

# IL DANTE DI PETRARCA

*Atti del Convegno internazionale di Arezzo,  
Accademia Petrarca, 4-6 novembre 2021*

A CURA DI

MARCO CAPRIOTTI, NATASCIA TONELLI  
E ALESSIA VALENTI



EDITRICE ANTENORE  
ROMA-PADOVA · MMXXIV

ISBN 978-88-8455-736-0

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2024 by Editrice Antenore S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, senza la preventiva autorizzazione scritta della Editrice Antenore S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

PIETRO CATALDI

## L'INFERNO PRIVATO DEL CANZONIERE

1. La canzone 50 dei *Rerum vulgariū fragmenta* (RVF d'ora in poi), *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*,<sup>1</sup> disegna un'antropologia del male fieramente antidantesca. Se in Dante il peccato dell'io è metafora di uno smarrimento generale e la condizione del soggetto individuale riceve interesse e legittimità dalla sua natura allegorica, in quella canzone Petrarca rivendica una spaccatura fra l'io e il resto dell'umanità: tanto questa si muove lungo le coordinate di una benefica creazione che vuole alternate sofferenza e ristoro, così come giorno e notte, quanto l'io si separa da quel ritmo e dal suo significato. La «stanca vecchiarèlla pellegrina», l'«avaro zappador», il «pastore», i «naviganti» non sono semplici comparse di un impressionismo sociale, ma disegnano una figura della condizione umana quale si dà socialmente, nella sua struttura ordinata e corale. Tutti fedeli a un istinto buono che richiama il gesto generoso della creazione, così da conformare l'umanità più semplice alla naturalità dell'ultima categoria chiamata in causa, i «buoi», che sopportano pazientemente il «greve giogo» durante il giorno, nell'attesa che l'arrivo della notte li liberi, concedendo loro il riposo. A questa umanità e a questa natura rasserenate si contrappone, in ogni stanza con più forza e con maggiore sviluppo, la condizione unica del soggetto: sofferente durante il giorno come tutti gli altri comprimari della vita, a differenza di quelli non conosce la liberazione della sera ma un acuirsi anzi di tormenti. Così la chiusa della prima strofe: «Ma, lasso, ogni dolor che 'l dí m'adduce / cresce qualor s'invia / per partirsi da noi l'eterna luce». E così le successive: la struttura logico-argomentativa si ripete costante in ciascuna stanza, solo vedendo una progressiva redistribuzione dello spazio riservato agli *exempla* positivi e al caso singolo ed eccezionale dell'io: sempre più ridotto il primo, sempre più esteso, di conseguenza, il secondo;<sup>2</sup> così che l'io si configura, nell'insieme, una piccola insignificante eccezione capace però di guadagnare di passaggio in passaggio il centro della scena e il fulcro del ragionamento.

1. Tutte le citazioni da Petrarca sono tratte dall'edizione del *Canzoniere* a cura di S. STROPPIA, Torino, Einaudi, 2015.

2. Il rapporto è 11 contro 3 nella prima stanza; 10 contro 4, nella seconda e nella terza; 3 contro 11 nella quarta (perfetta, la simmetria a chiasmo). Sono di fatto 2 contro 12, nella quinta.

Tanto la successione di comparazioni fra l'io ed esemplari figure sociali, quanto la contrapposizione fra i tormenti del soggetto innamorato e la pace dei suoi contraltari hanno illustri precedenti letterari: il Virgilio bucolico e il Dante di *Al poco giorno* tanto accuratamente indagati, in rapporto a Petrarca e a questa canzone, da Albonico. Modelli e ingredienti decisivi, per quanto attiene ai materiali di costruzione e alle strategie creative (inclusa l'*inventio*, come è giustamente osservato da Albonico); ma in una discontinuità di immaginario e di ideologia, cioè di significato, che non potrebbe essere più grande, a prescindere dal fatto che probabilmente l'intenzione di Petrarca era di imitare Virgilio in un anelito di continuità che sapeva di nostalgia e di competere con Dante perfezionandone la struttura con più ricca *variatio* e maggiore articolazione.<sup>3</sup>

Per grande che sia la presenza di modelli letterari, più grandi e significative sono comunque, nella mia prospettiva, la novità e la specificità del nuovo mondo storico ed esistenziale che Petrarca porta in campo. Sappiamo con quale devozione il poeta guardasse alla classicità romana, a Cicerone, a Virgilio; come nel dialogo vivo con i loro modelli cercasse un'alternativa al senso di crisi culturale di cui percepiva i segni. Ma l'importanza del *Canzoniere* non sta in questo movimento nostalgico e perfino regressivo del suo autore, inclusa la fuga bucolica dalla furia dei tempi storici, ma nella condizione di crisi: nella solitudine di un io che su di sé sperimenta la

3. Cfr. S. ALBONICO, *Per un commento a RVFL. Parte prima*, in «Stilistica e metrica italiana», 1 2001, pp. 3-30. Il ricchissimo studio definisce in modo persuasivo i legami decisivi con il modello virgiliano (a partire dal libro quarto dell'*Eneide*) e i termini formali e immaginativi della competizione con *Io son venuto* di Dante (ma c'è anche un brillante rimando al canto di Ulisse), insistendo sulla centralità dell'orizzonte bucolico e sulla «forte caratterizzazione in senso pastorale» (p. 13). Le figure dei *simpliciores* occuperebbero uno spazio ambivalente: protesta antiintellettualistica e al tempo stesso presa di coscienza di una sfera nuova, «che non è più soltanto quella dell'idillio negativo, negato e contraddetto del notturno della sofferenza»: «l'eccezionalità del dolore ha il corrispettivo di un eccezionale approfondimento dell'espressione poetica, al di fuori dei canoni» (pp. 24-5). Il «patrimonio immaginativo e gli schemi sintattico-rappresentativi virgiliani e danteschi» (p. 21) sono dunque una non rinunciabile «tavolozza» (p. 22), ma non tolgono che Petrarca stia parlando di una cosa nuova e diversa; e dunque le «figurine dei *simpliciores*» non esonerano il poeta dall'«interrogarsi sulla propria condizione di amante sofferente sottratto alla pace dei classici come a quella degli umili», così che «nemmeno Virgilio, che pure sembra contenere in sé tutte le parole necessarie a dar voce all'interiorità del poeta moderno, la regola e l'eccezione, nemmeno lui può garantirgli la salvezza» (p. 28). La tavolozza della grande tradizione letteraria non basta a contenere e redimere il nuovo di cui qui Petrarca sta parlando perché quel nuovo fa parte di un tempo storico diverso; può dunque essere riutilizzata come i mattoni di una costruzione antica potevano servire agli slanci nuovi di una cattedrale gotica. Si tratta cioè di un fenomeno che non può essere letto tutto dentro il codice letterario.

catastrofe di civiltà in corso, e che non sa più tentare, come ancora Dante pochi decenni prima, un'alternativa comunitaria. E solo con lo scopo di registrare la profonda discontinuità, ha a mio giudizio senso il confronto con il modello del Dante innamorato di alcune canzoni (*Al poco giorno* innanzitutto), e a maggior ragione con precedenti trobadorici via via segnalati. Al di là delle corrispondenze puntuali, il soggetto della canzone 50 si stacca dagli innamorati che lo precedono perché non porta in campo la ferita contingente della passione, con il suo corteggio di sintomi, inclusa la provvisoria separazione dal modo di sentire e di agire degli altri (i sani non innamorati), ma un modo nuovo e costitutivo di essere. L'innamoramento cessa cioè nei *RVF* di essere un accidente e diventa una condizione: una banalità che merita però di essere adeguatamente tenuta presente nel valutare il paesaggio antropologicamente e culturalmente nuovo di questa canzone, e l'effetto straniante che i materiali virgiliani e danteschi vi fanno. Mancando questo riconoscimento, rischiamo di trattare i poeti come tutti contemporaneamente ospiti di un parnaso astorico, in cerca, imitando e variando il codice trasmesso dai predecessori, di guadagni e di specificità solo formali: un rischio che ci porterebbe alla paradossale resurrezione della astoricità crociana, nel nome però della intertestualità anziché della bellezza.

Non credo sia dunque possibile sopravvalutare l'importanza propriamente 'ideologica' della struttura che nella canzone 50 contrappone l'io agli altri soggetti sociali, e ciò che in particolare implica rispetto alla pressione del modello dantesco: anche così Petrarca apre, o diciamo registra, un immaginario lirico innovativo, e una fase nuova della civiltà. Trasparente è d'altra parte la metaforizzazione del succedersi della notte al giorno: se la vita è un'alternanza ciclica delle due cose, è pur vero che dietro la ciclicità traspare una prospettiva messianica; e come al giorno delle occupazioni mondane tiene dietro il ristoro del riposo notturno, così alle occupazioni affannose della vita terrena succede la pace del riposo eterno.<sup>4</sup> Che questo sia lo scheletro ideologico della canzone è testimoniato anche dal carattere orientato della prima comparsa, la «vecchiarella pellegrina»,<sup>5</sup> agevole e sperimentata metafora della condizione umana sulla Terra (anche in Dante: cfr. soprattutto *Purg.*, XIII 96; e anche *Par.*, XXXI 43); e certo

4. E che l'espressione «di e notte» sia il «rovescio profano» di una prospettiva religiosa codificata osserva Stroppa nel commento al *Canzoniere*, cit.

5. È utile ricordare come anche in *Movesi il vecchierel* (*RVF*, 16) al pellegrinaggio religioso dell'altro, che cerca nella Sindone l'anticipazione del volto di Cristo, si contrapponga quello invece tutto privato dell'io, interessato a rinvenire il volto della donna amata.

anche dalla costruzione trepidante dell'incipit astronomico, centrato sull'esaurirsi serale della fase diurna,<sup>6</sup> su un tramonto che si può tuttavia credere anche un'alba per altra immaginata «gente che di là forse l'aspetta», con quel *forse* che piaceva a Leopardi<sup>7</sup> e che nel testo petrarchesco non dice l'incanto dell'antico indefinito che questo ci ha sentito – e che apparteneva a lui – ma il modo personale dell'*auctor* di vivere il rapporto, e la tensione, fra i mondi diversi, l'al di qua del dolore umano, l'al di là di un *oltre* imperscrutabile che lo ricomponga e redima.

Quel *forse* costituisce per altro la spia piú vistosa del modo in cui un'apertura cosí schiettamente dantesca di canzone, sotto coordinate astronomiche che ricordano non pochi attacchi della *Commedia* e delle *Rime* (a partire dalle petrose *Io son venuto* e *Al poco giorno*), si piega poi a una sensibilità e a una ideologia tanto diverse, dove tutto ciò che in Dante fa di simili contestualizzazioni l'architettura solidissima di un contesto naturale e metafisico, intrecciando i due piani, e il collegamento puntuale fra il particolare della vita soggettiva e l'universale trascendente, appare in Petrarca dissolto invece nello sguardo soggettivo da cui lo spazio grande viene osservato; e infatti in soggettiva viene evocato «il dí nostro», cosí come radicati nella sensibilità emotiva e turbata dell'io sono le accentuazioni implicite in «rapido» e in «vola», spie tutte attivate, appunto, dal tocco miracoloso di quel «forse», che antidantescamente distende la soggettività sui congegni stessi dei movimenti astrali e sull'architettura dei cicli e dell'universo. Insomma, come spesso accade, l'invenzione dei *RVF* si regge su un originale equilibrio fra soggezione al grande modello di Dante e suo rovesciamento; cosí che il nostro compito sembra di riconoscere la persistenza di un certo orizzonte di senso, di un immaginario definito, di soluzioni stilistiche e lessicali, sí, ma sempre all'interno di un sistema originale che il piú delle volte li include per meglio neutralizzarli o perfino, come qui, per rovesciarli proprio. Un'intenzione e una tensione formale e ideologica

6. Quando non anche del ciclo stagionale: ipotesi esclusa forse con troppa precipitazione da tutti i commentatori, e invece resa plausibile, oltre che dalla prima parola forte della canzone, «stagione» appunto, anche dal v. 28, se «né per volger di ciel né di pianeta» allude al ciclo diurno e a quello annuale. C'è infine la forza di *Al poco giorno*, modello di decisiva ambientazione invernale.

7. «Quando il Petrarca poteva dire degli antipodi, e che *l' dí nostro vola A gente che di là FORSE l'aspetta*, quel *forse* bastava per lasciarci concepir quella gente e quei paesi come cosa immensa, e diletteosiss. all'immaginaz. Trovati che sono, certamente non sono impiccioliti, né quei paesi son piccola cosa, ma appena gli antipodi si son veduti sul mappamondo, è sparita ogni grandezza ogni bellezza ogni prestigio dell'idea che se ne aveva» (G. LEOPARDI, *Zib.*, 247, citato dall'edizione a cura di G. PACELLA, Milano, Garzanti, 1991, vol. I). Osservazioni analoghe, e piú di frequente citate, Leopardi ha svolto a proposito della canzone *Ad Angelo Mai*.

ben diverse da quelle attive al cospetto di Virgilio, lontano al punto da subire un'attualizzazione senza sospetto, a prescindere dal significato culturale che questa appropriazione comporta e che tanto contribuisce, come è noto, a dare spessore e prestigio a uno spazio autonomo e superiore della letteratura: una costruzione di enorme rilievo storico, e che avrebbe contribuito alla rinascita umanistica dell'antico; e tuttavia un fenomeno che dobbiamo sempre ricordare di leggere e di collocare nella sua specificità storica.

2. Come ho tentato di mostrare altrove,<sup>8</sup> Leopardi centerà proprio sulla strategica canzone L la piú organica presa di distanza dal modello petrarchesco, impiegando per le volute del *Canto notturno* i suoi materiali tematici e lessicali, finalizzati tuttavia a un rovesciamento ideologico radicale; cosí che questa canzone dei *RVF* può ben essere considerata il centro ideologico di un grande arco che collega i nostri tre maggiori poeti per quanto in particolare pertiene al tema decisivo del rapporto fra condizione della vita individuale e significato universale.

Nel *Canto notturno*, la condanna a non trovare il riposo notturno che nella canzone petrarchesca è una prerogativa del solo soggetto lirico verrà condivisa dall'io del protagonista-pastore, non tanto proiezione oggettivata dell'*auctor* quanto emblema della condizione umana in sé considerata, figura di un'umanità ricondotta alla coscienza filosofica del proprio stato a prescindere da costruzioni filosofiche e da consolazioni trascendenti. La pace che nella canzone petrarchesca è assicurata a una rappresentativa quantità di figure sociali, e infine ai buoi, sopravvive, nel canto leopardiano, per le sole pecore, che ereditano, anch'esse entrando in scena nella parte finale del componimento, la posizione e la funzione dei buoi di Petrarca. Ne è invece radicalmente privo il pastore, che appunto su questa desolazione fissa la sua disperata ricerca di alternative e di senso: verso l'alto della luna fantasticata e verso il basso delle pecore quotidianamente studiate e note. E come la vecchierella pellegrina che apre la canzone di Petrarca imprime a tutta la canzone il rasserenamento del suo breve ripo-

8. P. CATALDI, *Appunti su Leopardi, Petrarca e la fondazione della lirica moderna*, in «Moderna», 1 1999, 2 pp. 85-94. Il legame forte del canto leopardiano con il precedente petrarchesco è rilevato anche da Albonico, che però insiste piuttosto sulla continuità, nel nome dei tratti pastorali e bucolici di comune origine virgiliana (S. ALBONICO, *Virgilio e Petrarca nel 'Canto notturno' di Giacomo Leopardi*, in *Marco Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, raccolti da S. ALBONICO, a cura di S. CALLIGARO e A. DI DIO, Pisa, ETS, 2013, pp. 173-92).

so, così il «vecchierel bianco» incista nella seconda strofe del canto leopardiano una del tutto antitetica allegoria disperata dell'insensatezza; e come quella nel riposo finale «oblia / la noia e 'l mal de la passata via», così questo «il tutto obblia» precipitando nell'«abisso orrido immenso» del nulla che chiude le vite.

L'io che nella canzone 50 dei *RVF* parla della propria eccezione, lo fa per confessare il dolore ma anche, con un gesto caratteristico di quel libro, per rivendicare la propria originalità, e anzi unicità. Il realismo metafisico che nella *Commedia* legge in ogni specifica psicologia individuale, non esclusa quella del protagonista-narratore, un attributo della legge universale è sostituito nel *Canzoniere* da un realismo della soggettività: irrelata quando non antitetica, rispetto alle cadenze dell'universo armonioso della cristianità, e perciò irredenta. Neppure nella canzone 50 manca d'altra parte la confessione, tipica del libro che la contiene, di dubitare di fronte alla morte, e forse di temere la dannazione («[...] fin ch'i' sia dato in preda / a chi tutto diparte! / Né so ben anco che di lei mi creda»<sup>9</sup>, vv. 68-70). Lo smarrimento e la paura non impediscono tuttavia che a dominare il quadro dell'argomentazione non siano il pentimento e il desiderio della purgazione ma il vigore, e verrebbe perfino voglia di dire l'orgoglio, del peccato: da qui deve d'altra parte passare la costruzione del soggetto nuovo dei *RVF*. Sono il vigore e l'orgoglio di un soggetto che ha scelto di conoscere territori nuovi, rispetto all'immaginario e all'ideologia di Dante: fatti di smarrimento e di solitudine, certo, ma anche di coraggio e appunto di umano orgoglio. Il pastore di Leopardi decostruirà quell'orgoglio facendone la base di un'umanità nuova che non mi sembra sbagliato considerare modernamente democratica (esposta al dolore, e dunque al sapere vero, per diritto di specie e non per un'elitaria eccezionalità eroica). Prima di quel passaggio, l'ardimento dell'innamorato contro l'armonia universale è un gesto ribelle come il dispetto di Farinata, se non addirittura ostinato come la sfida di Capaneo; tolto che la macrostruttura del *Canzoniere* incornicia tanta *hybris* nella costruzione di senso della conversione, fermando i passi del suo protagonista alle soglie dello spazio già percorso da Dante, quasi a offrire così il grandioso antefatto individuale della *Commedia*, o, per meglio dire, la condizione di uno smarrimento storico che Virgilio – un Virgilio

9. A prescindere dal fatto che qui il riferimento sia solo alla possibilità che l'amore peruri al di là della morte, secondo l'opinione prevalente fin da Leopardi (e sarebbe dunque una ben significativa effrazione mondana alla prospettiva teologica), o vi si annidi anche un riferimento alla paura dell'aldilà.



classico e non cristiano – può ancora soccorrere sul piano dei materiali tematici e delle forme ma non piú su quello del destino: un'epica laica del peccato d'amore, collocata dentro il mito cristiano della conversione. Nel *Canzoniere* la conversione assicura la prospettiva del macrotesto senza penetrare davvero nella maggior parte dei componimenti specifici, cosí che, soprattutto guardando alla parte 'in vita' di Laura, esso risulta una reiterata attestazione di peccato e di smarrimento; ben diversamente, ancora, da quanto avviene nella *Commedia*, che visita e indaga ogni dettaglio della colpa e del male da un punto di vista già orientato al loro superamento, in uno stato, cioè, di pentimento e di conversione.

3. Il mondo sviato che si affaccia, universalizzandolo, nello smarrimento dell'*Inferno* dantesco è dunque invece nella canzone 50 dei *RVF* un mondo armonioso e capace di figurare, nella breve alternanza di riposo che aggiunge al giorno la sera, il tempo grande della redenzione ultraterrena; cosí che l'inferno è tutto occupato dal soggetto, la cui dannazione si contrappone alla salvezza collettiva. All'inferno sociale della *Commedia* tiene dietro l'inferno privato dell'io; alla colpa collettiva e storica, quella individuale. Segnata dai sintomi della malattia d'amore,<sup>10</sup> e solo per questo parzialmente sottratta alla responsabilità dell'arbitrio individuale e alla sua libertà, la colpa dell'io si profila anche come un privilegio di conoscenza; cosí che ancora una volta, come è suo destino storico, il genere lirico è quello che con piú intensità, e d'altra parte nel modo piú precoce, registra il prezzo di ogni conoscenza nel tempo storico, in questo caso conoscenza della complessità nuova e affascinante della vita interiore: un prezzo che nell'autunno del Medioevo può implicare la perdita del nesso tra individuo e destino, tra vita umana e salvezza eterna.

Il *Canzoniere*, e la parte 'in vita' soprattutto, è punteggiata dei segni di questa forma nuova di dannazione privata, cioè individuale e specifica; ben raramente allargata a sintomo di un inferno collettivo e storico: «aspro tormento» e «miei martiri» (12 1 e 10), «foco de' martiri» (17 7), «e maledico il dí ch'i' vidi 'l sole» (22 18), «lassando come suol me freddo smalto» (29 8), «mi vedete straziare a mille morti» (44 12), ecc.

Non può sfuggire la chiara marca dantesca di queste tessere, che intercedano le punte piú caratteristiche della raffigurazione nella *Commedia* del

10. Cfr. N. TONELLI, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015; in particolare il capitolo iv. *Petrarca e la malattia del desiderio*.

paesaggio infernale; tolto che la condizione generale e per così dire categoriale di quella subisce nel *Canzoniere* una personalizzazione, divenendo un fenomeno tutto individuale, così che il «tormento» non sarà più quello dei peccatori carnali ma quello di un singolo, unico peccatore. All'individuo collocato dentro l'inferno, Petrarca sostituisce un inferno sprofondato dentro l'io: si appropria dell'immensa mitologia della dantesca dannazione infernale per farne una prerogativa individualistica e solitaria. Anziché essere, come in Dante, una condizione subita che testimonia la superiorità di un giudizio esterno, l'inferno diviene uno stato d'animo soggettivo.

Il processo di individualizzazione di cui la canzone 50 dà testimonianza, e che costituisce uno dei tratti salienti del *Canzoniere*, è un segno della secolarizzazione in corso: un processo già intuito da Dante qualche decennio prima e da lui rappresentato come forma caratteristica di dannazione individuale, se quasi tutti gli abitanti del regno basso sono individui che non sanno più ricondurre la propria specificità a un valore collettivo e sociale. È l'autunno del Medioevo, con la sua sospensione tra desiderio appassionato di sublimazione trascendente e slancio peccaminoso verso esperienze nuove:<sup>11</sup> una sospensione che per Petrarca è anche quella tra l'incanto levigato del mondo bucolico virgiliano e il turgore appassionato del Dante di donna Pietra e di Malebolge.

4. Poco alle spalle della canzone L, una coppia di sonetti (i numeri 45 e 46 dei *RVT*) indaga il motivo dello specchio e del narcisismo di Laura, che in quello trova diabolico appagamento e si smemora, così da esiliare dal suo cuore l'immagine dell'innamorato. Entrambi i sonetti portano tracce profonde della dannazione privata dell'io, fin dall'attacco del primo: «Il mio avversario» è lo specchio, temibile nemico nel campo dell'eros e al tempo stesso incarnazione mondana di una funzione diabolica personalizzata, dal momento che l'«esilio» del soggetto dal cuore dell'amata ha la stessa marca luttuosa che nella *Commedia* l'esilio dalla patria celeste. Il paradiso è perduto dunque per l'azione infernale di un *avversario* che è rivale in amore e punizione diabolica.

Il mio avversario in cui veder solete  
gli occhi vostri ch'Amore e 'l ciel onora,  
colle non sue bellezze v'innamora

11. Inevitabile qui il riferimento al classico J. HUIZINGA, *Autunno del Medioevo* [1919], Milano, Feltrinelli, 2020, le cui categorie interpretative sembrano avere ancora non poco da dire, anche per Petrarca.

piú che 'n guisa mortal soavi e liete.  
 Per consiglio di lui, donna, m'avete  
 scacciato del mio dolce albergo fora: 5  
 misero esilio, avegna ch'i non fôra  
 d'abitar degno ove voi sola siete.  
 Ma s'io v'era con saldi chiovi fisso,  
 non devea specchio farvi per mio danno, 10  
 a voi stessa piacendo, aspra e superba.  
 Certo, se vi rimembra di Narcisso,  
 questo e quel corso ad un termino vanno,  
 benché di sí bel fior sia indegna l'erba.

Il sonetto si regge su due dolorosi paradossi, esposti entrambi – a chiusura delle quartine, il primo; al termine delle terzine, il secondo – per mezzo di una proposizione concessiva: essere scacciato dal cuore della donna è un misero esilio, *benché* l'innamorato non sarebbe degno di abitare dove lei sola sta, cioè nella sua interiorità inaccessibile; il comportamento di lei di fronte allo specchio la porterà alla stessa conclusione toccata a Narciso, *benché* l'erba non sia degna di un fiore bello come lei. Indegno del cuore della donna, ma in lutto perché da quello espulso – il soggetto; indegna, per eccesso di valore, di finire in mezzo all'erba come un fiore qualsiasi, ma destinata a quel fine per il suo comportamento – l'amata. È un gioco quasi concettista, che costringe gli onori cortesi dovuti alla dama dentro la forza di un sillogismo morale: è vero che l'amante non sarebbe degno di abitare nel cuore troppo nobile della donna, dove ella ammette dunque solo se stessa, e tuttavia se questa non ce lo ha tenuto ben fissato con saldi chiodi, perché compiaciuta del proprio valore, allora finirà con l'essere punita da un destino ancora meno adeguato che non l'amore dell'amante; ovvero: meglio accettare l'amore indegno dell'amante che finire, consumata nella propria autosufficienza, in modo anonimo e ancora piú indegno. Si tratta di un terreno del tutto secolarizzato, in cui la presenza dello specchio introduce una variabile *perturbante* e irredimibile: un orizzonte ben lontano da quello che, nella *Commedia* e in altri testi danteschi, sa collocare anche la complessità semiotica del rispecchiamento in un contesto di pace e di senso che trascende i tratti individuali dell'esperienza.<sup>12</sup>

12. Il potere equivoco che gli specchi assumono spesso nella cultura medievale (in riferimento al sonetto che segue ne ha parlato A. NOFERI, *Lettura del sonetto XLVI L'immagine e lo specchio di Narciso*, in *Frammenti per i Frammenti di Petrarca* [1971, 1981], Roma, Bulzoni, 2001, pp. 97-104) sembra in effetti assente nel poema dantesco, entro il quale a uno specchio arrivano a essere paragonati addirittura Dio stesso (*Par.*, xv 62 e xxvi 106) e la disponibilità della vista individuale a riceverlo (*Par.*, xxx 85). Una suggestione può aver tuttavia ricevuto Petrarca

Il successivo sonetto 46, «straordinariamente innovativo all'interno dello stesso quadro petrarchesco»,<sup>13</sup> è uno dei testi del *Canzoniere* concentrati con piú forza sul tema della dannazione individuale a causa dell'amore infelice, con insistenza tanto sul dolore fisico quanto sull'angoscia esistenziale.

Loro, e le perle, e i fior' vermigli, e i bianchi,  
che 'l verno devria far languidi e secchi,  
son per me acerbi e velenosi stecchi,  
ch'io provo per lo petto, e per li fianchi.

Però i dí miei fien lagrimosi e manchi,  
ché gran duol rade volte aven che 'nvecchi:  
ma piú ne colpo i micidiali specchi,  
che 'n vagheggiar voi stessa avete stanchi.

Questi poser silenzio al signor mio,  
che per me vi pregava, ond'ei si tacque,  
veggendo in voi finir vostro desio;

questi fuor fabbricati sopra l'acque  
d'abisso, e tinti ne l'eterno oblio,  
onde 'l principio de mia morte nacque.<sup>14</sup>

Dante, e in particolare il Dante infernale, domina la scena: il lessico, le rime, le strutture sintattiche.<sup>15</sup> Serve a evocare il patimento dell'io (i «velenosi stecchi», per cui cfr. gli «stecchi con toscò» di *Inf.*, XIII 6), vale a drammatizzare il discorso («micidiali» – anche petroso – e «poser silenzio» vengono dalla *Commedia*, come «ond'ei si tacque», in rima con «nacque», e naturalmente «abisso»). Ancora una volta, tuttavia, i tratti perfino espressionistici del Dante piú acceso divengono la tavolozza di una tragedia solo

dalla rappresentazione lí di Rachele, «che mai non si smaga / dal suo miraglio» ed è «de' suoi belli occhi veder vaga» (*Par.*, XXVII 104-6).

13. R. BETTARINI, commento a FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, Torino, Einaudi, 2005, p. 240.

14. Rispetto al testo di Stroppa, ho accolto le virgole ai vv. 1 e 4 contenute nell'edizione di G. SAVOCA (FRANCESCO PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, ediz. critica di G. SAVOCA, Olschki, Firenze, 2008, vol. I p. 80).

15. Quasi tutti quelli che menziono qui sono rilevati nel commento di M. SANTAGATA al *Canzoniere* [1996], nuova ediz. aggiorn., Milano, Mondadori, 2004, pp. 240-42. Non vi è tuttavia registrata quella, di particolare rilievo semantico e ideologico, fra il v. 11 e *Par.*, XXXIII 48 di cui discorro a testo (la segnala invece Stroppa nel commento all'ediz. cit.). Come è noto, a Marco Santagata si deve la prima e piú puntuale ricognizione dei dantismi nei *RVF*: *Presenze di Dante 'comico' nel 'Canzoniere' di Petrarca* [1969], in *Id.*, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 25-78. Ma cfr. anche, almeno, P. TROVATO, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei 'Rerum vulgarium fragmenta'*, Firenze, Olschki, 1979.

privata, senza nulla di esemplare e di universalizzabile. Gli stecchi velenosi non sono una punizione divina ma gli effetti privati della bellezza mondana di Laura, e pungono il petto e i fianchi del soggetto, provocandone cioè, insieme, l'amore spirituale e il desiderio carnale. Il signore dell'io è l'amore, e prega e tace in un ambiente singolare e privato: quello da cui una modernissima Laura lo allontana, tutta presa dal suo autoappagamento libidico. E privata è la maledizione che nella seconda terzina si scatena contro gli specchi, *imago diaboli* non perché ingannevoli portatori di dannazione eterna ma perché sbarramento all'incontro con la donna amata. Le vertiginose impennate di «acque / d'abisso» – un inarcamento da brividi, che compete con quelli dell'*Infinito* –, così come le allitterazioni «fuor fabbricati» e «tinti ne l'eterno oblio», non disegnano un paesaggio metafisico, una distopia infera cui la Terra sia chiamata a rendere conto; ma piuttosto, ancora, attingono alla tradizione apocalittica, e alla sua mitologia classicocristiana (il Lete, ecc.), per meglio esprimere i contorni tragici – di una tragedia nuova e inedita – dell'amore negato.

L'inferno è questa mancata reciprocità, sulla quale naufraga la scommessa di senso, e di felicità, dell'io: come per diversa colpa e in diverso contesto universale naufraga l'Ulisse richiamato dalla rima «acque : nacque»,<sup>16</sup> nel sigillo di nuovo concettista della chiusa, che dispone i confliggenti «principio» e «nacque» non in opposizione ma in intreccio quasi infine ossimorico con «morte».

«Morte nacque» è lo stemma araldico di un'esperienza nuova della vita interiore, per la quale la morte è sí, per forza di tradizione e di cultura, quella della dannazione eterna oltre che la fine della vita terrena, ma anche e soprattutto una condizione di frustrazione e di lutto: vivere nella morte, morire in vita, vivere come morti. Petrarca inaugura qui, e in altri passaggi del *Canzoniere*, un modo nuovo e terribile, che sarebbe stato detto moderno, di sperimentare la realtà e di sperimentare sé stessi nella realtà; un modo che meglio avrebbero conosciuto i grandi manieristi e barocchi, Shakespeare Calderón Góngora Racine Tasso, e poi i moderni propriamente detti, fino all'Eliot di *The Waste Land* e, in Italia, al Montale della «morte che vive».<sup>17</sup>

Resta tuttavia da rilevare come il tratto di piú sorprendente utilizzazio-

16. Il rimando di rima è tanto piú significativo per la correzione del conclusivo «nacque» su un precedente «piacque» del ms. Chigi, a completare le tre occorrenze dell'*explicit* di *Inf.*, XXVI (cfr. PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, ed. critica di SAVOCA, cit.).

17. E. MONTALE, «E tu seguissi [...]», secondo movimento di *Notizie dall'Amiata*, 28, in *Le occasioni*.

ne di materiali danteschi non riguardi né il soggetto né gli strumenti umani della sua tortura, ma il gesto compiuto di Laura, il suo appagarsi specchiandosi, se «veggendo in voi finir vostro desio» è quasi un calco di «l'ardor del desiderio in me finii» (*Par.*, xxxiii 48), uno dei luoghi cioè di più sublime e ricomposta beatitudine della *Commedia*. Finire il desiderio, cioè portarlo al suo culmine e risolverlo nell'appagamento: in entrambi i casi. Il desiderio della donna culmina e si compie appagandosi di sé stessa così come in Dante giunge alla massima acutezza e a compimento il desiderio di vedere Dio. Lo scenario trascendente della *Commedia* non è qui solo risemantizzato, ma addirittura sottoposto a un'appropriazione quasi sacrilega: singolare e privato, l'inferno del desiderio frustrato dell'io; e privato e singolare, il paradiso del desiderio appagato della donna. Entrambi costretti dunque a misurarsi con la raffigurazione della *degnità* già oggetto del sonetto precedente: l'amante per scontarne l'assenza al cospetto della sublimazione di Laura, e l'amata per sperimentare la trasformazione in fiore lí annunciata, sprofondando in un abisso di colpa e di beatitudine insieme. Non più sublime lauro, ma narciso terrestre.

Non possono i due amanti comunicare perché rotto è il circuito cortese che dava ad Amore la parola e un codice; così come sgretolato, precipitando all'interno di borghesi mura domestiche, è il grande contesto metafisico che condannava o redimeva l'amore. Isolati, conoscono la verità nuova della scoperta libidica di sé, la donna; e il suo innamorato, la condizione già disperatamente moderna della solitudine che nasce non dall'amore colpevole o impedito ma dall'amore impossibile.

5. La novità di Petrarca, anche in questa privatizzazione dell'inferno trascendente di Dante, agisce in profondità lungo l'arco della successiva lirica occidentale, fino all'epigrammatica conclusione di un *mottetto* montaliano del 1934 – «E l'inferno è certo» –,<sup>18</sup> tutta centrata sul dolore psichico del lutto privato che la partenza dell'amata comporta. Per l'importanza ancora non adeguatamente riconosciuta nel maggior canone lirico europeo, oltre che per la radicalità della proposta, mi piace tuttavia ricordare qui un caso assai più prossimo ai *RVF*: la fulminea sfida e rovesciamento del modello dantesco operata dal valenzano Ausiàs March (1400-1459).<sup>19</sup>

18. E. MONTALE, *Lo sai, debbo riperderti e non posso*, 13, in *Le occasioni*.

19. Il testo e la traduzione sono tratti da A. MARCH, *Un male strano. Poesie d'amore*, trad. e commento di C. NADAL PASQUAL e P. CATALDI, Torino, Einaudi, 2020, pp. 58-59 (e 144-46 per il commento). Una lettura di questo testo in relazione al modello dantesco abbiamo tentato in P. CATALDI e C. NADAL PASQUAL, *March contra Dante (o el diàleg intertextual)*. *Per una lectura*

Si-m demanau lo greu turment que pas,  
 és pas tan fort que-m lleva-l dir què passe,  
 y és d'admirar, passant, com no-m trespasse,  
 ingràtitut portant-me-l contrapàs.  
 May retrauré de vostr'amor un pas, 5  
 puix en seguir a vós, honesta, medre;  
 y si rahó me fa contrast, desmedre,  
 y és-me lo món, sens vós, present escàs.  
 Passe, penant, un riu de mort lo dia,  
 y en ser per vós, me dol fer curta via. 10

'Se mi chiedi del grave tormento che passo,  
 è un passo sí forte che mi leva il dire che passo;  
 ed è strano che, passando, non trapassi,  
 se ingratitude mi porta al contrappasso.  
 Non ritrarrò dall'amarti mai un passo,  
 se dietro a te, gentile, acquisto merito,  
 e demerito se ragione mi urta il passo.  
 Mi è il mondo senza te un presente vano.  
 Tutti i giorni, soffrendo, passo un fiume di morte;  
 mi duole, se è per te, che sia corta la strada'.

Come ben si può verificare, le arcate portanti della topografia infernale della *Commedia* (il «riu de mort / fiume di morte» sarà evidentemente l'Acheronte) nonché alcuni tratti lessicali caratterizzanti quel modello (il sostantivo «pas / passo», l'aggettivo «fort / forte», ecc.) sono qui adibiti a narrare un'esperienza di dolore tutto privato, e rovesciati in nome dell'amore: il fiume di morte che il modello religioso permette di attraversare una sola volta, e con pena terribile e vana, è invece un luogo di quotidiana esperienza, e il soggetto dichiara, anziché di temere questo passaggio, di soffrire all'idea della brevità della vita che gli impedirà di prolungarlo infinitamente, cioè di restare per sempre, sia pure soffrendo, nel mondo dove risiede l'amata. In discussione non sono una retorica o un'ambientazione, ma un sistema di gerarchie morali e la concezione stessa del tempo, che in March antepone il valore del finito a quello dell'eterno. Benché la conoscenza diretta di Petrarca da parte di March sia tutt'altro che documentata, il legame di questo uso di Dante con il modo specifico in cui già Petrarca secolarizza il modello spinge a rivendicarne la presenza nutritiva e strate-

gica nella costruzione e nell'ideologia delle canzoni marchiane;<sup>20</sup> così come degno di essere meglio indagata e ragionata è la funzione-Petrarca, a partire già dal Quattrocento e su intera la scena europea, non solo quale modello in sé stesso ma anche quale modello di un'appropriazione individualistica e borghese, cioè secolarizzata, dell'universo di Dante.

Comprendibilmente, aveva Petrarca paura che la pressione del grande predecessore ne condizionasse l'arte; ma più paura avrebbe dovuto avere Dante che la mediazione sconvolgente del successore scendesse sulla sua ricezione, condizionandola, anche se questo prezzo ha forse permesso alla *Commedia* di agire carsicamente come un continente inabissato di cui reimpiegare i reperti, in attesa di successive, prodigiose resurrezioni.

20. La presenza di Petrarca in March è stata registrata con solidi argomenti testuali da B. ALDINUCCI e G. MARRANI, *Le fonti poetiche italiane della poesia di Ausiàs March*, e da N. TONELLI, *Fra tradizione letteraria e tradizione scientifica: qualche sondaggio sulla fisiologia dell'amore in Ausiàs March*, nel volume *Ausiàs March e il canone europeo*, a cura di B. ALDINUCCI e C. NADAL PASQUAL, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, rispettivamente alle pp. 185-215 e 337-59.