



HAL
open science

Dalla perdita al possesso

Manuele Gragnolati, Francesca Southerden

► **To cite this version:**

Manuele Gragnolati, Francesca Southerden. Dalla perdita al possesso. Chroniques italiennes. Série web, 2017, pp.137-54. hal-03787183

HAL Id: hal-03787183

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03787183v1>

Submitted on 24 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DALLA PERDITA AL POSSESSO
FORME DI TEMPORALITÀ NON LINEARE NELLE EPIFANIE LIRICHE
DI CAVALCANTI, DANTE E PETRARCA¹

Questo intervento propone una lettura di tre celebri sonetti di Cavalcanti, Dante e Petrarca, *Chi è questa che vèn, ch'og'om la mira, Tanto gentile e tanto onesta pare* ed *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*, esplorando prima quale forma di temporalità venga articolata in ciascuno di essi, e poi quale tipo di desiderio le corrisponda². In un certo senso, la temporalità è ciò che spiega non solo i differenti tipi di desiderio formulati nelle tre liriche ma anche, e soprattutto, il rapporto del poeta con l'assenza o la presenza dell'oggetto del desiderio e colle potenzialità soggettive e relazionali che esso comporta.

Tutti e tre i nostri sonetti esprimono un'epifania, un'apparizione intesa come un evento nel tempo che implica una forma di istantaneità e « un farsi

¹ Vorremmo ringraziare Marina Gagliano, Philippe Guerin e Raffaella Zanni per l'invito a partecipare alla giornata di studi *Les deux Guidi* in cui abbiamo presentato questa lettura, Christoph Holzhey, Elena Lombardi, Francesco Giusti e i membri del Somerville Medievalist Research Group di Oxford per i loro preziosi commenti su alcune versioni precedenti del nostro lavoro. Il nostro interesse per forme di temporalità che come quella lirica resistono la linearità, la progressione e la teleologia è legato al progetto « ERRANS, in time » dell'ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry (<https://www.ici-berlin.org/projects/errans-time-2016-18>).

² Citiamo i tre testi da Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Roberto Rea e Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011, Dante Alighieri, *Rime giovanili e della « Vita Nuova »*, a cura di Teodolinda Barolini, con note di Manuele Gragnolati, Milano, Rizzoli, 2009 e Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, nuova edizione rivista, Milano, Mondadori, 2004. Ci riferiremo alla raccolta di Petrarca usando il titolo latino datole dall'autore di *Rerum vulgarium fragmenta*.

vedere », un « mostrarsi »³. Nella sua accezione più perfetta l'epifania (che deriva etimologicamente dal greco ἐπιφάνεια, « manifestazione » [della divinità]), è una forma duplice di « presenza »: un modo di attuarla, rendendola visibile e tangibile, e un modo di provarla nel momento stesso in cui viene attuata. Da una parte la forma stessa del sonetto sembrerebbe, nella sua compattezza, particolarmente adatta per veicolare la cristallizzazione del tempo, ed effettivamente le nostre liriche condividono il tentativo di esprimere o catturare il carattere istantaneo e compresso che è tipico dell'epifania⁴.

Dall'altra parte, come vedremo, la modalità in cui lo fanno è molto diversa. In particolare, ci sembra che il rapporto dei tre sonetti con la temporalità possa essere espresso attraverso tre diverse figure: *Chi è questa che vèn* di Cavalcanti suggerisce la nozione di un « non ancora » che è anche un « giammai » e rimane nella categoria della negazione e del « prima »; *Tanto gentile* di Dante incarna invece un'esperienza perfetta dell'istante presente, un dispiegarsi istantaneo che contiene il paradosso di una specie di « movimento immobile » o di « immobilità in movimento », che a sua volta corrisponde a un soddisfacimento perfetto del desiderio che non ne implica la cessazione. Questa forma di temporalità corrisponde a una specie di « ora e sempre / sempre ora ». E in Petrarca, dove non sorprende che tutto si complichino ulteriormente, si tratta di un'epifania già conclusa e imperfetta ma che la poesia riesce a recuperare e a rivitalizzare dalla

³ Per la nozione di epifania, si veda Paul Friedrich, *Lyric Epiphany*, « Language in Society », XXX, 2001, p. 217-47; e Rainer Warning, *Seeing and Hearing in Ancient and Medieval Epiphany*, in Stephen G. Nichols, Andreas Kablitz, e Alison Calho (a cura di), *Rethinking the Medieval Senses: Heritage, Fascinations, Frames*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008, p. 102-16, che include una lettura comparata dei sonetti di Dante e Petrarca e sostiene che, rispetto a Dante, le epifanie di Petrarca sono più « soggettive » e « psicologiche ». Si veda anche Rainer Warning, *Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire*, in Id., *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*, Freiburg, Rombach Litterae, 1997, p. 104-41.

⁴ Su queste caratteristiche del tempo lirico, specificamente in relazione alla forma del sonetto, si veda Heather Dubrow, *The Sonnet and the Lyric Mode*, in A.D. Cousins (a cura di), *The Cambridge Companion to the Sonnet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 25-45. Sulla temporalità lirica, si veda anche Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2015, soprattutto la sezione *The Lyric Present*, p. 283-95. Sulla natura della temporalità lirica in relazione agli ultimi canti del *Paradiso* dantesco, si veda Teodolinda Barolini, *The Undivine « Comedy »: Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 218-56.

prospettiva del dopo ; con un'altra formula potremmo dire che la figura di *Erano i capei d'oro* è quella del « non più ma ancora ».

1. Cavalcanti, tra « non ancora » e « giammai »

Come accennato, il primo sonetto della nostra trilogia è *Chi è questa che vèn* di Guido Cavalcanti :

Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira,
che fa tremar di chiaritate l'âre
e mena seco Amor, sì che parlare
null'omo pote, ma ciascun sospira ?

O Deo, che sembra quando li occhi gira !
dical' Amor, ch'i' nol savria contare :
cotanto d'umiltà donna mi pare,
ch'ogn'altra ver' di lei i' la chiam' ira.

Non si poria contar la sua piagenza,
ch'a le' s'inchin' ogni gentil vertute,
e la Beltate per sua dea la mostra.

Non fu sì alta già la mente nostra
e non si pose 'n noi tanta salute,
che propiamente n'aviàn canoscenza.

(Cavalcanti, *Rime* IV)

Come notato da tutti i commentatori, il sonetto di Cavalcanti è già in dialogo con quello di Guido Guinizzelli *Io vo'[glio] del ver mia la donna laudare*, che aveva ripreso e rilanciato il motivo tradizionale della *laus mulieris*⁵. La caratteristica principale del sonetto di Guinizzelli è

⁵ Si veda Guido Guinizzelli, *Rime*, a cura di Luciano Rossi, Torino, Einaudi, 2002, p. 50. Il testo del sonetto, che citiamo da *Poeti del Dolce stil novo*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno, 2012, p. 43-45, è il seguente : « Io vo'[glio] del ver la mia donna laudare / ed asembrarli la rosa e lo giglio : / piú che stella d'iana splende e pare, / e ciò ch'è lassú bello a lei somiglio. // Verde river' a lei rasembro e l'âre, / tutti color di fior', giano e vermiglio, / oro ed azzurro e ricche gioi per dare : / medesmo Amor per lei rafina meglio. // Passa per via adorna, e sí gentile / ch'abassa orgoglio a cui dona salute, / e fa 'l de nostra fé

l'operazione di teologizzazione a cui sottopone la figura della donna amata, che acquista poteri propriamente miracolosi. *Io vo'[glio] del ver* è infatti una delle liriche con cui Guinizelli sta cercando di rivitalizzare e rilanciare la tradizione cortese dopo l'attacco lancia-tole da Guittone d'Arezzo. Se infatti nella canzone « Ora parrà s'eo saverò cantare », ma anche in molte altre liriche, Guittone aveva violentemente denunciato l'immoralità del discorso cortese e la sua incompatibilità con l'amore per Dio, la « soluzione » proposta da Guinizelli è quella di contaminare il registro lirico con i modi della poesia sacra trasformando la lode della donna nell'epifania di un essere miracoloso. La conseguenza è che questo nuovo tipo di donna non è oggetto di « carnal voglia » (come la chiama Guittone) ma, al contrario, ha degli effetti benefici e beneficanti su chi la ama⁶.

Il sonetto di Cavalcanti allude all'operazione guinizelliana e allo stesso tempo la riformula e la sposta su un altro piano. L'allusione a Guinizelli è esplicitata dall'uso di due rime (una in ogni « stanza » del sonetto) e di quattro parole-rima che compaiono anche in *Io vo'[glio] del ver* (*âre, pare, virtute, salute*). E anche la domanda iniziale *Chi è questa che vèn* sulla natura e sulla essenza della donna, che, come noto, riprende un verso dal Cantico dei Cantici, sembrerebbe rifarsi a Guinizelli e ripeterne la strategia di teologizzare il discorso cortese⁷. Tuttavia, in Cavalcanti, questa citazione biblica non corrisponde a una concezione positiva dell'amore e infatti la domanda iniziale finisce per non avere nessuna risposta : « Non fu sì alta già la mente nostra / e non si pose 'n noi tanta salute, / che propiamente n'aviàn canoscenza. »

Se è difficile tematizzare la natura precisa della temporalità nel sonetto cavalcantiano, potremmo forse vederla compressa tra il « vèn » del verso 1 – il mostrarsi e il passare della donna – e il « quando » del v. 5

se non la crede ; / e non-le pò apressare om che sia vile ; / ancor ve dirò c'ha maggior vertute : / null' om pò mal pensar fin che la vede. »

⁶ Non per niente, quando Guittone accusa un poeta contemporaneo di avere commesso un « laido errore » nei suoi versi, si sta probabilmente riferendo a questo sonetto di Guinizelli e all'altro « Vedut'ho la lucente stella diana », che nel lodare la perfezione della donna sostituiscono in maniera inedita la tecnica del sopravanzamento, tipica della poesia cortese, con quella dell'equiparazione, tipica della poesia religiosa ; si veda Paolo Borsa, *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, Fiesole, Cadmo, 2007, p. 61-102.

⁷ Come nota Paola Nasti, nel sonetto di Cavalcanti c'è anche una « riscrittura » di un altro verso del Cantico dei cantici, « avertes oculos tuos a me quia ipsi me avolare fecerunt » (6.4) ; si veda Paola Nasti, *Nozze e vedovanza : dinamiche dell'appropriazione biblica in Cavalcanti e Dante*, « Tenzone », VII, 2006, p. 71-110 (p. 74).

quando gli occhi dell'amante sono colpiti e penetrati dallo sguardo della donna⁸. Quel « quando » segna tanto il culmine dell'epifania quanto il momento in cui smette di essere tale perché è proprio allora che cessa la possibilità di avere una conoscenza appropriata della donna. Il breve momento di presenza si trova nella folgorazione espressa dal sintagma « che sembra quando li occhi gira ! » al v. 5, ma questo « che » rimane misterioso e in ultima analisi non è solo non precisato, ma neanche precisabile. L'esclamazione del v. 5 registra tanto lo shock dell'incontro visivo quanto la precipitazione che segue, che è allo stesso tempo una sconfitta epistemologica ed erotica : la folgorazione provocata dall'epifania non può essere sostenuta e la conclusione è una enfatica negazione della possibilità di « conoscenza »⁹. Da questa prospettiva, è interessante l'uso dell'avverbio « propriamente », che Guinizzelli aveva usato nella prima stanza della canzone *Al cor gentil rempaira sempre amore* per indicare l'identità perfetta di amore e cor gentile: « e prende amore in gentilezza loco /così propriamente /come calore in clarità di foco » (vv. 8-10). In *Chi è questa che vèn*, l'avverbio « propriamente » è ripreso ma risemantizzato per esprimere un tipo di conoscenza « impropria », uno squilibrio presente in natura, nel senso che per Cavalcanti non c'è corrispondenza tra il potere esercitato dalla donna e la capacità dell'amante di comprenderlo.

Non viene messo in dubbio lo splendore della donna e l'apertura della lirica indica proprio gli effetti straordinari della sua potenza e radiosità, che producono il fenomeno fisico della « scintillazione », ma quello splendore è subito seguito da una certa brutalità che caratterizza l'esperienza dell'amante e culmina nella serie dei « non » che vengono ripetuti nelle terzine : « Non si poria », « Non fu sì alta » e « non si pose ». Se da una parte a proposito di questi versi alcuni critici hanno parlato di teologia negativa e li hanno considerati come un'altra maniera di sottolineare la

⁸ Si veda Bruno Nardi, *Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante*, in Paolo Mazzattini (a cura di), *Dante e la cultura medievale. Nuovi saggi di filosofia dantesca*, nuova edizione, Bari, Laterza, 1985, p. 9-79, Dana Stewart, *The Arrow of Love : Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry*, London, Bucknell University Press, 2003, e Heather Webb, *The Medieval Heart*, New Haven, Yale University Press, 2010, p. 61-82.

⁹ Si veda Robert Pogue Harrison, *The Body of Beatrice*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1988, p. 72.

natura miracolosa della donna e l'ineffabilità della sua epifania¹⁰, noi siamo piuttosto d'accordo con gli altri critici che hanno invece insistito sul pessimismo comunicato dal sonetto. Tra questi, Paola Nasti ha sostenuto che la traduzione cavalcantiana dal Cantico dei cantici possa essere intesa come parodica e serva a trasformare un testo di teologia positiva nel materiale con cui costruire una metafisica negativa, « quasi a rifiutare l'idea che attraverso la mediazione dell'amore spirituale [...] l'uomo possa avvicinarsi a Dio e viceversa »¹¹. In questo modo, la distorsione parodica attuata da Cavalcanti nega la teologizzazione del discorso lirico proposta da Guinizzelli e riformula la divinizzazione della donna da una prospettiva ben più negativa e inquieta.

Il sonetto di Cavalcanti può dunque essere avvicinato alle altre liriche del poeta che sottolineano l'incompatibilità di amore e conoscenza e in cui, in particolare, il fallimento dell'intellezione corrisponde all'impossibilità di andare al di là della particolarità dell'immagine sensibile interiorizzata come *phantasma* e rimuginata ossessivamente¹². Tuttavia, quello che ci sembra

¹⁰ Si veda ad esempio Domenico De Robertis: « si giunge qui alla proclamazione d'inconoscibilità e ineffabilità in termini senz'altro di teologia negativa » (in Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986, p. 17).

¹¹ L'argomentazione di Nasti si muove su un duplice binario per sottolineare quanto « sconcertante » sarebbe sembrata l'allusione al Cantico dei cantici per il pubblico medievale. In primo luogo, Nasti suggerisce che Cavalcanti si confronta con la dimensione gnoseologica del Cantico che, nelle interpretazioni allegoriche, si basava sulla perfezione intellettuale e morale che l'anima può ottenere attraverso la grazia divina e l'unione spirituale, ma la sposta in una direzione « agnostica ». In secondo luogo, Nasti nota che Cavalcanti si sta probabilmente confrontando anche con il contesto liturgico: dato che il verso citato era fortemente presente nelle forme di devozione mariana, il suo uso nel sonetto cavalcantiano rovescerebbe le associazioni positive che aveva nella liturgia mariana (dove simbolizza l'amore come modo di raggiungere Dio); si veda Nasti, « Nozze e vedovanza », p. 81-87.

¹² Si veda il commento di Roberto Rea in Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Roberto Rea e Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011, p. 59. Per una spiegazione della modalità cognitive espresse nelle liriche cavalcantiane, si veda Giorgio Inglese, *L'intelletto e l'amore. Studi sulla letteratura italiana del Due e Trecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2000, p. 23-26. Tanto Rea quanto Inglese seguono l'interpretazione « averroistica » della poesia cavalcantiana, secondo la quale l'antropologia di Cavalcanti è influenzata dalla maniera in cui nella seconda metà del XIII secolo gli scritti di Aristotele sull'anima furono letti attraverso le traduzioni latine dei commenti di Averroè. Per una recente interpretazione della poesia di Cavalcanti da una prospettiva diversa, più interessata ai suoi legami con la medicina contemporanea, si veda Natascia Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia*

particolarmente interessante in *Chi è questa che vèn* è la suggestione che l'amante, dopo essere stato colpito dallo sguardo della donna, non incomincia neanche il processo di intellesione e non viene neppure menzionato il fenomeno di creazione del *phantasma*, altre volte presente nella poesia di Cavalcanti. In altre parole, in questo sonetto rimaniamo « prima » e non si arriva all'immagine mentale e all'ossessivo fantasticare della mente su di essa, ma c'è solo folgorazione e negazione della conoscenza¹³.

Così la donna rimane fuori portata e la temporalità della lirica registra la sua inafferrabilità, ricreando il carattere estremamente effimero e incompiuto dell'incontro con lei. Come ha suggerito Robert Pogue Harrison, nella prima quartina la donna sta venendo, nella seconda se ne sta già andando ; e già all'inizio della prima terzina non è che il ricordo confuso di un « avvenimento remoto », un'immagine tenue che il poeta ha potuto a malapena cogliere e che certamente non riesce a mantenere¹⁴. Questo la rende, nell'ultima quartina, completamente inaccessibile alla conoscenza e praticamente assente¹⁵.

In definitiva la storia che racconta la lirica è dunque quella di una perdita anticipata e inevitabile¹⁶. C'è qualcosa di fatalistico in questa

d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, p. 3-70. Per una lettura che unisce in maniera convincente le due enfasi, quella aevroistica e quella medica, si veda Raffaella Zanni, *Dire les humeurs en vers au XIII^e siècle : la poésie de Cavalcanti*, in Giancarlo Alfano, Roland Béhar, Michèle Guillemont e Anne Robin (a cura di), *Humeurs*, « Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature », 2016, p. 37-52. Sulla paralisi cognitiva di *Chi è questa che vèn*, si vedano anche Maria Luisa Ardizzone, *Guido Cavalcanti : The Other Middle Ages*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, p. 17-18, e Paolo Borsa, *L'immagine nel cuore e l'immagine nella mente : dal Notaro alla « Vita nuova » attraverso i due Guidi*, in Marina Gagliano, Philippe Guerin e Raffaella Zanni (a cura di), *Les deux Guidi Guinizzelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 75-92, specialmente p. 83-85.

¹³ Sull'importanza del *phantasma* nella poesia cavalcantiana, si veda soprattutto Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.

¹⁴ Harrison, *The Body of Beatrice*, p. 71.

¹⁵ Sulla struttura della promessa e il suo rapporto con la scrittura e l'impossibilità, si veda Jennifer Rushworth, « Derrida, Proust, and the Promise of Writing », *French Studies*, LXIX.2, April 2015, p. 205-19.

¹⁶ Sull'anticipazione della perdita e il lavoro del lutto, si veda Jacques Derrida, *The Work of Mourning*, a cura di Pascale-Anne Brault and Michael Naas, Chicago, University of

prospettiva, che sembra corrispondere al senso di ineluttabilità che rappresenta la cifra generale della poesia cavalcantiana ed è legato all'insistenza sul carattere fisiologico dell'esperienza amorosa. I verbi al presente che campeggiano nelle quartine comunicano l'istantaneità dell'epifania ma, soprattutto, esprimono lo shock provocato ogni volta che l'evento ha luogo, e il fatto che non potrebbe essere altrimenti. Il condizionale al negativo del v. 9 « Non si poria » introduce nelle terzine uno spazio (e un tempo) di impossibilità – uno spazio (e un tempo) esclusi dall'esperienza di chi ama e che in definitiva lo intrappolano in una condizione di non potere sapere e allo stesso tempo di volere sapere pur riconoscendo la futilità di tale desiderio. Pensando a come nel sonetto di Cavalcanti si crei, attraverso l'articolazione dei tempi, uno spazio di negazione e di negatività, si potrebbe dire che quello che per un istante era sembrato un momento di presenza diventa un « non ancora » che è anche un « giammai ».

È questo il modo temporale dominante del sonetto cavalcantiano. Come modo, corrisponde a ciò che, in termini di desiderio, è un momento di « pre-perdita » che fortemente chiude la possibilità che si compia l'esperienza che avrebbe potuto iniziare al momento dell'epifania (« quando li occhi gira »). In questo senso l'inizio dell'epifania è anche la sua fine. Il sonetto non veicola quindi il senso di perdere qualcosa ma, da un punto di vista temporale, un momento ancora precedente. In questo senso di « pre-perdita », il soggetto lirico non arriva neanche al punto in cui la perdita può avere luogo, ma resta prima.

2. Dante, « ora e sempre / sempre ora »

Se si può pensare che il sonetto di Cavalcanti rimanga in questa condizione di « pre-perdita » senza mai riuscire a superarla, il sonetto di Dante attua, al contrario, un momento di pienezza perfetta che esclude qualsiasi possibilità di perdita :

Chicago Press, 2001 e Jennifer Rushworth, *Discourses of Mourning in Dante, Petrarch, and Proust*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua divien tremando muta,
e gli occhi no l'ardiscon di guardare.

Ella se n va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta ;
credo che sia una cosa venuta
di cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che fier per gli occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no lla può chi no lla prova :

e par che della suo labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima : « Sospira ! »

Possiamo pensare al sonetto di Dante come a un'epifania che inizia con la prima parola del primo verso, cioè con l'apparizione della donna (che in questo caso è Beatrice) in tutta la sua pienezza e grazia, e che si estende per il resto della poesia con una « circolazione » lirica perfetta che coglie non solo alcune qualità essenziali della donna, ma anche e soprattutto la perfezione del desiderio prodotta dalla sua presenza¹⁷. In realtà, il sonetto mette in scena una doppia epifania: l'incontro con il miracolo che è Beatrice mentre si manifesta, e l'interiorizzazione di quella esperienza e il cambiamento che provoca in chi la vede. Il « cor » del poeta, come quello di chiunque altro veda la donna, è pervaso da « dolcezza » e la sua anima acconsente allo « spirito soave pien d'amore » che, provenendo dallo sguardo della donna, gli intima di sospirare.

Con una metafora presa dalla termodinamica si potrebbe dire che, in maniera sorprendente, in *Tanto gentile* non c'è entropia né è immaginata la

¹⁷ Si veda Harrison : « Dante's ideal lyric crystallizes, encapsulates, or maximizes the plenitude of Beatrice's presence, forming [...] a lyric circle of incorporation » (*The Body of Beatrice*, p. 94-95). Per una lettura del sonetto che ne evidenzia l'aspetto epifanico e la capacità di « rendere visibile una grazia invisibile », si veda il cappello di Barolini in Dante, *Rime giovanili e della « Vita Nuova »*, p. 392-99.

possibilità che si formi¹⁸. L'epifania dantesca è propriamente un'esperienza di estasi e questa estasi corrisponde a una cancellazione della soggettività o, piuttosto, a un movimento al di là o al di fuori di essa. L'effetto è così un effetto di espansione e indica una positiva esperienza di quello che in inglese si chiama « dispossession », vale dire la condizione di essere sprossessati di sé, in francese si potrebbe dire forse la condizione di « être dépris de soi », e questa esperienza positiva di « espropriazione di sé » contrasta con la ben più negativa passività del sonetto di Cavalcanti, per cui la capitolazione all'amore è involontaria, se non addirittura subita contro la propria volontà, e interamente distruttiva. Possiamo ad esempio vedere questa differenza nell'uso che i poeti fanno del verbo *sospirare*. In Cavalcanti, la passività consiste nell'impossibilità di resistere agli effetti della passione d'amore, e in questo senso, il « sospira » al v. 4 (« sì che parlare / null'omo pote, ma ciascun sospira ») può essere preso come un segno, o una conseguenza, della concezione medico-aristotelico dell'amore di Cavalcanti, per cui il sospirare è una reazione fisiologica al sovvertimento prodotto dalla passione erotica. Invece, il « sospira » con cui si chiude il sonetto di Dante (« che va dicendo a l'anima : "Sospira" »), è un imperativo che indica anch'esso una forma di passività, ma in questo caso l'abbandonarsi è positivo¹⁹ e dà luogo a quella dolcezza estatica che la lirica vuole esprimere²⁰.

¹⁸ Il termine entropia ha origine nel campo della termodinamica e rappresenta la misura del disordine di un sistema. La seconda legge della termodinamica, secondo la quale l'entropia di un sistema chiuso aumenta in maniera irreversibile, è la base per la cosiddetta « freccia termodinamica del tempo ». Sull'entropia in relazione al linguaggio, si veda Lombardi, *The Syntax of Desire*, p. 71 and p. 182.

¹⁹ È da notare che, come rima a sé stante, *Tanto gentile* include la variante al v. 7 « Credo che sia una cosa venuta... ». La sostituzione di « credo » con « par che » nella *Vita nova* va nella direzione dello *stilo de la loda* teorizzato nel libello – una maniera poetica che non riguarda il soggetto ma l'oggetto del desiderio e che nella *Vita nova* è esplicitamente presentato come un modo per superare il narcisismo cavalcantiano e la sua insistenza sull'« io ». Si veda Manuele Gragnolati, *Trasformazioni e assenze: la performance della « Vita nova » e le figure di Dante e Cavalcanti*, « L'Alighieri », XXXV, 2010, p. 5-23.

²⁰ Nelle parole di Harrison : « The entire lyric project of the *Vita nuova* lies in the sigh that ends the poem and brings its subject to rest in aesthetic stasis. Here Beatrice no longer incites desire but placates it. This final sigh seems like a resignation to her intangible otherness but also figures as the inspiration that she dispenses through her proximity. [...] While the poem consummates itself in the sigh, the final expiration also marks the beginning of a lyric retrieval of the plenitude of presence » (Harrison, *The Body of Beatrice*, p. 44).

Anche la differenza tra l'uso dantesco e quello cavalcantiano del verbo *mostrare* consolida il divario tra le due esperienze epifaniche. Nel sonetto di Dante è la donna stessa che compie l'azione di mostrarsi nella sua bellezza e grazia : « *Mostrasi* sì piacente a chi la mira ». È lei che in questo modo impartisce e dispensa l'esperienza di dolcezza in cui per Dante consiste la natura stessa dell'epifania. Nel sonetto di Cavalcanti, invece, la donna è « mostrata » come prototipo di bellezza e può sì essere vista per quello che è ma non « esperita » o « vissuta » come tale, e certamente non può essere conosciuta nella sua « eccedenza », nel suo essere « oltre »²¹. In effetti, come abbiamo visto, in *Chi è questa che vèn*, l'« eccedenza » della donna rispetto all'amante (« *che sembra !* » ; « *cotanto...* » ; « *non si poria contar...* ») è un ostacolo che non permette di avere accesso alla sua realtà. La folgorazione all'inizio del sonetto è splendida e spettacolare, magnificamente espressa in quel « fa tremar di chiaritate l'âre » che rimane infatti impresso nella mente di tutti i lettori. Ma è una folgorazione che produce esclusione e, in questo, drammaticamente diversa dall'esperienza di Dante, che è incentrata sull'infusione di grazia procurata dalla presenza di Beatrice e presente in maniera particolarmente pervasiva nelle terzine. Lo « spirito soave pien d'amore » che emana dal suo volto e parla all'anima, rovescia la paralisi in cui si trova bloccata la mente nel sonetto cavalcantiano e sottolinea invece la recettività dell'anima e la capacità del soggetto poetico di lasciarsi trasformare dal mondo esterno, dalla donna amata e dal divino che questa porta in sé²².

Queste osservazioni rimandano a una disparità ancora più fondamentale tra i sonetti dei due poeti : da una parte, il sonetto di Cavalcanti mira alla « canoscenza », ma nega la possibilità di raggiungerla mai. D'altra parte, il sonetto di Dante mira alla « dolcezza », che ha una carica specificamente mistica e indica uno spostamento dalla sfera dell'intellezione a quella dell'esperienza. È proprio il senso di esperienza che la temporalità del sonetto di Dante vuole comunicare trasformando lo spazio e il tempo dell'epifania nello spazio e nel tempo del « provare », vale a dire dell'esperienza stessa, che non presuppone che nulla venga dopo di essa. Per questo abbiamo pensato a una forma di temporalità perfetta e

²¹ L'idea di un'incommensurabilità della donna rispetto al poeta-amante, di un suo essere « oltre natura » (*Fresca rosa novella*, v. 31 e 40), è un tema ricorrente nella poesia di Cavalcanti e sembra essere presente anche in *Chi è questa che vèn*.

²² Webb, *The Medieval Heart*, p. 79.

inattaccabile nella sua istantaneità : un « sempre ora » che è anche un « ora e sempre ». In un certo senso, l'esperienza di dolcezza in *Tanto gentile* è equivalente all'esperienza mistica del Paradiso che Caroline Walker Bynum ha definito con l'espressione « desire is now », « il desiderio è adesso »²³. E se la doppia negazione al v. 11, « che 'ntender no la può chi no la prova », indica una possibilità di conoscenza, tuttavia, quell' « 'ntender », nella misura in cui designa la ricezione della dolcezza e l'esperienza di essa nel cuore, è qualcosa che può essere solo percepito o sentito, non teorizzato. In altre parole, la comprensione della dolcezza non avviene attraverso la ragione ma si sa che cos'è se la si prova. A differenza della « canoscenza » del sonetto cavalcantiano, la poetica dantesca del « provare » non consiste nel cercare di portare la mente da un'altra parte, ma nel ricevere e provare quanto è offerto dalla donna come dono amoroso. È una specie di *raptus* mistico e, pertanto, un balzo (temporaneo) nell'istantaneità della gloria, che la lirica attua e produce più di quanto non lo descriva²⁴.

Di conseguenza, anche se Dante riprende alcuni termini fortemente cavalcantiani, come ad esempio « tremando » al v. 3 e « sospira » al v. 14, per descrivere la fisiologia d'amore e gli effetti provocati dal passare della donna, il sonetto li risemantizza. Il gerundio « tremando », ad esempio, come gli altri verbi di movimento – specialmente il « si mova » del v. 12 (che è una cifra prediletta da Dante per gli effetti provocati dal desiderio)²⁵ – non indica nessuna perturbazione, variazione affettiva o cambiamento, bensì il fatto che il desiderio stesso sta « avendo luogo » e che questa esperienza è un'esperienza di piacere. Inoltre attraverso l'uso insistito del presente e del gerundio (inclusa la costruzione del presente progressivo « va dicendo »), la lirica estende quel piacere del presente a un tempo indeterminato : « ora e sempre / sempre ora ».

²³ Si veda Caroline Walker Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christianity*, New York, Columbia University Press, 1996, p. 339.

²⁴ Si veda Culler, *Theory of the Lyric*, p. 290-95, la cui succinta presentazione del « presente performativo » come modalità prevalente della poesia lirica sembra corrispondere bene al senso di produzione di presenza in *Tanto gentile* e, in generale, alla natura dell'epifania. Culler sostiene che in numerose poesie liriche « the sense of a *now* is palpable – [...] Perhaps we should call it a “floating now,” repeated each time the poem is read » (p. 293-94).

²⁵ In *Purgatorio* XVIII, 32, Dante definisce il desiderio come « moto spiritale ». Sul desiderio come movimento si veda, ad esempio, la lettura di Elena Lombardi in *The Wings of the Doves : Love and Desire in Dante and Medieval Culture*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2015, specialmente p. 81-84.

3. Petrarca, « non più ... ma ancora »

Passiamo ora all'ultimo dei nostri tre sonetti, *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*. Se si può pensare al sonetto di Cavalcanti come alla messa in scena di un fallimento e a quello di Dante come all'espressione di un'esperienza provata nella sua perfezione, il sonetto di Petrarca inscena un ricordo (o una fantasia mascherata da ricordo) che destabilizza l'epifania sin dall'inizio²⁶ :

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli avolgea,
e 'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi, ch'or ne son sì scarsi ;

e 'l viso di pietosi color' farsi,
non so se vero o falso, mi pareo :
i' che l'ésca amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di súbito arsi ?

Non era l'andar suo cosa mortale,
ma d'angelica forma ; et le parole
sonavan altro che pur voce humana :

uno spirito celeste, un vivo sole
fu quel ch'i' vidi : et se non fosse or tale,
piagha per allentar d'arco non sana.
(RVF 90)

Se, come abbiamo suggerito, il sonetto di Cavalcanti accenna a qualcosa che propriamente non inizia nemmeno e al soggetto poetico, sospeso tra un « non ancora » e un « giammai », viene negata la partecipazione al miracolo dell'epifania, la lirica di Petrarca inizia da una prospettiva post-evento, già dopo che il fatto è avvenuto e passato. L'epifania è infatti nel passato : nel sonetto l'io lirico ricorda la bellezza passata di Laura e come, nel vederla, si è immediatamente innamorato di lei

²⁶ Sul ruolo fondamentale del ricordo nelle epifanie petrarchesche per attuare una « decostruzione » di Dante, si veda Warning, *Seeing and Hearing*, p. 113.

(« qual meraviglia se di subito arsi ? »). Il passare del tempo può avere reso Laura meno bella e l'io lirico può anche essersi sbagliato nella sua percezione di lei (« non so se vero o falso mi pareva ») ma continua comunque ad amarla (« piagha per allentar d'arco non sana »).

All'inizio della lirica, l'epifania è qualificata in maniera drastica e questa qualificazione è di natura temporale – gli imperfetti della prima quartina non lasciano margine di dubbio sull'allontanamento della donna e sulla sua sottomissione al tempo e al decadimento²⁷. Non solo gli imperfetti rimandano a un'epifania passata, ma persino l'« oro » dei capelli della donna sparsi « a l'aura » (che è chiaramente un gioco con il suo nome), suggerisce l'insidiosa presenza del tempo (« or » come adesso o « ora » come misura temporale)²⁸. A proposito di questo primo verso, Adelia Noferi scrive che ha un effetto « quasi di vertigine » nel catapultare il lettore indietro nel tempo²⁹. La paradossale epifania petrarchesca viene come parte di un ricordo e la sua istantaneità è mediata dalla memoria, « qual meraviglia se di subito arsi ? ». In quel momento, non c'era tempo per pensare ; il pensiero è venuto dopo, come anche il sentimento del tempo, sebbene siano entrambi in ultima analisi soggetti all'ininterrotta e onnicomprensiva temporalità del desiderio e della sua forza³⁰.

La lirica si apre infatti con una situazione che potremmo dire di massima entropia, ma poi fa di essa il mezzo per andare altrove – portando l'io lirico, e il suo lettore, in un tempo e uno spazio differenti. Si tratta di un tempo per cogliere qualcosa che forse non può esistere fuori dalla poesia – l'« or » (l'adesso) della lirica di Petrarca, che registra la distanza tra quell'adesso e quanto è venuto prima e, allo stesso tempo, la comprime.

²⁷ Nel commento al sonetto petrarchesco, Santagata nota che la luce fioca degli occhi di Laura potrebbe rappresentare una « possibile allusione “realistica” a una malattia », *Canzoniere*, p. 445. Georges Güntert sottolinea a sua volta come *Erano i capei d'oro* sia seguito da due sonetti con tema funerario : *RVF* 91, sulla morte della donna di un amico di Petrarca (forse del fratello, Gherardo), e *RVF* 92, composto in onore di Cino da Pistoia, *Sonetti occasionali e capolavori (RVF 90-99)*, in Michelangelo Picone (a cura di), *Il Canzoniere : Lettura micro e macrotestuale*, Ravenna, Longo, 2007, p. 243-60 (p. 244).

²⁸ Questa osservazione è fatta da Güntert in « Sonetti », p. 251.

²⁹ Adelia Noferi, *L'esperienza poetica del Petrarca*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 9.

³⁰ Sulla trasfigurazione, attuata nel sonetto, della bellezza passata di Laura in una sua particolare modalità temporale e spaziale, si veda Noferi, *L'esperienza poetica del Petrarca*, p. 9-10, dove parla di « una mitica, delirante memoria che restituisce le cose in una sostanza incorruttibile ed assoluta » ; e Giuseppe Mazzotta, *Worlds of Petrarch*, Durham, NC, Duke University Press, 1993, p. 60-61.

L'attenta configurazione della narrazione temporale è segno che l'io coglie il passato e ne gioisce mentre lo rievoca e lo mantiene nella memoria³¹. In questo senso il sonetto si apre in una situazione di « dopo-la-perdita » ma prima di finire riesce a superarla, comprimendo tutto il tempo nel presente continuo dell'aforismo dell'ultimo verso : « piagha per allentar d'arco non sana. »

In altre parole, nel sonetto Petrarca ci dà una specie di storia, che è anche una storia di perdita del tempo, ma per poi recuperare la presenza dell'evento ormai passato e riconfigurarlo nel presente del sonetto. Di conseguenza, *Erano i capei d'oro* articola un tipo di temporalità più complesso ancora di *Chi è questa che vèn* e di *Tanto gentile*, dal momento che riunisce un senso di « prima » (nell'uso petrarchesco dell'imperfetto e del passato remoto) e di « adesso » (nell'uso del tempo presente), ma anche un terzo tempo (il tempo della poesia) che, attraverso il veicolo della memoria e forse della fantasia, riesce ad assorbire in sé tutti questi altri tempi. Si potrebbe in un certo senso dire che accettando il tempo, manipolandolo e persino « possedendolo », Petrarca riesce a riformularlo nella poesia, o almeno in questa poesia. Riesce così a intervenire nella sua esperienza in una maniera impossibile per il soggetto cavalcantiano, così immerso nell'inesorabile cornice della filosofia naturale, dalla quale non c'è né uscita né consolazione, e di certo non attraverso la poesia.

Così se nella seconda quartina Petrarca fa una domanda, come aveva fatto anche Cavalcanti, è una domanda retorica e non l'interrogativa cavalcantiana, che cerca una risposta e tragicamente non la trova. Anzi, non c'è domanda o non è importante. Mentre l'« io » dichiara di non sapere se la visione di Laura era « ver[a] o fals[a] », non c'è angoscia o paura in quel dubbio e non c'è in gioco la conoscenza. Se con Cavalcanti siamo a un livello di pre-conoscenza e in Dante nel presente dell'esperienza, con Petrarca siamo all'interno degli effetti paradossalmente piacevoli della memoria. Come ha scritto, Teodolinda Barolini, *Erano i capei d'oro* è il « sonetto paradigmatico » della « temporalità dell'eros » in Petrarca ; ed effettivamente, con lei, ci potremmo spingere sino ad affermare che, per Petrarca, « il desiderio è più importante come modalità attraverso la quale

³¹ Si veda Teodolinda Barolini, *Petrarch Who is the Metaphysical Poet Who is Not Dante*, in Zygmunt G. Baranski e Theodore J. Cachey Jr (a cura di), *Petrarch and Dante : Anti-Dantism, Metaphysics, Tradition*, Notre Dame, IN, University of Notre Dame Press, 2009, p. 195-225 (p. 206).

fare prova del passaggio del tempo di quanto non sia come esperienza in sé » (« desire is more important as a modality through which to experience the passing of time than it is as an experience in itself »)³².

Nel contesto dell'insieme dei *RVF*, che esplorano la tensione costante tra il desiderio del poeta per Laura e l'amore per Dio, il decadimento nel tempo dell'oggetto amato potrebbe finalmente permettere al poeta di rinunciare all'eros, e invece vi resta fedele e lo rivendica³³. Come ha sostenuto Rainer Warning, la memoria per Petrarca attiva un elemento di *voluptas*, che « coincide in parte con il desiderio dei sensi, con la nostalgia dell'amata nella sua corporeità terrestre [...] alla quale l'immaginazione poetica non può rinunciare » (« coincides in part with sensual desire, nostalgia for the beloved in her worldly corporeality [...] which the poetic imagination cannot forego »)³⁴. Questa tenacità spiega l'irriducibilità del desiderio petrarchesco e *Erano i capei d'oro* si conclude con l'immagine di un soggetto lirico in un certo senso « eroico » nel rifiutarsi di mettere da parte l'eros e nel sceglierlo, invece, in tutte le sue contraddizioni, come esperienza di intensità.

All'inizio la lirica mette in scena un tipo spettrale di presenza : in prima istanza, l'io non possiede più tutto quanto aveva messo in moto il suo desiderio – e anche quello avrebbe potuto essere stato un miraggio : il verbo « parere », che compare in tutti e tre i sonetti, suggerisce in Petrarca mera apparenza a differenza del senso mistico e persino visionario che aveva in Dante o del valore fenomenico in Cavalcanti. Ma poi tutto questo non è sufficiente a diminuire il desiderio. Anzi il desiderio trae nuova energia dal rifiuto di cedere al tempo e il poeta trasforma l'inesorabilità del passare del tempo in un'opportunità per affermare la fedeltà e il perdurare del suo desiderio per Laura nonostante tutto. In altri termini, malgrado la spettralità

³² Si veda Barolini, *The Making of a Lyric Sequence*, p. 15 n. 30 ; e il suo *Petrarch as the Metaphysical Poet*, p. 206.

³³ La questione della bellezza di Laura e il suo stato di « cosa mortale » che impediscono all'« io » petrarchesco di raggiungere il Paradiso, è al centro del libro III del *Secretum* e, in generale, dell'opera petrarchesca in volgare. Si veda almeno Marco Santagata, *I frammenti dell'anima : Storia e racconto nel « Canzoniere » di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2004, specialmente *Dall'amore-passione alla « caritas »*, p. 209-42 ; Teodolinda Barolini, *The Making of a Lyric Sequence : Time and Narrative in Petrarch's « Rerum vulgarium fragmenta »*, *MLN*, CIV.1, Italian Issue (Jan. 1989), p. 1-38 ; Christian Moevs, *Subjectivity and Conversion in Dante and Petrarch*, in *Petrarch and Dante*, a cura di Baranski e Cachey ; e Mazzotta, *The Worlds of Petrarch*, p. 33-79.

³⁴ Si veda Warning, *Seeing and Hearing*, p. 113.

dell'epifania, nella poesia di Petrarca c'è una specie di immobilità/sospensione, un soffermarsi sul piacere, che permette al momento del desiderio di durare indefinitamente.

Ci sembra significativo riguardo a questo il ricordo dell'epifania ai vv. 12-13: «uno spirito celeste, un vivo sole / fu quel ch'i' vidi». Sintatticamente, questo sintagma rispecchia il primo verso del sonetto di Dante « Tanto gentile tanto onesta pare » nella misura in cui, come Dante, Petrarca ritarda il verbo alla fine del sintagma. Ma se nel sonetto dantesco il verbo compare comunque alla fine del verso e serve a rafforzare quell'« evidenza » con cui secondo Gianfranco Contini si manifesta la donna³⁵, nel sonetto petrarchesco il verbo è invece messo in posizione di rigetto nell'enjambement e crea un effetto più ambiguo. Infatti, da una parte, il verbo « fu » nega, o vorrebbe negare, la « presenzialità » della visione appena descritta, il suo essere ancora presente. Dall'altro lato, attraverso l'uso dell'enjambement che sposta il verbo al verso successivo, Petrarca riconosce anche la possibilità che la forma poetica ha di fermare il tempo. Il poeta *vide* « uno spirito celeste, un vivo sole » ma al v. 12 queste entità sono, per un momento, puramente nominali e pertanto senza tempo. Questo arrestarsi del tempo, qui solo accennato, prende poi il sopravvento e chiude il sonetto. Per quanto l'epifania di Petrarca sia qualificata come effimera e già passata, ciò che la preserva non è l'esperienza della bellezza di per sé ma l'inflessibilità del desiderio e la perseveranza permessa dalla poesia. Ne risulta il paradosso di un'epifania che trae la sua forza dal passato – in quanto è avvenuta dal passato – ma che alla fine della poesia è anche nel presente, visto che non si è mai rotta la linea che corre dal « subito » del verso 8 – « qual meraviglia fu se sì subito arsi ? » – al presente della poesia « piagha per allentar d'arco non sana ». In questo senso, come in Dante e allo stesso tempo diversamente da Dante, la poesia sfida l'entropia e persino la vince.

³⁵ Gianfranco Contini, *Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 161-68 (p. 163).

Le nostre considerazioni finali saranno sul rapporto tra la temporalità, il desiderio e il piacere e sulle maniere diverse in cui temporalità e soggettività interagiscono, o dando luogo a uno spazio di negatività (in Cavalcanti e, in parte, in Petrarca) o superandolo (in Dante e, in parte, in Petrarca). In Cavalcanti, che inserisce prepotentemente il tema della conoscenza nel discorso lirico, il desiderio appare come un'estensione verso la conoscenza. Eppure, in *Chi è questa che vèn*, il soggetto della lirica non raggiunge neanche l'inizio del processo di intellesione e non raggiunge mai il piacere. La poesia registra questa mancanza ma non sembra offrire alcuna consolazione. L'espressione al v. 12 del sonetto, « Non fu sì alta già la mente nostra », col suo sorprendente uso della negazione « non » insieme al passato remoto « fu » e alla marca temporale « già », indica che il tempo del desiderio è quello di una negazione preventiva, nel passato, di una possibilità che non si realizzerà mai: la mente non fu mai abbastanza « alta » da cogliere la natura della donna amata e non lo sarà mai. L'affermazione finale viene enunciata come un dato di fatto e apre uno spazio di rassegnazione dell'« io » che registra un'impossibilità. È in questo momento che il « non ancora » diventa un « giammai », non solo negando la possibilità di conoscenza ma anche rendendo privo di senso il desiderio per essa.

Nel sonetto di Dante, invece, il desiderio è un'esperienza pienamente positiva, un'esperienza di piacere programmaticamente diversa da quella di Cavalcanti³⁶. Ciò che distingue l'esperienza di Dante in *Tanto gentile* è il momento mistico dell'« adesso »: felicità e piacere consistono in uno spossessamento estatico e in un'espansione dell'io al di là di sé. Questa espansione è resa dalla dilatazione del sospiro finale, che è in se stesso conferma di una presenza. Nel caso di Dante, la poesia attiva questa presenza e mentre il lettore di *Chi è questa che vèn* si deve confrontare con la desolazione di una mancanza inevitabile, al lettore di *Tanto gentile* viene dato di provare una dolcezza perfetta e inattaccabile.

Con Petrarca siamo ancora altrove. Il suo sonetto inizia enfaticamente nel passato con il senso di un'epifania imperfetta che in teoria dovrebbe compromettere la durata dei suoi effetti. Ma in pratica il potenziale di provare l'ardore del desiderio continua, sebbene con un'inclinazione

³⁶ Mentre il fallimento del processo di « conoscenza » è la modalità generale, ci sono alcune liriche di Cavalcanti in cui esse sembra avere luogo. Si veda soprattutto Cavalcanti, *Rime*, XXIII-XXVI.

paradossale. Come Cavalcanti, il soggetto sa che l'oggetto del desiderio (la conoscenza per Cavalcanti, Laura per Petrarca) sono fallaci e che il desiderio è destinato all'insuccesso. Eppure, come *Tanto gentile*, anche *Erano i capei d'oro* crea un piacere duraturo. Ciò che sorprende in Petrarca è che la coscienza della mancanza non preclude la presenza e anzi rende ancora più vitale la capacità della poesia di recuperarla, attuando la temporalità paradossale di un « non più » che è anche un « ancora ». In definitiva, nel sonetto petrarchesco, la poesia diventa lo spazio dove la memoria ha il potere di persistere, riconoscendo l'imperfezione e la difettosità dell'oggetto amato, ma continuando ad abbracciarlo ancora in un gesto di perseveranza magari masochista, certamente affascinante.

Manuele GRAGNOLATI
Université Paris-Sorbonne

Francesca SOUTHERDEN
Somerville College, Oxford