

SABRINA STROPPA

Composizione di luogo con donna che pensa
Lettura di Rvf 100

- 4 Quella fenestra ove l'un sol si vede,
 quando a lui piace, e l'altro in su la nona;
 e quella dove l'aere freddo suona
 ne' brevi giorni, quando borrea 'l fiede;
- 8 e 'l sasso, ove a' gran dì pensosa siede
 madonna, e sola seco si ragiona,
 con quanti luoghi sua bella persona
 coprì mai d'ombra, o disegnò col piede;
- 12 e 'l fiero passo ove m'agiunse Amore;
 e-lla nova stagion che d'anno in anno
 mi rinfresca in quel dì l'antiche piaghe;
- 12 e 'l volto, e le parole che mi stanno
 altamente confitte in mezzo 'l core,
 fanno le luci mie di pianger vaghe.

1. *Collocazione del sonetto*

Solo apparentemente irrelato all'interno della sequenza di cui fa parte, per via dell'attacco pronunciato come *in vacuo* e della struttura enumerativa, *Rvf 100* è in realtà saldamente connesso ai due *fragmenta* che lo precedono e lo seguono. Con il sonetto successivo forma un dittico fondato sulle arti della memoria, che espone da una parte le tecniche di visualizzazione e dall'altra quelle di rammemorazione: mentre, infatti, *Rvf 100* mette in scena un piccolo esemplare teatro della memoria, *Rvf 101* è costruito come una meditazione sul tempo, nella quale la *memoria futuri* comporta un atto di ricapitolazione e di bilancio attuato mediante quel minuto computo temporale che era proprio della tecnica meditativa medievale¹. Le diramazioni del tema del 'libro della memoria' risultano tuttavia di più ampia campata, se si guarda alla conclusione di *Rvf 97* come al riconoscimento del fatto che il percorso della mente (degli affetti, dei moti, delle parole) diventa inevitabile e obbligato quando si trova costretto entro luoghi abitati da un unico nome (vv. 12-14: «Amor in altra parte non mi sprona, / né i pie' sanno altra via, né le man' come / lodar si possa in carte altra persona»), ovvero entro *loci* mentali a cui per lungo tempo è stata associata l'immagine di madonna, tanto da indurre la memoria a ripercorrerli senza posa: tema che avrà compiuto svolgimento nel nostro sonetto.

Strettissima è poi la relazione intrattenuta da *Rvf 100* con il sonetto che lo

precede. Le enumerazioni di *Quella finestra* rappresentano infatti l'illustrazione 'pratica' di quanto il mondo possa 'invescare' l'animo di chi lo ama (cfr. *Rvf* 99, 7-8), entro i termini tuttavia di un discorso non puramente etico ma memoriale: la vischiosità della «vista» di ciò che «piace» riguarda infatti la tenacia con cui le *immagini* si rapprendono alla memoria, disponendosi entro una cartografia interiore che esclude ogni altro pensiero. A tale interpretazione gioverà riconoscere non solo il destinatario del sonetto 99 – pur nella consapevolezza che l'inserimento dei frammenti d'occasione entro il tessuto del libro lenisce l'evidenza della destinazione personale –, ma il genere testuale cui si richiama, che è quello dell'esortazione alla conversione: «monstrare iter errantibus» (*De vita sol.* I iii 16; e cfr. *Rvf* 99, 12-13: «Frate, tu vai / mostrando altrui la via»). Mary Caruthers ha sottolineato l'importanza storica di un testo di questo tipo, ovvero del sermone di Bernardo di Chiaravalle *Ad clericos de conversione*, indirizzato a coloro che desideravano entrare nell'ordine cistercense. La *conversio*, per Bernardo, implica appunto l'erasione delle immagini che la vita precedente ha depositato nella memoria – atto penoso e doloroso, giacché la pergamena su cui è scritto il libro della memoria è profondamente imbevuta dell'inchiostro con cui quelle immagini sono state tracciate e per così dire impresse nella carta:

Transiit enim velociter totus ille pruritus delectationis iniquae, et voluptatis illecebra tota brevi finita est; sed *amara quaedam impressit signa memoriae*, sed *vestigia foeda reliquit*. In illud siquidem repositorium, velut in sentinam aliquam, tota decurrit abominatio, et immunditia tota defluxit. Volumen grande, cui universa inscripta sunt, stilo utique veritatis. Amarum jam venter tolerat, etsi fauces miseris brevi transitu dulcedine quadam frivola visum est oblectasse. «Ventrem meum doleo», miser, «ventrem meum doleo» [*Jer* 4, 19]. Quidni doleam ventrem memoriae, ubi tanta congesta est putredo?²

Il montaggio del canzoniere pone dunque a contatto due sonetti che tacitamente si rispondono: all'esortazione di *Rvf* 99 a 'levare il core', chiusa dal riconoscimento della propria insufficienza a percorrere la via tracciata, fa seguito – nell'evidenza di un paesaggio mentale dispiegato dinnanzi allo sguardo – il motivo di quella esclusione, di quella impossibilità (*Rvf* 99, 12-14: «tu vai / mostrando altrui la via, dove sovente / fosti smarrito, e or se' più che mai»): l'io è 'smarrito' perché la sua mente è totalmente occupata da *loci* memoriali che hanno il nome e le sembianze di Lei, e che per lunga consuetudine risultano ormai incancellabili. Allo stesso modo, Cassiano riconosce la difficoltà di eradere dalla mente i luoghi di quella cultura pagana di cui il fanciullo si è nutrito, allorché l'uomo voglia convertire ogni suo pensiero alla meditazione della Legge divina: «Quae cum profunde alteque conceperit atque in illis fuit enutrita, vel expelli priores sensim poterunt vel penitus aboleri»³. Petrarca stesso lamenta la prontezza pervasiva della memoria, in un capitolo del *De remediis* costruito sulla contestazione del valore della memoria slegato dalla sua applicazione etica: «Parumne triste est vel tulisse mala vel vidisse, nisi vel quotidie recursent vel sub oculis sint semper?» (I 8 *De memoria*)⁴.

La costruzione del canzoniere, le cui sequenze iniziano ad essere studiate nei loro meccanismi strutturali ben al di là dei semplici connettivi 'a catena' – i quali, pure, funzionano alla lettura come uncini memoriali –, mostra dunque

una duplice lettura possibile per *Rvf* 100: se si legge il sonetto come frammento a sé stante, la «fenestra» emerge quasi *in vacuo*, a dimostrazione di quella pronta disponibilità della stanza della memoria a ogni rivolgimento interiore annotata da Agostino («Intus haec ago, in aula ingenti memoriae meae. Ibi enim mihi caelum et terra et mare *praesto sunt* cum omnibus, quae in ei sentire potui, praeter illa, quae oblitus sum», *Conf.* X 8); se lo si legge come parte di una sequenza, i ricordi elencati paiono scoprirsi alla mente per forza propria, occupandone tutte le vie, per accamparsi allo sguardo come ragione sufficiente dell'impossibilità di aderire alla via 'migliore', per altri additata.

2. «Quella fenestra ... e quella»: questioni di dispositio

Un verso di Gianni degli Alfani pare descrivere la situazione di *Rvf* 100: «Io la pur miro là dov'io la vidi»⁵. La memoria permette di attuare una fissa contemplazione delle immagini («pur miro») collocandole nei luoghi ove entrarono nei canali visivi («dov'io la vidi»). Petrarca disegna il suo teatro della memoria affidandosi alla «stabilità oggettiva» della struttura del sonetto, alla più icastica efficacia rappresentativa e di «espansione melodica» che la forma 'chiusa' permette, rispetto alle ampie campate d'articolazione del pensiero tipiche della canzone⁶. Guardando al solo *Rvf* 100 – e prescindendo, dunque, dal rapporto stabilito, a livello di macrosequenza, con i versi che lo precedono –, l'attacco ellittico mima l'involontarietà di un ricordo assoluto, con l'evocazione di quella «fenestra» iniziale che pare sorgere e accamparsi da sola sulla pagina, trascinandosi poi dietro gli altri elementi, evocati come in tono minore. In termini aristotelici, ciò che viene rappresentato nel sonetto si disvela progressivamente come una *reminiscentia*, e non come una *memoria*: un procedimento di anamnesi che trae dalla cella memoriale, e dispone in ordine, una serie di ricordi, e non l'involontario zampillare di immagini nella mente. Non è difficile rilevare come l'enumerazione, che nel registro della mimesi funge da 'messa in voce' di una catena di rammemorazioni in serie, sorgenti a ondate nella memoria dell'amante, nel registro dell'*ordo* concettuale dispone invece sulla pagina, con precisione geometrica, un 'teatro': una cartografia 'locale' entro cui trovano posto i luoghi (vv. 1-9), il tempo (vv. 10-11), i responsabili delle ferite inferte (v. 12). L'ordine di presentazione degli elementi è duplice: alle simmetrie contrastive e analogiche che governano la fronte del sonetto, si oppone, nella sirma, una *ratio* implicitamente argomentativa, che incatena gli elementi logicamente. La «sequenza enumerativa a cascata» così frequente nel canzoniere⁷ assomiglia dunque a un chiuso acquedotto, in cui le partizioni concettuali assecondano da una parte i raggruppamenti versali binari dell'ottava, e dall'altra l'incatenamento delle terzine del sonetto.

Nella sirma, dunque, la memoria del tempo primaverile dell'innamoramento, la «nova stagion» (v. 10), nasce dal 'primo tempo' appena ricordato come accadimento legato al «passo» (v. 9: «m'aggiunse Amore»); dalle «antiche piaghe» che quel tempo rinfresca (v. 11) nasce a sua volta la memoria di chi le inferse: «[i]l volto e le parole» (v. 12). Quanto alla fronte, i luoghi (e i tempi connessi) dell'incontro

con la Donna vengono aggiunti al primo tramite una disposizione per analogia o per dissomiglianza, in simmetria continua con i due criteri stabiliti incipientemente dalle due 'finestre', le due cornici della visione, una delle quali contiene il sole (i due soli) mentre l'altra ne patisce la mancanza. L'*accumulatio* del sonetto, «inscindibile portato» del modo petrarchesco di costruire il sonetto d'un solo periodo⁸, progredisce dunque in modo calcolato: alle due finestre della prima strofe, rivolte rispettivamente a sud e a nord, ovvero estiva e invernale, ovvero ancora 'calda' e 'fredda', corrispondono nella seconda, simmetricamente, il «sasso» che è abituale dimora estiva di Laura⁹, e i «luoghi» ch'ella 'copre d'ombra'. I «brevi giorni» invernali recati da Borea nella 'finestra d'inverno' si stemperano così nel lieve oscuramento che il passo reca alla terra: ma con identica, simmetrica posizione di una 'temperatura d'ombra', tramite la quale si perpetua la simmetria dispositiva di caldo e gelo situata dai primi quattro versi. Si tratta, del resto, di una simmetria e alternanza in cui si riassumono le vicissitudini temporali dell'intero canzoniere, solo a considerare seriamente, come effettiva apertura del *Liber* dopo il 'prologo allargato' dei primi dieci numeri, la ballata *Rvf* 11, *Lassare il velo*, inquadrata quasi perfettamente da quella archetipica riduzione dei tempi umani a una *vicissitudo* da cui la divinità non è toccata: v. 1 «o per sole o per ombra», v. 13 «e al caldo e al gielo».

Nella fronte del sonetto l'enumerazione, mossa nella *dispositio*, appare dunque geometrica, e innestata sulla partizione fondativa dell'intero canzoniere: e poiché, a differenza della canzone, il sonetto non permette di seguire o riprodurre «movimenti discorsivi-argomentativi [...] ampi e complessi»¹⁰, la catena di associazioni è sostenuta da uno scheletro meno mobile e più semplice, e al contempo più evidente, qual è quello che articola i ricordi per tempi e luoghi, accostando e opponendo. Non pare dunque condivisibile l'annotazione che «l'assenza [di Laura] sia poco o tenuemente marcata in figure diminuite e rimosse»¹¹, perché l'assenza entra a costruire il sonetto esattamente come la presenza. Allo stesso modo della finestra 'troppo piena' – è il senso della mirabile lettura di Stefano Agosti –, egualmente risuona della presenza di Lei la finestra vuota, che nel suo spirare un «aere freddo» richiama, in forza dell'assenza di luce e calore, la sua presenza onnipervasiva – ed evidente per via contrastiva, *in absentia*¹².

3. Un teatro della memoria

Nella Laura meditante del sonetto dei due soli, o delle due finestre, si verifica una duplice *mise en abîme*. La prima è la riassunzione, nell'*imago* rammemorata, delle tante immagini del poeta stesso in atto di meditare, sparse nel canzoniere; la seconda, meno evidente, sta nel fatto che la figura femminile è posta al centro di un sonetto che è costruito come una meditazione dell'*agens*: il quale, pensando alle *imagines* laurane, trova come centro focale l'immagine di lei che pensa (seppure del fuoco di un'ellisse si dovrà parlare, dato il leggero decentramento rispetto al complesso dei versi). Tale rispecchiamento si può dire il *proprium* della ricostruzione memoriale, che distingue il quadro presente da una riproduzione meccanica: perché se ogni memoria è un'immagine, esiste una di-

stinzione, nel ricordo, «between its exact reproduction and its reconstruction or 'translation' in memory»¹³. In particolare, la costruzione mentale riflette su di sé, esponendo i suoi propri meccanismi di attuazione: il centro geometrico del sonetto è infatti occupato dall'*impronta* del piede di Laura («con quanti luoghi ... *disegnò col piede*», v. 8): nell'immagine dell'orma stampata a terra, la metafora aristotelica della memoria come sigillo impresso sulla cera si coniuga con il principio teologico, e in particolare bonaventuriano, del *vestigium* come traccia lasciata dalla divinità nel mondo; e il riferimento a Bonaventura si fa più cogente se si pensa che la sua tripartizione di *umbra*, *vestigium* e *imago* come segni progressivi della presenza divina nella memoria umana viene sinteticamente ripercorsa, nel sonetto petrarchesco, dall'«ombra» e dall'impronta (latinamente, il *vestigium*) del v. 8, cui si potrà aggiungere il «volto» del v. 12 come declinazione lontana, o 'umana', dell'*imago*¹⁴. Al centro del sonetto, dunque, una metafora della memoria imprime nel testo il suo significato, quello di una serie di immagini stampate «in mezzo 'l core» – il luogo dove ha sede e collocazione il *thesaurus* memoriale – che la mente ripercorre, seguendo i *vestigia* di memoria.

La memoria non è, qui, «quella parte» ove amore «prende suo stato», come insegna la cavalcantiana *Donna me prega* (vv. 15-16), ma la facoltà che riordina attivamente le immagini impresse nella *cellula phantastica*, secondo uno schema che trasforma una congerie aleatoria in sequenza memorabile. Enumerati partitamente, i luoghi e i tempi della presenza laurana nel mondo – le due finestre, il «sasso», il «passo», la «stagion» – vengono ripercorsi per recuperare le 'tracce' di Laura, a costituire il discorso su di lei. Il teatro mentale che così si dispiega declina nel senso dell'*ordo* e del 'visibile' il fastello di pensieri connesso alla tradizione della *immoderata cogitatio*. Guardando a una delle possibili traduzioni del principio enunciato da Andrea Cappellano, quella compresa nella *Corona di casistica amorosa* – «Amore è un sollicito pensiero / continuato sovr'alcun piacere / che l'occhio à rimirato volontero»¹⁵ – si vede come il senso del «sollicito» sia trasferito, in *Rvf* 100, al desiderio del pianto, e la memoria di un «piacere» sia sostituita, in Petrarca, dal piacere della memoria, egualmente applicata a una presenza o a un'assenza; e che il criterio ordinatore del nostro sonetto, a volerlo ricondurre appunto a questo principio generale, dovrà essere considerato quello del pensiero «continuato».

Al 'continuato' dovrà poi essere sottratto il senso della *immoderatio* a pro di una tessitura 'continua', ovvero ordinata, che mostra come in ogni aspetto del visibile sia leggibile la passata presenza, e assenza attuale, della donna. Lo sguardo dell'amante si costruisce insomma percorrendo una serie ben ordinata di *loci*, che molto devono alle pratiche di 'costruzione della memoria' medievali: intendendo con ciò non solo quelle proprie alla mnemotecnica, di cui pure Petrarca è maestro¹⁶, ma l'intera e complessa *machina memorialis* che sovrintende all'insegnamento e allo studio, trasmettendosi così alla creazione letteraria¹⁷. Il sonetto trasmette un senso della memoria come ancella della meditazione, e della meditazione come attivazione profonda dei sensi. Tutte le reminescenze rievocate alla mente, luoghi o tempi che siano, non passano infatti di fronte all'occhio interno come semplice paesaggio mentale: la visione entra profondamente nell'anima. La pluralità dei luoghi rammemorati, la loro varia dislocazione, insiste su un'unica tela che tutte le accoglie, la mente che le ricorda, e

che inevitabilmente annette loro un *affectus*, il desiderio di pianto della chiusa (v. 14: «fanno le luci mie di pianger vaghe»): il quale, così come l'*intentio* governa la memoria, sintatticamente regge il sonetto¹⁸.

Il senso di un *teatro* o meglio di una cartografia, ripercorribile dalla mente in ogni momento, è trasmesso dal calcolato uso dei tempi: al presente delle finestre e di Laura meditante si somma infatti una serie di passati (i luoghi ch'ella percorse, il «passo» del primo incontro), seguiti di nuovo da un tempo per sua natura circolare e dunque eternamente presente (la primavera, che ogni anno rimena aprile, 'il più crudele dei mesi') e dalle parole eternamente confitte nel cuore. La sequela ottenuta si colloca a metà tra la presenza e il puro ricordo, allontanandola dalla prima il deittico 'quella' (scelto non solo per eufonia rispetto a 'questa', che nel canzoniere indica una serie diversa di rapporti), e dalla seconda la serie dei verbi al presente. Non si tratta quindi né di puro ricordo, né di epifanica presenza, ma di traduzione in poesia del principio per cui i ricordi, stipati in passato nella cellula di memoria, vengono rivissuti nel presente.

Con i classici 'teatri' della memoria, *Rvf* 100 ha in comune le simmetrie dispositive, unite dalla sinuosità dei collegamenti in atto tra le immagini. Alla perfetta bipartizione delle quartine (due versi più due: vv. 1-2, 3-4: «Quella finestra... e quella»; vv. 5-6, 7-8: «e 'l sasso... con quanti luoghi») – soluzione diversa, ad esempio, rispetto a quella adottata dall'altro sonetto 'd'un solo periodo' *Rvf* 213, in cui agli otto versi corrispondono otto oggetti (seppure, per evitare ogni 'quadratura', gli ultimi due siano disposti nel penultimo verso della fronte)¹⁹ – fa séguito un'analoga bipartizione delle terzine, che però accorciano i rispettivi segmenti (uno e due versi nella prima terzina: vv. 9, 10-11: «e 'l fiero passo... e'lla nova stagion»), fino ad assumere i toni della concitazione (un solo emistichio per i due elementi enunciati nella seconda terzina: v. 12: «e 'l volto, e le parole»). L'effetto di accelerazione emotiva è conseguito anche grazie alla successione verbale, che se solca la fronte del sonetto variando costantemente l'attribuzione dei soggetti (e dunque di modi e tempi) alle varie azioni enumerate, esplicita invece e ribatte l'effetto patetico sull'io quando giunge alle terzine, e agli ultimi tre verbi. Si avrà dunque: «l'un *sol* si vede» (impersonale), «l'*aere* freddo suona», «siede / *madonna*» e «sua bella *persona* / copri» (chiasmo strutturale con repentina variazione dei tempi del ricordo); ma poi «[i]l fiero passo ove m'agiunse Amore», «la nova stagion ... mi rinfresca» e «[i]l volto, e le parole che mi stanno / ... confitte». Nel ripetuto variare dei soggetti si insinua la concentrazione sull'unico oggetto degli atti rammemorati, mentre i verbi trascorrono dal perfetto («m'agiunse») all'iterato presente («mi rinfresca») alla somma dei due tempi («mi stanno»), perché penetrati in passato e ora stabilmente dimoranti).

Gli effetti di disposizione, insomma, tracciano la calcolata progressione nella presentazione delle immagini, che trascorre da Laura al suo amante fino a approfondirsi nella mente stessa di lui: l'*enumeratio*, né caotica né indifferente, segue un preciso percorso di avvicinamento alla mente e al cuore del parlante. In questo – ma solo alla fine del sonetto, per ciò che gli oggetti rammemorati risuonano nel cuore di chi li ricorda – Petrarca si mostra discepolo sommo di Cavalcanti, cui spetta di aver per primo invertito il vettore dell'indagine psicologica e poetica, mettendo se stesso al termine dello sguardo d'intellezione²⁰. Rispetto ad altri sonetti d'un

solo periodo, infatti²¹, *Rvf* 100 condivide con il 213 la presenza d'una sentenza conclusiva che chiude la serie enumerativa attribuendo ai vari oggetti una funzione – che è, nel caso di *Rvf* 213, la *transformatio* operata dalla cosa amata (e forse nella cosa amata). Il desiderio di pianto della clausola di *Rvf* 100 situa in un determinato *punctum temporis* – il momento della scrittura – il rintocco interiore di una serie di situazioni assunte nel loro complesso²². La chiusa del sonetto non si pone insomma come l'esito di un racconto, ma come il senso attribuito alla sequela memoriale, implicando una concezione della memoria che, agostinianamente, «quasi venter est animi», e pareggia dolori e dolcezze: la «laetitia» e la «tristitia» di cui essa si nutre sono per l'animo «quasi cibus dulcis et amarus» (*Conf.* X 14, 21). È grazie alla sentenza finale che la liquidità dell'attacco, e l'apparente involontarietà del ricorso alla *cellula memorialis*, si mutano in un ordinato teatro dotato della capacità, propria alla memoria, di interagire con le emozioni; e lo scorrere apparentemente fluido, e potenzialmente infinito, delle immagini si chiude nel *tesoro* custodito dall'arca della memoria.

4. «Fanno le luci mie di pianger vaghe»

Come, classicamente, una *intentio* è legata alla memoria, così l'*aspectus* delle immagini interiori è indissociabile, secondo san Bernardo, dall'*affectus*²³. La 'vaghezza' delle lacrime sgorga da una fissa *consideratio* mentale della presenza-assenza di madonna, dalla congerie delle immagini estratte dal 'fondo arcano' della memoria, e come per Agostino, ricordato come maestro di lacrime in una lettera al fratello Gherardo, dall'atto di *trahere* e *congerere* nella mente il complesso dei ricordi sgorga l'*imbres lacrimarum*: «Ubi vero a fundo arcano alta consideratio traxit et congestit totam miseriam meam “in conspectu cordis mei” [Ps 15, 8], oborta est procella ingens ferens ingentem imbrem lacrimarum» (*Conf.* VIII 12, 28).

Il ripercorrimiento mentale degli spazi e dei tempi ai quali si è rappreso il ricordo di madonna, assente, presuppone che le cose portino un'immagine mnestica del passaggio degli uomini: come mostra il son. 35, soltanto nei più «deserti campi», in terre mai toccate da mano umana – l'«incultum desertum» che Eucherio di Lione additava come «paradisus animae» al monaco²⁴ –, l'amante può sperare di «fuggire» le vestigia umane, le orme, le tracce (fisiche ma anche memoriali) di un passaggio: «gli occhi porto per fuggire intenti / ove vestigio human la rena stampi». Ai luoghi, invece, come insegnano le arti della memoria, si ancora saldamente il ricordo: Cicerone, nel *De legibus*, afferma la potenza dei *loca* – non quelli artificialmente costruiti nella mente, ma quelli cui si connette un'esperienza di vita – «in quibus eorum, quos diligimus aut admiramur, assunt vestigia». Sono questi i luoghi che, senza sforzo alcuno e apparentemente senza il soccorso di un'*ars*, ripercorriamo con la memoria: «ille nostre Athene non tam operibus [...] delectant, quam recordatione summorum virorum, ubi quisque habitare, ubi sedere, ubi disputare sit solitus, studiosaque eorum sepulcra contemplor» (II 2, 4). Il passo, che Petrarca ricorda per altri motivi nella *Collatio laureationis* (6, 2), è ben iscritto nella memoria del poeta, che rappresenta la donna del suo 'pensiero dominante' *ubi sedere erat solita*

(«ove a' gran di pensosa *siede* / madonna»), immersa nella *disputatio solita* sostenuta con i propri pensieri: «e sola seco si ragiona».

L'*imbres lacrimarum* che Agostino vede sgorgare come effetto dell'*alta consideratio* trova dunque un'eco nel verso che chiude e sostiene il sonetto 100: seppure, nel caso specifico, sia il desiderio delle lacrime a essere avanzato, e non il pianto disteso. Basta, però, tornare all'altra 'contemplazione al sasso' petrarchesca, quella dell'amante descritta nella canzone 129, ed ecco emergere una puntuale traslazione del luogo agostiniano:

Ove porge ombra un pino alto od un colle
 talor m'arresto, e pur nel primo sasso
 disegno co la mente il suo bel viso.
 Poi ch'a me torno, trovo il petto molle
 de la pietate, e alor dico: – Ahi lasso,
 dove se' giunto, e onde se' diviso! – (*Rvf* 129, 27-32)

Petrarca sostituisce, nel discorso lirico, la *separazione* («onde se' diviso!») alla *miseria* agostiniana, ma il procedimento è lo stesso: la profonda *consideratio* che fa emergere il sentimento complessivo della *miseria* umana ha un corrispettivo nell'"arrestarsi" del poeta a rammemorare le bellezze laurane («disegno co la mente»), che rende la profondità della meditazione agostiniana («*alta consideratio*») con una sospensione del tempo, di cui il soggetto si rende conto solo al suo termine: «Poi ch'a me torno». L'*imbres lacrimarum* a questo punto rappresenta l'esito della meditazione; e che sia involontario, anzi forzato esito, lo dicono i verbi agostiniani di costrizione («*oborta est procella ingens ferens ingentem imbrem*»), e la constatazione petrarchesca del lago di lacrime in atto: «*trovo il petto molle*».

5. «*Pensosa siede*»

La reciprocità e coincidenza di figurazioni tra amante e amata è uno degli aspetti in cui più sensibilmente si avverte l'innovazione recata da Petrarca nella retorica erotica, e più rilevante appare il distacco dei *Rerum vulgarium fragmenta* dal codice lirico coevo. «L'amante ne l'amato si trasforma» di *Tr. Cup.* III 162, incarnato nella trasformazione in lauro della canzone delle metamorfosi (*Rvf* 23, 38-40), è un principio neoplatonico che Petrarca sta probabilmente declinando secondo enunciazioni recenti, come quella di san Bonaventura che, nel secondo sermone *De Assumptione Beatae Virginis Mariae*, attribuisce a Ugo di San Vittore il principio per cui «vis amoris amantem in amati similitudinem transformat». La citazione corrisponde a un passo del *Soliloquium de arrha animae* del *magister* Ugo, testo di cui si possono rintracciare i segni di un'effettiva conoscenza da parte di Petrarca: «Ea vis amoris est, ut talem te esse necesse sit, quale illud est quod amas, et cui per affectum coniungeris, in ipsius similitudinem ipsa quodammodo dilectionis societate transformaris»²⁵. Applicato alla secolare esegesi del versetto paolino «Gloriam Domini speculantes, in eadem imaginem transformamur» (2 *Cor* 3, 18), il principio della trasformazione nella cosa amata risulta particolarmente attivo nella tradizione cistercense: ritorna, ad esempio, nella stessa orazio-

ne meditativa di Guillaume de Saint-Thierry di cui parleremo sotto («quadam sui transformatione in id quod amat transmutatur»). Il concetto sarà limpidamente enunciato nella *Theologia naturalis* di Raymond de Sebond: «Habet [...] amor vim et virtutem vivendi, mutandi, convertendi ac transformandi. Et ista est sua propria natura et conditio inseparabilis. Et ideo unit amantem cum re amata et transformat exinde et convertit ac mutat amantem in rem amatam»²⁶. *Conditio inseparabilis* dalla vicenda narrata nel libro è la metamorfosi in lauro di *Rvf* 23: *conversio* e *transformatio* ultima, che da un passato mitico trasforma il presente stesso della poesia – «i duo mi trasformaro in *quel ch'i' sono*» –, e che il resto del libro petrarchesco darà per stabile acquisto: «E s'io [sc. 'e siccome'] non posso trasformarmi in lei / più ch'io mi sia» (*Rvf* 51, 5-6).

Anche la raffigurazione di madonna in atteggiamento meditativo, cuore di *Rvf* 100, permette di ravvisare i segni di una rappresentazione 'a specchio' che estroflette sulla donna l'atteggiamento tipico dell'amante nel canzoniere, fino a una coincidenza dei sembianti (visibile nel congedo della canzone 135: «Sotto un gran sasso [...] *si sta*»; e si veda anche *Rvf* 129, 27-29). L'irraggiamento dell'immagine sembra però piuttosto procedere da questo punto del libro: a madonna seduta pensosa sul «sasso» segue infatti – non precede – l'atto analogo dell'io, nel luogo citato (transitando poi, forse, nel Leopardi lettore petrarchesco)²⁷: le figurazioni precedenti della meditazione riguardano il pensiero 'deambulante' (cfr. *Rvf* 15, 1-8; 35, 1-4) o la fissità dello sguardo, percettivo o mentale (*Rvf* 17, 8; 18, 1; 22, 15).

Nell'autorappresentazione dell'amante pensoso converge poi, e si rispecchia a sua volta, la figura di una donna pensosa, leggibile in filigrana al passaggio di *Rvf* 129 che segna la 'fine degli errori' e il risveglio dall'illusione di presenza: «Poi quando il vero sgombra / quel dolce error, pur li medesimo assido / me freddo, pietra morta in pietra viva, / in guisa d'uom che pensi e pianga e scriva». Già Gesualdo vi vide la memoria e riscrittura del luogo della decima *Heroide* ovidiana in cui Arianna percepisce l'abbandono di Teseo – anch'essa risvegliata dal sogno, e immobilmente seduta fredda sulla fredda pietra: «in saxo frigida sedi, / quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui»²⁸ –: confronto produttivo per più rispetti, dato che al destarsi della donna dal sonno notturno corrisponde il risveglio mentale dell'amante petrarchesco, quasi il poeta d'oggi leggesse 'figuralmente' la lettera mitica, produttrice di molteplici interpretazioni spirituali; anche all'abbandono fisico di Teseo, che veleggia ormai lontano nel mare, risponde in Petrarca il dileguarsi del *phantasma*: il 'velo' laurano svanisce agli occhi come la vela della nave degli Argonauti all'orizzonte. Estendendo la lettura all'intero contesto, non sarà poi forse troppo peregrino pensare che il passo potesse esser rimasto alla mente del lettore Petrarca per via di un uncino memoriale lanciato a un verso prossimo – «aut ego diffusis erravi sola capillis» –, collocabile fra le molte voci che concorrono a creare, quasi *in vitro*, l'assolutezza dell'*incipit* di *Rvf* 90.

Tornando al nostro sonetto, «in saxo frigida sedi» trama anche la filigrana di «e 'l sasso, ove a' gran di pensosa siede» (*Rvf* 100, 5), salva l'opposizione tra la freddezza attonita dell'eroina ovidiana e il calore del tempo estivo di Laura. La rammemorazione di una 'situazione' canonica non stabilisce tuttavia rapporti

di corrispondenza tra i due atti, giacché il pensare della Donna petrarchesca non è toccato da disperazione o disillusione, e costituisce piuttosto una delle tessere che concorrono a costituire la rappresentazione dell'atto meditativo nel canzoniere. Lo stesso passaggio di *Rvf* 129 sopra citato, seppur interpretato dal Gesualdo tutto alla luce dell'intertesto ovidiano, mostra a ben vedere l'influenza di autori e testi medievali, che trattano della meditazione o ne mettono in carta degli esempi. Così, nel ribattuto tritico di verbi che in *Rvf* 129, 52 segna, nell'impietrata immobilità del corpo, la varietà degli atti interni («in guisa d'uom che *pensi e pianga e scriva*»: intendendo quello 'scrivere', forse, come una composizione mentale di versi) echeggia una formula che si può leggere nella terza *oratio meditativa* di Guillaume de Saint-Thierry, ripresa da Petrarca quasi fino al calco, con la sola sostituzione del *loquere* con il *piangere*: «Sed *meditantibus et loquentibus et scribentibus de te*»²⁹. La concezione stessa del 'pensare' nel canzoniere petrarchesco riceve luce da tale ascendenza in una formula con cui la tradizione certosina raffigura una meditazione più libera e fluente di quella, ben ordinata e graduata, propria alla *lectio spiritualis*.

Eguale libera, slegata com'è da ogni rammemorazione di un amore o di un dolore, dunque lontana dal modello dell'Arianna ovidiana, appare la figura di Laura che siede su un sasso e pensa, in *Rvf* 100: raffigurazione inedita alla poesia medievale, e anche a quella trattatistica, pure di mano femminile, che ancora all'inizio del secolo XV, come accade a Christine de Pizan, deve trovare una via per ribellarsi a un'idea della donna che ne fissa le mansioni in un altro e ben diverso (e proverbiale) tritico di verbi: «Dio fece le donne per piangere, parlare e filare»³⁰. Straordinario eppure quasi inavvertibile intarsio che mina la canonica funzione di una 'donna per l'uomo', questo del sonetto 100. Solo qui, nel libro petrarchesco, Laura non abbassa gli occhi e non li dardeggia, non parla né eloquentemente tace, non passa come *déa* né scende a consolare, ma *siede e pensa*: figura di dedizione a un pensiero 'assoluto' che pare estranea, in realtà, anche all'amante stesso, sempre raffigurato nell'atto di pensare per scrivere o per piangere (o per entrambi, come in *Rvf* 129, 52). Il confronto con altre analoghe raffigurazioni dell'amante che la donna sembra qui rispecchiare (si veda ad esempio *Rvf* 279, 1-5 «Se lamentar augelli, o verdi fronde / [...] / o roco mormorar di lucide onde / s'ode d'una fiorita e fresca riva, / là 'v'io *seggia* d'amor *pensoso* e scriva») mostra quanto più astratta sia la meditazione di Laura, cui è tolto anche l'oggetto espresso del pensare: un'assolutezza che sembra peculiare all'immagine femminile, per come viene ripresa in *Rvf* 160, 13: «vederla ir sola coi pensier' suoi insieme»³¹. Seppur la si possa interpretare come sottrazione di un pensiero concretamente deversabile in attività intellettuale (come lo sarebbe la scrittura lirica, ad esempio), resta che questa immagine femminile seduta e pensosa è una figurazione inedita alla lirica medievale, solo in parte recupera l'iconografia antica del meditante – o del personaggio sacro in atto di ricevere l'ispirazione divina – come figura assisa, dotata di un libro, spesso con il capo appoggiato alla mano³². L'unione di postura e sembianza disegnano la figura di Laura nel secondo emistichio del v. 5 («pensosa siede»), e su entrambi gli aspetti conviene soffermarsi: iniziando dal verbo, declinazione di quel «si sta» con cui, l'abbiamo visto, Petrarca disegna se stesso nel medesimo atteggiamento (cfr. *Rvf* 135, 94).

L'immobilità meditativa – il raccoglimento, interpretato da Riccardo di San Vittore come una vera raccolta dei liquidi pensieri nel vaso della *intentio*³³ – nasce, in realtà, da un nesso stretto di movimento e stasi, di fissità corporea e rapidità dei processi mentali, che i teorici esprimevano con icastiche assonanze oppostive: «Dum corpore vaco, cogitationibus per diversa loca vago»³⁴. La *defixio* corporea, in particolare, ovvero quello stato di sospensione dell'attività dei sensi che accompagna la *cogitatio*, Petrarca poteva leggerla nel *De anima* di Cassiodoro, opera fittamente postillata nel codice oggi BNF, lat. 2201, e oggetto, in particolare, di una celebre postilla sull'«assenza» nel passo che immediatamente precede quello che ci interessa, creando un collegamento immediato tra il *proprium* della meditazione, iconizzato nell'«*Illum absentem absens auditque videtque*», e la postura sospesa propria di chi pensa intensamente:

oculos nostros defigimus *omnino cogitantes*, aurium sensus obstruitur, gustus cessat, nares vacant, lingua non habet vocem, et multis modis per talia signa cognoscitur anima in suis quodammodo cubiculis occupata³⁵.

Petrarca rappresenta più volte l'atto, nel canzoniere: e appartiene alla sua 'maniera' di raffigurare la meditazione quella scissione, visibile nella *descriptio* laurana, fra «pensosa» e «si ragiona» (vv. 5–6). La duplicazione articola in realtà la distinzione fra un aspetto esterno, quello che appare agli occhi del riguardante, e l'attività interna dello spirito. Si ricorderà che il sonetto 35, paradigma della meditazione dialogante, si trova esattamente racchiuso entro il «pensoso» del v. 1 e il «ragionando» del v. 14, ovvero entro la medesima duplicazione dei *verba meditando* attribuiti alla raffigurazione laurana in *Rvf* 100: ancora una volta a indicare, rispettivamente, una postura e un'attività interiore. Quanto al «pensosa» del v. 5, l'antecedente più prossimo è il «pensoso ne la vista» di *Rvf* 51, 8 («di qual pietra più rigida si 'ntaglia / pensoso ne la vista oggi sarei»), cui l'accento esplicito all'*aspectus* conferisce il senso della visibilità dell'impietramento. «Pensosa siede» indica dunque l'*atto* di madonna di sedere immobile, immersa nei suoi pensieri: visibile postura cui corrisponde, procedendo verso l'interno, il «sola seco si ragiona» che designa l'*attività* interiore della meditazione.

L'uso petrarchesco di *pensoso* differisce da quello della lirica duecentesca, di cui pure rappresenta uno sviluppo. Nei provenzali e nei poeti del Duecento italiano, l'aggettivo *pensoso* è invariabilmente connesso con un atteggiamento amoroso, a indicare il peso dell'innamoramento, vissuto come condizione dolorosa³⁶: si veda, in un sonetto della *Corona di casistica amorosa*, l'eloquente ditologia «io vivo pensoso ed ò dolore», ripresa a poca distanza da «Tristo e dolente e faticato molto / son nel pensiero», in cui ricorrono e campeggiano sia il dolore che la fatica³⁷; tutta l'area semantica riconducibile al 'pensiero' è del resto una costante di tale «sezione dolorosa» della *Corona*³⁸. L'antecedente invariabile di consimili concetti è la «plenior» o «immoderata cogitatio» stigmatizzata da Andrea Cappellano: si veda, di Guinizelli, la franca annessione dell'angoscia al pensiero *profondo*: «tanto m'angoscia 'l profundo pensare / che sembro vivo e morte v'ho nascoso»³⁹. In questa accezione (*pensoso*, *pensiero* come 'dolente' e 'dolore') il termine si ritrova, in Petrarca, in *fragmenta* di data-

zione alta, come *Rvf* 17, 14: «e con molto pensiero indi si svelle». Il profondo dolore che vi è connesso può dar 'paura' alla mente che ne teme l'insediamento nel cuore e il ciclico ritorno, come in una ballata di Lapo Gianni («Appresso che lo tuo dire amoroso / prenderà la sua mente con paura / del pensoso membrar ch'Amor le dona»)⁴⁰, o costeggiare una più lieve, anche se continua, malinconia, come nella cavalcantiana *Era in penser d'amor*, il cui «penser» è parafrasato da Contini come «malinconica meditazione», e tutta la ballata segnata da tale apertura «sul chiuso cerchio del proprio dolore» (De Robertis)⁴¹.

In *Rvf* 100, tuttavia, l'aggettivo 'pensosa' assume una sua peculiare declinazione che allude piuttosto all'aspetto visibile di una *intentio* interiore, e non all'atto meditativo in sé: vale a dire a quella estroflessione di un intimo pensiero che è ben leggibile in un passo della *Vita nuova* in cui Dante separa l'atto 'pensoso' dai 'pensamenti' che lo presuppongono, per tratteggiare il disegno complessivo di un atteggiamento *visibile*: «molto stava pensoso, e con dolorosi pensamenti, tanto che mi faceano parere de fore una vista di terribile sbigottimento»⁴². Ma si tratta, ancora una volta, di un pensiero doloroso: per cogliere più da vicino la specificità petrarchesca dell'attribuzione femminile conviene invece volgersi di nuovo a Cavalcanti, e al sonetto *S'io prego questa donna che Pietate*, in cui la 'paura' si esercita intorno alla finale funebre visione di una «donna pensosa», oscuramente china sul poeta e sulla sua morte interiore:

L'anima mia dolente e paurosa
piange ne [l]i sospir' che nel cor trova,
sì che bagnati di pianti escon fore.
Allora par che ne la mente piova
una figura di donna pensosa
che vegna per veder morir lo core⁴³.

Attribuito alla Donna, *pensoso* si separa dalla connotazione di 'pensiero amoroso' per assumere quella di una *gravitas* assorta e intensa, legata al silenzio della Donna e alla sua intima e intellettuale intuizione delle ragioni del cuore dell'amante. Se il *pensoso* dell'uomo riguarda la sua 'guerra' interiore, insomma, la pensosità della donna non è solcata da travaglio o dolore, ma appare come segno visibile di una superiore comprensione – sebbene non disgiunta, nelle rime di Cavalcanti, da una «nova crudeltate» (v. 5). Nelle rime petrarchesche è costante la divaricazione d'uso dell'aggettivo *pensoso* a seconda che sia applicato alle donne o all'amante: contro il sentimento del 'grave giogo' da cui nasce l'esser pensoso per l'uomo, per la donna il termine disegna infatti uno stato di *gravitas* non gravosa, di intento ascolto e applicazione dell'intelletto, mai disgiunto dalla leggiadria dell'aspetto; l'endiadi più frequente per l'amata è 'lieta e pensosa', contro il 'pensoso e tristo' dell'amante.

L'essere giunto Petrarca all'introflessione estrema del discorso amoroso implica, per altro, che nei *Rerum vulgarium fragmenta* l'escursione dei significati di *pensoso* sia massima. Accanto a usi per così dire 'neutri' del termine, come quello di *Rvf* 53, 100-101 «un cavalier ch'Italia tutta honora, / pensoso più d'altrui che di se stesso», in cui il senso è semplicemente quello di 'aver cura di'), ritroviamo così il cavalcantiano nesso con la 'crudeltà' dell'antagonista in 22, 15-

16 «miro pensoso le crudeli stelle, / che m'anno facto di sensibil terra», dolorosa ponderazione dei mali arrecati. Ma l'area semantica dell'aggettivo copre anche la levità ed esclusività del pensiero d'amore, come in *Rvf* 279, 4-5 «d'una fiorita e fresca riva, / là 'v'io seggia d'amor pensoso e scriva» (sebbene il nesso ci porti, grammaticalmente, un po' fuori dalla recensione dei semplici aggettivi), così come il presentimento di mali futuri, che conferisce al *pensoso* la sfumatura dell'attonito timore, come in *Rvf* 28, 28-30 «così soccorre a la sua amata sposa / tal che sol de la voce / fa tremar Babilonia, e star pensosa» (e l'identica improvvisa percezione dei mali futuri, causata da una voce ultraterrena, si ritrova nel madrigale 54, 7-8 «Allor mi strinsi a l'ombra d'un bel faggio, / tutto pensoso; e rimirando intorno, / vidi assai periglioso il mio viaggio»), o in 314, 1-2 «Mente mia, che presaga de' tuoi danni, / al tempo lieto già pensosa e trista». Tale accezione trascorre poi nel disegno di un aspetto attonito a oltranza, tanto che l'immobilità connessa con la pensosità trasforma l'amante in statua (51, 7-8 «di qual petra più rigida si 'ntaglia / *pensoso ne la vista* oggi sarei»). L'intero canzoniere è poi attraversato dalla pittura dell'atteggiamento meditativo di chi cammina a capo chino, che dall'incipit icastico di *Rvf* 35 «Solo e pensoso» (in cui il dolore cede all'intensità della *intentio animi*) va fino a 116, 9-11 «In una valle chiusa d'ogni 'ntorno, / [...] / giunsi sol cum Amor, pensoso e tardo», a 237, 19-20 «Consumando mi vo di piaggia in piaggia / el dì pensoso, poi piango la notte», e al *Triumphus Cupidinis* III 112-114 «Da quel tempo ebbi gli occhi humidi e bassi, / e 'l cor pensoso, e solitario albergo / fonti, fiumi, montagne, boschi e sassi», che lavora sul 'testo-archetipo' *Rvf* 35 congiungendo gli 'occhi bassi' alla ricerca della solitudine. Il cuore è, qui, «pensoso» perché intimamente chino, intento e proteso ad ascoltare il dolore.

L'attribuzione dell'aggettivo alla donna è invariabilmente sottoposta a un lavoro di correzione del termine – canonicamente, si è visto, legato a dolore e fatica – tramite la collocazione in contiguità con notazioni di leggiadria. La pensosità è carattere proprio alle apparizioni simboliche o sovranaturali, e ne indica la *gravitas*: mai però disgiunta da *dulcedo*, come si vede nella donna gloriosa della canzone 119, 88-90: «Pensosa mi rispose, e così fiso / tenne il suo dolce sguardo, / ch'al cor mandò co le parole il viso»⁴⁴. Così, proprio alla *laudatio* di Laura è mostrare «frutto senile in sul giovenil fiore / e 'n *aspetto pensoso anima lieta*» (215, 3-4). La medesima dittologia descrive il cuore di madonna proteso all'ascolto delle 'sue' rime (332, 15-16 «U' sono i versi, u' son giunte le rime, / che gentil cor udia pensoso e lieto [...]?»), così come l'andar ragionando delle donne per via, in un verso che sembra una riunione di ossimori e che invece raduna opposizioni solo apparenti: «– Liete e pensose, accompagnate e sole, / donne che ragionando ite per via, / ove è la vita, ove la morte mia?» (222, 1-3); verso iniziale per altro da annotare alla memoria per il nostro sonetto, giacché vi si descrive una pensosità vitale, propria di chi cammina non *fugae hominis causa*, ma immerso in un comune e comunitario 'ragionamento'. Lo stesso procedimento correttivo è attribuito all'ultima apparizione della canzone delle visioni, in cui la donna si vede andare pensosa, e al contempo leggiadra: «Alfin vid'io per entro i fiori e l'erba / pensosa ir sì leggiadra e bella donna, / che mai nol penso ch'i' non arda e treme» (323, 61-63: con echeggiamento di quell'atto intento di lei nel cuore di lui, che lo ri-pensa con paura).

L'unico dei *fragmenta* che disegni una pensosità connessa a una *gravitas* che occupa l'animo femminile con esclusiva e assoluta *intentio* è un sonetto di presentimento (249, 1-3 «Qual paura ò, quando mi torna a mente / quel giorno ch'i' lasciò grave e pensosa / madonna, e 'l mio cor seco!»): pur potendosi tuttavia ascrivere anche questi versi alla categoria della pensosità attonita che è segno del presentimento dei mali futuri.

6. «Sola seco si ragiona»: un'edificata solitudine

L'ultimo tratto descrittivo riguarda l'attività meditativa propria. Il 'ragionar con sé' di Laura descritto nella costruzione allitterante «sola seco si ragiona» è un dialogo interiore⁴⁵, costruito su quella movenza di aperta meditazione (su di sé, sulla sua opera) costituita dal primo sonetto del canzoniere. L'espressione rinvia infatti, per memoria interna, al «me medesimo meco mi vergogno» di *Rvf* 1, 11, ma ancor più al luogo agostiniano da cui questo deriva, il «Volventi *mihī* multa ac varia *mecum* diu, ac per multos dies sedulo quaerenti *memetipsum*» dell'attacco dei *Soliloquia* di Agostino, cui la accomuna la descrizione non di una 'vergogna' ma di un *pensiero* (è questo il senso dell'agostiniano *volvere* «multa ac varia»). Lontanissima dall'immagine concorrente – almeno nella prima parte del canzoniere – di *dulce malum*⁴⁶, la donna non è, qui, induzione all'erranza o al disordine, ma alla concentrazione: memoriale, come nel sonetto preso nel suo complesso, o di pensiero. Laura è viva icona dell'intelletto: un'icona certo non *gendered*, eppure mai attribuita alla donna nella tradizione lirica.

Volendo cercare un modello per questa figurazione, bisognerà volgersi all'iconografia piuttosto che ai poeti: i versi del sonetto 100 dipingono Laura nel medesimo atteggiamento attribuito all'*Entendement* nelle miniature che accompagnano i manoscritti della versione di Nicolas de Oresme dell'*Etica* aristotelica: una figura ammantata, seduta su un sedile ligneo o marmoreo, china su di sé. La figurazione è per altro assai prossima a quella contigua di *Sapience* – cui la Donna delle rime petrarchesche rimanda in più d'un luogo⁴⁷ –, da cui la differenza solo la direzione dello sguardo (verso il basso il primo, a significare intima concentrazione; verso l'alto il secondo, a cercare l'ispirazione divina)⁴⁸.

Tanto più notevole risulta la singolarità dell'immagine se si pensa che un'eventuale contiguità iconica con la figura mariana, affiorante in altre zone del canzoniere, pare qui inattiva, non essendo dotata Laura di un libro (né di una penna: ma il fatto è raro per le donne)⁴⁹. Nell'iconografia, la Vergine è infatti sempre accompagnata dal Libro, in cui prende forma il fondamento stesso della *meditatio*: la meditazione come *lectio spiritualis*, come *ruminatio* e assimilazione delle Scritture (e, nel caso di Maria, l'inveramento figurale delle profezie). Frequentata dalle arti visive è l'immagine di Maria bambina che legge i salmi, di fronte alla madre o allacciata a lei: nel XIV secolo la si ritrova nell'arte inglese e nelle miniature dei salteri, poi si diffonderà nei libri d'Ore⁵⁰. La giovinezza di Maria al tempio, tratta dagli apocrifi, è anch'essa iconograficamente segnata dalla presenza costante del telaio o del libro⁵¹; mentre la Vergine annunciata è costantemente raffigurata nell'atto di una intima e silenziosa lettura meditativa⁵². Un versetto evangelico si attaglia,

pure, alla figura di Laura in *Rvf* 100: è quello relativo alla Madre che, posta di fronte ai primi prodigi di Gesù giovinetto, «omnia meditabatur in corde suo» (*Lc* 2, 19); ma anche nella rarissima raffigurazione di questo versetto dipinta da Simone Martini, *Il ritorno del Cristo dopo la disputa con i dottori* (1342; ora alla Walker Art Gallery di Liverpool), Maria, che si rivolge al Figlio dodicenne da una posizione di quieta familiarità, assisa com'è su un semplice cuscino, ha un libro in mano⁵³: segno visibile della sua capacità meditativa.

La figura di Laura meditante si sottrae alla fissità di questa iconografia, riconducendosi piuttosto alle immagini delle Virtù (resta da indagare, rispetto a Laura, quella della Temperanza, che nel Trecento si lega strettamente al trascorrere del tempo)⁵⁴. Quanto ai Padri che affollano la biblioteca di Petrarca, non è difficile trovare descrizioni di figure femminili sedute in silenzio, un atto che identifica la *custodia oris* delle recluse, come negli iterati ammonimenti contenuti nella lettera agostiniana *De vita eremitica*:

Sic inclusa timens casum linguae, quam secundum apostolum Jacobum nemo hominum domare potest [*Jac* III, 8], ponat custodiam ori suo, *sola sedeat*, et taceat ore; spiritu loquatur: et credat se non esse solam, quando sola est. Tunc enim cum Christo est, qui non dignatur in turbis esse cum ea. *Sedeat ergo sola*, taceat Christum audiens, et cum Christo loquens, ponat custodiam ori suo. [...] Quomodo loquatur, id est, humiliter, moderate, non alta voce, nec dura, nec blanda, nec mixta risu. Nam si hoc ad quemlibet virum honestum non pertinet, quanto magis ad feminam? quanto magis ad virginem? quanto magis ad inclusam? *Sede ergo, soror mea, et tace*⁵⁵.

Ma quella di Laura è piuttosto una solitudine edificata che subìta⁵⁶: il suo ritratto risente di una riflessione sulla meditazione come atto che induce alla vita solitaria, e non come ripiegamento indotto dalla vita reclusa (siamo dunque dalle parti di Ugo di San Vittore: «Ea [*sc. la meditatio*] enim maxime est quae animam a terrenorum actuum strepitu segregat, et in hac vita etiam aeternae quietis dulcedine, quodammodo praegustare facit»⁵⁷; così come risente della esaltazione della capacità femminile di coltivare un intimo colloquio con lo Spirito, anche in assenza di libri, che è uno dei tratti distintivi del discorso sulla donna elaborato da Abelardo. L'immagine di Maria che medita *in corde suo* torna, nella penna del teologo, in un passo della *Regula sanctimonialium* indirizzata a Eloisa⁵⁸:

Haec illa sunt fluentia, de quibus in laude sponsi canit sponsa in Canticis eum describens: «Oculi ejus sicut columbae super rivulos aquarum, quae lacte sunt lotae, et resident juxta fluentia plenissima» (*Cant.* V, 12). Et vos igitur lacte lotae, id est candore castimoniae nitentes juxta haec fluentia quasi colombae residete, ut hinc sapientiae hausus sumentes, non solum discere, sed et docere, et aliis tanquam oculi viam possitis ostendere, et sponsum ipsum non solum conspicerere, sed et aliis valeatis describere. De cujus quidem singulari sponsa, quae ipsum aure cordis concipere meruit, scriptum esse novimus: «Maria autem conservabat omnia verba haec, conferens in corde suo» (*Luc.* II, 19). Haec igitur summi Verbi Genitrix verba ejus in corde potius habens quam in ore, ipsa etiam diligenter conferebat, quia studiosae singula discutebat, et invicem sibi ea conferebat; quam congrue scilicet inter se convenirent omnia⁵⁹.

Come gli occhi possono mostrare ad altri la via, così la donna può non solo contemplare lo sposo, ma descriverlo ad altri, per mezzo della sua capacità di meditazione profonda figurata nell'atto di Maria di *conferere omnia in corde suo*. Così, nel canzoniere petrarchesco, la prima rappresentazione del meditante appartiene a Laura, quasi a indicare la via; sua è la prima icona di una raccolta meditazione che, nel seguito del libro, apparterrà esclusivamente al poeta.

NOTE

¹ Si veda ad es. la *Meditatio ad concitandum timorem*, prima delle Meditazioni di sant'Anselmo: «Terret me vita mea. Namque diligenter discussa apparet mihi aut peccatum aut sterilitas fere tota vita mea. [...] O lignum aridum et inutilem, [...] quid respondebis in illa die, cum exigetur a te usque ad ictum oculi omne tempus vivendi tibi impensum [...]?» (mio il corsivo). Analisi e traduzione del testo in M.B. Pranger, «*Studium sacrae scripturae*». *Comparaison entre les méthodes dialectiques et méditatives dans les oeuvres systématiques et dans la première méditation d'Anselme*, in *Les mutations socio-culturelles au tournant des XIe-XIIe siècles. Etudes anselmienues (IV^e session)*, sous la direction de R. Foreville, Paris, Editions du CNRS, 1984, pp. 469-90. Il soppesamento dei singoli giorni rientra nella tecnica della *meditatio morum*, come si può vedere nel diffusissimo opuscolo di Ugo di San Vittore *De meditatione* o *De meditando*, che ne elenca tre modi: «Primo quod iudicat inter diem et noctem. Secundo quod iudicat inter diem et diem. Tertio quod iudicat omnem diem. Inter noctem et diem iudicare, est mala a bonis dividere. Inter diem et diem iudicare, est inter bonum et melius discretionem habere. Omnem diem iudicare, est singula bona pro merito suo aestimare» (*De meditatione*, III, 4, in Hugues de Saint Victor, *Six opusculs spirituels*, intr., texte critique, trad. et notes par R. Baron, Paris, Cerf, 1969 [SC 155], p. 54).

² *Ad clericos*, III 4 (mio il corsivo); e cfr. XV 28: «Quomodo enim a memoria mea excidet vita mea? Membrana vilis et tenuis atramentum forte prorsus imbibit: qua deinceps arte delebitur? Non enim superficie tenuis tinxit; sed prorsus totam intinxit. Frustra conarer eradere: ante scinditur charta, quam inserti characteres deleantur». Il testo è segnalato e studiato in M. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; trad. it. *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, pref. di L. Bolzoni, trad. di L. Iseppi, Pisa, Edizioni della Normale, 2006, pp. 149-55.

³ Cassiano, *Collationes*, XIV 13 (testo egualmente citato in Carruthers, *Machina memorialis* cit., pp. 142-43).

⁴ Pétrarque, *De Remediis utriusque fortune. Les remèdes aux deux fortunes, 1354-1366*; texte établi et traduit par Ch. Carraud, préface de G. Tognon (2 voll.), Grenoble, Millon, 2002, p. 42.

⁵ *Guato una donna dov'io la scontrai*, v. 5, in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. II, p. 606; ma ciò che l'amante ha 'visto' è il saluto di lei, che gli «tolse / lo cor» (vv. 2-3).

⁶ Si veda a questo proposito la bella messa a punto di tali fatti stilistici (con ampia allegazione della bibliografia critica più recente) offerta da M. Praloran, *Alcune osservazioni preliminari sul senso della forma nel Canzoniere*, in Francesco Petrarca: da Padova all'Europa. *Atti del Convegno internazionale di studi, Padova, 17-18 giugno 2004*, a cura di G. Belloni, G. Frasso, M. Pastore Stocchi, G. Velli, Roma-Padova, Antenore, 2007, pp. 73-114: 93.

⁷ A. Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, p. 391.

⁸ N. Tonelli, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki, 1999, p. 37.

⁹ I «gran di» del v. 5, chisticamente opponendosi ai «brevi giorni» del v. 4, riprendono l'ambientazione solare dei vv. 1-2: il v. 5 insomma contiene la menzione esplicita del tempo estivo e caldo, nonostante i commentatori vedano nel «sasso» un luogo ombroso, sulla scorta del Castelvetro, citato nei commenti di Carducci e di Chiòrboli *ad loc.*: «Io immagino questo sasso dovere essere stato davanti alla porta in luogo di banco, difeso dal sole quando egli è più alto». A un «sedile» o più generalmente a un «luogo» pensa Santagata (F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, nuova ed. aggiornata Milano, Mondadori, 2004 [1996], p. 475); la sola Bettarini rinvia al «colle o monte di Valchiusa [...], un sasso che

allunga la sua ombra fino all'attacco delle terzine» (F. Petrarca, *Canzoniere. Renum vulgarium fragmenta*, Torino, Einaudi, 2005, p. 470): ipotesi già rifiutata dal Chiòrboli, che contestava a Moschetti l'interpretazione del «sasso» come di un «luogo solitario e ombroso nella campagna frequentemente visitato da Laura nelle calde giornate estive», perché così immaginando, scrive, «il disegno della casa e della donna ne parrebbe men vago e compiuto, e meno bene sapremmo spiegarci quel trapasso con *quanti luoghi*, nel verso 7°, il quale da un luogo imprende a trasportarci ad altri e lontani, dalla casa cara alle vie cittadine, al verde campestre» (F. Petrarca, *Le «Rime sparse»*, a cura di E. Chiòrboli, Milano, Trevisini, 1924, p. 226).

¹⁰ Praloran, *Alcune osservazioni preliminari* cit., p. 105.

¹¹ Bettarini in Petrarca, *Canzoniere* cit., p. 468.

¹² Cfr. S. Agosti, *Gli occhi le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1993, pp. 10-12. Agosti ha per primo richiamato l'attenzione sul rapporto tra le due finestre dell'*incipit* del sonetto: «alla finestra che contiene l'uno e l'altro sole, quello metaforico e quello reale, si oppone la finestra rivolta al nord, ove nessun sole appare mai, e il cui vuoto, rispetto al pieno (doppio pieno) dell'altra, risulta evidenziato dal rimbombo che il vento vi fa risuonare». In tutt'altra direzione va la peraltro bella lettura di A. Pancheri, *Nel corso del tempo: sequenza per sonetti, frottola e madrigale (RVF 100-09)*, in *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale [Lectura Petrarcae Turicensis]*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 2007, pp. 261-77.

¹³ M. Carruthers, *The Poet as a Master Builder: Composition and Locational Memory in the Middle Ages*, «New Literary History», XXIV, 1993, pp. 881-904: 881.

¹⁴ Affronterò il complesso riferimento bonaventuriano in un futuro studio sulle forme della meditazione nel canzoniere petrarchesco.

¹⁵ *Corona di casistica amorosa*, 14, 9-11, in *La 'Corona di casistica amorosa' e le canzoni del cosiddetto «Amico di Dante»*, a cura di I. Maffia Scariati, Roma-Padova, Antenore, 2002, pp. 50-51; si veda la nota *ad v.* per il «solicitio» come memoria ovidiana, già additata dal Contini (che aveva pubblicato l'intera *Corona* nei suoi *Poeti del Duecento* cit., vol. II, pp. 731-32).

¹⁶ Cfr. A. Torre, «*Lege memoriter*». *Petrarca e l'arte della memoria*, «Lettere Italiane», LVI, 2004, pp. 12-49.

¹⁷ Agli imprescindibili studi di Frances Yates sull'arte della memoria è stata proposta da più parti una correzione in questo senso, in *primis* da Mary Carruthers; ma si veda anche, ad esempio, W. Kemp, *Visual Narratives, Memory, and the Medieval «Esprit du Système[e]»*, in *Images of Memory. On Remembering and Representation*, ed. by S. Küchler and W. Melion, Washington and London, Smithsonian Institution Press, 1991, p. 106: «In adjusting Yate's formulation [sc. che per tutto il medioevo restino come modello le antiche *artes* della memoria], we must substitute for the classical *ars memoriae* the quite different, seminal practices that can articulate circumstances specific to the age: the mnemonic techniques of the sermon, of scholasticism, of oral poetry, and of the oral transmission of images».

¹⁸ Per l'*intentio* come atto di ordinamento e di *sensu* della memoria cfr. Carruthers, *Machina memorialis* cit., pp. 21-24.

¹⁹ Ancora più virtuosistica è la disposizione degli otto oggetti nei primi otto versi del non lontano *Rvf* 224: *fede, cor, languir, desiar, oneste voglie, lungo error, pensiero, pallor* sono disposti in due gruppi asimmetrici di 6+2 rispettivamente nei versi 1, 1, 2, 2, 3, 4, 5, 8, con progressiva evoluzione da una concentrazione iniziale (due termini in ognuno dei primi due versi) a una finale rarefazione (due termini negli ultimi quattro).

²⁰ Mi riferisco alla bella lettura che della specificità cavalcantiana ha fatto Paolo Cherchi, indicando come sia necessario, per coglierne la novità, slegare il pensiero critico su di lui dall'amicizia con Dante e vedendone invece i portati innovativi che saranno forse colti dal solo Petrarca: «l'amore cortese conosceva un percorso che dall'amante arriva all'amata facendo di lei il punto d'arrivo, il polo del desiderio, l'essere della *repraesentatio*; in Cavalcanti, invece, il vettore parte dall'amata e si ferma in Cavalcanti. Egli, anima e corpo, è l'oggetto vero della sua poesia, e la donna, rimossa come rappresentazione, esiste solo come causa remota, quasi motore invisibile degli effetti che provoca e che ora sono nuovo oggetto della rappresentazione. L'ottica è incentrata su un mondo interno, mentale»: P. Cherchi, *Cavalcanti e la rappresentazione*, in *All'origine dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità* («Critica del testo», IV/1, 2001), pp. 41-57: 54.

²¹ Rispetto, almeno, a quelli studiati da L. Renzi, *La sintassi continua. I sonetti d'un solo periodo nel Petrarca: C, CCXXIII, CCXXIV, CCCLI*, «Lectura Petrarcae», VIII, 1988, pp. 187-220; ma si devono tener presente le correzioni proposte da Natascia Tonelli attraverso l'aggiunta di *Rvf* 131 al novero dei sonetti monoperiodici: cfr. Tonelli, *Varietà sintattica e costanti retoriche* cit., in part. il cap. *Premesse numeriche. 1. Un solo periodo*, pp. 35-39.

²² Rimando ancora a Praloran, *Alcune osservazioni preliminari* cit., p. 96: «Il movimento breve del sonetto coincide di fatto con un *punctum temporis* che fissa, in qualche modo “a posteriori”, una situazione, attraverso una sintesi che si pone logicamente “chiusa” e coerente».

²³ Bernard de Clairvaux, *Apologia*, XII 28: cfr. Carruthers, *Machina memorialis* cit., p. 133.

²⁴ Eucherio di Lione, *De laude heremi*, 39: «Hic interioris hominis pratum et voluptas, hic incul-tum desertum, illic mira amoenitate iocundum est, eademque corporis est eremus, animae paradisu-s» (CSEL 31, p. 191), citato in G.J.M. Bartelink, *Les oxymores «Desertum civitas» et «desertum floribus vernans»*, «Studia monastica», XV, 1973, pp. 7-15: 15; cito tuttavia secondo il testo di *Eucherii De lau-de eremi*, a cura di S. Pricoco, Catania, Centro di Studi sull'antico cristianesimo - Università di Cata-nia, 1965, pp. 73-74. Traduzione italiana in Eucherio di Lione, *Elogio della solitudine. Rinuncia al mon-do*, a cura di M. Spinelli, Roma, Città Nuova, 1997, p. 94: «Qui c'è il prato e la delizia dell'uomo in-teriore, c'è il deserto da un lato selvaggio e dall'altro gioioso per la sua bellezza incredibile, c'è l'e-remo del corpo e - nello stesso tempo - il paradiso dell'anima».

²⁵ Cito da *De arra animae. L'inizio del dono*, intr., trad. e note a cura di M. Fioroni, Milano, Glos-sa, 2000, pp. 16-17 («La forza dell'amore è tale per cui tu sei, necessariamente, simile a ciò che ami, e sei trasformata - per la stessa comunione dell'amore - a somiglianza di ciò cui ti unisci per mez-zo dell'affetto»). Bonaventura applica il medesimo principio alla stigmatizzazione di Francesco d'As-sisi: cfr. *Legenda maior* XIII 5.

²⁶ Cito da un'edizione secentesca: *Theologia naturalis, sive Liber creaturarum. Auctore venerabili viro Magistro Raymundo de Sebunde, in Artibus et Medicina doctore, et in sacra pagina Egregio Professore*, Lugdu-ni, sumpt. Petri Compagnon, 1648, p. 181, in part. il titulus CXXX: *Quod principalis fortitudo et prop-rietas amoris est quod unit amantem cum amato, et mutat, convertit et transformat amantem in rem amatam*.

²⁷ Anche Leopardi, nelle *Ricordanze*, attribuisce l'atto all'io («Mi sedetti colà su una fontana / pensoso»), mostrando di aver recepito la poetica della rammemorazione 'inquadrate' che governa *Rvf* 100 («quella finestra, / ov'eri usata favellarmi»). Il rinvio è compiuto da Rosanna Bettarini nel suo commento in Petrarca, *Canzoniere* cit., p. 468.

²⁸ Gesualdo attribuisce alla fonte ovidiana la catena argomentativa dei tre verbi del v. 52: «com'uomo il quale pensi, e pensando pianga, e pensando e piangendo scriva, così come la 'nfelice Arianna nel sasso assisa pensosa piangea e scrivea» (cfr. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di R. Bettarini cit., p. 631, *ad v.*). Nessuna fonte possibile per il verso è citata (o cercata) da Karlheinz Stierle, che ne ha fatto, in più di un contributo, uno dei centri del suo ragionamento sul 'nuovo canto' petrarchesco.

²⁹ *Meditativae orationes*, III 11, in Guillaume de Saint-Thierry, *Oraisons méditatives*, intr., texte latin et trad. de Dom Jacques Hourlier (SC 324), Paris, Cerf, 1985, p. 72.

³⁰ Christine de Pizan, *La Città delle Dame*, a cura di P. Caraffi, E.J. Richards, Milano, Luni, 1997, lib. I, p. 84: «Dame, hommes me font un grant harnois d'un proverbe en latin que ilz tant reprochent aux femmes qui dit: “plourer, parler, filer mist Dieux en femme”».

³¹ L'osservazione di Rosanna Bettarini secondo cui Laura è colta «nell'atteggiamento che asso-miglia a quello di Beatrice, “Ella si va...” (*Tanto gentile*, 5)» (Petrarca, *Canzoniere* cit., p. 762) rischia di far passare in secondo piano il fatto che di Beatrice non sia menzionata nessuna attività mentale propria, sebbene quella, riflessa, del *mostrare*; mentre di Laura il *primum* non è l'effetto prodotto su chi la guarda, ma la considerazione di una sua propria e inaccessibile intima dimora nel pensiero.

³² Si veda il *San Marco del Codex Aureus* di Sant'Emmeran di Ratisbona, finito nell'870, fol. 46 (Mu-nich, Bayerische Staatsbibliothek, citato in G. Francastel, *Le droit au trône. Un problème de prééminence dans l'art chrétien d'Occident du IV^e au XIII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1973, tav. 35b). La posa è del resto una di quelle preferite per la raffigurazione di Petrarca stesso nell'atto di poetare: si veda ad es. Francesco d'An-tonio del Chierico, *Petrarca nel suo studio* (Milano, Trivulziana, ms 905, f. 1v), in J.B. Trapp, *The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism*, in *Il Petrarca latino e le origini dell'Umanesimo. Atti del convegno interna-zionale, Firenze 19-22 maggio 1991*, «Quaderni petrarcheschi», IX-X, 1992-93, vol. I, pp. 11-73, tav. V; si veda anche la lunetta del f. 1v nel ms Ital. 548 della Bibliothèque Nationale de France, grande miniatu-ra a tutta pagina dipinta da Antonio Sinibaldi per Lorenzo de' Medici (Trapp, *The Iconography of Petrarch* cit., p. 30 e tav. XI), recante Petrarca nell'atto di *inventare* un'immagine del canzoniere (la quale, anche se l'autore nota l'impossibilità di identificarla con precisione, dovrebbe corrispondere al sonetto 189, *Passa la nave mia*, il cui simbolismo si trova separato nei due elementi della nave e del naufrago).

³³ *Benjamin maior*, V, xi: «Si enim vas aquae solis radio supponas, ipsam mox aquam videbis lumi-nis splendorem ex se in superiora refundere, et claritatem quidem absque calore tamen in summa le-vare. [...] Quid est aqua, nisi cogitatio humana, quae semper ad inferiora labitur, nisi sub districtio-

nis magna moderamine cohibeatur? *Aqua in vase collecta, cogitatio meditationi intenta, et per intentionem defixa*» (in *PL* 196, coll. 179-180; mio il corsivo). L'unica traduzione italiana a me nota non rende tutti i dettagli del testo latino: «Se si mette un vaso d'acqua al sole, vedrai che esso riflette la luce ma non il calore. [...] L'acqua è il pensiero umano che scorre verso il basso se non viene ritenuta con forza. L'acqua raccolta nel vaso è il pensiero che si volge con forza alla meditazione» (Riccardo di San Vittore, *La contemplazione*, a cura di M. Malaguti, Fossano, Esperienze, 1972, p. 388).

³⁴ Ps. Ugo di San Vittore, *Tractatus de interiori domo seu De conscientia edificanda*, cap. XXXIV (in *PL* 184, col. 542).

³⁵ «Quando meditiamo profondamente teniamo gli occhi fissi, non udiamo più nulla, non gustiamo più, non sentiamo odori, la nostra lingua ammutolisce: così in molti modi attraverso tali segni si viene a sapere che l'anima se ne sta occupata, per dir così, nei propri appartamenti» (trad. it. in *L'anima dell'uomo. Trattati sull'anima dal V al IX secolo*, intr., trad. e note di I. Tolomio, Milano, Rusconi, 1979, p. 170). Le postille al *De anima* sono state pubblicate da M.C. Bertolani, *Petrarca e la visione dell'eterno*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 273-282; per il passo citato, e la lunga postilla sulla visione delle cose assenti, cfr. in part. p. 276. Il trattato di Cassiodoro è presente anche nel ms Vat. lat. 458, ff. 121v-137r: cfr. G. Radin, *Petrarca e la tradizione patristica: letture, postille e riscritture* (tesi di dottorato), Université Paris IV-Paris Sorbonne e Università degli Studi di Torino, 2006, p. 86; sul codice cfr. G. Billanovich, *Dalle prime alle ultime letture del Petrarca, I. Il s. Agostino di Padova, il s. Paolo di Napoli, il s. Agostino vaticano*, in *Il Petrarca ad Arquà. Atti del convegno di studi nel VI centenario (1370-1374), Arquà-Petrarca, 6-8 novembre 1970*, a cura di G. Billanovich e G. Frasso, Padova, Antenore, 1975, pp. 13-47.

³⁶ «Uno stato d'animo turbato da una trepidazione dolente» lo definisce A. Niccoli nella voce *Pensoso* dell'*Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-78, vol. IV, 1973, p. 385.

³⁷ Cfr. *Corona*, risp. 34, 1-2 («Sed io vivo pensoso ed ò dolore, / neun già si ne dé maravigliare»), e 36, 1-3 («Tristo e dolente e faticato molto / son nel pensiero, Amor, che tanto acerbo / mi vi mostrate»), ed. a cura di Maffia Scariati cit., pp. 118 e 125-26; cfr. *Poeti del Duecento* cit., pp. 752 e 754).

³⁸ Rimando alla nota di Irene Maffia Scariati a 33, 2 (in *La 'Corona di casistica amorosa'* cit., p. 114): «pensoso: 'dolente' [...] è una delle parole tematiche comuni all'intera sezione dolorosa: *penser*, v. 14, *pensoso* 34, 1, *pensero* 36, 2, *pensando* 36, 10, *pensar* 38, 13, *pensero* 39, 10».

³⁹ *Ch'eo cor avesse, mi potea laudare*, vv. 7-8, in G. Guinizelli, *Poesie*, a cura di E. Sanguineti, Milano, Mondadori, 1992, pp. 52-53; e Id., *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, Einaudi, 2002, p. 50 (che rinvia a Sanguineti per la spiegazione del v. 7).

⁴⁰ *Ballata, poi che ti compuose Amore*, vv. 25-27, in *Poeti del Duecento* cit., pp. 592-93.

⁴¹ *Poeti del Duecento* cit., p. 532; G. Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986, p. 113.

⁴² *Vita nuova*, xxxiii, 5, 9 citato da A. Niccoli, s.v. *Pensoso*, in *Enciclopedia Dantesca* cit., p. 385.

⁴³ Cavalcanti, *Rime* cit., p. 58 (vv. 9-14), dove Domenico De Robertis parafrasa *pensosa* come «afflitta, dolente»; Contini invece, in *Poeti del Duecento* cit., p. 510, come «assorta, cruciata».

⁴⁴ Anche Antonio Stäuble non ravvisa un'«antitesi assoluta» nella coppia *pensoso-lieta* di *Rvf* 215, 4, rinviando «al significato amoroso che hanno i termini *pensiero*, *pensoso* nella lirica provenzale e italiana (Folquet de Marselha, *Tant m'abellis l'amoros pessamens*, Cavalcanti, *Era in pensier d'amor*): A. Stäuble, *Dal labirinto alla solarità (RVF 211-20)*, in *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale* cit., p. 472; si veda anche, in riferimento all'area semantica della *consideratio*, M. Mocan, *I pensieri del cuore. Per la semantica del provenzale «cossinar»*, Roma, Bagatto Libri, 2004.

⁴⁵ Propendo dunque per una lettura del verso nel senso di 'e da sola ragiona con se stessa', pur essendo legittima quella di 'e sola soletta pensa', avanzata da Marco Santagata mediante il confronto con un luogo di Rustico Filippi («ché tutto il giorno *sol seco si sieder*») e l'interpretazione di Mengaldo come «solo soletto» (Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata cit., pp. 475-76).

⁴⁶ Per la storia dell'immagine nella letteratura patristica e spirituale si veda J.B. Percan, *Femina dulce malum. La donna nella letteratura medievale latina (secoli X-XIV)*, Roma, Edizioni Kappa, 2003.

⁴⁷ Si veda l'interpretazione della canzone cosiddetta 'della Gloria', *Rvf* 119, offerta da Rosanna Bettarini (Petrarca, *Canzoniere* cit., ad loc.); ma anche la lettura della perizia del «buon sagittario» di *Rvf* 87 come spirito di Sapienza in S. Stroppa, «*Malo tuo et nostro credidisti*: declinazioni di lessico spirituale medievale nei «*Rerum vulgarium fragmenta*», in «Levia Gravia», VI, 2004, pp. 163-177.

⁴⁸ La miniatura è riprodotta in R. Klíbensky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, trad. it. Torino, Einaudi, 1983², fig. 107.

⁴⁹ Per la rara immagine di una donna che scrive bisogna volgersi, ad esempio, all'iconografia di

Brigida di Svevia: Lesley Smith, *Scriba, femina: Medieval Depictions of Women Writing*, in *Women and the Book. Assessing the Visual Evidence*, ed. by L. Smith and J. H.M. Taylor, London, The British Library and University of Toronto Press, 1996, pp. 21–44: 26–28 e ill.

⁵⁰ Cfr. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1992 [1964], vol. II, pp. 108–109, con riferimento ad affreschi e piccola statuaria inglesi; l'assenza del tema nell'arte occidentale proverrebbe dal silenzio dei testimoni latini circa una serie di episodi dell'infanzia di Maria trasmessi dagli apocrifi, e ben attestati nell'arte bizantina (cfr. vol. I); per la presenza quattrocentesca dell'immagine nei libri d'Ore, ovvero nel libro su cui Maria impara tradizionalmente a leggere, cfr. vol. II, p. 40. Si veda anche A. Manguel, *A History of Reading* [1996], trad. it. *Una storia della lettura*, Milano, Mondadori, 1997, p. 82; e Danièle Alexandre-Bidon, *La lettre volée. Apprendre à lire à l'enfant au Moyen Age*, «Annales. Economies, Sociétés, Civilisations», XLIV, 1989, pp. 953–92, in part. p. 954 (Maria che legge il versetto 17 del *Miserere* di fronte a sant'Anna, in un salterio inglese del terzo quarto del XIV secolo) e pp. 955–56 (Maria che legge il salmo 24, abbracciata da sant'Anna che con un *baculum* ne guida la lettura, in un'altra raccolta inglese del XIV secolo).

⁵¹ Per il lavoro al telaio e la lettura cfr. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge* cit., p. 128 e ss.

⁵² Sull'annunciazione dipinta da Simone Martini per il duomo di Siena, nella vastissima letteratura, si veda in particolare – focalizzato sull'atto della lettura della Vergine – Manguel, *Una storia della lettura* cit., p. 230: «filosoficamente» la sua Annunciazione «ampiò forse la portata della lettura di Maria, dal piccolo Libro d'Ore di Giotto [sc. quello che Giotto mette in mano alla sua Maria annunciata nella cappella degli Scrovegni] a un intero compendio teologico, le cui radici risalivano alle antiche credenze nella sapienza delle dee».

⁵³ Si veda la rappresentazione del bellissimo pannello in M. Laclotte - D. Thiébaud, *L'Ecole d'Avignon*, rééd. Paris, Flammarion, 1983, p. 20.

⁵⁴ Per questa concezione trecentesca della Temperanza, rilevabile ad esempio nell'*Horologium Sapientiae* di Suso, che ne innova l'immagine rispetto alla tradizione, si veda Lynn White Jr., *The Iconography of Temperantia and the Virtuosity of Technology*, in *Action and Conviction in Early Modern Europe. Essays in Memory of E.H. Harbison*, eds. Th.K. Rabb - J.E. Seigel, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1969, pp. 197–219: 207. Debbo il suggerimento di indagare l'iconografia della Temperanza a Carlo Ossola, che qui ringrazio.

⁵⁵ Agostino, *De vita eremitica, ad sororem liber* (PL 32, col. 1454; miei i corsivi).

⁵⁶ Mutuo i termini dai *Moralia* di Gregorio Magno, per il quale i santi, che vivono *solī secum*, «quia nulla huius mundi diligunt, magna mentis tranquillitate perfruuntur. Unde et recte dicitur: *Aedificant sibi solitudines*. Solitudines quippe aedificare, est a secreto cordis terrenorum desideriorum tumultus expellere et una intentione aeternae patriae in amorem intimae quietis anhelare» (Gregorio Magno, *Moralia in Job*, iv, 30, 58; cfr. Id., *Commento morale a Giobbe*, a cura di P. Siniscalco, intr. di C. Dagens, trad. di E. Gandolfo, Roma, Città Nuova, 1992, vol. I, p. 365: «non amando nulla di questo mondo, godono una grande pace spirituale. Per cui giustamente si dice: *Si costruiscono solitudini*. Costruire solitudini, significa scacciare dal segreto del cuore l'agitazione dei desideri terreni e con l'intenzione rivolta unicamente alla patria celeste aspirare all'amore dell'intima pace»). Sull'edificazione del silenzio come spazio interiore si veda C. Bologna, *L'«invenzione» dell'interiorità (spazio della parola, spazio del silenzio: monachesimo, cavalleria, poesia cortese)*, in *Luoghi sacri e spazi della santità*, a cura di S. Boesch Gajano e L. Scaraffia, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990, pp. 243–266: 247.

⁵⁷ Ugo di San Vittore, *De modo dicendi et meditando libellus*, 5. *De meditatione* (PL 176, col. 878).

⁵⁸ Il passo, inserito nello svolgimento maggiore dell'ep.VIII, è assente dal codice abelardiano di proprietà di Petrarca, nel quale l'epistola, segnalata dalla Pellegrin come *Institutio seu regula sanctimonialium* (E. Pellegrin, *Manuscripts de Pétrarque dans les bibliothèques de France*, Padova, Antenore, 1966, pp. 495–496) si arresta però alla prima parte (cfr. BN, lat. 2923, ff. 42^{ra}–42^{va}, da «Pecitionis tue parte iam aliqua prout potuimus absoluta» a «Quod ut possimus sicut volumus, vestris orationibus impetremus. / Valet in Christo, sponse Christi»). Per i riflessi della lettura della *Historia* abelardiana nell'opera petrarchesca si veda M. Guglielminetti, *Petrarca fra Abelardo ed Eloisa*, in Id., *Petrarca fra Abelardo ed Eloisa ed altri saggi di letteratura italiana*, Bari, Adriatica, 1969, pp. 11–45. Per i riflessi della lettura della *Historia* abelardiana nell'opera petrarchesca si veda M. Guglielminetti, *Petrarca fra Abelardo ed Eloisa*, in Id., *Petrarca fra Abelardo ed Eloisa ed altri saggi di letteratura italiana*, Bari, Adriatica, 1969, pp. 11–45.

⁵⁹ Pietro Abelardo, *Institutio seu Regula sanctimonialium* (PL 178, coll. 313–14).