

ALBERTO SISTI

Gli oggetti dell'amore: teoresi lirica tra metafisica e filosofia della natura in Cavalcanti

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)
Pisa, 12-14 settembre 2019
a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre
Roma, Adi editore 2021
Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ALBERTO SISTI

Gli oggetti dell'amore: teoresi lirica tra metafisica e filosofia della natura in Cavalcanti

Il contributo intende indagare (senza pretese di esaustività) l'efficacia della componente filosofico-naturale nella lirica cavalcantiana nel delineare la figura del suo amore tragico, con i suoi oggetti e presenze (quelli canonici e quelli originali), avendo presente – seppur di sfondo – la diversità decisiva di Dante. L'indagine verrà svolta facendo opportuni riferimenti testuali, avvalendosi del testo critico delle Rime fornito da De Robertis e ripreso dalle recenti edizioni, senza dimenticare il magistero di Contini.

Una delle voci liriche del nostro Duecento, che in maniera più originale è stata investita dalla selva di avvisi filosofici relativa al rapporto materia-spirito (e, di riverbero, a quello corpo-anima), è quella di Guido Cavalcanti. Non voglio però addentrarmi nella questione dell'appartenenza di Guido al cosiddetto 'averroismo radicale';¹ bensì qui mi preme sottolineare come la *scientia de anima*, che sta sullo sfondo di tutta l'esperienza stilnovistica, sia carattere *anche* espressivo e determini quindi delle vicende poetiche peculiari.

Attraverso la lettura di tre sonetti di Cavalcanti cercherò quindi di mostrare come nelle immagini che essi recano si sviluppi un dettato poetico sul confine tra materia e spirito, tra fisico e metafisico, che apre a uno sguardo sulle fondamenta della stessa poesia cavalcantiana. È ovviamente un itinerario complesso, soprattutto se si pensa a due degli oggetti principali della dinamica amorosa cavalcantiana, vale a dire gli spiriti e gli occhi. Sui primi non mi soffermerò, sia per la grande rilevanza che hanno avuto nell'esegesi critica, sia per questioni di spazio; mi limiterò solo a rilevare che essi rappresentano comunque un punto di congiunzione fortissimo tra la materia e lo spirito, senza contare il ruolo che rivestono nella teoresi² di *Donna me prega*: non sono forse essi accidenti?; o, se non lo sono, non sono forse connessi (anche per motivi fonici) ai sospiri e alle figure (i fantasmi) che l'accidente che «sovente è fero» suscita?³ Discorso simile si può accennare per gli occhi, che sono il tramite tradizionale per il quale passano lo sguardo della donna⁴ e il suo saluto; in generale sono un mezzo di contatto visivo – ma anche metavisivo – tra l'Io e la donna: si veda ad esempio *Li miei foll'occhi*. I tre sonetti⁵ che ho scelto sono *Noi s'ian le triste penne isbigotite*, *Tu m'hai sì piena di dolor la mente* e *Voi che per li occhi mi passaste 'l core*. Cominciamo dal primo:

Noi s'ian le triste penne isbigotite,

¹ Mi limito ad alcuni riferimenti per forza di situazione generali: l'ormai classico M. CORTI, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983 e il saggio di C. BOLOGNA, *La letteratura dell'Italia settentrionale nel Duecento*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura Italiana*, vol. I, *Le origini, il Duecento, il Trecento. La storia e gli autori*, Torino-Roma, Einaudi-Gruppo editoriale l'Espresso, 2007 (in particolare il paragrafo *Cultura e poesia a Bologna*).

² Cfr. *Pegli occhi fere uno spirito sottile* (soprattutto le quartine del sonetto).

³ Cfr. la quarta strofa della canzone.

⁴ Il rimando obbligato va a Andrea Cappellano (*De amore*, I, 1: «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus [...]»). Cito da A. CAPPELLANO, *De amore*, a cura di G. Ruffini, Milano, Guanda, 1980).

⁵ Che verranno tutti tratti dall'edizione delle rime cavalcantiane commentata da De Robertis per Einaudi (G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986 e ristampata da Ledizioni, Milano, 2012); altre edizioni importanti da ricordare: quella a cura di M. Cicuto (G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di M. Cicuto, Milano, Rizzoli, 1978), quella a cura di R. Rea e G. Inglese (G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011) e il commento continiano in G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

le cesoiuzze e 'l coltellin dolente,
 ch'avemo scritte dolorosamente
 quelle parole che vo' avete udite.

Or vi diciàn perché noi siàn partite
 e siàn venute a voi qui di presente:
 la man che ci movea dice che sente
 cose dubbiose nel core apparite;

le quali hanno destrutto sì costui
 ed hannol posto sì presso a la morte,
 ch'altro non n'è rimaso che sospiri.

Or vi preghiàn quanto possiàn più forte
 che non sdegnate di tenerci noi,
 tanto ch'un poco di pietà vi miri.

Il sonetto mostra come per Cavalcanti la poesia si riduca a un gioco che, pur aderentissimo alla propria materia 'interiore', rimane pur sempre un fatto di parole.⁶ E il ricorso (geniale, per certi versi) agli strumenti della scrittura (nel Medioevo, peraltro, operazione ancora più materiale di adesso) lega di più la poesia allo stesso gioco di immagini e di drammi interiori dell'autore. L'uso estremo della *sermocinatio* (le parole dell'*envoi* sono il testo stesso) mostra come l'artificio retorico 'faccia' la poesia e si adegui ai principi teorici che la guidano: i sospiri (gli spiriti?) sono quel che rimane del poeta «presso a morte». Le penne sono «triste e isbigotite», le cesoiuzze e il coltellino sono «dolenti» e hanno scritto dolorosamente le parole udite. La personificazione⁷ permette al poeta di sostituire l'Io, la propria *persona*, con gli oggetti, che cantano le parole in un certo qual modo inviate a qualcuno: una laicissima ostensione di un altrettanto umanissimo martire (altra immagine cavalcantiana).⁸ Questi oggetti si muovono inoltre su un doppio fronte, quello della materia (palpabile in quella terminazione '-uzze' tanto amata dal poeta: si pensi alla 'scrignutuzza',⁹ alle sue rime care, alla sua bruttezza quasi tattile) e quello dell'anima, del suono, della voce: della parola (notare la presenza di due verbi legati a questa area semantica: 'diciano' e 'udire'). Le cose che il cuore sente (anche qui: un centro materiale per commerci di anima e di intelletto)¹⁰ sono dubbiose, ma soprattutto sono 'apparite', hanno una

⁶ Seguo l'interpretazione della poetica di Cavalcanti data da Contini, nel cappello introduttivo nel suo *Poeti del Duecento* (che leggo però nella riedizione parziale G. CONTINI, *Poeti del Dolce Stil Novo*, Milano, Mondadori, 1991, 51-54).

⁷ «La capacità di reinvenzione [...] non consiste solo nella conversione dell'apostrofe in prosopopea, [...] ma nella geniale metonimia per cui, penne, forbici e coltellino, 'partiti', ossia dolorosamente separati, al modo di spiriti, core ecc, dal loro autore non sono altro [...] che gli interpreti di ciò che la mano ha visto e trasmesso [...]». (Dal commento di De Robertis alla sua edizione delle rime cavalcantiane in G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di D. De Robertis..., 59).

⁸ Ad esempio nella ballata grande Vedete ch'?' son un che vo piangendo («Quest'ha dolore,/e già, secondo che ne par de fòre,/dovrebbe dentro aver novi martiri»).

⁹ Cfr. *Guata, Manetto, quella scrignutuzza*.

¹⁰ Mi viene in mente quel che dice S. Agostino (*En. in Ps.*, commento al Sal. 41, 7): «Oculi membra sunt carnis, fenestrae sunt mentis; interior est qui per has videt» (cito da SANT'AGOSTINO, *Commento ai Salmi*, a cura di M. Simonetti, Milano, Fondazione Valla, 1988, 98).

consistenza metafisica. E nell'ultima oscillazione materica (il suon di quel 'destrutto') si ritorna al sospiro, in cui la voce poetica si risolve. Vediamo il secondo sonetto:

Tu m'hai sì piena di dolor la mente,
che l'anima si briga di partire,
e li sospir' che manda 'l cor dolente
mostrano agli occhi che non può soffrire.

Amor, che lo tuo grande valor sente,
dice: «E' mi duol che ti convien morire
per questa fiera donna, che niente
par che piatate di te voglia udire».

I' vo come colui ch'è fuor di vita,
che pare, a chi lo sguarda, ch'omo sia
fatto di rame o di pietra o di legno,

che si conduca sol per maestria
e porti ne lo core una ferita
che sia, com' egli è morto, aperto segno.

Le due quartine mostrano il consueto spettacolo drammatico fitto di duplicazione e attori soliti e diversi: l'anima vuole partire, il cuore manda sospiri agli occhi, i quali mostrano che esso non può sopportare la vista della donna e soprattutto il dolore che essa genera nella mente del poeta (e la 'violenta' allocuzione iniziale¹¹ aumenta il *pathos*). Ma sono le terzine che forniscono l'immagine di questo *excessus* 'al contrario', che non conduce all'estasi dei beati, ma alla morte: il poeta si paragona a un automa, a uno che è «fuor di vita», un fantoccio – pare – fatto non si sa di che (notare l'asindeto: può essere fatto di qualsiasi cosa, e quindi fatto di niente). E il suo incedere è solo «per maestria», potremmo dire 'inanimato':¹² forse un richiamo a quella *melancholia* – se è *melancholia*¹³ – che causa l'amore in *Donna me prega*.¹⁴

Da segnalare è anche la deviazione dal modello. Perché in questo caso, come è stato già notato, Cavalcanti si rifà a un sonetto di Guinizelli (*Lo vostro bel saluto*), dove nelle terzine compare la figura dell'automa:

¹¹ Che De Robertis definisce "passionata" (nel suo commento in G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di D. De Robertis ..., 28).

¹² "Artificio" la definisce De Robertis (G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di D. De Robertis..., 29) sulla scorta di Contini (nel suo G. CONTINI, *Poeti del Dolce Stil Novo...*, 63), che segnala peraltro una precedente citazione di "per maestria" in Guido delle Colonne.

¹³ Nella lettura di Inglese, alla terza strofa (vv. strofa 31-42), il poeta alluderebbe alla *melancholia* cui conduce l'amore (a p. 157 del commento cit.); senza immediate correlazioni morali o "psicologiche" invece nel commento di Contini in G. CONTINI, *Poeti del Dolce Stil Novo...*, 90.

¹⁴ «ma quanto che da buon perfetto tort'è/per sorte, – non pò dire om ch'aggia vita,/ché stabilita – non ha signoria./A simil pò valer quand'om l'oblia»: passo particolarmente complesso nell'esegesi, per cui rimando ora, oltre che ai commenti già segnalati, a ENRICO E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Il melangolo, 1999, ristampato da Ledizioni, Milano, 2015, in particolare 48-58).

Per li occhi passa come fa lo trono,
che fer' per la finestra de la torre
e ciò che dentro trova spezza e fende;

remagno como statua d'otono,
ove vita né spirto non ricorre,
se non che la figura d'omo rende.¹⁵

Cavalcanti si muove secondo le medesime coordinate di Guinizzelli: trasformazione dell'Io in qualcosa di inanimato, a seguito dell'incontro/saluto con la donna; fantoccio che viene percepito come vivente, ma che in realtà è morto dentro. Cosa fa, quindi, di nuovo, il nostro poeta? Innanzitutto acuisce la dimensione ostensiva e drammatica: lui è «fuor di vita» (non una semplice statua) e soprattutto «viene visto»: «pare a chi lo guarda». L'automa di Guinizzelli invece «rende» una figura d'uomo: in un solo verso il poeta bolognese condensa il rapporto che ha questa immagine con chi la coglie. Ed è cosa diversa fare seguire la normale constatazione che non ci siano né vita né spirito (termine che qui forse vale come generica facoltà vitale, più che come teorizzazione fisiologica) in una statua, rispetto a dipingere un fantoccio che «rivela» la sua morte, quasi la ostende. E questo fatto è acuito appunto dal lasciare indefinito (proprio perché apparentemente lo si definisce meglio rispetto al modello) il materiale che costituisce questo fantoccio; non è di ottone, come nitidamente indica Guinizzelli: ma può essere indifferentemente di rame, pietra o legno. Materiali comunque infimi; ma non troppo, se la pietra scartata dai costruttori è diventata testata d'angolo e su di essa viene edificata la Chiesa e se al legno della Croce viene inchiodato il Redentore, per la nostra salvezza.¹⁶

Al di là dei materiali, è anche interessante vedere come Cavalcanti amplifichi lo stimolo del modello in una direzione tutta sua. E questa matericità simulata rivela il suo legame con l'interiore, con l'immateriale, proprio nel «legno» che rima con «segno».¹⁷ Come le parole sono in definitiva l'unico vero luogo del dramma cavalcantiano, così il fantoccio è il segno di esso; l'ultima terzina riporta, dopo questa deviazione allegorica, alla vicenda degli attori interiori: il cuore ferito, che è segno (appunto) di come egli sia morto, ossia di tutta la vicenda mostrata nelle quartine. E la «maestria» che apre l'ultima terzina potrebbe essere associata alla stessa arte del poeta, che crea il suo fantoccio per mostrare le vicende dei suoi fantasmi, le immagini delle sue parole.

Infine, il terzo sonetto.

Voi che per li occhi mi passaste 'l core
e destaste la mente che dormia,
guardate a l'angosciosa vita mia,
chè sospirando la distrugge amore.

E ven tagliando di sì gran valore
che' deboletti spiriti van via;

¹⁵ Cito da G. CONTINI, *Poeti del Dolce Stil Novo ...*, 32.

¹⁶ Qui non voglio alludere a netti riferimenti scritturali (anche se Rea rimanda a *1Sm* 25,37 per la pietra), piuttosto a un immaginario sottostante che qui affiora.

¹⁷ Senza contare l'endecasillabo già di sapore petrarchesco (cfr. *RVF* CCLXXII, v. 14, nell'edizione G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1982): «e i lumi bei che mirar soglio, spenti».

riman figura sol' en signoria
e voce alquanta che parla dolore.

Questa virtù d'amor, che m' à disfatto,
da' vostr'occhi gentil presta si mosse:
un dardo mi gittò dentro da 'l fianco.

Si giunse ritto 'l colpo al primo tratto,
che l'anima tremando si riscosse
veggendo morto 'l cor nel lato manco.

L'immagine della battaglia d'amore viene evocata già in un sonetto, *Biltà di donna e di saccente core*, che nelle sistemazioni testuali a partire da quella di Favati viene posto all'inizio del *corpus* cavalcantiano; anche e soprattutto per la sua patina pesantemente guinizzelliana (*Io vogl' del ver*) e 'cortese': penso soprattutto agli augelli del v. 3 e ai legni (le navi, questa volta) del v. 4. Immagini in cui vengono incastonati i cavalieri armati: riferimento trobadorico (da Betran de Born, probabilmente), ma che, come nota De Robertis, può essere collegato alla *acies* ordinata del *Cantico dei cantici*: lì è immagine della bellezza, 'terribile', dell'amata; qui, invece pare solamente adornare il sonetto.

Apro una piccola parentesi. Il fare ricorso di Guido a un immaginario cavalleresco connesso a un tema esclusivo nella sua poesia, quello della descrizione di amore, ci consegna in controtipo un poeta non dico nostalgico, ma forse ancora legato a una Firenze che, ai suoi tempi, comincia a non esserci più;¹⁸ spia ne può essere – ma non voglio addentrami in ardite quanto arrischiate analisi storiche né tanto meno insistere su questo aspetto storico-sociologico – la proibita partecipazione di Cavalcanti al governo della città a causa degli Ordinamenti di Giustizia; e meglio ancora il suo proverbiale 'disdegno', non solo identificabile con un tratto caratteriale bensì come un avviso sociale che ha avuto, come conseguenza, relazioni e frequentazioni di ambienti cui egli si 'aggrappò' quando il suo mondo gli stava sfuggendo via.

Un altro aspetto di questa allegoria guerresca è la presenza di altri oggetti, come il cuore e le frecce. Il cuore, nel momento in cui il poeta seleziona l'immagine della battaglia, ma anche in assenza di tale innesco, è ritratto spesso come bersaglio delle frecce d'amore; esso viene tagliato, come nei poderosi versi finali, con *enjambement* eloquente, di *Perché non fuoro a me*. «'l su' core/che Morte 'l porta 'n man tagliato in croce», dove la sinalefe tra 'tagliato' e 'in' pare saldare tutti gli elementi del verso e legarli a loro volta all'immagine del cuore che chiude il sonetto.

Il testo che abbiamo letto è quasi un'esemplificazione più immediata del procedere ben più analitico di *Donna me prega* sul medesimo tema, vale a dire la malattia d'amore; qui essa viene però osservata quasi con medica oggettività e il *pathos* è dato proprio dal cristallizzare il dolore e dal cantarlo. Già nel primo verso compare il verbo 'passare'; aspetto, quello del taglio, che viene ripreso all'inizio della nuova quartina ('tagliando'); anche qui un taglio violentissimo, che va a scompigliare delle entità eternee come gli spiriti, e lascia questa *figura* (il fantasma della donna? L'immagine dell'Io?)

¹⁸ Per questa lettura rimando a C. CALENDIA, *Per altezza di ingegno*, Napoli, Liguori, 1976, ma soprattutto all'impiego che ne fa Enrico Fenzi nelle sue *Interpretazioni cavalcantiane* (E. FENZI, *Interpretazioni cavalcantiane*, in AA.VV., *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel settimo centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione*, Atti dell'omonimo Convegno Internazionale (Barcellona, 16-20 ottobre 2001), a cura di R. Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 119-146: in particolare 142-143).

e la misteriosa voce, comparsa già in *Perché non fuoro a me gli occhi dispenzi*. La violenza viene evocata dalla consistente immagine del dardo che, pur essendo richiamo ovidiano e cortese,¹⁹ viene risemantizzata nell'edificio simbolico del sonetto: il colpo fa tremare e scuote l'anima (il 'destaste' del v. 2) al vedere morto il cuore nel lato sinistro; eccoci ancora nella contigua area semantica della materia.²⁰

Un discreto sviluppo ha anche l'immagine delle frecce nei sonetti *O tu, che porti nelli occhi sovente e O donna mia, non vedesti colui*. Nel primo, un po' come accade in *Noi siàn*, il poeta rende un oggetto letterario il perno del contenuto del testo, esplicitato dalla seconda terzina: le frecce sono i simboli che 'spiegano' la fenomenologia dell'amore.²¹ L'immagine tradizionale dell'arcier soriano' lega questo testo al secondo che ho ricordato. Qui il tutto è però più sfumato, quasi che il motivo oggettuale abbia perso il suo vigore espressivo: il riferimento più vicino all'area semantica delle frecce è al v. 10 («i qua' me saettò nel cor si forte»), ma è un puro richiamo, rifuso nell'immagine dell'arciere, forse più intensa che in *O tu, che porti nelli occhi sovente*, ma poi tutto si risolve nel consueto teatro cavalcantiano: i sospiri sono le frecce (ancora la contiguità leggero/pesante, interno/esterno) che causano la fuga del poeta piangente (si noti l'efficace rima 'fuggendo' : 'piangendo').

La battaglia d'amore può abitare però in Cavalcanti situazioni diverse. Il sonetto *Un amoroso sguardo spiritale* è felice sintesi di due motivi tipici del Nostro, gli spiriti e le frecce d'amore (qui presenti come sguardo): i dardi amorosi sono intimamente legati all'immagine degli spiriti, come dichiarato dal primo verso ('sguardo spiritale'); essi veicolano lo spirito di gioia (v. 11) nel loro trapassare il cuore; e forse le rime in '-ardo' hanno anche il compito di ricordare lo stesso termine 'dardo', qui assente.

O ancora: nella prima delle rime tolosane, *Una giovane donna di Tolosa*, ricompare l'immagine del dardo, sempre in connessione con l'anima, che viene ferita: «poi torna [l'anima], piena di sospiri, nel core,/ferita a morte d'un tagliente dardo» (in sintomatica rima con 'sguardo'). Qui la *duplicatio* della figura dell'amata non è più un fantasma dell'anima sensitiva, bensì è un'immagine che si rispecchia in un'altra donna, la Tolosana, in un timido affacciarsi all'esterno della propria interiorità: per il solito gioco di specchi, infatti, Cavalcanti ricorda la sua donna 'dritta' nello sguardo che l'anima contempla e che fa ridere Amore; personaggi, del resto, tutti interiori. Siamo sempre di fronte a un assalto, che pare però presentare una tonalità più lieve rispetto alle consuete tinte drammatiche del poeta.

Atmosfera diversa, che se non è da collegare direttamente alla pastorella *In un boschetto* è certo rintracciabile nella contigua *Era in penser d'amor*, dove la *duplicatio* della figura femminile viene amplificata (con sintomatici ritorni nel Dante più lontano da Guido, quello della prosa a commento di *Donne ch'avete*)²² nelle due interlocutrici del poeta: colloquio teso a un'analisi della situazione amorosa dell'Io, che suggerisce il rimedio proprio nel raccomandarsi ad Amore, in un gioco vorticoso

¹⁹ De Robertis (nel suo commento in G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di D. De Robertis..., 66 e 68) ricorda, a proposito del sonetto *O tu, che porti nelli occhi sovente* (in cui "immagine delle frecce riveste ruolo rilevante), oltre a Geremia, l'Ovidio delle *Metamorfosi*, una canzone di Guiraut de Calanso e il *Fiore* (e quindi il *Roman de la Rose*).

²⁰ L'immagine viene ricordata da Dante nella *Vita nuova* (al capitolo XIV; l'edizione di riferimento è D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980). Ma lì il tremore ha una funzione drammatica diversa: deve preparare il miracolo dell'apparizione della Donna e latamente aprire al *canticum novum* della loda; non alla morte – seppur metaforica – come accade in Cavalcanti.

²¹ «la prima dà piacere e disconforta,/e la seconda disia la vertute/della gran gioia che la terza porta».

²² D. ALIGHIERI, *Vita nuova*..., XVIII-XIX. L'articolata questione del rapporto tra *Donna me prega* e *Vita nuova* è troppo complessa per essere anche solo accennata qui; mi limito a quanto afferma Donato Pirovano in 3D. PIROVANO, *Poeti del Dolce Stil Novo*, Roma, Salerno, 2014, 167-171.

che porta a far coincidere questa professione di fede per certi versi con la ballata stessa, nel suo stesso *envoi*: «Per merzé vengo a voi».

E come frecce possono colpire anche le lacrime, che sono forti e dure (*Se Mercé fosse amica*, v. 10: «l forte e duro lagrimar che fanno»), ma soprattutto che salgono alla mente e tracciano una via per cui passa uno spirito attraverso gli occhi, come in *I' prego voi*: «Lagrima ascendon de la mente mia,/ sì tosto come questa donna sente,/ che van facendo per gli occhi una via/per la qual passa spirito dolente»; poesia in cui peraltro compare ancora la parola 'colpo' che Amore diede al cuore – o all'anima.²³

Vi è quindi un continuo scambio tra interno ed esterno, tra materia e parola: se Dante svilupperà il dissidio con Cavalcanti, in seguito al suo 'disdegno', interpretando, pur con mezzi simili, tale rapporto in maniera divergente,²⁴ ponendo cioè più l'accento su una materia che *partecipa* dello spirito e dell'Io grazie alle luculente e care gioie del Paradiso, Petrarca ravviverà invece il problema di una nuova luce drammatica, che dovrà certo fare i conti proprio con l'esperienza di Dante.

²³ Un'altra occorrenza simile in un sonetto non amoroso, ma inviato, probabilmente, a Dante: *S'io fosse quelli che d'amor fu degno* («lo spirito fedito li perdona», v.13).

²⁴ Anche qui, per la questione del 'dissidio' tra Cavalcanti e Dante, rimando al già citato saggio di Donato Piovano (e soprattutto alla relativa bibliografia).