

# **Ezio Raimondi and Giuseppe Mazzotta**

## *Per Laura o per Beatrice? Le due voci d'Europa*

### **Come citare questo articolo:**

Ezio Raimondi, Giuseppe Mazzotta, *Per Laura o per Beatrice? Le due voci d'Europa*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 39, no. 20, maggio/agosto 2015

Martedì, 24 agosto 2004, ore 11.15

Relatori:

**Giuseppe Mazzotta**, Yale University, Presidente della Dante Society of America

**Ezio Raimondi**, Professore emerito dell'Università di Bologna, Presidente IBC Emilia-Romagna

Moderatore:

**Davide Rondoni**, poeta e scrittore

**Moderatore:** Quando si ha che fare con due grandi autori, due grandi classici, in questo caso, come Dante e Petrarca, ci si accorge che il problema non è tanto che, da molti anni, da molti secoli, si parla di loro, ma è che da molti anni e da molti secoli loro parlano di noi. E quindi, l'attenzione alla loro opera, è un modo con cui uno presta attenzione a se stesso. Il classico è tale, infatti, perché continua a dire qualcosa di vivo alla mia vita.

Abbiamo voluto soffermarci, in questa edizione del Meeting, su questi due autori, in particolare su Dante e su Petrarca, non solo per la ricorrenza che molti voi sanno, del settecentesimo di Petrarca, che ricorre quest'anno, e che ha visto in tutto il mondo, e in tutta Italia, anche celebrazioni; ma perché ci sembra possibile anche verificarlo e impararlo dai due amici e professori che ho di fianco a me; ci sembra che nel rapporto, nella differenza, nella discussione, nel legame, che esistono tra questi autori, sia messo a fuoco, sia indagato, sia inquietata una questione che ci riguarda e che è il rapporto tra me, la mia coscienza, la mia vita, il tempo, il tempo che passa, il tempo come dimensione della storia. Ed è ciò che può salvare il tempo, ciò che può salvare la storia. Sono due autori, cristiani, con un accento profondamente diverso, ma anche con tanti accenti che si richiamano. Ora, quello che faremo adesso, per questa oretta, oretta e un quarto, è quello di provare a indagare il loro colloquio, le loro differenze, appunto. Questo per vedere anche, nella nostra

vita, nel modo con cui noi pensiamo a noi stessi, al rapporto con il tempo e con ciò che può salvare il nostro tempo, la nostra vita, quali sono le differenze, quali sono le possibilità. In questi anni abbiamo sentito sempre parlare dell'Europa, delle radici dell'Europa; un discorso che appena si inizia, in genere, è già noioso. Abbiamo voluto dare il titolo "Per Laura o per Beatrice?" non tanto per fare un gioco un po' provocatorio, ma perché alle radici della cultura europea, effettivamente, sta l'attenzione che questi due uomini hanno avuto nel parlare anche di queste due donne, e nel parlare quindi di che cos'è il loro destino. Le persone che vedete qui accanto a me sono due, oltre che due amici del Meeting - non è la prima volta, fra l'altro, che sono con noi -, ma sono, forse, tra i più prestigiosi studiosi e interpreti della Letteratura italiana nel mondo. Ezio Raimondi, alla mia destra, professore che conoscete, ha fatto l'unico errore nella sua vita che è stato quello di laurearmi, ma a parte questo, ha condotto, e conduce, una specchiata carriera di studioso, con numerosissimi libri. Adesso, se volete informazioni dettagliate, andate su Internet: ci sono quelle cinquantasei, cinquantasette pagine su ciascuno di loro, e la biografia ve la vedete lì... Però, insomma, volevo ricordare soprattutto i grandi studi che hanno influenzato molti libri scolastici, su Manzoni e su Dante.

Alla mia sinistra, invece, Giuseppe Mazzotta, che ringrazio anche perché è qui, strappando un po' di tempo alle sue brevi vacanze italiane. Perché Mazzotta insegna a Yale che, come sapete, è forse la più prestigiosa Università degli Stati Uniti; vi insegna Letteratura italiana, ed è anche lui autore di numerosi saggi, sia su Dante sia su Petrarca, e lo ringrazio perché ha accettato di venire a fare questa relazione.

Ora, parlare di Dante e Petrarca è come quando ci si trova a parlare al bar e ci si dice se era meglio Crujiff o Maradona; il problema, in altre parole, non è stabilire chi è meglio, evidentemente, oppure se è più bella la Naomi Campbell o la Schiffer; questo non è il piano della discussione, perché è difficile arrivare a questo. Però io ringrazio questi due amici che hanno accettato d'introdurci alla conoscenza migliore di questi due autori, perché l'approfondimento è quello che salva la vita dalla banalità, salva la vita dalla superficialità. Adesso ascoltiamo le loro due relazioni; vi avviso che bisogna tenere il cervello acceso, questo è un invito che il Meeting fa sempre, perché il Meeting è un posto dove bisogna tenere il cervello acceso, rispetto a quasi tutti gli altri ritrovi, o a tutti gli altri momenti in cui si guarda qualche cosa, come in televisione, ove ti chiedono di spegnere il cervello. Qui invece il cervello bisogna tenerlo bene acceso. Faremo due interventi, poi io farò una brevissima conclusione. La prima parte tocca a Mazzotta.

**Giuseppe Mazzotta:** Grazie. Nella formazione del Petrarca, fondamentale e continua, si rivela l'incontro con Dante e la sua Opera. A coloro che, lui ancora vivo, lo accusavano di non volersi riconoscere in Dante - come tanti critici ancora oggi continuano ad accusarlo, in nome di una cosiddetta "angoscia dell'influenza" - o di occultarne il valore, Petrarca ribatte

con forza, raccontando un ricordo della sua infanzia.

Nella lettera inviata a Boccaccio, nega che Dante gli sia estraneo. Lo ricorda, anzi, come amico e compagno del padre, e colloca entrambi nella trama di comune vicende politiche e del comune destino dell'esilio. In breve, Dante fa parte della sua eredità di lingua, di patria e di cultura.

A parte il fatto biografico del rapporto che li unisce, l'opera poetica di Dante rende familiare a Petrarca i più diversi campi del mondo, dell'arte e del pensiero. Un mito, quello di Ulisse, mette in luce quanto Petrarca accolga il carattere peculiare dell'immaginario dantesco, e lo pieghi in una direzione personale.

Nella Divina Commedia - nel canto XXVI dell'Inferno, naturalmente - Ulisse, visto da una prospettiva cristiana, segna la decadenza del mondo classico, la sua distanza dalla rappresentazione cristiana del mondo. Nell'antica Grecia non c'era scolaro che non sapesse del ritorno di Ulisse in patria, alla terra di origine. L'Odissea omerica è il racconto della nostalgia dell'eroe che da Itaca viaggia in terra straniera, a Troia, e dopo dieci anni di guerra e dieci anni di patimenti, naufragi e solitudine, torna ad Itaca, sconosciuto a tutti. Il mito greco descrive il viaggio come un circolo che ritorna su se stesso e, nella sua forma definita e circoscritta, rivela i caratteri della perfezione e della bellezza che sempre hanno le forme finite. Nel canto ventiseiesimo dell'Inferno, Dante cambia la rotta del mito e, cambiandola, mette in luce i limiti dell'ethos classico come ethos dei limiti. Per Dante, Ulisse torna a casa, ma la sua vera avventura comincia proprio quando, nel mito greco, la storia sembrava esaurita. Egli guarda verso mari lontani. Ricomincia il suo viaggio e trasgredisce i limiti della conoscenza. Il circolo omerico si scioglie nella linearità di un'esperienza aperta che, però, si consuma nella tragedia di un naufragio. Dietro la revisione dantesca dell'Ulisse Omerico si staglia, come nel nostro tempo ha segnalato Ungaretti, l'ombra di Enea, l'eroe a cui nessun ritorno è possibile e che viaggia sempre verso luoghi ignoti e promessi.

L'invenzione dantesca del mito di Ulisse esercita un fascino misterioso nel cammino del poeta, anche lui viandante verso mete fino allora inesplorate. Parecchi luoghi del Purgatorio e del Paradiso, collegano e contrappongono il pellegrino ad Ulisse. Due sono le fondamentali differenze tra i due viaggi: Ulisse viaggia spinto dalla curiosità scientifica, di voler sapere; il viaggio di Dante ubbidisce a un richiamo di amore, l'amore di Beatrice. In più, l'errore di Ulisse è di credere che i misteri del mondo siano accessibili alla ragione umana, di pensare che si possano attraversare il regno della notte e della morte, restando nell'orizzonte dell'ordine naturale. È questa la grandezza di Ulisse, la sua hybris e la sua follia, che inesorabilmente lo fa precipitare nell'abisso. Da essa Dante si distacca in virtù della persuasione che si verifica un'ascesa solo a partire dalla discesa nella profondità dell'io, nel disordine di aspirazioni e di male della propria interiorità. Al mito ellenico di Ulisse, Dante accoppia la tormentata introspezione lirica di Davide. È appunto con la voce di Davide, con

il suo miserere me, che il pellegrino reagisce al naufragio metaforico che avvia il primo Canto dell'Inferno.

Petrarca si appropria dell'interpretazione dantesca di Ulisse. Nella sua opera più profonda e più profondamente autobiografica, le Familiars, eleva l'Ulisse di Dante a modello della sua personale ricerca, pur riconoscendo il ruolo della poesia di Davide. Di questo Ulisse, Petrarca sottolinea l'ambigua doppiezza, l'accortezza verso gli uomini, e condivide la curiosità per i viaggi in terre sconosciute. Ulisse, per Petrarca, è il filosofo retore, maestro dei vari stili attraverso i quali occulta se stesso, lasciando coincidere la maschera con la verità e custodendo una conoscenza segreta, il segreto della sua autoconoscenza.

In aperta polemica con Dante - ma si tratta, di fatto, di una polemica con Boccaccio, che identifica Dante con Ulisse nel suo Trattatello - Petrarca piega il mito di Ulisse in una direzione politica che comporta una ricaduta della lettura teologica di Dante nell'ambito dell'umano. Vorrei rapidamente illustrare le implicazioni di questa affermazione. Nel 1341 il Senato romano conferisce a Petrarca la laurea poetica. L'evento è commemorato da un discorso che egli pronuncia sul Campidoglio. Dall'alto della sua prospettiva, consapevole dell'abbandono in cui versa la città, senza l'autorità imperiale e papale - il papa vive ad Avignone -, circondata dalla sepolcrale fissità delle rovine degli antichi monumenti, Petrarca celebra sia il ritorno epocale della poesia a Roma sia l'eredità spirituale di Roma.

Assumendo la maschera della ninfa Eco, la fanciulla che ama, non riamata, Narciso, egli raccoglie gli echi che emanano dalle pietre e dalla memoria dei poeti, come se in essi si trovasse ancora vivo il senso intimo della tradizione.

Un testo in particolare, il Pro Archia di Cicerone, occupa un posto centrale nella riflessione del Petrarca. Nel 62 a.c. Cicerone difende in tribunale il poeta Archia, siriano di nascita, che avendo vissuto nelle città greche dell'Italia meridionale - Reggio, Taranto, Napoli - e in virtù del suo essere poeta, aveva ricevuto il privilegio di cittadinanza romana. Il Procuratore romano tuttavia revocò tale privilegio, e Cicerone patrocinò la causa di Archia ottenendo la revoca della condanna. Ma Cicerone fa di più; oltre a salvare Archia dall'esilio, difende le ragioni della poesia dalle pretese dei tribunali e della politica. Nelle pieghe più riposte del Pro Archia sorge la rivendicazione della dignità originaria della poesia, nell'economia della città e, più ancora, la polemica contro l'espulsione dei poeti dalla Repubblica di Platone. Per Petrarca, il "discorso di Roma" annuncia e dà vita al suo progetto di fondazione della cultura per i tempi moderni. In questo suo progetto egli volta le spalle alla pura razionalità delle scienze aristoteliche, alla fisica della natura, alle speculazioni scolastiche, e alle organizzazioni enciclopediche e intellettualistiche del sapere. E volta le spalle, quasi fosse una necessità di passare dal piano mistico e inattuale, staccato dalla realtà dell'esperienza dantesca della poesia, alla visione autenticamente moderna che Petrarca, invece, intende elaborare.

Il senso dantesco della poesia, del ritorno del poeta alla sua casa, che Petrarca pretende

sostituire, è messo in atto nell'attacco del Canto XXV° del Paradiso: "Se mai continga che 'l poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra, / sì che m'ha fatto per molti anni macro, / vinca la crudeltà che fuor mi serra / del bello ovile ov'io dormi' agnello, / nimico ai lupi che li danno guerra; / con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta, e in sul fonte / del mio battesimo prenderò 'l cappello".

È una visione della poesia da cui Dante non si discosterà più. Questa non è però poesia del ritorno e della nostalgia per il passato. È la poesia dell'esilio e della speranza. L'umano desiderio che la città natia apra le sue porte per accogliere il poeta esule, nasconde un messaggio più complesso. La speranza, che è virtù teologica e non l'inganno di Pandora, è per Dante la chiave del futuro e del passato. Nell'orizzonte di questa virtù il poeta si pone nella storia e contro la storia, in un viaggio che Dante evoca con il riferimento alla fonte "del mio battesimo", luogo sacrale dove l'esperienza dell'Esodo viene liturgicamente rivissuta: il poeta ritorna per coinvolgerci nella necessità di una comune peregrinazione.

Questi due modelli di poesia, in apparenza così diversi l'uno dall'altro, uno inattuale, il dantesco, l'altro moderno, quello del Petrarca, racchiudono tutto l'arco dell'esperienza dell'Occidente, si trovano intrecciati in modo essenziale perché le loro visioni sorgono dalla medesima radice. Sono accomunate dal principio della soggettività irriducibile della poesia, ma le loro rispettive soluzioni non si pongono sullo stesso piano. Per sondare la complessità di questi due modelli guardiamo un po' da vicino la Vita Nuova di Dante e il Canzoniere di Petrarca. Due testi autobiografici, in cui entrambi riflettono sulle modalità di rappresentazione dell'io.

Sia la Vita Nuova sia il Canzoniere, sono presentati come racconti di vicende personalmente vissute e riproposte come storia interiore. L'uno e l'altro libro si muovono nell'ambito delle Confessioni di sant'Agostino. E parte dall'enigmatico incontro tra il poeta e la donna, Dante e Beatrice, Petrarca e Laura. All'incontro amoroso si congiunge per necessità la nascita della poesia. Per entrambi l'amore mobilita le facoltà del pensiero. E per entrambi l'incanto dell'incontro amoroso - evento che apparentemente li isola dal mondo oggettivo - li fa scendere negli strati profondi della loro soggettività, diventa l'occasione per un'altra occasione d'incontro e di un doppio apprendistato, nel senso di un'educazione sentimentale, e nel senso di un apprendistato poetico.

La Vita Nuova esordisce come "libro della memoria": "In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere". Dante, cioè, incomincia interrogando la propria memoria, interpretando i segni del passato nella persuasione, platonica, che ricordo equivale ad apprendere. L'esperienza decisiva del suo doppio apprendistato si presenta come desiderio di sciogliere l'enigma di Beatrice: il poeta-amante vuole affermare la luminosa apparizione dell'amata, gli elusivi e impenetrabili segreti che ella contiene e che la fanno apparire come inviolabile enigma.

Fin dal primo incontro, questo amore lo sconvolge con la sua violenza e il suo orrore. Il

primo sonetto che scrive, il primo che scrive nella sua vita, all'età di 18 anni, "A ciascun'alma presa e gentil core" racconta un sogno, che è il sogno della poesia. La figura d'Amore tiene in mano il cuore del poeta, e lo dà in pasto ad una figura femminile appena destatasi dal sonno. Al sonetto, che Dante fa circolare, risponde Guido Cavalcanti, il "primo amico", con un altro sonetto: "Vedeste al mio parere, onne valore" che spiega il torbido sogno come l'inevitabile violenza che s'annida nell'esperienza d'amore. Il rimedio a questa violenza, dice Guido, è l'abbandono dell'amore a favore dell'amicizia e della filosofia. All'inizio l'amicizia dei due poeti si colloca in drastica opposizione all'amore. L'amicizia sembra godere di una sua superiorità sull'amore. L'amicizia presuppone la benevolenza del pensiero. Gli amici, in buona volontà, comunicano tra loro, decifrano e si scambiano le segrete ragioni del loro esercizio dell'arte. La conversazione il loro fine. L'amore, al contrario, irrompe con forza, non voluto né cercato, sfugge ad ogni possibile interpretazione, e costringe a cercare l'amata. Così scrive Dante: "Lo verace giudizio del detto sogno, non fue veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo a li più semplici". Un'altra risposta era pervenuta al sonetto dantesco, "A ciascun'alma presa" che Dante, però, non registra nella Vita Nuova. Un medico, Dante da Maiano, manda un sonetto, "Di ciò che stato sei dimandatore", in cui si offrono consigli clinici sulla malattia d'amore e sugli squilibri umorali che la passione amorosa provoca. Dante rifiuta tanto l'invito alle astrazioni filosofiche dell'amico Guido quanto la patologia dell'amore spiegata dal medico. Le due diverse prospettive sui pericoli dell'amore sono intimamente collegate da una falsa, razionalistica oggettività che scavalca l'enigmatica realtà di Beatrice. E ad entrambe sfugge l'idea d'amore avanzata da Dante: l'amore non è sostituibile dalla filosofia come se esso riguardasse esclusivamente la mente disincarnata; né è riducibile solo alla fisica dei corpi. Al contrario, coinvolge totalmente cuore, anima e corpo. L'amore per Beatrice - o l'amore che Beatrice richiede - è assoluto, e perciò è superiore alla più esatta delle scienze e alla più profonda delle amicizie. Il linguaggio lirico del discorso amoroso tradizionale - dei trovatori provenzali e dei poeti siciliani - che si esprime attraverso maschere, segreti segnali e simulacri, non garantisce la comprensione di Beatrice. Anzi, le personificazioni dell'Amore si rivelano inadeguate a coglierne l'essenza nella misura in cui riconducono il "miracolo" dell'Amore sul piano di pura metafora del desiderio. Se Beatrice è figura unica e assoluta dell'Amore, anche la poesia a lei destinata, di necessità, deve scoprire un nuovo stile che Dante scandisce sul ritmo dei laudari medioevali e chiamerà "poesia de la lode". Ma presto anche questa soluzione stilistica si rivela insufficiente. La morte di Beatrice, che è l'estrema violenza inferta su questo amore, diventa il nodo problematico che Dante deve affrontare. All'inquietudine del cuore corrisponde l'inquieta ricerca d'arte, spronata dal desiderio. La Vita Nuova comincia come libro della memoria. Ora che Beatrice è morta, la memoria, madre delle muse, mostra la sua limitatezza di fondo e Dante si rigira contro i rischi che

essa incarna. Vivere nella memoria equivale a cedere alla "tentazione del passato" in quanto la memoria vincola il poeta ad un mondo di fantasmi, lo immobilizza nel cerchio della nostalgia e impedisce l'apertura al futuro. Dante rovescia la memoria in speranza e in visione del futuro. Due volte, nella Vita Nuova, sono impiegati verbi al futuro. La prima volta avviene allorché descrive la premonizione della propria mortalità: "Tu pur morrai". La seconda volta avviene in modo obliquo, col porre la speranza al cuore del suo progetto poetico: nelle battute conclusive - capitolo 42 nell'edizione del Barbi -, profeticamente annuncia un libro a venire onde vincere la distanza scavata dalla morte: "spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna". La proiezione verso il futuro, verso la storia di ciò che non è ancora accaduto è motivata dalla visione dei pellegrini in viaggio verso la "Veronica": "Dhe peregrini che pensosi andate". Il viaggio del poeta fino a Beatrice ed oltre Beatrice nasce dall'impulso dell'amore verso l'assoluto.

La Divina Commedia, l'opera sognata e promessa, è un arcobaleno gettato tra il poeta e Dio. Essa denuncia le limitazioni della rappresentazione lirica perché compare come privata fantasmagoria, inaugura un colloquio con Beatrice, che canta, ride, danza, prega e parla come donna amata e come teologo. Soprattutto chiede un cambiamento radicale in Dante, come Dante chiede ai suoi lettori. In questa rara forma di poesia facilmente si riconosce una tradizione che si snoda da Boccaccio a Tasso, da Milton a Pound, fino a Ungaretti e Luzi, passando per un'infinità di epigoni.

In questa tradizione, tuttavia, non vuole riconoscersi Petrarca, anche se tracce esplicite o occultate delle invenzioni dantesche sono puntualmente reperibili in testi diversi, come i Trionfi, il Canzoniere, il Secretum. Ma non si tratta di stabilire i debiti stilistici, tematici e strutturali in cui Petrarca incorre nei confronti di Dante. Di lui cita la petrosa "Così nel mio parlar voglio esser aspro", in una canzone che condensa un'ideale storia della lirica che parte dal provenzale Arnaud Daniel, attraversa Cavalcanti, Dante per approdare a Petrarca stesso - "nel dolce tempo della prima etade". E nella canzone alla Vergine, che chiude la serie delle Rime - come "Vergine Madre" chiude il Paradiso - Petrarca invoca Maria come vera Beatrice. Petrarca si schiera contro Beatrice.

La visione di Dante resta il metro di confronto per Petrarca. In gioco per entrambi è il destino dell'uomo, che è da intendersi come il modo di determinare il loro rapporto con se stessi e con Dio. Nasce attorno a questi elementi fondamentali il grande tema petrarchesco della soggettività, la sua ripresa nuova dell'autobiografismo antico e medioevale, dell'elegia latina, delle Confessioni di Agostino, della Consolazione della Filosofia di Boezio, della Vita Nuova, dei Salmi di Davide.

Questa tradizione autobiografica si dispone nel Canzoniere o *Rerum vulgarium fragmenta*: i due titoli, impiegati per lo stesso testo, colgono la sua paradossale natura. Il primo - Canzoniere - mira a costituire le "rime sparse" in un libro che narri l'itinerario autobiografico del poeta. L'altro - *Rerum vulgarium fragmenta*, assegnato dallo stesso

Petrarca - riconosce la struttura frammentaria e slegata del testo, ove le "parti" che lo compongono restano disgregate e, apparentemente, fra loro irrelate. A ogni modo, l'evento unificante e decisivo che apre la via alla sequenza poetica è l'incontro con Laura, intravista il 6 aprile 1322, un venerdì santo, nella chiesa di Santa Chiara in Avignone. Ma non si dà unificazione spirituale o morale. Dal doppio senso di "passione", "esperienza erotica", "sacrificio della croce", che Petrarca esplora in un sonetto come: "Era il giorno che al sol si scoloraro / Per la pietà del suo Fattore i rai, / Quand'io fui preso..." sorge la coscienza della lacerazione interiore o dissidio morale del poeta.

Su questa passione, che egli sacralizza con il rischio di desacralizzare la passione di Cristo, Petrarca descrive 366 poemi. Petrarca tiene un diario d'amore, una poesia per ogni giorno dell'anno, e così costruisce la liturgia o l'eterno calendario d'amore. Il repertorio della sequenza variamente commemora l'inizio della passione, gli ossessivi ricordi che resistono al tempo, i pensieri di disamore e i pentimenti di questa avventurosa esistenza interiore. Le mobili passioni, fascino fatale e ripulse che Laura ispira, disoccultano le sfaccettature dell'io, prive di una prospettiva trascendente che li componga. Petrarca interroga e attraversa queste regioni o mondi interni. Da una parte i miti ovidiani, di Narciso ed Eco, Orfeo ed Euridice, Apollo e Dafne, Diana e Atteone; e dall'altra le Confessioni di Agostino, i Salmi di Davide, e la rappresentazione dell'amore infernale di Francesca.

Un sonetto palinodico come "Padre del Ciel, dopo i perduti giorni, / Dopo le notti vaneggiando spese" finisce con il richiamo del Miserere: "Miserere del mio non degno affanno". Certamente il Canzoniere denuncia le contraddizioni in cui il poeta cade, ma l'impasse, non è mai sciolto come una definitiva conversione, simile a quella che Agostino inscena nelle sue Confessioni. Nel sonetto d'apertura del Canzoniere, "Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / Di quei sospiri ond'io nudriva il core...", Petrarca mira a trovare un principio di coerenza morale, dalla cui prospettiva la sequenza dei poemi può essere spiegata come una totalità significativa. Ma ciò non è sempre possibile per una serie di ragioni. La prima è che in ogni palinodia si annida la svalutazione della vita ed egli vi si oppone. La seconda, e la più importante, è che Laura è la maschera delle infinite migrazioni del desiderio, irriducibile ad una unità. Il suo nome, anagrammato e declinato in varie forme, evoca la laurea poetica che il poeta persegue, l'aura incredibile, eccetera. La terza è che Laura, sempre in fuga, è l'immagine della delocalizzazione del poeta, in cerca sempre di se stesso, così come Narciso - mito con il quale identifica Laura, non se stesso -, è il doppio di Eco.

Vorrei chiudere questo mio breve intervento con un'analisi del Secretum, in cui Petrarca riflette sulle due sue tenaci e irrinunciabili passioni: l'amore per Laura e per la fama. Scritto nel 1342, l'anno dopo che ha ricevuto la laurea poetica a Roma, il Secretum apre con una prospettiva diversa. La Collatio Laureationis, il discorso per la laurea, appartiene alla dimensione pubblica della retorica. Il Secretum cambia direzione, riporta al mondo interiore



dell'io. Ma finisce con la legittimazione del mondo storico, il cui valore aveva additato nel "discorso di Roma".

Svolto in forma di dialogo tra Francesco vivo e Agostino, che gode di una prospettiva trascendente, il *Secretum* si apre con l'apparizione della figura allegorica della Verità, che è modellata sulla rappresentazione della Filosofia nel *De consolatione Philosophiae*, ma con una differenza. In Boezio la Filosofia si disvela e disvela gli inganni delle muse meretrici: con la sua loquacità addottrina il filosofo. Nel *Secretum* la Verità tace. Resta velata e abbaglia, e si limita ad assistere al dialogo. Altre sue caratteristiche sono che la Verità si dona completamente e compare come mistero. Non è prodotta, ne sorge dalla soggettività di Agostino. La sua esistenza assoluta abbraccia e comprende la contingenza di Francesco e la trascendenza di Agostino, come se esse si implicassero reciprocamente. Così come Narciso implica reciprocamente Eco, il dialogo indaga la relazione tra queste due dimensioni, tra escatologia e storia e vuole stabilire la preminenza dell'una o dell'altra.

Il tema è squisitamente dantesco, e Petrarca riprende dettagli decisivi e facilmente riconoscibili del mondo morale di Dante. La struttura tripartita del dialogo; l'importanza simbolica del numero tre, su cui Francesco disquisisce nella seconda sezione; l'allusione testuale con la quale il pellegrino si lascia guidare da Virgilio: "tu duca, tu signore, tu maestro" (*Inf.* I) per formulare la sottomissione di Agostino alla via della verità; finanche l'accoppiamento di Boezio e Agostino è desunta dal *Convivio*.

Nell'introduzione al suo trattato filosofico, Dante rimanda a Boezio e ad Agostino per dare fondamento e giustificare la struttura autobiografica che lui stesso sta per intraprendere. L'esempio del filosofo e del teologo gli appare decisivo, in quanto alla sua opera filosofica viene meno il carattere di oggettività. Le analisi della realtà dell'io condotta dai due maestri dà dignità alla prospettiva soggettiva che regge il *Convivio*. Petrarca mette in evidenza i limiti della costruzione dantesca del soggetto. Introduce il dibattito del *Secretum* Agostino che, nelle vesti di teologo, pone a Francesco la questione delle sue responsabilità morali o dei rapporti tra soggetto ed etica. Dalla prospettiva che lui occupa, per cui la storia è già escatologia, lo invita ad abbandonare il mondo e il suo gioco di piaceri, a mutare vita e ad abbracciare senza ondeggiamenti la morale cristiana che si realizza nell'infinito. Francesco esita, e con la sua esitazione mette in scena il "conflitto" di cure, colpa, senso di nullità, angoscia, che il testo articola. Agostino esige un salto, un superamento di se stessi che equivale alla conversione radicale registrata nelle *Confessioni* e nei *Soliloqui*.

Questa trasformazione è resa possibile dalla volontà, dal suo dominio sulle scelte umane. Dopo aver scandagliato (secondo Libro), lo schema teorico di vizi e virtù - che ricorda, fra il resto, l'impostazione del Purgatorio dantesco -, Francesco, nella terza sezione, intuisce che la richiesta di Agostino si radica su un'idea di libertà: il superamento di se stessi - o trascendenza - è possibile a condizione che la vita venga vista come apertura e libertà. Un rapporto obliquo viene posto tra verità e libertà: entrambe hanno sfaccettature infinite.

All'appello liberatorio di Agostino, Francesco dapprima resiste, ma non per fatalismo. La sua volontà, così spiega, è divisa, gravita verso direzioni tra loro contrastanti. E, adottando il linguaggio degli stoici, afferma che vizi e virtù spuntano da una comune semenza, e liberarsi dai vizi equivale a superare le virtù. Risolve, così, di non abbandonare l'amore di Laura e il perseguimento della fama. Le due catene che lo vincolano sono intimamente collegate. Sia la fama che il mito di Clio, musa della Storia, sia Laura rendono possibile la costruzione estetica dell'io, nell'orizzonte del tempo e della storia.

La decisione rivendica il principio agostiniano della forza della volontà. Assegna, ancora d'accordo con Agostino, l'ambito della contingenza nello spazio della libertà. Ma contro Agostino che vede solo la trascendenza verticale, Francesco delinea una trascendenza orizzontale e rifiuta quello che gli appare come una mancanza del senso della storia. Soprattutto del mondo della finitudine egli reclama la dignità.

Dall'angolatura del nostro tema, Beatrice o Laura, il Secretum conferma che Petrarca insegue Laura come insegue la fama; e l'una e l'altra sono modalità della costituzione dell'io-soggetto, che, a sua volta, diventa il fondamento del grande edificio della cultura umanistica e moderna.

Il cammino compiuto da Petrarca conferma la radicalità del suo pensiero. La sua visione mette in crisi e si pone in alternativa alla visione poetico-teologica di Dante, che pone Beatrice, e con Beatrice tutto, nell'orizzonte del divino e nell'apertura dell'io a Dio. È verosimile che un intreccio profondo sia ravvisabile tra le due soluzioni perché, come dicevo prima, esse sorgono dalla medesima radice. È possibile che la sapienza di una prepari il terreno per cogliere la sapienza dell'altra. La soluzione del Petrarca - che tenta scalate impossibili, che si avventura di monte in monte - sembra, a ogni modo, rendere "inattuale" l'invito di Dante al viaggio, a superare il limite e inseguire, sulla via dell'amore di un uomo per una donna, le inesauribili dimensioni del divino e del sacro.

La lezione del Petrarca diventa l'altra voce dell'Europa, e quasi la carta vincente. È inutile fare i nomi del petrarchismo di uomini e donne, in Italia e in Europa. Da Vittoria Colonna fino a Shakespeare. E benché Petrarca sappia, perché Narciso di Ovidio glielo aveva mostrato, che il piano esistenziale dell'io rimane legato alla trascendenza, i suoi epigoni in Europa - ma non certamente tutti - hanno sottolineato e seguito l'autoriflessione, il gusto dell'introspezione, l'attrazione reale per le ombre e le luci della coscienza. Hanno elevato il ripiegamento su se stessi a cifra di ripiegamento dell'Europa moderna.

I moderni hanno reso inattuale la voce di Dante, ma non per questo l'hanno superata anzi, in questa sua inattualità si ritrova la sua inesauribile capacità di sorprenderci; dalla sua poesia come la luce che emana dal corpo di Beatrice, emana l'energia spirituale dell'Occidente tutto.

Grazie.

**Moderatore:** Ringrazio il professor Mazzotta per questo mix di erudizione e chiarezza, che ci ha sicuramente aperto territori che erano in ombra e anche questioni che si presentano come nuove sollecitazioni. Siccome siamo in tempi di olimpiadi, è come se adesso avesse sparato i suoi colpi uno dei campioni, e adesso tocca all'altro. Le medaglie saranno poi date all'uscita.

Io volevo solo riprendere - ma lo dico così, come per aiutare l'ascolto, non per guidarlo troppo - una parola della parte finale dell'intervento del professor Mazzotta che mi sono appuntato - e su cui magari ritornerò alla fine - che è la parola inseguimento.

La parola al professor Raimondi.

**Ezio Raimondi:** La prima contrapposizione, legata anche alla struttura spettacolare di un dialogo come questo, è che non leggerò un testo, ma colloquierei. È come se le idee si creassero e si raccogliessero incontrando degli amici, e si cercasse a questo punto di fare il punto insieme.

Comincerei ricordando che nel 1948, a metà del secolo scorso, un grande studioso, E. R. Curtius, pubblicava un libro, Letteratura europea e Medioevo latino, ove affermava che occorreva uscire da una idea nazionale della letteratura e bisognava invece restaurare delle unità più ampie, che in questo caso, per lui, avevano la propria definizione nel termine "europeo". Era un libro polemico, nel quale si cercava di dare le ragioni di come ricostituire un'analisi scientifica, non soltanto culturale, ritrovando sì il mondo antico, ma definendo nel contempo il Medioevo come la matrice vera della letteratura anche moderna.

Al centro di quel libro, prima della conclusione, l'ultimo capitolo era dedicato a Dante, che diventava una sorta di eroe, una sorta di rappresentante: non più un Dante nazionale, ma un Dante europeo e per questo anche universale. In quell'analisi Curtius insisteva nel dire che Dante aveva operato due straordinarie invenzioni. Da una parte, aveva ricondotto la poesia alla storia e all'attualità, nella Commedia, e dall'altra aveva inventato un personaggio che era Beatrice. Più tardi, uno studioso americano, Harold Bloom, scrivendo un libro molto discusso sul "canone occidentale", avrebbe proprio ripreso quell'idea di Curtius, traducendo l'idea di Beatrice in un'idea gnostica.

Petrarca non figurava, in pratica, nel libro di Curtius: era soltanto presente, insieme con Boccaccio, per definire un nuovo momento della poesia dopo la grande sfida dantesca che, in un'età portata alla filosofia, aveva osato, invece, un'operazione nella quale filosofia e poesia diventavano unità. Indirettamente Curtius ammetteva che, forse, c'era un dialogo fra Dante e Petrarca. Ma lo fermava a questo punto - e verrebbe da pensare che in questo modo egli, probabilmente, avesse davanti un Petrarca già umanista, o solo umanista, o essenzialmente umanista. Non più legato, dunque, a quei grandi umori della realtà medievale.

In realtà basterebbe aprire gli occhi, in questo caso guardando all'insigne civiltà che si

muove fra il Due e il Trecento, per avere l'idea di un grande momento gotico che è un momento esso stesso europeo, ove certe differenze non si determinano ancora. Basta soltanto guardare - a questo proposito - all'arte e all'architettura per rendersi conto che la realtà del Medioevo è insieme locale ed europea: una civiltà estremamente mobile, con scambi continui, con una sorta di dialogo permanente. Un nostro grande storico dell'arte, Cesare Gnudi, in un libro ove si discorre anche acutamente di Dante, magari in rapporto a Giotto (L'arte gotica in Italia e in Francia), osserva questa ampiezza, questo dialogo generoso, questo straordinario movimento del Medioevo.

Verrebbe allora da pensare che si tratti di rivedere in pieno, in tutti i suoi movimenti e in tutte le sue ambizioni, quello che è il colloquio, un colloquio che dura tutta la vita, da parte di un grande poeta, Petrarca, di fronte ad un altro grande poeta, Dante. Poche letterature possono vantare un dialogo di quella natura, e mi verrebbe da concludere che un carattere fondamentale della letteratura italiana, quando è tanto ampia da essere europea, sia proprio dato da quel dialogo, da quella discussione, da quella passione su temi che riguardano il destino dell'uomo e, cosa ancor più complessa, il rapporto che per noi è sempre in discussione tra il visibile e l'invisibile.

Non dimentichiamolo: Dante e Petrarca parlano di continuo dell'invisibile, di ciò che è al di là. Addirittura, nel caso di Dante è "al di là" il suo stesso viaggio, nell'eterno e nel tempo, con tutte le complicazioni che si danno. Si tratta di un occhio che ha la qualità che veniva predicata dai grandi filosofi o dai grandi spirituali del Duecento, allorché parlavano di un occhio interiore, allorché parlavano di senso interiore, di capacità ad interrogare le cose, di sentirle nella loro ricchezza e insieme nel definire i significati totali e, per così dire, permanenti.

Quando si leggono i testi distribuiti nel tempo, l'ideale sarebbe sempre quello di essere in quel tempo e nel nostro tempo. Noi vediamo anche che il passaggio dal Due al Trecento è un passaggio capitale, che vede a livello speculativo il passaggio dalle grandi summe - le summe di Tommaso e di Bonaventura, per citare le più eminenti - ad un pensiero e ad una filosofia di nuovo genere, che smonta quelle grandi architetture, che in nome della fede pone nuovi problemi, che mette in primo piano il problema dell'individualità, il problema della volontà, il rapporto tra volere e conoscere. È un momento capitale: è ancora Medioevo, in crepuscolo, ma con questa forza straordinaria, con una genialità, con un'acutezza, con un'inquietudine che poi si sposterà nel tempo, ed è un capitolo importante anche della storia della spiritualità cattolica.

Non è un caso che per quasi più di mezzo secolo il papato si sposti da Roma ad Avignone, e Petrarca assiste a tutto questo, come ne aveva percepito qualche tratto, in altro modo, l'ultimissimo Dante. E' soltanto così che si comincia ad ambientare un dialogo, che sembra un dialogo di grandi inventori di parole, ma è soprattutto un'interrogazione sul destino dell'uomo, sul problema della grazia e del peccato, sul cammino della nostra esistenza, sul

sensu che va perduto e poi viene ritrovato.

Se vogliamo subito dare la parola a Petrarca, vediamo che si è presentato tante volte "guardandosi allo specchio", non solo per vanità, ma perché condivideva, nel bene e nel male, il principio enunciato da Bonaventura: "ipsa anima - la stessa anima - est imago Dei". Dunque internarsi significa passare anche oltre se stessi. Petrarca cominciava a creare strumenti nuovi, capendo, come nessun altro aveva mai capito in questo modo, la grande lezione di Agostino, non il filosofo delle grandi costruzioni architettoniche, ma un investigator, uno che guarda, che cerca. Ecco, così, la verità silenziosa del *Secretum*. E qui non siamo di fronte a due psicologie, quella di Dante e quella di Petrarca, ma a due logiche che corrispondono anche a due storie, a due modi di essere diversi, al punto che l'uno presuppone l'altro. E questo è un elemento che forse, come storici della letteratura, abbiamo un poco lasciato in ombra del dialogo permanente tra Dante e Petrarca che ha questo corollario immediato.

Quando le invenzioni petrarchesche fanno scuola per secoli, da noi e fuori di noi, il petrarchismo dimentica Dante, legge Petrarca senza Dante. Ma quel dialogo è fondamentale e da alcuni decenni è cominciato tra gli studiosi un esercizio, per recuperare tutti gli elementi danteschi presenti in Petrarca. Ma il rischio, qualche volta, è di restare a quello che gli studiosi chiamano "un brillante esercizio di intertestualità" di ricerca della presenza di un testo in un altro testo, senza interrogarsi sul senso, sul colloquio finale, su quello che sono i problemi che muovono il rapporto. Non c'è dubbio che Petrarca, al di là dei dati storici di cui possiamo disporre, come poeta doveva fare i conti con la grande tradizione dell'Amore, con la poesia provenzale, con Dante. Con un Dante che cominciava dalla Vita Nuova, prima di arrivare alla *Commedia*, con quella sorta di costruzione vertiginosa e straordinaria, dove tutta la storia, dove il mondo diventava parte della storia di un individuo, con una capacità di assimilazione davanti alla quale si resta qualche volta sgomenti o, per usare l'aggettivo petrarchesco, sbigottiti.

Era il tema dell'Amore e il tema dell'Amore legato anche alle ragioni cristiane. Detto in termini più moderni, ma senza forzare i concetti, era il problema del mistero della femminilità e il rapporto con quel grande tema che è il tema della salvezza, se questa vita ha un limite e si prolunga in un altrove permanente. Era questo il problema di fondo. Era il tema che passava attraverso il cristianesimo.

Ma non voglio introdurre subito una questione complessa e per la quale non ho le forze, che era il problema del concetto di eros da una parte, e di agape dall'altra, un termine greco per un verso e invece biblico per l'altro. Ed era il problema dell'amore legato alla bellezza, e quindi al momento della divinità e della non divinità di questa esperienza.

Era Dante, a questo punto, con cui bisognava fare i conti e Petrarca partiva da ragioni molto precise, molto rigorose, quando assumeva il concetto della "donna gentile", della "donna angelicata", della "donna beatificante". Era un problema vero che si poneva per lui e che

era il rapporto con il Creatore e la creatura. Petrarca, forse, fin dal momento in cui comincia come poeta d'amore, si porta dentro una sorta di elemento di rigore, maggiore di quanto non fosse accaduto in altri scrittori, e con una strada diversa da Dante. Dante sublimava l'amore in questa grande dimensione conoscitiva. È la vis cognitiva di cui parlava anche San Tommaso. Petrarca, invece, vuol restare a quella che potremmo chiamare una misura umana più diretta. Però sente un'ansia, sente che l'equilibrio è un problema complesso, che non si decide una volta per sempre; sente che la vita è una specie di movimento in una strada incerta, scoscesa, di cui prendere coscienza; è una specie di navigazione, ma il mare è dentro di noi, non è soltanto fuori di noi.

Una volta, nelle *Familiars*, Petrarca si definì così: "Fino a quando siamo qui, in questo mondo, discendiamo e ascendiamo": è una specie di movimento frastagliato e, un giorno, poi, nel *Canzoniere* - al quale adesso dobbiamo arrivare - parlerà di labirinto, un termine che Dante, almeno nella *Commedia*, non usa, che indica un altro movimento, un'altra direzione, una diversa incertezza.

Riprendiamo un'altra grande parola del mondo medievale, la *insecuritas*. Petrarca sente l'*insecuritas*, sente il rigore dell'analisi che si aggiunge al sentimento e all'emozione. C'era poi anche un'altra cosa di Dante che doveva averlo colpito profondamente - e torniamo alla *Vita Nuova* -, la morte di Beatrice e, il dopo la morte di Beatrice, la nuova vita di una figura permanente, in una bellezza oramai garantita per sempre. E questo valeva anche per lui. Quando comincia a scrivere - ma adesso dovremo vedere che strana operazione avviene poi nel *Canzoniere* -, egli ha già un'idea della morte, magari percepita attraverso i propri timori, come accadeva anche al narratore della *Vita Nuova*; poi, con il 1348, quest'idea viene definita da uno stato reale che è la morte di Laura. A questo punto comincia la nuova storia di Laura, come cominciava la nuova storia di Beatrice. Ma la nuova storia di Beatrice è la *Commedia*, la nuova storia di Laura è il *Canzoniere*.

Sappiamo, ma è inutile entrare in troppe ricerche qui, che il *Canzoniere* passa attraverso diversi stadi. Quello che leggiamo è lo stadio, per così dire, definitivo, ma ci sono stadi a tempi diversi. E' vero che, se leggiamo il *Canzoniere* oggi, come non si dà in altri testi, le indicazioni temporali sono frequenti, legate sempre all'anniversario del primo incontro, quello del 1327, nel giorno della Passione di Cristo. Ma la temporalità finale del *Canzoniere* è la temporalità della vecchiaia petrarchesca, e questo è dato testualmente anche dal sonetto che introduce il *Canzoniere*. Il sonetto che introduce il *Canzoniere* è, come si potrebbe dire, l'introduzione a un grande testo che quasi sempre viene scritta dopo, ma il sonetto petrarchesco ha una funzione ulteriore, introduce una prospettiva finale, di vecchiaia, in un testo in cui ci sono componimenti scritti in un'età più giovanile. C'è un tempo, per così dire, aggiunto, che poi tende a coincidere con quelli che sono i sonetti in morte di Laura. E, però, a questo punto, accade, rispetto a ciò che Laura rivela, un fatto straordinario, sul quale debbo procedere, ancora una volta, con un duro schematismo e ne

chiedo scusa, ma non si può procedere troppo oltre.

Nella parte più giovanile - chiamiamola così - del Petrarca, c'è un'idea continua della bellezza come manifestazione, come epifania. La parola non viene usata, ma si può usare: un'epifania istantanea che è la promessa di una felicità più profonda. Sembrerebbe che l'idea medievale delle cose belle che sono vestigia del Creatore si dia anche in rapporto a quella storia particolare che è l'incontro rivelatore con Laura, dopodiché il poeta inizia questa sorta di inseguimento, di idoleggiamento, questa sorta di ritorno di continuo su qualcuno che resta lontano, e in pratica non risponde. Basterebbe - lo dico soltanto - leggere un sonetto, come il sonetto 191, dove addirittura il paragone è preciso. Si dice: "Sì come eterna vita è veder Dio, / Né più si brama, né bramar più lice, / Così me, donna, il voi veder, felice / Fa in questo breve e frale viver mio".

Solitamente noi leggiamo il Petrarca dimenticando che è un poeta della fede, dell'invisibile, e quindi assumiamo il veder Dio come una metafora di quest'altro vedere, mentre è vero l'opposto.

È la bellezza che è il principio della vitalità e del vivere, e se si tornasse a leggere uno dei grandi componimenti, il 126, "Chiare, fresche e dolci acque" vedremmo che lì si parla, ad un certo punto, attraverso la memoria di un'immagine. Per un momento il poeta pensa di essere in paradiso, ha come il senso di qualche cosa che viene dall'alto e si determina, però, nella vita quotidiana, in qualche cosa che è diretto, in qualche cosa che è come una storia particolare e dove Laura è sempre Laura: una Laura silenziosa, una Laura che sorride, una Laura di pochi gesti, una Laura elusiva. E' soltanto nel momento in cui Laura muore che si determina un rapporto nuovo, con cui il rigore può vivere insieme con l'immaginazione, e il pericolo di sostituire la creatura al Creatore non si dà più. Da quel momento - ma lo aveva detto anche prima, in qualche modo - Laura è la guida verso l'invisibile, e questa volta l'invisibile compare attraverso di lei.

È il poeta della vecchiaia che parla a questo punto, con un'intimità che si era data nella poesia. Quando l'immaginazione, il dialogo notturno, vede comparire questa forma straordinaria che si siede ai margini della cameretta, e conversa con il poeta, è un amore che diventa anche amicizia; a questo punto le epifanie sono tutte garantite da queste apparizioni, da questo parlare diretto, dove non c'è nessuna struttura in più, dove tutto è dato dal rapporto immediato, quasi carnale. Non è un caso che quando Petrarca parla del rappresentare Laura usa i verbi "dipingere", "ombreggiare" e, uno che è più straordinario, "incarnare".

È la forma nella sua dimensione più compiuta, più perfetta. È la rivelazione che parla a colui che dubita della propria vita, che sa che la sua strada è una strada perigliosa, anche perché l'ha scelta e l'ha voluta così. Il suo dialogo con Agostino - ove Agostino è poi una proiezione del Petrarca, e quindi il "suo" Agostino - porta proprio in questa direzione, anche con strane concessioni. Agostino nel dialogo del Secretum è la voce del rigore totale, mette in crisi, per

così dire, le speranze e le illusioni del poeta come mero poeta; arriva però a dire che anche lui era diletto dalla dolcezza della poesia di Francesco e si stupiva di come, in mezzo alle angosce, potesse essere così dolce.

Petrarca però rivendica una strada diversa da quella di Agostino. Per dirla ancora una volta in modo elementare, Petrarca non sente la vocazione alla santità. Si sente un cristiano imperfetto, ma come cristiano imperfetto pensa che vi sia una strada attraverso la quale si vive ancora il sentimento della fede in modo intenso, con questa sorta di rapporto diretto, quasi, con la divinità. Non si parla mai di Chiesa o la si dà come sottinteso perché - anche su questo andrebbe riflettuto - non è un caso che egli dica che l'incontro si diede nel giorno della Passione di Cristo. La liturgia della morte diventa, insieme, vita che costruisce qualcosa del destino del Petrarca e, a questo punto, la poesia diventa la poesia di una straordinaria intimità, di un'attesa verso il futuro, di una eternità che finalmente diventa pace e pienezza.

Se aprissimo, come si dovrebbero, anche i Trionfi, vedremmo che uno dei capitoli, il Trionfo della Morte, è dedicato alla morte di Laura. Dante non ha rappresentato, se non nella Vita Nuova, di sfuggita, un volto di una persona che muore. Petrarca, uomo del Trecento, l'ha descritto con una straordinaria capacità inventiva per poter dire, ma non è un gioco di parole: "Morte bella pareva nel suo bel viso". È l'idea di ciò che non si corrompe, è l'idea di ciò che si restituisce nella sua primavera permanente, è quello che, nei finali dei Trionfi - che è un finale che non c'è, è un finale che verrà -, si dice delle anime che, risorgendo, torneranno nella loro dimensione più verde e più fiorita.

La vecchiaia è tutt'uno con questo anelito a una giovinezza che ha sconfitto il tempo, che riesce a superare l'oltraggio della morte, che fa essere qualche cosa per sempre, così come la memoria del poeta cerca di far vivere per sempre qualche cosa. E - ho concluso - basterebbe a questo proposito aprire un sonetto che è il sonetto 362, poco prima della canzone alla Vergine, ecco che si dice: "Volo con l'ali de' pensieri al Cielo / Sì spesse volte, che quasi un di loro / Esser mi par ch'anno ivi il suo tesoro, / Lasciando in terra lo squarciato velo. / Talor mi trema il cor di un dolce gelo, / Udendo lei per ch'io mi discoloro, / Dirmi: amico, or t'amo io ed or t'onoro, / Perch'ài costumi variati e'l pelo". E a questo punto aggiunge: "Menami al suo Signor: allor m'inchino, / Pregando umilmente che consenta / Ch'i' stia a vedere e l'uno e l'altro volto". Ha detto qualche cosa di straordinario, di ardito, e non è la prima volta che lo dice. "Risponde: egli è ben fermo il tuo destino; / E per tardar ancor vent'anni o trenta, / Parrà a te troppo, e non fia però molto".

Che cos'è questo vedere due volti, il volto di Laura ed il volto di Cristo? Che cosa vuol dire questa beatitudine, ove la pienezza dell'esperienza conserva la storia originale del soggetto che vive quella beatitudine? Che cos'è questo elemento così straordinario di individualità, che vive nella sua età più verde e più fiorita? Se la poesia, come dicevano gli antichi, crea l'immortalità, la poesia cristianamente è un'attesa dell'immortalità. È il segno di qualche



cosa che si darà dentro una storia che sarà una storia, alla fine, senza labirinti. Ma proprio per questo, la poesia del Petrarca è una poesia di un'intimità profonda, di cui qualche volta si ha il sospetto che i petrarchisti abbiano accolto soltanto alcune voci, e forse la verifica può essere data da una nozione di tipo culturale che, dopo aver sentito la parola del Petrarca, può essere aggiunta dal commentatore, umile, nella sua funzione.

Petrarca, si diceva dianzi, è stato un grande lettore di Agostino - il "suo" Agostino. Ha assunto quello che della filosofia antica era la più vicina, il platonismo, come una parte dell'agostinanesimo. Con il mondo umanistico e rinascimentale è capitato, invece, che il Petrarca sia stato letto in chiave platonica o neoplatonica, quando, viceversa, era la chiave agostiniana che superava quella platonica: soltanto così l'immaginazione petrarchesca, la sua capacità di un eloquio, come affermava, chiaro e potente, prende anche l'altra funzione, che è la funzione introspettiva, che è la funzione del frugarsi dentro - investigator.

E allora prende un senso quello che nel Trionfo della Morte, quando dopo la morte di Laura, Laura compare e comincia il suo colloquio con Francesco, dice: "E mentre in atti tristi volei mostrarmi quel ch'i' vedea sempre, il tuo cor chiuso a tutto 'l mondo apristi". Il "cor chiuso" è il cuore che viene dal testo sacro e biblico, è ciò che viene esplorato, ma non per nulla San Bonaventura aveva scritto - e torno a quella citazione - che "Ipsa anima est imago Deo". Tra cadere e risorgere, Petrarca ha compiuto questo viaggio, e il Canzoniere è la sua Divina Commedia. Grazie.

**Moderatore:** Potevamo dare un altro titolo a questo incontro parafrasando - non so - un giornale come *Eva 3000* o qualcosa del genere, potevamo chiamarlo: "Dimmi come ami e ti dirò chi sei".

Perché è stupefacente vedere, anche solo nelle due relazioni che abbiamo sentito, la capacità che questi due autori cristiani, di un tempo propriamente cristiano, hanno avuto di indagare la questione dell'amore. Perché veramente da come ami, da come ami la donna, da come ami la vita, da come ami il tuo tempo, da come ami te stesso, da come ami, si capisce chi sei. Si capisce che cosa stai vivendo, che esperienza stai vivendo. Anche perché è nell'esperienza dell'amore, innanzitutto, che vive il dramma del rapporto tra il visibile e l'invisibile, tra ciò che, in qualche modo, è alla mia portata e ciò che non lo è.

Diceva prima il professor Mazzotta: l'amore è un'esperienza che non si comanda - al cuor non si comanda... -, cioè è qualcosa che accade e che mette in gioco il rapporto fra il visibile e l'invisibile. L'amore per tuo padre, per tua madre, per i tuoi figli, l'amore per la donna che incontri. Non a caso i due grandi autori dell'esperienza cristiana hanno messo a tema cosa vuol dire amare, non hanno messo a tema una questione secondaria, perché è lì che si gioca il rapporto tra il visibile e l'invisibile, tra ciò che è tuo e ciò che non è tuo, tra ciò che è nella tua misura e ciò che, invece, quella misura la spacca.

Non sono erudito al millesimo come le due figure che ho accanto, quindi ho preferito

scrivere uno spettacolo e non fare una relazione su questi temi. Ma una cosa ho capito, ascoltando queste cose e riflettendo anche su alcune provocazioni che già da tempo don Giussani, da gran lettore, ci ha dato anche su Petrarca e su Dante.

Dicevo prima che mi aveva colpito la parola "inseguimento", perché l'esperienza di Petrarca, tutta cristiana - e non poteva essere che così - è come connotata da un accento di inseguimento. Un inseguimento verso qualche cosa che mette insieme il visibile e l'invisibile, che renda certo il passo, che renda certo il rapporto con la realtà.

È connotata da un inseguimento, e da tutta l'esperienza labirintica dell'inseguimento, un'altra parola che abbiamo sentito, tutta la pazienza, l'investigazione di questo inseguimento. Ma, aggiungo io, anche da tutta la solitudine di questo inseguimento, da tutto il fatto che questo inseguimento ha la meta come una specie di aspirazione, come un al di là che deve ancora venire, come un'aspirazione continua, struggente, ma un'aspirazione, qualcosa in cui il presente non sembra investito dalla risposta.

Un inseguimento. Un inseguimento che ha la grandezza, l'ampiezza di tutta la sensibilità umana, l'onestà di tutta la sensibilità umana. Ma un inseguimento. Qualcosa in cui, come abbiamo sentito negli ultimi versi, come un volo, un volo fatto in solitudine, per arrivare a vedere. Ma un volo, un'aspirazione, qualche cosa a cui io tendo.

In Dante, come abbiamo sentito ripetere anche da Mazzotta, c'è un miracolo. L'accento non è sul mio inseguimento, ma sul miracolo che accade. L'incontro con Beatrice non è l'inizio di un inseguimento, ma un miracolo che si mette al centro della vita e che rende tutta la vita un viaggio. E un viaggio che non è più solo un inseguimento, ma un viaggio in cui, come dice l'Apocalisse, le cose diventano nuove, non per la mia capacità di farle nuove, ma perché è accaduto questo miracolo.

Il viaggio di Dante, come sapete, nella Commedia si conclude con la visione dell'Incarnazione. Beatrice introduce all'Incarnazione, cioè al fatto che mette insieme il visibile e l'invisibile. Il fatto che nella storia rende la mia aspirazione all'infinito non più un viaggio in solitudine, non più una cosa fatta con l'autorimprovero delle mie mancanze, con l'assedio di ciò che mi manca, ma con la certezza di un fatto che mi accompagna.

Questo è l'accento diverso che noi sentiamo in Dante e Petrarca, sentendoli tutti e due fratelli nel cammino; sentendoli tutti e due maestri nel cammino, ma con un accento diverso, che non rende certo uno migliore dell'altro, ma che rende la loro presenza alla nostra vita una continua domanda alla continua inquietudine.

Per questo ringrazio i due maestri che, oggi, ce l'hanno proposto ancora.