

IL MITO DI LAURA

GLORIJA RABAC-ČONDRIC

Nihil est in intellectu, quin prius fuerit in sensu. Questo detto tanto caro al Vico¹ — che Aristotele aveva usato polemizzando con Platone — sta a indicare che le facoltà intellettive, cioè la capacità di intendere e di conseguenza la conoscenza intellettuale, sono inscindibilmente legate alla conoscenza sensitiva. Partendo da questo punto, Gianbattista Vico a ragione afferma che nell'epoca più remota — quando ancora l'ignoranza era «robusta» — i poeti «in forza di una corpulentissima fantasia» cominciano a creare le cose «con una maravigliosa sublimità».² Tra gli uomini primitivi che «urlando, brontolando, spiegavano le loro violentissime passioni»³ nasce il primo mito, quello di Giove e di altre divinità, finché in mezzo ad essi non comparve il poeta, il quale, sempre a dir del Vico, finge «la prima favola divina».⁴ Solo nell'*Illiade* questa «prima favola» raggiunge vette artistiche impensate, assumendo l'aspetto di una irripetibile storia, in cui «la corpulentissima fantasia» di Omero crea e fa scontrare miti divini con quelli umani, eroi nati sul campo di battaglia con gli Dei dell'Olimpo.

«Se l'eroe è qualcosa di 'più' dell'uomo, non per questo deve essere concepito come un essere fittizio e inesistente nella realtà. Al livello eroico, del resto, si può ricondurre buona parte di ciò che va considerato 'estetico'».⁵ L'eroe, che talvolta non nasce maneggiando le armi in combattimento, si trasforma in mito ogni qualvolta il poeta gli attribuisce qualità sovrumane o fa di lui un essere ideale, dotato di quelle virtù o di quei valori umani, intellettuali, spirituali, morali, di cui vorrebbe esser fornito egli stesso, ogni qualvolta lo concepisce come simbolo del proprio sentimento o delle proprie aspirazioni, ovvero come strumento atto a risolvere questioni che trascendono le facoltà e l'esperienza personale.⁶

¹ «Della sapienza poetica» in *La scienza nuova*, Torino 1952, p. 306.

² *Ibidem*, p. 316.

³ *Ibidem*, p. 317.

⁴ *Ibidem*, p. 318.

⁵ Gillo Dorfles, *L'estetica del mito*, Milano 1967, p. 15.

⁶ L'americana Susanne K. Langer nella sua *Philosophy in a New Key* (Harvard University Press, 1942) s'impegna a scoprire nell'elemento simbolico una delle costanti dell'arte; il simbolo — che essa accosta al mito — dovrebbe agevolare la comprensione dell'idea racchiusa in essa.

I miti non sono stati e non sono solo »favola o invenzione«; ad essi bisogna dare il valore di una realtà, accaduta o no nel momento in cui sono nati,⁷ in essi si deve ricercare, nella maggior parte dei casi, »la ragione d'essere dell'arte«.⁸

Se si accetta la tesi che il mito è una espressa creazione del pensiero prescientifico e pervaso di fantasia, che nasce dal tentativo di spiegare coll'analogia le caratteristiche e i rapporti tra gli esseri umani, tra le cose e tra i fenomeni — spesso ben distintamente ravvisati — ma che vengono rifatti coll'immaginazione o deformati,⁹ si potrà intravedere il lavoro della fantasia del Petrarca per trasformare in mito la donna di cui s'era invaghito e nella quale, mosso dall'estasi della passione e dall'illusione, aveva ravvisato segni evidenti della sua pudica accondiscendenza e comprensione, come risulta dal sonetto CXXIII, in cui essa si offre alla sua vista viva e trepidante per esortarlo con cenni muti ed atti a persistere nella speranza:

»Quel vago impallidir che 'l dolce riso
d'un'amorosa nebbia ricoperse,
con tanta maestade al cor s'offerse
che li si fece incontr'a mezzo 'l viso.

Conobbi allor sì come in paradiso
vede l'un l'altro; in tal guisa s'aperse
quel pietoso penser, ch'altri non scerse,
ma vidil io ch'altrove non m'affiso.

.....
Chinava a terra il bel guardo gentile
e tacendo dicea, come a me parve:
chi m'allontana il mio fedele amico?«

e constatare come essa abbia cambiato il comportamento e la funzione, si sia tramutata in spirito, pronto a soccorrerlo e a consolarlo, perfino ad ammonirlo:

»I' piango, ed ella il volto
co le sue man m'asciuga e poi sospira
dolcemente, e s'adira
con parole che i sassi romper ponno;
e dopo questo si parte ella e 'l sonno.«

(canz. CCCLIX)

come la trasfigurazione di questa donna e la sua sublimazione in mito sia accaduta sotto la pressione dell'inquietitudine e dei dilemmi

⁷ La letteratura conosce e conserva tutta una serie di miti — di Ulisse e Penelope ad esempio, di Cesare, del cavaliere Roland-Orlando, di Taras Bul'ba, di Hasanaginica, ecc. — e ognuno di essi si porta dietro dal giorno in cui è nato il peso della missione o del messaggio affidatogli da colui che l'ha creato.

⁸ Cfr. Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 14.

⁹ Cfr. *Enciklopedija*, Vol. V, Leksikografski zavod, Zagreb 1961.

del poeta, dopo il suo tentativo di contrapporsi e superare le due concezioni — quella medioevale e quella moderna — dell'amore, della donna, dell'arte, di comunicare con la società ed esprimere l'essenza dei fenomeni che la sconvolgono,¹⁰ di avvicinarsi al lettore e contrassegnare il proprio rapporto con la realtà, con Dio e con gli uomini.

Si disse e si torna a ripetere che l'anno 1327 fu l'anno fatale nella vita del poeta aretino: nella chiesa di Santa Clara ad Avignone aveva, infatti, posato lo sguardo su una creatura femminile che accese nel suo cuore la fiamma amorosa e con essa la sua fantasia. Ad accenderle vi contribuirono più fattori: la sua giovinezza, ovvero il bisogno di amare, e Valchiusa, luogo ameno e propizio, come dice egli stesso, ai suoi studi¹¹ e all'amore, nonché la sua ambizione poetica che lo spinse, giovane ancora, a vagheggiar onori e gloria.¹² A questi fattori, che diedero ali alla sua immaginazione e rinvigorirono le sue capacità poetiche ed inventive, bisogna aggiungere il clima e l'atmosfera che la civiltà comunale aveva creato mentre le grandi istituzioni — la Chiesa e l'Impero — su cui poggiava il Medioevo, stavano drammaticamente tramontando in Italia e dove, con la comparsa delle Signorie, si fa sentire sempre più il senso dell'unità nazionale. L'aspirazione ad una unificazione politica si scontrò con il perdurare anacronistico di vecchie strutture e organizzazioni politiche, sicché lo stesso poeta »condivide con i suoi contemporanei alcuni aspetti della mentalità trecentesca, e raccoglie dai suoi antecessori quegli schemi espressivi.«¹³ Le nuove forze politiche che cullavano l'idea di un nuovo ordinamento sociale, pronto a suggellare la fine di un'epoca storica che era durata secoli, trovarono riflesso sulla cultura del tempo, mentre profondi mutamenti subiva la vita spirituale dell'uomo

¹⁰ Secondo Giuseppe Petronio »Petrarca, infatti, non solo esprime più compiutamente e più altamente degli altri poeti politici l'inquietudine del suo tempo, ma teorizza già la nuova condizione del poeta e dell'uomo, e il fascino della sua opera come della sua persona è in questo scontro, a volte drammatico, di interessi, di affetti, per cui, mentre partecipa alla vita politica e si mescola ai conflitti e ai contrasti, pure nello stesso tempo non resta sempre, con una parte di sé, lontano, e pare riservarsi, anche nei momenti di passione più accesa, un cantuccio ideale in cui dimenticare e dimenticarsi raccogliendosi in sé, coltivando la poesia, alzando lo sguardo al cielo.« (»Storicità della lirica politica del Petrarca« in *Antologia della critica letteraria*, Vol. I, Bari 1962, p. 389).

¹¹ In una breve poesia dedicata a Valchiusa, si legge tra l'altro: »Valle locus Clausa michi nullus in orbe / gratior aut studiis aptior ora meis«. (Da »Vallis clausa« in F. Petrarca, *Rime, trionfi e poesie latine*, Milano-Napoli 1951, p. 852).

¹² Nel III Libro del *Secretum*, sottoponendo ad un esame critico le proprie passioni, espone esplicitamente le sue aspirazioni concludendo di non aver potuto liberarsi mai dell'amore per Laura e dell'aspirazione alla gloria.

¹³ Giuseppe Petronio, *op. cit.*, p. 401.

e muore, vale a dire si confonde con la generalità; i sentimenti raffreddandosi si sciolgono in idee; non ci è formazione, ma dissoluzione», afferma il De Sanctis.¹⁹ Dissolvendosi come donna, Laura assume in un primo tempo il compito di seguire gli stadi evolutivi e gli stati d'animo del poeta, dilaniato dalle passioni, dalle aspirazioni, dalle illusioni. Mentre assolve questa funzione, il linguaggio allegorico e mitico, usato dal Petrarca, tende a generalizzarla. »Amore trionfando avea in grembo pensiero, e vanità in braccio«, dice il De Sanctis.²⁰ Pensiero e vanità, aggemellati, espellono dalla realtà l'individualità concreta della »fera bella e mansueta«, le trovano un posto nella sfera mitologica e la mettono a disposizione del poeta e di tutti coloro che, in luogo di contemplare ed entusiasinarsi del creato della Somma Potenza, indagano nel proprio cuore, fanno un esame introspettivo del proprio animo per scoprire e fissare i fenomeni più intimi e più sconvolgenti che li affaticano.²¹

L'epoca del Petrarca, benché tranquilla alla superficie, assomiglia al cratere di un vulcano, da cui prima o dopo sarebbe uscita tanta lava da coprire il mondo dell'ignoranza, dei tabù, delle

sentiamo del 'Ritorno del Mito nella Letteratura Mondiale'; tuttavia sentiamo anche affermare che non si può creare un mito o volere che ne esista uno: il libro è oramai succeduto al mito e la città cosmopolitica alla città omogenea della città-stato.» (Bologna 1956, pp. 259—260).

¹⁹ *Saggio critico sul Petrarca*, Napoli 1921, p. 276.

²⁰ *Ibidem*, p. 285.

²¹ Per farsi un concetto più largo dell'amore in Occidente, dei fenomeni intimi, della passione e del misticismo, del mito nella letteratura e dell'evoluzione della concezione poetica dell'amore, si può consultare lo studio di Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*. Paris 1939.

Non è la prima volta, infatti, che un rimatorore, indagando nel proprio cuore, cerca di fissare il processo interiore che a volta sconvolge, a volta rinvigorisce l'animo; né è la prima volta che un rimatorore desidera esporre come un sentimento amoroso può imporsi con forza travolgente, che la donna amata può turbare la sua quiete, che la donna venga posta su un piedestallo tanto alto da diventare irraggiungibile. Menestrelli, giullari, trovatori erano riusciti a promuovere il culto della donna dopo averla recuperata dal tenebroso silenzio in cui era stata murata. Al di sopra del loro concetto della donna e dell'amore aleggiava un ideale edonistico, talvolta celato sotto un melanconico ritmo, sotto un convenzionale sospiro, sotto una schema poetico che obbedisce al gusto in voga. Converremo con Natalino Sapegno che tutti questi elementi si riscontrano nel *Canzoniere*. »Vero è però che, da un lato, il lirismo stesso del Petrarca si compone fin da principio per molti riguardi in una tradizione di schemi già preesistente, la grande tradizione della lirica amorosa provenzale e italiana del XII e XIII secolo; dall'altro, l'intento unitario e architettonico del libro non rispecchia soltanto una concezione antiquata, ma un'esigenza attuale del poeta, la sua cosciente volontà di affermare, anche polemicamente, il nuovo ideale, la nuova visione della realtà, che egli incarna con sottile coerenza nella vita e negli scritti. («Introduzione» alle *Rime, trionfi e poesie latine* di F. Petrarca, Milano-Napoli 1951, p. VIII). Nessun rimatorore, però, è riuscito, spinto da un'esigenza personale, a formarsi e a esprimere un nuovo ideale e una nuova visione della realtà erigendo un santuario alla donna dei suoi sospiri.

superstizioni, della vuota filosofia contemplativa e dalle ceneri di essa sarebbe comparso l'uomo, tutto proteso a vagheggiare, assillato dapprima da un'idea imprecisa e nebulosa, tendente però a chiarirsi e a sublimarsi nell'aspirazione a concretizzarsi come individuo, a sgusciare dalla metafisica che gli impediva di concepire il mondo come un accessorio di cui si può servire in ogni occasione, perfino nella lotta per l'autodeterminazione. La strada che avrebbe dovuto percorrere lo spirito umano prima di raggiungere la meta prefissata, era tortuosa per il profilarsi incerto dell'orizzonte, difficile perché la volontà era oppressa da ambizioni e desideri contrastanti, spesso alterati dall'immaginazione.

L'analisi introspettiva a cui rifugge il poeta aretino, lo porta a delle constatazioni apparentemente desolanti che si riflettono nei suoi versi: »Il *Canzoniere* comprende i vacillamenti di un'anima appassionata, tirata in qua e in là da due tendenze opposte senza poterle conciliare; il sentimento di questa interna irrequietezza è uno scontento, una malinconia, che palliata dalla forza giovanile, dà speranze e illusioni, all'ultimo si scopre male irrimediabile, il male proprio della lirica spiritualista, che è ad un tempo il suo genio.«²² A queste asserzioni è necessario aggiungere che la genialità dell'artista potè trovare un'edeguata espressione quando la sua coscienza mitologica fece scomparire la donna concreta del suo cuore per collocarla sul piedestallo del mito. Le illusioni, le ambizioni e le aspirazioni sconfinano sul terreno mitico, dove attendono le giustificazioni, la speranza, la fede in sé stesso; qui la tendenza a determinarsi come lirico confluisce nella lotta per e contro i lettori.²³

Il piedestallo su cui fu posta Madonna Laura non venne eretto d'improvviso. Prima di innalzarlo e prima di farla salire, Laura era passata attraverso varie fasi subendo cambiamenti funzionali: in un primo tempo essa si era aggirata intorno al poeta in veste di Madonna, poi si era presentata sotto forma di musa ispiratrice e protettrice, per diventare simbolo e tramutarsi a poco a poco in un tipo di segno da cui aveva tratto alimento la coscienza mitologica; nell'ultima fase aveva raggiunto il livello del mito. Cancellando tutte le tracce della sua femminilità, che lo aveva fatto trepidare, il poeta fa di essa un modello che diverrà l'esemplare tipico da imitare. Per coloro che esiteranno a incamminarsi per nuove vie, Laura mitizzata fungerà da faro illuminante la strada.²⁴

²² F. De Sanctis, *op. cit.*, pp. 301-302.

²³ Nella già citata »Epistola metrica«, indirizzata al Boccaccio, Petrarca accenna a tutti questi problemi.

²⁴ Frano Čale è categorico nella sua affermazione: »E in verità bisogna anche qui ripetere che non esiste nella letteratura nessun esempio che mostra un così grande e duraturo influsso sulle generazioni future come fu quello del Petrarca, che si estese innanzitutto in Italia, indi, direttamente o indirettamente per gli altri paesi europei.« (*op. cit.*, p. 92).

Non era facile, almeno in un primo tempo, adeguare l'espressione alla metamorfosi subita dalla donna amata, renderla elastica e piegabile alle nuove funzioni affidatele; non era possibile ravvivare il motivo amoroso e coprirlo di nuovi valori contenutistici prima di immedesimarsi nel nuovo clima creatosi dopo la transfigurazione di Laura. »Il contenuto è una ripetizione sonnolenta degli stessi concetti e delle stesse forme« constata il De Sanctis e finisce col dire: »In mezzo a poesie piene di vita incontri già il petrarchismo, cioè il cadavere del Petrarca, il poeta che imita sè stesso nello stesso modo che fecero i suoi imitatori.«²⁵ L'autoimitazione sarebbe stata più frequente se tre stati d'animo: la malinconia, la tendenza ad isolarsi e a fantasticare in certi slanci estatici, e l'idea della morte non avessero rinvigorito la sua vena poetica; nessuno di essi, pertanto, ha avuto il sopravvento. Ad impedirgli di trincerarsi in uno di essi, di lasciarsi trascinare sull'orlo dell'abisso, verso il quale lo spinge la crisi dello spirito, interviene la fede nel mito.

Il mito non solo rigenera le facoltà creative del poeta, ma rappresenta anche il nutrimento dei suoi versi quando per mancanza d'ispirazione o per stanchezza preferirebbe »petrarcheggiare« che arrendersi di fronte al vuoto minacciante. È il vuoto apertosi alla morte di Laura e durato fino alla sublimazione delle sue virtù, fino alla sua mitizzazione.

Laura viva aveva messo alla prova la monolicità psicologica del suo poeta facendo pressione sul suo indeciso e tentennante atteggiamento verso il relativismo e il determinismo delle cose terrene, sul suo incerto e fluttuante comportamento verso le cose divine. L'estatica ammirazione, che colla sua morte si scioglie in allucinanti visioni e in dolci-amare rimembranze, allarga la visuale del poeta e rinfresca il verso cospargendolo di una nota elegiaca, a cui fanno seguito discrete metafore e fini allegorie.

Il motivo della vita e della morte, della passione umana e della beatitudine celeste, della caducità di quel che lo circonda e dell'eternità che gli viene offerta dopo il commiato con la terra, si sintetizza in una poesia delicatamente riflessiva, sorretta dalla coscienza mitologica. Pensieri vaghi, meditazioni, considerazioni, smentite, rimproveri come nel sonetto CCLXXXIII:

»Che fai? che pensi? che pur dietro guardi
nel tempo che tornar non pote omai,
anima sconsolata? che pur vai
giugnendo legno al foco ove tu ardi,
.....
Deh non rinnovellar quel che n'ancide,
non seguir più penser vago e fallace,
ma saldo e certo ch'a buon fin ne guide«;

²⁵ *Op. cit.*, p. 231.

IL MITO DI LAURA

si susseguono, alternandosi, al trauma provocato dalla »partenza« della sua donna. Lo stato d'animo, determinato dalla sua sparizione, quando il poeta rimase improvvisamente »senza governo in mar che frange/ e 'n dubbia via senza fidata scorta«, (son. CCLXXVII) subisce un repentino cambiamento quando convince se stesso che la sua donna, salita al cielo, è »viva e bella e nuda« ed »indi mi signoreggia, indi mi sforza« (son. XXLXXVIII), si è presa cioè cura di lui e da lontano vigila sul suo modo di agire, sulla sua vita emotiva, sui suoi ripiegamenti, sulle deviazioni dello spirito.

»Deh perché innanzi 'l tempo ti consume?
mi dice con pietade 'a che pur versi
dagli occhi tristi un doloroso fiume?

Di me non pianger tu, che' miei di fersi
morendo eterni, e ne l'interno lume,
quando mostrai de chiuder, gli occhi apersi'.

(son. CCLXXIX)

Aperse gli occhi anche al suo poeta, il quale, dopo averle eretto l'altare, non solo viene ad inchinarsi ai piedi di esso, ma di tanto in tanto la fa scendere per rinforzare il contatto o godere della sua vicinanza.

»Or in forma di ninfa o d'altra diva
che del più chiaro fondo di Sorga esca
e pongasi a sedere in su la riva,

or l'ho veduto su per l'erba fresca
calcare i fior com'una donna viva,
mostrando in vista che di me le 'ncresca.«

(son. CCLXXXI)

In questa realtà e sogno, vissuti nella dolorosa e diretta attrattività della sua bellezza mortale, sublimata fino al mito, fino alla plurisignificativa allusività, Laura appare più viva dopo la morte.²⁶

Dopo aver raccostato l'origine del mito all'elemento del sentimento, della sensisibilità e alla struttura spicologica del Petrarca, si deve rilevare che il pensiero mitico gli valse²⁷ a rattizzare il fuoco alla vena creatrice che a più riprese mostrava segni evidenti di esaurimento. Il prolungamento del poetare rappresentava per il poeta una nuova risorsa di vita; la sua penna infatti era divenuta l'arma di battaglia contro gli affanni, le tentazioni, l'alienazione, la morte dello spirito. Lo scrivere era divenuto il suo *modus vivendi* e il mito il programma di esso.

²⁶ Cfr. F. Čale, *op., cit.*, p. 66.

»Poiché gli uomini non possono vivere di mere astrazioni, devono colmare i vuoti giovandosi di spontanei e improvvisati e frammentari miti (immagini di ciò che potrebbero e dovrebbero essere).«²⁸ Il Nostro poté evitare i vuoti rifuggendo al mito di cui fu creatore lui stesso. Esso lo aiutò a schivare lo sbarraglio dell'anima, ossia il dramma individuale, di cui fu vittima Dante Alighieri.

Tra Dante e Petrarca intercorrenno pochi decenni di tempo e una natura ben diversa; più docile e domabile presso il poeta aretino, non riuscì a disporlo alle attività pratiche, non gli fece conoscere l'odio di parte, gli risparmiò la delusione per la vicende politiche che travagliarono il Trecento, non gli permise di lasciarsi inghiottire dagli antagonismi tra i Comuni e le Signorie, dai partiti e dalle fazioni; eppure non seppe rasentare la realtà, anzi la convertì in ispirazione letteraria in quella misura che gli permise la sua individualità isolata che lo metteva al di sopra della massa e della quotidianità.²⁹ Da questa posizione — al di sopra della massa e della quotidianità — la comunicazione con Laura-mito non poteva essere ostacolata.

Due mondi, due concezioni, due morali, due poetiche, nelle quali doveva impigliarsi ogni trecentista che coll'aiuto della cultura e dell'arte umanistica andava alla ricerca di nuove, più coerenti e più aggiornate forme artistiche, trovarono il loro comune denominatore nel mito. »Parlare di necessità del mito, da parte dello scrittore di fantasia, è indice di una sentita esigenza di comunicare con la società e di una riconosciuta condizione di artista che nella società adempie a una funzione.«³⁰ Col mito Petrarca stabilisce anche un ponte di collegamento tra il vecchio radicato nella storia, che si presenta sotto un aspetto irremovibile e il nuovo, rigoglioso e provocante, ma non ancora sì robusto da contrapporsi ad esso e sopraffarlo, tra la tradizione letteraria e le nuove tendenze che vorrebbero servirsi di essa per spianare la strada a nuove prove.

Dante aveva fatto un tentativo di risolvere certi problemi tra cui quello della comunicazione con la cultura trecentesca, della lingua, dello stile, dell'estetica, dell'etica, della struttura e della forma artistica coll'intervento di Beatrice; ma s'era accorto che con essa

²⁷ Gillo Dorfles ci tiene a precisare che Schelling compì la sua grande revisione non nel senso di togliere valore razionale al mito, di defraudarlo di ogni suo significato concettuale, ma piuttosto di ammettere che ad un determinato stadio evolutivo — filogenetico diremmo — l'uomo si sia valso piuttosto del pensiero mitico che del pensiero filosofico e che tale pensiero mitico sia prossimo a quello dell'arte, è ormai stato più volte ricordato (Cfr., *op. cit.*, p. 50).

²⁸ R. Wellek e A. Warren, *op. cit.*, p. 260.

²⁹ Cfr. Frano Čale, *op. cit.*, p. 56.

³⁰ R. Wellek e A. Warren, *op. cit.*, p. 260.

la sua visione del mondo e la sua concezione dell'arte si sarebbero arenate in un terreno dove potevano spaziare indisturbati solamente l'Amore con i suoi surrogati. Beatrice aveva suscitato la sua devozione, il rispetto ed l'ossequio, dopo averle dato un posto centrale nella vita giovanile e sentimentale, e dopo aver subordinato ad essa le sue prime aspirazioni e i suoi ideali giovanili, ma colla prima esperienza poetica, umana e politica, questi si erano allargati costringendolo a ricercare altri mediatori, altre soluzioni, nuove tecniche e mezzi espressivi, a sottoporre ad uno specifico travaglio la sua inquieta e potente fantasia. Beatrice non poté a tal punto rimanere l'unico ed esclusivo sostegno, come diverrà e resterà Laura per il Petrarca.

Rimatori provenzali, siciliani, toscani, stilnovisti e Dante avevano aperto colle loro formule compositive, con le tecniche usate che diedero una certa plasticità ed austerità al volgare, la prospettiva alla lirica. Eppure la parola, il tono, la musica non erano riusciti ad assicurarle una raffinata delicatezza; gliela darà il poeta del *Canzoniere*.³¹ Se »nel Petrarca la misura dell'esprimibile e la conseguente chiarezza della forma è diventata cosa naturale«, se il suo »soggettivismo lirico arriva alla perfezione, per la prima volta dall'antichità in poi, non ostacolato ma piuttosto favorito dal motivo sempre concorrente dell'irrequietezza cristiana«³², questo soggettivismo non solo incise sulle soluzioni contenutistiche e poetiche, sul contegno verso Laura, ma si riflettè sulla formazione della sua coscienza artistica e dette un contributo significativo alla costruzione dell'impalcatura dalla quale uscirà il mito.³³ »Dall'affermazione di un'esperienza così prepotentemente soggettiva è del tutto assente il cinico

³¹ »Se non si conservassero tuttora i manoscritti, sarebbe impossibile immaginare o credere le indefesse fatiche da lui sostenute nella emendazione de' suoi versi. Tali manoscritti sono monumenti curiosi, sebbene rechina poco aiuto ad esplorare per quale occulto lavoro la lunga e laboriosa meditazione del Petrarca avesse sparso ne' suoi versi tutto il nativo incanto di subita e irresistibile ispirazione«, dice Ugo Foscolo parlando della poesia del Petrarca e non si arresta a queste constatazioni generiche, ma arriva ad una concisa conclusione: »Per tal modo ne si fa chiaro il perfetto accordo che regna nella poesia del Petrarca tra natura ed arte; tra l'accuratezza di fatto e la magia d'invenzione, tra profondità e perspicuità, tra passione divorante e pacata meditazione. In tre o quattro versi italiani egli spesso condensa la descrizione, e concentra il fuoco che riempie una pagina delle sue elegie e lettere latine.« (*Saggi critici*, Torino 1950, pp. 173 e 176—77).

³² Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 287.

³³ Non si potrebbe eludere l'asserzione di György Lukács che »I nuovi stili, i nuovi modi di rappresentare la realtà non sorgono mai da una dialettica immanente alle forme artistiche, anche se si riallacciano sempre a forme e stili del passato. Ogni nuovo stile sorge, con necessità storico-sociale, dalla vita, ed è il necessario prodotto dell'evoluzione sociale«, (*Il marxismo e la critica letteraria*, Torino 1953, p. 286) e di conseguenza dell'evoluzione della cultura della coscienza individuale e delle nuove esigenze dell'uomo.

orgoglio dei moderni; la confessione, pur insistente ed estesa e approfondita fino allo spasimo, vien fuori tutta chiusa ancora e corazzata, avvolta in un velo di classica dignità. Proprio dove tocca i punti più amari, le piaghe più dolorose della sua vita, il Petrarca ha bisogno più che mai del sostegno di una tradizione, di una conferma se non altro libresca, che valga ad esaltare la sua sofferenza e a conferirle una funzione simbolica, che trasformi il suo caso personale in una norma, dandogli l'apparenza di una dottrina.³⁴ Per trasformare il suo caso personale in una norma, ci voleva un mezzo più potente della tradizione, era indispensabile un personaggio mitizzato perché il più atto a domare l'angosciosa coscienza dell'isolamento e dello squilibrio morale che minacciava di intaccare le meravigliose facoltà creative dell'artista, la sua aspirazione verso le più sublimi forme liriche, la sua sostanziale umanità, la sua disposizione a formulare un messaggio duraturo all'uomo. In una dialettica di poesia e di letteratura, di sentimento e di intelligenza, di sensibilità e di intenzionalità si muove, a dir del Sapegno,³⁵ tutto il mondo poetico, ma anche il mito di Laura, nel quale stanno racchiusi simboli poetici che appena col tempo e a stento stanno perdendo il loro valore.

Alimento prediletto del mito furono gli alterni moti di tristezza e di esaltazione, di passione e di pentimento, di speranza e di delusione, di aderenza alla vita e di rifiuto della realtà, di maestose visioni e di oscure prognosi, di bisogno di un diaframma culturale e di insoddisfazione personale, di continui desideri e di poche soddisfazioni, di infiniti colloqui con sé stesso e di una costante voglia di introdursi e smarrirsi »per quei sinuosi meandri e labirinti della vita spirituale, di conoscere sempre più a fondo quell'oscura e ribelle realtà spicologica, che la volontà dell'uomo non era in grado di dominare e indirizzare, ma l'intelletto poteva accogliere in sé e la poesia rischiarare e disacerbare in una delicata musica di parole.«³⁶ Questa musica di parole è pure un dono concessogli da Laura, che, detto col De Sanctis, »morendo nasce alla vera vita; voglio dire si scioglie da tutte le condizioni reali che la rendevano prosaica e diviene creatura libera, la creatura dell'immaginazione,«³⁷ precisamente la creatura che lo aiuta a sciogliere certi nodi, a liberare il verso dalle pressioni esterne, a risolvere intricate situazioni e quegli enigmi che sapevano di medioevale. Raggiunta l'altezza di dea, essa guida la sua lirica per strade non battute ancora, gli suggerisce la

³⁴ Natalino Sapegno, *op. cit.*, p. XII.

³⁵ *Ibidem*, p. XIV.

³⁶ *Ibidem*, p. XIII.

³⁷ *Op. cit.*, p. 249.

II. MITO DI LAURA

dolcezza nell'esprimersi, le note musicali su cui articolare pensieri e sentimenti, l'intonazione che rende pieghevole e autentico il verso — »di subita e irresistibile ispirazione«.

Non era cosa facile ammansire il verso e stabilirne un accordo perfetto:

»Più volte incominciai di scriver versi,
ma la penna e la mano e l'intelletto
rimaser vinti nel premier assalto.«

(son. XX)

confessa il poeta. La sconfitta sarebbe stata definitiva se la »dolce guerriera« non si fosse degnata di mirarlo »sì basso colla mente altera«, se avesse scacciato il cuore, ovvero il mito che il suo cuore aveva creato:

»Or s'io lo scaccio, et ei non trova in voi
ne l'esilio infelice alcun soccorso,
né sa star sol, né gire ov'altri il chiama,

poria smarrire il suo natural corso;
che grave colpa fia d'ambeduo noi,
e tanto più de voi, quanto più v'ama.«

(son. XXI)

Smarrito il »natural corso« non avrebbe potuto condurre a termine i suoi propositi e i suoi progetti, nonché il suo impegno artistico, che, secondo il suo dire, avrebbe dovuto avere un eco rimarchevole sulla poetica del Trecento:

»i' farò forse un mio lavor sì doppio
tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco
che, paventosamente a dirlo ardisco,
in fin a Roma n'udirai lo scoppio.«

(son. XL)

Avendo eretto un altare alla donna del suo cuore, Petrarca l'invoca in qualsiasi ora, consapevole che tutto dipende de lei, che a lei egli deve il successo, la perseveranza, l'ammirazione e la stima dei lettori e lo conferma esclamando:

»Benedette le voci tante ch'io
chiamando il nome de mia Donna ò sparte,
e i sospiri e le lagrime e 'l desio;

e benedette sian tutte le carte
ov'io fama l'acquisto, e 'l pensier mio,
chè sol di lei, si ch'altra non v'à parte.«

(son. LXI)

Per »tutte le carte«, donde egli acquista fama, per il pensiero, su cui regna Madonna Laura, bisogna ringraziare la fantasia che ha saputo racchiudere nella figura di lei »con una meravigliosa sublimità« un mondo intero dopo averle drizzato — come si esprime il De Sanctis — »un monumento più durevole del marmo«. ³⁸ Questo monumento-santuario si era trasformato in sorgente ispiratrice non solo per il poeta, ma per alcune generazioni che lo seguiranno; a questo santuario il poeta venne continuamente ad inchinarsi. Come premio di tale adorazione, di questo idoleggiamento, ottenne la protezione, un costante ed indefesso soccorso:

»Ben torna a consolar tanto dolore
Madonna, ove pietà la riconduce;
né trovo in questa vita altro soccorso:

e se come ella parla e come luce
ridir potessi, accenderei d'amore,
non dirò d'uom, un cor di tigre e d'orso.«

(son. CCLXXXIII)

Il soccorso offertogli dalla gentil donna è costante e svariato; con esso viene evitata la rottura del filo logico delle idee anche nei movimenti bruschi del suo cuore, anche quando è »già di viver lasso/del navigar per queste orribili onde«.

»Sol di lei ragionando viva e morta,
Anzi pur viva ed or fatta immortale,
a ciò che 'l mondo la conosca ed ame.«

(son. CCCXXXIII)

l'animo del poeta si placa, gli fa riprendere la fiducia in sé stesso.

Essendosi assicurata un'interrotta comunicazione con Laura, il suo appoggio e la comprensione, non poteva mancare una precisa formulazione del messaggio poetico che si profila sempre più chiaro a forza di ragionare con lei, di consultarla, di confidarle le proprie angosce.

Madonna Laura, giovin donna, incontrata un giorno per caso, non avrebbe mai cambiato aspetto, né avrebbe raggiunto le vette mitologiche se il poeta non l'avesse espulsa dalla vicenda biografica, non per farne un dramma personale, bensì del conflitto intimo dell'uomo, della incomprendione, della debolezza, dell'eterno bisogno di comunicare, di sentirsi sorretti, ammirati, elogiati, coronati di alloro; si tratta di un dramma che minaccia di coinvolgere ogni individuo, di sbatterlo contro l'assurdo, il casuale, di farlo vittima delle repentine e irreparabili mosse della vita, transitoria e irripetibile. Se il culto

³⁸ *Ibidem*, p. 274.

di Laura, la sua trasfigurazione mitologica fosse servita soltanto a rappresentare al vivo e a rendere nota la sua passione amorosa, se avesse avuto come scopo finale la presentazione delle proprie qualità morali e poetiche o quelle della sua amata, se in lei egli non avesse visto altro che un idolo, allora si dovrebbe dare ragione al Manzoni che ritiene esser la mitologia niente altro che idolatria.³⁹

In Laura si sintetizzano le passioni, le aspirazioni, le ambizioni, i timori e le incertezze del poeta e dell'uomo trecentista, nonché la nuova concezione dell'amore, dell'arte, della vita, con tutte le sue contraddizioni, i dilemmi e gli scrupoli morali più dolenti.

Quando per il grande peso simbolico il poeta trovò un linguaggio figurativo la cui vocalità superò l'astratto filosofismo e la tendenza alla mistificazione, il mito aveva già delle basi solide, e i tratti distintivi che potevano fissare l'individualità concreta di Laura, erano spariti; scomparso era pure l'anello che la teneva legata ora alla terra ora al cielo. Il processo di idealizzazione era arrivato al punto in cui nella coscienza dell'artista essa aveva ormai assunto carattere e proporzioni Luasi leggendarie ed esercitava un forte potere di attrazione sulla fantasia e sul sentimento di un popolo (pubblico) e di un'età (il Trecento).⁴⁰ In Laura si riflette anche il gusto e la sensibilità di un'epoca, in cui:

»Orsi, lupi, leoni, aquile e serpi
ad una gran marmorea colonna
fanno noia sovente et a sé danno:
di costor piange quella gentil donna
che l'ha chiamato, a ciò che di lei sterpi
le male piante che fiorir non sanno.«

(canz. LIII)

che cominciava ad illudersi di esser giunta l'ora di richiedere la libertà principio delle prosperità e condizione indispensabile per varcare gli angusti orizzonti e aprire nuove prospettive agli spiriti inquieti:

»Libertà, dolce e desiato bene,
mal conosciuto a chi talor nol perde,
quanto gradita al buon mondo esser dei!«

(canz. XXIX)

Indubbiamente gradita al »buon mondo«, nel quale »per contrarie voglie tutti i patti si rompono, e la quiete del vivere è turbata«,⁴¹ la libertà, così espressamente apostrofata nei componimenti

³⁹ Cfr. »Lettera al marchese Cesare d'Azeglio« del 22 sett. 1823.

⁴⁰ Questa è pressapoco la definizione del mito data dal *Dizionario enciclopedico italiano*, Vol. VII. Treccani. Roma.

⁴¹ F. Petrarca: Epistola metrica »Ad Eneam senensem« in *op. cit.*, p. 715.

latini, si inserisce nel mito quasi senza possibilità di essere identificata. Laura non possiede infatti la trasparenza decifrabile e l'elasticità piegabile ed accessibile ad ogni comprensione. C'è in essa alquanto di misterioso, di coperto che rende inspiegabile e irrisolta una parte del mito. Basta, però, volgere lo sguardo sulla vicenda del poeta, sulle sue oppressioni ed ossessioni, per riscoprire tramite esse come una realtà interiore si sia frantumata in tante immagini simboliche e come queste, smaterializzandosi, si siano legate fantastichamente per condensare in sé la visione del mondo, agognato dal Petrarca nel suo subcosciente, dove non ci sarebbero limiti alle possibilità conoscitive e creative e il famoso motto di Dante:

»fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza«

(Inferno. c. XXVI)

non sarebbe stato ostacolato e a nessuno sarebbe stata negata l'esperienza.

Il Petrarca, dunque, consapevolmente o no, aveva intuito che il significato e la funzione della poesia possono esser presenti nella metafora e nel mito;⁴² per lui, come sei secoli dopo per Cesare Pavese, »far poesia significava portare a evidenza e compiutezza fantastica un germe mitico«,⁴³ renderlo capace di offrire spiegazioni alle più delicate questioni umane, svelare con un linguaggio allusivo le più recondite tendenze dell'uomo nel periodo in cui le vecchie strutture tenevano ancora bloccato lo spirito e controllavano perfino le mosse del cuore. Con Laura innalzata a mito la cortina fu smossa, sicché, dinnanzi agli occhi attoniti dei contemporanei, attraverso il volto del morente Medioevo, tutto corroso dalle crisi — culturale, psicologica, etica, politica e perfino sociale, comparvero, benché indistinti, i tratti che caratterizzeranno la nuova epoca, la sua poesia e la sua arte, le quali avrebbero dovuto tener conto dei valori intrinseci dell'uomo e della sua aspirazione a confermarsi come individuo munito di immancabili facoltà intellettive e costruttive della cui esistenza si era reso consapevole Dante, mentre Petrarca ne esclude i dubbi lasciandovi visibili tracce della sua convinzione in quasi tutte le opere.

⁴² Nell'opera citata Wellek e Warren fanno questa dichiarazione: »La nostra concezione, d'altronde, considera il significato e la funzione della letteratura fondamentalmente presenti nella metafora e nel mito, se è vero che esistono certe attività come il pensare mitico e metaforico, un pensare per metafofe, un pensare della visione o della narrazione poetica.« (p. 261).

⁴³ »Il mito« in *Cultura e realtà*, n. 1, maggio-giugno 1950.

IL MITO DI LAURA

G. Rabac-Čondrić: MIT O LAURI

Rezime

Prema Giambattisti Vicu mit je nastao u ono doba kada je vladalo neznanje, odnosno kada su pjesnici, zahvaljujući svojoj razvijenoj mašti, počeli kreirati stvari »izvanredno uzvišeno«. Od tih davnih vremena pa do danas, mašta je stvorila beskrajno mnogo mitova, od kojih su neki živjeli određeno vrijeme i nestali, dok su drugi ostali kao uzor i pridonijeli osmišljavanju književnog stvaranja.

Petrarca, zaljubivši se u *madonnu* Lauru, postepeno je preobražava i sublimira u mit pod pritiskom nemira i dilema koje su ga cijelog života razdirale, pošto je pokušao suprostaviti se, sažeti i premostiti dvije koncepcije — srednjovjekovnu i modernu — ljubavi, žene, umjetnosti i čovjeka. U nemoćnosti da se suprostavi, ili pomiri religiozno s laičkim poimanjem života, iscrpljuje svoje snage u opiranju duhovnim krizama, velikim prazninama uzrokovanim intimnim konfliktima, pribjegavajući formiranju vlastite mitološke svijesti. Ona mu je bila potrebna za ublažavanje strašnog nemira, koji je remetio njegovu urođenu harmoniju duha, i za građenje pijedestala na koji je želio da podigne svoju ljubljenu ženu.

U preobražajnom procesu Laura prolazi kroz razne faze i dobiva višestruka konotativna značenja. Podvrgnuta funkcionalnim promjenama, ona gubi oznake zemaljskog bića i pošto se popela do visine mita, pretvara se u svjetionik koji obasjava staze kretanja poezije, u prvom redu putanju Petrarke.

U stvorenom mitu pjesnik vidi svoj oslonac, nalazi poticaj kada presuše vrela nadahnuća ili kada ga umor nagoni na oponašanje sebe. Njegov lirski subjektivizam mogao je čeznuti za savršenstvom posredstvom mitizirane Laure, koja sudjeluje u regeneriranju njegovih stvaralačkih sposobnosti, učestvuje u održavanju umjetničke svijesti, sprečava da ga bolna tendencija k izolaciji i nasrtaji na moralnu ravnotežu odvedu u sfere mistike i samodricanja. Kroz mit jačala je želja za sublimacijom lirske forme i izraza, za sastavljanjem pjesničke poruke, za uzvišenim održavanjem ljubavi, koja je osnovna konstanta *Kanconijera*.

Poetski svijet koji živi pod okriljem mita, skriva u sebi bitne simbole. Njih treba tražiti u dijalektičkoj povezanosti osjećaja i uma, u naizmjeničnom pojavljivanju zanosa i tuge, u naletima strasti i kajanja, u alternaciji nadanja i razočaranja, u oduševljenom prihvaćanju života i rezigniranom stavu prema stvarnosti, u sporom nastajanju i naglom nestajanju veličanstvenih vizija i tmurnih slutnji, u neprekidnoj potrebi za proširenjem kulturnih obzorja i u negaciji postojeće tradicije, u beskrajnim solilokvijima i konstantnoj želji da se otisne od svijeta i izgubi po vijugavim stazama bespuća.

G. RABAC-ČONDRIĆ

U stvorenom mitu sintetizirane su pjesnikove strasti, čežnje, ambicije, ideje o samopotvrđivanju, o oslobođenju individuuma od srednjovjekovnih stega, priželjkivanja o ovozemaljskim priznanjima, težnja za ovjekovječenjem sebe. To su u stvari stremljenja onih trećentista koji su na izvorima stvarnosti stjecali svijest o humanističkom preporodu čovjeka i njegova duha.

Laura ne posjeduje elastičnost i prozirnost pristupačnu na prvi pogled: jedna mistična koprena ne dopušta da se cjelokupna simbolika dokuči i razriješi, ali je ta mitizirana gospa pomogla umjetniku da dematerijalizira i uzvisi svoje vizije, da odškrine zastore koji su skrivali čovjekove perspektive i da najavi, unatoč mističnom plaštu što se prostire po stanovitim stihovima, duhovno gibanje koje će uskoro uslijediti.