

ALICE MALZACHER

Uno sguardo moderno su Dante: il caso Petrarca

Riassunto

Partendo dall'osservazione che descrive il modo petrarchesco di rifarsi alla tradizione della lirica amorosa come una 'decostruzione letteraria', il presente contributo si propone di approfondire la tecnica delle riprese petrarchesche dello stilnovismo dantesco. In questo, l'analisi si concentra sulle riprese intertestuali nelle 'canzoni degli occhi' (*RVF* 71–73) da un lato dell'ipotesto della *Vita Nuova*, ma dall'altro anche del famoso passo di *Purg.* XXIV, nel quale Dante fa apparire il suo stilnovismo quale coronamento di tutta una tradizione letteraria. A più livelli del testo, Petrarca mette in atto un gioco complesso di rovesciamenti per costruire la propria posizione poetica sulla base del materiale testuale dantesco. Allo stesso tempo si apre una nuova prospettiva anche sul testo di Dante che rivela i principi della sua costruzione. Le tecniche moderne di lettura e quelle che Petrarca applicava nel Trecento sembrano avvicinarsi. Cosicché la sua *lectura Dantis* è in grado di fornire spunti – nonostante le differenze epistemologiche fra le epoche – anche all'approccio odierno al testo dantesco.

Zusammenfassung

Der vorliegende Beitrag nimmt die Beobachtung, welche Petrarcas Auseinandersetzung mit der Tradition der Liebeslyrik als eine Dekonstruktion des Modells beschreibt, zum Anlass eines vertieften Blicks auf die Techniken von Petrarcas intertextueller Bezugnahme auf Dantes *dolce stil nuovo*. In den Fokus rückt dabei der intertextuelle Dialog, welchen Petrarca in den ›Augenkanzonen‹ (*RVF* 71–73) mit theoretischen und praktischen Manifestationen stilnovistischen Dichtens in der *Vita Nuova* einerseits, aber auch mit jenem berühmten Passus aus *Purg.* XXIV führt, in dem Dante seine stilnovistische Dichtung als Krönung der literarischen Tradition vor sich erscheinen lässt. Es wird deutlich, wie Petrarca in einem komplexen und vielschichtig angelegten Spiel der Verkehrungen seine eigene dichterische Position auf der Grundlage von Dantes Textmaterial erstehen lässt. Gleichzeitig wird dadurch aber auch ein neuer und veränderter Blick auf Dantes Text ermöglicht, der dessen Konstruktionsprinzipien aufdeckt. Modernste Lektüretechniken und solche aus der unmittelbaren Nachfolge Dantes scheinen sich dabei einander anzunähern, und Petrarcas *lectura Dantis* erweist sich – trotz epistemologischer Differenzen zwischen den Epochen – auch für den heutigen Zugang zu Dantes Text als durchaus inspirierend.

La critica ha tentato diverse volte con successo di rappresentare il confronto tra la lirica amorosa di Petrarca e lo stilnovismo nei termini di una deconstruzione letteraria quale una compresenza di elementi distruttivi e costruttivi.¹ Petrarca attualizza da una parte in modo apparentemente conforme il vecchio sistema stilnovistico² per minarlo allo stesso tempo con l'aggiunta di elementi contrari. Al fine di delucidare questo modo caratteristico in cui Petrarca si rifà al modello Dante, si presta particolarmente bene un esempio tanto breve quanto illuminante, l'*incipit* di RVF72, la seconda delle ‘canzoni degli occhi’:³

Gentil mia donna, i' veggio
nel mover de' vostr'occhi un dolce lume
che mi mostra la via ch'al ciel conduce;⁴

Colpiscono subito elementi classici del registro stilnovistico, quali il nesso della ‘donna gentile’, la ‘dolcezza’ dello sguardo, ma anche il concetto della « via ch’al ciel conduce ». Quest’ultima ci riporta in particolar modo a Dante: è stata infatti sua l’innovazione di aver subordinato gli elementi dell’esperienza amorosa all’esperienza dell’amore divino, in quanto la donna fa scorta all’io nel suo perfezionamento morale e spirituale. Nell’espressione poi « nel mover de’ vostr’occhi … » di Petrarca sembra rieccoggiare la

¹ Cfr. ad es. gli studi di Rainer Warning, « Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amortheologie: Dante, Petrarca, Baudelaire », in: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (a cura di), *Interpretation – Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag*, Wiesbaden, Steiner, 1983, pp. 288–317, e Franz Penzenstadler, « ‘Sì come eterna vita è veder Dio’ (*Rerum vulgarium fragmenta* Nr. 191) – Petrarca’s Dekonstruktion stilnovistischer Poetik », in: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (a cura di), *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*, Stuttgart, Steiner, 2003, pp. 147–183. O implicitamente già Bernhard König, « *Dolci rime leggiadre*. Zur Verwendung und Verwandlung stilnovistischer Elemente in Petrarca’s *Canzoniere* (Am Beispiel des Sonetts *In qual parte del ciel*) », in: Fritz Schalk (a cura di), *Petrarca, 1304–1374: Beiträge zu Werk und Wirkung*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1975, pp. 113–138. E non da ultimo Klaus W. Hempfer, « La canzone CCLXIV, il *Secretum* e il significato del *Canzoniere* di Petrarca », in: *Lectura Petrarce* 14 (1994), pp. 263–287, qui p. 283.

² In questa sede, quando si parla di ‘stilnovismo’, si intende lo stilnovismo di stampo dantesco, come è stato istituito nella *Vita Nuova*.

³ Questo contributo raccoglie in forma condensata alcune analisi testuali già proposte in Alice Malzacher, « Il nodo che … me ritenne », *Riflessi intertestuali della Vita Nuova di Dante nei Rerum vulgarium fragmenta di Petrarca*, Firenze, Cesati, 2013, per rivalutarle alla luce del tema del convegno di Friburgo. Sono riprodotti innanzitutto brani analitici dal capitolo « 2.3 Un sigillo di ampia portata: la stanza finale di RVF73 tra valutazione dello stilnovismo e auto-posizionamento » (pp. 96–109).

⁴ RVF72, 1–3; il testo dei *Rerum vulgarium fragmenta* verrà citato secondo: Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2008.

formula dantesca « Degli occhi suoi, come ella li mova ... »,⁵ tratta dalla celebre canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*⁶ che nella *Vita Nuova* segna il momento del cruciale passaggio alla nuova materia stilnovistica. La canzone *Donne ch'avete* è la prima messa in atto, la prima trasposizione pratica di quel nuovo sistema poetologico che più tardi fu chiamato da Dante stesso – e con richiamo esplicito a questa canzone-modello – « dolce stil novo » in *Purg.* XXIV, 57, nella scena dell'incontro con Bonagiunta Orbicciani. Con le riprese appena evidenziate, Petrarca dichiara apertamente lo stilnovismo come sistema di riferimento rispetto al quale la sua canzone pretende di essere letta e valutata. E, almeno a prima vista, la seconda delle ‘canzoni degli occhi’ si presenta come attualizzazione assai fedele del modello dantesco. Ed è proprio in virtù di tale impressione spontanea del passo che desta stupore rendersi conto, approfondendolo, che lo stesso *incipit* citato comporta una tripla infrazione delle regole della poetica stilnovistica che Dante ha instaurato teoricamente nei capitoli in prosa che precedono la canzone *Donne ch'avete* e messo in pratica nella canzone-modello stessa. La sintesi teorica del nuovo programma stilnovistico dantesco era la seguente: (1) Dante non vuole più parlare di se stesso; (2) Dante non vuole più rivolgersi direttamente alla donna amata;⁷ (3) egli si vuole piuttosto concentrare – e questo sarebbe il valore positivo della nuova poetica – esclusivamente sulle parole che lodano la donna amata.⁸

Se si procede, su questa base, a una valutazione dell'appropriazione petrarchesca del modello stilnovistico, si presenta il seguente quadro: le prime parole che incontriamo (« Gentil mia donna ... », *RVF*72, 1) non sono soltanto un'apostrofe alla donna amata, ma nello stesso tempo un'infrazione della seconda regola stabilita da Dante di non parlare più direttamente alla donna. Oltre a questo, Petrarca parla già nel primo verso esplicitamente di se stesso

⁵ *VNX* 23 [« Donne ch'avete intelletto d'amore », 51]; il testo della *Vita Nuova* verrà citato secondo: Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di Luca Carlo Rossi, Milano, Mondadori, 1999. La corrispondenza fra i due passi fu segnalata da Moschetti (Francesco Petrarca, *Il Canzoniere e i Trionfi*. Con introduzione, notizie bio-bibliografiche e commenti di Andrea Moschetti, Milano, Vallardi, 1908, p. 90) e Bettarini (Francesco Petrarca, *Canzoniere - Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, p. 367).

⁶ *VNX* 15–25, in seguito sotto la forma abbreviata *Donne ch'avete*.

⁷ Cfr. per questi due precetti il seguente passo di *VNX* 1: « Poi che dissi questi tre sonetti nelli quali parlai a questa donna, però che fuoro narratori di tutto quasi lo mio stato credendomi tacere e non dire più, però che mi parea di me assai avere manifestato, avegna che sempre poi tacesse di dire a·lle, a me convenne ripigliare materia nuova e più nobile che la passata ».

⁸ Cfr. *VNX* 11: « E però propuosi di prendere per matera del mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima [...] ».

utilizzando il pronomine personale « io » ripetuto al dativo al v. 3: « ... mi mostra la via ... ». In tale pratica risiede un’ulteriore infrazione, questa volta alla prima regola dantesca: di non parlare più di se stesso. La terza infrazione cui si è accennato è un po’ meno evidente: essa risiede in un fenomeno metrico, ovvero nel fatto di far iniziare la canzone con un settenario.⁹ Dante invece aveva istituito la regola di un’*incipit* con endecasillabo nel *De vulgari eloquentia* e illustrato tale precetto proprio sull’esempio della canzone-modello *Donne ch’avete*.¹⁰ L’*incipit* così stilnovisticheggiante di Petrarca lancia dunque ben tre frecce aguzze contro il sistema poetico che sta evocando.

Con lo stilnovismo Dante era voluto giungere a un’oggettivazione della poesia amorosa liberandola dai vincoli del coinvolgimento personale e della comunicazione diretta: nell’astrazione contemplativa delle ‘rime della loda’ l’io si distacca dalla contingenza del momento ed esegue un primo passo del suo elevamento intellettuale e spirituale.

E qual è la reazione di Petrarca? Che la sua lirica sia incentrata sul soggetto innamorato e la riflessione dei suoi stati d’animo è universalmente noto. Anche che l’amore petrarchesco si mostri esistenzialmente coinvolto e direttamente dipendente dalla donna dalla cui parte sensuale e mondana non è in grado di distaccarsi. L’aspetto che qui appare invece significativo è che Petrarca inserisce gli elementi essenziali della sua poesia là dove contemporaneamente evoca il vecchio sistema, con la conseguenza di mettere in scena una diretta infrazione delle vecchie regole.

In questo senso, il piccolo esempio iniziale non riesce soltanto a mettere a fuoco le due concezioni amorose a confronto e i rispettivi programmi poetologici che nascono da tali concezioni, ma è anche atto a illustrare nella compattezza di un breve *incipit* una tecnica caratteristica di Petrarca, onnipresente e spesso rintracciabile nell’intera opera del *Canzoniere*.¹¹

Questa tecnica è stata chiamata, con un termine alquanto anacronistico, una decostruzione del modello. Si nota infatti un divario temporale nel combinare un metodo della critica letteraria del XX secolo con la ricezione poetica di un autore trecentesco. Altrettanto chiara appare invece la ragione che ha generato questo paragone: emergono analogie nelle tecniche di lettura petrarchesche con alcuni aspetti del metodo moderno. E queste analogie

⁹ Cfr. la segnalazione di questo fenomeno da parte di Marco Santagata in Francesco Petrarca, *Canzoniere*, p. 361.

¹⁰ Cfr. *DVE* II, XII 3.

¹¹ Per ulteriori esempi cfr. in particolare il capitolo 2.2 (« La trasposizione pratica della ‘poetica della presenza’ nelle ‘canzoni degli occhi’ ») di Alice Malzacher, « *Il nodo che ... me ritenne* », pp. 74–96.

consistono – com’è stato appena illustrato – nell’oscillare ambivalente, quasi paradossale, tra un’attualizzazione ‘costruttiva’ del vecchio modello e le incrinature ‘distruttive’ che vi sono nello stesso tempo indotte. Al divario temporale apparentemente incolmabile che separa l’epoca di Petrarca dalla nostra si oppone dunque un elemento che ravvicina e che consiste in certi meccanismi adoperati da Petrarca che svolgono un ruolo importante anche nella critica letteraria moderna.

Partendo da queste osservazioni si possono precisare le principali questioni sulle quali sarà incentrato il presente contributo: da una prospettiva filologica si vuole in un primo luogo approfondire ulteriormente lo sguardo sulle tecniche petrarchesche nell’appropriazione del modello dantesco nonché sulle implicazioni epistemologiche che un tale operare comporta. Le analisi testuali occasioneranno alla fine la domanda metodologica di quale possa essere la rilevanza della specifica ‘lectura Dantis’ di Petrarca per la critica letteraria moderna di Dante. Quali stimoli ci può dare Petrarca? Quale potenziale conoscitivo si potrà estrarre dalla sua lettura?

Nel breve esempio iniziale abbiamo visto non soltanto come Petrarca abbia letto la lirica stilnovistica della *Vita Nuova* per poi comporre una poesia diversa da essa; abbiamo anche visto come Petrarca capti proprio la dimensione teorica degli ipotesti vitanovistici per stabilire con la prassi della sua lirica un contro-manifesto. Petrarca mira dunque perspicacemente al perno dello stilnovismo dantesco, che risiede nella canzone *Donne ch’avete* e nel capitolo in prosa che la precede. Questa canzone riveste nell’intera opera dantesca un ruolo-chiave multiplo: è la prima manifestazione poetica della nuova materia stilnovistica dantesca e forma contemporaneamente – insieme al capitolo in prosa che la precede – il manifesto poetologico della nuova poesia. Ma anche estendendo lo sguardo oltre i confini della *Vita Nuova* stessa è ravvisabile il valore fondamentale della canzone.

Vi è un unico passo della *Commedia* in cui Dante parla esplicitamente della sua fase stilnovistica, dotandola *a posteriori* della nota denominazione. Si tratta infatti del celebre incontro con Bonagiunta Orbicciani in *Purg. XXIV*:

[«] Ma di’ s’i’ veggio qui colui che fore
trasse le nove rime, cominciando
'*Donne ch'avete intelletto d'amore*' ».
E io a lui: « I’ mi son un che, quando
Amor mi spirà, noto, e a quel modo
ch’è ditta dentro vo significando ».
« O frate, issa vegg’io » diss’elli « il nodo
che ’l Notaro e Guittone e me ritenne

di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!
 Io veggio ben come le vostre penne
 di retro al dittator sen vanno strette,
 che de le nostre certo non avvenne;
 e qual piú a gradire oltre si mette,
 non vede piú da l'uno a l'altro stilo »;
 e, quasi contentato, si tacette.¹²

I versi qui riportati si inseriscono nel canto XXIV del *Purgatorio*, ambientato, insieme a quello precedente, nel girone dei golosi, dove prevale il dialogo con Forese Donati, nel quale viene incorporato l'incontro con il poeta guittionario Bonagiunta. La tematica dell'intero canto è bipartita tra un discorso politico e uno meta poetico, entrambi inseriti nell'evoluzione storica, ovvero storico-letteraria. Sono essenzialmente due le funzioni che Dante in quei versi cruciali ascrive alla sua poesia stilnovistica: una è l'ispirazione particolarmente spontanea sotto l'influenza diretta di Amore, ovvero una certa 'immediatezza stilistica', che porta dal sentimento alla poesia;¹³ l'altra è l'aspetto sacrale inerente a tale atto ispirativo. Tale effetto di sacralità è dovuto a una scelta di parole che connota l'ispirazione lirica da parte di Amore di una sacralità, meglio nota dalla stesura di un testo biblico in seguito all'ispirazione dello Spirito Santo.¹⁴ Con ogni evidenza, la legittimazione che Dante propone della sua poesia giovanile a Bonagiunta risulta convincente. Dante stabilisce una continuità che porta in linea retta dai suoi esordi nella *Vita Nuova* al « poema sacro » della *Commedia* e riesce così a dissipare ogni

¹² *Purg.* XXIV, 49–63; il testo della *Commedia* verrà citato secondo la seguente edizione: Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 3^a 1985.

¹³ Cfr. ancora *Purg.* XXIV, 52–54 e 58sq.: « ... quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'ei ditta dentro vo significando » e « ... come le vostre penne / di retro al dittator sen vanno strette ».

¹⁴ Fra le tante interpretazioni del passo cruciale, si veda per un'analisi che metta in risalto l'aspetto dell'« immediatezza stilistica » ad es. Mario Casella, « Recensione a Fernando Figurelli, *Il dolce stil novo* », in: *Studi Danteschi* 18 (1934), pp. 105–126, qui p. 107. Per gli studi che evidenziano in particolar modo l'inerente sacralità del passo cfr. ad es. Michelangelo Picone, « Il 'dolce stil novo' di Dante: una lettura di *Purgatorio* XXIV », in: *L'Alighieri. Rassegna dantesca* 23 (2004), pp. 75–95, in part. pp. 91sq. Per contributi che integrano le due letture cfr. ad es. Hugo Friedrich, *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie. Francesca da Rimini*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1942, p. 193; Guido Favati, *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975, in part. pp. 129–132; Kenneth J. Atchity, « Dante's *Purgatorio*: The Poem Reveals Itself », in: Giose Rimanelli/Kenneth J. Atchity (a cura di), *Italian Literature. Roots and Branches. Essays in Honor of Thomas Goddard Bergin*, New Haven/London, Yale University Press, 1976, pp. 85–115, in part. pp. 109–111.

dubbio rimasto nel suo interlocutore. Bonagiunta riconosce infatti la propria manchevolezza poetica, che aveva impedito a lui e agli altri guittoriani di compiere nella loro poesia lo stesso passo qualitativo con il quale Dante pretende di essersi meritato il suo posto eminente nella tradizione della lirica amorosa. Ad un livello esplicitamente autoreferenziale Dante evoca dunque in *Purg.* XXIV la sua propria poesia giovanile con lo scopo di legitimarla *a posteriori*, di esaltarla qualitativamente nonché di trascenderla non equivocamente. Nel passo del « nodo » si riflette a un livello metaletterario sulla *Vita Nuova* da una distanza temporale e in un'astrazione di pensiero, così che non soltanto al passo in questione, ma anche alle sue riprese da parte di Petrarca – di cui si tratterà nel prosieguo di questo contributo – va assegnato un peso del tutto particolare. Primario è infine l'aspetto della rappresentazione normativa della storia letteraria, descrivendo il concetto-chiave del « nodo » un misterioso ostacolo nell'espressione poetica che ha trattenuto i predecessori di Dante dall'operare una medesima innovazione qualitativa. Se Petrarca si riferisce dunque al passo del « nodo » dantesco, egli evoca contemporaneamente la dimensione di una storiografia letteraria gerarchizzante, la quale contrappone assiologicamente diverse tradizioni tra loro.

Il passo di Petrarca che vorrei mettere a confronto con quello di *Purg.* XXIV si trova alla fine delle ‘canzoni degli occhi’, nell’ultima stanza di *RVF* 73, e può essere considerato il sigillo di questa serie di tre canzoni che vogliono essere un dialogo con lo stilnovismo dantesco. Alla fine di *RVF* 73 l’io petrarchesco ha dedicato tre canzoni agli occhi dell’amata e al forte impatto che esercitano su di esso. Verso la fine di *RVF* 73 l’io formula il desiderio di poter contemplare per un solo giorno (un giorno che poi è desiderato essere senza fine) ininterrottamente gli occhi di Laura. L’ultima stanza però contiene la constatazione dell’impossibilità di tale desiderio:

Lasso, che disiando
vo quel ch’esser non puote in alcun modo,
et vivo del desir fuor di speranza:
solamente quel nodo
ch’Amor cerconda a la mia lingua quando
l’umana vista il troppo lume avanza,
fosse discolto, i’ prenderei baldanza
di dir parole in quel punto si nove
che farian lagrimar chi le ’ntendesse;
ma le ferite impresse
volgon per forza il cor piagato altrove,
ond’io divento smorto,
e ’l sangue si nasconde, i’ non so dove,

né rimango qual era; et sonmi accorto
che questo è 'l colpo di che Amor m'à morto.¹⁵

In questa stanza finale di *RVF* 73 l'io constata che il suo desiderio (di contemplare infinitamente gli occhi di Laura) è vano e irrealizzabile. A questo si allaccia un altro desiderio, quello di poter almeno esternare una poesia nuova – e atta a toccare intimamente quelli che la sentono – se soltanto il nodo intorno alla sua lingua si sciogliesse. Questo impedimento egli lo sente precisamente in quei momenti in cui « lo splendore degli occhi (= 'il troppo lume') supera la debole capacità della vista umana (= 'l'umana vista avanza') ».¹⁶ Il superamento del « nodo » è invece impossibile perché le ferite, che l'io riceve dalla donna nel suo cuore, distraggono il suo pensiero da quello che vorebbe dire: l'io diventa sconcertato al massimo e non può in fin dei conti che riconoscere che tale fallimento è causato da Amore stesso.¹⁷

È agevole accostare questa stanza di Petrarca al passo dantesco: un concetto-chiave che in tutti e due i passi è centrale è quello della *novitas* poetica in quanto alle « nove rime » (*Purg.* XXIV, 50) dantesche corrispondono le « parole ... nove » (*RVF* 73, 83) di Petrarca. La parola-chiave invece, che lega nel modo più stretto il passo di Petrarca a quello di Dante, è con ogni evidenza il « nodo ». Questa parola rima in ambedue i testi con la parola « modo » ed è seguita da una relativa (« che 'l Notaro e Guittone e me ritenne » [*Purg.* XXIV, 56] in Dante e « ch'Amor cerconda a la mia lingua » [*RVF* 73, 80] in Petrarca). Un ulteriore elemento che ravvicina i due passi si percepisce nella parola « quando », che in entrambi testi si trova in posizione di rima: due volte rima con un gerundio accompagnato dal verbo « vo », cosicché il petrarchesco « disiando / vo ... » allude all'espressione dantesca « vo significando ». Il termine « modo » in Dante è preceduto dal dimostrativo « quel », il quale a sua volta si ritrova in *RVF* 73, 79 a determinare lo stesso « nodo », come se avesse semplicemente cambiato posto tra le due parole in rima. Visto lo spessore dei riferimenti intertestuali tra i due brani non è da escludere che Petrarca, con « quel nodo », abbia avuto l'intenzione non solo di indicare il nodo, che nella finzione della canzone si trova intorno alla lingua dell'io e impedisce la produzione poetica, ma anche – al di fuori del proprio testo – 'quel nodo' cruciale della tradizione che ostacolava in modo simile i pre-

¹⁵ *RVF* 73, 76–90.

¹⁶ Cfr. la spiegazione di Marco Santagata a questo passo: Francesco Petrarca, *Canzoniere*, p. 391.

¹⁷ Cfr. ancora *RVF* 73, 89sq.: « ... sonmi accorto / che questo è 'l colpo di che Amor m'à morto ».

decessori di Dante. Infatti, se si dà un'occhiata al contesto in cui il termine « nodo » è inserito nei due passi, si vede che anch'esso è pressoché identico: rispettivamente un gruppo di poeti o il poeta Petrarca viene trattenuto da un ostacolo indeterminato e di natura misteriosa, così da non essergli possibile esternare una poesia d'amore caratterizzata dalla *novitas*.

Si rammenta ancora una volta che il passo di Dante esaltava la sua poesia stilnovistica, citando esplicitamente la canzone-modello, che poneva come culmine di tutta una tradizione letteraria: è dunque tanto più significativo se Petrarca in chiusura delle 'canzoni degli occhi' e in aperto riferimento al passo del *Purgatorio* dichiara esplicitamente di esser trattenuto da un « nodo », che a suo tempo per Dante costituiva una mancanza che egli credeva di aver superato. In un atto quasi provocatorio Petrarca si posiziona dalla parte opposta del « nodo » e si espone con questo gesto manifesto anche alla valutazione negativa inherente a tale posizione nel testo di Dante. Resta la domanda di come sia da valutare questa dichiarazione petrarchesca di non seguire Dante nel superamento del « nodo ».

In realtà dalla sovrapposizione dei due testi non emerge soltanto la dichiarazione petrarchesca di distaccarsi da Dante: si può infatti anche individuare in che cosa consista sostanzialmente questo distacco e precisare ulteriormente la posizione poetologica di Petrarca. Una chiave per l'interpretazione sta nel ruolo cruciale di Amore: Dante afferma in *Purg.* XXIV di aver raggiunto una poesia qualitativamente nuova, seguendo da fedelissimo il dettato di Amore come fonte intima della sua ispirazione. Ed è grazie a questo atteggiamento dell'andare, scrivendo strettamente « di retro al dittator » (*Purg.* XXIV, 59), che Dante e i suoi 'seguaci' sono riusciti a rompere il « nodo » che frenava tanti altri.

Sentendo invece Petrarca, nel suo testo è lo stesso Amore a cagionare il « nodo », stringendolo attivamente intorno alla lingua del poeta sprovvisto delle sue capacità espressive. L'io sente sorgere in lui un forte impeto di parlare, ma gli effetti immediati della presenza di Laura sono così forti che causano la 'morte del poeta' innamorato. Il fallimento è causato da Amore stesso, com'è constatato dall'ultimo verso (« questo è 'l colpo di che Amor m'à morto » [RVF73, 90]). Amore diventa, anche a livello stilistico, identico alla morte dell'io, figurando le lettere di « Amor », come soggetto e principio attivo, nuovamente nella forma verbale finale che contiene l'effetto di anientamento dell'io: « Amor m'à morto ». Per quanto attiene alla dialogicità con *Purg.* XXIV di questa chiusa, vi si potrebbe nascondere un'ultima *pointe* di Petrarca nel suo opporre al dantesco « Amor mi spira » (*Purg.* XXIV, 53) sostanzialmente la stessa formula al negativo: « Amor m'à morto ». Un indi-

zio in favore dell'intenzionalità di questa *pointe* si troverebbe nell'inconsueta espressione « sonni » (*RVF* 73, 89), in cui echegherebbe una parte dell'auto-presentazione dantesca « I' mi son un che » (*Purg.* XXIV, 52), sempre in forma rovesciata.

In un certo senso si può dunque dire che anche Petrarca 'segue' Amore, anche se questo 'seguire Amore' nei termini della lirica petrarchesca si declina piuttosto quale un 'cedere alle sue forze'. Petrarca scarta per sé la soluzione dantesca di obiettivare le coordinate della lirica amorosa, rimane coinvolto personalmente e non cessa di cercare il contatto con l'amata, ovvero con i suoi occhi, come succede nelle tre 'canzoni degli occhi'.

In realtà, il termine del « nodo » occorre un'altra volta nelle 'canzoni degli occhi', molto prima della loro chiusura, in *RVF* 71, dove Petrarca lega il concetto agli occhi di Laura:

Già di voi non mi doglio,
occhi sopra 'l mortal corso sereni,
né di lui ch'a tal nodo mi distrigne.¹⁸

Anche in questo passo Amore è l'*actor* che stringe l'io innamorato al « nodo », che a sua volta indica – invece di un impedimento all'espressione poetica – gli occhi stessi di Laura e le loro qualità avvolgenti. In questa occorrenza il termine è privo delle connotazioni poetologiche che ad esso ineriscono in *RVF* 73: come in vari altri compimenti dei *Rerum vulgarium fragmenta* esso rappresenta una parte fisica di Laura nonché in senso figurato la corporeità dell'amore laurano.¹⁹ La serie delle 'canzoni degli occhi' forma un discorso coerente. I due usi del termine si possono dunque accostare: il « nodo » dello sguardo di Laura, che irretisce l'io innamorato, e quello che gli si stringe intorno alla lingua sono entrambi causati da Amore, e perciò manifestazioni di uno stesso fenomeno, di una stessa concezione d'amore, la cui caratteristica è il forte condizionamento da parte dell'immediata presenza della donna. Tutti questi aspetti costituiscono la disposizione che per Petrarca significa amare. E quando Petrarca si dimostra vulnerabile al punto di cercare affannosamente le parole, da fallire come poeta, tutto questo fa inalienabilmente parte della sua condizione d'innamorato. Ed è in virtù di questa condizione che nella canzone di Petrarca si relativizza anche lo status

¹⁸ *RVF* 71, 49–51.

¹⁹ Cfr. ad es. *RVF* 59, 17 e 197, 7, dove il termine 'nodo' si riferisce rispettivamente ai capelli e più generalmente al corpo di Laura. Per altre occorrenze simili cfr. anche il commento di Marco Santagata a *RVF* 197: Francesco Petrarca, *Canzoniere*, p. 857.

del « nodo » rispetto a Dante: il termine, che in *Purg.* XXIV designava un impedimento squalificante, in *RVF* 73 è sintomo inestricabile della situazione dell’io innamorato, per quanto questi maledica « quel nodo » e, nel desiderio di superarlo, si scontri sempre di nuovo con esso. Non potendosi distaccare l’innamorato, neanche la sua poesia può essere distaccata, né può raggiungere il livello d’astrazione delle poesie stilnovistiche di Dante. Non da ultimo, Petrarca modifica anche il concetto dantesco dell’immediatezza: costruisce un modo di essere influenzato da Amore così diretto da rendere impossibile il lasciarsi guidare da lui in modo controllato. Di questo massimo coinvolgimento « quel nodo » diventa il simbolo e dalla momentanea inibizione poetica scaturisce un perpetuo scontrarsi con il « nodo », che è uno dei motori vitali dell’intera raccolta petrarchesca.

Prima di concludere vorrei illustrare un ultimo aspetto del complesso gioco petrarchesco con l’intertestualità dantesca che in questa chiusura delle ‘canzoni degli occhi’ pare significativo. Si è visto come l’ultima stanza di *RVF* 73 è principalmente impregnata di riferimenti al passo di *Purg.* XXIV. Il testo della *Vita Nuova* vi è presente più che altro indirettamente in quanto la canzone *Donne ch’avete* e lo stilnovismo dantesco sono il punto di riferimento del passo purgatoriale. Una piccola ripresa dalla *Vita Nuova* stessa appare comunque significativa. Petrarca descrive gli effetti di Laura sulla sua condizione fisica con le parole che seguono:

ma le ferite impresse
volgon per forza il cor piagato altrove,
ond’io divento smorto,
e ’l sangue si nasconde, i’ non so dove.²⁰

La situazione della *Vita Nuova*, alla quale si accenna in questo passo, deve essere brevemente presentata: Petrarca si riferisce qui al capitolo IX della *Vita Nuova*, quello che precede direttamente il capitolo X nel quale viene instaurato lo stilnovismo. Nei capitoli della *Vita Nuova* che precedono quest’innovazione poetica Dante ripercorre in una serie di poesie esemplari diverse tappe della lirica amorosa immedesimandosi in diversi stili dei suoi predecessori.²¹ Alla fine del capitolo IX – prima dunque di passare al nuovo stile disinvolto – troviamo l’io dantesco ancora massimamente coinvolto e in

²⁰ *RVF* 73, 85–88.

²¹ Per una rappresentazione dettagliata di questo fenomeno cfr. ad es. lo studio di Winfried Wehle, *Dichtung über Dichtung. Dantes Vita Nuova: die Aufhebung des Minnesangs im Epos*, München, Fink, 1986.

una condizione molto travagliata, che si rifà alla lirica di Guido Cavalcanti: il sonetto *Spesse fiate vegnonmi alla mente*,²² inserito nel capitolo IX, mette in scena il tramortire dell’io sotto gli immediati effetti devastanti, non soltanto di Amore, ma anche della vista di Beatrice. Si legge: « Poscia mi sforzo, ché·mmi voglio atare; / e così smorto, d’onne valor vòto [...] » (*VN* IX 9 [*Spesse fiate vegnonmi alla mente*, 9sq.]). Il riferimento di Petrarca a questo passo è chiaro: il termine centrale è ‘smorto’ presente in entrambi i testi – e per di più preceduto due volte nei rispettivi versi precedenti da un termine derivato dalla parola ‘forza’ (« mi sforzo » in Dante e « per forza » in Petrarca). Constatiamo dunque che Petrarca chiude la serie delle ‘canzoni degli occhi’ con il riferimento a un passo della *Vita Nuova*, che a sua volta rappresenta un chiaro riferimento a Cavalcanti. In altre parole: Petrarca fa concludere il suo discorso ‘degli occhi’ – che allo stesso tempo è un lungo dialogo con lo stilnovismo dantesco – sotto il segno di una poesia marcatamente cavalcantiana²³ che lo stesso stilnovismo ha dichiarato superata. Trova dunque conferma quanto abbiamo già concluso: che Petrarca pare prendere sistematicamente posizione dalla parte opposta di Dante. Come in un atto solidale con i pre-stilnovisti squalificati da Dante, rifiuta di compiere l’ultimo passo di abbandonare le coordinate personali e terrene con la sua poesia.

E ciò che appare ancora più rilevante è il fatto che Petrarca prende posizione dalla parte opposta di Dante *con* le parole di Dante. Egli era libero di scegliere parole forgiate da Cavalcanti per arrivare allo stesso messaggio: ha invece scelto parole che si vogliono cavalcantine, ma sono pur sempre dantesche. Occorre rendersi conto che nella *Vita Nuova* di Dante c’è una compresenza di una varietà di concezioni amorose che si esprimono in sonetti di stampo del tutto diverso. L’elemento classificatore che le dispone secondo una scala gerarchica dalle origini della lirica amorosa fino al culmine della poesia stilnovistica è la prosa: sono le parti prosastiche della *Vita Nuova* – le quali chiosano ed esplicitano il senso delle poesie – che presentano una poesia come superamento dell’altra, una come l’anti-modello dell’altra. È la prosa che costruisce per gran parte la linearità narrativa della *Vita Nuova* in forma di un’ascensione verso una poesia sublimata. Ed è la stessa prosa che stilizza un’esperienza ‘cavalcantiana’ come quella del sonetto *Spesse fiate vegnonmi alla mente* come superato a vantaggio di *Donne ch’aveste*.

²² *VN*IX, 7-10.

²³ Cfr. in generale per le riprese cavalcantine nei *Rerum vulgarium fragmenta* lo studio di Raffaella Pelosini, « Guido Cavalcanti nei *Rerum vulgarium fragmenta* », in: *Studi petrarcheschi* 9 (1992), pp. 9-76, dove si legge anche « che, nel recupero della fonte di Cavalcanti, Petrarca abbia come interlocutore privilegiato, tra gli autori volgari, Dante » (pp. 16sq.).

Nei *Rerum vulgarium fragmenta* le due esperienze contrapposte non vengono più separate, ma unite in una contraddittoria concezione d'amore. È questa natura contraddittoria dell'amore a generare in ultima analisi la poesia: l'io si scontra sempre di nuovo con il « nodo » al di là dal quale s'intravvede sì una poesia ideale, ma dal quale tuttavia non riesce ad emanciparsi visto che esso incorpora non da ultimo anche il lato sensuale dell'amore laurano. Non si giunge mai ad una decisione definitiva in favore di uno dei due aspetti, bensì tale decisione viene procrastinata di giorno in giorno. Ci sembra sintomatico in questo contesto sottolineare che entrambi gli aspetti della conflittuale concezione petrarchesca dell'amore hanno radici testuali nella *Vita Nuova*. E questo vuol anche dire – come ultima conseguenza – che sotto una qualche forma quest'ambiguità esiste anche nella *Vita Nuova*. Anche la *Vita Nuova* conosce entrambe le forme dell'esperienza amorosa, quella immediata e coinvolta, e quella astratta e salvifica: la differenza risiede tuttavia nel fatto che la *Vita Nuova* presenta queste due forme in una scala gerarchica. Dante divide la storia della poesia in un prima e un dopo (l'invenzione cruciale dello stilnovismo) e costruisce tale finalità gerarchizzante spesso *a posteriori* nella sua opera: si pensi ad esempio alle parti in prosa aggiunte alle poesie, ovvero alla legittimazione *a posteriori* della sua poesia giovanile nella scena di *Purg.* XXIV. Petrarca riesce a capovolgere questa finalità, a contrapporre il vettore opposto che punta di nuovo nella direzione di una poesia coinvolta. Tuttavia Petrarca prende in prestito entrambi gli elementi della sua contraddittoria esperienza amorosa dall'ipotesto della *Vita Nuova* e smaschera di conseguenza le opposizioni gerarchiche di Dante quale un costrutto. È come se Petrarca attivasse un potenziale latente nell'opera dantesca al fine di svelare le incongruenze in essa presenti. In questo procedere Petrarca sembra mirare molto acutamente proprio i perni della costruzione poetologica dantesca: la prima e programmatica messa in atto della poesia stilnovistica nella canzone *Donne ch'avete*, la posteriore auto-legittimazione di questa poesia nel *Purgatorio*. E questo modo di fare corrisponde a un confronto ancora più profondo e più complesso che evocare semplicemente la poesia stilnovistica con qualche riferimento, per contaminare poi il sistema stilnovistico con qualche elemento estraneo. L'attacco di Petrarca si dirige proprio contro i punti vitali della poetica e auto-legittimazione dantesca. Inoltre si è potuto vedere come le implicazioni di certi concetti si moltiplichino nello stesso momento nel quale s'indeboliscono le opposizioni o i giudizi danteschi. Il concetto del « nodo » non è più soltanto, come in Dante, un limite ostacolante dell'espressività poetica. Lo rimane, ma diventa anche consostanziale con il corpo di Laura stesso e in qualche maniera legittimato

(o ‘riabilitato’) dall’essere causato direttamente da Amore. E all’ispirazione particolarmente diretta da parte di Amore, che Dante reclama per sé, si coniuga di nuovo un aspetto di tale immediatezza che in Dante è stato rimosso, ovvero il coinvolgimento estremo e la dipendenza esistenziale dell’innamorato. È chiaro che in quel caso la moltiplicazione del significato del « nodo » non avviene sulla base del testo dantesco stesso, ché Dante utilizza il concetto meramente nel senso di un ostacolo o limite, spesso conoscitivo o peccaminoso, che ispira l’impeto di scioglierlo o di superarlo.²⁴ Si può dire invece che Petrarca, con la sua lettura amplificata, attiva un potenziale del concetto che in Dante è rimasto latente. In questo senso la lettura petrarchesca ci svela l’umilateralità di alcune nozioni dantesche.

Per concludere vorrei dare un ultimo sguardo complessivo alle tecniche concrete che Petrarca applica nel suo dialogo con il testo di Dante. Ciò che colpisce è infatti come il fenomeno o la figura del rovesciamento – che è stata esemplificata a sufficienza negli esempi testuali – sia percepibile a più livelli dell’operare poetico, in modo da impregnarlo interamente. A un primo livello assai macroscopico si sono verificati capovolgimenti di contenuto in senso generale: nei casi per esempio dove la poesia di Petrarca segue semplicemente altre leggi rispetto a quella dantesca. Non di rado tale rovesciamento contenutistico culmina in Petrarca in un’antitesi esatta e pregnante di concetti o costruzioni dantesche. Un esempio di tale antitesi stretta sarebbe il confronto tra « Amor mi spira » (Dante) e « Amor m’è morto » (Petrarca). E non da ultimo è molto interessante concepire come quest’opposizione petrarchesca a Dante – la sua rivalutazione della parte ‘opposta a Dante’ – conquisti una dimensione plastica, quasi spazialmente percepibile nell’immagine del « nodo » intorno al quale i due poeti s’affrontano. Infine, la figura del rovesciamento si è anche riscontrata su un livello più minuto, stilistico, con aria quasi giocosa. Si tratta della permutazione del dantesco « mi son » (della sua auto-presentazione « I’ mi son un che ... ») nell’insolito « sonmi » petrarchesco che corrisponde alla forma specchiata delle parole dantesche. In quel caso non è il contenuto semantico a mutare nel suo contrario (in re-

²⁴ Cfr. ad es. l’uso del termine in *Inf.* X, 95sq. (« solvetemi quel nodo, / che qui ha inviluppata mia sentenza »), *Purg.* IX, 124–126 (« Più cara è l’una; ma l’altra vuol troppa / d’arte e d’ingegno, avanti che disserri, / perch’ell’è quella che il nodo disgrappa »), *Purg.* XVI, 24 (« E d’iracondia van solvendo il nodo »), *Purg.* XXIII, 14sq. (« [...] Ombre che vanno / forse di lor dover solvendo il nodo »), *Par.* VII, 52–54 (« Ma io veggi’ or la tua mente ristretta / di pensier in pensier dentro ad un nodo, / del qual con gran disio solver s’aspetta »), *Par.* XXVIII, 58sq. (« Se li tuoi diti non sono a tal nodo / sufficienti [...] »).

altà, il contenuto rimane persino immutato): il rovesciamento risiede invece nell'atto del permutare stesso e in ciò acquisisce il suo significato esemplare. Con tutto ciò, con le osservazioni e analisi fatte sin qui, non si vuole di certo fare di Petrarca un ‘decostruttivista’ *avant la lettre* viste le incongruenze epistemologiche che separano le epoches. Quello che si teneva invece a sottolineare dalla prospettiva filologica è, da un lato, la modernità della lettura petrarchesca dell’opera di Dante, dall’altro lato, gli stimoli che questa lettura petrarchesca può dare al lettore odierno: giacché dalle analisi testuali è emerso senz’altro che la lettura di Petrarca fa *parlare di nuovo* il testo dantesco, il quale – grazie a questa lettura – ci rivela qualcosa in più su come è costruito, ma anche su quello che forse nasconde.

Bibliografia

- Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, ³1985.
- Idem, *Vita Nova*, a cura di Luca Carlo Rossi, Milano, Mondadori, 1999.
- Kenneth J. Atchity, « Dante’s *Purgatorio*: The Poem Reveals Itself », in: Giuse Rimanelli/Kenneth J. Atchity (a cura di), *Italian Literature. Roots and Branches. Essays in Honor of Thomas Goddard Bergin*, New Haven/London, Yale University Press, 1976, pp. 85–115.
- Mario Casella, « Recensione a Fernando Figurelli, *Il dolce stil novo* », in: *Studi Danteschi* 18 (1934), pp. 105–126.
- Guido Favati, *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975.
- Hugo Friedrich, *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie. Francesca da Rimini*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1942.
- Klaus W. Hempfer, « La canzone CCLXIV, il *Secretum* e il significato del *Canzoniere* di Petrarca », in: *Lectura Petrarce* 14 (1994), pp. 263–287.
- Bernhard König, « *Dolci rime leggiadre*. Zur Verwendung und Verwandlung stilnovistischer Elemente in Petrarcas *Canzoniere* (am Beispiel des Sonetts *In qual parte del ciel*) », in: Fritz Schalk (a cura di), *Petrarca, 1304–1374: Beiträge zu Werk und Wirkung*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1975, pp. 113–138.
- Alice Malzacher, « *Il nodo che … me ritenne*. Riflessi intertestuali della Vita Nuova di Dante nei *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca», Firenze, Cesati, 2013.
- Franz Penzenstadler, « ‘Sì come eterna vita è veder Dio’ (*Rerum vulgarium fragmenta* Nr. 191) – Petrarcas Dekonstruktion stilnovistischer Poetik », in:

- Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (a cura di), *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*, Stuttgart, Steiner, 2003, pp. 147–183.
- Raffaella Pelosini, « Guido Cavalcanti nei *Rerum vulgarium fragmenta* », in: *Studi petrarcheschi* 9 (1992), pp. 9–76.
- Francesco Petrarca, *Il Canzoniere e i Trionfi*. Con introduzione, notizie bio-bibliografiche e commenti di Andrea Moschetti, Milano, Vallardi, 1908.
- Idem, *Canzoniere – Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005.
- Idem, *Canzoniere*. Edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2008.
- Michelangelo Picone, « Il ‘dolce stil novo’ di Dante: una lettura di *Purgatorio XXIV* », in: *L’Alighieri. Rassegna dantesca* 23 (2004), pp. 75–95.
- Rainer Warning, « Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amortheologie: Dante, Petrarca, Baudelaire », in: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (a cura di), *Interpretation – Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag*, Wiesbaden, Steiner, 1983, pp. 288–317.
- Winfried Wehle, *Dichtung über Dichtung. Dantes Vita Nuova: die Aufhebung des Minnesangs im Epos*, München, Fink, 1986.