

Associazione degli Italianisti  
XIV CONGRESSO NAZIONALE  
Genova, 15-18 settembre 2010

# LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

## ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI  
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

## SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,  
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

# L'ascesa del Monte Ventoso: linee di confine e meditazione in Petrarca

Carmelo Tramontana

## 1. *La descrizione del paesaggio e una questione di genere*

A seguire la ricostruzione di Santagata, l'epistola a Dionigi da Borgo San Sepolcro (*Familiars* IV, 1) rientrerebbe, come il *Secretum*, in una vasta opera di riscrittura autobiografica che coinvolge la datazione di diverse opere. La lettera, che narra un episodio del 26 aprile 1336, sarebbe stata redatta quasi vent'anni più tardi (1353). Si tratta di una distanza considerevole, ma non stupefacente rispetto al metodo di lavoro del poeta. Dalla vetta del 1336, lo sguardo di Petrarca si volge indietro a considerare una pianura-bassura del proprio passato e ciò che vede non lo soddisfa. È urgente il desiderio di riordinare i luoghi della vita passata all'interno di uno spazio unitario. L'intento lo spinge a individuare nello sguardo, che ordina momenti e luoghi entro una prospettiva unitaria, il senso stesso dell'operazione autobiografica. L'epistola mostra la coincidenza di vissuto e simbolizzazione intellettuale: l'esperienza dell'ascesa è un doppio perfetto dell'ascesa interiore che precede la ricostruzione-narrazione autobiografica. Il vissuto strettamente biografico e la sua simbolizzazione mediante la letteratura sono quindi affini da un punto di vista formale. Il primo si presta, per chiara somiglianza, ad una simbolizzazione autobiografica<sup>1</sup>. L'arco di tempo trascorso tra il narrato e la narrazione, così come la forte modellizzazione letteraria cui Petrarca sottintende l'*Erlebnis*, non sono prove contrarie alla sincerità autobiografica del testo, che non può essere messa in dubbio. A meno che non si pensi all'autobiografia come a un'impressione a caldo dei vivi sentimenti ed eventi del momento. Cioè non la si consideri ingenuamente come il luogo della rivelazione sincera del passato personale. E, poi, a questa non si dia il nome trasparente di verità. In realtà, da una distanza così ravvicinata non sarebbe possibile aspirare a nessuna certezza di

---

<sup>1</sup> Per simbolizzazione autobiografica intendo la rappresentazione di quella condizione di certezza e consapevolezza sovrana, cioè dominante, che è in grado di volgersi indietro e in basso verso il proprio passato (che è dietro) ma che è anche, nella rappresentazione simbolica della visione dal monte, semplicemente *davanti* (cioè, metaforicamente, in basso). Quell'altezza dalla quale (e solo da) si può iniziare l'impresa autobiografica è una condizione di consapevolezza personale, di autotrasparenza che significa null'altro che il risultato di un processo di meditazione in senso stretto. L'autobiografia nasce dopo che il percorso meditativo è giunto alla fine; in quel punto il percorso interno si capovolge in percorso esterno e chiede di essere narrato come storia dell'individuo nel mondo. Non diversamente, mi sembra, Andrea Battistini: «Il più delle volte – e le *Confessioni* di Agostino ne sono l'esempio paradigmatico - l'esperienza intima è ripercorsa fino al momento in cui il protagonista abbraccia la propria autentica vocazione, giungendo in tal modo a definire la propria natura. Da questo istante ci si proietta verso l'esterno, quasi a verificare la persistenza dell'autentico possesso di sé» (*Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Mulino, 1990, p. 133).

sincerità. E, si noti, l'autobiografia ha con la verità un rapporto, più o meno consapevole, costruttivo oltre che - e più che - cronachistico<sup>2</sup>. La verità va cercata anche nel proposito, che l'autobiografo assume, di ricostruzione ordinata e sensata a partire da una prospettiva attuale (o finale) che non poteva essere presente nel passato rappresentato; e che anzi ne è spesso tragicamente e necessariamente assente. Di necessità assente, altrimenti la stessa narrazione autobiografica non avrebbe motivo di costituirsi: basterebbe la semplice cronaca dei frammenti sparsi di un diario. Nella narrazione in prima persona del sé, cronaca, sincerità, verità, autobiografia costituiscono un quadrilatero mobile in cui i segmenti si riconfigurano tutti sempre a partire dalla posizione in cui si colloca l'autobiografia. Ossia il presente del testo, che è il futuro ultimo della vita narrata. Il vertice autobiografia è tanto più vicino a verità quanto più è lontano, idealmente, dalla coppia cronaca-sincerità. Per Petrarca non solo la distanza è necessaria per acquisire lo sguardo sicuro che narra il vissuto personale; è anche la condizione necessaria perché quel passato appaia dotato di significato. Vissuto e autobiografia si saldano sotto il segno della meditazione. Notazione banale. Un po' meno se si pensa che questa saldatura sotto il segno agostiniano della *meditatio* dimostra che nel testo è in gioco non tanto lo spazio - con la sua descrizione letteraria più o meno realistica - ma il tempo. L'epistola del *Ventoso*, con ottimi argomenti del resto, è stata più volte, anche di recente, additata come primo esempio di una esperienza moderna<sup>3</sup> del paesaggio

---

<sup>2</sup> L'autobiografismo, l'intenzione e la tendenza a costruire una narrazione ordinata della propria vita, a differenza della ingenua autobiografia, organizza il vissuto secondo la logica del «come deve essere» piuttosto di un presunto veritiero «come è stato». Petrarca apprende (o vorrebbe) dalla logica autobiografica ciò che la sua vita deve essere stata, e non viceversa. Logicamente è l'autobiografia a venire prima della vita vissuta che narra. Addirittura, dato che l'autobiografia agisce in avanti (descrive il passato per il futuro), e verso l'esterno (descrive me stesso per gli altri), essa si installa assolutamente nel tempo futuro. Un futuro che, se l'operazione autobiografica riesce, prevedeva da sempre ciò che è stato. La sua condizione d'esistenza è dunque, *a priori*, quella *Wirkungsgeschichte* che apparentemente descrive ma in realtà determina. Sull'autobiografismo di Petrarca si veda MARCO SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Mulino, 1993, pp. 39-101.

<sup>3</sup> Così commenta Jakob, che rimane il teorico più acuto del paesaggio e della sua esperienza culturale e fisica: «la costituzione del paesaggio coincide in effetti con l'occupazione di una altezza, intesa tanto in senso fisico che simbolico e trascendentale. Petrarca ha tramandato un documento eccezionale di questo atto fondatore nella sua lettera detta del Monte Ventoso. Il poeta si inerpica sul Ventoso e guarda, una volta arrivato in cima, verso la pianura. [...] L'uomo nuovo si è distaccato attraverso una trasgressione cosciente dai dettami normativi della teologia [...] e del senso comune, simbolizzato dalla figura di un vecchio pastore. Il soggetto nuovo oltrepassa le regole della pianura - della vita piana e piatta, imposta -, elevandosi con le proprie forze e la propria volontà sulla vetta, da dove eserciterà uno sguardo inusitato [...]. L'uomo sulla vetta si distacca momentaneamente dalla vita precedente (ingenua, presoggettiva) e si confronta con la prospettiva aperta della scoperta: la possibilità di proiettarsi non soltanto nella mente, ma anche visivamente, attraverso lo sguardo paesaggistico, in uno spazio libero. Petrarca lascia con la più famosa delle sue *epistulae* una traccia scritta di questa avventura. [...] Con Petrarca debutta la storia del soggetto, la soggettività in atto. Prenderà, in seguito, innumerevoli forme e percorsi, alcuni più o meno intimamente legati al paesaggio. Si tratta, fra l'altro, della storia dello sguardo, della storia della conquista della natura, della storia della prospettiva, della storia della coscienza di sé e della storia dell'arte in quanto storia del paesaggio» (MICHAEL JAKOB, *Il paesaggio*, Bologna, Mulino, 2009, pp. 33-35). Decisamente più sfumato è il giudizio di Jakob altrove (*Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, in part. pp. 89-112), anche se rimane immutata la conclusione. Pur ammettendo che nell'epistola non c'è alcuna vera rappresentazione del paesaggio alpino, e che questo è integrato e superato da una massiccia costruzione allegorica, Jakob le assegna comunque il ruolo di testo fondatore della moderna rappresentazione del paesaggio. Con un *escamotage* rischioso: Petrarca avrebbe dato il primo saggio di quell'esperienza centrale della modernità che è il sublime naturale, sebbene qui ancora autocensurato mediante la macchina allegorica. L'intuizione spassionata di una natura sovrastante sarebbe il *moderno*, la retorica autocensoria dell'allegoria il *vecchio*. Il salvataggio della modernità

naturale, cioè realistica, autonomamente umana e non più soggetta all'allegorismo medievale. Scoprire che quello spazio, così realisticamente descritto, è per Petrarca innanzitutto occasione per una rappresentazione simbolica del tempo e di una esperienza peculiare di quest'ultimo è, credo, una considerazione che rimette in questione oltre al contenuto della lettera anche il giudizio sulla sua modernità – o meglio, sul significato e natura di quella modernità.

## 2. L'uomo nello spazio: linee e confine

Petrarca avrebbe, primo tra i moderni e ultimo degli uomini medievali, descritto per la prima volta il paesaggio naturale come principio in sé degno di attirare la curiosità umana. Sul mondo ridotto a oggetto di osservazione sensibile si poserebbe lo sguardo di dominio di un uomo consapevole della propria autonoma supremazia intellettuale su di esso. Lo spettacolo della natura attira e solletica la curiosità, e la soddisfa con una risposta in termini di piacere emotivo: stupore, senso di smarrimento, entusiasmo, avventura come gusto della sfida e della scoperta, angoscia per il suo possibile fallimento e così via. L'elenco potrebbe allungarsi. Questa reazione intellettuale e psicologica non è, nei suoi singoli elementi, né anti-medievale né nuova in termini assoluti. Il rapporto con la realtà naturale è tutt'altro che immediato, ammesso che lo possa mai essere, ed è di sicuro mediato letterariamente. Inoltre, quel libriccino portato in tasca è un piccolo, portentoso promemoria. Non appena sarà tirato fuori avrà l'effetto di sciogliere la realtà materiale del panorama alpino osservato da Petrarca e di provocare una vera e propria conversione: intellettuale, emotiva, sensoriale soprattutto. Anche in questo caso i modelli sono letterari: Agostino e Antonio. La copiosa letterarizzazione dell'episodio 'naturalistico' si avverte sin dall'inizio. Come Dante si perde, senza rendersi conto di come vi è entrato, nel labirinto della selva, così Francesco si perde in quel labirinto di sentieri di cui è fatto il corpo del Ventoso. La prima descrizione del monte è in

---

accade al prezzo, come sempre nelle ricostruzioni – più o meno consapevoli, e quella di Jakob lo è ad altissimo livello - idealistiche della storia dei concetti, del sacrificio di un mondo che Petrarca riconosceva come intimamente suo, e di cui l'autocensura allegorica era parte centrale (piuttosto che un freno imposto dal timore innanzi alla scoperta di un inusitato e moderno sublime). Come che sia, alla fine Petrarca deve essere moderno, nonostante se stesso: «Sul Ventoso l'unico ed autentico avvenimento è proprio quell'esperienza del 'sentirsi sopraffatti' [...]. Questo momento indescrivibile, diventato icona della storia culturale, non scopre il paesaggio, ma forse ciò che si potrebbe definire il *fondamento* del paesaggio» (*ibid.*, p. 97). Sugli aspetti strettamente letterari della descrizione dello spazio inaugurata dall'epistola del Ventoso si veda invece Giorgio Bertone, nel mirabile *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 1999 (in particolare, su Petrarca, le pp. 95-147). Bertone ragiona con sapienza sulla sovrapposizione di vista interiore e sensibile nell'epistola del Ventoso, ma assegna la palma alla seconda, in virtù di un pregiudizio intellettuale che vuole comunque Petrarca (anche quando mescola antiche e nuove istanze e queste risultano profondamente segnate, e talora vinte, dalle prime) primo dei moderni, ad ogni costo: «la vista si fa allora – e solo allora – visione, nel senso che assorbe in sé il vecchio contenuto della visione (*somnium*, rivelazione, sogno rivelatore e allegorico, come in Dante, stilnovisti e compagnia), ne eredita i titoli nobiliari e letterari, e la relega nella preistoria culturale. La vista acquista il potere rivelatore che un tempo ebbe il *somnium*, l'invasamento, l'ispirazione interna di uno spirito» (*ibid.*, p. 132).

realtà falsamente tridimensionale: sebbene alto/basso siano nominati, e sempre con una precisa significazione allegorica, il corpo della montagna appare istoriato da un denso labirinto di vie che ingannano il viaggiatore. Lo spazio, non dominato da una chiara volontà di ascesa, confonde dimensioni, misure, capacità di giudizio e analisi (§§8-11). Unica via a risaltare netta sul profilo labirintico del monte è proprio quella, difficilissima ma «verace», indicata dal pastore. Stanco per il vagabondare, alla fine Petrarca siede in una valletta. Qui si ha il primo passaggio dalla dimensione spaziale a quella temporale (§§12-13). Il paesaggio alpino, esclusa la vetta, è un labirinto in cui ci si perde; le sirene che depistano il viaggiatore sono le attrazioni del secolo carnale; il viaggiatore stesso non è che un pellegrino su questa terra: *per valles errabam, inutilis labor, taedio confectum perplexi pigeret erroris, peregrinatio nostra* (§13). Nessuna di queste rappresentazioni dello spazio e dei primi tentativi di ascesa possono definirsi moderni nel senso di antimedievali; ciascuna di queste immagini ha una precisa, lunga, stratificata storia antica e medievale. Ancora più importante è notare che, facendo perno sull'esperienza intellettuale e sensibile dell'oblio, la prima tappa dell'ascesa termina con un ridimensionamento dello spazio reale rappresentato a favore della rappresentazione di uno spazio interiore. È dentro questo che si dispone il sé petrarchesco, e solo dopo aver fatto luce in questa nuova spazialità l'ascesa sarà finalmente possibile. Il salto di dimensione è graduale, il verbo che lo segnala è ancora materialmente spaziale ma stirato in uso metaforico: *Sic saepe delusus quadam in valle consedi. illic a corporeis ad incorporea volucris cogitatione transiliens* (§12). Il passaggio dalla percezione sensibile dei fenomeni ad una esperienza puramente intellettuale è istantaneo, un salto. La vista viene sostituita dall'udito (*talibus me ipsum compellabam verbis*, §12), ma si tratta di un orecchio tutto interiore che ascolta una parola non pronunciata rivolta a se stesso (*me ipsum*). Il movimento da un dominio sensoriale all'altro segnala lo spostamento dalla dimensione fenomenica della sensazione (*corporeibus*) a quella puramente intellettuale della meditazione interiore (*incorporea cogitatione*). Le parole del dialogo interiore sciolgono l'esperienza concreta dell'ascesa e lo spazio fisico della montagna, nel percorso individuale dell'anima verso la beatitudine, con l'effetto di illuminare di rimando l'esperienza concreta dell'ascesa con la luce dell'allegoria. Si tratta di un'allegoria prettamente medievale. La vetta è la *vita beata*; il sentiero arduo è l'*arcta via* della virtù; i movimenti del corpo alludono a quelli *occulti et invisibiles animorum*; la lunga ascesa è infine null'altro che la vita stessa della creatura, intesa come un viaggio, *peregrinatio nostra*. Nulla di moderno in tutto ciò. Il primo moto si compie nello spazio e quindi nel tempo – successione di momenti; il secondo si compie istantaneamente, e quindi più che di un viaggio vero e proprio si dovrebbe parlare di una preparazione interiore che prelude ad un salto di dimensione. La meta dei due viaggi, sebbene allegoricamente paragonabili, è diversa in essenza: la prima si colloca sempre nello spazio e quindi

nel tempo; la seconda si colloca fuori dallo spazio, e quindi fuori dal tempo stesso. L'esperienza che, ancora in vita, può essere fatta della seconda meta è quella esperibile nella meditazione ascetica. L'esperienza del tempo termina nella scoperta di una dimensione che è in effetti un salto fuori dal tempo stesso inteso materialmente. Le espressioni usate da Petrarca sono *successu temporis* (per indicare il tempo del viaggio del corpo) e *in ictu trepidantis oculi* (per indicare il nuovo tempo del viaggio dell'anima). Il punto è che il secondo tempo è fuori dallo spazio-tempo sensibilmente esperibile. E solo il secondo è la vera meta della creatura umana già sulla terra, sebbene quasi impossibile da raggiungere in vita. Questa è, in realtà, la vera vetta scalata da Petrarca nell'ascesa del monte Ventoso. Il viaggio è quindi un viaggio interiore, e il suo nome è *meditatio*. È, sempre, la profondità tutta intellettuale e incorporea del viaggio agostiniano del *redire in interiore homine*<sup>4</sup>. Dallo spazio al tempo, dal tempo all'eterno. L'altezza da cui non si scorge un paesaggio disteso nello spazio, ma uno spazio interiore immerso nella parte incorporea dell'uomo, non è più quella di un monte materiale. Ciò che osserva l'occhio sovrano del mistico è il trascendersi dello spazio nel tempo, e di questo nell'eternità. Lo spazio è visto ma dominato e posseduto attraverso il fuoco della rivelazione della sua inessenzialità, della sua inconsistenza. Lo sguardo sovrano di Petrarca è quello dell'occhio interiore del mistico, e in ciò è ancora pienamente medievale. Sebbene di un medioevo che senza la mediazione tomistica sta riattivando le possibilità intellettuali e teologiche di un Agostino.

### 3. *Un cielo senza stelle*

Sul monte Petrarca si trascina dietro una mappa della regione interiore dell'uomo. Le *Confessioni* di Agostino, nella copia regalatagli dall'amico Dionigi, saranno il solvente che scioglierà il paesaggio concreto osservato dall'alto del Ventoso. Più precisamente, le *Confessioni* – un libro di memorie autobiografiche – serviranno da traduttore sensoriale e dimensionale: dallo spazio si passerà al tempo; dalla vista all'udito; dall'esperienza del tempo come *chronos*, infine, a quella del tempo come *kairos*. Sin qui abbiamo osservato come i segni del paesaggio materiale e le allegorie che le spiegano siano, nell'origine e nel significato, medievali. Manca però, rispetto al tradizionale immaginario allegorico spaziale della cultura medievale, un elemento. Questa mancanza, credo, è

---

<sup>4</sup> E non sarà inutile citare per intero la frase, troppo spesso ripresa in forma abbreviata: «Noli foras ire, in teipsum redi, in interiore homine habitat veritas. Et si tuam naturam mutabilem inveneris, transcendes et teipsum. Illuc ergo tende, unde ipsum lumen rationis accenditur» (*De vera religione*, 39, 72; tutte le opere di Agostino sono citate dall'edizione italiano-latina della Nuova Biblioteca Agostiniana, pubblicata presso Città Nuova, Roma). Quella luce della ragione che per Agostino si accende solo quando, tra le altre cose, si è spenta quella pagana e superstiziosa che le stelle facevano piovere sulla vita degli uomini.

non accidentale e segnala un passaggio importante da un certo modo di concepire lo spazio creaturale, e l'uomo in esso, a un altro, tipicamente petrarchesco, che si manifesta in maniera evidente proprio in quest'epistola. Torniamo a Dante. La montagna, il colle, l'altura spaziale indicano in genere una condizione di elevazione morale e virtuosa. Il 'sopra' è allegoria della beatitudine celeste, o anticipazione terrena della salvezza dell'anima. A questo simbolismo spaziale sono strettamente legate le immagini allegoriche, tra le altre, della luce e del sole. Basti ripensare al colle di *Inf.* I. La posizione sovrana in particolare, raggiunta o osservata dal basso, pone sempre il vettore simbolico dell'allegoria nella direzione verticale ascendente. Ossia, se un personaggio è legato nella rappresentazione letteraria ad un luogo collocato 'sopra', la direzione del suo sguardo è sempre dal basso in alto, anche quando l'altura è stata ormai guadagnata e la meta raggiunta. Perché? Nelle tradizioni antiche, non solo greco-romana, le stelle e i corpi celesti sono l'immutabile bussola che spiega e scioglie i movimenti labirintici che gli uomini compiono nel mondo di sotto. Rivolgere lo sguardo in alto non significa semplicemente cercare di leggere il futuro nel corso degli astri – idea, questa, estremamente semplificata del ruolo culturale e antropologico dell'astrologia nel mondo antico, o sarebbe meglio dire pre-moderno. Negli astri l'occhio pre-moderno individua l'origine degli enti e di tutte le creature, la loro casa immutabile e data da sempre. Al suo sorgere, la sapienza astrologica è un tentativo di spiegare i movimenti degli astri, la fisica celeste, e quindi si tratta di un interrogativo scientifico cui si tenta di rispondere con un linguaggio matematico a sua volta tradotto in mitografia. Non a caso il ruolo centrale in tutte le filosofie, scienze, sapienze (più o meno a elevata temperatura religiosa) legate al cosmo, con tutte le loro diramazioni, spetta al numero. In origine la disposizione osservatrice e il furore misuratore degli uomini nasce dalla convinzione che la vera vita, ciò che veramente accade ed ha senso - e dà senso a tutto il resto -, è ciò che riguarda il cielo. Il movimento dei pianeti, delle stelle, le loro complesse coreografie e corrispondenze numeriche sono gli «atti e le passioni» di questi abitanti del cielo, e le cosmologie, più che gli oroscopi astrologici, sono le biografie di quegli individui celesti. In quelle biografie, narrate matematicamente e mitologicamente, sono contenute le biografie di tutte le creature. In un contesto simile, l'uomo prima retrocede a puro spettatore di uno spettacolo che lo sovrasta, dopo cercherà di introdursi sensatamente in questo perfetto ingranaggio anche attraverso, tra le tante misurazioni celesti fornite, gli oroscopi. Cosa sono questi se non il tentativo da parte degli uomini di accordare le loro altrimenti dissonanti esistenze al ritmo eterno e certo degli abitanti celesti? Questo sguardo inclusivo di sé nel cosmo è spezzato, reso impossibile in Petrarca, e la sua assenza è rappresentata concretamente dalla direzione discendente, e non ascendente, del suo sguardo dalla cima del Ventoso. Questa *mutatio* separa la vita degli uomini da quella del cosmo; le due biografie

non sono più in accordo, nessuna musica celeste cala ormai dalla volta stellata sulla terra<sup>5</sup>. L'armonia del cosmo, che la decifrazione del moto degli astri vorrebbe svelare, è sparita. Con il cristianesimo, e con la complessa tessitura che il medioevo compie di platonismo e aristotelismo sul corpo esilissimo dell'originaria sapienza filosofica cristiana, la situazione non si modifica radicalmente. Il punto più alto di compromesso tra queste due tradizioni è probabilmente l'angelologia medievale, dallo Pseudo-Dionigi a Dante. Proprio Dante nel *Convivio*, e basti qui come sostegno alla tesi, identifica le stelle/corpi celesti con le intelligenze angeliche. Nel *Purgatorio* poi Dante fa dell'eden una prefigurazione della salvezza celeste, in modo che quella altezza fisica sia un'allegoria dell'altezza incorporea dell'empireo, cioè sempre della salvezza eterna. E, si ricordi, giunto in cima alla montagna del *Purgatorio*, la direzione dello sguardo di Dante è alla fine sempre ascendente: la meta sono le stelle. L'eden è sempre una meta parziale, ed è il luogo in cui si verifica l'esperienza sublime, supremamente ascendente, del *trasumanare*. Torniamo all'epistola del Ventoso forti di questa breve immersione in Dante. Nella lettera vi è un solo riferimento, puramente cronachistico, al sole e alla luna. Nessuno alle stelle. La scalata si compie in una giornata, lungo l'arco diurno, e termina al calare del sole. Il simbolismo, piuttosto generico, della giornata scandita da luce-oscurità come la durata di una vita umana (dalla nascita alla morte), sebbene presente, non sembra centrale nell'immaginazione di Petrarca. Arrivato in cima la direzione dello sguardo è verticale ma discendente:

nubes erant sub pedibus; iamque mihi minus incredibiles facti sunt Athos et Olympus, dum quod de illis audieram et legeram, in minoris fama monte conspicio. [18] Dirigo dehinc oculorum radios ad partes Italicas, quo magis inclinatus animus; Alpes ipse rigentes ac nivosae, per quas ferus ille quondam hostis Romani nominis transivit, aceto, si fama credimus (Liv., ab urbe cond. 21, 37, 2), saxa perrumpens, iuxta mihi visae sunt, cum tamen magno distent intervallo. suspiravi, fateor, ad Italicum aerem animo potius quam oculis apparentem, atque inexistimabilis me ardor invasit et amicum et patriam revidendi. ita tamen ut interim in utroque nondum virilis affectus molliem increparem, quamvis excusatio utrobique non deforet magnorum testium fulva praesidio (§§17-8)

Con le nubi sotto i suoi piedi, lo sguardo si dirige verso l'orizzonte lontano della penisola, e allo stesso modo e nella stessa direzione si inclina la prospettiva del desiderio del viaggiatore. Sono i beni terreni ad essere dominati e soppesati dallo sguardo che cala dall'alto. Neppure per un attimo Francesco è colto dalla tentazione di rivolgere lo sguardo ancora più in alto, verso i cieli e i suoi abitanti, le stelle: la prospettiva ascendente è del tutto assente. Insieme alla vista, però, inclina,

---

<sup>5</sup> Sulla concezione astrologica antica e l'idea di destino che se ne ricava, mi baso qui in particolare sui fondamentali studi di Giorgio De Santillana (*Fato antico e fato moderno*, Milano, Adelphi, 1985 e, con HERTHA VON DENCHEND, *Il Mulino di Amleto*, ivi, 1993<sup>2</sup>) e sul classico, e sempre utile, HUGO WINCKLER, *La cultura spirituale di Babilonia*, Roma, Editori Riuniti, 2004, in part. pp. 49-82.



attratto dalla gravità troppo umana dei beni terreni, anche l'animo del poeta. Petrarca ne è consapevole, e si affretta, ben prima di prendere in mano il suo Agostino, a saltare nuovamente dalla descrizione spaziale alla meditazione interiore. Il passaggio è ancora segnato dal movimento dallo spazio al tempo: *Occupavit inde animum nova cogitatio atque a locis traduxit ad tempora* (§19). Questo tempo è ancora *chronos*, successione di momenti: sono i fatti trascorsi nel decennio successivo agli studi giovanili a Bologna. Dall'altura Petrarca sta osservando le azioni del proprio passato e scopre che, sebbene l'altezza, cioè la distanza cronologica dal vissuto biografico, aiuti a distinguere con precisione il passato, questo non è ancora leggibile come un'immagine unitaria dotata di senso. La conclusione è chiara, dopo aver ammesso che le tempeste delle passioni e della vita che vede in basso (nel passato) non si sono ancora del tutto placate: *Tempus forsitan veniet, quando eodem quo gesta sunt ordine universa percurram*. Su questa autoprofezia a posteriori, che mi sembra il cuore dell'epistola, tornerò alla fine. La visione delle tempeste del passato, la metafora è petrarchesca, lo attrae a tal punto che confessa di aver dimenticato per un lungo momento il luogo in cui si trovava e il motivo per cui vi era giunto. L'occhio fisico infine si riapre, riprende coscienza proprio mentre incombe il momento del ritorno. Solo nei §§25-27 si assiste, finalmente, alla vera descrizione fisica dello spettacolo alpino. Vede il porto di Marsiglia, Acque morte, il tratto del Rodano, i monti dell'interno. Nulla di più. Il catalogo è sobrio: la descrizione è tanto rapida per preparare lo *shock* finale. Aperto il libro di Agostino per sollevare anche l'animo insieme al corpo ricreato dalla visione dello spettacolo alpino, Petrarca si trova di fronte alla celebre condanna degli spettacoli ingannevoli dei sensi: *et eunt homines admirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et oceani ambitum et giros siderum, et relinquunt se ipsos* (*Confessiones*, x, 8, 15). Si noti *en passant*, anche l'osservazione celeste (*giros siderum*) è per Agostino uno spettacolo che distrae dalla vera meta del viaggio umano. L'uomo deve sfumare l'allegorismo stelle-Dio perché l'essere trascendente di Dio non venga scambiato letteralmente per le stelle. Si ricorderà, Agostino è il primo padre della Chiesa a lanciare una condanna irrevocabile sull'astrologia. E questo è ovvio in ambito cristiano: Dante non sarà meno severo con gli indovini, e taglierà corto intorno alla sapienza poliedrica di un Michele Scoto apostrofando le sue arti come «magiche frodi» (*Inf.* xx 117) – anche se la brevità è forse qui prova della fretta con cui Dante vuole lasciarsi dietro una questione spinosa, piuttosto che di una superficiale liquidazione. Ma la vera questione è che la condanna di Agostino coinvolge, insieme all'astrologia e all'osservazione delle stelle, la concezione del destino umano elaborata nei lunghi secoli pre-cristiani. E qui torniamo alle stelle.

#### 4. *Il destino e l'autobiografia*

Dopo la lettura del brano di Agostino, Petrarca ritrae lo sguardo dal paesaggio e ammutolisce. In me ipsum interiores oculos reflexi: il vero occhio che deve perlustrare il cammino dell'uomo e puntare alla vera meta è finalmente chiamato con il nome che gli spetta. Oculus interior, l'occhio che prepara la visione mistica mediante la meditazione. Il passaggio dall'interno all'esterno, dallo spazio fisico alla meditazione interiore è segnato dal silenzio. Il silenzio è la condizione materiale, e l'analogo metaforico, della cecità sensibile del mistico, rapito dalla visione dell'incorporeo pur essendo il suo occhio fisico aperto sulla realtà corporea e sensibile. La lettura del libro, solo all'inizio conviviale (Gherardo ascolta attentamente), apre il territorio solitario del silenzio, nel quale Francesco si immerge rapidamente. L'insegna posta sulla porta di questa regione interiore è un'ammonizione intorno alle insidie dell'occhio sensibile: quod intus inveniri poterat, quaerentes extrinsecus. Da questo momento in poi il paesaggio alpino scompare rapidamente, e verrà ricordato soltanto alla fine della lettera. La sua esperienza, qualunque ne sia la rappresentazione letteraria (moderna o meno), si conclude con un ridimensionamento energico della bellezza degli spettacoli naturali<sup>6</sup>. Una volta disceso Francesco si volterà più volte ad osservare la cima del monte, ma la considerazione sarà nell'ordine, piuttosto scontato a questo punto, del contemptus mundi: «Quotiens, putas, illo die, rediens et in tergum versus, cacumen montis aspexi! et vix unius cubiti altitudo visa est prae altitudine contemplationis humanae, si quis eam non in lutum terreae foeditatis immergeret». L'altezza del Ventoso è poca cosa di fronte all'altezza incommensurabile della contemplazione umana che tende a Dio. Questa seconda altezza è insieme profonda, perché si immerge nel dominio interiore dell'uomo (l'anima), e vertiginosamente alta, perché mira all'altezza trascendente dell'essere divino. In questo processo di meditazione-contemplazione, che a fatica si potrebbe rappresentare fisicamente come un viaggio dell'anima, lo spazio fisico è scomparso. A differenza del viaggio dantesco dell'anima che letteralmente attraversa tutte le regioni dell'essere creaturale, quello di Petrarca, sulla scorta di Agostino, è un percorso interiore che inizia proprio cancellando la fisicità spaziale del mondo creato. Questo, per Francesco, non è che regio dissimilitudinis, il territorio labirintico in cui il frammento umano è caduto, aggirandosi nel peccato

---

<sup>6</sup> Pare difficile ammettere che questa prospettiva interna, l'immersione nel territorio incorporeo della soggettività, il silenzio che occlude la vista e prepara la discesa *in interiore homine* siano tutte strategie che metterebbero in rilievo, per contrasto e paradossalmente, proprio ciò che cancellano: il monte, il sentimento sovrastante della natura ecc. Così Jakob: «la strategia allegorica che rimuove la natura per indicare il cammino verso l'interiorità, appartiene all'ambito dell'esperienza del sublime» (*Paesaggio e letteratura*, cit., p. 99). Per ammettere una conclusione del genere, bisogna intendere la scalata come allegoria della discesa nella regione dell'io. L'ascesa come allegoria della *meditatio* interiore: interpretazione che confonde l'allegoria del monte con l'esperienza della *conversio*, che non è affatto allegorizzata dall'ascesa, ma anzi ne è l'opposto. Insomma, l'allegoria può pure essere per Petrarca eco stantia di un medioevo che non gli appartiene più; ma, dove c'è, va intesa correttamente, e non come una generica strategia autocensoria. A meno che non si interpreti il testo guidati da Kant e la sua nozione di sublime, piuttosto che da Agostino e la sua nozione di conversione interiore.

e scontando la sua abissale distanza da Dio. Il viaggio di Petrarca, che termina nella visione dell'immagine di Dio conservata nell'anima dell'uomo, consuma la spazialità materiale della regio dissimilitudinis che è il creato, sino a raggiungere l'identità con il puro, semplice, stabile ente Divino. Unum, bonum, verum, certum, stabile, la cinquina con cui Francesco termina l'epistola, sono qualità dell'ente divino, e il poeta non può che aspirare a fare della propria esistenza un'immagine unitaria che possa bene essere espressa attraverso quegli stessi attributi. L'immagine leggibile come un segno dotato di senso unitario è l'anima che ha raccolto i frammenti sparsi dell'esistenza passata in un destino individuale, unum, bonum, verum, certum, stabile. Meditazione, contemplazione, autobiografia convergono nel medesimo punto. Quel destino che l'anima è chiamata a costruire da sé, dopo essersi riconosciuta simile al creatore, non potrà che essere buono, vero e uno. L'acquisizione, allora, è di natura certo contemplativa, come ho ripetuto più volte, ed ha in particolare come oggetto la comprensione del mistero del tempo passato. La conquista, reale o solo auspicata nella lettera, riguarda la dimensione del tempo in cui l'uomo è gettato, non la dimensione spaziale. Questa è presente come opposto negativo di quella (seduce gli uomini con i suoi spettacoli, distraendoli) o, prima della 'conversione' meditativa, come suo doppio fisico (la molteplicità degli oggetti che si offrono alla vista è simile a quella dei fatti accaduti in passato). In entrambi i casi, la visione, la comprensione, la rappresentazione dello spazio fisico è del tutto soggetta ad un discorso che non solo lo trascende, ma che addirittura mira a mostrarne la vacuità intellettuale e morale. Torniamo per un attimo al cielo vuoto di stelle che fa da sfondo all'ascesa del Ventoso. Il destino uniforme e rettilineo che Petrarca cerca non è in alcun modo inscritto nelle stelle, e quindi non si può leggere in esse. La macchina cosmologica si rompe nel momento in cui il granello della libera volontà umana ne insidia la gigantesca perfezione e regolarità. Se è così, allora l'unica rivoluzione possibile nell'universo cristiano sarà quella della conversio, del ritorno dentro se stessi. Ma la rivoluzione come conversio è il netto movimento di rottura che porta l'uomo a separare il proprio destino da quello del resto del mondo creaturale; e, per un altro verso, a cercare un accordo più puro, letteralmente originario: quello con la scintilla divina nascosta sin dalla creazione nell'anima dell'individuo. Questa misura cui ci si deve accordare, l'unica veramente giusta e perfetta perché proviene da Dio, nasconde il segreto dell'identità di creatura umana e divinità, come insegnato dal *Genesi* (I, 26: *faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*). La *conversio*, dunque, è una rivoluzione che si presenta come ritorno alla misura da Dio inscritta nell'anima dell'uomo. Mentre si rompe lo specchio notturno degli astri in cui l'uomo vedeva riflessa la propria esistenza, si torna alla visione dello specchio segreto nascosto nel fondo dell'anima. Su questo specchio l'uomo riconosce se stesso come creatura di origine divina, scopre il proprio destino identificandosi con l'origine divina, ma al prezzo di negare qualunque divinità allo

specchio celeste. Questo cielo privo di stelle, oscuro e «d'ogne luce muto», è lo sfondo in cui si consuma una rottura profonda con quella sapienza arcaica che attraversa ancora l'intero medioevo e arriva a comprendere lo stesso Dante. È con ogni evidenza, quello inaugurato da Petrarca, uno scenario malinconico. La malinconia (il senso di incompiutezza esistenziale, l'impotenza, il caso ingovernabile, l'indecisione, l'inquietudine) che caratterizza la condizione di Petrarca in tutta la lettera non coinvolge mai, nella sua visione, il mondo creaturale. Essa diventa una sonda per calarsi nella profondità del proprio animo, senza consentire mai al soggetto di aderire veramente al mondo circostante. La vista ascendente, con il suo desiderio di approssimarsi a Dio leggendo innanzi tutto l'essere e il destino individuali nelle creature a lui più vicine, gli astri, è impossibile. Le stelle per tutto il medioevo funzionano da cerniera tra il visibile e l'invisibile, tra il corporeo e l'incorporeo. Creature angeliche, intelligenze motrici esse legano direttamente il mondo delle creature mortali all'essere divino attraverso il movimento fisico dei cieli, che presidono<sup>7</sup>. Nella loro luce brilla l' 'inclinazione' che cala direttamente nel composto umano in formazione. Beatrice lo sa bene, e lo rinfaccia a Dante che aveva usato male il suo libero arbitrio deviando dal corso segnato per lui nei cieli: «Non pur per ovra de le rote magne,/che drizzan ciascun seme ad alcun fine/secondo che le stelle son compagne,/ma per larghezza di grazie divine,/che sì alti vapori hanno a lor piova,/che nostre viste là non van vicine,/questi fu tal ne la sua vita nova/virtualmente, ch'ogne abito destro/fatto averebbe in lui mirabil prova» (Pg. xxx 109-17) Quella luce si è però spenta per Petrarca. Non illumina in alcun modo l'origine o il destino della creatura umana.

In questo senso la lettera del Ventoso dimostra come Petrarca, non avendo «compassione»<sup>8</sup> che per la propria anima, non possa nutrire empatia verso il mondo fenomenico in generale. Quella compassione che il mondo antico, sino a Dante, conosce sotto il nome di armonia universale, armonia del mondo, musica delle sfere. Essere privi di compassione per il creato significa dunque non concepire il cosmo come armonia universale. Lungi dall'avere una oggettiva percezione, realisticamente moderna, della natura fenomenica, o forse proprio per questo, Petrarca non vede, non comprende il mondo creaturale non umano. Il suo sguardo è esclusivo: esclude ciò che non è

---

<sup>7</sup> Cfr. ad esempio (ma il *Convivio* potrebbe essere citato, a questo proposito, quasi ad apertura di pagina): «Dico anche che questo spirito viene per li raggi de la stella [Venere]: per che sapere si vuole che li raggi di ciascuno cielo sono la via per la quale discende la loro vertute in *queste cose di qua giù*. E però che li raggi non sono altro che uno lume che viene dal principio de la luce per l'aere infino a la cosa illuminata, e luce non sia se non ne la parte de la stella, però che l'altro cielo è diafano, cioè trasparente, non dico che vegna questo spirito, cioè questo pensiero, dal loro cielo in tutto, ma da la loro stella. 10. *La quale per la nobilità de li suoi movitori è di tanta vertute, che ne le nostre anime e ne le altre nostre cose ha grandissima podestade [...]*» (*Convivio*, II, VI, corsivo mio; si cita dall'edizione a cura di Cesare Vasoli in DANTE, *Opere Minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, vol. V, parte prima, tomo II). Riflessioni notevoli sul rapporto tra angelologia, cosmologia, destino, libero arbitrio in Dante sono in MASSIMO CACCIARI, *L'angelo necessario*, Milano, Adelphi, 1986, in part. pp. 96-107. Per la malinconia come scenario desolato in cui il soggetto proietta il proprio sentimento di depressione solitaria e dissonante, il riferimento ovvio è, per contrasto, all'armonia dell'universo studiata da LEO SPITZER, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, Mulino, 1967.

<sup>8</sup> Uso il termine nel senso indicato in JAMES HILLMAN, *Malinconia senza dèi* in Beatrice Frabotta (a cura di), *Arcipelago Malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, Roma, Donzelli, 2001.

interiorizzabile come possesso dell'anima e traducibile nel suo dominio. Se, con Agostino, Dio risiede nell'anima umana, nella più inaccessibile e intima parte dell'uomo, l'effetto, facilmente verificabile in Petrarca, è che il mondo è disabitato. È null'altro che *regio dissimilitudinis*. Gli dèi se ne sono davvero andati, e con essi sono scomparsi i loro secolari guardiani, le stelle. Torniamo per l'ultimo volta al tempo. «*Tempus forsitan veniet, quando eodem quo gesta sunt ordine universa percurram*»: quel tempo è il sito sicuro di chi è arrivato in porto, o ha finalmente raggiunto la cima, e da lì può volgere lo sguardo dietro-sotto. È più che una semplice distanza temporale; è la distanza intellettuale da cui è possibile risalire al passato sapendolo inevitabilmente trascorso e non più insidiante il presente. Questa conquista è la posizione dalla quale si può intraprendere il progetto autobiografico. *Percurro* è metafora di *narro*. La narrazione si svolgerà dunque come un sentiero ordinato attraverso le regioni del passato, e finalmente queste appariranno in una disposizione perfetta, unitaria, *quel medesimo ordine in cui realmente sono state compiute*. L'ordine armonico delle *res gestae* è l'immagine unitaria che la vita di un uomo rivela quando essa è interamente leggibile alla luce di un destino individuale chiaro. Ancora per Dante nelle stelle è possibile individuare la forma del destino umano. I cieli, adeguatamente osservati, sono ancora in grado di narrare l'ordine del creato, e in questo le biografie umane. Il destino individuale è nella *Commedia* ancora illuminato dalla luce stellare; le stelle stesse narrano, fuori di metafora, la struttura dell'universo: «Li numeri, li ordini, le gerarchie [angeliche] narrano li cieli mobili, che sono nove, e lo decimo annunzia essa unitade e stabilitade di Dio. E però dice lo Salmista: "Li cieli narrano la gloria di Dio, e l'opere de le sue mani annunzia lo fermamento"» (*Convivio*, II, V, 12). Quel destino, nella pratica meditativa e autobiografica della lettera del Ventoso, è invece ora illuminato dal punto luminoso che si trova alla fine di un percorso tutto interiore, la luce divina che brilla direttamente dentro l'animo umano. La vita dell'individuo rivela il proprio destino solo quando il suo tragitto riceve adeguata luce dal lume nascosto dentro: «*Intravi et vidi qualicumque oculo animae meae supra eundem oculum animae meae, supra mentem meam lucem incommutabilem*». Nessuna stella può ormai illuminare quel cammino.