ne' pareti dintorno, quante antiche storie possono alle presenti memorie ricordare, tutte con sottilissimi intagli adorne d'oro e di pietre vi vedresti, e sopra tutte scritto di sopra quello che le figure di sotto vogliono significare": vi sono rappresentati gli iddii, gli avoli e antichi padri dell'ammiraglio che governa la torre; è dunque un ciclo di uomini illustri, assimilabile ad un trionfo della Fama. La stanza di Biancifiore presenta invece un vero trionfo d'Amore: di fronte alla porta è una colonna sulla quale trionfa il figliuolo di Venere, raffigurato non cieco, ma con due occhi; in ogni pupilla è un "carbuncolo" che illumina la camera scacciando le tenebre: "dintorno ad esso ne' cari muri tutte le cose che mai per lui si fecero sono dipinte".

Ora, non in un solo episodio ma nell'intera sua struttura l'*Amorosa visione* si fonda sulla descrizione degli affreschi di due grandi sale di un "nobile castello" in riva al mare, all'interno di una *visio in somniis*, invenzione che risolve in chiave puramente descrittiva il problema della narrazione per ben trentadue canti (IV-XXXVI). La prima sala presenta sulle quattro pareti i quattro trionfi di Sapienza, Gloria, Ricchezza e Amore, la seconda appare legata al solo tema del trionfo della Fortuna. La tipologia di descrizione accumulativa è la stessa che poi utilizzerà Petrarca nei *Trionfi*, ma la grande differenza è nel punto di vista dell'osservatore, in Boccaccio staticamente posto al centro della sala. Chi potrebbe essere l'autore degli affreschi? Boccaccio non ha reticenze: non è Dio il creatore del "visibile parlare":

Chiara era e bella e risplendente d'oro,
d'azzurro e di color tutta dipinta
maestrevolmente in suo lavoro.

Humana man non credo che sospinta
mai fosse a tanto ingegno quanto in quella
mostrava ogni figura lì distinta,
eccetto se da Giotto, al qual la bella
Natura parte di sé somigliante
non occultò nell'atto in che suggella.

Noi ci traemmo nella sala avante,
quasi nel mezzo d'essa, e quivi stando
vedevam le figure tutte quante.

Ell'era quadra; ond'io che riguardando
giva per tutto, dirizzai il viso
ver l'una delle facce, in piede strando.

Là vid'io pinta con sottil diviso
una donna piacente nell'aspetto. (A.V. IV 10-27)

Boccaccio pensa a Giotto, in questo poema composto a Firenze nel 1342, ma ancora fittamente intessuto di conoscenza e ideologia degli anni napoletani, e il "nobile castello" in riva al mare ove egli sogna il ricongiungimento con Fiammetta è la splendida reggia dei sovrani angioini, il Castelnuovo, in cui, entro il 1332, Giotto aveva frescato la Cappella con storie dell'Antico e del Nuovo Testamento, e la sala di re Roberto con i ritratti di uomini illustri ed eroi antichi e delle donne loro amanti, come testimonieranno un poeta fiorentino del Trecento (il giullare Giovanni da Firenze, detto Malizia Barattone, "il quale essendo nella sala del Roberto a Napoli vide dipinti questi famosi huomini e lui fè a ciaschuno il suo sonetto chome qui apresso": in tutto una corona di nove sonetti) e ancora il Ghiberti ("molto egregiamente dipinse la sala del re Uberto de uomini famosi"; ripetuto dall'Anonimo Gaddiano e dal Vasari). Come è noto, Petrarca ricorderà esplicitamente almeno le pitture della cappella (nell'*Itinerarium*: "cappellam regiam, in qua conterraneus olim meus, pictor nostri aevi princeps, magna reliquit manus et ingenii monumenta"), e dichiarerà più di una volta la sua ammirazione, oltre che per l'amico Simone Martini, per Giotto (in *Fam.* V 17, e nel *Testamento*, ove si fa menzione di una madonna giottesca posseduta dal poeta).

Eppure, paradossalmente, le arti figurative sono assenti dai *Triumphs*, e il *Trionfo della Fama* non registra tra gli uomini illustri alcun artista, mentre al contrario il termine "pittore" è utilizzato una sola volta (con

eco ciceroniana) per designare il solo Omero, il poeta cieco: "primo pinto de le memorie antiche" (TF III 15; cfr. Cic. *Tusc.* V 39,114; *Rer. Mem.* II 25,2; *Vit. sol.* II XII; *Epyst.* II 10,238-39). La scelta petrarchesca di escludere le arti figurative si legava ad un antico tema retorico, quello del "paragone" fra arti e lettere, risolto a favore di queste ultime perché maggiormente in grado di preservare la memoria del passato contro i colpi del tempo (cfr. *De Rem.* I 118; *Fam.* VII 15,10: "Fluxa est hominum memoria, picture labiles, caduce statue, interque mortalium inventa nichil literis stabilius").

Petrarca ha dunque cancellato l'invenzione boccacciana della descrizione della lunga pittura dell'*Amorosa visione*, preferendo la descrizione immediata della propria visione. Ma sua, rispetto a Boccaccio, è la conquista della rappresentazione dinamica, così come gradualmente Giotto, rispetto all'immobilità ieratica della pittura bizantina, conquista per le sue figure la percezione nuovissima della posizione e del movimento nello spazio, mutuata dalla contemporanea arte scultorea, e già in opera nelle monocromatiche figure dei Vizi e delle Virtù della Cappella degli Scrovegni: e ad un livello superiore di esecuzione sarebbero state le figurazioni degli uomini illustri in Castelnuovo, sul tipo della coeva Pala Stefaneschi. In Petrarca l'osservatore in movimento, passando da un asse di fuga all'altro, vive, di fronte alla pittura, l'illusione della scultura, e quindi l'illusione della presenza reale dei corpi nello spazio, ed eventualmente del loro movimento, come si è visto nel *Trionfo d'Amore* e nel *Trionfo della Fama*. E tutto questo avviene nel sogno, perché solo il sogno permette il libero meccanismo combinatorio basato sulla memoria e sull'immaginazione.

Di più, il *topos* della *camera picta* è affine a quello tradizionale della memoria come stanza, luogo fisico che è deposito delle immagini del passato. Ripensando all'amico scomparso Giacomo Colonna, Petrarca era entrato nelle celle segrete della memoria ("in intimas memorie cellulas, mestu scrutator, introii": *Fam.* VII 13,6), in quell'edificio che altrove si affolla di indistinti fantasmi ("Ampla ergo domus tedii et atrium fumosarum imaginum ubi multa displiceant": *De rem.* I 8,2; e cfr. "memorie vestibulo" in *Fam.* XXII 2,11). È la stessa agostiniana "aula ingenti memoriae meae" (*Conf.* X 8,14), il "penetrale amplum et infinitum" (*Conf.* X 8,15), entro il quale gli uomini potrebbero viaggiare all'infinito, trovando quello di cui avrebbero bisogno: e invece, dimenticando se stessi, preferiscono ammirare le cime dei monti, le onde del mare e i corsi dei fiumi: esattamente il passo che, "casualmente", Petrarca finse di leggere sul monte

Ventoso, aprendo il volume delle *Confessioni* come se fosse un libro di sorti (*Fam.* IV 1).

Proseguendo la lettura dell'amato Agostino, il poeta avrebbe incontrato l'analisi della memoria intellettuale, che era l'ampliamento naturale della sua memoria individuale di umanista e uomo di lettere, nella letteratura, nella storia, nella filosofia (*Conf.* X 9,16). Oltre, nel dibattito teologico sul tempo, avrebbe letto che il passato trova luogo non nello spazio reale ma in quello della memoria (XI 18,24), e che in questo senso il tempo può essere inteso come estensione dell'anima: "In te, anime meus, tempora metior" (XI 27,36). Nella lunga pittura dei *Trionfi*, nella *camera picta* della memoria (propria e universale), Petrarca avrebbe "visto" realmente la totalità della sua esperienza intellettuale, nelle immagini degli uomini e degli eventi che aveva incontrato e conosciuto nei libri del suo scrittoio. Con la consapevolezza che, di fronte alla visione del fluire di cui egli stesso fa parte, non è dato di fermarsi. Il tempo è breve: oltre la porta, al di fuori del tempo, sono solo gli "oscuri silenzi".

Bibliografia

Per il testo dei *Trionfi*, cito da F. PETRARCA, *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a c. di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996 (rinvio ai saggi introduttivi di Santagata e Pacca per un'equilibrata sintesi delle questioni riguardanti la storia della composizione dell'opera); per il commento, cfr. anche le importanti osservazioni, in tema di visione e rappresentazione, proposte in F. PETRARCA, *Triumphs*, a c. di Marco Ariani, Milano, Mursia, 1988.

Sui sogni del Petrarca (e dei suoi contemporanei): ANTONIO BELLONI, *Il Petrarca e i sogni*, in *Padova in onore di Francesco Petrarca*, II, Padova, 1909, pp. 33-46; FEDELE ROMANI, *Laura nei sogni del Petrarca*, Prato, Passerini, 1905 (poi in "Giornale dantesco", XVII [1910], pp. 101-17); OSCAR BÜDEL, *Parusia Redemptricis: Lauras Traumbesuche in Petrarca's "Canzoniere"*, in *Petrarca 1304-1374. Beiträge zu Werk und Wirkung*, hg. von Fritz Schalk, Frankfurt a.M., Klostermann, 1975, pp. 33-50; *I sogni nel Medioevo*, a c. di Tullio Gregory, Roma, Ate-neo, 1984; S.F. KRUGER, *Il sogno nel Medioevo*, Milano, Vita e Pensiero, 1984; GIULIANA CREVATIN, *Quid de nocte? Francesco Petrarca e il sogno del conquistatore*, in *QP*, IV (1987), pp. 139-66; FRANCO CARDINI, *Sognare a Firenze fra '300 e '400*, in *Le mura di Firenze inargentate*, Palermo, Sellerio, 1993, pp. 29-59.

Su TM II e RVF 359, cfr. EMILIO PASQUINI, *La canzone CCCLIX*, in *LP*, V (1985), pp. 227-47.

Sull'*Amorosa Visione* e il suo rapporto con i *Trionfi* (nodo a mio parere fon-

damentale per la storia del testo petrarchesco, e che meriterebbe di essere riconsiderato nel suo complesso): VITTORE BRANCA, *L'editio princeps dell'"Amorosa Visione" del Boccaccio*, in "La Bibliofilia", XL (1938), pp. 460-68; ID., *Per la genesi dei "trionfi"*, in "Rinascita", IV (1941), pp. 681-708; GIOVANNI BOCCACCIO, *Amorosa Visione*, edizione critica per c. di Vittore Branca, Firenze, Sansoni, 1944 (poi in G. BOCCACCIO, *Tutte le opere*, III, Milano, Mondadori, 1974); GIUSEPPE BILLANOVICH, *Suggerimenti di cultura e d'arte fra Petrarca e Boccaccio*, Napoli, Pironti, 1946, pp. 28-66; ID., *Dalla "Commedia" e dall'"Amorosa Visione" ai "Trionfi"*, in *GSLI*, CXXIII (1946), pp. 1-52.

Sui *Trionfi* in chiave di rappresentazione spettacolare e liturgia processionale: *Petrarch's "Triumphs". Allegory and Spectacle*, ed. by Konrad Eisenblicher and Amilcare A. Iannucci, Toronto, Dovehouse, 1990.

Sulla prospettiva e la percezione dello spazio: ERWIN PANOFSKY, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, a c. di Guido D. Neri con una nota di Marisa Dalai, Milano, Feltrinelli, 1976.

Sterminata è la bibliografia sulla relazione fra *Trionfi* e arti figurative nei secoli XIV-XV; mi limito a rinviare, per l'accento a Giotto, a FERDINANDO BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma, Bozzi, 1969; e agli studi di MARCELLO CICCUTO, "Trionfo" e "Uomini illustri" fra Roberto e Renato d'Angiò, in "Studi sul Boccaccio", XVII (1988), pp. 343-402; ID., *Per l'origine dei "Trionfi"*, in "Quaderni di italianistica", 12 (1991), pp. 7-20; ID., *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese*, Napoli, Federico & Ardia, 1991.

Infine, per il *topos* della memoria, cfr. LINA BOLZONI, *La stanza della memoria*, Torino, Einaudi, 1995.