

LAURA O LA SCRITTURA: ANCORA UNA LETTURA DI *CHIARE, FRESCHE E DOLCI ACQUE*

Vittoria Borsò, Mannheim

La scrittura è uno stato d'innamoramento, dice MAURICE BLANCHOT in *Le livre a venir*. Innamoramento verso l'immagine che ha colpito, l'unica, l'autentica. E' un desiderio inderogabile, la ricerca continua della sua vicinanza, del suo contatto. Laura è l'immagine del Petrarca e il *Canzoniere* la traccia del desiderio dell'incontro con essa.

Il dibattito sull'esistenza biografica di Laura e di un amore concreto ha acceso la critica letteraria attraverso i secoli.¹ A seconda del modello d'interpretazione si è optato per l'origine empirica di un sentimento di cui il *Canzoniere* descriverebbe le vicende psichiche, o per un'immagine poetica autonoma;² quest'ultima la versione moderna della visione romantica che aveva avvicinato il Petrarca al Leopardi.³ Riflesso di una psiche o costruzione ideale di una metafisica della poesia? Già DE SANCTIS pretese uscire dalla dicotomia proponendo un'estetica della forma che, nel momento stesso in cui si eleva ad immagine poetica, raffigura momenti salienti dell'esistenza reale.⁴

Ritorniamo a BLANCHOT. Pur non includendo il Petrarca nella serie di scrittori nei quali BLANCHOT scopre un tratto comune nella ricerca ossessiva di un'immagine sperimentata come autentica ed irraggiungibile, il tipo di lettura presentata da BLANCHOT a partire da un autore preromantico francese,⁵ si presta alla comprensione di un'esigenza propria alla scrittura del *Canzoniere* che, con Laura, si instaura entro i termini dell'ossimoro realtà - non reale/ immaginazione vera. Tale lettura, applicata al *Canzoniere*, permette d'impiantare l'enigma di Laura sul piano più generale dell'enigma della scrittura.

1. Laura, o l'immagine della scrittura

L'esistenza reale di Laura pare essere un'esperienza importante che nel *Canzoniere*, indipendentemente dal dato empirico, esercita un ruolo fondamentale sul quale il poeta non cessa di

¹ Vedi W. PÖTTERS (1987) che, partendo dal dibattito sul carattere reale o fittizio di Laura considera l'enigma come significativo dentro un'architettura matematica in cui il rapporto amoroso sarebbe l'allegoria di uno più fondamentale, ovvero quella dell'"ardente 'désire' de la Verità" (115-134). Per la critica sul tema dell'identità di Laura vedere nota 2, p. 19 e nota 9, p. 23.

² Ad esempio l'interpretazione di A. Seroni come gioco astratto di un'immaginazione pura. *Apologia di Laura e altri saggi* (Milano 1948); vedi A. SCAGLIONE (1958), 310.

³ Vedi per es. M. SANSONE (1959).

⁴ DE SANCTIS, "Laura e Petrarca", in: *Saggio critico sul Petrarca*, Torino (1952), 85-101 (¹1869). Sopra la dualità tra forme di "amore carnale" e amore platonico: "Fra questi due estremi trovi una grande varietà di gradazioni(...). Nello stato tranquillo dell'animo il poeta è disposto a rappresentare il suo amore come affatto poetico e platonico" (95). Succedono le agitazioni... Allora perde la pace dell'animo" (96).

⁵ Joubert. Tengo a chiarificare che BLANCHOT, pur sembrando accettare implicitamente l'opinione comune secondo la quale la coscienza moderna inizia col (pre-)romanticismo, non ha il proposito di elaborare un modello storico o quanto meno di letteratura nazionale. Infatti, oltre ad autori francesi (Rousseau, Proust) tratta anche inglesi (Virginia Woolf), l'austriaco Musil e altri.

insistere.⁶ Oltre all'indizio dell'esistenza biografica di Laura, e oltre alla funzione estetica di un ideale ispiratore, l'insistenza del Petrarca sul fatto reale dell'incontro consente di proporre in maniera più fondamentale il problema della verità.⁷ Più che al modello psichico, la lettura che sto proponendo è rivolta a considerare la scrittura del *Canzoniere* come la prefigurazione di uno stato d'incertezza filosofica, naturalmente non facente parte degli epistemi dell'epoca, ma esistente come esperienza di scrittura nel poeta: l'autenticità di una esperienza interiore evidente, ma senza correlato adeguato nel mondo empirico o nel referente linguistico.

Entro questo tipo di lettura, il mistero della biografia di Laura si colloca non tanto sul piano semantico raffigurante fatti o stati psichici, ma sul piano discursivo del testo ove si instaura il rapporto dello scrittore verso la propria esperienza. La melancolia che DE SANCTIS sottolinea tanto ampiamente interpretandola come l'espressione dello stato psichico amoroso,⁸ si può leggere come segno del tormento profondo dettato dall'esperienza di scrittura: desiderio autentico di un'immagine che sfugge; l'immagine di un'esperienza reale che ha sensibilmente toccato e che resta linguisticamente estranea e distante. Il discorso poetico, dettato dal desiderio di ristabilire il contatto con l'immagine di Laura è la ricerca del contatto con l'Altro. Laura è quindi la realtà che si sottrae all'appropriazione della psiche, ovvero sia è l'Altro della psiche.⁹ Alla luce di un questionamento di sensibilità moderna come non mi nego il piacere di impostarlo,¹⁰ la scoperta umanista della psiche al di là del sistema allegoretico medievale - una "scoperta" a cui è vincolato il nome del Petrarca nella storia della letteratura - assume una portata affascinante. L'aspetto introspettivo della scrittura autobiografica del *Canzoniere*, permette di cogliere parallelismi con autori apparentemente distanti, sia storicamente che per questioni di stile o di genere. Penso ad esempio al ROUSSEAU di *Les Confessions*. L'amore per Laura nel *Canzoniere* riveste una funzione analoga al sentimento della

⁶ Ad esempio PÖTTERS (1987), 20: "Il *Canzoniere* ci viene presentato dall'autore stesso come il diario di una storia d'amore, dal momento che, con una serie di indicazioni cronologiche sparse come materiale poetico nelle *Rime* e in altri scritti (*Trionfi*), il Petrarca ci fornisce - o finge di darci - i riferimenti temporali di una vicenda realmente vissuta".

⁷ A conclusione di un'analisi strutturale PÖTTERS mette in rilievo strutture cicliche con cui la poetica del *Canzoniere*, ponendosi il problema della circolarità, da alla lettura una soluzione moderna: "Ne ha descritto in modo poetico l'intrinseca insolubilità (del cerchio), identificando idealmente la natura propria della circolarità con l'irraggiungibilità della sua donna, (ossia)... l'approssimazione al limite" (130). Una conferma della possibile importanza del problema della verità, PÖTTERS la vede nell'anagramma del nome di LAURETA (nel sonetto V) che corrisponde alla variante sincopata della parola *verità*, esistente nell'italiano dei primi secoli: LA VERTA' (131) (vedere anche interpretazione di Henk de Fries nel 23. Kölner Mediävistentagung, 8-11, September 1982, PÖTTERS, 131).

⁸ E' proprio *Chiare, fresche e dolci acque* che DE SANCTIS interpreta per illustrare lo stato di malinconia del poeta (op.cit., 181).

⁹ Mi riferisco qui al problema generale del rapporto della psiche con l'alterità, considerata anche sotto un punto di vista filosofico e antropologico come lo propone il filosofo francese Emmanuel Lévinas.

¹⁰ Tale procedimento mi pare non solo metodicamente legittimo in generale (vedere anche la lettura di G. CONTE della metafora barocca alla luce della poesia del 900, seguendo la suggestione di Anceschi (1972, 221), ma particolarmente adeguato nel caso del Petrarca che, come lo mostrano diversi studi, ha lasciato un'impronta definitiva non solo fino al romanticismo, ma anche come intertesto diretto o indiretto della poesia contemporanea: ad es. G. DI PINO (1971); D. VALERI (1976).

natura¹¹ che, in *Les Confessions* viene a rivelarsi il principio genetico dell'amore di Jean Jacques per le figure femminili; quest'ultime allo stesso tempo reali e segni, tracce di dimensioni,¹² la cui realtà si è persa nel ricordo e ove solo resta nell'aria la sensazione dell'autenticità dell'esperienza. L' autobiografia del *Canzoniere* sarebbe la trascrizione dei momenti di tale esperienza.

E' ovvio que, con l'accentuazione del motivo dell'alterità, la ricerca dell'amata è anche il simbolo del desiderio di morte; una lettura peraltro frequente del *Canzoniere*, a cui adducono vari aspetti tematici, come per es. la ricorrenza della metafora acquatica. A me interessa piuttosto una lettura che ponga l'accento sul movimento di avvicinamento e di allontanamento dell'immagine di Laura, specchio del lavoro di trasformazione linguistica dell'esperienza interiore, di passaggio di un'evidenza psichica al medio opaco delle parole che sbocca infine in un contrasto insolubile tra presenza interiore dell'immagine e la sua assenza nell'atto di (rap-)presentazione. E' un contrasto che implica il problema del tempo e dell'impossibilità del proposito di riportare l'istante reale del passato ad una presenza linguistica reale. E' una lettura che, metodicamente, si concentra sui movimenti discursivi del testo. Scelgo una delle più conosciute e, allo stesso tempo, delle più belle canzoni: *Chiare, fresche e dolci acque*; un testo, ai miei sensi, quasi programmatico.

2. Chiare, fresche e dolci acque come esperienza di scrittura

Osserviamo il comportamento discursivo della metafora del titolo. Invece della struttura del tipo "métaphore filée" (RIFFATERRE 1969) che si riscontra, almeno in parte, nelle poesie politiche,¹³ in questa canzone, la metafora del titolo non è dominante nelle immagini successive; anzi è frammentata¹⁴ e pare al primo momento avere la funzione di "effet de réel" (BARTHES 1968), ovvero sia di documento biografico. Aderendo all'interpretazione più comune che vede in questo indizio una prova dell'incontro reale con l'amata, lascio in sospeso il problema dell'identità storica e ritengo il valore reale dell'esperienza.

¹¹ Lo "stato di natura" di ROUSSEAU è un principio "a priori" del testo stesso, non una verità empirica (P. DE MAN 1979, 136). DE MAN ha analizzato in maniera esemplare il problema della verità in Rousseau, sottolineando la discrepanza tra verità interiore ed errore linguistico sul quale, tra l'altro, si basa tutta l'"autobiografia" della prima parte di *Les Confessions*.

¹² Intendo "schermi", nel senso Freudiano, soprattutto dietro l'interpretazione di J.-F. LYOTARD (ad. es. in *Heidegger et les juifs*, 1988). *Les Confessions* mi sembrano illustrare bene il principio secondo cui i personaggi femminili assumono un valore proveniente dall'immaginario (di Jean Jacques). E' peraltro un principio che il narratore autobiografico percepisce e su cui attrae l'attenzione quando per es. cita i resti di un ricordo pieno di lacune della canzone d'infanzia; ricordo non del contenuto, ma dell'aria; un'aria caricata di esperienze personali, perse nella memoria e attive nell'immaginario (11-12). Altro momento evidente è l'indizio dell'attribuzione del valore della "pervenche", il fiore blu che Mme de Warens gli aveva mostrato anni prima, che pur non avendolo visto in realtà a suo tempo, ritorna come valore 30 anni più tardi (inizio del libro VI, p. 260-261). Interessante come quest'aneddoto segua immediatamente riflessioni sopra l'indicibilità dell'oggetto reale della felicità (*mais comment dire ce qui n'était ni dit, ni fait, ni pensé même, mai goûté, senti, sans que je puisse énoncer d'autre objet de mon bonheur que ce sentiment même?* (259).

¹³ ad. es. *Ai Signori d'Italia*.

¹⁴ CONTINI fa accenno al fenomeno dell'*allusivité* invece di *abus métaphorique* (Saggio del 1955). 1970: 194.

Nella struttura discursiva il luogo - le acque - sono anzitutto un locutore a cui il poeta si rivolge in seconda persona.

Chiare, fresche e dolci acque,¹⁵
 ove le belle membra
 pose colei che sola a me par donna;
 gentil ramo ove piacque,
 con sospir mi rimembra,
 a lei di fare al bel fianco colonna;
 erbe e fior de la gonna
 leggiadra ricoverse
 co l'angelico seno;
 aer sacro sereno
 ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
 date udienza insieme
 a le dolenti mie parole estreme.

Sono il destinatario del desiderio di esprimere l'attimo autentico dell'incontro di cui in tempo passato furono testimoni. E' infatti sul passato che il poeta insiste mantenendo, in questa prima stanza, la forma del passato remoto con che contrasta il presente della seconda, rivolta alla prossimità della meta finale della morte.

S'egli è pur mio destino,
 e 'l cielo in ciò s'adopra,
 qu'Amor quest'occhi lagrimando chiuda,
 qualche grazia il meschino
 corpo fra voi ricopra
 e torni l'alma al proprio albergo ignuda.
 La morte fia men cruda
 se questa spene porto
 a quel dubbioso passo,
 ché lo spirito lasso
 non poria mai in più riposato porto
 né in più tranquilla fossa
 fuggir la carne travagliata e l'ossa.

Il presente è qui peraltro pieno di assenza, percepita come dolore carnale; un dolore che non raggiunge la sublimazione liberatrice dalle pene del corpo, del tempo e della fugacità della vita. Al contrario, solo il contatto corporeo con il luogo dell'incontro, che raccoglie ora le spoglie dell'amante e quindi il segno della sua assenza, viene a rappresentare l'unica speranza di pace anche per lo spirito che, secondo il modello cristiano si presume invece ansioso di liberarsi dai limiti della materia.

La percezione sensibile dell'assenza nell'atto di rappresentazione linguistica è l'esperienza che, in variazioni, ritorna in tutta la canzone.¹⁶ Infatti, l'attività dello spirito che, nella prima stanza si svolge solo come attività del ricordo dell'incontro remoto, realizza il contatto sensibile solo in forma di un corpo assente, come traccia dell'assente: nelle acque, sulla

¹⁵ Seguo l'edizione del Sapegno.

¹⁶ vedere sotto questo aspetto la lettura lacaniana di ADELIA NOFERI: "La 'lettera' del nome e del corpo di Laura (...) costituisce anche il punto rivolutivo in cui la parola del desiderio diviene desiderio della parola, in cui il piacere interdetto ad ogni possibilità del 'dire'(...)diviene il piacere della parola nel costituirsi del testo, insieme come maschera e come 'luogo' dell'impossibile realtà di godimento (1971), 20/21.

terra, nell'aria. La presenza corporea resta traccia vuota: l'inserzione dell'immagine nel secondo piede della prima stanza è, ad esempio, accompagnata da un'interiezione che riporta alla distanza temporale del ricordo ("con sospir mi rimembra"), alla sacralizzazione del corpo e finalmente all'invocazione del luogo presente come interlocutore e testimone del desiderio.

Ove il presente è legato all'assenza (dell'attimo autentico dell'incontro passato (nella prima stanza) o dell'incontro con l'assente nel presente linguistico della seconda) e il futuro alla speranza (terza stanza), la presenza dell'elemento acquatico è data solo in forma di testimone della distanza (prima stanza) e della melancolia che essa produce (seconda e terza stanza). Sono lacrime di struggimento, amare di fronte alla morte sconsolata (nella seconda stanza), lacrime in cui la melancolia è legata alla speranza (nella terza stanza):

Tempo verrà ancor forse
 ch'a l'usato soggiorno
 torni la fera bella e mansueta,
 e là v'ella mi scorse
 nel benedetto giorno
 volga la vista disiosa e lieta,
 cercandoni; ed o pietà!
 già terra infra le pietre
 vedendo, Amor l'inspiri
 in guisa che sospiri
 sí dolcemente che mercé m'impetre,
 e faccia forza al cielo
 asciugandosi gli occhi col bel velo.

In quest'ultima, la consolazione di un futuro migliore nasce dalla speranza che il poeta diventi l'oggetto del desiderio dell'amata accomunata a lui nella ricerca del luogo autentico il cui incontro avviene unicamente con tracce dell'assenza (la tomba del poeta).

Nell'universo poetico della canzone l'incontro rimane desiderio e non può avvenire che con le tracce - sensuali, presenti e reali - dell'assenza¹⁷ dell'Altro.

Luogo e tempo autentico sembrano riunirsi nella quarta stanza, la famosa visione onirica del canto. Per un attimo del ricordo, al poeta sembra riuscire la coincidenza del luogo con il tempo autentico dell'esperienza. Il vuoto sull'erba, dove si percepiva l'orma del corpo (prima stanza) viene ora a riempirsi con il corpo dell'amata (il verbo sottolinea l'attimo in cui entra in scena).

Da' be' rami scendea,
 dolce ne la memoria,
 una pioggia di fior sovra 'l suo grembo,
 ed ella si sedea
 umile in tanta gloria,
 coverta già de l'amoroso nembo.
 Qual fior cadea sul lembo,
 qual su le treccie bionde,
 c'oro forbito e perle
 eran quel dí a vederle;

¹⁷ Commentando la presente canzone con il suo stile impressionista, DE SANCTIS fa un'osservazione che mi sembra rilevare l'idea centrale della mia lettura: "C'è l'impressione, e manca l'immagine da cui è nata" (op. cit. 183).

qual si posava in terra e qual su l'onde
 qual con vago errore
 girando pareva dir: "Qui regna Amore".

Son versi nei quali la poesia esprime intensamente la sensualità dell'atmosfera, un'atmosfera che prefigura Botticelli e, per affinità evidente, il sensualismo simbolista. L'acqua ritorna in scena per partecipare al sistema di corrispondenze sinestetiche tra colori e luci, corrispondenze riuscite sia al livello semantico che fonetico, ove l'onnipresenza della fioritura (qual...qual...qual...) sembra convalidare l'apparizione e rispondere così alla chiamata nostalgica e dolorosa delle prime stanze.

Terminato qui, il poema potrebbe essere interpretato come la manifestazione del potere mimetico della poesia, potere capace di colmare l'assenza nell'atto della scrittura, potere creativo della fantasia. In esso i romantici vedranno la forza metafisica della poesia, come superamento onirico dei limiti del tempo, della memoria, ovvero della morte, nel momento caotico dell'esperienza estetica. Non è ciò che avviene con le "chiare, fresche e dolci acque", la cui limpidezza rimane intatta, in quanto indissolubili dall'immagine poetica che resta distante dalla vita reale. Il luogo acquatico mantiene infatti il ruolo di testimonia di un passato incontro e della sua assenza nel presente; ruolo che porta il poeta ad un distanziamento dalla sicurezza onirica della visione dentro l'ambito stesso del proprio discorso poetico.

Quante volte diss'io
 allor pien di spavento:
 "Costei per fermo nacque in paradiso!"
 Cosí carico d'oblio
 il divin portamento
 e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
 m'aveano, e sí diviso
 da l'immagine vera,
 ch'i dicea sospirando:
 "Qui come venn'io, o quando?
 credendo esser in ciel, non là dov'era.
 Da indi in qua mi piace
 quest'erba si ch'altrove non ho pace."¹⁸

L'attimo del sublime poetico è allo stesso tempo l'attimo di "spavento",¹⁹ di perplessità, in cui il poeta è confrontato con l'indicibile; attimo di meraviglia di fronte ad una autenticità al di là dei limiti del possibile "Costei per fermo nacque in paradiso!". Questa ultima stanza è complessa. L'incontro con l'immagine autentica di Laura provoca uno stato di perdita di coscienza e di legame con la realtà. L'uso del tempo (imperfetto, tempo dell'esperienza onirica della quarta stanza e non del passato remoto dell'incontro reale della prima) è infatti un indizio che

¹⁸ La fine della Canzone è una *captatio benevolentiae*, che si può anche ben integrare nel tema della inespressibilità del sentimento: "Se tu avessi ornamenti quant'hai voglia/, preesti arditamente/uscir del bosco e gir infra la gente."

¹⁹ Trattando l'idea del "sublime" di Kant come corrispondente all'estetica moderna (chiamata di "trans-avant-gardie"), J.-F. LYOTARD (1988b), 149, parla giustamente di "brisure de l'imagination" (*L'Inhumain*, 1988, 149) o anche della sconfitta del fidanzamento tra immaginazione e ragione. Intende con esso uno stato in cui l'immaginazione arriva ai limiti della ragione; stato che mi sembra corrispondere all'idea espressa in questa ultima stanza.

l'attimo della mancanza di coscienza non si riferisce all'incontro reale, ma all'esperienza onirica. Quest'ultima si rivela solo possibile come perdita totale di sè, come oblio, come il momento della morte che, sola, sarebbe il momento reale dell'incontro con l'Altro. L'immagine vera, questa realtà trascendente, è autentica come esperienza di una realtà irraggiungibile. Il poeta non può esprimere il momento che sotto la forma del desiderio - ossessivo, - che lo perseguita (Da indi in qua mi piace quest'erba sí ch'altrove non ho pace), sotto forma del cammino verso l'incontro che, per la coscienza, resta illusione. L'immagine si perde se trasformata nel presente linguistico e resta l'attimo effimero dell'incontro poetico. Per la distanza che mantiene dalla realtà empirica, pur essendo autentica, l'immagine delle chiare, fresche e dolci acque non perde la sua purezza e conserva così la forza dialogica e ispiratrice. L'incontro reale sarebbe la morte del soggetto o dell'oggetto - se ridotto all'immagine di un discorso mimetico, un discorso impostato sull'appropriazione dell'Altro.²⁰ Questa conclusione, a cui la canzone sembra giungere nell'ultima stanza, si fa percepire nel testo ininterrottamente,²¹ anche nell'attimo della visione onirica. Nel momento stesso dell'incontro visionario trapela infatti un'ambivalenza discursiva che rende insicura la corrispondenza poetica: Il poeta ricorre ad una allegoria, dove il topos della poesia amorosa medievale, il manto di fiori di Venere sfarzoso sulla scena dell'apparizione dell'amata, tradisce la costruzione poetica, provoca distanza; una distanza peraltro sottolineata dal verbo "parer".²²

3. La modernità del poema

La presente lettura che segue l'esempio di MAURICE BLANCHOT nel suo intento di captare l'incanto sirenico dell'immagine poetica in un certo tipo di scrittura, ovviamente, non potrà essere un contributo a letture immanenti del testo del Petrarca, ad interpretazioni mimetiche, volte a captare il correlato referenziale dell'esperienza poetica o anche a studi di tipo storico-letterario in cerca di chiavi di anticipazione del Petrarca. E' piuttosto una lettura che, mettendo in gioco la forza intertestuale della canzone, è dettata dalla scoperta di affinità di esigenze e di esperienze di scrittura con una sensibilità estetico-filosofica della nostra epoca. E' un tipo di lettura, peraltro, già divenuta classica con gli studi petrarcheschi del CONTINI che, nel "Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare" fa risalire alla "scuola poetica" di Mallarmé e Valéry la sua considerazione del testo del Petrarca come il segmento di una serie (intertestuale).²³ Secondo il CONTINI la descrizione delle acque fluviali e campestri²⁴

²⁰ E' evidente che la mia accentuazione del problema etico del conoscimento che, quando ha luogo, distrugge l'alterità dell'oggetto, è suggerita dalla filosofia di E. Lévinas (1987).

²¹ ORELLI prende ad esempio la prima stanza di *Chiare, fresche e dolci acque* per sottolineare che gli oggetti sono "testimoni dell'assenza-presenza di Laura" (1978), 56.

²² Mi pare che la lettura che ho qui tentato, mostra l'inutilità dell'alternativa tra astrazione e sentimento che si riscontra nella critica (SCAGLIONE 1980, 310).

²³ (1941), pubblicato da Sansoni nel 1943 (p. 7).

²⁴ Ad es. del Non Tesin, Po, Varo Arno, Adige et Tebro nel sonetto CXLVIII.

che sempre concedono una rimemorazione diretta o indiretta di Laura serve a "documentare che 'niente importa, in questa lingua non naturalistica, dove il quotidiano sole e la determinata Sorga contengono un'identica misura di realtà'".²⁵ ORELLI si situa, ad esempio, in questa tradizione quando afferma che "con ossimoro, si vorrebbe parlare per il Petrarca di realismo astratto, poesia come la intenderà Mallarmé" (1978: 52).

Laura è tanto l' allegoria di un incontro quanto la canzone *Chiare, fresche e dolci acque* è qui intesa come l' allegoria di una lettura (post-)moderna. L' allegoria implica, seguendo Walter Benjamin, indizio dell' insufficienza della figura pur di fronte all' esigenza di autenticità che la riveste. Infatti, nella canzone, l' Altro, l' indicibile, è l' assente-presente dell' apparizione auratica di Laura mentre la lettura, come allegoria del poema, cerca la sua presenza nelle tracce sensibili del testo che sfugge, che si rifiuta ad essere addomesticato da strutture interpretative. Quello che resta è piuttosto l' esperienza dell' autenticità di un incontro irrimediabilmente perduto, come la visione di Laura, il cui vuoto, la cui nostalgia, a lettura finita, ha la forza autentica di una presenza reale.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, ROLAND (1968). "L'effet de réel", in: *Communications* 11. Paris, 84-89.
- BLANCHOT, MAURICE (1959). *Le livre à venir*. Paris.
- CONTE, GIUSEPPE (1972). *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*. Milano.
- CONTINI, GIANFRANCO (1943). *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*. Firenze.
- (1970). *Varianti e altra linguistica*. Torino.
- DE MAN, PAUL (1979). *Allegories of reading*. Yale.
- DE SANCTIS, FRANCESCO (1983). *Saggio critico sul Petrarca*. A cura di Niccolò Gallo. (1869). Torino.
- DI PINO, GUIDO (1974). *La presenza del Petrarca nella poesia italiana del Novecento*, in: *Actes du Congrès International Francesco Petrarca*. Avignon, 57-75.
- LEVINAS, EMMANUEL (1971). *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* (1961). La Haye.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1988a). *Heidegger et 'les juifs'*. Paris.
- (1988b). *L'Inhumain*, Paris.
- NOFERI, ADELIA (1962). *L'esperienza poetica del Petrarca*. Firenze.
- ORELLI, GIORGIO (1978). *Accertamenti verbali*. Milano.
- PÖTTERS, WILHELM (1987). *Chi era Laura?*. Bologna.

²⁵ 1970 (1951), 169, in: ORELLI (1978), 51.

RIPPATERRE, MICHAEL (1969). *La métaphore filée dans la poésie surréaliste*, in: *La langue française (Stylistique)*, 46-60.

ROUSSEAU, JEAN JACQUES (1964). *Les Confessions* (1789). Paris.

SANSONE, MARIO (1959). *Petrarca e il petrarchismo nella Poetica Romantica*, in: *Studi Petrarcheschi*, VII, 323-336.

SCAGLIONE, ALDO (1980). *The structure of the Canzoniere and Petrarch's Method of Composition*, in: *Francesco Petrarca citizen of the world*, ed. Aldo S. Bernardo, Padova, 301-313.

VALERI, DIEGO (1976). *Petrarca e la Poesia Contemporanea*, in: *Francesco Petrarca nel VI Centenario dell Morte*, Bologna, 112-119.