

Original scientific paper
Approvato per la pubblicazione il 1° giugno 2005

UDC 801.675.2PETR
821.131.1-193.PETR.09

«Diviso da l'immagine vera» rappresentazione, disuguaglianza e il “doppio lavoro” del *Canzoniere*

Morana Čale
Facoltà di Lettere e Filosofia, Zagreb

Nel discorso critico, la duplicità viene associata a diversi aspetti della scrittura petrarchesca: si riferisce talvolta alla coesistenza del latino e dell'italiano, dei modelli classici e della tradizione della lirica volgare, dell'umanesimo e dell'etica cristiana, della prosa e dei versi; comprende la varietà di stile e di stati d'animo annunciati dal sonetto proemiale, gli apporti del registro lirico “dolce” e “aspro”, la fusione del materiale autobiografico-documentario con il repertorio dei consacrati motivi letterari e schemi retorici, l'oscillare tra l'unitarietà del progetto ideologico-narrativo e la frammentarietà, la scissione e lo sdoppiamento del soggetto lirico, l'incongruenza reciproca e il metamorfismo delle raffigurazioni attoriali di Laura, i motivi dello specchio e di Narciso, la propensione all'accostamento di enunciati lirici contraddittori e la generale ambiguità delle *Rime sparse*. Partendo dal presupposto che il programma poetico del Petrarca non si sbilancia mai a favore di uno degli elementi contrapposti, bensì persiste a coltivare la differenza tra questi, il saggio esplora la dimensione metatestuale del motivo del “doppio lavoro” (XL) e della “disuguaglianza” (CCCXVI) nei componimenti lirici petrarcheschi, mettendoli in relazione con la nozione di “diversitas” (*Fam.* XXIII, 19, IV) adoperato dall'autore nel suo discorso teorico sull'imitazione per designare il rapporto auspicabile tra il modello e l'imitatore. La diversità si profila così come tema del rapporto tra l'originale e la rappresentazione quale questione che riguarda tanto il rapporto tra il testo e la referenzialità, quanto quello tra il testo e gli altri testi, tra cui, accanto ai classici, ad Agostino e alla lirica provenzale e italiana, Dante occupa un posto particolare. Alla luce della tesi che si tratta del problema dominante della scrittura petrarchesca, vengono presi in considerazione i sonetti LXXVII e LXXVIII, dedicati al ritratto di Laura eseguito da Simone Martini su commissione del poeta, e le loro tradizionali interpretazioni in chiave platonica, nonché vari altri componimenti, segnalati come rilevanti in rapporto a tale tema (soprattutto XVI, XC, XCIV, CXXVI).

Il doppio lavoro della scrittura

Nel sonetto XL, uno dei componimenti lirici del *Canzoniere* che, per le sue reticenze e indeterminanze, resiste a qualsiasi sforzo di comprensione univoca, forse scongiurando illusioni di trasparenza anche laddove il testo non sembra opporre ostacoli alla penetrazione del proprio significato letterale,¹ il Petrarca promette di fare della “tela novella” che sta ordendo un lavoro clamorosamente “doppio”, in quanto eseguito “tra lo stil de’ moderni e ‘l sermon prisco”. Quand’anche fosse possibile stabilire se si tratti di un progetto inedito di integrazione del volgare e della retorica classica, o del latino e di un approccio alla materia conforme alla contemporaneità dell’autore, o degli *studia humanitatis* e dello spirito cristiano, o del vero storico e del vero poetico, oppure di qualche altra coppia di dimensioni mai prima congiunte in un unico testo, e se si dimostrasse indubbio che l’allusione si riferisce alla redazione dell’*Africa* o del *De viris illustribus*,² nulla osterebbe non soltanto all’idea di ricondurre l’opera in questione, e la specificazione temporale della sua stesura espressa nel secondo

¹ A proposito dell’“ambiguità di fondo” del *Canzoniere*, v. Santagata 2004: 104; cfr. ad es. Noferi 1962: 58; Noferi 1979: 44-45. Per quanto riguarda la metafora del “velo” (del testo) come “ostacolo” alla “trasparenza” (“incertezza sulla effettiva possibilità della trasmissione della significazione (misurata sui suoi effetti sul destinatario)”, Noferi: 2001: 120), il presente testo aspira a intendersi sulla trama dell’analogia, anzi, l’identità metatestuale fra il “bel velo” che è il corpo di Laura e quello che è “il corpus delle *Rime*”, stabilita da A. Noferi: “...si tratta [...] di esibire il ‘velo’ stesso come tessitura della figura del testo [...]: un senso altrimenti imprendibile, eternamente sfuggente (come Laura, come l’aura) se non per quanto si mostra non di là dal velo, ma nelle maglie di esso, nella letteralità della sua finzione (funzione)” (Noferi 2001: 182; cfr. anche Noferi 1997: 261-268). Infatti, secondo la massima “Il n’y a pas de hors-texte” (Derrida 1967a: 227) implicita nella concezione della Noferi, la “superficie” testuale che è la scrittura del *Canzoniere* costituisce un esempio paradigmatico di come “la significazione” del testo venga attuata “nel capovolgimento [...] dell’algoritmo [costituito dalla “barra” che “separa ed unisce, nel ‘segno’ (nella parola, nella lingua), la funzione del significante materiale [...] e quella del significato]”, ponendo cioè in posizione di significante l’immagine [...] e di significato la scrittura stessa, il testo che la ‘mostra’”, “per approdare all’unico possibile significato che è il testo [...], il quale [...] si pone, di nuovo rovesciandosi, come nuovo, totale significante” (Noferi 2001: 129).

² La maggioranza dei commentatori, a differenza di Leopardi, concordano nel considerarla un’opera latina, ma il versante “antico” del discorso (“sermon prisco”, XL, v. 6), se inteso in senso generico, potrebbe essere inteso perfino come relativo all’antichissimo tema amoroso. Il commento di Alberto Chiari riporta le ipotesi interpretative di Neri, Chiòrboli e Bellorini rispettivamente, aggiungendovene altre per riconfermare l’oscurità del sonetto (cfr. Petrarca 1985: 114).

verso (“ora”), alla stessa “tela” del *Canzoniere*,³ ma anche alla moltiplicazione virtualmente infinita delle possibili componenti da accoppiare, in quanto “uno sdoppiamento inaugura sempre sdoppiamenti ulteriori”.⁴ La doppiezza sottesa alla lirica petrarchesca, del resto, dà luogo alle figure ricorrenti frequentemente nel repertorio della critica autorevole: il proverbiale “dissidio” e il “dualismo” petrarchesco, tradizionalmente sottolineato come aspetto della sua natura, e spesso anche come chiave della sua poesia”,⁵ implicato dalla consacrata definizione continiana del *Canzoniere* come “storia sacra d’un amore profano”;⁶ una specie di stereofonia poetica del Petrarca, le cui due voci – “Una della fantasia, l’altra della ragione, una della illusione, l’altra della realtà, una della felicità e della luce, l’altra dell’infelicità e dell’ombra”⁷ – composte in “accostamenti e non fusioni” (ivi), traspongono di concerto “sopra un piano diverso” (per “riscattare in unità”) l’esito delle “due vie”, dei “due poli”, della prosa e dei versi, “per divenire altra cosa”, cioè “unità [...] di duplice impostazione”;⁸ duplicità di tradizioni assunte a riserve intertestuali – pagana e cristiana, antica e moderna, italiana e provenzale (e, nell’ambito di questa, aristocratica e popolare),⁹ stilnovistica e prestilnovistica,¹⁰

³ Infatti, Santagata segnala la “doppia referenzialità” del libro programmata dallo stesso titolo, il cui termine “fragmenta” si applica in ugual misura ai “frammenti dell’anima” e ai “microtesti” poetici raccolti nel *Canzoniere* (Santagata 2004: 63); A. Noferi insiste sullo statuto *metalinguistico* di tutto il discorso della raccolta, istituito sin dal sonetto proemiale-conclusivo (cfr. Noferi 2001: 23, 35, 37 e *passim*).

⁴ Miller 1992: 111. La frase di Miller si applica alla natura generale dell’illustrazione; trattandosi di un autoriferimento del Petrarca, anche il suo enunciato assume lo statuto di illustrazione metatestuale, meccanismo reduplicativo per eccellenza. Anzi, l’argomentazione di J. Hillis Miller sul doppio sole dei quadri di Victor Turner, come metafora derealizzante del sole “reale” come pura metafora, rinvia in modo sorprendente all’analisi del sonetto C petrarchesco “dei due soli” fatta da Stefano Agosti (cfr. Agosti 1993: 10; significativa la collocazione del sole reduplicato, aggiungerei, sotto il numero del canto dantesco illuminato dall’unica vera fonte della luce solare); un richiamo altrettanto stimolante sorge dal confronto con l’interpretazione che Agosti presenta del sonetto CLXXV, in cui lo studioso rileva “il doppio valore, letterale e metaforico, assegnato al lessema ‘sole’” (Agosti 1993: 50), una delle manifestazioni della doppiezza di fondo su cui si impernia la scrittura petrarchesca: “Ancora e sempre, dunque, una struttura doppia o sdoppiata” (Agosti 1993: 77).

⁵ Noferi 1962: 59.

⁶ Contini 1970: 585, puntualmente citato da Santagata 2004: 218, e Fenzi 2003: 25, 37.

⁷ Noferi 1962: 58.

⁸ Cfr. Noferi 1962: 57-58.

⁹ Cfr. il riferimento a Gianfranco Contini in Noferi 1962: 48.

¹⁰ Cfr. Santagata 1985: 85-129.

dolce e petrosa¹¹ – e duplicità di tradizioni lasciate in eredità, quella dell'eloquenza e quella dell'intimità e degli affetti;¹² duplicità del soggetto lirico scisso dallo sguardo accecante dell'Altro e la conseguente “diplopia, o [...] sdoppiamento di immagine”;¹³ “scissione radicale [...] tra soggetto dell'enunciazione e soggetto dell'enunciato”;¹⁴ tra il saggio raccoglitore “stoico” teso al progetto unitario sotto gli auspici della coscienza morale, e l’“altr'uom” (parziale e parzialmente altro rispetto al “saggio” unificatore), soggetto disperso e (doppiamente) alienato, autore implicito dei frammenti che continuano a resistere al disciplinamento progettuale,¹⁵ e il conseguente sdoppiamento del loro destinatario;¹⁶ e infine, la frantumazione emoltiplicazione delle voci, dei codici e dei progetti,¹⁷ la Cdoppia e concatenata ‘varietà’ a livello tematico [...] e a livello di stile,¹⁸ riflesso della continua “diversità-metamorfosi”¹⁹ (per cui la “ripetizione dell'unica Laura”²⁰ si tramuta in almeno “due Laure”²¹ che in fondo sono, tutte e due insieme con le loro reduplicazioni ulteriori, figura tanto della loro “mancanza, inconsistenza, fugacità, inafferrabilità [...], vuoto, [...] nulla”,²² quanto della stessa “reduplicazione speculare, illusionistica”²³ che presiede alla “moltiplicazione del testo” come

¹¹ Cfr. De Robertis 1985: 131-157; cfr. gli studi di F. Neri, P. Possiedi, M. Santagata e D. De Robertis a cui rimanda Santagata 1985: 85, n. 1.

¹² Cfr. Bosco 1968: 158 e 162.

¹³ Agosti 1993: 29.

¹⁴ Noferi 2001: 35.

¹⁵ Cfr. Santagata 2004: 43, 73, 104, 105. Tale “duplicità” della raccolta deriva da altre due, segnalate sia dalla Noferi che da Santagata: la prima è quella dell’atteggiamento, sia del “raccoglitore” che del soggetto lirico, nei confronti dell’insegnamento ideologico-morale dell’Agostino del *Secretum*, accolto come guida alla *mutatio vitae* ma implicitamente contestato dal risultato; l’altra, che ne consegue, è quella nei riguardi dei “cattivi maestri” (Santagata 2004: 228) della tradizione volgare della lirica d’amore in quanto biasimati dall’Agostino petrarchesco per la fusione sacrilega del profano e del sacro, e tuttavia mantenuti come misura dell’orizzonte intertestuale entro il quale combattere, rivaleggiando, per l’autonomia della propria scrittura.

¹⁶ Cfr. Santagata 2004: 108; Noferi 2001: 32.

¹⁷ Cfr. Noferi 2001: 37.

¹⁸ Noferi 2001: 29.

¹⁹ Noferi 2001: 27.

²⁰ Noferi 1979: 58.

²¹ Santagata 2004: 216.

²² Noferi 2001: 39.

²³ Noferi 1979: 46. Sulle figure di Narciso e dello specchio, emblemi dell’autoriflessività del soggetto nel *Canzoniere*, v. Genot 1972: 1-17; Boysen 2003: 163-188; Rossellini 1995, in particolare pp. 114-128.

“labirinto”),²⁴ eretta al principio strutturale di un generale “stato confusionale”,²⁵ in cui regnano sovrane la “contraddizione, la coesistenza degli opposti, la negazione di ciò che è appena stato affermato, la riabilitazione di ciò che è stato negato”.²⁶ Notevolmente, la stessa posizione di Petrarca (delle sue “invenzioni letterarie in questa loro duplice veste, così come doppio è lo spessore del suo classicismo”)²⁷ come promotore del progetto rivoluzionario di un “dire proprio e originale” basato paradossalmente sull’emulazione dei modelli storici e il restauro del già detto,²⁸ coinvolto in un rapporto “edipico” con l’eredità dantesca,²⁹ e pertanto costretto al ripensamento del codice lirico volgare, predispone la sua attenzione al tema del rapporto fra originale e copia, fra modello e rappresentazione, fra codice e la possibilità della *mutatio insignis*, fra uno e molteplice,³⁰ anzi, a quello dell’intercambiabilità dei contrari, a cominciare dall’esplorazione degli scambi reciproci fra i settori dell’io diviso dalla “barra”³¹ che separa il significante dal significato e l’osservatore dall’osservato, a quella dei fenomeni culturali che cambiano di segno non appena accostati ad altri fenomeni culturali, e riesaminati alla luce del loro carattere metamorfico, allo studio della trasformazione di qualsiasi costrutto concettuale, infine, operata dal linguaggio. L’ambiguità assunta a regola in sede poetica e le conseguenti fluttuazioni del senso si configurano, secondo la Noferi, come un congegno di valori antitetici che tendono a far pressione sulla “barra” di demarcazione fino a farla scoppiare:

In ognuno dei testi i sistemi oppositivi tendono a neutralizzarsi, la barra che separa i contrari, a cancellarsi: il *qui/là* sfocia nell’“ovunque” [...]; il vero/falso nell’immaginario, nello spazio, cioè, ove l’uno si genera dall’altro, “vero” ed “errore” sono separati-uniti da un confine indecidibile.³²

²⁴ Noferi 1979: 46.

²⁵ Santagata 2004: 244.

²⁶ Santagata 2004: 192.

²⁷ Santagata 2004: 42.

²⁸ Ivi.

²⁹ Cfr. ad es. Santagata 2004: 64, 191 sgg., e *passim*; Noferi 2001: 120, 181; Fenzi 2003: 30 sgg.

³⁰ Cfr. Noferi 2001: 221 sgg.; sul “ruolo assai importante” della questione della “sommiglianza”, v. Fenzi 2003: 31 e 25 sgg.; cfr. anche Bertolani: 2005: 136-154.

³¹ Cfr. Noferi 2001: 129, 221.

³² Noferi 2001: 221-222.

Senonché, lo “scoppio” della barra può, semmai, far scambiare le parti alle entità contrapposte, ma non cancellare l'esistenza fatale della barra stessa: i contrari si equivalgono, ma non per questo riescono a fondersi mai nell'“uno” pacifico di un'uguaglianza, bensì continuano a mantenere la tensione di una loro differenza irriducibile. Se il confine è indecidibile, l'antinomia non ne risulta tuttavia abolita; pertanto, a qualificarlo, la formulazione di Santagata, “coesistenza degli opposti”,³³ sembra preferibile a quella dai termini riassumibili come “coincidentia oppositorum”, (ri)conciliazione di metà fatalmente divise e finalmente ricomposte a formare un tutto, in cui le finalità si ricongiungano con le origini, secondo un piano di escatologia circolare. Il “progetto” di unitarietà, in perpetua metamorfosi, non arriva mai a riscattare la frammentazione, ma resta pur sempre una raccolta di frammenti interallacciati, interdipendenti, anelanti a “un irraggiungibile esito”,³⁴ una “dialettica delle dissimiglianze”.³⁵

Ancora: la giustapposizione degli opposti e le disuguaglianze di toni e di registri non danno forse forma concreta al ‘vario stile’, effetto dello smodato susseguirsi di ‘vane speranze’ e di ‘van dolore’, deprecato nel sonetto proemiale?³⁶

Un libro di *disuguaglianze*, dunque, cioè di differenze e di differimenti, di differenze differite o *différences* nel linguaggio decostruzionista:

Les contradictions et les couples d'opposés s'enlèvent sur le fond de cette réserve diacritique et différente. Déjà différente, cette réserve, pour “précéder” l'opposition des effets différents, pour précéder les

³³ Santagata 2004: 192. È vero che la stessa Adelia Noferi, con le parole già citate (v. n. 7), aveva sostenuto che le due voci del *Canzoniere* sono disposte in “accostamenti e non fusioni” (Noferi 1962: 58); tuttavia, in contraddizione rispetto alla citazione continiana a cui rimanda, la quale definisce lo “stile del Petrarca come “tensione costante”” (Noferi 1962: 156), la studiosa sostiene che “i concetti di antitesi e contrapposizione, della simmetria e proporzione, della convenienza relativa delle parti del discorso, dell'architettura verbale costruita”, risalenti al *De Vera Religione* di Agostino, dove sono “tutti riferiti alla superiore armonia”, continuino in Petrarca a tendere verso un'unitarietà, “non tanto la assoluta unità e stabilità divina, quanto l'unità profonda, di là dai contrari psicologici, della propria esperienza interiore” (ivi). Sul fallimento del progetto di imporre un canovaccio unitario (come una specie di “vero” canovaccio?), cfr. Santagata 2004: 295 sgg.

³⁴ Noferi 1979: 46.

³⁵ Fenzi 2003: 25.

³⁶ Santagata 2004: 302.

différences comme effets, n'a donc pas la simplicité ponctuelle d'une
coincidentia oppositorum.³⁷

Il concetto di “disuguaglianza” – categoria intermedia, paragonabile alla
différance derridiana, altrettanto opposta all'opposizione quanto alla coincidenza
– compare nel *Canzoniere* una sola volta, nel sonetto CCCXVI:

Tempo era ormai da trovar pace o triegua
di tanta guerra, et èrane in via forse,
se non che' lieti passi indietro torse
chi le disuguaglianze nostre adegua:
ché, come nebbia al vento si dilegua,
così sua vita subito trascorse
quella che già co' begli occhi mi scorse,
et or convèn che col penser la segua.

La personificazione perifrastica del quarto verso significa contestualmente,
com'è ovvio, la morte, richiamando il *topos* medievale della generica parità sociale
imposta dal termine di ogni vanità mondana; soltanto nella quartina seguente
si viene ad apprendere che è Laura ad esserne colpita, o piuttosto “dileguata”
(con la sua vita) “come nebbia al vento”. Si noti come la sua morte sia dovuta,
per similitudine e metonimia, “al vento”, proprio come le manifestazioni più
palpitanti della sua vita erano dovute “a l'aura”, cioè a quello stesso vento; fatti
puramente retorici, la sua vita e la sua morte non appaiono affatto disuguali
(in quanto “adeguate” dalla morte, cioè uguagliate nella natura fantasmatica
di lei, atta a frequentare la memoria e l'immaginazione del soggetto lirico in
vita e in morte indifferentemente),³⁸ e se la prima era fatta di evocazione per
paronomasia, nel momento in cui viene spazzata via dalla semplice rinuncia al
gioco fonico, deve cedere il posto alla seconda. Infatti, la “disuguaglianza” fra
Laura viva e Laura morta non viene “adeguata” tanto dalla morte, quanto dalla

³⁷ Derrida 1972: 146. La citazione è originariamente riferita al *pharmakon*, termine bipolare che Platone applica alla scrittura come rimedio-veleno, e dunque modello di antinomia indecidibile.

³⁸ Anzi, la Laura “in morte è attiva e dinamica”, solita “materializzarsi in apparizioni fantasmatiche” in cui “prende addirittura la parola” (Santagata 2004: 237) e, tutto sommato, intrattiene una comunicazione più intensa col soggetto lirico, rendendo fatuo e antifrastico il suo rimpianto di vedersi sottratta la possibilità di parlarle in circostanze più propizie, espresso nelle terzine del sonetto CCCXVI.

sua illusionistica presenza-assenza discorsiva. Comunque, le “disuguaglianze” che la morte “adeguata” non sono esclusivamente quelle di Laura,³⁹ né sono affatto sociali; sono “nostre” e sono al plurale; sono piuttosto quelle che il soggetto lirico condivide col destinatario, in quanto la morte pone fine alla vanità che, nel sonetto proemiale, il rinvio al monito dell’Ecclesiaste estende dal soggetto a tutti i destinatari e, presumibilmente, a tutti gli attori del libro.⁴⁰

Ma le “disuguaglianze nostre” sono anche quelle che si aggiungono, moltiplicate, a quella del fraterno-paterno soggetto-narratore che enuncia il ringraziamento al trisavolo beato nel *Paradiso*, XV, 79-84:

Ma voglia e argomento ne' mortali,
per la cagion ch'a voi è manifesta,
diversamente son pennuti in ali;
ond'io, che son mortal, mi sento in questa
disuguaglianza, e però non ringrazio
se non col core a la paterna festa.

La conoscenza infinita del beato è incommensurabile al poco sapere del discendente vivo; nondimeno, la disparità fra le pure anime assunte alla perfezione, riunitesi con l’idea divina, e quelle incarcerate nella corazza dei sensi, non è anomalo frutto del subbuglio contraddittorio della vita, bensì riflette l’ordine provvidenziale, che implica una chiara prospettiva di soluzione. La disuguaglianza ontologico-conoscitiva tra i due, dunque, non sarà cancellata semplicemente dalla morte, ma dal futuro percorso purgatorio e dalla successiva salvezza di Dante-attore, e, ad ogni modo, è predestinata a trasformarsi un giorno in uguaglianza-trasparenza, nella totale presenza a sé e all’Altro nell’Uno. Tale esito non può essere nemmeno contemplato da Petrarca: la morte non risolve né unifica, semplicemente annulla con la sua opacità le vane disuguaglianze plurali, i *vaneggiamenti* comuni a tutti i vivi; non esaudisce il desiderio plurale che li motiva, ma preclude le sue proliferazioni. Le “disuguaglianze nostre”, o i “nostri” *vaneggiamenti*, sono il sinonimo della vita che è il differimento perpetuo

³⁹ Inoltre, “conven che col penser la segua”, v. 8, cioè, bisogna che, ora, il soggetto stesso si conformi al cancellamento delle proprie disuguaglianze, pari a quelle che erano il marchio delle contraddittorie figure di Laura viva, e che prenda atto che anche le sue saranno “adeguate” dalla morte; però, soltanto nel “penser”, come prospettiva futura, per ora irrealizzabile.

⁴⁰ Cfr. Noferi 2001: 32-34; Santagata 2004: 108.

della presenza a sé, del vano progetto stoico dell'*adesse sibi*;⁴¹ il soggetto petrarchesco, finché esisterà (il suo libro), non cesserà di vaneggiare, di essere teatro della disuguaglianza che è l'irreconciliabile coesistenza degli opposti e che lo divide all'interno con la sua "barra", sicché l'unica prospettiva di "pace" sarà il cancellamento del desiderio, e quindi del soggetto stesso, operato dalla morte; pertanto, non sarà mai identico a sé nella sua interiorità, bensì diviso e doppio; non sarà mai originale, bensì unito a/separato dall'Altro dalla differenza; la sua pace sarà sempre differita, e non si troverà mai in presenza della Verità, se non di una Verità muta e incapace di pronunciarsi, come nel *Secretum*; non sarà, infine, mai presente a se stesso, perché, affetto dall'alienante "male rappresentativo", il suo "se stesso" non esisterà se non differito, nelle precarie rappresentazioni discorsive costruite e riscritte dal suo "vario stile", della sua intrinseca e plurale disuguaglianza.⁴²

"Disuguaglianza" come "diversitas"

Ma il concetto della disuguaglianza radicale appena dimostrata rispetto all'antenato letterario (e tanto più rispetto all'antenato di quest'ultimo, dalla cui "paterna festa" il soggetto petrarchesco è destinato a non venir mai accolto), che potrebbe apparire come una menomazione e un motivo di rammarico, si propone in altra sede assumendo un valore addirittura programmatico e perciò appunto "disuguale" in un senso tutt'altro che condannabile: è implicito nella "diversitas" del passo della *Familiare* XXIII, 19, IV, nella quale viene delineato il rapporto auspicabile fra l'imitazione e l'invenzione:

⁴¹ A proposito del primo progetto unificatore tanto dei "frammenti dell'anima" quanto dei frammenti lirici secondo le istruzioni agostiniane del *Secretum*, inteso come promessa "Adero mihi" data da Francesco al santo finzionale, cfr. Santagata 2004: 62-63.

⁴² "Il presente, dunque, come impronta, 'traccia', di un'assenza che non è mai stata una 'presenza', se non ancora come traccia del passaggio da un non-essere a un altro non-essere. Il 'sempre-presente' petrarchesco occupa questo spazio ambiguo della traccia, impressa sull'attenzione del soggetto [...]. [...] Replica e coesistenza lavorano appunto in profondità il linguaggio poetico petrarchesco [...] dal momento che il 'presente del passato' e il 'presente del presente' non si dispongono come elementi successivi nella linearità del tempo, ma coesistono in un presente che insieme *ri-presenta* il passato e *rappresenta* se stesso nell'atto in cui si costituisce come 'passante' (presente che passa), come traccia, e come, propriamente, scrittura" (A. Noferi 1979: 60-61).

Curandum imitatori ut quod scribit simile, non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior laus artificis, sed qualis filii ad patrem. In quibus cum magna sepe diversitas sit membrorum, umbra quedam, et quem pictores nostri aerem vocant [...] similitudinem illam facit [...] cum tamen, si res ad mensuram redeat, omnia sint diversa; sed est sibi nescio quid oculum quod hanc habeat vim.⁴³

Due sono le questioni accennate, apparentemente laterali rispetto al problema dell'autonomia di stile, ambedue pertinenti al rapporto fra modello e copia, fra referente o punto di riferimento e rappresentazione/esecuzione: la prima riguarda il rapporto intertestuale, l'altra il rapporto del testo con l'elemento "extratestuale" della rappresentazione. In tutti e due i casi, due sono i tratti comuni: primo,

⁴³ Riportato da Noferi 1962: 99, dove, accanto alla citazione sul "lavoro d'api" tratta dalla *Familiare* I, 8 (ivi) e a quella sullo stile "incolto" ma di una "misura" propria al poeta, della *Familiare* XXII, 2 (Noferi 1962: 161), illustra l'"opera assidua di assorbimento e superamento, partente da una base culturale vastissima" (p. 99) che, secondo Petrarca, informa il suo stile. Ernst Gombrich (1999: 109, 120, 129) rimanda al passo rilevando il termine "aria", che lo studioso intende come vaga "impressione globale, risultante di molti fattori che, tuttavia, nella loro interazione, concorrono a rendere una qualità fisionomica molto particolare" (Gombrich 1999: 108, traduz. mia), e su cui poggiano l'effetto di somiglianza e la ricognizione. L'eterogeneità dei termini del paragone petrarchesco per quanto concerne il tipo di rapporto di somiglianza al modello (essendo il modello della mimesi della scrittura un'altra scrittura, e non un referente "naturale" come nel caso della pittura) viene travisata da M. C. Bertolani; infatti, l'autrice ne deduce una presunta gerarchia fra i due mezzi espressivi, fondata sul criterio della "vicinanza alla natura": "Il paragone tra l'imitazione letteraria e la somiglianza filiale fa della scrittura un'arte più vicina alla natura della stessa pittura, dunque, secondo il pensiero medievale, più prossima all'attività dell'Artefice per eccellenza" (Bertolani 2005: 148). Ritengo, invece, che tale distinzione secondo "naturalità" come pregio dipenda unicamente dalla griglia di lettura dell'autrice: non soltanto il paragone del Petrarca ricorre al rapporto di somiglianza "naturale" fra padre e figlio implicando una metaforica filiazione *culturale*; anzi, è la stessa studiosa a mettere in rilievo altrove la derivazione agostiniana, e dunque per nulla "naturale", del motivo (cfr. Bertolani 2005: 153-154). Una ventina di pagine prima, l'autrice si trovava d'accordo col giudizio di Maurizio Bettini (1985: 221-267) a proposito dei vari luoghi petrarcheschi (tra cui anche il sonetto LXVIII) in cui il poeta, descrivendo la propria fruizione di oggetti d'arte, mette in risalto "l'illusione di una presenza vitale" (Bertolani 2005: 134): "L'atteggiamento di 'esasperato naturalismo', come lo definisce Bettini, avvalorato da fonti classiche, è ricorrente nel poeta" (Bertolani 2005: 134-135). Come si cercherà di dimostrare più avanti, l'opinione appena citata trascura la già menzionata duplicità del "rapporto tra la parola e la verità e tra la parola e il lettore, chiamato ad un'alta collaborazione" (Noferi 1962: 151; cfr. la nota 54 del presente testo) – cioè, messo in guardia contro letture letterali – in quanto riposa sull'equazione tra l'uso di un modulo retorico-citazionale da parte del Petrarca e le sue convinzioni estetiche.

l'invenzione non può prescindere dall'imitazione degli altri, la rappresentazione presuppone l'altro che è il referente; tutte e due assumono un aspetto di secondarietà rispetto a un modello, di alterità rispetto ad altro; secondo, pur nella sua secondarietà, l'attività creativa deve tendere alla diversità, alla differenza, alla disuguaglianza di esiti che costituisce la superiorità del "secondario" e del "derivato" nei confronti dell'originale. L'ideale del primato della secondarietà viene elaborato sull'esempio positivo della scrittura (assimilata alla innovativa disuguaglianza filiale rispetto al modello paterno e pertanto venata di un'"aria" di rivalità),⁴⁴ mentre l'esempio tratto dalle arti figurative propone un'illustrazione di tale principio in via negativa (in quanto il pregio del ritratto consisterebbe in una subordinazione ancillare al modello), ma comunque implica una preferenza per la non-coincidenza e una tensione rivaleggiante come problema da risolvere anche in sede testuale: lo segnalano gli "ipocriti" enunciati del soggetto lirico relativi alla presunta inferiorità dell'autore implicito⁴⁵ dovuta alla disuguaglianza fallimentare dei suoi mezzi espressivi rispetto alle qualità del modello originale, che provoca la "divisione dall'immagine vera" (nondimeno, lasciando in sospeso la spinosa definizione del modello "vero" come "immagine" in se stesso) – "*topos* della inadeguatezza del dire e della scrittura",⁴⁶ "ammissione della propria insufficienza poetica", che, "dietro lo schermo di figure di modestia", maschera "un atteggiamento autocelebrativo"⁴⁷ – ma che, essendo attribuibile alla "barra" della generale "disuguaglianza" fra parola e cosa, mira, in fondo, ad invertire la gerarchia che presuppone la priorità dell'originale. Infatti, se gli indizi della "menzogna" e della "falsità" petrarchesca⁴⁸ sottolineano la "dimensione fittizia dei testi",⁴⁹ la consapevole propensione a "risciversi", "negare la propria storia", "ridipingere il proprio ritratto"⁵⁰ e di riprogrammare a volontà le direzioni narrative che sembrano impadronirsi di volta in volta della raccolta, il rovesciamento dei rispettivi statuti dell'originale e della rappresentazione si prospetta come effetto ovvio del "doppio lavoro" letterario: la "consapevolezza"

⁴⁴ La "rivalità" con Dante risulterebbe così nel duplice procedimento di "citazione" e di "decostruzione della poetica dantesca", Noferi 2001: 180.

⁴⁵ Per la necessità di un approccio al problema del soggetto dell'enunciazione lirica in termini della narratologia, v. Combe 1996: 39-63; Bogdan 2003: 32-48.

⁴⁶ Noferi 2001: 179; sulle sue occorrenze nella lirica volgare, cfr. Genot 1972: 1.

⁴⁷ Santagata 2004: 260-61.

⁴⁸ Cfr. Santagata 2004: 77, 83, 87, 91, 95, 254.

⁴⁹ Santagata 2004: 91.

⁵⁰ Santagata 2004: 87.

retorica della disuguaglianza fra la scrittura e il referente si arrende al “gioco illusionistico”⁵¹ – o “allucinatorio”⁵² – in cui quest’ultimo, nell’atto della sua duplice ri-produzione (intertestuale e rappresentativa), viene prodotto, costruito, moltiplicato, annullato, sottoposto a metamorfosi, soppiantato dalla scrittura fino a sfoggiare la propria esclusione dal testo, pur conservando la propria carica di motore del desiderio inappagabile, tutto votato a far proliferare la scrittura⁵³ che è la sua unica “vera” fonte ed origine. La “disuguaglianza” fra “l’unica Laura” e la molteplicità e talvolta l’incongruenza reciproca dei suoi ritratti scaturisce dalla legge generalizzata della disuguaglianza.

I doppi disuguali LXXVII e LXXVIII: Ritratto e “disuguaglianza”

Ai temi complementari della *diversitas* rispetto ai modelli letterari (che nel passo citato comporta il paragone negativo al rapporto di somiglianza tra il modello e il ritratto) e della varietà di stile poetico omologa a quella dei “vaneggiamenti” referenziali, che in questa sede sono ricondotti al concetto di “disuguaglianza”, si potrebbe affiancare un altro, sotto la stessa specie, pure relativo al problema della rappresentazione (verbale e, implicitamente, non verbale): quello che riguarda il “duplice rapporto tra la parola e la verità e tra la parola e il lettore, chiamato ad un’alta collaborazione”,⁵⁴ cioè il problema della corrispondenza tra il “velo” della scrittura e il significato da essa mediato, da una parte, e, dall’altra, tra l’ideologia dell’interpretazione e il compito della costruzione del senso da parte del destinatario,⁵⁵ problema per nulla regolamentato in modo univoco dalla teoria dantesca dei quattro sensi, fondata sulla distinzione ermeneutica tra la superficie dell’involucro sensibile della “bella menzogna” e le profondità intelligibili, tra

⁵¹ Noferi 2001: 24.

⁵² Santagata 2004: 237.

⁵³ È la premessa fondamentale di tutti gli studi di A. Noferi su Petrarca.

⁵⁴ Noferi 1962: 151.

⁵⁵ A. Noferi fa risalire la riflessione petrarchesca sulla bellezza poetica come verità adorna di “bei velami” e “figurazioni oblique”, atti a impegnare il lettore a un lavoro di deciframento difficile, esposta nelle *Invectivae in medicum quendam*, I (cfr. Noferi 1962: 151), alla “tradizione medioevale della poesia come ‘integumentum veri’ [che] si nutre [di] pensiero agostiniano, di derivazione platonica” (Noferi 1962: 150).

il senso “carnale” e quello “spirituale”;⁵⁶ un problema serio – data l’“incertezza sulla effettiva possibilità della trasmissione della significazione (misurata sui suoi effetti sul destinatario)”⁵⁷ a cui si è già accennato – che si potrebbe indicare come un altro risvolto della “disuguaglianza”, o piuttosto di un’altra serie di disuguaglianze-differenze, quella tra il senso inteso e la sua traduzione sensibile nel testo, quella tra la superficie sensibile del testo e la sua intelligibilità da parte del destinatario, e, infine, quella virtuale, tra le varie operazioni interpretative ad opera della molteplicità dei destinatari, a seconda delle loro varie griglie ideologiche o semiotiche. Tutti questi aspetti della “disuguaglianza” concorrono a far vertere il discorso sui sonetti LXXVII e LXXVIII, dedicati al ritratto di Laura eseguito da Simone Martini su commissione dello stesso Petrarca.

La prima redazione dei due sonetti risale al periodo tra il 1335 e il 1337, anni in cui, secondo le indagini di Wilkins,⁵⁸ viene composto un primissimo nucleo di 25 componimenti, tra cui 17, compresi il LXXVII e il LXXVIII, verranno inclusi nella *csd.* forma Correggio nel 1357, come risulta da una notizia petrarchesca che fa apparire sbrigativa la loro trascrizione.⁵⁹ Il lapidare giudizio critico di Wilkins sull’insieme dei 17 sonetti segnala il LXXVII come una delle liriche “che sono state molto apprezzate”, ma, fatta eccezione del sonetto XXXV, lo studioso ritiene che “il livello generale [del gruppo] non è alto se si confronti con la media del *Canzoniere* nel suo complesso” e che il gruppo “è caratterizzato da un cumulo eccezionalmente grave di nomi e riferimenti classici”.⁶⁰ La successiva collocazione del LXXVII e del LXXVIII (come pure quella dei componimenti LXXI, LXXII, XC, CXXVI ecc.) avrebbe, secondo Santagata, il preciso scopo di preannunciare lo “statuto angelico” di Laura nell’ulteriore sviluppo narrativo del *Canzoniere* progettato all’epoca.⁶¹ Il riferimento a Simone Martini, d’altra parte, uno dei “personaggi d’eccezione” storici a cui si richiama il libro, rientra nel gruppo dei

⁵⁶ Cfr. Kermode 1996.

⁵⁷ Noferi 2001: 120, v. nota 1.

⁵⁸ Wilkins 1951: 81-92; Noferi 1962: 183-201.

⁵⁹ Cfr. Santagata 2004: 132.

⁶⁰ Riporto la citazione da Noferi 1962: 196. Adelia Noferi, invece, vi individua un “fervore più vivido ed alacre che nel resto del *Canzoniere*” e “un linguaggio più spesso carico e balenante” (Noferi 1962: 190); inoltre, la studiosa ritiene che i rimandi classici, criticati da Wilkins come sfoggio intellettualistico, vi intrattengono un rapporto dialettico ed innovativo, di “compenetrazione strettissima” (Noferi 1962: 197) con l’inventiva petrarchesca, teorizzata nelle *Familiari*; tuttavia, non si sofferma sui LXXVII e LXXVIII.

⁶¹ Cfr. Santagata 2004: 218.

procedimenti destinati a funzionare come “squarci realistici, documentari”;⁶² intrecciato col tema amoroso, però, “lo spessore documentario” viene abbinato alla complementare funzione metatestuale di “impo[rre] ai lettori [...] di essere ben coscienti della dimensione fittizia dei testi”.⁶³ Ne deriva che un altro fatto conferisce una “dimensione fittizia” ai due sonetti, compresi tra i componimenti che introducono in quella zona della raccolta i moduli stilnovistico-platonici: il loro alternarsi, nella sezione in vita, ad altri componimenti, quelli che presentano la figura della donna dotata di “dimensione attoriale” contrastante, “a più facce”.⁶⁴ In questo senso, anche i due sonetti presentano i tratti della virtualità paradigmatica della “disuguaglianza” delle immagini laurane, cioè della variabile, incoerente e inaffidabile referenzialità della sua figura, caratteristica generale della raccolta, per cui ogni suo ritratto ne richiama *in absentia* uno contrastante, disuguale.

Nondimeno, a giudicare dalle linee interpretative dominanti, pare che il già menzionato “gioco illusionistico” – tra il chimerico prospettarsi di varie teleologie ideologico-narrative e la disuguaglianza da cui queste vengono sommerse di volta in volta – costituisca una sfida costante alla tendenza dei lettori di individuarvi un punto di riferimento fermo a cui agganciare la lettura di questa doppia immagine verbale (in senso lato, cioè non corrispondente alla figura dell’ecfrasi) dell’immagine ritratta dell’immagine la cui “essenza” e la funzione connettiva consistono nel fatto che da essa è posseduto e frammentato il soggetto lirico lungo tutto l’arco del libro, e posta frequentemente in relazione con altre occorrenze liriche del motivo dell’immagine (o forma), soprattutto con il sonetto XVI e la canzone CXXVI. Infatti, il prevalente modo di intendere i sonetti in questione situa il loro senso sullo sfondo delle dottrine neoplatoniche, ed è particolarmente gradito nell’ambito della storia dell’arte, propensa ad appropriarsi del testo poetico ai fini documentari.

Per Maria Cristina Gozzoli, che critica come “esagerazioni” o “travisamenti” le spiegazioni di Lionello Venturi e del Paccagnini, tutt’altro che in conflitto con la sua,⁶⁵ il LXXVII “coinvolge in qualche modo il processo della creazione

⁶² Santagata 2004: 94.

⁶³ Santagata 2004: 91.

⁶⁴ Santagata 2004: 209-210 e 216.

⁶⁵ “Esagera forse L. Venturi [...] a trarre da questo sonetto un’embrionale estetica petrarchesca, comune anche a Simone, fondata sul concetto dell’arte quale specchio non del terreno, ma del divino; mentre il Paccagnini [...] travisa quasi il senso della composizione [...] sostenendo che il Petrarca vuol dire che la bellezza delle immagini di Simone è la bellezza armonica e nient’affatto realistica dell’arte sua, alla quale l’artista arriva non con un immediato e diretto

artistica”, e l’“unica indicazione che si può trarre dal sonetto [...] sembra [...] l’espressione del concetto, generico ma importante della trascendenza dell’ispirazione e della creazione artistica”, mentre il LXXVIII “risulta informato al concetto abbastanza generico e tradizionale dell’‘immagine che non parla’”.⁶⁶ Erwin Panofsky considera i due sonetti come documenti della trasformazione che il concetto di “idea” (o di “concetto”) subirà nel Rinascimento, già avvenuta nel pensiero estetico di Petrarca, con cui la concezione ciceroniana e plotiniana dell’autonomia del fare artistico rispetto all’osservazione empirica di modelli naturali, dovuta alla superiorità della vista interiore della perfezione intelligibile alla percezione fisica di oggetti sensibili appartenenti alla “realtà” fenomenica, mero riflesso della verità ideale, sarebbe conciliata con l’osservazione estetica della bellezza “naturale” correlata al “concetto” universale della bellezza.⁶⁷ Richiamandosi alla tesi di Venturi, secondo cui i due sonetti sarebbero un saggio di “filosofia dell’arte del Petrarca”,⁶⁸ nonché a uno studio di M. Albrecht-Bott,⁶⁹ Willi Hirdt sostiene che con i due sonetti “il Petrarca si ricollega consapevolmente, addirittura programmaticamente, alla concezione platonica”.⁷⁰ L’autore riporta al *Filebo* di Platone la sua interpretazione, secondo cui “la Laura del ritratto di Simone può superare in bellezza il suo referente terreno perché rinvia ad un’immediata visione di idee ed esprime con ciò, nei limiti del possibile per Simone, verità (in senso platonico) assoluta, non contraffatta”,⁷¹ trasfigurando Laura nella Beatrice della *Vita nova*; infatti, Hirdt non scorge alcuna ambiguità né del sonetto LXXVII né dell’insieme del *Canzoniere*, la cui costruzione dell’immagine di Laura riassume

rapporto con l’oggetto della sua pittura, ma solo contemplandolo nel paradiso metafisico della memoria poetica” (Gozzoli 1970: 103). Nella *Presentazione* dello stesso volume, Gianfranco Contini (1970: 5-8) pare alludere al fatto che il senso dei due sonetti viene generalmente dato per scontato: “Ogni lettore di Petrarca sa che Simone fu ‘in paradiso’ per ritrarre Laura: cosa che, se non è una metafora troppo generica, coglierebbe in quel ritratto perduto un allontanamento sublimante dalla realtà” (Contini 1970: 5).

⁶⁶ Gozzoli 1970: 103.

⁶⁷ Cfr. Panofsky 2002: 68, 79. La stessa posizione di Cicerone, secondo Panofsky, risulta da una sintesi fra la dottrina metafisica delle idee di Platone e la concezione aristotelica dell’*eidos* non come categoria ontologica, ma come qualità della immagine mentale dell’artista atta a superare qualsiasi forma visibile dell’esperienza, fundamentalmente opposta alla svalutazione platonica dell’arte, cfr. Panofsky 2002: 19-38.

⁶⁸ Venturi 1931: 114, cit. in Hirdt 1983: 435.

⁶⁹ M. Albrecht-Bott, *Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock*, Wiesbaden, Steiner, 1976, riferimento in Hirdt 1983: 443.

⁷⁰ Hirdt, 1983: 442.

⁷¹ *Ibid.*, p. 444.

come univoco “procedimento di astrazione da ogni elemento sensuale-concreto”.⁷² Tra i contributi più recenti su questo versante, spicca l'interpretazione di Ciccuto, che attribuisce al sonetto LXXVII la dignità di una “teoria semiotica qui adombrata dal poeta” in conformità con la condanna della *cupiditas videndi* e della *concupiscentia oculorum* delle *Confessioni* agostiniane, che propone l'ideale di un'arte in grado di trascendere la percezione sensibile (“superare il puro scopo riproduttivo delle immagini”) e cogliere, con l'occhio dell'anima, l'essenza intelligibile, “la reale natura divina di Laura al di là e al di sopra dei referenti materiali”, rendendo l'artefatto “più vicino alla realtà superiore del modello”.⁷³ L'interpretazione di Ciccuto viene da Fenzi apprezzata come “ineccepibile” e ulteriormente elaborata individuando nel sonetto in questione il progetto di mettere in atto “un vero e proprio processo di ascesa alla purezza dell'Idea” per raggiungere il “possesso mentale dell'oggetto sublime, che assomiglia solo a se stesso e va dunque compreso per quello che esso è di per sé, nella sua essenza”, la quale costituirebbe una “garanzia ontologica” per eseguire “una rappresentazione adeguata mediante le forme concrete del fare artistico, e cioè attraverso le inevitabili approssimazioni e analogie del linguaggio, o attraverso le forme materiali della pittura o della scultura”.⁷⁴ Né Ciccuto né Fenzi avvertono alcuna difficoltà nella presunta proposta petrarchesca di “superare l'aspetto materiale del segno”⁷⁵ con un'empatica “capacità di astrazione intellettuale”,⁷⁶ se tale sforzo è destinato a ritradersi di nuovo nella materialità di quello stesso segno; tantomeno si preoccupano della natura tautologica dell'operazione intesa a modo loro, in quanto – a differenza di Hirdt, che legge il sonetto come dichiarazione della superiorità dell'idea universale resa dal dipinto rispetto al referente, che è Laura viva – tutti e due concepiscono la “verità”, l'“essenza”, “la realtà superiore del

⁷² Hirdt 1983: 446.

⁷³ Ciccuto 1991: 82-88. La tesi di Ciccuto, dunque, si muove entro i confini dello schema platonico tradizionale, sebbene corredata di termini desunti da una metodologia interpretativa che gli è decisamente estranea (“segno”, “teoria semiotica” e soprattutto “supplementarità”, riferita dall'autore alla dimensione metafisica della rappresentazione come realizzazione della presenza assoluta di un'identità integrale, ma che nel contesto derridiano da cui è estrapolata significa un concetto radicalmente diverso, legato piuttosto alla secondarietà e allo sdoppiamento originari: “le procès indéfini de la supplémentarité a toujours déjà *entamé* la présence, y a toujours déjà inscrit l'espace de la répétition et du dédoublement de soi” (Derrida 1967a: 233).

⁷⁴ Fenzi 2003: 35.

⁷⁵ Fenzi 2003: 34.

⁷⁶ Ivi.

modello” come riferite non a un *eidos* metafisico della bellezza, bensì a Laura tale e quale, nella sua unicità di modello.⁷⁷ Di conseguenza, Fenzi legge il LXXVIII, “sorprendentemente diverso”, come una “progressione ch’è pure una sorta di movimento di ritorno”⁷⁸ che “sta appunto in questo: che quell’immagine raggiunta attraverso l’arduo processo di astrazione di cui è questione nel primo sonetto, una volta acquisita, torna a riempire di senso le rappresentate fattezze di lei e ne moltiplica la bellezza, e dunque non risolve affatto il desiderio in un appagamento tutto mentale, mai semmai lo raddoppia ed esaspera la frustrazione erotica”.⁷⁹ Non si potrebbe non approvare la constatazione che il ruolo della rappresentazione sia di moltiplicare la passione; eppure, nell’interpretazione di Fenzi, il “movimento di ritorno” sarebbe, dunque, un movimento tautologico: l’acquisizione platonica del primo sonetto non è stata nemmeno un’acquisizione, ma ripresa delle proprietà già contenute nel modello; pertanto, se la rappresentazione “torna a riempire di senso” il modello che di quel senso era dotato in anticipo, “immediatamente”, quel ritorno è circolare, sempre gravitante intorno a un pernio empirico, la cui preminenza toglie qualsiasi importanza alla mediazione operata dalla rappresentazione. Ciò parrebbe sufficiente a indurre il critico a ripensare il senso

⁷⁷ Il discorso sui sonetti LXXVII e LXXVIII costituisce nel saggio di Fenzi una digressione intorno all’interpretazione della terzina conclusiva del XVI, che comincia con una risoluta contestazione della tesi di Bärberi Squarotti (affine a quella che del LXXVII propone Hirdt), secondo cui la “forma vera” del XVI sarebbe da intendere come equivalente dell’idea archetipica della bellezza, assolutamente anteriore alla bellezza sia di Laura che delle altre donne. Per Fenzi, invece, tautologicamente, “[u]na cosa in ogni caso è certa: la *forma vera* di Laura non è vagheggiata come qualcosa di diverso da lei. [...] Non si dà [...] una Laura diversa e inferiore all’*idea* di Laura”, la quale “immediatamente, per divino privilegio di perfezione, si presenta come la *forma vera* di se stessa, la ‘vera bellezza’ nella quale il poeta innamorato non avverte il peso e la seduzione di una fisicità autonoma e terrena, separata dalla miracolosa armonia della sua spirituale concretezza. Il ‘mortal velo’ di lei gli appare assolutamente trasparente, spoglio di menzogna, ‘vero’ sia dinanzi agli occhi della mente che a quelli della passione” (Fenzi 2003: 39). Ma se il “modello” è dotato di una tale trasparenza da fondere in uno la propria corporeità e la propria spiritualità, tutto lo sforzo investito nell’“arduo processo di astrazione” e di affermazione dell’intelligibile depurato dal sensibile appare vano: perché celebrare un ritratto che non fa che ripetere esattamente le proprietà già insite nel modello (e che lo stesso Petrarca adduce come un tipo di somiglianza non raccomandabile in un’opera d’arte, cfr. la già citata *Familiare* XXIII, 19, IV)? E in che modo avrebbe l’artista superato “il puro scopo riproduttivo”, se il suo merito sta nell’aver reso fedelmente la perfezione fisico-spirituale del modello? Perché dedicare ben due sonetti a una rappresentazione figurativa che non ha altra meta se non di esaltare un’esperienza che potrebbe farne a meno?

⁷⁸ Fenzi 2003: 36.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 37.

del primo sonetto della coppia. Un tentativo ibrido di portar luce sui due sonetti accostandone varie letture, tra cui alcune reciprocamente incompatibili, viene compiuto di recente da Maria Cecilia Bertolani. Nel suo libro, peraltro ricco di notizie storiche, iconografiche e bibliografiche, dedicato al problema del rapporto tra parola e immagine nell'intera opera petrarchesca, considerato in relazione alle dispute teologiche del Quattrocento intorno alla visione beatifica e alle concezioni contemporanee della visione, dell'immagine e del corpo, la studiosa approva sia la tesi di Hirdt sul platonismo che reggerebbe il senso del LXXVII,⁸⁰ sia quella di Fenzi sull'identità fra la Laura concreta e l'idea; inoltre, l'autrice vi fa accordare perfino la qualifica di "esasperato naturalismo" con cui Maurizio Bettini⁸¹ descrive il "desiderio che l'inanimato prenda improvvisamente vita", dipendente dalla "costante attesa da parte del poeta di un'epifania improvvisa".⁸²

Che il merito di Simone consista nell'aver raggiunto un archetipo ontologico o nell'aver colto la vera immagine ideale di un'unica donna, tutte le interpretazioni tese a individuare nei due sonetti la dichiarazione programmatica della preminenza del senso "spirituale" sopra quello "carnale" compiono un percorso assai paradossale: poiché il "platonismo" estetico è espresso in chiari termini a livello sintagmatico del discorso poetico, senza richiedere ardui sforzi di deciframento, presentarlo come il "vero" senso del testo equivale appunto a feticizzarne il senso "carnale" e palese, e perfino escludere dall'orizzonte di lettura gli eventuali sensi

⁸⁰ Ricordo che Hirdt si oppone a qualsiasi discorso relativo a una somiglianza fisiognomica fra il modello e il ritratto; la sua tesi, di conseguenza, è in netto contrasto con il proponimento di M. C. Bertolani di ricondurre il trattamento petrarchesco dell'immagine di Laura alla tesi sulla priorità ontologica del particolare promulgata dal Nominalismo (cfr. Bertolani 2005: 138).

⁸¹ Cfr. Bettini 1985.

⁸² Bertolani 2005: 135. Pur insistendo sulla necessità del sensibile (del corpo, dell'immagine e della scrittura) come punto rilevante della poetica petrarchesca (cfr. Bertolani 2005: 197-198), la studiosa presenta una concezione dicotomica delle "contraddizioni" e "duplicità" del Petrarca, che privilegia chiaramente il polo dell'anelito alla conoscenza della verità ultima a scapito dell'incombenza delle forme mediatrici ("per Petrarca l'immagine è sempre in bilico tra l'idolo e l'icona", Bertolani 2005: 182, cioè, il Petrarca oscillerebbe tra due atteggiamenti contraddittori, ora condannando l'immagine come falsa, ora assegnandole lo statuto di sineddoche della verità), a cui il poeta si rassegnerebbe solo a patto di trattarle come emblemi o allegorie della visione di Dio, senza rinunciare ad aspirare a una "soluzione", corrispondente a un "superamento dell'immagine" (Bertolani 2005: 183), avvenuto, secondo la Bertolani, nel *Triumphus Eternitatis*. La tendenza a intendere la totalità dell'opera petrarchesca, nella sua progressione cronologica, come uno "sviluppo", come se i singoli esiti poetici non fossero che altrettante tappe di un percorso testo a raggiungere un "fine", porta l'autrice a trascendere lei stessa la scrittura e il suo "oscillare", sebbene, come ha dimostrato Santagata, non ci sia progetto unitario che lo

nascosti, cioè “spirituali”; invece di leggere, lasciarsi leggere nelle riposte zone di strutture platoniche introiettate dalla mentalità degli stessi interpreti.⁸³

Una direzione ben diversa viene suggerita da un altro tipo di approccio ai testi petrarcheschi, quello che ne mette in rilievo la dimensione metatestuale, il “gioco illusionistico” delle ambiguità, il distacco dalla congruenza tra lo scritto e il vissuto (creduto), la non generalizzabilità dei termini, la sovvertibilità di dati da parte dei loro contrari, la dissimulazione ideologica, il lavoro del testo emancipatosi dalle “intenzioni”, peraltro variabili, dell'autore, il “gusto quasi artigiano”⁸⁴ delle risorse retoriche, l’“interrogazione sulla possibilità del linguaggio poetico, sulla possibilità di dire l'indicibile e l'interdetto, di includere il ‘silenzio’ nella parola”,⁸⁵ “il paradosso della produzione in atto della parola impossibile”,⁸⁶ la disuguaglianza. Poiché l'elogio di Platone da parte del Petrarca⁸⁷ (il quale, nel

sopprima nella successione delle redazioni del *Canzoniere*, protrattasi fino alla morte del poeta. A tale concezione teleologica contribuisce la propensione della studiosa, condivisa con vari altri interpreti, ad attribuire indebitamente una trasparente intenzionalità ideologico-dottrinale al discorso lirico, non solo dando per scontato il valore concettuale dei motivi petrarcheschi del “vero”, dell’“ydea” e simili, ma anche riconducendone l'origine a una convinzione intima della persona dell'autore, che è la studiosa stessa a costruire alla maniera dei teologi medievali, come “uomo [...] indiviso” (Bertolani 2005: 13), cioè indiviso anche dalla totalità delle proprie opere. E tuttavia, la stessa Bertolani ha il merito di segnalare due momenti della riflessione estetica del Petrarca che dovrebbero prevenire l'identificazione critica fra l'autore e l'opera e quella tra il senso letterale dell'opera e la verità: nella *Familiare* V, 17, il Petrarca “arriva a distinguere l'opera d'arte dall'artista” (Bertolani 2005: 130) anche dal punto di vista dell'etica; inoltre, la studiosa non soltanto rileva una postilla del Petrarca in margine al discorso agostiniano dei *Soliloquia* relativo alla falsità necessaria e intrinseca dell'arte figurativa, con cui il poeta estende tale caratteristica anche alla poesia, ma pure sottolinea che, nella *Familiare* XXIII, il Petrarca ricorre a un luogo agostiniano tramutandovi implicitamente il biasimo della finzione in elogio (cfr. Bertolani 2005: 151-154).

⁸³ “Cette présence de l'un comme signe sur le bord même de l'espace de l'autre [...] nous frappe par son étrange adéquation à nos façons d'analyser notre espace personnel: c'est peut-être que nous sommes encore, plus que nous ne le croyons, définis par une pensée qui nous traverse même lorsque nous l'ignorons: en lisant Pétrarque, [...] nous nous percevons que dans et par notre réponse, nous sommes pensés par Plotin, auquel nous ne pensons pas” (Genot 1972: 14-15); per Genot, tanto il “nostro spazio personale” (e interpretativo) quanto il testo petrarchesco sono “un terrain moins connu qu'on ne le croit” (ivi).

⁸⁴ Noferi 1962: 121.

⁸⁵ Noferi 1979: 45.

⁸⁶ Noferi 1979: 46.

⁸⁷ Nei *Rerum memorandarum libri*, I, 26, 16, cfr. ad. es. Bosco 1968: 114; nel *Triumphus Fame*, cfr. Buck 1980: 124.

Secretum, II, “millanta una conoscenza improbabile”⁸⁸ delle opere del filosofo) non gli impedisce, secondo la Noferi, di “spezza[re] gli schemi di una lettura neo-platonica, per intraprendere una lettura sua”⁸⁹ – del resto, una buona parte della stessa formazione platonica del Petrarca si è svolta per il tramite dello stoico Barlaam, talvolta polemico contro Platone e i platonici,⁹⁰ e dunque nel corso di un dialogo non univoco – anche i suoi interpreti dovrebbero essere continuamente obbligati a “spezzare questo involucro neo-platonico, avviare una nuova lettura del Petrarca”;⁹¹ una lettura che si astenga dalla tentazione di inserirsi negli stereotipi ideologici, per rilevare dei due sonetti la natura di “immagine di un’immagine”,⁹² esaminandoli non come dichiarazioni di norma estetica, bensì nel loro aspetto di problema – quello dell’indecidibilità fra l’identità del rappresentato e della rappresentazione, fra il modello e la riproduzione, fra l’originale e l’artificio, fra l’assenza e la presenza;⁹³ ma più che altro, problema costituito dal testo, sequenza di significanti stracarichi di significati codificati, e tuttavia accostati in modo da favorire slittamenti, inversioni ed eloquenti reticenze virtuali.

Il sonetto LXXVII

Per mirar Policeto a prova fiso,
con gli altri ch’ebber fama di quell’arte,
mill’anni, non vedrian la minor parte
de la beltà che m’ave il cor conquiso;
ma certo il mio Simon fu in paradiso,
onde questa gentil donna si parte;
ivi la vide, et la ritrasse in carte,
per far fede qua giù del suo bel viso.

⁸⁸ Santagata 2004: 91.

⁸⁹ Noferi 1962: 127.

⁹⁰ Cfr. Gentile 1969: 47-48.

⁹¹ Noferi 1962: 114.

⁹² Bettini 1992: 5.

⁹³ Cfr. Bettini 1992: 7-8. “Il ritratto è un punto di passaggio, un varco stretto fra la luce e il buio. Come un fragile velo di carta, basterà spingerla in un senso o nell’altro, quell’immagine dipinta, ed essa potrà richiamare alla vita oppure alla morte. Ciò che più tortura è l’oggetto che ci consola” (ivi).

L'opra fu ben di quelle che nel cielo
si ponno imaginar, non qui tra noi,
ove le membra fanno a l'alma velo.
Cortesia fe'; né la potea far poi
che fu disceso a provar caldo et gielo,
et del mortal sentiron gli occhi suoi.

La prima quartina del sonetto LXXVII, o “proposizione” ciceroniana,⁹⁴ da includere fra i “principi per distacco dalla preistoria taciuta” della tipologia di Adelia Noferi,⁹⁵ inizia con un *adynaton* iperbolico, che pone in primo piano, nella iniziale subordinata concessiva, l'evocazione di Policleteo, sinonimo della perfezione rappresentativa in assoluto, quale autore del canone scultoreo basato sulle proporzioni matematiche e quindi, secondo Platone, familiare dell'idea della bellezza perfetta, universale, che può prescindere dalla osservazione e dalla mimesi di modelli sensibili, mere ombre dell'ideale.⁹⁶ Al nome di Policleteo, già di per sé funzionante come elativo iperbolico, vengono affiancati anche “gli altri ch'ebbero fama di quell'arte”, cioè tutti i pittori e gli scultori, ma non è chiaro se il gruppo comprenda solo gli artisti figurativi dell'antichità, o proprio *tutti* gli artisti figurativi, Simone incluso.⁹⁷ Comunque, il coro insigne reso soggetto di una condizionale impossibile (‘anche se osservassero attentamente per mille anni’) si rivela destinato a venir degradato dalla seconda metà della quartina, e la sua evocazione appare piegata alla litote intesa ad affermare da parte del soggetto lirico, in modo evasivo, la superiorità dell'oggetto dell'innamoramento (‘la bellezza che mi ha fatto innamorare rimarrebbe per loro ugualmente invisibile e, presumibilmente, irriproducibile, o quasi’). Sebbene la quartina sfrutti un modulo retorico consacrato e un motivo preguo del ricordo del *Purgatorio* X, 28-33 – anche nel contesto dantesco, infatti, l'arte impareggiabile di Policleteo, tanto celebrata da Platone e dalla tradizione che ne deriva, sarebbe umiliata dal confronto con i bassorilievi del primo girone

⁹⁴ Noferi 1962: 123.

⁹⁵ Cfr. Noferi 1962: 76.

⁹⁶ Cfr. *The Dictionary of the History of Ideas* 1973-1974: 578-584.

⁹⁷ Tale ambiguità risulta riconducibile al terzo tipo della classificazione di William Empson, quello della generalizzazione di un'idea che non permette di appurare se si intenda illustrare l'appartenenza di un caso concreto (qui quello di Simone Martini) alla regola o alla eccezione (cfr. Empson 1963: 121). Il paragone implicito tra Policleteo e Simone dimostra un altro aspetto caratteristico del terzo tipo di ambiguità elaborato da Empson: “La comparazione reciproca può degradare invece di elevare ambedue i termini” (Empson 1963: 117, traduzione mia).

purgatoriole⁹⁸ – e sebbene indubbiamente faccia ricorso all'insieme dei concetti estetici di Platone, prima ancora di subire una revisione interpretativa dal proseguimento della lettura del sonetto, l'esordio sembra introduzione in un teatro d'ombre piuttosto che all'affermazione di una bellezza equivalente all'Idea sovrasensibile. In primo luogo, se Policleteo sta tradizionalmente per il simbolo per eccellenza dell'arte non mimetica, quella che opera per ispirazione divina in quanto permette all'artista di conoscere i rapporti interiori, invisibili della perfezione, senza curarsi delle apparenze fenomenali, e se tale sua qualità gli verrà negata dalla seconda quartina per venir assegnata invece a Simone Martini (che l'avrebbe ricevuta "in paradiso"), perché l'ipotesi dell'adynaton implica che Policleteo non potrebbe raggiungere quel risultato per quanto 'mirasse fiso', cioè per quanto si sforzasse di percepire l'oggetto con i sensi per mezzo di un'osservazione attenta?⁹⁹ Lo stesso modello della riproduzione figurale si fa oscuro, non univocamente "lo stesso": essendo da scartare l'ipotesi che "la beltà" sia da intendere come 'l'idea trascendente del bello', che certamente non potrebbe essere preclusa all'autore del canone della bellezza assoluta, rimane da chiedersi se "la beltà" si riferisca all'immagine visibile del suo corpo che ha fatto innamorare il poeta tramite il senso della vista (secondo la descrizione del potere che sugli occhi degli iniziati ha la manifestazione terrena della bellezza esposta nel *Fedro* di Platone, codificata da Andrea Cappellano¹⁰⁰ e appropriata da tutta la lirica d'amore cortese e stilnovistica) e pertanto circoscritta unicamente alla vista spirituale dell'amante, oppure alla stessa immagine corporea della donna empirica, in carne ed ossa, tale quale si offre allo sguardo di chiunque. Se, infatti, si tratta della "beltà" tutta interiorizzata dal soggetto lirico, è ovvio che gli

⁹⁸ Rispetto al richiamo dantesco a Policleteo, quello petrarchesco inverte l'ordine dei termini di paragone: mentre Dante enuncia l'elemento superiore per primo, per stabilirne la qualità compiutamente positiva e per metterla in risalto successivamente sullo sfondo del confronto iperbolico con l'opera di un artista perfetto, il Petrarca non soltanto differisce la menzione del termine privilegiato, ma lo presenta in forma sintattica del complemento di specificazione della sua "minor parte", come frammento di un tutto indefinito. All'effetto alquanto sminuito della sua comparsa discorsiva contribuisce notevolmente la negazione della litote ("non vedrian la minor parte...") che restringe l'idea della totalità e della squisitezza eccedenti la vista perfino degli artisti più illustri, che pur dovrebbe contraddistinguere "la beltà" in questione. L'offuscamento del senso letterale dovuto all'uso intricato di negazioni è pure segnalato da Empson tra le ambiguità del settimo tipo (cfr. Empson 1963: 207).

⁹⁹ È vero che Senofonte, nei *Memorabilia* III, 10, 6, riporta l'episodio in cui Socrate commenta l'esecuzione di sculture che sembrano dotate di vita ad opera di Policleteo, sostenendo il primato dell'osservazione attenta dell'oggetto rispetto all'applicazione del canone di proporzioni, cfr. *The Dictionary of the History of Ideas* 1973-1974: 582.

¹⁰⁰ Cfr. Bertolani 2005: 182.

esperti del mestiere delle arti figurative non avrebbero nessun contatto con tale bellezza privata, accessibile solo allo sguardo interiore del soggetto poetico; se invece il modello della loro rappresentazione dovesse essere la persona storica di Laura de Noves, la sua riproduzione pittorica – anzi, la stessa percezione visiva di lei – sarebbe, pare, ugualmente inesatta o inferiore rispetto a quell'originale che ha suscitato l'amore del Petrarca. Perché? C'è da presumere che alla bellezza particolare amata dal Petrarca non corrispondano né il preconconcetto ideale sorto nella comune patria spirituale delle anime e risuscitato dall'anamnesi platonica, né il referente storico nella sua manifestazione visiva dalle fattezze suscettibili di fungere da modello all'arte figurativa; non ci sono corrispondenze esatte a quella bellezza, perché quella bellezza semplicemente non è riproducibile, essendo unica e riservata al solo sguardo "fiso" del soggetto lirico;¹⁰¹ ma quella sua unicità o risiede solo nell'animo del poeta, e non in un'idealità eterna che, in tal caso, sarebbe senz'altro afferrabile dal canone di Policletto; o adorna la persona fisica della donna in modo eccezionale al punto da resistere, incommensurabile ai canoni, a qualsiasi inquadramento visivo altrui; possibilità quest'ultima ben paradossale, dato il ricorso magari negativo alla codificazione scultorea antica per rendere la misura della sua irriducibilità a figurazioni consacrate. Che non sia riproducibile neanche verbalmente, lo attestano tanti componimenti in cui il soggetto-poeta si dichiara incapace di pareggiarla,¹⁰² tanti altri in cui si astiene da qualsiasi immagine,¹⁰³ e lo stesso sonetto che stiamo leggendo, parimenti al suo gemello "disuguale" LXXVIII, affatto privi di passi efrastici.¹⁰⁴ Se tuttavia ritorna

¹⁰¹ "Dico che, perch'io miri / mille cose diverse attento et fiso, / sol una donna veggio, e 'l suo bel viso" (CXXVII, vv. 12-14), il suo "viso più che humano" (ivi, v. 46) che, però, acceca pure lo sguardo del soggetto "da presso" (ivi, v. 48), ma lo acceca e gli si sottrae appunto per la sua presunta unicità ("sempre si mostra quel che mai non vide / occhio mortal, ch'io creda, altro che 'l mio", ivi, vv. 50-51), seppure limitata dalle incertezze proprie della "sembianza" esteriore ("si mostra", tanto diverso dal certo e collettivo "Mostrasi si piacente a chi la mira" dantesco) e dalla ragionevole cautela che al soggetto impone la consapevolezza dello statuto congetturale delle sue percezioni soggettive ("ch'io creda").

¹⁰² Cfr. ad es. "a voler poi ritrarla, / per me non basto", CXXV, vv. 36-37; cit. anche da Hirdt 1983: 444.

¹⁰³ Cfr. Bosco 1968: 157.

¹⁰⁴ "La comunicazione poetica si ferma agli effetti psicologici che suscita un paragone fra il modello e il dipinto; il ritratto è presente per via di elisioni, non di rilievi, per sineddoche e per litote, non per ipotiposi", Pozzi 1979: 4. Stranamente, lo studioso sostiene che "la presenza del ritratto [...] è irrilevante" (ivi) e che, nel Petrarca come nei petrarchisti, "fra pittura e poesia non ci sono rapporti" (Pozzi 1979: 22), anche se proprio "la presenza del ritratto" nel sonetto

altrove a dipingere la sua figura verbalmente, è con la chiara consapevolezza della distanza fra la parola e la cosa, che mette in moto il desiderio di approfondire lo strazio nostalgico insistendo a ri-presentare la presenza della sua assenza,¹⁰⁵ ed

– o, più accuratamente, la sua evocazione discorsiva, che è dunque l'assenza di fatto del ritratto – accresce il numero di “mediazioni” (Pozzi 1979: 21) che Pozzi considera caratteristiche della “comunicazione linguistica”, in quanto questa “dichiara la non presenza del referente” in modo “analogo [...] a quello di certa pittura astratta, quando dichiara la non presenza dell'oggetto a cui parrebbe riferirsi” (Pozzi 1979: 22). Risulta evidente che per “analogia” Pozzi intende l'assenza di rassomiglianza iconica come equivalente dell'assenza del referente, supponendo erroneamente, per fallacia referenziale, la presenza di questo nella pittura che riproduca i suoi tratti iconici. In fondo, il rapporto fra pittura e poesia evocante la pittura assente consiste appunto nel dichiarare doppiamente la non presenza del referente, nel frapporre fra il discorso poetico e il modello referenziale la mediazione di un altro tipo di codificazione artistica.

¹⁰⁵ “La presenza di un'assenza” sono i termini con cui, nel passo de *La part du feu* di Maurice Blanchot citato in Noferi 1979: 50, viene descritta la condizione dell'immagine poetica come espressione dell'ambivalente desiderio di possesso e di distruzione dell'originale, il lutto per il vuoto lasciato dal referente e insieme il dominio di quel vuoto intorno al quale s'intesse la “tela novella” del già citato sonetto XL del *Canzoniere*. Il sintagma viene ripreso e sviluppato ulteriormente da Adelia Noferi come definizione del tempo e dello spazio del *Canzoniere* (Noferi 1979: 59; cfr. 52, 53, 57), costruiti sulla nozione della “distanza invalicabile che separa le parole dalle cose, il segno dal referente” la quale “richiude lo spazio del linguaggio nello spazio dell'assenza della cosa, nella funzione del simbolico, nella ‘falsità’ dell'immagine” (Noferi 1979: 53), nozione che al Petrarca, secondo la Noferi, viene mutuata dal *De Magistro* di Agostino. Su un'interpretazione affine delle “parole morte” del sonetto XVIII 12, cfr. Tassoni 1999: 15-28. Boysen (2003) stabilisce la connessione fra l'ossimorica oscillazione della assenza/presenza e “the dynamics of Petrarch's *voluptas dolendi*” (Boysen 2003: 176) nei termini del gioco del *fort/da* esaminato da Freud nell'*Al di là del principio del piacere* (cfr. *ivi* e sgg.), volto al superamento del dolore della perdita originaria, quella della madre, per mezzo della sostituzione simbolica; tale rassegnazione alla presenza sostitutiva del segno/simbolo al posto della cosa assente costituisce, nel pensiero di Lacan, la soglia della costituzione del soggetto imperniato sull'inappagabilità del desiderio, che corrisponde, secondo Boysen, alla funzione ambivalente dell'amore nei confronti del soggetto petrarchesco. – La stessa formula di Blanchot, ripetuta a proposito di ogni immagine da Nancy (“L'immagine donne une présence dont elle est dépourvue [...] à ce qui, étant absent, ne saurait la recevoir”, Nancy 2003: 126), si applica alla natura della parola in quanto tale (“La parola mi dà ciò che significa ma prima lo sopprime. [...] È l'assenza di questo essere, il suo nulla”, Maurice Blanchot, *Da Kafka a Kafka*, trad. it. di R. Ferrara *et al.*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 29, qui riportato da Borch-Jacobsen 1999: 200); cfr. anche Miller 1992: 61, poiché anche il testo è un'immagine (cfr. Nancy 2003: 125). La parola e l'immagine, infine, per Derrida che risale le orme di Heidegger, ripetono il destino della cosa stessa, la cui presenza non fa che ricordare la propria assenza passata, futura e presente, il suo esser ridotta a mero significante di sé: “... la représentation parfaite est toujours déjà autre que ce qu'elle double et re-présente. [...] La duplication de la chose dans la peinture [...] ouvre l'apparaître comme absence de la chose à son propre et à sa vérité. Il n'y a jamais de peinture de la chose même et d'abord parce qu'il n'y a pas de chose même” (Derrida 1967a: 412).

è da quel desiderio a sua volta messa in moto: è il desiderio (“Amor”) che “vuol ch’i’ depinga a chi no ’l vide, e ’l mostri” (CCCIX, 5), coinvolgendo gli altri a partecipare non a un’impossibile manifestazione comune dell’originale, bensì alla visione nonché mediata, costituita dal discorso lirico.¹⁰⁶ Questa volta, la sua assenza compare negata (per il momento) alla riproduzione pittorica; eppure, la stessa idea di contemplarne la possibilità sembra dettata dal desiderio di mantenere quella presenza negativa per mezzo di una nuova istanza mediatrice, aggiunta a quella del discorso poetico, frapposta fra l’io desiderante e il luogo, forse vuoto, della proiezione dell’oggetto desiderato.¹⁰⁷

La quartina, dunque, sovverte in anticipo la gerarchia di valori platonica, insinuando la predilezione per le ombre proiettate al posto della universale idealità onnipresente. Ma l’incertezza circa la possibilità di stabilire un rapporto soddisfacente tra la riproduzione e l’originale, e soprattutto riguardo allo statuto ontologico di questo, viene dissipata, almeno in apparenza, dalla seconda quartina, che sembrerebbe confermare la tesi secondo cui nel sonetto “rimane salvaguardato il pensiero fondamentale della dottrina platonica dell’anamnesis”:¹⁰⁸ ‘nonostante una qualche riproduzione di tale “beltà” sia preclusa agli artisti più insigni, il “mio Simone” – mio perché mio amico, ma anche perché pilotato dalla mia commissione – pare esserci riuscito, avendo avuto modo di percepirla “in paradiso”, sciolto da ostacoli corporei’, e di renderla come pura immagine interna, quale vero artista platonico capace di prescindere dalla mimesi. Eppure, l’elogio dell’arte di Simone¹⁰⁹ – gravato, però, dall’insinuazione già accennata della prima quartina, che anche lui sia compreso tra gli altri artisti figurativi

¹⁰⁶ “Il λόγος lascia vedere qualcosa (φαίνεσθαι) e precisamente ciò su cui il discorso verte. [...] Il discorso lascia ‘vedere’ απο..., cioè a partire da ciò stesso di cui si discorre. Nel discorso [...], nella misura in cui esso è genuino, ciò che è detto deve esser tratto da ciò intorno a cui si discorre, in modo che la comunicazione discorsiva, in ciò che essa afferma, renda manifesto e come tale accessibile agli altri ciò intorno a cui discorre. [...] E [...] poiché il λόγος è un lasciar vedere, per questo esso può essere vero o falso” (Martin Heidegger, *Essere e tempo*, cit. secondo Mikkel Borch-Jacobsen 1999: 148).

¹⁰⁷ A proposito di tale procedimento del Petrarca, Francette Pacteau sottolinea la “priorità dell’arte rispetto alla bellezza naturale corporea” (Pacteau 1994: 21), rimandando all’affermazione di Barthes secondo cui ogni “bellezza viene riferita a innumerevoli codici” (ivi). “Una volta posta la circolarità infinita, il corpo stesso non può sfuggirle: il corpo reale (dato per tale dalla narrazione) è la replica di un modello articolato dai codici dell’arte” (Barthes 1970: 62).

¹⁰⁸ Hirdt 1983: 443.

¹⁰⁹ La costruzione dell’elogio sul paragone con i massimi artisti greci attinge, come il sonetto CXXX, a un luogo comune delle biografie di artisti dall’antichità al rinascimento al *Chef d’œuvre inconnu* di Balzac, la rivalità fra artisti, cfr. Kris e Kurz 1979: 120 sgg.

– cela un altro sospetto: se Simone vide Laura “in paradiso”, dove io non sono mai stato – altrimenti non avrei tanta difficoltà di riprodurla in modo univoco ed integrale in rime – il modello da lui dipinto non corrisponde affatto alla *mia* Laura. Io, al contrario, sono ossessionato dall'immagine del suo corpo, incatenato alla sua bellezza terrena e condannato a patire della mia “disuguaglianza” rispetto alla verità della sua anima, che per me resta mera congettura; io mi limito a esclamare “Costei per fermo nacque in paradiso!”, CXXVI, v. 55, e a riportare in modo mimetico le mie parole come se fossero d'un altro, non l'immagine paradisiaca di lei, essendo io “diviso” (ivi, v. 59) – per colpa dell’“oblio” (ivi, v. 56) che è il contrario dell’anamnesi, impostomi dalle sue ammalianti, per quanto metaforicamente “divine”, manifestazioni fenomenali – sia da quel paradiso che “da l'immagine vera” (ivi, 60). La *mia* Laura è pertanto disuguale rispetto all'immagine dipinta dal mio Simone, la quale magari sarà quella vera, a me stesso fatalmente inaccessibile.

L'immagine, vera?

Se, nell'argomentazione sopra esposta dell'ipotesi sul senso della quartina, qualcosa potrebbe destare perplessità da parte dei lettori consumati dei *Rerum vulgarium fragmenta*, è certamente il ricorso, a prima vista scandalosamente inaccurato e gratuito, a sintagmi smembrati tratti dalla canzone CXXVI, sposati a interpretanti del tutto opposti a quanto la tradizione esegetica dà per scontato. Il rinvio all’“immagine vera” (CXXVI, 60) si affaccia, tuttavia, come confronto necessario al tentativo di chiarire i termini del problema posto dal fatto che il sonetto LXXVII definisce la possibilità dell'adeguatezza tra la riproduzione e l'originale in via negativa: sembra recare notizie sulle repliche che *non* corrisponderebbero alla “vera” Laura e su quella che ha il diritto di vantare tale conseguimento, ma a proposito della versione pregiata, quella di Simone, rimane reticente circa la questione se l'eccezionalità del suo risultato consista nell'aver colto proprio “la beltà” che ha “conquiso” il cuore del soggetto dell'enunciazione, o una “beltà” in qualche modo più vera, dato che l'eccellenza del ritratto martiniano non viene più commisurata al giudizio individuale e privato del soggetto, bensì qualificata tale sullo sfondo vago di una apparente “certezza” (“ma certo”, LXXVII, 5) riguardo alla sua equivalenza “oggettiva” alla natura paradisiaca dell'originale, di cui il soggetto non può più fornire una testimonianza affidabile; se, cioè, l'opera di Simone, a differenza degli immaginari sforzi di insigni artisti classici, vi sia

riuscita avendo il pittore “mirato fiso” lo stesso modello, la stessa *vera immagine* da riprodurre. La difficoltà di determinare dove stia la “verità” e che cosa assicuri a un’immagine – sia quella impressa agostinianamente nella memoria del soggetto lirico che quella riprodotta verbalmente o figurativamente – lo statuto di veridicità, ricorda la confusione ontologica del soggetto lirico “documentata” dalla canzone CXXVI, 54-63, indotto a chiedersi sul livello di “realità” a cui attribuire le proprie percezioni fantasmatiche, e di conseguenza sul valore di significato veridico da ascrivere ai significanti visivi che lo assillano:

Quante volte diss'io
allor pien di spavento:
“Costei per fermo nacque in paradiso!”
Così, carco d'oblio,
il divin portamento,
e 'l volto, e le parole, e 'l dolce riso
m'aveano, et si diviso
da l'immagine vera,
ch'i dicea sospirando:
“Qui come venn'io, o quando?”
credendo esser in ciel, non là dov'era.

Contestare la lettura univoca della “immagine vera” come “effettiva realtà delle cose”,¹¹⁰ come “contingenza, o situazione reale”¹¹¹ da cui il soggetto della canzone CXXVI sia “separato [...] per effetto dell'oblio”, il quale lo trasporterebbe nel “luogo risorto della memoria” che “è il paradiso”,¹¹² sembrerebbe contravvenire alla regola dell'economia interpretativa. Eppure, è proprio il senso di spaesamento atemporale enunciato dai versi citati a suggerire che un simile spianamento della frase interrogativa posta in regime del discorso diretto (e quindi attribuibile a

¹¹⁰ Dal commento di Alberto Chiari (Petarca 1985: 234; “la realtà”, commento di E. Fenzi al *Canzoniere* (Petarca 1993). Altrove, Fenzi intende “la realtà rimossa, quella vera” come “il presente della morte di lei” (Fenzi 2003: 82).

¹¹¹ Agosti 1993: 43. Molto meno univoco è il commento leopardiano, che insiste sulla totale mancanza di appigli ontologici e temporali: “Il divino portamento della persona, il volto, le parole e il soave riso di colei m'avevano sì fattamente carco d'oblio, cioè *confuso e tratto d'intendimento*, e così diviso dall'immagine vera, cioè *alienato dalla vera opinione, dal concetto vero, dal conoscimento di ciò che io vedeva*, per modo ch'io dicea sospirando” (Petarca 1999: 158, corsivo mio).

¹¹² Agosti 1993: 43.

un soggetto dell'enunciazione di secondo grado, non assolutamente identico all'istanza enunciativa sovrastante), seguita dal riferimento congetturale di due possibilità, tra cui una in forma negativa, riduce la domanda, la congettura e la proposizione subordinata negativa dei vv. 62-63 alla semplice affermazione di una certezza, contraddetta dall'intrico sintattico che ostacola, in fondo, qualsiasi appuramento di fatto. Nulla garantisce l'identificazione del luogo risuscitato dalla memoria al paradiso, circoscritto dal discorso diretto proprio come effetto del discorso, atto a trasformare in antifrasi la locuzione "per fermo" (v. 55), ugualmente incerta quanto l'avverbiale "certo" del LXXVII, 5. L'enfasi iterativa (introdotta da "Quante volte diss'io", v. 53) potrebbe situare temporalmente l'esclamazione in qualsiasi punto della rivisitazione mentale del mitico evento fondatore, o anche farla coincidere con questo in un punto, moltiplicando infinitamente l'attimo del "momentaneo" smarrimento rispetto alla "realtà", e pertanto indicare il generale senso di disorientamento e di vertigine dovuto alla perdita di limiti ontologici fra la memoria, l'immaginazione, il desiderio, la carnalità del presente immediato e la spiritualità dell'eterno, "come reinvenzione dal principio, ricostruzione di realtà diverse in un diverso tempo, intangibile questo e fermo (dunque quasi atemporale) fuori da ogni vicenda cronologica, in una sorta di incantato delirio".¹¹³ Inoltre, dato il sostrato platonico-cristiano della semantica del *Canzoniere*, l'oblio è un pericolo che difficilmente potrebbe gravare sulla realtà empirica, data la relativa svalutazione di questa nel disegno della raccolta, all'insegna della raccomandazione del *Fedone*,¹¹⁴ sì invece sulla capacità di anamnesi dell'anima, come condizione terrena – "ove le membra fanno a l'alma velo" (LXXVII, 11) – che distoglie dalla conoscenza originaria e cancella l'impronta della verità, moltiplicando i simulacri o immagini secondarie dell'idea e favorendo, appunto, il distacco dall'*immagine vera*. In tal caso, invece di fungere da punto di riferimento alla memoria del cielo, "il divin portamento" (CXXVI, 57) e i suoi significanti affini potrebbero annoverarsi benissimo fra tali immagini ingannevoli, provocatrici dell'oblio,¹¹⁵ manipolando in senso antifrastico l'eco

¹¹³ A. Noferi 1962: 66.

¹¹⁴ Cfr. Boysen 2003: 175.

¹¹⁵ Tale senso può essere corroborato dall'accostamento del sintagma "diviso / da l'immagine vera" al *Purgatorio* XXX, 130-131: "e volse i passi miei per via non vera, / immagini di ben seguendo false", fatto da Vickers 1981: 1-11. Fenzi riporta la segnalazione della Vickers, ma non ne trae le conseguenze: continua a intendere "la pernicioso illusione insita nella divinizzazione dell'attimo, l'inganno di una estatica quanto fittizia atemporalità" (Fenzi 2003: 97), "L'illusione edenica" (Fenzi 2003: 98) come oblio della realtà circostante, e non come oblio della verità/eternità.

intertestuale dell'“affermazione della sembianza angelica della donna” risalente alla canzone *Al cor gentil rempaira sempre amore* di Guinizzelli.¹¹⁶

L'analisi in chiave lacaniana della canzone presentata da Agosti, che la qualifica come “canzone dei feticci”,¹¹⁷ equipara “la dimensione celeste” all'“eternità stessa del desiderio”¹¹⁸ di cui sarebbero depositari gli “oggetti parziali” o sostitutivi dell'integrità irrestituibile.¹¹⁹ Ma se il cielo è il luogo della totalità originaria sempre-già-perduta-in-anticipo, il soggetto, legato ai soli feticci creati e resi irreali dalla memoria, non può che aspirarvi (per mezzo dell'uso assiduo dello stupefacente “vago errore”, v. 51, tanto da contrarne la dipendenza: “Da indi in qua...”, v. 64), rimanendone eternamente distaccato e proprio di quel distacco alimentando l'“eternità del desiderio”; “credendo esser in ciel, non là dov'era” (v. 63), il soggetto subisce un'allucinazione, poiché prende per vera l'immagine del “ciel” (fusa e confusa con il paesaggio della scena originaria e con la traccia mnemonica di questo) che gli sfugge. La sola immagine vera deve essere quella del cielo; nel contempo, però, l'immagine che ne ha il soggetto non può essere quella vera. A detta di Roland Barthes, l'essenza dell'immagine sta appunto nell'esserne divisi: “Voici, donc, enfin, la définition de l'image, de toute image: l'image, c'est ce dont je suis exclu”.¹²⁰

L'“immagine vera”, dunque, parteciperebbe piuttosto dell'area semantica del “vero valor” (XXV, 86), traguardo obbligatorio ma non raggiungibile per l'anima umana. Nondimeno, il sintagma potrebbe riferirsi anche alla ‘verità sommersa nel passato’ (‘sono diviso da quanto è realmente accaduto o stato visto da me quel giorno e in quel luogo che ho eretto a mio mito personale’) o al ‘referente’ (‘ne sono diviso in quanto esso è ridotto a immagine-parola’). L'ambiguità della “immagine vera” o “forma vera” (XVI, 14), dunque, è inestricabile: nel sonetto XVI, uno degli esempi della “suprema ambiguità” petrarchesca,¹²¹ il parallelismo

¹¹⁶ Santagata 1999: 91.

¹¹⁷ Agosti 1993: 39.

¹¹⁸ Agosti 1993: 43.

¹¹⁹ Cfr. Agosti 1993: 44; “Dunque: dal raso-terra dei feticci [...] all'altezza della dimensione celeste” (ivi).

¹²⁰ Barthes 1977: 157.

¹²¹ Santagata 1999: 181. A questa rassegna provvisoria delle menzioni di “forme vere” che subiscono capovolgimenti di segno nei *Rvf*, si potrebbe aggiungere l'immagine della fenice della “canzone delle visioni” CCCXXIII (“veder forma celeste et immortale / prima pensai...”, vv. 52-53), inserita nella sequenza di altre allucinazioni – o eventi visionari? – catastrofiche. Secondo l'interpretazione di Santagata, “le visioni [...] raccontano la caduta rovinosa e senza compenso

– costruito, secondo Santagata, sulla “confittualità” del registro etico-religioso della *peregrinatio sacra* e di quello profano, cortese e galante¹²² – fra la vera icona di Cristo ricercata dal pellegrino e la profana “forma vera”¹²³ di Laura ricercata dal poeta “in altrui” offre varie possibilità d’intesa: ‘mentre il pellegrino venera l’unica vera impronta del volto di Gesù che è la verità stessa, io venero l’immagine del volto della donna in una moltitudine di repliche ingannevoli in cui la mia mente la imprime’; ‘inoltre, rispetto alla vera impronta di chi è il sinonimo della verità, le copie fittizie del vostro volto e il vostro volto stesso forse sono proprio l’inverso, cioè forme ingannevoli’; ‘la vostra vera forma, quella che rileva dall’idea divina, sono costretto a cercarla nei tratti della vostra sembianza terrena, non vera’; ‘la verità del vostro volto nelle mie rime consiste appunto delle forme altrui, dei volti di donne letterarie dei miei precursori’.¹²⁴

di una Laura culturale e artificiale, di un universo di simboli e di segni che il poeta umanista, con un atto di presunzione, aveva ritenuti immortali, come se emanassero dalla divinità stessa. Di fronte alla morte concreta e reale, gli dei della poesia denunciano la loro fallacia, la loro impotenza a fare fronte agli eventi, la loro incapacità di consolare. Costretti a confrontarsi con il Dio che dona gioia e sicurezza nel momento supremo, si rivelano una illusione” (Santagata 1999: 221). A prescindere dal sospetto che la sopravvivenza tanto della canzone stessa, quanto della raccolta intera, contraddicano la tesi sul valore dimissionario del testo poetico, il disastro della “forma celeste et immortale” sembra coincidere invece con il distacco fatale dalla “immagine vera” e dalla “forma vera”, sia che si tratti di forme autenticamente divine o di simulacri artificiosamente “culturali” e vanamente simbolici.

¹²² Cfr. Santagata 1999: 173-193; cfr. anche Santagata 2004: 226. L’interpretazione del XVI come parodia della letteratura sacra, proposta da Santagata, viene rifiutata da Fenzi 2003: 25. Per le interpretazioni in chiave platonica della terzina, cfr. nota 77; sulle interpretazioni dell’ultima terzina controversa del XVI, cfr. Fenzi 2003: 20-32.

¹²³ “‘Forma vera’ significa letteralmente Veronica: ‘vera icon’, immagine vera. Con il che l’amante fa delle donne che incontra altrettante Veroniche, altrettanti simulacri della ‘vera immagine’ della sua”, Santagata 1999: 182.

¹²⁴ Ricordo che “in altrui” viene ormai tradizionalmente interpretato come “nelle fattezze delle altre donne” (ed è il senso su cui si innesta, modificandolo, l’ultima delle parafrasi esposte sopra, mentre le precedenti accettano il suggerimento di Barberi Squarotti (cfr. Fenzi 2003: 18), secondo cui il sintagma si riferirebbe ugualmente alla fenomenicità di Laura); ma l’indeterminatezza del pronome permette ai critici anche altre letture: “un’allusione al ritratto di Simone Martini”, Fenzi 2003: 38; “nella Veronica stessa”, Bertolani 2005: 177.

Fede in carte

In altri termini, Simone dipinse “certo” qualche cosa di certo – l'*eidōs*, l'“ydea” che deve esser servita da “exempio” alla Natura per creare “quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse / mostrar qua giù quanto lassù potea” (CLIX, 1-4)¹²⁵ – mentre io, per quanto proteso a fare altrettanto, illudendomi deliberatamente di poter trascendere gli oggetti parziali che soli ho a disposizione e far crescere le ali alla mia anima per elevarmi all'assoluto, come suggerito dal *Fedro* (“per le cose mortali, / che son scala al Fattor, chi ben l'estima”, CCCLX, 138-139), continuo a contemplare proprio quelle “sembianze”¹²⁶ (“d'una in altra sembianza”, ivi, 142),¹²⁷ quelle “membra” che “fanno a l'alma velo” (LXXVII, 11), quel “bel sembiante humano” (CLXX, 1), quelle “belle spoglie” (CCLXVIII, 71; cfr. CCI, 14), quella “vesta” o “terrena scorza” (CCLXXVIII, 3), quel “cieco legno” (LXXX, 13), “corporeo velo” (CCLXIV, 114) o “mortale / carcer” (CCLXIV, 7-8), involucro ingombrante da cui Simone si sarebbe svincolato con l'aiuto della divina ispirazione, come sta scritto nell'*Ion* 532.¹²⁸ Talvolta le “membra” sono forzate a fungere – si direbbe stilnovisticamente, se fosse pensabile la menzione di una parte specifica del corpo come veicolo dell'esercizio del miracolo angelico – da rappresentanza speculare del *vero*, cioè dell'*immagine vera*, di quell'altra, *vera*

¹²⁵ Si noti, però, che la quartina in questione del CLIX riveste la forma interrogativa, sfruttando una delle strategie enunciative derealizzanti del Petrarca: “In qual parte del ciel, in quale ydea / era l'exempio [...]?” (vv. 1-2).

¹²⁶ Si noti che nel passo appena citato della canzone CCCLX “le cose mortali” appaiono come “scala al Fattor” *soltanto* a “chi ben l'estima”, il quale, a detta del sonetto I, coincide solo *in parte* col soggetto lirico/autore implicito. Santagata annovera il CLIX tra quelli della forma Correggio che, alternati a componimenti di stile “disuguale”, contribuiscono all'“antinomia fra i due ritratti, positivo e negativo, non [...] superata: anzi, è semmai aggravata da un maggiore disordine complessivo. Voglio dire che l'alternarsi di marche ‘petrose’ e di marche ‘stilnoviste’ non sembra rispondere ad alcun piano preordinato. Sarebbe eccessivo parlare di casualità, ma è certo che gli accostamenti avvengono in base a criteri che non contemplano né quello della coerenza dei personaggi, né quello della progressione lineare della storia” (Santagata 2004: 222-223). Però, se un criterio c'è, è tale da permettere a A. Noferi di considerare il *Canzoniere* come “unitario” malgrado il “disordine complessivo” sottolineato da Santagata, si potrebbe qualificare come quello della disuguaglianza sistematica.

¹²⁷ Nel contesto specifico della canzone CCCLX, l'esposizione delle tesi di Platone è messa in bocca non al soggetto lirico, ma all'Amore da lui citato al tribunale della Ragione; di conseguenza, la possibilità stessa di elevarsi a Dio per mezzo delle amate “cose amate” rimane una teoria non verificata, e forse neanche presa sul serio né contemplata come probabile dal soggetto lirico.

¹²⁸ A proposito della libertà dell'artista in Platone, cfr. Nahm 1950: 1-12.

bellezza (“quelle belle care membra oneste / che specchio eran di vera leggiadria”, CLXXXIV, 10-11); ma la metafora del rispecchiamento piega l'immagine del corpo femminile a tautologiche reduplicazioni narcisistiche o di quella immagine stessa (cfr. XLV, XLVI), o del soggetto lirico (cfr. CXLV),¹²⁹ e la lega dunque a un movimento circolare, senza approdi metafisici. Di conseguenza, essendo la “beltà che m'ave il cor conquiso” tutta sensibile, fatta di tracce visive e mnemoniche dell'immagine del suo corpo, la mia Laura, contraddittorio veleno e medicina, *pharmakon*,¹³⁰ sostegno necessario della sua “alma” poetica, manca il segno della Laura intelligibile dipinta da Simone. “Cortesìa fe”; né la potea far poi” imprigionato dal sensibile come me, né lo avrebbe potuto fare se fosse stato in me, prigioniero dell'immagine corporea; è stata una cortesìa l'aver ritratto Laura “per far fede qua giù del suo bel viso”; impresa impossibile per me – specie se intendo quest'ultimo verso così: ‘per trasformare la bella immagine del suo viso in un fondamento e in una prova tangibile della (mia?) fede, o perfino in una allegoria della fede, come la Beatrice della *Commedia* – la cui Laura con il suo bel viso non può ispirare fede, data la sua mutevolezza, contraddittorietà e determinazione in virtù dell'immagine del corpo, né confortare la fede di chiunque, per quanto io mi sforzi di presentarla quale strumento di elevazione a Dio’.

Ma se tanta perfezione, dovuta all'empatia di Simone con l'idea arcana della bellezza di Laura, deve essere stata immaginata “nel cielo” e “non qui tra noi”, in una vita anteriore all'impaccio della mortalità – quanto quella di Laura, tanto sua propria – come mai Simone giunse ad eseguirne il ritratto “in carte”? Come mai riuscì a mantenere intatta la visione interiore, protetta da offuscamenti terreni della sua visibilità, se la sua “opra” fu eseguita su commissione del Petrarca, come avvertirà il successivo sonetto gemello LXXVIII, 2? Infatti, sopra il binomio “celeste” formato dalla compresenza delle due anime, quella

¹²⁹ Per le ambigue valenze metaforiche del motivo dello specchio come discendenza agostiniana, cfr. Benjamin Boysen, articolo citato. Avvalendosi della tesi di John Freccero (“The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics”, *Diacritics* 5, 1975), secondo cui Laura sarebbe “a pure representation of the poet himself” (Boysen 2003: 166), l'illuminante saggio di Boysen esplora la struttura narcisistica del soggetto lirico petrarchesco.

¹³⁰ Il concetto platonico riferito all'ambivalenza della scrittura, studiato da Jacques Derrida nel celebre saggio “La pharmacie de Platon” (Derrida 1972), si addice perfettamente anche al corpo e all'immagine mnemonica di esso, in quanto segni correlativi alla, se non addirittura coincidenti con la scrittura poetica, di cui l'amore rappresenta quasi il sinonimo. “The ambiguity of love – which in the Christian and the courteous iconography of the Middle Ages is represented by the wound which simultaneously wounds and heals – is therefore originated in the ambivalent status which the other has been allotted by self-consciousness” (Benjamin Boysen 2003: 181).

di Laura e quella di Simone, nella perfezione dell'altro mondo, poi risuscitata "in carte" dalla rimembranza dell'artista non mimetico, aleggia un che di non detto, il coinvolgimento di un terzo elemento, apparentemente espulso, per la sua "disuguaglianza", dalla perfetta comunione fra il modello e il ritratto: è appunto l'autore implicito delle *Rime sparse*, e più specificamente il testo di queste, che assume lo statuto di traccia del ritratto tematizzato, di presenza dell'assenza del ritratto che è a sua volta la presenza dell'assenza del modello originale. Non sarebbe allora lecito supporre che l'elogio al privilegio anamnastico di Simone sia *adynaton* iperbolico, al pari della supposta mancata riproduzione ascritta a Policleteo – e agli "altri ch'ebber fama di quell'arte" – dalla prima quartina, sfruttamento dell'arbitraria produttività performativa del congegno retorico?¹³¹ Che il "vero" modello implicato e taciuto dal sonetto LXXVII, l'originale riprodotto da Simone, non fosse affatto il ricordo sovrasensibile dell'anima ideale di Laura, né l'aspetto percettibile della bella avignonese, bensì proprio il testo, con il suo "vario stile", stile disuguale, che costruisce la sua "immagine vera", la "forma vera", il discorso delle *Rime* come vera fonte e punto d'approdo del desiderio circolare, mandante e mandatario del ritratto, autore deliberato del differimento della propria meta, cioè del proprio "segno"? Come fa notare Adelia Noferi,¹³² Petrarca vi allude, oltre che nel LXXVIII, in altri due contesti, nel sonetto CXXX e nel *Secretum*: salvo che il CXXX sospende il senso dell'"immagine" (v. 9) a cui il soggetto si attiene fra quello del ritratto eseguito da Simone ("miglior mastro" degli artisti greci) e quello relativo all'impronta "scripta" o "dipinta" nella sua mente da Amore, "mastro" impareggiabile, il cui "alto ingegno" (v. 11) sarebbe superiore al mestiere non soltanto degli artisti come "Zeusi, o Prasitele, o Fidia" (v. 10),¹³³ ma implicitamente anche di Simone; mentre il discorso relativo

¹³¹ Tale possibilità ("uno dei tanti modi del parlare dissimulato del Petrarca", Noferi 1962: 20) sarebbe, a mio avviso, in pieno accordo con la illuminante messa in rilievo della qualità fondamentale della scrittura poetica del Petrarca come "*alieniloquio*: discorso 'altro' [...] o discorso dell'Altro, o l'Altro Discorso, l'Altro Linguaggio [...] che, *dentro* lo statuto del linguaggio, ne opera costantemente la contestazione e la destrutturazione, intralciandone la comunicatività, opacizzandone la trasparenza, intaccandone l'arbitrarietà, introducendo insomma nelle strutture linguistiche deputate alla trasmissibilità della parola, ciò che alla parola si oppone (appunto come 'indicibile')" (Noferi 1979: 45; cfr. 67). La stessa citazione viene riportata in nota da Agosti 1993: 33, per corroborare la tesi dello studioso sul linguaggio petrarchesco come "luogo della mancanza-a-essere" lacianiana (Agosti 1993: 32).

¹³² Cfr. Noferi 1962: 241.

¹³³ Cfr. il commento di Alberto Chiari (Petrarca 1985: 251). Rispetto ai pittori e scultori classici, la funzione dei massimi poeti dell'antichità appare inversamente analoga nel sonetto CLXXXVI:

rivolto al soggetto da Sant'Agostino nel *Secretum* contiene un "rimprovero" – o la "confessione" indiretta del soggetto, il quale allo stesso tempo ne prende le distanze per mezzo della virgolettatura che ne assegna ad altri il riferimento¹³⁴ – riguardo alla perversa indulgenza nel piacere del presunto dolore che si pasce dell'alterità di copie in modo tutt'altro che platonico.¹³⁵

Non potrebbe, allora, il "paradiso" in cui fu concepita l'"opra" di Simone significare un altro paradiso, il paradiso della (ri)produzione poetica il cui soggetto si pasce di copie, repliche, impronte, tracce di membra, spoglie, veli, godendo di

Laura sarebbe stata un modello più degno di Virgilio e Omero che del "rozzo" Petrarca. Lungi dal corroborare la tesi di una preferenza del Petrarca per la poesia sopra le arti figurative (anche se tale scelta sarebbe in accordo con l'attribuzione del privilegio dell'estasi divina ai poeti nel *Fedro*, in ciò superiori agli artisti figurativi che ne sarebbero privi secondo *Ion*, cfr. Kris e Kurz 1979: 42), l'inversione dei rapporti dipende piuttosto dalla "disuguaglianza" del "vario stile" che presiede all'intercambiabilità generale dei termini di tutte le antitesi petrarchesche, ossia, da "i processi di [...] disseminazione, reversibilità dei significanti, attraverso i quali il senso si produce *insieme, al di là, o contro* i significati espliciti delle sequenze di enunciati" caratteristici dell'"alieniloquio" petrarchesco (Noferi 1979: 66-67).

¹³⁴ Essendo il rimprovero tale da poter essere rivolto a chiunque: "un ritratto val meglio dell'amante, l'icona viene prima del referente", tale è la legge della "erotomania feticcistica" di Pigmalione messa in luce, secondo Bettini 1992: 80, dall'analisi freudiana della *Gradiva* di Jensen; lo attesta il punto relativo delle *Metamorfosi* ovidiane ("l'immagine val più del suo sembiante", Bettini 1992: 81), anticipazione di quanto sosterrà Roland Barthes riportato da Bettini: "per prima cosa noi amiamo un quadro" (cfr. Barthes 1977: 227), cit. in Bettini 1992: 85. "I poeti scrivono della propria amante perché l'amano, o amano la propria amante per poterne scrivere? Dobbiamo il *Canzoniere* a un grande amore, o è vero il contrario?" (Bettini 1992: 91). – La virgolettatura del discorso indiretto come tattica di distanziamento del soggetto dall'enunciato ricorre frequentemente nel *Canzoniere*; cfr. ad es. il caso esemplare del sonetto dialogato LXXXIV, in cui gli occhi e il cuore si accusano a vicenda dei guai recati dall'amore: nell'argomento degli occhi, che si scagionano ascrivendoli all'"altrui [...] errore" (v. 4), per cui "d'altrui colpa altrui biasmo s'acquista" (v. 14), la triplice ricorrenza di "altrui" potrebbe riferirsi, nonché al cuore, alla perentorietà dell'immagine-modello imposta sia agli "occhi" che al "cuore" dai precursori poetici. "L'image est péremptoire, elle a toujours le dernier mot; aucune connaissance ne peut la contredire, l'aménager, la subtiliser" (Barthes 1977: 158).

¹³⁵ "Ma che c'è poi di più folle del non accontentarsi di vedere di presenza il suo volto, che ti dava tutti questi affanni, e del cercare un'altra effigie di lei, dipinta dal genio d'un artefice insigne, che portavi sempre con te, per aver occasione di continue lacrime? E temendo che s'asciugassero, pensavi a tutti i mezzi che le stimolassero, mentre eri privo d'interesse per le altre cose" (Petrarca 1968: 634-35); se il "mastro" del CXXX, 11 viene inteso come Simone quale autore di "un'altra effigie" destinata a fungere da feticcio, alla stessa antiplatonica piacevolezza del differimento allude la seconda quartina del sonetto. Adelia Noferi riferisce la "voluptas dolendi" petrarchesca al "bisogno di ripetizione" (Noferi 1962: 62-63) nel senso della freudiana pulsione di morte, al di là del principio del piacere.

produrre sempre nuovi mezzi di distanziamento dall'“immagine vera”, al punto da scatenarne la moltiplicazione ulteriore in forma di illustrazione pittorica della propria secondarietà, destinata ad esser riaccolta come presenza dell'assente nell'ambito del testo che le sarà servito da unico “vero” modello? L'elogio all'eccellenza riproduttiva del “mio” Simone in tal caso sarebbe giustificato dal fatto che questo, a differenza degli artisti classici, è il solo ad aver potuto leggere i *miei* versi e le *mie carte*, per ricavarne “in [altre] carte” proprio quella “beltà che m'ave il cor conquiso”, a me, le cui rime sono la vera fonte della “beltà” in questione; quella beltà che sono solito travestire da pura “alma”, “alma gentil, chui tante carte vergo” (CXLVI, 2) che consiste appunto delle carte da me vergate, e quindi del corpo materiale e sensibile della scrittura. E tuttavia, lo stesso elogio non ne risulterebbe affatto meno ambiguo: il ritratto di Simone riproduce sì la *mia* Laura, ma nel contempo non la riproduce affatto, in virtù della natura di ogni illustrazione che vuole che questa rimanga sempre altra rispetto a ciò che illustra, su cui getta (un'altra) luce.¹³⁶ Il ritratto prodotto da Simone corrisponde e non corrisponde a quello costruito dal mio testo, perché corrisponde e non corrisponde all'“immagine vera”, a seconda di quanto si intenda per “immagine vera”, allo stesso modo in cui io ne sono diviso e non ne sono diviso: ne sono diviso, come pure l'“opra” di Simone, in quanto l'immagine (sia quella ideale o intelligibile che quella sensibile scaturita dalla mia poesia) a cui si riferisce è l'unica vera e pertanto irriproducibile, cioè, ciascuna delle sue riproduzioni o interpretazioni resterà sempre *disuguale* nei suoi confronti; non ne sono diviso, come il ritratto, in quanto l'immagine vera non esiste, essendo sempre altra a se stessa, aliena, divisa da se stessa al suo interno, percorsa in anticipo dalla propria *disuguaglianza* intrinseca – la disuguaglianza tra la parola o tratto pittorico presenti e il referente assente dalla sua riproduzione, ma presente come fantasma¹³⁷ da essa prodotto.

¹³⁶ “Un quadro e un testo giustapposti avranno sempre significati [sensi] o logoi differenti. [...] Soltanto lo stesso può significare lo stesso. Né il significato di un quadro né il significato di una frase sono traducibili in qualsiasi modo. I due non possono incontrarsi mai [...]. Se ogni espressione o impronta in ogni mezzo espressivo significano se stesse, quel significato [...] non è mai univoco. Ogni significato è di per sé soggetto [...] al doppio sole, al doppio logos” (Miller 1992: 95).

¹³⁷ Sullo sfondo del saggio lacaniano sulla “pratica della lettera” e la relativa elaborazione di Serge Leclair, A. Noferi individua nelle *Rime* la relazione fra le “catene associative” prodotte dalle combinazioni di lettere in cui si scinde il nome proprio di Laura e il “fantasma” (messa-in-scena del desiderio), relazione che “può costituirsi come lettera-fantasma” (Noferi 1979: 49). Sulla provenienza agostiniana dei fantasmi e illusioni della scrittura petrarchesca cfr. Noferi 1979: 52-53.

Un ritratto troppo cortese

Ma forse Simone, che “cortesia fe”, fece tale cortesia dipingendo una tipica donna cortese, o gentile, identificata con la Laura petrarchesca; il modello lo aveva scorto “non qui tra noi” – come io stesso, pur amando una donna irripetibile, non ho inventato dal nulla, né tantomeno ricavato dalla mia esperienza di uomo la figura angelica che mi facesse da guida al cielo come raggiungimento di pace, equilibrio e unità, che in fondo sarebbe “cancellazione stessa del desiderio”¹³⁸ – bensì “in paradiso”, nella zona celeste costruita dalla poesia dei miei precursori, e soprattutto Dante; Simone ha cortesemente ritratto in carte la stessa idea della donna angelicata – stilnovistica, a sua volta derivata dalla donna cortese – “altrui” da cui io ho plasmato, sempre in carte, la “forma vera” (XVI, 13-14) di quell’“unica” bellezza femminile che ha conquistato il mio cuore. Rispetto alla figura di donna che emerge dalle mie rime, il ritratto di Simone ricopre lo stesso paradossale statuto di secondarietà unica, di irripetibilità ripetuta,¹³⁹ che la Laura delle mie rime assume nei confronti di Beatrice, il cui volto aleggia sopra, o sotto, o dietro a quello della sua gemella disuguale.

Un possibile resoconto se ne potrebbe trarre dall’ambiguo sonetto XCIV, tradizionalmente inteso come disamina della fenomenologia dell’innamoramento platonico, che sembrerebbe riallacciarsi al dibattito lirico-dottrinale fra Jacopo da Lentini e Pier della Vigna sul rapporto fra la visibilità e lo statuto ontologico dell’amore. Le sue ambivalenze sintattiche e indeterminatezze semantiche, però, specie se confrontate con la problematica della riproduzione pittorica di modelli letterari abbozzata dal LXXVII, sembrano permettere di individuarvi un metadiscorso velato sul costituirsi del discorso stesso ed enunciato a nome dell’io testuale (cioè del testo, e non del soggetto lirico), ovvero sul processo

¹³⁸ Noferi 1979: 55.

¹³⁹ È il merito di Adelia Noferi l’aver rilevato l’“ossessione ripetitiva che domina il *Canzoniere* (sia sul piano tematico che su quello ritmico, sintattico e lessicale), la grande ‘monotonia’ delle Rime” che “rimanda alla insaturabilità del desiderio, allo sprofondarsi continuo della sua ‘assenza’, che ne costituisce la irriducibile, unica, ripetuta ‘presenza’” (Noferi 1979: 54); anzi, insiste la studiosa, l’iteratività regge le *Rime* come sistema di omologie: “La ripetizione investe il *Canzoniere* a tutti i livelli” (Noferi 1979: 58), fra cui si annovera anche la dimensione meta-testuale “del *già detto*, e non solo del *già detto* da parte dello scrittore, ma anche del *già detto* da parte degli altri, delle altre scritture che tramano la dimensione intertestuale del linguaggio delle Rime” (Noferi 1979: 59), implicando il concetto della “differenza” in senso derridiano (cfr. *ivi*), a cui il presente articolo si riferisce sotto il termine petrarchesco della “disuguaglianza” (cfr. CCCXVI, 4).

intertestuale nel corso del quale si instaura – a seconda delle *Familiares* I, 8, XXII, 2 e soprattutto XXIII, 19, spesso citate come fondatrici della teoria dell'imitazione petrarchesca¹⁴⁰ – quell'“aria” che “una qualità nascosta” avrebbe il potere di produrre per “mutazione insigne”, al di là della mera replicazione meccanica e servile, che dovrebbe distinguere il fare artistico vero e proprio, e che consisterebbe di una similarità analoga piuttosto alla corrispondenza tra i lineamenti del padre e del figlio che alla congruenza di quelli del ritratto a quelli del suo modello. Posta per rilevante la protesta della *Familiare* II, 9 contro l'insinuazione avanzata da Giacomo Colonna circa la presunta inesistenza di una donna empirica a cui si riferisse la lirica d'amore del poeta,¹⁴¹ la protagonista del XCIV – “l'imagin donna” (v. 2),¹⁴² cioè ‘l'immagine imperiosamente impostasi alla mente’, enunciata dalla prima quartina – potrebbe essere intesa in vari modi diversi.

Quando giugne per gli occhi al cor profondo
l'imagin donna, ogni altra indi si parte,
et le vertù, che l'anima comparte,
lascian le membra, quasi immobil pondo.
Et del primo miracolo il secondo
nasce talor, ché la scacciata parte,
da se stessa fuggendo, arriva in parte
che fa vendetta e 'l suo exilio giocondo.
Quinci in duo vólti un color morto appare,
perché 'l vigor, che vivi gli mostrava,
da nessun lato è più là dove stava.
Et di questo in quel di mi ricordava,
ch' i' vidi duo amanti trasformare,
et far qual io mi soglio in vista fare.

In primo luogo, ‘quando gli occhi introducono in fondo al cuore la vista della donna che è pura immagine, ne scacciano ogni altra immagine, o ogni altra immagine di donna; l'impatto è così forte che le forze vitali di chi la guarda, che l'anima distribuisce normalmente per le membra del (mio) corpo in modo uniforme, scompaiono’; oppure, ‘in seguito alla vista della donna-immagine, o

¹⁴⁰ Cfr. ad es. Gombrich 1998: 122 sgg.; Bosco 1968: 121, 122; Noferi, 1962: 18, 99, 101, 161 ecc.

¹⁴¹ Cfr. Noferi, 1962: 6.

¹⁴² La spiegazione consueta intende il sintagma, com'è ben noto, come “immagine dominante” (di Laura).

donna-fantasma, il corpo viene abbandonato dalle virtù morali e invaso da pensieri tutt'altro che virtuosi'; oppure, 'le membra della donna, a cui la sua (ma anche la mia) anima attribuisce la qualità di supporto corporeo delle sue virtù, vengono di colpo private di qualsiasi virtù o contenuto spirituale, per essere ammirate per quello che diventano per il mio sguardo, cioè pura immagine'.

Ma l'“*imagin donna*” non rimanda necessariamente né all'immagine di Laura che invade i pensieri del soggetto lirico, né al carattere di esclusiva immagine-fantasma che lei assume nella mente di questo, bensì potrebbe riferirsi all'immagine dominante – che è nel contempo femminile – della donna-modello, o donna tipo, lasciato in eredità dai precursori poetici, tra cui principalmente Dante.¹⁴³ L'immagine-modello letterario si impone alla mente del poeta in modo così perentorio da sopprimere la priorità, o anzi l'importanza poetica di quell'unica donna empirica da lui amata, ripercuotendosi decisamente sullo sforzo di ritrarre quest'ultima in carte, sottraendole ogni virtù, ossia qualsiasi presa sull'animo del poeta, o più precisamente sulla propria versione lirica – riducendone la vitalità di referente e oggetto d'amore “quasi [a] immobil pondo” (v. 4) – e occupando (quasi interamente) il suo posto nel discorso poetico. La scomparsa della donna referenziale dal testo (consumata sempre-già-in-anticipo per effetto della “barra” tra parola e cosa) a dispetto dell'ardore passionale che le porta il soggetto-autore implicito, o piuttosto la spiritualizzazione della sua figura avvenuta nel processo intertestuale della contaminazione con il volto altrui (uno dei sensi possibili del XVI, 13-14), è un “miracolo” (v. 5); oppure, ancor prima, il “primo miracolo” (ivi), costituito dalla figura letteraria di colei che “par che sia una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare” nella lirica dantesca, riesce talvolta a produrre “il secondo” miracolo (ivi) ad opera della mia penna poetica, cioè qualche capolavoro poetico e un'altra figura letteraria femminile – “Nova angeletta” (CVI, 1);¹⁴⁴ “L'alto et novo miracol ch'a dì nostri / apparve al mondo,

¹⁴³ Anche se il XCIV si presenta privo di palesi indizi metatestuali, la rima centrale delle quartine coincide con quella del LXXVII, evocandone, con un gioco tra assenza sintagmatica e presenza paradigmatica, i termini “arte” e “carte”.

¹⁴⁴ Il madrigale CVI sfrutta lo stesso gioco ambiguo di ombre che sovverte l'unicità della figura femminile: “poi che senza compagna e senza scorta / mi vide” (vv. 4-5) implica un'illusione da parte della “nova angeletta”, che cioè il soggetto-poeta non abbia nessun'altra compagna né compagnia di poeti innamorati che precedano la sua apparizione; inoltre, il v. 4, prima di venir raggiunto dal v. 5, lascia temporaneamente intendere che “senza compagna e senza scorta” di figure simili o precedenti sia la stessa “angeletta”, a cui, pertanto, l'epiteto di “nova” spetta di diritto a maggior ragione. Non a caso ad essere suscettibile di tale lettura è proprio un madrigale,

et star seco non volse” (CCCIX, 1-2) – di bellezza altrettanto stupenda, seppure non autonoma (cfr. l’ appena citato “star seco non volse”), bensì secondaria e derivata da quella prima, miracolosa. Perché ciò avviene “talor” (v. 6)? Non lo dico solo per modestia, che è un fatto della mia usuale retorica dell’ insufficienza dell’ “ingrata lingua” (XLIX, 3), traditrice e bugiarda per quanto “io [l]’abbia guardat[a] di menzogna” (ivi, v. 1), che va intesa *cum grano salis*, come enunciato performativo convenzionale; è che la stessa Beatrice, mediatrice del “primo miracolo”, non è affatto prima in assoluto, in quanto pure la sua figura emerge dal tessuto lirico della tradizione cortese e platoneggiante, ed è dunque anche lei, sotto un certo aspetto, un “secondo” miracolo, da cui sarebbe impossibile risalire al primo miracolo originale. Il “primo miracolo”, dunque, è sempre già secondo, derivato. “Tutto comincia dalla riproduzione”;¹⁴⁵ “il doppio è originario”;¹⁴⁶ “il processo indefinito ha sempre già *intaccato* la presenza, ci ha sempre già iscritto lo spazio della ripetizione e di sdoppiamento di sé. [...] Si tratta dunque di un supplemento originario”;¹⁴⁷ i tratti laurani sono da sempre stati supplementari di quelli beatriciani. Se lo stesso Dante, rappresentato metonimicamente dalla sua “immagine donna” o “donna-immagine”, compie con la sua scrittura miracolosa un gesto supplementare, il “primo miracolo” che è sempre già in anticipo “secondo”, neanche la mia poesia deve vergognarsi della secondarietà della sua unicità: proprio come il figlio, pur ripetendo i lineamenti del padre, coltiva la propria “disuguaglianza”, e come le api, pur nutrendosi di polline altrui, producono il favo, operando la trasformazione di ciò che hanno attinto altrove in virtù di

della serie dei componimenti petrarcheschi dei quali almeno tre (oltre al CVI, il LII e il LIV) non erano originariamente riferiti a Laura (cfr. Contini 1970: 594, e Domenico De Robertis, *Rerum vulgarium fragmentum CLX* (A Adelia Noferi), Firenze: Grafica Gioberti, 1992, p. 7, a cui rimanda Santagata 1999: 180 e 189), e che tramano tutti un gioco equivoco di allusioni alla pluralità delle figure femminili che si sovrappongono le une alle altre, da annoverare fra le tante “testimonianze che nei *Rerum vulgarium fragmenta* vero e falso non sono categorie pertinenti e che l’artificio rimanda ad altro artificio” (Santagata 1999: 193). Ma, per lo stesso motivo, si potrebbe contestare l’affermazione di Santagata secondo cui i versi “Non era l’andar suo cosa mortale, / ma d’angelica forma” (XC, 9-10) presenterebbero “inconfondibili tratti laurani” (Santagata 1999: 206): se inconfondibilmente petrarcheschi sono l’inversione del soggetto, la negazione in posizione iniziale e l’uso dell’imperfetto mitico, con la conseguente sospensione dell’affidabilità del soggetto dell’enunciazione in quanto “diviso dall’immagine” congetturale del ricordo, l’immagine evocata è, invece, costruita sulla evidente reminiscenza dantesca.

¹⁴⁵ Derrida 1967b: 314; per questa e le successive citazioni da originali francesi, traduzione mia.

¹⁴⁶ Kofman 1984: 57.

¹⁴⁷ Derrida 1967a: 233 e 442.

una “qualità nascosta”, “la scacciata parte” (XCIV, 6) di colui che si accosta alla scrittura per versarvi un contenuto esclusivamente suo e privato, tramutando in vantaggio la scoperta dell'apparente menomazione provocata dalla sua secondarietà, per distaccarsi dalla troppa immediatezza o prossimità accecante della presunta origine della sua volontà di parola (“da se stessa fuggendo”, XCIV, 7), si avvale doppiamente del suo nuovo privilegio di potersi alimentare della scrittura altrui, raggiungendo un nuovo livello espressivo e approfittando di quanto sembrerebbe sopprimere la sua voce (“arriva in parte / che fa vendetta e 'l suo esilio giocondo”, vv. 7-8). Conseguentemente al palesamento di tale vicenda intertestuale, in tutti e due i volti di donne letterarie, quello del “primo” e quello del “secondo” miracolo, pare spegnersi la vita originaria che sembrava garantire l'identità di ciascuno e il nesso con le loro rispettive fonti affettive (“Quinci in duo vólti un color morto appare,” v. 9), perché tale unione fra la passione individuale e la sua trasposizione testuale scompare, in quanto, in ambedue i casi (quello “primario” e quello “secondario”) la vitalità del referente e la vitalità del testo poetico si rivelano non essere dello stesso ordine (“perché 'l vigor, che vivi gli mostrava, / da nessun lato è più là dova stava”, vv. 10-11). Questo l'ho capito nel momento in cui m'accorsi che il rapporto fra due amanti – che possono essere “Dante e Beatrice”, o “Sennuccio del Bene e la sua donna”, o “io e Laura”, oppure, due testi fra cui quello “secondario” è legato di amore, reverenza e compulsione a ripetere al “primario” – era destinato a trasformarsi (“Et di questo in quel dì mi ricordava, / ch'i' vidi duo amanti trasformare”, vv. 12-13), e diventare nel contempo distanti e vicini, simili e disuguali, ripetitivi e autenticamente nuovi, come la mia poesia lo è in confronto a quella di Dante, o degli stilnovisti, oppure, come la mia scrittura intera, che apre una nuova epoca, allo stesso tempo ricalca le orme di Seneca, Cicerone, Agostino, Virgilio, Orazio, Ovidio.¹⁴⁸ Penetrare i meccanismi semiotici della riproduzione in seno alla creazione, non è forse ridimensionare la propria unicità nell'atto stesso di istituirli? “Comprendere, non è forse scindere l'immagine, disfare l'io, organo superbo della misconoscenza?”¹⁴⁹

Alla luce di tale metadiscorso – sempre per l'effetto della “ingrata lingua” del XLIX, alla cui propensione a sostenere cose impensate per antifrasi il parlante o lo scrivente ha un bell'imporre la sorveglianza di veridicità (cfr.

¹⁴⁸ “Seguire le tracce di altri era come accettare la schiavitù di certe parole per poi reinventarle liberamente” ecc., Noferi 1962: 17.

¹⁴⁹ Barthes 1977: 72.

ivi, v. 1)¹⁵⁰ – la conclusione dell'elogio al ritratto eseguito da Simone nella seconda terzina del sonetto LXXVII risulta ambigua più che mai: il mio Simone ha eseguito una splendida riproduzione dell'ideale della donna cortese, gentile, angelicata, aliena dall'intrico di contraddizioni che pervadono la mia poesia, e certamente disuguale rispetto alla polivalenza semantica della mia sfuggente (L)aura; ha fatto un'opera di cortesia, riducendo l'irriducibile figura di Laura unicamente alla sua valenza celeste, eterea, angelica, verso cui io aspiro, ma soltanto "in parte" (I, 4), perché il "mio primo giovanile errore" (ivi, v. 3) della passione carnale, commesso "quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono" (ivi, v. 4), non mi ha mai abbandonato del tutto, in quanto "i' sono" tuttora, "in parte", quell'"altr'uom"¹⁵¹ mortale e squilibrato, "disceso a provar caldo et gielo" (LXXVII, 13) e a confonderli in ossimori, antitesi e chiasmi indecidibili, dagli occhi costretti a patire "del mortal" (ivi, v. 14), a godere "del mortal", e infine ad affrontare con piena consapevolezza la natura composta, derivata, riprodotta, costruita dal discorso, e cioè dal discorso altrui, del mio unico amore. La mia Laura, disuguale rispetto alla nitida perfezione ritratta da Simone, che non (si) pone il problema della secondarietà immanente dell'origine, è ben lontana da tale perfezione che pertiene alla sola immortalità; è da me amata proprio perché "cosa bella mortal passa e non dura" (CCXLVIII, 8), "come nulla qua giù diletta e dura" (CCCXI, 14, corsivo mio); io ho compiuto una parabola conoscitiva che mi ha svelato "che quanto piace al mondo è breve sogno" (I, 14), cioè, che quello che piace deve partecipare "del mortal", deve essere sfuggente e anzi sempre già perduto in anticipo, che quel "breve sogno", quell'inconsistenza, contraddizione, imperfezione mortale e indecidibilità è l'unica cosa che mi piaccia in questo mondo.¹⁵² Simone ha ri-tratto, cioè ri-prodotto il *typos*, occultando il fatto che lo stesso *typos* o *eidos* celeste è, in anticipo e in se stesso, sdoppiato perché destinato a venir ri-prodotto, a scatenare la produzione di innumerevoli *ektypoi*;

¹⁵⁰ A proposito del *Canzoniere*, S. Agosti insiste sulla generale "immanenza, nel testo, di un sapere del testo" (Agosti 1993: 77) e conclude, rimandando agli *Speroni* derridiani, affermando che il "testo [...], a mano a mano che si costituisce, dimostra di saperla molto più lunga di chi lo fa" (Agosti 1993: 78) e soprattutto, aggiungerei, di chi lo legge.

¹⁵¹ Sull'ambiguità della *mutatio vitae*, compiuta solo "in parte", cfr. Santagata 2004: 97, 103-105; Noferi 2001: 21-39. La "distanza-diversità è soggetta a una limitazione che ne revoca l'assolutezza: *in parte*. Diversità parziale, parziale distinguibilità fra sé e se stesso, fra passato e presente, fra soggetto e oggetto. Nel *Canzoniere* il tema della diversità-metamorfosi si intreccerà infatti con quello della permanenza-identità [...]", Noferi 2001: 28.

¹⁵² Sull'"equivocità dell'ultimo verso" del I, cfr. Santagata 2004: 105.

la *mia* Laura, disuguale a quella di Simone, disuguale al *typos* originario perché questo è originariamente disuguale a se stesso, è un *ektypos*, e in quanto tale è, paradossalmente, unica e irriproducibile; e fungerà da *typos* originario a tanti *ektypoi* di donne petrarchistiche proprio in virtù della sua originalità derivata, della sua unicità secondaria.¹⁵³

LXXVIII: gemello disuguale

Quando giunse a Simon l'alto concetto
ch'a mio nome gli pose in man lo stile,
s'avesse dato a l'opera gentile
colla figura voce ed intellecto,
di sospir molti mi sgombrava il petto,
che ciò ch'altri à più caro a me fan vile;
però che 'n vista ella si mostra humile
promettendomi pace ne l'aspetto.
Ma poi ch'i' vengo a ragionar co' llei,
benignamente assai par che m'ascolte,
se risponder sapesse a' detti miei!
Pigmalion, quanto lodar ti dêi
de l'immagine tua, se mille volte
n'avesti quel ch'i' sol una vorrei!

Al “primo miracolo” (XCIV, 5) di Laura riprodotta da Simone del sonetto LXXVII fa eco il “secondo” del sonetto LXXVIII, conformemente al regime del “doppio lavoro” a cui il soggetto lirico e l'autore implicito del *Canzoniere* sta attendendo, senonché il frammento gemello riprende il filo a cominciare dalla fine del sonetto precedente, presentandosi inizialmente come seguito che ne dipani la stessa matassa di idee e di parole, ma poi ne rovescia i termini, per approdare, nella sua conclusione, in un punto che ricorda vagamente l'esordio del suo “primo” gemello, senza coincidere con esso, essendone diviso, cioè, dalla “disuguaglianza” (che può essere livellata solo dalla morte fisica, significato presente/assente del CCCXVI, 3-4; o meglio, dalla morte del senso operata

¹⁵³ Cfr. Derrida 1987: 597-634.

da una lettura meramente letterale): una certa simmetria o specularità, meglio definibile appunto con la metafora dell'eco che riprende solo l'ultima parte della sequenza originaria, si profila all'inverso, come chiasma, ponendo l'obbligatoria reminiscenza classica ad artisti mitici questa volta non all'apertura, bensì alla chiusura del sonetto. Il rapporto chiasmicamente iterativo è sottolineato dalla ricomparsa del numero "mille" (LXXVIII, 13 in seguito al LXXVII, 3), ovviamente dipendente dall'isotopia della distanza e dell'esorbitante esemplarità del mondo antico. Ciascuno dei sonetti della coppia è ordito intorno a un doppio *adynaton*: nel LXXVII, il primo *adynaton* coinvolge la rappresentazione immaginaria del modello da parte di un mitico artista classico (pluralizzato) e il secondo quella di Simone, mentre nel LXXVIII il primo si riferisce a quella di Simone, e il secondo a un altro mitico artista dell'antichità; tuttavia, in ambedue i sonetti l'esito del primo *adynaton* figurativo è negativo (insuccesso di Policleteo, successo di Simone), e quello del secondo coglie il "segno lieto" (insuccesso di Simone che si ripercuote sul "Petrarca", successo di Pigmaliione); ma, poiché quest'ultimo è riferito come, appunto, relegato al mito e remoto dalle possibilità di raggiungimento da parte del soggetto lirico, la chiusura del sonetto LXXVIII risulta riacciarsi circolarmente alla negatività dell'apertura del sonetto precedente. La coppia disegna, almeno in apparenza, una relazione fra originale e copia, che riproduce *en abyme* i quesiti soppressi che accompagnano tacitamente la lettura del sonetto LXXVII: quale è il vero originale del ritratto? a che cosa corrisponde veramente il ritratto di Simone? quale è l'immagine vera?

Se nel sonetto precedente "l'alto concetto" che diede lo spunto allo "stile" di Simone era legato al testo dell'autore implicito in modo, appunto, implicito, la prima quartina del LXXVIII richiama espressamente la compartecipazione di questo alla creazione del ritratto: il "concetto" "ch' a mio nome gli pose in man lo stile" (1-2), infatti, non si limita a segnalare che il dipinto fu eseguito su commissione del Petrarca dell'anagrafe, ma allude nel contempo al progetto come opera alquanto sperimentale del soggetto lirico, progetto di un "doppio lavoro" suo e del "suo" Simone, destinato a venir duplicato ancora dalla sua ripresa poetica del prodotto pittorico. È al suo "nome" che si deve il punto di partenza e il punto d'arrivo dell'operazione congiunta, mentre il nome di Simone (che include la sua opera pittorica), dal soggetto lirico paternalisticamente appropriato (cfr. LXXVII, 5), funge da lucida superficie di riflesso, da limite a partire dal quale comincia il chiasma speculare.¹⁵⁴ La rivendicazione dell'iniziativa da parte del soggetto lirico

sembra negare quanto affermava il sonetto LXXVII circa il luogo in cui Simone era stato ispirato: mentre il sonetto-originale sosteneva che “l’alto concetto”, la concezione del ritratto, era stato comunicato a Simone “in paradiso” (5), “nel cielo” (9), “non qui tra noi” (10), non “poi / che fu disceso” (12-13), e dunque in un luogo “alto” la cui altezza fosse condivisa da Simone, il primo verso del sonetto LXXVIII implica il contrario, che la concezione sublime fosse giunta dall’“alto” a Simone che a quel punto occupava lo stesso livello ontologico a cui la chiusura del sonetto precedente lo aveva lasciato – “qui tra noi”, nella zona inferiore dei sensi e “del mortal” (LXXVII, 14). In altre parole, la prima quartina del sonetto LXXVIII trasforma retroattivamente in antifrasi l’avverbio “certo” (LXXVII, 5), riportando sia la genesi che l’esecuzione dell’opera figurativa nel regno del sensibile, nel mondo dei segni sostitutivi delle idee, della mediazione che sta al posto dell’ispirazione immediata, a cui il sonetto precedente sembrava attribuire il merito delle lodi, e mettendo in rilievo la fisicità e l’aspetto tecnico dell’atto creativo (“gli pose in man lo stile”, LXXVIII, 2). Ne consegue il conferimento di un rilievo alquanto differente all’operazione con cui Simone “ritrasse in carte” (LXXVII, 7) “questa gentil donna” (6): non soltanto l’autore del ritratto aveva potuto eseguire materialmente l’opera solo dopo che “fu disceso” (LXXVII, 13) nel mondo mortale, ma aveva compiuto anche una discesa della “gentil donna” dall’alto luogo “onde [...] si parte” (6), ri-traendola “in carte” (7), cioè restituendola al livello ontologico inferiore e tutto testuale-semiotico che è sotteso sempre-già-in-anticipo alla sua “origine” paradisiaca, origine virgolettata perché necessariamente derivata (dalla poesia), secondaria. Inoltre, con lo stesso atto di ritrarla “in carte”, Simone la “ritrasse”, la rimosse da qualche parte: dal “paradiso”, ma anche da qualsiasi luogo, da qualunque presenza, e con ciò stesso compì un’ulteriore ri-trazione, un altro ritiro di lei – ritiro dalla presenza, ma anche ritiro dal modello cortese e da quello angelicato della tradizione stilnovistico-dantesca, operato dalla “disuguaglianza” della ri-presenza – che era già stato messo in atto dai versi dell’autore implicito, la vera fonte – “l’immagine vera” la cui essenza sta nell’esserne divisi – dell’ispirazione figurativa.¹⁵⁵ Del suo ritiro non

¹⁵⁴ “Fra i molti procedimenti messi in atto [allo scopo di individuare le figure che collegassero i singoli microtesti separati dagli spazi bianchi], il più rilevante, nonché il più ricorrente dal punto di vista statistico, consiste nel collegare due testi adiacenti mediante la ripetizione di elementi lessicali significativi o la riproposizione di immagini e di motivi tematici in sedi testuali strategiche, quali la fine di un componimento e l’inizio del successivo” (Santagata 2004: 149).

¹⁵⁵ La disseminazione del “ritrarre” nel testo presente si rifà, com’è ovvio, al profitto che Jacques Derrida (ri-)trae dalla catena metonimica semantico-etimologica che vi presiede (*trait, retrait, re-tirer, trace* ecc.), approfittando ulteriormente del valore semantico assunto in italiano dal

resta un nulla, ma una traccia, figurativa o della scrittura, “in carte”; la traccia che è “l’immagine vera” – cioè, l’unica vera rappresentazione possibile della “vera” immagine che è l’irraggiungibile, e in ultima analisi differita all’infinito, idea divina – “del suo bel viso”, l’unico vero supporto presente alla “beltà”; la traccia che insieme divide e congiunge, crea la consistenza della figura e celebra il lutto della sua inconsistenza;¹⁵⁶ “cosa bella mortal passa e non dura” (CCXLVIII, 8) se non come “l’arboscel che ’n rime orno et celèbro” (CXLVIII, 8).¹⁵⁷

La protasi del periodo ipotetico annuncia il tema “donno” del sonetto gemello, il rammarico per l’incapacità del dipinto di confermare la propria apparenza di vitalità rispondendo alle domande rivoltegli dallo spettatore, chiaramente desunto dal *Fedro*.¹⁵⁸ Sembra che l’elogio del LXXVII, a prescindere dall’ambiguità che vi rivestiva, ora si tramuti in delusione, non tanto dell’eccellenza dell’opera di Simone, quanto dell’arte figurativa: ‘se Simone fosse riuscito a fare quello che tanto nessun pittore potrebbe riuscire a fare, conferendo al ritratto le doti intellettuali e comunicative che fossero adeguate alla umiltà gentile e conciliante del suo aspetto, piena di promesse confortanti ed indulgenti nei miei riguardi, “di sospir molti mi sgombrava il petto” (5), mi avrebbe liberato dai miei gravi affanni, appagando il desiderio del mio cuore, al quale scopo glielo avevo commissionato (forse pur prevedendo bene lo scacco, per la mia abituale *voluptas dolendi*)’.

“ritratto”: “Dès lors qu’il se retire en se tirant, le trait est *a priori* retraits, inapparence, effacement de la marque dans son entame” (Derrida 1987: 88).

¹⁵⁶ “Il presente, dunque, come impronta, ‘traccia’, di un’assenza che non è mai stata una ‘presenza’, se non ancora come traccia del passaggio da un non-essere a un altro non-essere. Il ‘sempre-presente’ petrarchesco occupa questo spazio della traccia sull’attenzione del soggetto” (Noferi 1979: 60).

¹⁵⁷ Il sonetto CXLVII, da cui è tratta quest’ultima citazione, riferisce esplicitamente alla scrittura l’“un soccorso” contro “gli assalti / d’Amore” (vv. 9-10); anzi, la scrittura è un’arma contro la fugacità della vita, contro la morte insita nella vita (“ove convèn ch’armato viva / la vita che trapassa a sì gran salti”, vv. 10-11); infatti, “ove” (v. 10) e “in fresca riva” (v. 13) dove “chi ’l piantò, pensier leggiadri et alti / ne la dolce ombra al suon de l’acque scriva” (vv. 14-15), delinea una topologia non univocamente riferibile alle sponde del Sorga, bensì pure al luogo dell’autore implicito dell’alloro poetico (“chi ’l piantò”, v. 13) che è, in verità, unicamente quello del testo che offre il riparo dell’ozio creativo (“ne la dolce ombra”, v. 14) da questo stesso prodotto, parimenti “al suon de l’acque” (ivi), condizioni a cui bisogna che continui ad attenersi sia l’autore implicito, sia chi si appresta a diventare suo emulo (“scriva”, ivi).

¹⁵⁸ Come già accennato, trattandosi di un topos, mi pare ingiustificato spiegare il rimpianto enunciato nel sonetto come frutto di un “esasperato naturalismo” del Petrarca (espressione di M. Bettini ripresa da Bertolani 2005: 134); al contrario, il carattere citazionale del motivo sembra farne risaltare la natura di adynaton.

Eppure, l'ambiguità dell'apodosi è degna dell'"alieniloquio" petrarchesco che confonde ogni sforzo di piegare la lettura delle sue tracce a un rintracciamento affidabile di senso: "sgombrare" il petto di sospiri certamente fa pensare alla prospettiva di uno sfogo, un alleviamento del dolore amoroso (analogamente al significato del verbo in "Se 'l dolor che si sgombra / avèn che 'n pianto o in lamentar trabocchi", CXXV, 23-24); ma potrebbe anche indicare una eliminazione totale di sospiri come metonimie della loro causa che è il dolore amoroso, e dunque capovolgendo il senso (analogamente al significato "togliere, rimuovere, fugare, svuotare" assunto dal verbo in varie altre occorrenze: "ch'ogni altra voglia dentr'al cor mi sgombra", XI, 4; "ogni men bel piacer del cor mi sgombra", XXIII, 169; "di queste impression l'aere disgombrà", XXXIV, 11; "ogni graveza del suo pecto sgombra", L, 20; "Ora, sgombrando 'l passo onde tu intrasti", LIII, 88; "la qual ogni altra salma / di noiosi pensier disgombrà allora", LXXI, 79-80; "Poi, quando il vero sgombra / quel dolce error,...", CXXIX, 49-50; "et disgombrava già di neve i poggi", CXLII, 4; "tolt'à Colei che tutto 'l mondo sgombra", CCCXXVII, 4; o a quello dell'aggettivo derivato in: "Poi che se' sgombro de la maggior salma", XCI, 9). Conseguentemente, si fanno intravedere altre due interpretazioni ipotetiche.

Forse, se fosse riuscito a render viva la figura dipinta, "l'opera gentile" (3), Simone, da un canto, 'mi avrebbe fatto sospirare facendomi innamorare di quella donna *gentile*, impeccabilmente ideale, eterea, ultrasensibile, liberandomi dalla mia passione per la Laura sensibile' (identica alla materialità produttiva del testo poetico), perché 'avrebbe suscitato in me i sintomi di quella disposizione d'animo "che ciò ch'altri à più caro a me fan vile" (6), che contrassegnano, cioè, la mia propensione alla purezza e alla spiritualità, che mi distingue dal volgare concupiscenza della carne o delle cose materiali e terrene'. Ma si tratta di un adynaton, come lo prova l'impossibilità che venga effettuata una immaginaria reazione delle figure dipinte, addotta come argomento contro la pittura (in fondo, soltanto metonimia della scrittura) nel *Fedro*: 'tale effetto del ritratto su di me tanto non sarebbe stato possibile, essendo io consapevole che si tratta di un mero costruito idealizzante, frutto delle elaborazioni letterarie ed artistiche di un "alto concetto" platonico, destinato a rimanere "alto concetto", pura figura del pensiero, senza poter diventare mai un'interlocutrice appartenente allo stesso livello ontologico del suo autore, o del suo amante'.

D'altro canto, forse, rendendo viva la figura ritratta, 'Simone mi avrebbe *liberato* dai sospiri, cioè dal mio desiderio; mi avrebbe, infatti, indotto a cessare di amare, perché la corrispondenza esatta dell'oggetto del mio amore, incarnatosi

per miracolo, alla perfezione dell'angelica donna gentile, mi avrebbe tolto ogni gusto della *disuguaglianza* della donna da me amata "in carte" rispetto al modello ereditato senza che io avessi potuto oppormi. Infatti, 'i tratti "che ciò ch'altri à più caro a me fan vile", che mi distinguono dagli altri, inclusi i miei precursori lirici, sono appunto (forse) le contraddizioni che io cerco laddove loro aspiravano all'integrità, sbalzi d'umore e segni indecifrabili al posto del loro anelito all'identità univoca fra il significante femminile e il significato dell'"alto concetto", l'attaccamento a vaghi ricordi, oscure allucinazioni e fantasmi invece della venerazione per la palese manifestazione della "immagine vera" ad opera di una mediatrice autorizzata di messaggi spirituali con credenziali divine, la predilezione per il "vario stile", per i frammenti sparsi al posto dell'unità, per ciò che è vano e proiettato dall'errore, al posto del perfetto e del vero, della conoscenza senza residui di sospetto, senza margini di incertezza; ciò che piace al mondo (ma anche a me come essere di questo mondo), non è la dimensione eterna, bensì proprio quello che è breve sogno, quello che è precario e squilibrato, disuguale'; 'la realizzazione, per fortuna impossibile, di quella promessa di pace avrebbe segnato la fine della mia poesia che si nutre di desiderio dell'irraggiungibile, di differimento della pace, di disuguaglianza rispetto all'ideale, di *mutatio insignis* rispetto al modello paterno'.

Ambedue le ipotesi sono soggette all'obiezione che le terzine smentiscono una simile mislettura. L'ottativo finale della prima ("se risponder sapesse a' detti miei!") sembra esprimere il rimpianto univoco per la mancata risposta del dipinto. Nondimeno, la chiave congetturale applicata alla parafrasi ipotetica delle quartine continua a funzionare: 'ogni volta che riprovo a stabilire uno scambio verbale con la figura dipinta ("ragionar co' lei", 9), cioè una qualche corrispondenza fra quella donna "tanto gentile e tanto onesta", che appare "benignamente d'umiltà vestuta", il mio tentativo è abortito'; infatti, 'ricorrendo alla mia modestia retorica, forse anche sarei contento di poter rendere i miei versi ("detti miei", 11) tanto sublimi quanto quelli danteschi, confacenti all'angelica figura (disegnata da quei versi stessi) che li raccoglie e li indirizza a un fine di supremo equilibrio e di senso totale, ma ciò semplicemente non corrisponde alla mia poetica'; 'la sublimità delle parole di Dante è congrua con la sua ideologia, che io forse vorrei, o che sento di dover condividere, ma che non condivido, per quanto io ne risulti tormentato e il mio dettato frammentato e dilaniato fra antitesi, ossimori e chiasmi'.

Infatti, non va perso di vista il fatto a cui si è già accennato, che la contemplazione dei rapporti fra il soggetto lirico e la "donna" viene, in ambedue i sonetti, rifratta attraverso superfici rappresentative, indugiando, pertanto, nel

gioco di differimenti e di riflessi che nel *Secretum* al 'Petrarca' era rinfacciato da Agostino come non soltanto ozioso, ma perverso e soprattutto antiplatonico, in quanto consisteva nel frapporre fra l'io lirico-narrativo e la figura "reale" della donna amata, che almeno poteva dirsi assumere lo statuto di copia di primo grado rispetto all'idealità eterna, una copia di secondo grado, che peccava o di idolatria, o di voluttuoso approfondimento artificiale della dolorosa distanza del soggetto dal suo "albergo" celeste. Non è il modello ad occupare il centro dell'attenzione del testo, bensì la copia; non la donna amata, ma la sua rappresentazione. Tant'è vero che, seppure nel sonetto LXXVIII il soggetto lirico si rapporta alla figura dipinta usando pronomi femminili di persona ("ella", 7; "co llei", 9), il soggetto grammaticale della prima quartina a cui quei pronomi si riferiscono non designa un essere umano, ma "l'opera gentile" (3), l'artefatto pittorico che contiene una figura femminile e diventa pertanto suscettibile di personificazione. Quindi, il "ragionar" (9) e il "risponder" "a' detti" (11) sono rapportabili alla comunicazione letteraria fra due strategie testuali, "l'opera" intersemiotica di Simone-Petrarca-intertesto dantesco e il soggetto lirico rivestito di tutte le proprietà dell'autore implicito; o piuttosto al dialogo fra opera ed opera, fra poetica e poetica. L'ottativo finale, posto nella prospettiva generale della raccolta, esprime sì l'anelito alla "pace", all'"altezza" e alla spiritualità che corrispondono al traguardo dell'impianto generale o "programma ideologico" dei *Rerum vulgarium fragmenta*, ma nel contempo ne segnala il differimento, e addirittura l'impossibilità propria della situazione attuale del soggetto lirico in questa tappa dello "sviluppo" delle sue disposizioni d'animo, nettamente caratterizzata da continui conflitti fra contrari inconciliabili.

La terzina conclusiva, con la professione di invidia per Pigmalione, sembrerebbe rinnovare il rimpianto della precedente: Pigmalione, a differenza del soggetto lirico, pare esser riuscito a conseguire quello che al soggetto lirico è negato, cioè ad ottenere da Venere la vita vera per l'"immagine" da lui creata e il privilegio di sposarla.¹⁵⁹ La sproporzione dei rispettivi diritti d'autore – Petrarca,

¹⁵⁹ Il motivo dell'ossessione degli artisti di ottenere, metaforicamente o per un letterale effetto magico, la messa in movimento del proprio artefatto, legato alla leggenda di statue incatenate di Dedalo riportata nel *Menone* di Platone (cfr. Kris e Kurz 1979: 68; Gombrich 1996: 94) e documentato pure, prima ancora che dagli scritti di Leonardo (cfr. Gombrich 1996: 82-83), nell'Antico Testamento in forma di divieto dell'idolatria (cfr. Gombrich 1996: 95), risale all'antica concezione dell'arte che ambisce superare l'*impasse* della secondarietà della mimesi estetica rispetto alla "natura", per "rivaleggiare con la stessa creazione [del mondo]" (Gombrich 1996: 80, traduz. mia) sull'esempio di Prometeo creatore di Pandora e del genere umano (cfr.

infatti, non è l'autore esclusivo del ritratto¹⁶⁰ – riconferma la tesi secondo cui il dipinto di Simone è ritenuto dal soggetto lirico come ispirato dai versi dell'autore implicito con cui si identifica, il quale, di conseguenza, come iniziatore della serie di riproduzioni, si considera autorizzato a prendere l'opera per sua. Il privilegio di Pigmalione negato al soggetto-autore implicito consiste nell'aver avuto “mille volte” (13) “quel ch'i' sol una vorrei” (14): ma è del tutto evidente che cosa sarebbe quel “quel” del verso conclusivo, paragonabile in indeterminatezza con “ciò” (6)? Qual è, in fondo, quel punto in comune distribuito in proporzione inversa fra Pigmalione e soggetto-Petrarca?

La definizione più alla mano del valore sottostante all'enunciato sembra essere la fortuna (avuta dal Pigmalione ovidiano ma improbabile per Petrarca) di veder animato e trasformato in donna di carne ed ossa il proprio artefatto. Quello che aveva fatto sorgere in Pigmalione l'idea di scolpire la figura della donna ideale di cui innamorarsi, sarebbe stato il disgusto per la scarsità di virtù di cui la natura aveva dotato le donne.¹⁶¹ Il risultato della sua opera plastica, premiata da Venere col soffio di vita, fu la statua di una donna di purezza superiore, proiettata dal concetto interiore dell'artista; non a caso il verso petrarchesco suggerisce che al mitico scultore spetta il vanto per l'“immagine sua” (13), in quanto l'artefatto

Panofsky 1990; Kris e Kurz 1979: 69), rimane attivo nelle credenze popolari, soprattutto quelle connesse con il mito mariano, diventa un topos della letteratura romantica e si protrae, consacrato dagli studi freudiani, fino al modernismo e al csd. post-modernismo (cfr. a proposito Perosa 1996; Ferrari 2002; sul motivo come filo intertestuale fra Shakespeare, Ibsen, D'Annunzio e Pirandello, cfr. Čale 2000: 115-120). Il complesso del “potere di Pigmalione” (Gombrich 1996: 80), rivale della natura, è intrecciato col topos della competizione fra artisti, la cui fonte viene individuata negli scritti di Plinio il Vecchio e di Plinio il Giovane da Kris e Kurz 1979: 10 e sgg.; *passim*). La presente digressione non ha altro scopo che di sottolineare, da un canto, il carattere altamente codificato del motivo della disparità, “disuguaglianza”, sotteso all'analogia inversa fra l'io lirico petrarchesco e Pigmalione, e dall'altro, la dimensione metatestuale della reminiscenza, che giustifica l'interpretazione sopra accennata della terzina come autoriflessione poetica.

¹⁶⁰ Ma neanche il Pigmalione preovidiano lo era stato: “...Pigmalione non era un artefice, forse non sapeva neanche disegnare. E non ebbe neppure quell'invidiabile sorte che Ovidio gli attribuisce, nessuna divina creazione prese vita – nel vero senso della parola – sotto la carezza delle sue mani. Ciò che Ovidio, e dopo di lui molti altri poeti, vollero scambiare per un magico potere, era soltanto debolezza, mania. Sembra infatti che Pigmalione fosse un re di Cipro, il quale si innamorò perdutamente di una statua di Afrodite. [...] Solo il delirio erotico del re riuscì a trasformare una statua scolpita nella più perfetta fra le donne. La sua magia era malattia, illusione” (Bettini 1992: 72).

¹⁶¹ Cfr. Bettini 1992: 81.

dai lineamenti femminili ricalca narcisisticamente quelli del suo fattore. Di conseguenza, il caso di Petrarca, per formare l'analogia con Pigmalione, implicherebbe uno scontento poco probabile della donna amata, che avrebbe indotto il poeta a fabbricarne, o a farne fabbricare, una copia più perfetta; ma come già accennato, non può essere una presunta imperfezione di Laura referenziale a rendere il suo amante simile a Pigmalione; se mai, la proprietà della donna che gli spiace sarebbe la mancanza di benignità e di indulgenza nei suoi confronti; eppure, tale indulgenza della Laura artificiale sarebbe stata proprio il contrario della castità e della virtù, ed avrebbe escluso qualsiasi possibilità di soddisfazione dell'amante. La spiegazione è, dunque, poco plausibile, e non soltanto per la trasgressione di cui avrebbe contaminato il fantasma dell'amata, ma anche per un motivo strutturale: se in questa sede riuscirebbe difficile provare la tesi che nel repertorio dei costrutti analogici petrarchesco sono rare le corrispondenze punto per punto fra i termini del paragone, per attenerci al testo presente con le sue qualità di metà della coppia in questione, va ricordato che la disposizione chiasmica del sonetto forma il presupposto di un altro chiasma *en abyme* nell'ambito della terzina che contiene il confronto. In altri termini, mentre Pigmalione, deluso dall'imperfezione delle donne reali, vi aveva rimediato creando un artificio perfetto, compensato dall'animazione che gli aveva concesso di godere "mille volte" dell'equivalenza del risultato al suo intento creativo, il Petrarca, che poteva essere deluso solo dalla troppa perfezione dei modelli letterari di donna angelicata lasciategli in eredità, cerca di rimediarsi escogitando una figura più complessa, non univoca, un significante difficilmente traducibile, e commissionandone la riproduzione pittorica a Simone Martini per mettere a prova la diversità della sua creatura rispetto a quelle dei precursori; ma la sua operazione fallisce, perché la riproduzione manca il segno della disuguaglianza e ne offre una rappresentazione troppo perfetta, angelicata, benigna e umile, uguale allo schema originario della tradizione. È per questo che l'animazione non avviene nemmeno una volta: 'mi piacerebbe tanto plasmare una figura femminile conforme al mio progetto creativo e godere del risultato di tale conformità almeno una volta sola, come Pigmalione ebbe modo di godere mille volte della riuscita del suo progetto; salvo che la mia creatura doveva essere radicalmente diversa dalla matrice idealizzante delle sue precorritrici, ma il modo in cui l'ha colta e rappresentata Simone è la testimonianza della mia sconfitta; sconfitta, però, di cui, in buona parte, in sintonia con la mia consueta strategia retorica dell'insufficienza, reputo responsabile colui che interpreta la creatura delle mie rime con la sua rappresentazione secondaria, e non l'inefficacia rappresentativa delle mie rime stesse'.

Un ulteriore sviluppo della presente lettura permetterebbe di pertinentizzare un'altra proprietà di Pigmalione in base alla quale si istituisce il chiasma del confronto con l'io lirico equivocamente fuso con l'autore implicito dei *Rerum vulgarium fragmenta*: in quanto padre e sposo della propria creatura, privilegiato di poter regolare il comportamento della donna da lui modellata, Pigmalione assume le valenze metaforiche dell'autore che si mantiene presente all'esistenza della propria opera, ne sorveglia il senso, ne garantisce l'integrità ed effettua un controllo permanente delle sue vicende interpretative; la sua è la posizione dell'istanza sovrana dalla cui programmazione e dal cui arbitrio la metamorfosi della creatura dipende in assoluto. Quella di Pigmalione promosso a "interlocutore" apostrofato dal soggetto lirico è chiaramente una prosopopea del mito estetico: sebbene il testo della seconda terzina non riporti la rispettiva frase esclamativa sotto virgolettatura, come, del resto, neppure l'ottativo della prima, l'istanza enunciativa che vi presiede risulta paragonabile a quella del discorso diretto espresso dal verso "Costei per fermo nacque in paradiso!" (CXXVI, 56), subordinata a "Quante volte diss'io" (ivi, 54), coinvolgendo in tale "inabissamento", di conseguenza, anche il proprio livello "ontologico" alquanto *disuguale*, o comunque non univocamente identico al soggetto dell'enunciazione in carica al sonetto, e pertanto spostando di un livello "diegetico" in giù (cioè, sul piano "ipodiegetico", per utilizzare la terminologia narratologica di Gérard Genette) la relativa prestazione performativa. L'osservazione sopra esposta circa la disuguaglianza fra le istanze dell'enunciazione lirica pare andare troppo per il sottile, ma è essenziale alla differenziazione dell'"attualità" dei singoli segmenti del discorso in quanto diversamente rapportabili alla competenza, e dunque alla responsabilità dell'autore implicito: le quartine, infatti, appaiono ascrivibili all'istanza di un soggetto lirico che si richiama esplicitamente alla propria identificazione con l'autore implicito; lo statuto dell'istanza enunciativa della prima terzina è indecidibile, poiché il suo discorso si riconnette a quello constativo e diegetico delle quartine, e nel contempo si avvia verso il regime mimetico, accennando a trasformare "l'opera gentile" in prosopopea, seppure mancata perché muta; la terzina conclusiva, invece, cambia radicalmente direzione, il suo soggetto dell'enunciazione rinuncia ad apostrofare 'colei' con cui avrebbe voluto comunicare quello della prima terzina, la quale era in verità l'oggetto dell'attenzione della istanza enunciativa di tutte e tre le prime strofe, per trasferirsi su un piano diverso, di "dialogo" necessariamente tronco fra soli "soggetti-autori", dove apostrofare un "interlocutore" (sempre muto) suo pari, cioè la prosopopea di un mitico autore implicito, che sancisce sì lo statuto

dell'io parlante come quello dell'autore implicito calato nei panni del soggetto lirico, ma in un non-luogo e un non-tempo che sono insieme quelli ipodiegetici del mito e quelli della sovratemporale e atopica zona metadiscorsiva. 'Beato te, Pigmalione, autore che avesti modo di programmare il senso della tua opera al punto da governarne tutti quanti i processi ("mille volte", 13) delle sue riproduzioni-interpretazioni metamorfiche, padroneggiando così la tua immagine e tutelando i tuoi diritti di autore, e potendo congratularti con te stesso per aver conservato la piena responsabilità della tua creazione; io quale autore, intanto, sono il tuo equivalente a rovescio, a chiasma, ma mi riservo lo strano privilegio, proprio della mia poetica con le sue risorse di ambiguità, di non sbilanciarmi in che senso; da un canto, vorrei conseguire *almeno* una volta la prerogativa, il millesimo della tua, di sorvegliare il modo in cui la mia opera viene intesa e illustrata, limitandomi al presente caso in cui ho allestito uno sperimento affidato a un artista insigne come il "mio Simone", ma sono destinato a non riuscirci, essendo la sua opera troppo gentile, troppo onesta, troppo "benignamente" (10) "humile" (7), tanto perfetta da essere perfettamente incompatibile con la stupenda figura dell'indicibilità che ho costruito "in carte", tanto unitaria e ideale da non sembrare sollecitata "a mio nome" (2) né dai "detti miei" (11), bensì ricondotta allo stereotipo "gentile", a quello che io sento come opera altrui e non mia, per quanto io debba ammettere che mi è servito da polline al mio lavoro d'ape; dall'altro canto, la mia somiglianza a te è chiastica perché ho creato apposta un'opera che sfugga al mio dominio d'autore, e sono contento che la tua onnipotenza di artista sia un mito che io possa solo evocare, non ripristinare né emulare; constato con piacere il mio fallimento, anche se mi sarebbe piaciuto se avessi incontrato in Simone la comprensione dell'ambiguità e della contraddittorietà della mia opera; ma la sua mislettura, e quelle dell'avvenire, che saranno mille, siano prova che tutte saranno sciolte dalla mia sorveglianza e da qualsiasi obbligo verso il mio originale, come la mia opera, grazie alla doppiezza del mio lavoro, è disuguale e autonoma rispetto ai modelli classici e contemporanei di cui si è alimentata. Mi sono fatto confondere con il soggetto lirico che enuncia questi versi proprio per proclamare la mia morte, la mia assenza, la totale astensione dell'autore dal fornire chiavi di lettura che accompagnerà, come un fantasma, le metamorfosi del mio testo, di tutti i testi. E mi propongo di non essere scontento neanche se al futuro lettore sfuggirà il senso del presente messaggio cifrato, messaggio dell'assenza di messaggio a senso unico'.

BIBLIOGRAFIA

- Agosti, Stefano. 1993. *Gli occhi le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano: Feltrinelli.
- Barthes, Roland. 1970. *S/Z*, Paris: Seuil.
- Barthes, Roland. 1977. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Seuil.
- Bertolani, Maria Cecilia. 2005. *Petrarca e la visione dell'eterno*, Bologna: il Mulino.
- Bettini, Maurizio. 1985. "Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative", in *Memorie dell'antico nell'arte italiana* [a cura di S. Settis], I, *L'uso dei classici*, Torino: Einaudi, pp. 221-267.
- Bettini, Maurizio. 1992. *Il ritratto dell'amante*, Torino: Einaudi.
- Bogdan, Tomislav. 2003. *Lica ljubavi: Status lirskog subjekta u kanconijeru Džore Držića*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.
- Borch-Jacobsen, Mikkel. 1999. *Lacan, il maestro assoluto* [trad. di Davide Tarizzo], Torino: Einaudi.
- Bosco, Umberto. 1968 [1961]. *Francesco Petrarca*, Bari: Laterza.
- Boysen, Benjamin. 2003. "Crucified in the Mirror of Love: On Petrarch's Ambivalent Conception of Love in *Rerum vulgarium fragmenta*", *Orbis Litterarum* n. 58, 163-188.
- Buck, August. 1980. *L'eredità classica nelle letterature neolatine del Rinascimento* [ediz. it. a c. di A. Sottili], Brescia: Paideia.
- Ciccuto, Marcello. 1991. *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco bolognese*, Napoli: Federico & Ardia, pp. 82-88.
- Combe, Dominique. 1996. "La référence dédoublée: Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie", in *Figures du sujet lyrique* [a cura di Dominique Rabaté], Paris: Presses Universitaires de France, pp. 39-63.
- Contini, Gianfranco. 1970. *Letteratura italiana delle origini*, Firenze: Sansoni.
- Wilkins, Ernest H. 1951. *The Making of the "Canzoniere" and Other Petrarchan Studies*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Čale, Morana. 2000. "Statue moventi e il gioco dei contrari: Per una rilettura anamorfico-intertestuale di *Diana e la Tuda* di Pirandello", in *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica* [a cura di Luigi Ballerini, Gay Bardin e Massimo Ciavolella], Fiesole (Firenze): Cadmo, pp. 115-120.

- De Robertis, Domenico. 1985. "A quale tradizione appartenne il manoscritto di Dante letto dal Petrarca", *Studi petrarcheschi*, Nuova serie, II [a cura di Gino Belloni, Giuseppe Billanovich, Giuseppe Frasso e Giuseppe Velli], pp. 131-157.
- Derrida, Jacques. 1967a. *De la grammatologie*, Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques. 1967b. *L'écriture et la différence*, Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques. 1972. *La dissémination*, Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques. 1987. *Psyché. Invention de l'autre*, Paris: Galilée, pp. 597-634.
- Empson, William. 1963 [1930]. *Seven Types of Ambiguity*, London: Chatto and Windus.
- Fenzi, Enrico. 2003. *Saggi petrarcheschi*, Fiesole (Firenze): Cadmo.
- Ferrari, Stefano. 2002 [1998]. *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Bari: Laterza.
- Genot, Gérard. 1972. "Pétrarque et la scène du regard", *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 1, pp. 1-17.
- Gentile, Giovanni. 1969. *Studi sul Rinascimento*, Firenze: Sansoni.
- Gombrich, Ernst. 1996 [1959]. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon.
- Gombrich, Ernst. 1998 [1966]. *Norm and Form*, London: Phaidon.
- Gombrich, Ernst. 1999 [1982]. *The Image & the Eye: Further studies in the psychology of pictorial representation*, London: Phaidon.
- Gozzoli, Maria Cristina. 1970. *L'opera completa di Simone Martini*, Milano: Rizzoli.
- Hirdt, Willi. 1983. "Sul sonetto del Petrarca *Per mirar Policeto a prova fiso*", in *Dal Medioevo al Petrarca. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze: Olschki, pp. 435-447.
- Kermode, Frank. 1996 [1979]. *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*, Cambridge, Massachusetts – London, England: Harvard U.P.
- Kofman, Sarah. 1984. *Lectures de Derrida*, Paris: Galilée.
- Kris, Ernst e Kurz, Otto. 1979 [1934]. *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*, New Haven – London: Yale U.P.
- Miller, J. Hillis. 1992. *Illustration*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Nahm, Milton C. 1950. "Genius and Aesthetic Relation of the Arts", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 9, n. 1, pp. 1-12.

- Nancy, Jean-Luc. 2003. *Au fond des images*, Galilée: Paris.
- Noferi, Adelia. 1962. *L'esperienza poetica del Petrarca*, Firenze: Le Monnier.
- Noferi, Adelia. 1979. *Il gioco delle tracce. Studi su Dante, Petrarca, Bruno, il neo-classicismo, Leopardi*, Firenze: La Nuova Italia.
- Noferi, Adelia. 1997. *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, Roma: Bulzoni.
- Noferi, Adelia. 2001. *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca*, Roma: Bulzoni.
- Pacteau, Francette. 1994. *The Symptom of Beauty*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Panofsky, Dora e Erwin. 1990 [1962]. *La boîte de Pandore*, Paris: Hazan.
- Panofsky, Erwin. 2002 [1924]. *Idea. Prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti [Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie]*, Zagreb: Golden Marketing.
- Perosa, Sergio. 1996. *L'isola la donna il ritratto. Quattro variazioni*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Petrarca, Francesco. 1968. *Opere* [a cura di G. Ponte], Milano: U. Mursia & C.
- Petrarca, Francesco. 1985. *Canzoniere* [Introduzione e note di Alberto Chiari], Milano: Mondadori.
- Petrarca, Francesco. 1993. *Canzoniere* [Commento di Enrico Fenzi], Roma: Salerno Editrice.
- Petrarca, Francesco. 1999 [1979]. *Canzoniere* [Introduzione di Ugo Foscolo, Note di Giacomo Leopardi, a cura di Ugo Dotti], Milano: Feltrinelli.
- Pozzi, Giovanni. 1979. "Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione", *Lettere Italiane*, 1, XXXI, pp. 3-30.
- Rossellini, Ingrid. 1995. *Nel trapassar del segno. Idoli della mente ed echi della vita nei Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze: Olschki.
- Santagata, Marco. 1985. "Prestilnovisti in Petrarca", *Studi petrarcheschi*, Nuova serie, II [a cura di Gino Belloni, Giuseppe Billanovich, Giuseppe Frasso e Giuseppe Velli], pp. 85-129.
- Santagata, Marco. 1999. *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna: Il Mulino.
- Santagata, Marco. 2004 [1992]. *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna: il Mulino.
- Tassoni, Luigi. 1999. "Laura come referente", in *Senso e discorso nel testo poetico. Tra semiotica ed ermeneutica: un percorso critico da Petrarca a Zanzotto*, Roma: Carocci, pp. 15-28.

- The Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*. 1973-1974. vol. I [a cura di Philip P. Wiener], New York: Charles Scribner's Sons.
- Venturi, Lionello. 1931. "La critica d'arte e Francesco Petrarca", *Annali della cattedra petrarchesca*, II, pp. 93-114.
- Vickers, Nancy. 1981. "Re-membling Dante: Petrarch's *Chiare, fresche e dolci acque*", *MLN*, vol. 36, n. 1, pp. 1-11.
- Contini, Gianfranco. 1970. Presentazione in M. C. Gozzoli, *L'opera completa di Simone Martini*, Milano: Rizzoli, pp. 5-8.

«DIVISO DA L'IMAGINE VERA»: REPREZENTACIJA, NEJEDNAKOST I "DVOSTRUKI RAD" U PETRARKINU KANCONIJERU

U kritičkom diskursu dvostrukost se spominje pri opisu nekoliko aspekata Petrarkina rada: odnosi se katkad na supostavljenost latinskoga i talijanskoga, klasičnih uzora i tradicije ljubavne lirike na romanskim jezicima, humanizma i kršćanske etike, proze i stihova; obuhvaća raznolikost stila i raspoloženja koju najavljuje uvodni sonet, izmjenu "slatkoga" i "oštroga" lirskog registra, spoj autobiografsko-dokumentarnog i repertoara posvećenih književnih motiva, kolebanje između jedinstvenosti pripovjedno-ideološkog projekta i fragmentarne raspršenosti, rascijepljenost i podvojenost lirskog subjekta, međusobnu nedosljednost i metamorfičnost Laurinih aktorijalnih pojava, motive zrcala i Narcisa, sklonost proturječnim lirskim iskazima i sveopći ambigvitet *Rasutih rima*. Polazeći od pretpostavke da Petrarkin poetički program nikada ne daje konačnu prednost jednome od suprotstavljenih elemenata, nego razlici među njima, članak istražuje metatekstualnu dimenziju motiva "dvostrukog posla" (XL) i "nejednakosti" (CCCXVI) u lirskim sastavcima te je povezuje s pojmom "diversitas" (*Fam.* XXIII, 19, IV) kojim autor u teorijskom diskursu o oponašanju označava poželjan odnos između uzora i oponašatelja. Različitost se tako nadaje kao tema odnosa izvornika i reprezentacije kao pitanja koje se podjednako tiče odnosa teksta i referencijalnosti i odnosa teksta prema drugim tekstovima, među kojima, uz klasike, Augustina te provansalsku i talijansku liriku, posebno osjetljivo mjesto zauzima Dante. U svjetlu postavke da je posrijedi dominantni problem Petrarkina pisma, razmatraju se soneti LXXVII i LXXVIII, posvećeni Laurinu portretu što ga je na Petrarkinu molbu naslikao Simone Martini, te njihova uvriježena tumačenja u platonističkom ključu, kao i nekoliko drugih sastavaka koji se u članku ističu kao relevantni u vezi sa spomenutom temom (poglavitito XVI, XC, XCIV, CXXVI).

M. Čale, «Diviso da l'immagine vera»: rappresentazione, disuguaglianza... - SRAZ XLIX, 13-69 (2004)

Parole chiave: “disuguaglianza”, differenza, “doppio lavoro”, duplicità, rappresentazione, metatestualità

Ključne riječi: “nejednakost”, razlika, “dvostruki rad”, dvostrukost, reprezentacija, metatekstualnost

Morana Čale
Dipartimento di Italianistica
Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Zagabria
Ivana Lučića 3
10000 Zagreb, CROAZIA
mcalle@ffzg.hr