

Scrittura e alterità in Francesco Petrarca

Questo saggio si inserisce in un'ampia ricerca in cui studio l'emergere del nesso testimonianza-scrittura-verità in alcuni aspetti significativi della filosofia platonica, della cultura giudaico-cristiana e della letteratura romanza.¹ In questo contesto ho considerato il ruolo esercitato da Petrarca, che a mio giudizio rimane decisivo non solo, come si insiste da parte della critica, nello stabilire i confini della letteratura e della mitologia lirica e poetica ad essa connessa, ma anche nell'individuazione della scrittura come spazio etico in cui sono continuamente in gioco da una parte l'identità del soggetto che scrive e dall'altra l'alterità della donna amata e dell'esperienza vitale. Da questo punto di vista l'opera di Petrarca costituisce una premessa necessaria ad intendere ed apprezzare sia i dibattiti attuali sull'etica della scrittura sviluppati in ambito filosofico soprattutto da Carlo Sini e Maurice Blanchot; sia il dibattito filosofico sull'etica come riconoscimento dell'alterità che si esprime nel volto dell'altro, portato avanti da Emmanuel Lévinas.

Nonostante la presenza di lavori assai pregevoli e lungimiranti come *La scrittura di Francesco Petrarca* (1967) di Armando Petrucci, la critica non è propensa a riconoscere il valore della riflessione sulla scrittura che si trova nelle opere di Petrarca. Italo Calvino era convinto che in Petrarca la scrittura non diventi mai vero oggetto della rappresentazione o della meditazione del poeta. Egli vedeva questo tipo di attenzione piuttosto in Guido Cavalcanti che nel sonetto "Noi siàm le triste penne isbigottite" fa parlare in prima persona le penne e gli strumenti della propria scrittura. Si tratta di un esempio significativo in cui la scrittura si svela come tale rendendo lucidamente straniata la figura del poeta. In effetti, nel sonetto XVIII delle *Rime* di Cavalcanti le penne parlano in prima persona e sono protagonista della poesia:

Noi siàm le triste penne sbigotite,
le cesoiuzze e 'l coltellin dolente,
ch'avemo scritte dolorosamente
quelle parole che vo' avete udite

(1-4)

¹ Ho pubblicato parte di questa ricerca ne *Il vuoto della forma*.

Come si vede in questi versi il poeta non ripone la penna sul tavolo come se fosse la cosa più naturale e ovvia del mondo averla e usarla. Al contrario, egli ce la presenta come la vera protagonista del sonetto che potrebbe essere considerato come un testamento ai posteri, una sorta di epigrafe a tutta la raccolta poetica di Cavalcanti.²

Contini ha notato la contiguità tematica di questa poesia con gli epigrammi dell'*Anthologia Palatina* (VI, 62-68). In realtà, mentre il sonetto cavalcantiano produce un effetto di straniamento e può essere letto in chiave parodica delle proprie sofferenze amorose, negli epigrammi dell'*Anthologia* gli strumenti della scrittura, di cui si sottolineano la precisione e la linearità, sono dedicati alle Muse, o a Ermes secondo una diversa intenzionalità. In altri epigrammi dell'*Anthologia* il poeta canta le tavolette coperte di cera o altri supporti, come il foglio di papiro, che rendono possibile la scrittura (IX, 350; XIV, 45). In un altro epigramma si attribuisce l'invenzione della scrittura alla natura che, avendo cari i doveri dell'amicizia, ha inventato gli strumenti attraverso cui gli amici lontani possono corrispondersi. In sostanza, lodando gli strumenti della propria arte alla maniera di un artigiano i poeti dell'*Anthologia* rivendicano la dignità del proprio artigianato e più precisamente dell'arte della calligrafia in un tempo in cui il libro era ancora un prodotto manoscritto, con un valore che non sarà più possibile percepire dopo l'invenzione della stampa.

Occorre chiedersi a questo punto se l'attenzione alla scrittura che emerge in questi testi dell'*Anthologia Palatina* e nella poesia cavalcantiana presenti un aspetto etico e in quale senso in generale si possa parlare di un'etica della scrittura. In realtà, in nessuno di questi esempi l'attenzione autoriflessiva rivolta alla scrittura sembra raggiungere il livello propriamente etico che, nella prospettiva sviluppata in questo saggio, appare legato non tanto all'idea di scrittura intesa come strumento liberamente manipolabile a disposizione del poeta o dello scriba, quanto piuttosto alla nozione di scrittura come orizzonte e soglia dell'opera e della testimonianza del poeta. Nel mio saggio considero la poesia e la letteratura come espressione di una testimonianza individuale che si esprime nella scrittura. A partire dal *Fedro* platonico la scrittura nella cultura greca e poi romanza è "scrittura dell'anima che impara", una scrittura dunque che, come l'anima, sempre si muove e aspira ad abbracciare il principio vitale nella sua unità indivisa (*Fedro* 245C e 276A). Per questa ragione chiunque indaghi in maniera autentica la verità attraverso la scrittura non se ne dichiara mai possessore e tende a considerarla un problema di metodo, indagandone le condizioni di funzionamento nell'esperienza dell'individuo cosciente.

Nella scrittura alfabetica la testimonianza si articola in una forma logica che rimane sempre esposta ai pericoli di dogmatismo razionale, sia quando essa si pone come scrittura autobiografica, sia quando assume le vesti del discorso scientifico, o si manifesta come ragionamento filosofico. Ma fin nelle sue origini

² Su questi aspetti, si veda Calvino, *Saggi* 361-68.

platoniche la dimensione di absolutezza logica ed ontologica della verità viene limitata da una visione della filosofia che non dimentica il socratico rifiuto delle definizioni univoche ed assolute, sottolineando invece sia i benefici della maieutica che le condizioni stesse del sapere umano, i limiti entro i quali la conoscenza si manifesta. La stessa arte maieutica di Socrate si pone come arte del vuoto, come l'arte di un ostetrico che è costretto dal dio a fare da levatrice senza tuttavia poter generare sapienza. Non a caso l'arte di Socrate viene introdotta come intermezzo nel *Teeteto* dove si affronta la questione di fondo del significato della scienza (150B-151C), e ritorna nella conclusione del dialogo che non poteva che essere aporetica. Socrate infatti rifiuta tutte le definizioni di scienza e si appella direttamente alla condizione del vuoto per indicare la situazione ideale della ricerca filosofica:

Èbbene, se cercherai di diventare gravido di altre cose, dopo di queste. Teeteto, e se lo diventerai sarai pieno, per l'attuale ricerca di cose migliori; se resterai vuoto (*κενός*) sarai meno pesante con quelli con cui converserai, e più mite, perché saggiamente, non crederai di sapere ciò che non sai. Infatti, solo tanto può la mia arte, e nulla più [...].
(210C-D)

La filosofia non conosce il pieno delle definizioni assolute ed univoche, il filosofo può essere pieno solo di meraviglia e la filosofia, aggiunge Socrate in questo dialogo, non ha altro cominciamento che la meraviglia (154-155). La possibilità della conoscenza e della verità logica e filosofica anche nel *Teeteto* appare vincolata alla logica alfabetica della scrittura. Socrate sostiene infatti la possibilità di conoscere gli elementi proprio facendo riferimento all'alfabeto: per conoscere la sillaba è necessario avere conoscenza delle lettere (XLI 204b-206b). Tuttavia la definizione di "conoscenza" come opinione vera accompagnata da ragione ricavata dalla scrittura alfabetica non appare esaustiva di fronte all'emergere di diverse nozioni di ragione. Il *Teeteto* non giunge così ad alcuna conclusione positiva e si limita a ribadire i grandi benefici della maieutica.

Una volta delineato il vuoto come condizione e orizzonte della ricerca non stupisce poi di vedere che nel *Sofista* il non-essere sia dichiarato coestensivo all'essere e presentato come un «determinato genere che è tra gli altri, disseminato in tutti gli enti» (257c-260b). Il filosofo, conclude Socrate, attraverso i suoi ragionamenti sarà sempre vincolato all'idea dell'ente e della sua ombra, e quindi al vuoto che circonda e condiziona la sua ricerca.

Questa dimensione filosofica della conoscenza e della scrittura ad essa connessa ritorna nella scrittura letteraria di Francesco Petrarca, non solo nelle riflessioni morali contenute nelle opere latine, ma anche nella poesia del *Canzoniere*. In questa maniera l'attenzione rivolta agli strumenti della conoscenza umana e in particolare l'attenzione alla scrittura come strumento che condiziona e determina la coscienza aprono l'attività letteraria di Petrarca ad una

dimensione etica, che rivela i limiti della costruzione dell'autobiografia ideale da lui tentata nelle sue opere a partire dal *Secretum*.³

I. La scrittura dell'anima e la letteratura

Petrarca valorizza al massimo il processo di individualizzazione reso possibile dalla scrittura e sviluppa la nozione di testimonianza in una direzione psicologica, letteraria e retorica. In generale si può dire che egli tende a trasformare la scrittura in un'ipostasi di se stesso. I problemi decisivi per lui diventano la gloria letteraria e il culto dell'io nella vita solitaria, ma nella sua opera ci sono momenti di una consapevolezza etica di grande rilevanza di cui occorre tenere conto. Sono i momenti in cui Petrarca espone la scrittura all'azione del vuoto e scopre la radicale irriducibilità dell'altro da sé che si esprime nel volto di Laura.

Il tema della potenza della parola per Petrarca non si riduce allo studio dell'eloquenza che gli è tanto caro, ma può considerarsi anche come uno dei debiti che egli ha contratto verso la tradizione platonica e poi stoica. Questa tradizione vede la verità come espressione del moto interiore dell'anima che si esprime nella scrittura. Per Seneca, il discorso è il modo di esprimersi dell'anima: "Oratio cultus animi est: si circumtonsa est et fucata et manu facta, ostendit illum quoque non esse sincerum et habere aliquid fracti" (*Lettere a Lucilio*, 115, 972). In termini quasi identici scriveva il Petrarca:

Nec enim parvus aut index animi sermo est aut sermonis moderator est animus. Alter pendet ex altero; ceterum ille latet in pectore, hic exit in publicum; ille comit egressurum et qualem esse vult fingit, hic egrediens qualis ille sit nuntiat; illius paretur arbitrio, huius testimonio creditur [...].

(*Familiarum rerum libri 1*, 9 in *Epistole* 82; enfasi mia)

(Poiché la parola non è una piccola rivelatrice dell'animo, e l'animo è il moderatore della parola. L'una dipende dall'altro; ma quello è nascosto nel petto, quella si presenta in pubblico; quello adorna quella che sta per uscir fuori e la forma come vuole; questa, uscendo fuori, annuncia come quello sia; al comando di quello si obbedisce, alla testimonianza dell'altra si crede [...].)⁴

All'anima si deve obbedire nel momento in cui la scrittura e il discorso testimoniano la verità dell'anima. La verità, come già in Agostino, coincide con Dio stesso che parla con la voce della coscienza, soprattutto nella vita solitaria, ed è il testimone assoluto il quale prende il posto degli amici e dei personaggi illustri che nella letteratura classica rappresentano il "testimone immaginario" di

³ Il progetto di un'autobiografia ideale è stato studiato soprattutto da Santagata.

⁴ Le traduzioni dal latino (comprese quelle di Sant'Agostino) sono state fatte in redazione e sono state controllate da me.

cui Petrarca sente di non avere più bisogno.⁵ Conoscere la tradizione retorica può servire ad esprimere un discorso ornato, elegante ed armonioso, ma tutto questo è di limitata utilità se prima non si è conquistata una gravità, una coerenza e una saggezza di pensiero possibile solo ad una mente "ordinata e tranquilla" ("bene disposita mens, immote serenitatis placida"). I filosofi, aggiunge Petrarca, hanno sempre pensato in modo diverso dai retori poiché mentre i primi hanno per scopo la sapienza, i secondi pensano a guadagnarsi l'applauso della folla (*De vita solitaria* II, in *Opere latine* 516).

Il linguaggio, come ogni altra creazione umana, è sottoposto alla temporalità e quindi si mantiene nella precarietà e nella provvisorietà, ma in un certo senso i libri sembrano sottrarsi alle sorti spietate del corrompimento di tutte le cose mondane. Nei libri si esprime la verità dell'anima, la verità della scrittura. A grandi testi del passato è affidato il compito di mantenere vivi i nobili ideali di vita spirituale e intellettuale in cui Petrarca crede, vedendoli tuttavia negati dal tempo presente. I classici del mondo antico si aggiungono alle Sacre Scritture e queste ultime continuano a godere di uno spazio privilegiato come accadeva nell'antica ermeneutica cristiana, ma con Petrarca la scrittura umana e quella divina si separano in una maniera drammatica, non ancora possibile per Dante.⁶ Mentre in Dante la dignità della scrittura rimane ancora ancorata ad un marcato simbolismo religioso, con Petrarca, per la prima volta, la scrittura diventa elemento sostanziale della funzione letteraria e della creazione del pensiero umano.

Il libro di Petrarca non è più il libro di Dante in cui poteva ancora contenersi l'ordine intero e ordinato del cosmo. Prima ancora che l'invenzione della stampa possa agire come elemento di trasformazione del concetto di testo sacro e di verità della scrittura, è nella filologia e nella scrittura umanistica di Petrarca che si inaugura una nuova forma di conoscenza, in cui la pura memorizzazione e la trascrizione letterale del patrimonio culturale e religioso del passato viene sostituita da un processo di ricerca intellettuale senza fine. In questo processo ogni generazione di studiosi e di scrittori cercherà di impadronirsi del passato prendendone le distanze, distaccandosene. Questa nuova forma di conoscenza si esprimerà nell'acuirsi dei dibattiti ermeneutici e nella sempre più netta funzione individualizzante della lettura e della scrittura che per Petrarca si esprime soprattutto nel teorizzare la libertà del letterato, la sua capacità di porsi al di

⁵ "Habentes ergo testem Patrem iudicem, teste illo imaginario non egemus de quo alibi scripsi" (*De vita solitaria* I, in *Opere latine*, 324). In una lettera al fratello Gherardo Petrarca aveva parlato infatti del testimone immaginario che era necessario ai filosofi pagani (*Familiarum rerum libri* X, 3). Vero testimone per il cristiano è solo Cristo, poiché il cristiano sa che Cristo è sempre presente nell'anima come testimone delle azioni umane: "Christum ipsum in abditis etiam anime penetralibus semper assistere, et quid illis geratur introspicere, et aperta omnia videre" (*De vita solitaria* I, *Opere latine* 328).

⁶ Si veda F. Petrarca, *De otio religioso*, *Opere latine* 661. Sulla scrittura del Petrarca rimane fondamentale il libro di Petrucci.

sopra delle parti e dei conflitti, grazie alla sua coscienza critica e all'affermazione della poesia come valore autonomo dalle distinzioni sociali e dalle frontiere politiche.

La letteratura con Petrarca appare sempre più legata all'esperienza individuale grazie alla consapevole valorizzazione del meccanismo di individualizzazione rappresentato dalla scrittura. Questa rimane la vera "scoperta" di Petrarca piuttosto che la rivelazione dell'individuo in senso moderno. Egli è sicuramente consapevole del carattere eccezionale della sua personalità e della sua figura autoriale. Inoltre è vero che nella *Posteritati* egli mira a rappresentare la sua vita come un'opera d'arte e a costruirne il mito. Tuttavia egli non rivela compiutamente la propria individualità anche se pone le basi di una strategia capace di portare avanti il processo di formazione di una nuova individualità.⁷ La sua opera si mantiene entro i limiti di una cultura in cui l'individuo e l'espressione individuale sono ancora sottoposti alle restrizioni di una cultura cristiana ostile alle manifestazioni individuali, a meno che non possano essere apprezzate per il loro carattere di *exemplum*.⁸

L'atteggiamento di Petrarca di fronte alla scrittura e la riduzione psicologica e letteraria del concetto antico di testimonianza trovano una conferma esemplare nel *Canzoniere*. Qui si incontra un verso che ben si addice a descrivere non solo Petrarca stesso ma anche la solitudine del poeta lirico in generale, l'intreccio tra passioni, pensiero e scrittura che caratterizza la letteratura: in questo verso, Petrarca descrive se stesso «in guisa d'uom che pensi et pianga et scriva» (CXXIX, 50-52). Altrove Petrarca chiarisce come la sua scrittura sia legata ad una sorta di martirio amoroso:

Ma pur quanto l'istoria trovo scripta
in mezzo 'l cor (che si spesso rincorro)
co la sua propria man de' miei martiri,
dirò, perché i sospiri
parlando àn triegua, et al dolor soccorso.

(CXXVII, 7-11; enfasi mia)

Con Petrarca emerge dunque un tipo di scrittura che vuole testimoniare i sospiri e i turbamenti interiori del desiderio individuale, attraverso un discorso lirico il cui termine di esperienza è per definizione inattuabile, perché l'amata rimane sempre renitente. Si tratta di una scrittura che assume uno scopo consolatorio proprio nel momento in cui vuole fare emergere le pene d'amore scritte nel cuore. La parola "martirio", che appartiene al vocabolario della testimonianza

⁷ Come ha scritto Aron Gurevich l'individuo del Medioevo è il nostro predecessore ma al tempo stesso diverso da noi e deve essere compreso nelle sue qualità specifiche e uniche (*La nascita*).

⁸ Petrarca stesso scrive di essere indicato come *exemplum* per molti altri (*Canzoniere* 23, 5-14).

religiosa, con Petrarca assume una connotazione prettamente psicologica e amorosa, perdendo in parte l'afflato religioso che ne accompagnava l'uso antico. Si tratta di una scrittura autoriflessiva che raramente raggiunge la dimensione propriamente etica e la capacità di produrre un incontro e di riconoscere il volto dell'altro da sé nella sua autentica alterità. Questo riconoscimento coincide sempre con una riflessione sulla scrittura come strumento che condiziona e determina la visione del poeta. Lo stesso verso "in guisa d'uom che pensi et pianga et scriva" (CXXIX, 50-52) è inserito nel contesto di un'implicita allusione a Medusa che viene collegata al tema della visione e della verità della scrittura:

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 et pianga et scriva.

(CXXIX, 49-52)

Le immagini confuse di una realtà metamorfica, di una straordinaria bellezza sensuale, vengono pietrificate dallo sguardo della Medusa, dalla visione della verità che si esprime nella scrittura. Petrarca è convinto che la scrittura dell'anima miri ad una verità eterna, ad una permanenza di ciò che costituisce l'irriducibile identità della persona di cui solo il volto umano può essere cifra. Il gesto della scrittura tende a pietrificare l'esperienza vitale se non ha la capacità di riconoscerne l'alterità.⁹

II. Il volto di Laura

In generale si può dire che le opere di Francesco Petrarca fanno leva su di una riflessione morale con al centro l'"io" che scrive e tendono a porsi come monumenti autobiografici a se stesso, mescolando liberamente realtà e finzione. I modelli di saggezza che egli persegue sono quello stoico, che gli fornisce il tema del controllo delle passioni, e quello agostiniano, che gli consegna il tema fondamentale della conversione interiore e la visione dell'amore come peccato da cui è necessario liberarsi. Come ha mostrato Marco Santagata, la logica che presiede a questo progetto si manifesta nel *Canzoniere* soprattutto nell'architettura del libro che viene costruita da un uomo nuovo che presume di guardare il passato in un momento in cui è lontano dalle passioni e dagli errori commessi. I microtesti che entrano in quell'architettura mantengono una loro indipendenza e il loro protagonista non coincide con l'architetto che stabilisce a posteriori la logica della costruzione. In questa maniera il "racconto" del *Canzoniere* finisce per lasciare aperte le tensioni, e l'immagine che il fondatore

⁹ Il legame tra le allusioni alla Medusa e il tema della scrittura è stato colto da Robert Durling nella sua introduzione alla traduzione inglese del *Canzoniere* (30).

della lirica moderna presenta di sé rimane contraddittoria e incompiuta (Santagata 249-51).

La critica ha sinora riflettuto solo sulla volontà costruttiva che presiede alla scrittura petrarchesca che viene considerata solo sul piano retorico della rappresentazione e non su quello della riflessione etica e filosofica, sulle modalità e limitazioni implicite nella pratica stessa dello scrivere. In questa maniera sono stati individuati nel *Canzoniere* due "volti" di Laura. Da una parte c'è la Laura crudele e nemica, oggetto di un desiderio che non può essere soddisfatto e che priva l'amante delle sue facoltà rendendolo schiavo della passione (XXIII, 69; LXXVI, 3; LXXXIII, 13). D'altro canto abbiamo il volto angelico di Laura che viene rappresentata in questo caso come donna che porta la salvezza al suo amante. Come accadeva nella tradizione stilnovistica, a partire dalla canzone LXX, Laura è sottoposta nel *Canzoniere* ad una metamorfosi positiva e assume una qualità soprannaturale che aiuta l'amante a purificare i suoi sentimenti e a sollevarlo all'amore come *caritas* (Santagata 218-34).

Occorre tuttavia riconoscere che nel *Canzoniere* la scrittura petrarchesca non si muove solo sul piano della rappresentazione e in certi momenti finisce per sviluppare una riflessione etica sul volto di Laura e sulla sua alterità irriducibile alla scrittura. Il riconoscimento di questa dimensione etica non intende mostrare la presenza nel *Canzoniere* di un terzo volto di Laura, né limitarsi ad indicare il tema della ineffabilità del volto di Laura, che pure è presente. L'etica della scrittura punta invece a mostrare non solo come il soggetto che scrive non si dia mai nella sua pienezza, ma anche come l'oggetto della sua rappresentazione venga problematizzato all'interno dell'atto stesso della scrittura senza mai potersi cogliere in maniera compiuta. Il volto dell'amata che il poeta continuamente "disegna con la mente" (CXXIX, 29) e vuole lodare "in più di mille carte" tende ad emergere nella scrittura petrarchesca nell'ambito di una visione platonica e cristiana dell'anima e dell'arte. Petrarca raggiunge una grande consapevolezza su questo punto:

Da poi più volte ò riprovato indarno
al secol che verrà l'alte belleze
pinger cantando, a ciò che l'ame et preze:
né col mio stile il suo bel viso incarno.

(CCCVIII, 5-8; enfasi mia)

Dante al culmine del suo viaggio aveva provato a rappresentare il volto umano di Cristo, cercando di attingere al mistero della Trinità e dell'Incarnazione segnando i confini della scrittura che Petrarca trova già predisposti (*Paradiso* XXXIII, 127-45). In quest'ultimo il volto umano e quello divino prendono due strade distinte e il poeta abbandona il tentativo disperato di descrivere la perfezione del volto dell'amata che pure mantiene in sé qualcosa di angelico e di divino. Esemplare da questo punto di vista rimane il sonetto XVI che inizia con il capoverso "Movesi il vecchierel canuto et biancho".

La scrittura di Dante e di Petrarca mantiene una dimensione filosofica e razionalistica che li allontana dalla scrittura mistica e li spinge a cercare la bellezza divina ed umana negli elementi costitutivi della luce e dell'armonia. Questi elementi sono di origine religiosa se si pensa a Dio che crea l'essere umano *ad imaginem*, o alla descrizione dell'amato nel *Cantico dei cantici*; ma nei poeti come Dante e Petrarca questo elemento religioso si intreccia necessariamente con una dimensione filosofica e non si confonde con il discorso propriamente mistico. Come ha sostenuto Giovanni Pozzi la scrittura mistica rimane legata all'impellenza dell'oggetto dell'esperienza che, pur rimanendo inattingibile come quello del discorso lirico e poetico, viene tuttavia descritto nei due modi antitetici del nulla e del contatto fisico, "attraverso un gustare, un toccare, un odorare che non è della memoria ma dell'attualità" (Pozzi 118).

La poesia lirica tende invece ad elaborare un codice comunicativo che cancella ogni concreta dimensione referenziale, chiudendosi in un sistema autonomo di riferimenti. Non bisogna tuttavia dimenticare che il poeta rivendica l'unicità della sua visione: se da un lato egli non è in grado di presentare quel volto se non facendo ricorso a formule ripetute, d'altro canto egli è l'unico essere mortale che ha potuto vedere la bellezza spirituale dell'amata. Il fatto che quella bellezza e quel volto rimangano ineffabili non sembra costituire un vero problema per un individuo che in certi momenti spera di essere in grado di riconoscere la verità intima di quel volto, la sua "aria":

Di tempo in tempo mi si fa men dura
l'angelica figura e 'l dolce riso,
et l'aria del bel viso
e degli occhi leggiadri meno oscura.

(CXLIIX, 1-4; enfasi mia)

L'"aria del bel viso" allude a ciò che costituisce il carattere irriducibile del volto di Laura. Altrove l'aria del viso viene chiamata "l'aura" con ulteriore omaggio all'amata e con chiara allusione al soffio vitale e spirituale, al pneuma, all'anima individuale:

L'aura soave che dal chiaro viso
move col suon de le parole accorte
per far dolce sereno ovunque spira,
quasi uno spirto gentil di paradiso
sempre in quell'acre par che mi conforte,
sí che 'l cor lasso altrove non respira.

(CIX, 9-14)

Altrove il poeta chiarisce in maniera esemplare che la forma invisibile del volto di Laura è l'anima. Il "bel viso" terreno ha qualcosa di angelico che rende

testimonianza al divino sulla terra, ma la sua forma vera ed eterna rimane invisibile e sarà manifesta solo dopo la resurrezione della carne:

Oimè, terra è fatto il suo bel viso,
 che solca far del cielo
 et del ben di lassù fede fra noi;
 l'invisibil sua forma è in paradiso,
 disciolta di quel velo
 che qui fece ombra al fior degli anni suoi,
 per rivestirsèn poi
 un'altra volta, et mai più non spogliarsi,
 quando alma et bella farsi
 tanto più la vedrem, quanto più vale
 sempiterna bellezza che mortale.

(CCLXVIII, 34-44)

Petrarca in questo modo mantiene una visione platonica e cristiana del volto dell'altro. Una visione che ne assegna l'individualità ineffabile alla natura dell'anima individuale che ha la sua origine nel mondo delle idee:

In qual parte del ciel, in quale ydea
 era l'exempio, onde Natura tolse
 quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse
 mostrar qua giù quanto lassù potea?

(CLIX, 1-4)

In questo ambito di pensiero l'individualità del volto dell'altro rimane ineffabile. È impossibile anche tentarne un ritratto perché si tratterebbe de "L'opra [...] di quelle che nel cielo / si ponno imaginar, non qui tra noi, / ove le membra fanno a l'alma velo" (LXXVII, 9-11).¹⁰ A questa concezione che mantiene ineffabile il volto individuale dell'altro si accompagna la consapevolezza dell'insufficienza della scrittura a rendere quel volto nella sua dimensione vera e propria. Tuttavia non si tratta solo di questo. Il platonismo di Petrarca non consiste semplicemente nel dichiarare in maniera surrettizia l'impossibilità di rappresentare la bellezza di Laura. Si vuole insomma sottolineare che egli non si limita ad annullare il referente vero del volto di Laura dichiarandolo assente per poi descriverlo con caratteristiche generiche prese a prestito dal linguaggio lirico convenzionale, come la bianchezza e il rossore. Si tratta allora di riconoscere come a questo movimento di cancellazione dell'altro da sé, che nonostante la dichiarata ineffabilità viene assimilato attraverso le formule del linguaggio lirico, si

¹⁰ Si tratta del celebre sonetto in cui Petrarca loda il ritratto di Laura dipinto da Simone Martini. Sull'importanza di questo sonetto per la problematica della rappresentazione della bellezza femminile nel Rinascimento, si veda Cropper.

oppone la riflessione sull'alterità dell'altro, sulla sua unicità irriducibile alla rappresentazione.¹¹

Questa riflessione costituisce l'elemento straordinario dell'esperienza poetica del Petrarca che in questo modo si apre ad una dimensione propriamente etica.¹² Si tratta di una riflessione sul vuoto della forma, piuttosto che di una semplice vanificazione e costruzione nel vuoto di un non-oggetto assente. Si leggano questi versi estremamente significativi:

Onde quant'io di lei parlai né scrissi,
ch'or per lodi anzi a Dio preghi mi rende,
fu breve stilla d'infiniti abissi:

Ché stilo oltra l'ingegno non si stende;
et per aver uom li occhi nel sol fissi,
tanto si vede men quanto più splende.

(CCCXXXIX, 9-14; enfasi mia)

Questo è uno dei rari momenti in cui la scrittura del Petrarca raggiunge una dimensione etica, nel senso di attivare un'attenzione particolare al gesto stesso della scrittura, riconoscendola come la pratica che rende possibile pensare il soggetto e la sua verità. Insieme al *topos* della ineffabilità che si esprime nell'ambito della metaforica della luce, in questi versi emerge la consapevolezza del carattere autoriflessivo della scrittura. Ma non si tratta solo di questo, perché se si trattasse di semplice autoriflessione Petrarca non farebbe che ipostatizzare l'attività della scrittura, considerandola semplicemente come strumento di registrazione delle proprie emozioni e riflessioni, senza vedervi alcuna implicazione etica. Invece, sostenendo che lo "stilo" non si estende oltre l'ingegno di chi scrive egli riconosce che la scrittura agisce come forte strumento di individualizzazione senza riuscire né ad esprimere un punto di vista extrasoggettivo, né a dare ragione degli "infiniti abissi" che si chiudono nel volto dell'altro. Da questo punto di vista l'infinito che si schiude nel volto dell'altro rimane traccia del volto divino, come si comprende bene alla fine del *Canzoniere*, là ove il poeta prega Laura, che vive beata nel cielo, affinché lo conduca al cospetto di Dio per dargli la possibilità di contemplare sia il suo volto, il volto della donna amata nella forma vera, che il volto di Dio (CCCLXII, 9-11).¹³

¹¹ La problematica dell'alterità non è stata colta da quanti hanno studiato la rappresentazione di Laura nel *Canzoniere*. Si veda ad esempio Vickers.

¹² Questa dimensione etica non viene riconosciuta dalla critica: anche il sopramenzionato articolo di Giovanni Pozzi non fa eccezione.

¹³ Nella dimensione della vita eterna Laura stessa può contemplare nel volto di Dio l'amore che il poeta ha nutrito e nutre per lei (CCCXI.VII).

Petrarca, seguendo la grande lezione di Dante, mostra qui con grande forza ed efficacia che la coscienza individuale e la ragione umana non possono trascendere la pratica che le rende possibili, e che di conseguenza la testimonianza della verità non può venire esaurita dall'individuo e dalla sua volontà soggettiva. La presenza e l'alterità del volto altrui finiscono per ridimensionare la formazione soggettiva e trasformano la pretesa conoscitiva e razionalistica dello scrittore in una dimensione propriamente etica che pone il problema della trascendenza. La scena della scrittura si sposta dall'interiorità del soggetto all'apparizione del volto dell'altro. Petrarca comprende che la trascendenza non si riduce ad un problema gnoseologico o teoretico che rimanga chiuso nella metaforica della luce, ma è un problema etico che allude ad una significazione originaria, ad un enigma che si esprime nella percezione dell'infinito nel volto dell'altro.

III. Tempo ed eternità

Esiste un altro aspetto in cui la scrittura di Petrarca si dischiude alla dimensione etica. Si tratta della sua riflessione sul tempo e sulla morte, che si apre ad un orizzonte di ricerca intellettuale fondato sulla consapevole accettazione della precarietà, del dubbio, dell'incertezza, da parte di chi sente di esprimere "opinioni probabili" piuttosto che verità definitive. La scrittura che corrisponde a questa nuova visione è fortemente legata ad una temporalità transeunte che tuttavia non si fonda più esclusivamente sul presente e aspira ad attingere alla dimensione infinita ed enigmatica del futuro. Nel *Canzoniere* si trova un luogo memorabile in cui Petrarca esprime con grande efficacia il legame scrittura-tempo:

Ma perché 'l tempo è corto,
la penna al buon voler non pò gir presso:
onde più cose ne la mente scritte
vo trapassando, et sol d'alcune parlo
che meraviglia fanno a chi l'ascolta.

(XXIII, 90-94)

La consapevolezza con cui Petrarca esprime l'implicazione reciproca di temporalità e scrittura si traduce in una visione della verità che non trova la sua forza sul piano ontologico o trascendentale, ma su quello etico. Ad una temporalità fondata sul presente della scrittura, sull'ipostasi dell'identità costruita in questo rapporto, Petrarca contrappone la trascendenza dell'avvenire, l'enigma di una morte che non risparmia nulla e che il soggetto umano non può controllare.

Questa diversa temporalità emerge con forza anche nella *Posteritati* che non va quindi letta semplicemente come espressione di una mitologia dell'io poetico, ma anche come riconoscimento dell'esistenza di una temporalità e di un'identità

che rimangono altre rispetto al presente della scrittura. Petrarca si definisce un *mortalis homuncio* che non trova pace nel presente desiderando dimenticarlo per vivere spiritualmente in altre età. Significativo da questo punto di vista rimane anche il *Testamentum*, dove Petrarca tenta di controllare la morte attraverso la scrittura, cercando di prevedere i diversi luoghi in cui potrebbe morire per lasciare specifiche disposizioni sulla sepoltura. Il poeta finirà poi per riconoscere che non solo il luogo ma anche l'ora rimangono incerti e che non vi può essere ordine razionale nella morte (*Opere latine* 1342 e seguenti).

Nei *Trionfi* Petrarca mostra come “tutto vince e ritoglie il Tempo avaro” (*Triumphus temporis* 142), anche la morte rimane soggetta al tempo. D'altro canto il tempo è destinato a soccombere di fronte alla prospettiva dell'infinito e dell'eternità:

.....
 non avrà loco 'fu', 'sarà' né 'cra',
 ma 'è' solo, 'in presente', ed 'ora', ed 'oggi'.
 e sola eternità raccolta e 'ntera

(*Triumphus eternitatis* 67-69)

Non sarà più diviso a poco a poco.
 ma tutto insieme, e non più state o verno,
 ma morto il tempo, e variato il loco;

(*Triumphus eternitatis* 77-79)

In questa idea di eternità è da vedere l'influsso di Agostino che nelle *Confessioni* scriveva: “[...] quim potius fuisse et futurum esse non est in ea, sed esse solum, quoniam aeterna est” (IX, 10, 24). Nell'eternità il passato e il futuro saranno uniti in un solo punto e appariranno come un'ombra nell'unità divina. Ma questa visione è continuamente dilazionata nel presente della scrittura e la mente umana è destinata a rimanere sempre vuota o “digiuna”, come scrive Petrarca: “O mente vaga, al fin sempre digiuna,/ a che tanti pensier? (*Triumphus eternitatis* 61-62). La visione dell'eternità in cui il tempo umano è destinato a fluire viene semplicemente annunciata, con una tonalità profetica che mescola i tempi verbali dal passato al presente al futuro (vv. 88, 93, 106, 113, 115). Il trionfo dell'eternità sarà possibile solo nel momento del giudizio finale e della resurrezione della carne. Questo momento escatologico è destinato a rimanere un mistero che mette alla prova la fede in Cristo:

Quando ciò fia, nol so; se fu soppressa
 tanta credenza a' più fidi compagni,
 a sì alto segreto chi s'appressa?

(*Triumphus eternitatis* 100-02).

Petrarca condivide con il primo cristianesimo la convinzione escatologica e rimane convinto che la fine dei tempi sia prossima anche se nessun essere umano è in grado di anticiparla. Del resto nella concezione medievale del tempo era molto diffusa la convinzione, a cui lo stesso Petrarca partecipa, della prossima fine dei tempi. La concezione cristiana del tempo considerava sei età del mondo in analogia con i sei giorni della creazione e le sei età dell'essere umano. Petrarca era convinto, con il suo tempo, di vivere nel sesto e ultimo periodo storico, quello della *senectus* che era cominciato con la venuta di Cristo.¹⁴ Il modello agostiniano della storia umana considera le vicende individuali e collettive *sub specie aeternitatis*. In questo modello l'eternità è il segno divino per eccellenza di fronte al quale il tempo della vita umana non è nulla, non ha valore se non come preparazione alla vita eterna ed è privo di continuità. Solo Dio conosce il momento in cui le attese escatologiche si realizzeranno, come si legge nel vangelo di Marco: "De die autem illo et hora nemo scit, neque angeli in caelo, neque Filius, nisi Pater" (13, 32). Petrarca è ben consapevole del carattere misterioso ed incognito dell'eternità e della resurrezione della carne ("a sì alto segreto chi s'appressa?") e insieme sottolinea la difficoltà implicita in questi concetti.¹⁵

L'indebolirsi dell'attesa escatologica ha trovato una certa soluzione nella teologia paolina per la quale l'evento temporale decisivo per l'essere umano è già accaduto e consiste nell'incarnazione, nella venuta di Cristo che ha posto effettivamente una svolta decisiva alla storia imponendo una nuova legge (1 Rom. X, 4). La salvezza dell'essere umano non appare più legata semplicemente alla tensione escatologica ma anche e soprattutto alla fiducia, all'obbedienza (1 Rom. I, 5) a una verità vitale (2 Thess. II, 12-14) che impegna tutto l'essere nell'unione a Cristo (2 Cor XIII, 4-7). Questa concezione poi, condivisa e sviluppata anche da Agostino (*De civitate Dei* XI, 2), colloca il cristiano in uno spazio intermedio tra un passato che non esiste più e un futuro che non è ancora cominciato. Questo spazio intermedio non viene inteso in maniera cronologica, ma in maniera qualitativa e sostanziale: ciò che caratterizza la concezione cristiana del tempo non è più solo la dimensione escatologica, proiettata in un futuro indeterminato, ma anche la convinzione che con la venuta di Cristo l'eterno è entrato nella tempo e si è aperta una dimensione storico-salvifica in cui il modello del *καρπός* divino può presentarsi nella vita di ogni uomo e essere ricercato oltre che atteso.

¹⁴ Petrarca parla in vari contesti di questo aspetto. Si veda ad esempio *Fam.* VIII, 7: "Nove amicitie contrahende sunt. Unde autem sive ad quid? humano genere pene extincto. et proximo. ut auguror. rerum fine? [...] credo id agente Deo. ut vite huius illecebris impedimentisque suavibus spoliati. liberius iam ad alteram suspiremus" (*Le Familiari* 881).

¹⁵ All'interno delle sue opere esiste una certa tensione a questo riguardo che è stata messa in rilievo da Pertini.

Questa concezione del tempo si ritrova anche in Petrarca, soprattutto attraverso la mediazione di Agostino. In Agostino Petrarca trovava non solo la concezione dell'eternità ma anche la concezione del tempo come *distensio animi*, che apriva la strada alla dimensione interiore e spirituale del tempo, così significativa nel *Canzoniere*. Petrarca sottolinea frequentemente che "vola il tempo e fuggon gli anni" (XXX, 13); che "quanto è creato, vince e cangia il tempo" (CXLII, 26) e che in questa maniera il tempo inganna "i ciechi et miseri mortali" (CCCLV, 2). Ecco allora che di fronte al tempo la morte si presenta non come "duol" ma come "refugio" (CCCXXXI, 63) perché crea la possibilità dell'uscita dall'ipostasi del presente, che è il presente del desiderio e della scrittura che insegue "l'ombra di quel dolce lauro" (XXX, 16) nel momento in cui disegna i contorni dell'io. Il pensiero della morte dischiude la prospettiva dell'eterno e di una temporalità altra che irrompe nel presente.

La visione spirituale del tempo è ciò che determina la possibilità umana di un'anticipazione del futuro che non è ancora e di una crescita del passato che non è più. Tutto questo, scrive Agostino, è reso possibile dai tre momenti dell'attesa, dell'attenzione e della memoria:

Quis igitur negat futura nondum esse? Sed tamen iam est in animo expectatio futurorum. Et quis negat praeterita iam non esse? Sed tamen adhuc est in animo memoria praeteritorum. Et quis negat praesens tempus carere spatio, quia in puncto praeterit? Sed tamen perdurat adtentio, per quam pergat abesse quod aderit.

(*Confessiones* XI, 28, 37)

(Chi può dunque negare che il futuro non esiste ancora? Ma nell'animo c'è già l'aspettativa del futuro. E chi può negare che il passato ora non esiste? Ma nell'animo c'è la memoria del passato. E chi può negare che il tempo presente non ha estensione nello spazio perché passa in un attimo? Tuttavia è continua l'attenzione per cui ciò che sarà presente si avvia ad essere assente.)

In sostanza la dimensione spirituale del tempo, *in interiore homine*, nella profondità aperta dalla *distensio animi*, consente al cristiano di vivere la paradossale posizione dialettica che lo vede in bilico tra un futuro che non è ancora e un passato che non è più. La condizione fondamentale per vivere in questa dimensione temporale non è tanto e solo la *distensio*, ma soprattutto la *intentio*: "non secundum distentionem, sed secundum intentionem sequor ad palmas supernae vocationis," scrive Agostino (*Confessiones*, XI, 29, 39).

In Petrarca questa dimensione spirituale e dialettica del tempo si presenta in maniera esemplare. Egli, come Agostino, è consapevole che l'orizzonte del tempo comprende il presente della percezione, il passato della memoria e il futuro dell'attesa. Petrarca mostra come in questa tensione dialettica tra le diverse dimensioni del tempo la coscienza individuale ricerchi la propria realtà autentica che si esprime soprattutto nell'intenzionalità rivolta verso il futuro escatologico che rimane ignoto. Il fondamento etico della scrittura di Petrarca è da vedere proprio in questa decisione rivolta al futuro ignoto, in cui risulta

evidente che l'alterità che troviamo in Petrarca non è legata solo al carattere irriducibile del volto di Laura, ma anche alla intenzionalità del soggetto che scrive e alla sua coscienza del tempo. L'emergere di questa alterità in Petrarca consente di riconoscere come la tensione dialettica in cui vive la coscienza cristiana del tempo è destinata a rimanere irrisolta, poiché la differenza ontologica tra l'eterno extratemporale, in cui vive il Creatore divino, e il tempo non viene tolta, nonostante la *recta intentio* della creatura.

Conclusione

La decisione per l'eternità nasce dal riconoscimento che è precisamente nell'eternità che il tempo trova la sua dimensione autentica capace di fare apprezzare il prima e il dopo nel loro significato proprio. L'eternità per il cristiano non è solo da vedere nel tempo quasi infinitamente protratto del futuro escatologico, ma anche nell'irruzione dell'eterno nel presente, nella concezione che vede raccogliersi nell'istante la densità dell'essere, il legame tra il passato e il futuro senza il quale non può esserci il tempo, come sosteneva Agostino e come Petrarca mostra con particolare forza nei *Trionfi*. La stessa filosofia contemporanea, quando con Heidegger ha voluto porre il problema dell'autenticità del tempo, ha sottolineato la rilevanza del futuro e della decisione del soggetto che ritrova se stesso solo in rapporto alle cose ultime, alle possibilità estreme dell'esistenza.

In Heidegger viene meno non tanto la dimensione escatologica, quanto la fede nella vita eterna e nel ruolo rappresentato da Cristo.¹⁶ La prospettiva dischiusa da Heidegger (e secondo molta filosofia contemporanea, dallo stesso Nietzsche) è quella della finitudine dell'essere umano che vede nella morte l'evento fondamentale della vita con cui occorre misurare la stessa concezione del tempo. In realtà questa prospettiva non è priva di problemi nel momento in cui finisce per risolvere l'infinito nel finito attribuendo a quest'ultimo un carattere assoluto che non lascia spazio ad una ricerca aperta. Heidegger rivendica l'importanza della temporalità del tempo originario in cui vivono intrecciati presente, passato e futuro. Si tratta di una dimensione trascendente del tempo che si dischiude nel progetto umano, nella sua capacità e possibilità di precorrere e definire il proprio essere autentico nel mondo, attraverso la decisione anticipatrice della morte. Heidegger ha in mente il compimento originario della temporalizzazione piuttosto che una reale apertura verso il mistero del futuro, e la sua comprensione della temporalità, come gli ha rimproverato Lévinas, non lascia abbastanza spazio all'imprevisto e all'impossibile. Inoltre il progetto legato alla decisione anticipatrice della morte è fondato sull'idea di un soggetto che nonostante tutto rimane egocentrico

¹⁶ Heidegger lo dice chiaramente in una conferenza del 1924 in cui si trovano già in *nuce* i concetti fondamentali poi svolti in *Essere e tempo* (1927). Si veda *Der Begriff der Zeit*.

stabilendo il pensiero della *propria* morte come centro del proprio rapporto con il tempo.

Si tratta di un problema in cui cade lo stesso sapere metafisico quando finisce per risolvere il finito nell'infinito, come accade nella dialettica hegeliana e nell'idea di un Sapere Assoluto. Anche la decisione per l'eternità, nel momento in cui viene attuata da un soggetto egocentrico e dalla pura intenzionalità della sua coscienza che aspira all'immortalità personale, rimane contraddittoria, dando un valore assoluto a quello che rimane, nonostante tutto, un'aspirazione soggettiva e parziale. Risolvendo l'infinito nel finito o, viceversa, il finito nell'infinito si finisce per dimenticare non solo l'altro e la comunità in cui si vive, ma ci si dimentica anche che la condizione in cui avviene la ricerca del sapere e dell'identità personale è il vuoto e che questa condizione — dove rimane possibile l'oscillazione tra l'essere e il non essere, così come la tensione tra l'essere e l'apparire — non può essere tolta da nessuna decisione anticipatrice.

La prospettiva metafisica e religiosa in cui si iscrive l'opera di Petrarca appare invece impegnata nel mantenere aperto precisamente lo spazio intermedio della ricerca in cui convivono tensioni opposte e in cui la dimensione del desiderio non viene cancellata dalla possibilità di una verità che rimane eterna né dal pensiero della morte. Il pensiero di Petrarca è un pensiero dell'infinito e dell'eterno non tanto e non solo a partire dalla ricerca di una immortalità personale e dal rifiuto del pensiero della morte. Il pensiero angosciato della morte percorre la scrittura e la coscienza del poeta, tuttavia egli non ha in mente solo la propria morte, ma anche e soprattutto quella di Laura da una parte e quella di Cristo dall'altra. Petrarca riconosce che non si può vivere e/o scrivere la propria morte. La morte alla prima persona è una sorta di evento puro, che spezza la continuità dell'essere, qualcosa di Totalmente Altro, la cui esistenza è fatta di alterità, scrive Lévinas. Nella morte in prima persona si stabilisce una relazione paradossale con qualcosa che mette in crisi la coscienza soggettiva, senza tuttavia poterla aprire ad una dimensione autenticamente intersoggettiva. Questa dimensione si manifesta solo nel momento in cui il soggetto pensa non alla propria morte ma alla morte dell'altro; solo in questa maniera la morte cessa di essere il Totalmente Altro chiuso in un volto impersonale o nella maschera neutra sfigurante che tutti gli umani assumono in punto di morte.

La morte di Laura ha penetrato profondamente l'essere di Petrarca e lo ha lacerato e trasformato invitandolo a considerare la vita *sub specie aeternitatis*. È questo un pensiero che nasce prima di tutto dalla propria relazione con l'altro ormai morto, come si comprende dalle parole che Amore rivolge al poeta:

— Pon' freno al gran dolor che ti trasporta,
ché per soverchie voglie
si perde 'l cielo, ove 'l tuo cuore aspira.

dove è viva colei ch'altrui par morta.

(CCLXVIII, 67-70)

È in questa relazione paradossale che si stabilisce il seme dell'eternità e dell'immortalità. Nel finito e nel limite rappresentato dalla morte dell'altro il soggetto impara a riconoscere la possibilità della propria stessa morte, in cui è destinato a rimanere passivo, in balia del Totalmente Altro. In questa passività si nasconde l'interruzione dell'essere e la trascendenza dell'*ego*. Ma prima che questa passività si realizzi nel tempo senza tempo della morte in prima persona il soggetto etico può decidere l'attenzione e la responsabilità verso la morte dell'altro, insieme alla scelta di una vita giusta, di una buona condotta di vita, secondo coscienza. È in questa decisione che il soggetto trascende veramente se stesso e riconosce il carattere imprescindibile della relazione con l'altro.

Questa decisione non appare possibile ad un soggetto completamente destituito e privo di coscienza. Per questo il fattore decisivo rimane l'attenzione verso l'altro. In quanto esseri razionali non è possibile morire, non si può pensare la morte, il momento in cui l'essere e il nulla vengono a coincidere senza incontrarsi. Solo l'attenzione e la cura verso la morte dell'altro possono aiutare il soggetto a riconoscere la possibilità di una dimensione di vita più autentica, *sub specie aeternitatis*. Nella vita e nell'opera di Francesco Petrarca è questa la strada che conduce la vicenda personale ad incontrarsi con quella della comunità umana nel pensiero dell'Incarnazione e Resurrezione di Cristo. Per Petrarca la prospettiva storico-salvifica aperta da Cristo appare importante, senza tuttavia poter risolvere i problemi e le tensioni in cui rimane coinvolto. Il poeta insiste sulla possibilità di una salvezza individuale che consiste precisamente nel riconoscere il valore delle "insegne di quell'altra vita" (LXXX, 23), il legno della croce, il "bel ramo" (CV, 80) capace di rivelare la presenza di una temporalità altra che cambia radicalmente la prospettiva sul mondo. I valori mondani perdono il loro carattere assoluto quando solo relativizzati dall'irruzione dell'eterno nella vita umana testimoniata dalla passione di Cristo.

Tuttavia la meditazione sulla croce (LXII, 14) e il riconoscimento del valore dell'eternità aperto dalla prospettiva della resurrezione della carne nella visione escatologica non eliminano la percezione del presente e il desiderio ad esso associato. Petrarca riconosce la tragica impossibilità di una vera e propria uscita dall'ipostasi del presente, ma l'apprezzamento della presenza dell'avvenire nel presente, l'attenzione alla morte dell'altro e, per altro verso, l'appello al lettore futuro che si trova nella *Posteritati* aprono al riconoscimento della natura inalienabile e necessaria della relazione intersoggettiva. La relazione con l'avvenire è la relazione stessa con l'altro e con l'infinito.¹⁷ L'avvenire che si trova nel presente rimane distinto dal presente stesso, dall'identità del soggetto

¹⁷ Si veda Lévinas, *Le temps et l'autre* (trad. ital. 46).

costruita attraverso la scrittura, e presuppone un'apertura al mistero e all'alterità. L'alterità si pone oltre la contemporaneità del presente, in una dimensione che non è spaziale o concettuale ma una particolare relazione con l'infinito, decisa dal soggetto che scrive nel tempo, nella precarietà e instabilità della sua posizione.

Non a caso questa relazione si stabilisce anche nell'epistolario del poeta, sede di una ricerca intellettuale rischiosa e senza fine dove il dialogo con i grandi del passato coincide con il senso di incompiutezza del presente e di un'apertura verso il futuro. Si tratta di una ricerca che sa coniugare la solitudine con la ricerca di un incontro non solo nell'amicizia intellettuale e nell'amore delle lettere, ma anche negli affetti profondi. Una ricerca che pur insistendo sulla conoscenza di sé non si esaurisce in questo, né può farlo viste le premesse teoriche e il rapporto con il tempo stabilito dal poeta.¹⁸ In questo senso si può concludere che l'etica del Petrarca, così come si rivela nella sua poesia e nelle sue lettere, non si esprime in termini di autocoscienza, ma si apre al discorso dell'alterità.¹⁹ La lettera consente la percezione più intima dell'essere e stabilisce una relazione con l'istante in base alla quale l'esistente scopre la dualità della propria relazione con l'esistenza. L'esistenza è priva di semplicità e proprio per questo il futuro e l'avvenire sono impossibili per un soggetto solo.²⁰ Questo tipo di relazione con l'altro, come si è visto, si può trovare anche in certi aspetti dell'eros dispiegato da Petrarca nelle sue rime, dove l'amore in ultima analisi rimane fondato su di una dualità insuperabile degli esseri in gioco. Come ha scritto Lévinas, l'altro nella relazione erotica non è oggetto di possesso ma di mistero. L'elemento patetico dell'amore è rappresentato proprio dalla prossimità che in esso si realizza senza cancellare la dualità: "Ciò che viene presentato come lo scacco della comunicazione nell'amore costituisce proprio la positività della relazione; questa assenza dell'altro è proprio la sua presenza come altro" (Lévinas, *Dall'esistenza* 62).

In conclusione, in Petrarca il valore "assoluto" della visione e della verità finisce per coincidere con un'etica della scrittura nata dal riconoscimento che l'essere umano non può affatto trascendere compiutamente i limiti posti dalla

¹⁸ Pur riconoscendo il senso di precarietà e di dubbio che è connesso alla "coscienza moderna del Petrarca", Ugo Dotti ha visto nella sua poesia una ricerca di purificazione che prelude ad una "soddisfatta autocoscienza" in sintonia con quelle che secoli più tardi saranno le posizioni dell'idealismo hegeliano (464).

¹⁹ Pur non parlando di alterità, Struever ha riconosciuto quanto Petrarca sia lontano da un discorso autoriflessivo: "To be sure, if the virtue of modern ethics is a specially rigorous reflexivity, an acutely critical self-consciousness, Petrarch is disappointingly premodern" (31). Mazzotta ha mostrato a sua volta la complessità della nozione di "self" in Petrarca chiarendone la dimensione etica: "The fragmentation and solitude of self [...] are the reverse side of a self as a knot of roots inextricably bound in a bundle of contradictory relations" (84).

²⁰ Si veda Lévinas, *Dall'esistenza* 22.

temporalità o dal contesto pragmatico nel quale viene a collocarsi. Il gesto della scrittura in Petrarca non si fonda solo sull'idea di assenza, l'assenza dell'universo dell'altro, di Laura, da recuperare e possedere attraverso la memoria e la scrittura poetica;²¹ e neppure sulla semplice reiterazione di un desiderio erotico diversamente condannato sul piano filosofico (stoicismo) e religioso (Agostino e il cristianesimo). Nella sua scrittura si trovano anche momenti estremamente significativi in cui emerge una visione autenticamente etica, la percezione del vuoto della forma, dell'alterità dell'esperienza vitale, nel senso che si sviluppa a partire dalla nozione platonica di conoscenza e che ritorna in Agostino e Dante.

University of Oregon

Opere citate

- Agostino, *Confessionum Libri Tredecim*, traduz. e note di C. Carena. Brescia: Città Nuova, 1978.
- Calvino I., *Saggi (1945-1985)*, a cura di M. Barenghi. Milano: Mondadori, 1995.
- Carrera A., *L'esperienza dell'istante. Metafisica, tempo, scrittura*. Milano: Lanfranchi, 1995.
- Cavalcanti G., *Rime*, a cura di M. Cicuto. Milano: Rizzoli, 1978.
- Cropper E., "On the Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture," in Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, Nancy J. Vickers, *Rewriting the Renaissance*. Chicago: U of Chicago P, 1986. 175-90.
- Cullmann O., *Christus und die Zeit*, Zollikon-Zurich, Switzerland: Evangelischer Verlag, 1946. [*Christ and Time. The Primitive Christian Conception of Time and History*, traduz. di Floyd V. Filson, Philadelphia: Westminster Press, 1964.]
- Dotti U., *Vita di Petrarca*. Roma: Laterza, 1992.
- Durling R., "Introduction" in *Petrarch's Lyric Poems. The Rime sparse and Other Lyrics*, traduz. di R. Durling. Cambridge, Ma: Harvard UP, 1976.
- Gurevich A., *La nascita dell'individuo nell'Europa Medievale*, traduz. di M. Venditti. Roma: Laterza, 1996.
- _____. *Categories of Medieval Culture*, traduz. di G. L. Campbell. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.

²¹ Il poeta Ungaretti, come la maggior parte dei critici, ha visto in Petrarca solo l'idea dell'assenza. L'idea del vuoto a suo giudizio si fonda invece sull'assenza radicale dell'essere che emergerebbe solo con Michelangelo e la cultura barocca. Si veda l'introduzione al *Sentimento del tempo, Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1969, 534-535. La nostra analisi tende invece a mostrare come in Petrarca, e prima ancora in Dante, la nozione stessa di memoria venga messa in discussione dalla percezione del vuoto della forma, inteso come presenza coestensiva del non-essere all'interno dell'essere.

- Heidegger, Martin. *Der Begriff der Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1989. [*Il concetto di tempo*. Ed. F. Volpi. Milano: Adelphi, 1998.]
- Husserl E., *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1952 [*Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, traduz. di Giulio Alliney e Enrico Filippini. Torino: Einaudi, 1965.]
- Jankélévitch V., *Penser la mort?* Paris: Liana Levi, 1994.
- Lévinas E., *La mort et le temps*. Paris: L'Herme, 1991.
- _____, *Le temps et l'autre* in *Le Choix - Le Monde - L'Existence*. Grenoble: Arthaud, 1947. 125-96 [*Il Tempo e l'altro*, traduz. di Francesco Paolo Ciglia. Genova: Il Melangolo, 1993.]
- _____, *Dall'esistenza all'esistente*, traduz. di Federica Sossi. Genova: Marietti, 1986. [*De l'existence à l'existant*. Paris: Éditions de la Revue Fontaine, 1947.]
- _____, *Autrement qu'être, ou, Au-delà de l'essence*. Paris: Librairie générale française, 1974. [*Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, traduz. di Silvano Petrosino e Maria Teresa Aiello. Milano: Jaca, 1983.]
- Lollini M., *Il vuoto della forma. Scrittura, testimonianza e verità*. Genova: Marietti, 2001.
- Mazzotta G., *The Worlds of Petrarch*. Durham: Duke UP, 1993.
- Pertini M., *La risurrezione della carne. Saggi sul Canzoniere*. Milano: Mursia, 1992.
- Petrarca F., *I Trionfi, Rime stravaganti, Codice abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino. Introduzione di M. Santagata. Milano: Mondadori, 1996.
- _____, *Epistole*, a cura di U. Dotti. Torino: UTET, 1978.
- _____, *Opere latine*, a cura di A. Bufano. Torino: UTET, 1975.
- _____, *Le Familiari*, introduzione, traduzione, note di Ugo Dotti. Urbino: Argalia, 1974-
- _____, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di G. Contini. Torino: Einaudi, 1964.
- Petrucchi A., *La scrittura di Francesco Petrarca*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1967.
- Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale. Milano: Rusconi, 1991.
- Pozzi G., *La natura e la grazia nella retorica dei poeti e dei santi*, in "Il piccolo Hans" (ottobre/dicembre 1982): 116-43.
- Ronchi R., *La scrittura della verità. Per una genealogia della teoria*. Milano: Jaca, 1996.
- _____, *Luogo comune. Verso un'etica della scrittura*. Milano: Egea, 1996.
- Santagata, M., *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere del Petrarca*. Bologna: Il Mulino, 1992.
- Seneca L. A., *Lettere a Lucilio*, traduz. di G. Monti. Milano: Rizzoli, 1974.
- Sini C., *Etica della scrittura*. Milano: Il Saggiatore, 1992.
- _____, *Filosofia e scrittura*. Roma: Laterza, 1994.
- Struever Nancy S., *Theory as Practice. Ethical Inquiry in the Renaissance*. Chicago: U of Chicago P, 1992.
- Vickers Nancy J., "Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme", in *Critical Inquiry* (Winter 1981): 265-79.
- Zambrano M., *Hacia un saber sobre el alma*. Fundación Maria Zambrano. 1991. [*Verso un sapere dell'anima*, traduz. di Eliana Nobili. Milano: Raffaello Cortina Editore, 1996.]