

FEDERICO DI SANTO

Il sistema metaforico intorno al nome di Laura nel «Canzoniere»

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FEDERICO DI SANTO

Il sistema metaforico intorno al nome di Laura nel «Canzoniere»

Per sottrarre l'antirealismo della poetica petrarchesca al limbo delle definizioni in negativo e approfondirne il senso specifico e autonomo, prendo in esame il caso del sistema di metafore intorno al nome di Laura nel Canzoniere. La sestina Giovane donna sotto un verde lauro permette di cogliere un nesso generale tra questo complesso sistema di immagini e l'antirealismo petrarchesco. Ricorrendo a categorie psicoanalitiche freudiane e matteblanchiane, la contrapposizione tematica fra passione amorosa e pentimento religioso è ricondotta a una dinamica represso/repressione che si manifesta a livello espressivo come formazione di compromesso: il ritorno del represso emozionale prende la forma di un'infinitizzazione emotiva di cui l'antirealismo, inglobando il reale in una prospettiva soggettiva totalizzante, si rivela corollario. Anche le immagini connesse al senhal di Laura, dissolvendo nella stilizzazione la sua figura, appaiono riconducibili a questa generale funzione poetica.

1. *L'antirealismo petrarchesco e il senhal di Laura*

Opposizione tradizionale fino a essere divenuta luogo comune e vulgata, e probabilmente opposizione per eccellenza nella letteratura italiana, più ancora dell'antitesi fra Ariosto e Tasso, è quella che contrappone i due massimi poeti della nostra tradizione, Dante e Petrarca. Canonizzata nella critica novecentesca del celebre saggio di Contini sulla lingua del Petrarca¹ – le cui considerazioni specificamente linguistiche possono facilmente estendersi più in generale a due opposte concezioni poetiche –, solo più di recente tale opposizione è stata in parte ridimensionata e smussata dai vari contributi sul 'Petrarca petroso'² e sulla densa presenza di Dante nella produzione in volgare del poeta aretino,³ che tuttavia ridefiniscono semplicemente con maggiore precisione analitica una situazione complessiva che è comunque pienamente condivisa e appare in fondo evidente e quasi ovvia. Proprio in virtù di questa radicale diversità, dopo la straordinaria, plurisecolare fortuna che ha fatto del *Canzoniere* il fondamento della lingua poetica italiana e in gran parte anche europea, si afferma invece la vulgata otto-novecentesca che predilige Dante a Petrarca: né poteva essere altrimenti, dato l'imporsi dell'estetica realista del romanzo, che trova un'ovvia consonanza con il plurilinguismo, l'icasticità, il realismo della *Commedia*, mentre percepisce un'altrettanto ovvia distanza rispetto alla rarefazione della lirica petrarchesca. Ciò ha fatto sì che l'immagine complessiva del Petrarca, quella consegnata alla vulgata, abbia finito per definirsi in gran parte in maniera negativa e quasi per sottrazione rispetto alla 'forza' espressiva e rappresentativa di Dante, ancor più che in termini positivi e autonomi: al realismo dantesco si è così contrapposto, giustamente, l'antirealismo petrarchesco, senza tuttavia uscire troppo spesso dal limbo della definizione negativa per scendere davvero in

¹ G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, «Paragone», XVI (1951), ristampato in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970 e in G. BARBARISI – C. BERRA (a cura di), *Il "Canzoniere" di Francesco Petrarca: la critica contemporanea*, Milano, LED, 1992.

² Cfr. P. POSSIEDI, *Petrarca petroso*, «Forum Italicum», VIII (1974), 523-545; D. DE ROBERTIS, *Petrarca petroso*, «Revue des études italiennes», n.s., XXIX, 1983, 13-37 (ristampato in ID., *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni, 1997, 9-44); C. BOLOGNA, *Petrarca petroso*, «Critica del testo», VI, 1 (2003), 367-420; C. G. ANTONI, *Esperienze stilistiche petrose da Dante al Petrarca*, «Modern Language Studies», XIII, 2 (1983), 21-33. Specificamente sulla lingua, cfr. M. VITALE, *La lingua del Canzoniere ("Rerum vulgarium fragmenta") di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996.

³ M. SANTAGATA, *Presenze di Dante "comico" nel "Canzoniere" del Petrarca*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLVI (1969), 163-211; P. TROVATO, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei "Rerum Vulgarium Fragmenta"*, Firenze, Olschki, 1979; B. MARTINELLI, *Dante nei "Rerum vulgarium fragmenta"*, «Italianistica» X (1981), 122-131; N. J. VICKERS, *Re-membering Dante: Petrarch's "Chiare, fresche et dolci acque"*, «Modern Language Notes», XCVI (1981), 1-11; M. BAGLIO, *Presenze dantesche nel Petrarca latino*, «Studi petrarcheschi», n.s., IX, 1992, 77-136; G. VELLI, *Il Dante di Francesco Petrarca*, «Studi petrarcheschi», n.s., II, 1985, 185-199; M. PICONE, *Riscritture dantesche nel "Canzoniere" di Petrarca*, «Rassegna europea di letteratura italiana», II (1993), 115-125.

profondità nel nucleo vivo della poesia del *Canzoniere*. Emblematiche le parole di De Sanctis nella conclusione del suo *Saggio critico sul Petrarca*:

Il Petrarca è il più grande artista del medio evo: dico artista, e non poeta. Egli ha digrossata la superficie scabra della vita e ne ha fatto un bel marmo polito e bianco; sì, quella vita del medio evo così ricca, ma insieme così turbolenta, mista di pedanteria, d'ignoranza, di superstizione, di passione, di astrazione, egli l'ha ritratta in forme riposata e terse. Dico ritratta, perché *la vita qui non è colta nella tempesta dell'azione, nell'abbondanza e nella spontaneità della sua espansione, ma è come rientrata in sé, nel riposo della contemplazione; non vi sono esseri vivi, ma dipinti; il dramma vanisce nella descrizione, il sentimento nella sentenza, l'azione nella forma.* [...]

Ma questo bel mondo plastico, se troppo vi ci avvicinate, s'allontana come un fantasma. [...]

Egli è per l'esagerato spiritualismo che vi domina l'allegoria, la personificazione, la riflessione, un difetto di reale e di concreto, un desiderio perenne senz'appagamento. [...]

E, se desideriamo nel Petrarca un po' più di realtà, permettetemi ch'io soggiunga, che desidero in molti moderni un po' più d'illusione.⁴

Naturalmente la critica più recente ha corretto il tiro, ma in una certa misura il pregiudizio continua a pesare, quantomeno implicitamente, nella vecchia – e invecchiata – idea della catarsi nella forma, nella percezione di un dissidio interiore che quasi sbiadisce nell'artificio e nella convenzionalità, riscattabili solo attraverso la tipica individuazione, in fondo piuttosto banale, di un trattamento originale nel riuso di elementi tradizionali e delle numerose linee di derivazione culturale e letteraria ricostruite con sempre più scientifica acribia. Più utile sarebbe forse guardare maggiormente alle specificità della poetica petrarchesca nella sua essenza, nell'autonomia della sua proposta di letteratura, per cercare di vedere in cosa consistano in effetti l'antirealismo e la rarefazione, che cosa vi sia dietro il velo della loro definizione negativa.

Una strada utile in tal senso può essere fornita forse dal grande sistema metaforico che si organizza nel *Canzoniere* intorno alla figura centrale di Laura. Accantoniamo in partenza come una falsa questione quella dei dubbi sull'esistenza storica della donna e sulla sua identificazione con Laura de Noves, di cui per altro non si sa pressoché nulla più del nome. Ancora a metà del Novecento sarà necessario a Umberto Bosco chiarire quella che oggi dovrebbe essere, e forse non è sempre, un'ovvietà:

La questione circa la personalità di Laura non ha più per noi l'interesse d'un tempo. Noi sappiamo che se domani nuovi documenti venissero alla luce e noi potessimo determinare con certezza il casato, le vicende della vita, le precise reazioni di lei all'amore del suo poeta, molti punti particolari del canzoniere, ora oscuri o solo apparentemente chiari, ne sarebbero illuminati. Ma nulla più di questo: è parimenti certo che la figura poetica del Petrarca, la sua ragione d'essere poeta non ne riceverebbe luce apprezzabile. E se, per ipotesi opposta e ugualmente improbabile, si riuscisse domani a dimostrare che Laura donna non è mai esistita, ciò non toglierebbe un sol lineamento alla Laura che a noi importa, quella del *Canzoniere*, e l'affetto che questo esprime resterebbe quello che ora ci è dato definire nella complessità dei suoi fattori.⁵

Ciò che interessa è soltanto la figura di Laura interna all'opera, in quanto funzione letteraria, in quanto veicolo fondamentale delle strategie significative dei *Rerum vulgarium fragmenta* e nucleo attorno al quale si costruisce il loro senso unitario di 'libro' che, malgrado il titolo latino, supera l'arbitrarietà delle mere 'raccolte' precedenti in area romanza e si avvicina piuttosto al percorso coerente della *Vita nova* dantesca. Com'è noto, Petrarca eredita dalla lirica provenzale, anche attraverso la mediazione guittoniana, il procedimento del *senhal* per la designazione della donna amata, ma marcando un definitivo distacco dalla sua originaria funzionalità contingente e quasi pratica nel contesto della *fin amor* cortese, dove l'obbligo sociale del *celar*, del mantenere segreto l'amore, implicava il ricorso a uno pseudonimo. Certo già in precedenza il *senhal* aveva mostrato una qualche tendenza a divenire simbolo o emblema, ma non si arriva mai a nulla di

⁴ F. DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca*, Torino, Einaudi, 1964 (1869): 297-303.

⁵ U. BOSCO, *Francesco petrarca*, Bari, Laterza, 1961 (1946): 22-23.

paragonabile alla complessità del sistema simbolico elaborato da Petrarca. Il nome di Laura innesca, su base etimologica o anche semplicemente fonica, una serie di identificazioni oscillanti fra il simbolo, l'allegoria e la metafora che vengono a costituire la struttura portante dell'immaginario del *Canzoniere*: un noto articolo di Cesare Segre⁶, riprendendo una categoria semiotica greimasiana, le considera come isotopie, termine che indica la ricorrenza in un testo di categorie semiche omogenee, tanto a livello tematico quanto figurativo. La principale di esse è naturalmente l'identificazione di Laura con il lauro, la pianta di alloro, nel suo essere simbolo di poesia (e anche più in generale di gloria, non sempre soltanto poetica) e nel suo richiamare il mito di Apollo e Dafne, evocato principalmente attraverso la mediazione ovidiana della *Metamorfosi*.⁷ Oltre a questa immagine principale, notevole importanza riveste anche la scomposizione fonica del nome ottenuta rileggendolo come concrezione di articolo e sostantivo, che fa entrare in gioco anche la parola *aura*, nel senso di vento leggero, e il tema provenzale ad essa connesso, per cui lo spirare dell'aura ricorda al poeta la distanza dall'amata e al contempo lo collega idealmente ad essa⁸. A queste due immagini principali si aggiunge la metafora ottenuta applicando al maschile la medesima divisione di articolo e sostantivo, quella de *l'auo*, nel senso di oro, che appunto Petrarca consegnerà alla successiva tradizione come metafora convenzionale a designare lo splendore dei capelli biondi nell'immagine topica della bellezza femminile. Un ultimo accostamento, anche se meno evidente e meno produttivo, è quello, ottenuto per estensione fonica, con *l'aurora*, che si collega tanto al riuso rovesciato del tema provenzale dell'alba come momento della separazione degli amanti quanto al mito di Aurora e Titone. L'originaria semplicità del *senhal* diviene dunque il punto d'intersezione di ben quattro ampi nuclei di immagini, in cui l'emblema mitologico del lauro occupa la posizione di primo piano.

Nonostante il rilievo di questa complessa rete di metafore sia stata da sempre riconosciuto come fondamentale nella struttura del *Canzoniere*, la critica non ha forse affrontato l'argomento in modo non così ampio e approfondito come ci si potrebbe aspettare: in particolare esso è stato forse troppo poco studiato proprio dal punto di vista del suo costituirsi in un sistema di immagini, molto articolato ma unitario e coerente. Ci si è troppo frequentemente affrettati a ridurre tali metafore o simboli al loro significato, considerandole semplicemente come riconvertibili *ipso facto* in temi e dunque analizzabili anche solo come tali; oppure, all'opposto, si è studiata la derivazione letteraria dei vari sistemi di immagini senza poi preoccuparsi troppo di ricondurla alle strategie di significato che esse contribuiscono effettivamente a mettere in atto nel

⁶ C. SEGRE, *Le isotopie di Laura* in ID., *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993.

⁷ In proposito, oltre al suddetto articolo di Segre, cfr.: V. IVANOV, *Il lauro nella poesia del Petrarca*, Convegno petrarchesco tenuto in Arezzo nei giorni 11-13 ottobre 1931, Supplemento agli «Annali della Cattedra Petrarca» Arezzo 1936, vol. II, 114-122; G. BILLANOVICH, *Laura fantasma del «Canzoniere»*, «Studi petrarcheschi», XI (1994), 149-158; A. S. BERNARDO, *Petrarch, Laura and the «Triumphs»*, New York, State University of New York Press; M. COTTINO-JONES, *The Myth of Apollo and Daphne*, in A. SCAGLIONE (a cura di), *Francis Petrarca, Six Centuries Later. A Symposium*, Chicago, University of North Carolina, 1975; M. FEO, *Il sogno di Cerere e la morte del lauro petrarchesco*, in *Il Petrarca ad Arquà*. Atti del convegno di studi nel VI centenario (1370-1374), Arquà Petrarca, 6-8 nov. 1970, G. BILLANOVICH, - G. FRASSO (a cura di), Padova, Antenore, 1975; U. DOTTI, *Petrarca: il mito dafneo*, «Convivium» XXXVII (1969), 9-23; P. HAINSWORTH, *The Myth of Daphne in the Rerum vulgarium fragmenta*, «Italian Studies», XXXIV, 28-44; Y. GIRAUD, *La fable de Daphne*, Genève, Librairie Droz, 1968; A. NOYER-WEIDNER, *Il nome di Laura nel Canzoniere petrarchesco: intorno all'enigma onomastico del sonetto V ed alle sue funzioni poetiche*, in *Literarhistorische Begegnungen*, Tübingen, Gunter Narr, 1993, 293-309.

⁸ Sul tema dell'*aura* e sui suoi antecedenti provenzali, cfr.: B. SPAGGIARI, *Il tema «west-östlicher» dell'aura*, «Studi medievali», s. 3^a, XXVI, 1 (1985), 185-290; L. ROSSI, *Per la storia dell'«Aura»*, «Lettere Italiane», XLII (1990), 553-74; G. CONTINI, *Preistoria dell'«aura» del Petrarca*, in G. BARBARISI - C. BERRA (a cura di), *Il «Canzoniere» di Francesco Petrarca...*; S. AGOSTI, *Gli occhi, le chiome: per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1993: 12 sgg.; M. PERUGI, *Ancora sul tema dell'aura*, «Studi medievali», s. 3^a, XXXV (1994), 823-834; C. SEGRE, *I sonetti dell'aura*, in ID., *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993; S. GIUSTI, *La «selce» della «petra». Per una lettura dei sonetti dell'aura*, «Critica letteraria», XXVIII (2000), 439-458; P. CANETTIERI, *L'aura dei sospiri*, «Critica del testo», VI, 1 (2003), 541-558.

Canzoniere. Ciò che in rapporto a tale rete di immagini non ancora ha ricevuto la debita attenzione, insomma, è proprio il suo fare *sistema*, il modo in cui vengono continuamente a interagire le immagini con i significati, il livello connotativo con quello denotativo, il sintagma con il paradigma.

A riprova di ciò, è bene fare subito una precisazione. A proposito di questa convergenza di immagini intorno al nome di Laura si è fatto ricorso, come ho appena fatto anch'io, a una serie piuttosto eterogenea di categorie retoriche: la metafora, l'allegoria, il simbolo, l'emblema. L'imprecisione terminologica è appunto, da una parte, proprio l'effetto di un mancato approfondimento critico della questione. Dall'altra, bisogna riconoscere che è lo stesso sistema, nella sua estensione e complessità, a implicare il ricorso a tutte queste categorie e a intrecciarle insieme in una continua interazione e convergenza: tanto più, allora, si dovrebbe cercare di analizzare meglio questa complessità e farvi maggiore chiarezza, individuandone le modalità di funzionamento e di interazione. Quello che per la *Commedia* dantesca è stato possibile comprendere ricorrendo alle sole categorie di allegoria e di figuratività senza dubbio non è possibile per il *Canzoniere*. L'allegoria non è certamente più una categoria di per sé sufficiente, anche se non manca certo di fare la sua comparsa. Senz'altro riduttiva è l'interpretazione dell'immagine di Laura fornita da Boccaccio:

Laurettam illam allegorice pro laurea corona quam postmodum est adeptus accipiendam existimo.⁹

Non siamo certo di fronte alla mera codificazione allegorica, in grado di rivelare l'univocità di un sovrasenso celato *sotto il velame* della rappresentazione a condizione di conoscerne semplicemente la chiave interpretativa, culturalmente definita. Non siamo di fronte, insomma, a una "metafora continuata", secondo l'imprecisa ma efficace definizione dell'allegoria fornita da Quintiliano, ma semmai alla continua iterazione in vari contesti di una stessa metafora (di volta in volta: il *lauro* poetico, *l'aura* che spira, *l'auro* dei capelli ecc.). Ma quel che è ancora più importante è che queste poche immagini fondamentali, e quella del lauro in particolar modo, producono nella parabola complessiva del *Canzoniere* un continuo affiorare e proliferare di metafore, simboli e anche allegorie spesso compresenti nello stesso testo e neppure sempre ben distinguibili tra loro, la cui genesi dall'idea fondamentale e il cui significato variano di volta in volta, da una parte in relazione al contesto immediato, dall'altra in rapporto al sistema nel suo complesso entro l'unità dell'opera.

2. Un caso esemplare: "Giovane donna sotto un verde lauro"

Caso limite è quello della celebre sestina *Giovane donna sotto un verde lauro*¹⁰, dove la necessaria iterazione del termine 'lauro' come parola-rima comporta il continuo variare dell'immagine e del suo significato: nella prima strofa il termine ha valore denotativo e designa la pianta alla cui ombra siede la donna (ma naturalmente evoca già tutto il sistema di connotazioni):

Giovane donna sotto un verde lauro
vidi più bianca et più fredda che neve

Nella seconda strofa la parola-rima è inserita in un *adynaton*, che sottolinea la persistenza dei pensieri d'amore attraverso la caratteristica dell'alloro di essere una pianta sempreverde:

⁹ BOCCACCIO, *De vita et moribus domini Francisci Petracchi de Florentia*.

¹⁰ Sul celebre componimento si veda almeno R. M. DURLING, *Petrarch's "Giovane donna sotto un verde lauro"*, «Modern Language Notes», LXXXVI (1971), 1-20; per ulteriore bibliografia si rimanda a PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 1996: 169.

Allor saranno i miei pensieri a riva
che foglia verde non si trovi in lauro

Nella terza designa metaforicamente la donna amata in quanto oggetto di desiderio, tornando quasi a ridursi a *senhal*:

seguirò l'ombra di quel dolce lauro
per lo più ardente sole e per la neve,
fin che l'ultimo di chiuda quest'occhi.

Nella quarta strofa, continuando a designare la donna ma stavolta nel suo negarsi all'amore, acquista una dimensione più propriamente allegorica, circondata com'è da altri elementi allegorici e metaforici:

onde procede lagrimosa riva,
ch'Amor conduce a pie' del duro lauro
ch'è i rami di diamante, et d'òr le chiome.

Da notare, in quest'ultimo caso, oltre alla compresenza dell'altra immagine laurana dell'*auro/oro*, la duplice contaminazione nell'ultimo verso tra denotazione e connotazione: i rami del lauro, come spesso in Petrarca, sono qui anche metafora delle braccia di Laura, mentre subito dopo le fronde della pianta sono espresse con il termine 'chiome', ossia una metafora nella metafora, il cui livello connotativo – l'antropomorfizzazione del lauro – torna a ribaltarsi e a corrispondere alla denotazione – la donna – della metafora/allegoria complessiva in cui essa è inserita (salvo poi accompagnarsi all'ulteriore metafora dell'oro, *denotativa* entro l'allegoria del lauro, *connotativa* invece in quanto metafora dei capelli biondi della donna). Siamo qui davvero al limite delle potenzialità del linguaggio figurato; ma è bene ricordare che una simile interferenza di livelli e una tale contaminazioni tra immagine antropomorfa di Laura e immagine vegetale del lauro è tutt'altro che infrequente nel *Canzoniere*.

Nella strofa successiva della sestina il 'lauro' è ancora la donna, ma accompagnandosi all'aggettivo 'vivo' genera di nuovo un'interferenza tra denotazione e connotazione, tra donna e pianta di alloro:

l'idolo mio, scolpito in vivo lauro

dove per di più l'essere un *idolo*, un'immagine scolpita, avvicina la metafora della donna ad un vero e proprio emblema di se stessa.

Nella sesta strofa il 'lauro' non indica più la donna ma torna ad essere a tutti gli effetti un simbolo, che designa la poesia e in particolare la memoria perpetuata dal canto:

per far forse pietà venir negli occhi
di tal che nascerà dopo mill'anni
se tanto viver po' ben còlto lauro

senza dimenticare anche qui il gioco di interferenza fra letterale e metaforico che, rivitalizzando la metafora 'morta' del 'coltivare la poesia', la volge anche nel suo senso originario di 'coltivare' una pianta, quella appunto dell'alloro.

Nel congedo, infine, la parola rima 'lauro' viene sottoposta al gioco fonico di riletture che la reinterpretata come articolo più sostantivo, trasformandolo nell'altra immagine laurana dell'oro dei capelli biondi:

L'auro e i topacii al sol sopra la neve
vincon le bionde chiome presso agli occhi
che menan gli anni miei sì tosto a riva.

Naturalmente questo componimento è un caso estremo, nel suo collocarsi in continuità con la poesia oscura, aristocratica e iper-formalizzata di Arnaut Daniel, inventore del genere sestina, ma è tanto più significativo nel suo essere quasi un densissimo sunto delle straordinarie possibilità espressive e significative dell'immagine del lauro nei *Rerum vulgarium fragmenta*.¹¹ L'interazione fra metafora, allegoria, simbolo, emblema che vediamo qui concentrati nel virtuosismo tecnico della sestina è proprio un carattere saliente delle varie isotopie connesse al nome di Laura nell'arco dell'intero libro, carattere che la critica ha ben poco analizzato nella sua complessità. D'altra parte, come fa notare Claudia Berra nel suo contributo sulla similitudine nel *Canzoniere*¹², la questione del linguaggio metaforico e dell'immaginario dell'opera petrarchesca, fondamento del linguaggio poetico italiano ed europeo, è paradossalmente un aspetto della produzione dell'autore ancora tutto da studiare¹³.

Naturalmente non è possibile in questa sede addentrarci oltre in una questione così delicata, che richiederebbe uno spoglio completo delle rime e un robusto supporto teorico all'analisi. Al nostro scopo è sufficiente prendere atto, attraverso il piccolo ma rappresentativo campione analizzato, della complessità di questo sistema di immagini, non soltanto in termini di estensione nell'opera, ma anche e soprattutto nel suo far costantemente interagire più livelli, in una continua interferenza tra denotazione e connotazione e tra i diversi nuclei di immagini (lauro, aura, oro, aurora) che risulta ben più intricata della linearità 'biplanare' dell'allegoria. Il rinnovato interesse novecentesco per la retorica a livello linguistico, semiotico e filosofico ci insegna – al di là delle specifiche contrapposizioni e nonostante qualche reazione a questa tendenza (come quella di Gérard Genette) – che metafora, allegoria, simbolo e altre simili figure sono accomunabili, nel condividere il meccanismo analogico, entro la più generale individuazione jakobsoniana di un campo metaforico opposto a quello metonimico. Per il momento sarà sufficiente al nostro discorso sulle immagini connesse al nome di Laura tale ricorso al concetto di campo metaforico nella sua accezione più estesa, ma con la consapevolezza che il suo effettivo funzionamento interno è ancora in gran parte da studiare nelle sue interazioni fra microcontesto retorico e macrocontesto tematico.

3. Infinitizzazione emotiva e antirealismo nel *Canzoniere*: un'interpretazione psicanalitica

Ma per venire al cuore del nostro argomento, ossia il senso profondo di questo vasto sistema di cui abbiamo riassunto la complessità formale e potremmo dire di superficie, è ora necessario passare a un'altra questione apparentemente molto lontana, tornando al punto da cui siamo partiti. Rispetto al realismo dantesco, la rarefazione e l'antirealismo di Petrarca si collocano in rapporto anche alla differenza di genere: la poesia narrativa e allegorica della *Commedia*, che spazia vertiginosamente dalla *merda* delle Malebolge (due occorrenze) alla luce di Dio, a voler comprendere in sé l'intero *squadernarsi* del reale, è evidentemente tutt'altra cosa dalla lirica

¹¹ Per un'interpretazione teorica del genere sestina e della funzione in esso svolta dalla parola-rima mi permetto di rimandare a un mio contributo di prossima pubblicazione sulla rima in una prospettiva prettamente teorica: *La ragion d'essere della rima e la sua natura semiotica*, in particolare la sez. 6, *Un caso esemplare: la sestina* (dove si prende in considerazione appunto questo testo petrarchesco). Sull'uso della rima in Petrarca, cfr.: E. BIGI, *La rima del Petrarca*, in *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967, 30-40; C. P. PULSONI, «*Et imitationem non fugiet sed celabit*». *Per uno studio delle rime e delle serie rimiche nel Canzoniere di Petrarca*, «Studi petrarcheschi», X (1993), 1-79.

¹² C. BERRA, *La similitudine nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1992.

¹³ Sull'argomento, oltre alla monografia di Claudia Berra, cfr. G. VELLI, *La metafora del Petrarca*, in ID., *Petrarca e Boccaccio*, Padova, Antenore, 1979; P. HAINSWORTH, *Metaphor in Petrarch's Rerum vulgarium fragmenta*, in AA.VV., *Language of Literature in Renaissance Italy*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

d'amore del *Canzoniere*; eppure l'opposizione permane a tutti gli effetti anche se si considera il Dante lirico o la *Vita nova*, pur più vicina, per certi versi, al *Canzoniere*. Si tratta dunque, ben al di là della mera diversità di genere, di una precisa diversità e si può ben dire opposizione di poetica. Ma qual è dunque il senso di questo rovesciamento della poetica dantesca, di questo antirealismo del Petrarca che sembra davvero costituirsi per negazione, in quell'innegabile «difetto di reale e di concreto» che per De Sanctis abbiamo visto essere semplicemente un difetto *tout court*?

Per tentare di suggerire un'interpretazione che sottragga la poetica petrarchesca dal limbo delle definizioni in negativo e la restituisca a una definizione in positivo, di ciò che effettivamente essa costruisce dopo aver rimosso le interferenze del realismo, è utile ricorrere a categorie elaborate dalla psicanalisi¹⁴ che si sono rivelate applicabili con ottimi frutti alla letteratura nel suo essere, al pari delle manifestazioni dell'inconscio, un sistema semiotico. Fa quasi meraviglia notare come la fondamentale tensione petrarchesca fra amore terreno e pentimento religioso, entro cui si sviluppa l'intera trama tematica e 'narrativa' del *Canzoniere* sin dal sonetto proemiale, non sia stata quasi mai rapportata alla dinamica così straordinariamente simile, pur nella diversità di contesto, individuata nel capolavoro di colui che forse, accanto a Leopardi (pur con le debite cautele), è fra i grandissimi il poeta più intimamente e originalmente petrarchista della letteratura italiana: Torquato Tasso. L'opposizione freudiana fra represso e repressione con cui Sergio Zatti, mutuandola dalla teoria letteraria di Francesco Orlando, ha fornito una fortunata chiave di lettura della *Gerusalemme Liberata*¹⁵ è senz'altro riproponibile per il *Canzoniere* di Petrarca, e anzi individua certo uno dei principali debiti del poeta sorrentino con il suo predecessore, forse non meno rilevante di quello linguistico-espressivo. L'itinerario del *Canzoniere* dall'innamoramento iniziale fino alla conclusiva canzone alla Vergine, affermazione apparentemente definitiva di pentimento, presenta lampanti consonanze con il percorso che, in Tasso, dal travimento e la dispersione iniziale dei crociati, il cui tramite principale è appunto l'amore sensuale, porterà alla ritrovata unità conclusiva e al trionfo dell'ideologia cristiana attraverso un riscatto penitenziale. Come nel poema tassiano, anche in Petrarca l'opposizione fra pulsioni emotive e istanze religiose, su cui la critica ha da sempre giustamente insistito, si configura palesemente nei termini di una dialettica fra represso e repressione. La formulazione più chiara e palese la troviamo fuori dal *Canzoniere*, in un passo della celeberrima epistola che narra l'ascesa al monte Ventoso¹⁶, dove il poeta sta parlando del proprio attaccamento emozionale alle cose terrene e in particolare, tramite una citazione da Agostino, alle "carnali corruzioni dell'anima" che sono appunto materia delle rime volgari:

Quod amare solebam, iam non amo; mentior: amo, sed parcius; iterum ecce mentitus sum: amo, sed verecundius, sed tristius; iantandem verum dixi. Sic est enim; amo, sed quod non amare amem, quod odisse cupiam; amo tamen, sed invitus, sed coactus, sed mestus et lugens. Et in me ipso versiculi illius famosissimi sententiam miser experior:

Odero, si potero; si non, invitus amabo.

L'inizio del passo citato presenta un caso clamoroso di quella che potremmo definire un'anafora di negazioni freudiane o comunque di formazioni di compromesso¹⁷, puntualmente

¹⁴ Un'interpretazione psicanalitica del *Canzoniere* è stata avanzata – ma in una prospettiva lacaniana diversa da quella qui adottata – da S. AGOSTI, *Gli occhi, le chiome...* (cfr. *infra*, nota 18).

¹⁵ Mi riferisco naturalmente a F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973 e S. ZATTI, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla Gerusalemme liberata*, Milano, Il Saggiatore, 1983.

¹⁶ *Rerum familiarium libri*, IV, 1.

¹⁷ Cfr. F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana...*, 210-214: «Definiamo formazione di compromesso una manifestazione semiotica – linguistica in senso lato – che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto» (p. 211), mentre la negazione freudiana è «quella specie di negazione – subito esemplificata nel campo della terapia – che negando afferma, prevenendo

smascherate dall'epanortosi del *mentior* e poi del *mentitus sum*. L'autore riconosce, in una profonda autoanalisi, che quel suo presunto percorso di elevazione spirituale che nega valore all'emozionalità e all'amore terreno come vanità e peccato, sacrificandoli al pentimento religioso, è solo apparentemente risolutivo, e a ben guardare perde ogni consistenza e si rivela come un permanere irrisolto della conflittualità, in tutta la sua forza lacerante. Il che è esattamente quanto avviene nel grande conflitto fra emozione amorosa e repressione religiosa straordinariamente rappresentato nel *Canzoniere*. Le frequenti letture dell'opera che la riducono alla sua mera progressione sintagmatica e "narrativa", in un percorso di negazione dell'esperienza amorosa e di redenzione, ignorano questo aspetto essenziale, ed applicano ad uno dei massimi capolavori della letteratura la banalità semiotica della convergenza verso il finale come luogo di definizione compiuta del senso che può essere adatta, forse, ad un romanzo giallo di second'ordine. La conclusione penitenziale del *Canzoniere*, che tra l'altro si limita agli ultimi tre componimenti, non è altro che il dispiegarsi nell'ordinamento strutturale (ossia sull'asse sintagmatico) della dinamica represso/repressione: l'apparente imporsi conclusivo dell'istanza repressiva non implica affatto (a livello paradigmatico) il superamento del conflitto che apparentemente enuncia, in perfetto parallelismo con quanto avviene nella *Gerusalemme Liberata*. Non sarà affatto sovrainterpretazione, allora, sottolineare che se nel finale la Vergine si sostituisce a Laura, ne acquisisce al contempo non pochi tratti rappresentativi, in un riemergere del represso emozionale proprio entro quella che dovrebbe essere l'espressione e la sanzione stessa dell'istanza religiosa repressiva: come per Tasso, un finale monosemico soltanto in apparenza, a livello superficiale. E d'altra parte il motivo penitenziale si intreccia col desiderio amoroso lungo tutto l'arco dell'opera, a partire almeno dal perentorio e celeberrimo sonetto 62, *Padre del ciel, dopo i perduti giorni*, in una costante dialettica che non è solo contrapposizione, ma anche interferenza, contaminazione, implicazione reciproca, e in certi casi estremi persino – come noteremo più avanti – esplicita identificazione.

Se dunque il pentimento morale e religioso costituisce l'istanza repressiva – il che naturalmente non vuol dire affatto che sia inautentico –, il riemergere del represso emozionale è il vero nucleo profondo della poesia petrarchesca: l'uno si oppone all'altro dando espressione ad una formazione di compromesso che, malgrado l'apparente percorso ascensionale, resta irrisolta. La citazione ovidiana (*Amores*, III, 11, v. 55) con cui si conclude il passo citato dall'epistola del monte Ventoso, «Odero, si potero; si non, invitus amabo», nel riassumere perentoriamente il contrasto fra volontà cosciente e forza lacerante dell'emozionalità che sta al centro della poetica petrarchesca, richiama palesemente un altro grande poeta latino che ben più dell'ironico e manierista Ovidio ha dato espressione alla forza totalizzante dell'emozionalità facendone il nucleo della sua poetica, il Catullo dell'«Odi et amo»¹⁸. Alla luce del richiamo a questa tradizione possiamo proporre un primo abbozzo di risposta alla questione del senso sotteso alla poetica antirealista del Petrarca secondo la prospettiva psicanalitica adottata: rimuovere il più possibile ogni elemento realistico, negare la realtà esterna nella rappresentazione poetica facendola sfumare nell'astrazione e nella stilizzazione (inglobandola cioè entro una costante prospettiva soggettiva), lungi da essere una mera negazione o una mancanza, è invece un procedimento strettamente funzionale all'imporsi assoluto e incontrastato della rappresentazione dell'interiorità in tutta la sua forza lacerante¹⁹. Per questo

confessa, difendendolo cede il segreto: "Lei domanda chi possa essere questa persona del sogno. Non è mia madre". Una simile negazione "è un modo di prendere coscienza del rimosso, in verità è già una revoca della rimozione, non certo però un'accettazione del rimosso"» (pp. 213-14).

¹⁸ Sull'infinitizzazione emotiva nel *Liber* catulliano, cfr. G. PADUANO, *Introduzione a Catullo, Le poesie*, Torino, Einaudi, 1997, v-XXX..

¹⁹ Tale interpretazione diverge sensibilmente, in questo, da quella lacaniana di AGOSTI, *Gli occhi, le chiome...* È pienamente condivisibile (e del tutto compatibile con l'analisi qui avanzata) che nella poesia petrarchesca, in opposizione al realismo dantesco, si rappresenti il lacaniano *manque d'être*, la struttura originaria del Soggetto come desiderio in relazione a una mancanza, a un Oggetto di desiderio che costitutivamente si sottrae, a un Altro da sé irraggiungibile (pp. 6-7): struttura che appunto prendene la forma poetica dell'antirealismo "soggettivo" del *Canzoniere*. Ma poi Agosti prosegue completando così il

aspetto fondamentale, inaspettato terreno d'incontro fra poetiche così diverse come quella catulliana e quella petrarchesca, di nuovo è utile ricorrere alle acquisizioni della psicoanalisi, stavolta nella riformulazione del pensiero freudiano operata da Ignacio Matte Blanco²⁰. Secondo la sua teoria, alla base del funzionamento dell'inconscio e soprattutto delle esperienze emotive sta un processo di infinitizzazione, espressione di una logica simmetrica in cui la classe e gli individui che la compongono si corrispondono simmetricamente e si equivalgono del tutto sulla base di un qualunque tratto di affinità parziale, in modo palesemente inconciliabile con il principio di non contraddizione sui cui si fonda invece il pensiero razionale, asimmetrico. La presenza di tale infinitizzazione emotiva nella poesia petrarchesca, di cui non si potrà dare qui che un esiguo campione, va ricercata dietro l'apparente superamento delle contraddizioni nell'eleganza formale.

4. Esempi di infinitizzazione emotiva nel Canzoniere

La contrapposizione tra pensiero razionale ed emozione totalizzante sembra trovare quasi una dichiarazione programmatica nelle quartine del sonetto 141:

Come talora al caldo tempo sòle
 semplicetta farfalla al lume avezza
 volar negli occhi altrui per sua vaghezza,
 onde aven ch'ella more, altri si dole:

così sempre io corro al fatal mio sole
 degli occhi onde mi vèn tanta dolcezza
 che 'l fren de la ragion Amor non prezza,
 e chi discerne è vinto da chi vòle.

La contrapposizione di ascendenza platonica fra anima razionale e anima concupiscibile è espressa qui in termini che sottolineano appunto, per la prima, il suo carattere di pensiero asimmetrico, che appunto *discerne*, divide, distingue la realtà articolandola in parti separate e contrapposte, in determinazioni, mentre per l'emotività della pulsione amorosa rimarca proprio il suo superare i limiti che la ragione tenta di imporle (*'l fren de la ragion... non prezza*).

Il dato più ovvio di infinitizzazione emozionale nel *Canzoniere*, nel suo fornire il canone della bellezza femminile alla successiva tradizione letteraria, è quello che comporta l'idealizzazione di

quadro: «Parallelamente, e per comprendere la referenza psicoanalitica di base, si assiste alla registrazione, presentazione, rappresentazione – ma all'interno d'un sistema opposizionale – di quella pienezza di essere [*in opposizione al manque d'être soggettivo*] di cui sono dotate le cose che non fanno di essere: “fior, frondi, herbe, ombre, antri, aure soavi” [*nella citazione è saltata la parola “onde” dopo “antri”*]» (p. 7). Ciò sembra supporre, entro la poesia petrarchesca, un'opposizione a livello di rappresentazione fra un antirealismo soggettivo e un realismo oggettivo che ad esso si contrapponga come Altro da sé: senza voler negare la presenza di elementi realistici nel *Canzoniere*, mi pare però evidente che essi sono occasionali e nettamente minoritari contro una tendenza generale alla rarefazione antirealistica, alla quale gli elementi di realismo sono per di più, nel complesso, assiologicamente subordinati. D'altronde, un verso come quello citato non mi pare minimamente ascrivibile a un realismo rappresentativo: realismo è rappresentazione fenomenologica delle cose del mondo nella loro individualità, particolare, circoscritta, icastica, mentre una simile accumulazione di generiche categorie di cose fa sfumare la realtà oggettiva nell'astrazione, nella stilizzazione, ossia proprio nell'*antirealismo*; e questo è il procedimento tipico della rappresentazione del mondo, evanescente e stilizzata, nel *Canzoniere*.

²⁰ I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981 (1975). Per un'applicazione alla letteratura delle teorie matteblanchiane, v. soprattutto G. PADUANO, *Le scelte di Achille*, in Omero, *Iliade*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1997, IX-XLIX e ID., *Introduzione a Catullo, Le poesie*, cit.

Laura in quanto oggetto d'amore, la cui bellezza e virtù perdono ogni carattere di limitatezza. Scrive in proposito Matte Blanco, dando un supporto psicanalitico alla percezione comune:

L'emozione di amore comporta il dotare l'individuo di tutte le bellezze o perfezioni di una data classe e che questa classe è implicitamente definita in termini di funzioni proposizionali che ammettono infiniti gradi delle caratteristiche cui si riferiscono.²¹

Un esempio fra i numerosissimi possibili è costituito dalle quartine del sonetto 144:

Né così bello il sol già mai levarsi
quando 'l ciel fosse più de nebbia scarco,
né dopo pioggia vidi 'l celeste arco
per l'aere in color tanti variarsi,

in quanti fiammeggiando trasformarsi,
nel dí ch'io presi l'amoroso incarco,
quel viso al quale, et son del mio dir parco,
nulla cosa mortal pote aguagliarsi.

L'infinitizzazione, nel superare le bellezze naturali per eccellenza del sole e dell'arcobaleno, è rimarcata dal tipico motivo dell'inadeguatezza della parola poetica ad esprimerne il livello effettivo (*e son nel mio dir parco*); il distacco incolmabile fra la finitezza della parola e l'infinità dell'emozione (*infiniti abissi*) si fa ancor più evidente nel sonetto 339:

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

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

Totalizzante è naturalmente anche l'espressione dell'amore provato dal poeta, come ad esempio nell'immagine di *solitude a duex* della sestina 22:

Con lei foss'io da che si parte il sole,
et non ci vedess'altri che le stelle,
sol una nocte, et mai non fosse l'alba;
et non se trasformasse in verde selva
per uscirmi di braccia, come il giorno
ch'Apollo la seguia qua giù per terra.

La negazione della categoria di temporalità, che eternizza il godimento dell'amore sottraendolo alla forma più evidente della limitatezza dell'esistenza (*et mai non fosse l'alba*), si somma alla negazione del paradigma negativo della metamorfosi di Dafne come immagine di sottrazione, in una fantasia di godimento privata di ogni ostacolo.

Altro splendido esempio è il sonetto 212, dove la gioia del sentimento d'amore si traduce in un sogno di onnipotenza irrealizzabile e di felicità inconsistente:

Beato in sogno et di languir contento,
d'abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva,
nuoto per mar che non à fondo o riva,
solco onde, e 'n rena fondo, et scrivo in vento;

²¹ I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infiniti...*, 205.

e 'l sol vagheggio, sí ch'elli à già spento
 col suo splendor la mia vertú visiva,
 et una cerva errante et fugitiva
 caccio con un bue zoppo e 'nfermo et lento.

Parallelamente totalizzante è anche il dolore per la morte di Laura, che toglie al poeta ogni altra possibilità di interesse e di coinvolgimento emotivo verso il reale nel suo complesso, nel rovesciamento in un infinito negativo veicolato, nel sonetto 312 (vv. 1-11), dall'originale rovesciamento in negativo dello stilema provenzale del *plazer*:

Né per sereno ciel ir vaghe stelle,
 né per tranquillo mar legni spalmati,
 né per campagne cavalieri armati,
 né per bei boschi allegre fere et snelle;

né d'aspettato ben fresche novelle
 né dir d'amore in stili alti et ornati
 né tra chiare fontane et verdi prati
 dolce cantare honeste donne et belle;

né altro sarà mai ch'al cor m'aggiunga,
 sí seco il seppe quella sepellire
 che sola agli occhi miei fu lume et specchio.

La casistica potrebbe continuare a lungo, ad esempio nella proiezione sul reale dell'immagine dell'amata (RVF 129, vv. 28-29: «talor m'arresto, et pur nel primo sasso / disegno co la mente il suo bel viso») senza che sussista alcuna tratto di analogia, in quella che è dunque la massima generalizzazione possibile, o nel raffronto al limite della blasfemia tra la tensione del pellegrino verso la Veronica e quella del poeta verso Laura nel celebre *Movesi il vecchierel canuto e bianco* (RVF 16), o ancora nell'infinitizzazione spaziale del dominio di Amore, chiara figura della sua infinitizzazione interiore, nella chiusa dell'altrettanto celebre *Solo et pensoso i più deserti campi* (RVF 35):

Ma pur sí aspre vie né sí selvagge
 cercar non so ch'Amor non venga sempre
 ragionando con meco, et io co 'l lui.

Caso limite è quello, anch'esso al limite della blasfemia, della sovrapposizione della figura di Laura a quella di Dio nel sonetto 191:

Sí come eterna vita è veder Dio,
 né piú si brama, né bramar piú lice,
 cosí me, donna, il voi veder, felice
 fa in questo breve et fraile viver mio.

Possiamo a questo punto tornare al sistema di metafore connesse al nome di Laura per tentare una spiegazione del suo senso complessivo alla luce delle considerazioni fatte riguardo alla poetica antirealistica di Petrarca. Abbiamo visto brevemente come l'infinitizzazione emotiva trovi espressione in numerose istanze specifiche del testo nelle quali si manifesta, in varie forme, l'interiorità dell'io lirico. In generale, possiamo dire che tale infinitizzazione consiste in una rimozione nel testo di tutto quanto costituisca un limite all'affermarsi dell'emotività totalizzante, ossia, di volta in volta, la finitezza umana di Laura, il suo negarsi all'amore del poeta, la morte, il tempo, la spazialità circoscrivibile, persino il reale nel suo complesso: in breve, una negazione del principio di realtà. L'antirealismo del *Canzoniere*, dunque, tendendo a negare il principio di

realtà, è poeticamente funzionale a rimuovere ogni ostacolo all'espansione totalizzante dell'infinito emozionale e così a lasciare ad esso campo libero.

5. La funzione poetica del sistema metaforico intorno al nome di Laura

Possiamo allora tornare ad affrontare sotto questa nuova luce la questione, inizialmente accantonata come non pertinente al dato letterario, dell'identità reale di Laura. In un suo breve saggio sull'episodio dantesco del conte Ugolino, Jorge Luis Borges non solo nega all'invecchiata notizia di cronaca nera della presunta tecnofagia ogni pertinenza alla comprensione del testo dantesco, ma sostiene anche, all'opposto, che le strategie testuali mirano a suggerire tale idea per lasciarla volontariamente nell'ambiguità del sospetto insinuante²². Qualcosa di simile possiamo dire, tanto più, della Laura di Petrarca: i dubbi sulla sua realtà storica provano, con la semplice esistenza della questione, che il testo stesso del *Canzoniere* rappresenta questa figura centrale in maniera tale da sottrarle ogni consistenza reale e dunque lasciar dubitare il lettore della sua effettiva esistenza. Lo fa creando il più celebre *senhal* della letteratura romanza, che disperde ogni concretezza della figura in quel costante gioco di metafore che abbiamo visto intrecciarsi a partire dalla suggestione fonica e semantica del suo nome, confondendo continuamente la donna con il lauro, con l'aura, con l'oro, con l'aurora, in modo tale da lasciar sfumare la referenzialità denotativa in un incessante slittamento metaforico e connotativo e in una continua serie di proteiformi identificazioni fra enti reali che dissolve nell'indistinzione ogni concretezza reale di quelli. Di fronte alla complessità poco studiata di tale sistema, un'utile chiave di approfondimento è dunque proprio la concezione della metafora nello studio di Matte Blanco:

Nell'inconscio, tuttavia, nell'emozione e in alcune manifestazioni patologiche, il fatto di appartenere alla stessa classe fa sì che entrambi gli elementi siano trattati come identici: un'applicazione del principio di simmetria. Questo è ciò che viene detto *interpretazione letterale della metafora*. A volte osserviamo anche che i due elementi sono fusi in uno; nel caso citato [*can che abbaia non morde*, riferito a un uomo] uno schizofrenico può pensare che l'uomo abbaia.²³

Oppure, potremmo aggiungere noi, un poeta può dire che una donna è un lauro o che un lauro è una donna.

Inoltre, le due principali di queste isotopie sul nome di Laura sono per di più esse stesse immagini di rarefazione e antirealismo. La metafora del *lauro* da una parte evoca immediatamente la vicenda di Apollo e Dafne, operando uno scivolamento dalla concretezza reale al livello mitologico, e per di più verso un mito che nella metamorfosi conclusiva diviene precipuamente immagine di mancanza, di sottrazione, di frustrazione del desiderio; dall'altra parte, il lauro come simbolo della poesia trasforma sempre il discorso in un metadiscorso, in poesia che ha come oggetto se stessa: l'autoreferenzialità è appunto un'ovvia maniera di indebolire la referenzialità esterna, orientata verso il dato reale. L'altra metafora, quella dell'*aura*, evoca già per sé stessa l'idea di inconsistenza, rarefazione, dispersione (RVF 133):

et l'angelico canto et le parole,
col dolce spirito ond'io non posso aitarne,
son l'aura inanzi a cui mia vita fugge.

Nel suo aspetto tematico di ascendenza provenzale, poi, in quanto brezza che ricorda malinconicamente la lontananza dell'amata (il tema, ad es., della splendida canzone *Di pensier in pensier, di monte in monte*: v. 60, «quanta aria dal bel viso mi diparte»), sfuma nell'inconsistenza

²² J. L. BORGES, *Il falso problema di Ugolino*, in ID., *Nove Saggi Danteschi*, a cura di T. SCARANO, Milano, Adelphi, 1996, 33-40 (poi in ID., *Tutte le opere*, vol. 2, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1985, 1275-1278.).

²³ I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infiniti...*, 450.

della nostalgia e del ricordo, altro tema fondamentale del *Canzoniere* (basti pensare alla canzone per eccellenza *Chiare, fresche et dolci acque*). L'antirealismo si spinge dunque fino al limite estremo di togliere consistenza reale, attraverso il complesso sistema di immagini metaforiche del *senhal*, alla stessa figura della donna amata che è l'origine e l'oggetto totalizzante dell'emozionalità del poeta, nella duplice e simmetrica declinazione dell'amore e del dolore: il cedere del reale di fronte all'interiorità arriva a suggerire la negazione persino di quell'ultimo dato di realtà e di alterità, Laura, che è all'origine dell'emozione stessa. Come il poeta dice esplicitamente, Laura, morendo, si è portata via con sé tutti i pensieri di lui

né di sé m'à lasciato altro che 'l nome

ossia proprio quel nome inconsistente che – espresso, deformato, alluso – continuamente echeggia nel *Canzoniere*, quel sistema di metafore evanescenti e labili costituite, come abbiamo visto, intorno al *senhal* di Laura. In un'appropriazione totalizzante dello spazio testuale, tutto diventa emozione, e di fronte ad essa la realtà perde consistenza persino nella sua funzione estrema di esserne generatrice. In ciò sta il senso poetico dell'antirealismo petrarchesco, il cui togliere consistenza al reale è funzionale, attraverso tale procedimento negativo e per sottrazione, allo scopo tutto positivo di lasciare campo libero alla piena espressione di una soggettività totalizzante, alla forza lacerante dell'infinito emozionale. Persino l'oggetto stesso del desiderio, oltre ad essere ciò a cui il desiderio mira, ne è anche al contempo, proprio in quanto *ob-iectum*, ciò che gli si oppone e ne costituisce il limite, ciò che per definizione si sottrae: ecco allora che il dissolversi di tale oggetto è, a livello poetico, il corollario di quella infinitizzazione della soggettività e dell'emozionalità che costituisce la quintessenza della poesia (di quella petrarchesca in particolare) e il suo legame profondo con l'esistenza e la natura infinita e simmetrica dell'emozionalità in cui sola l'esistenza trova il suo senso provvisorio. La nostalgia del ricordo, la lontananza spaziale della separazione, l'antirealismo rappresentativo che lascia sfumare le cose e persino la donna amata nella stilizzazione e nella metaforicità – i procedimenti più frequentemente individuati come il *proprium* della poesia petrarchesca²⁴ – si riscoprono così strategie tutte coerenti e solidali nel tendere a un tale risultato comune, che è in fondo anche il punto di contatto più profondo della poetica petrarchesca con quella leopardiana.

Per concludere, due brevi precisazioni. La prima, che la rarefazione della figura della donna e della presenza del reale è un dato naturalmente già presente nella precedente tradizione lirica e in particolare stilnovistica, che Petrarca porta soltanto alle estreme conseguenze²⁵: si impone il precedente di un modello apparentemente negletto e in realtà invece ben presente, quel Cavalcanti²⁶ che, amico e sodale di Dante, elaborò una poesia per certi versi molto vicina all'antirealismo petrarchesco, in quella che potremmo definire quasi una “metafisica dell'interiorità” incentrata sul termine chiave “spirito”. Seconda precisazione: la celebre categoria di Contini dell'unilinguismo petrarchesco in opposizione al plurilinguismo dantesco, pur con le sue limitazioni, trova una sua ovvia motivazione entro l'interpretazione proposta della poetica del *Canzoniere* nel suo essere non già catarsi nella forma, ma al contrario epurazione del realismo anche a livello espressivo per lasciare spazio alla purezza di un linguaggio dell'emozionalità, così splendidamente formalizzato da poter essere elevato dalla tradizione letteraria italiana a linguaggio stesso della poesia.

²⁴ Cfr. ad es. U. DOTTI, *Introduzione a PETRARCA, Canzoniere*, Roma, Donzelli, 1996.

²⁵ Sul rapporto con gli stilnovisti, cfr. F. SUITNER, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze, Olschki, 1978; B. MARTINELLI, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, «Italianistica» VIII (1979), 431-436.

²⁶ Sulla presenza di Cavalcanti in Petrarca, cfr. R. PELOSINI, *Guido Cavalcanti nei “Rerum vulgarium fragmenta”*, «Studi petrarcheschi», n.s. IX (1992), 9-76.

Bibliografia essenziale:

- BERNARDO, A. S., *Petrarch, Laura and the "Triumphs"*, New York, State University of New York Press, 1974.
- BERRA, C., *La similitudine nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1992.
- BILLANOVICH, G., *Laura fantasma del «Canzoniere»*, «Studi Petrarqueschi», XI (1994), 149-158.
- BOSCO, U., *Francesco Petrarca*, Bari, Laterza, 1961 (1946).
- CALCATERRA, C., *Nella selva del Petrarca*, Bologna, Cappelli, 1942.
- CONTE, G., a cura di, *Metafora*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- CONTINI, G., *Prestoria dell'«aura» del Petrarca*, in BARBARISI, G., BERRA, C. (a cura di), *Il «Canzoniere» di Francesco Petrarca: la critica contemporanea*, Milano, LED, 1992.
- CONTINI, G., *Preliminari sulla lingua di Petrarca*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970 (riedito in G. BARBARISI - C. BERRA, a cura di, *Il «Canzoniere» di Francesco Petrarca: la critica contemporanea*, Milano, LED, 1992).
- COTTINO-JONES, M., *The Myth of Apollo and Daphne*, in SCAGLIONE, A. (a cura di), *Francis Petrarca, Six Centuries Later. A Symposium*, Chicago, University of North Carolina, 1975.
- DE SANCTIS, F., *Saggio critico sul Petrarca*, Torino, Einaudi, 1964 (1869).
- DOTTI, U., *Introduzione a PETRARCA, Canzoniere*, Roma, Donzelli, 1996.
- DOTTI, U., *Petrarca: il mito dafneo*, «Convivium», XXXVII (1969), pp. 9-23.
- DURLING, R. M., *Petrarch's "Giovane donna sotto un verde auro"*, «Modern Language Notes», LXXXVI, pp. 1-20.
- FENZI, E., *Saggi petrarcheschi*, Fiesole, Cadmo, 2003.
- GIRAUD, Y., *La fable de Daphne*, Genève, Librairie Droz, 1968.
- HAINSWORTH, P., *The Myth of Daphne in the Rerum vulgarium fragmenta*, «Italian Studies», XXXIV (1979), 28-44.
- HAINSWORTH, P., *Metaphor in Petrarca's Rerum vulgarium fragmenta*, in AA.VV., *Language of Litterature in Renaissance Italy*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- IVANOV, V., *Il lauro nella poesia del Petrarca*, Convegno petrarchesco tenuto in Arezzo nei giorni 11-13 ottobre 1931, Supplemento agli «Annali della Cattedra Petrarquesca» Arezzo 1936, vol. II, 114-122.
- MATTE BLANCO, I., *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981 (1975).
- NOFERI, A., *L'esperienza poetica del Petrarca*, Firenze, Le Monnier, 1962.
- ROSSI, L., *Per la storia dell'«Aura»*, «Lettere Italiane», XLII (1990), pp. 553-74.
- SANTAGATA, M., *I frammenti dell'anima*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- SANTAGATA, M., *Introduzione a PETRARCA, Canzoniere*, Milano, Mondadori, 1996.
- SEGRE, C., *I sonetti dell'aura*, in ID., *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993.
- SEGRE, C., *Le isotopie di Laura* in ID., *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993.
- SUITNER, F., *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze, Olschki, 1978.
- VELLI, G., *La metafora del Petrarca*, in ID., *Petrarca e Boccaccio*, Padova, Antenore, 1979.