

Sub specie Petrarchae

ADELIA NOFERI

Le poetiche critiche novecentesche
Trento, La finestra editrice,
maggio 2004, pp. 442.

LUIGI TASSONI

In questa annata di festeggiamenti per Petrarca, fra le tante e allettanti sollecitazioni, una ci è offerta da Anna Dolfi e da Carlo Ossola, i quali pubblicano in ristampa anastatica il libro del (lontano?) 1970 di Adelia Noferi, *Le poetiche critiche novecentesche* (Trento, La finestra editrice, maggio 2004), testo indispensabile per comprendere dall'interno l'intrecciato percorso della critica in Europa, che sarebbe come dire: sul modo di leggere i testi e di considerare la letteratura su fondamenti e invenzioni metodologiche. Agli ospiti interlocutori della famosa edizione Le Monnier (De Robertis padre, Cecchi, Contini, Bo, Bigongiari, Ungaretti, Du Bos, Blanchot, Poulet, Picon), si aggiungono oggi quelli di una *Postilla* che riguarda il capitolo eponimo del libro, *Le poetiche critiche novecentesche 'sub specie Petrarchae'*, centrale e centrato sulla questione che ci sta a cuore. Ovvero, facciamolo dire alla stessa Noferi che spiega, ad apertura della *Postilla* di oggi, il perché di una tale scelta negli anni Sessanta: "Immersa ancora nei miei studi petrarcheschi, mi era venuto in mente di utilizzare Petrarca (da secoli identificato con la poesia) come una cartina di tornasole di una

certa critica: la critica cioè del cosiddetto ermetismo e dei suoi vicini (...), ed insieme di poter osservare 'quale' Petrarca emergesse da quella critica e da quella poesia" (p. 374). Ecco la domanda: *quale* Petrarca risulta dalle letture di coloro che non appartengono né alla tradizione filologica né a quella storicistica?

L'originaria concezione di *poetiche critiche* si fonda sul desiderio di voler fare chiarezza sui modi nei quali un intero secolo si è trovato diversamente invischiato in un territorio *sub specie Petrarchae*: come a dire che l'atto critico si chiarisce nel proprio movimento inventivo mentre specifica la scelta di una metodologia di approccio (o si differenzia da altre). Prima grande lezione: il non rinunciare ad approfondire una metodologia testuale corre di pari passo con il non rinunciare alla propria curiosità inventiva e critica.

Quel lontano capitolo, scritto nel 1969, nasceva appunto da una piena consapevolezza. Scriveva Adelia Noferi: "Se insomma Petrarca è divenuto, in recenti decenni del nostro secolo, una sorta di alto emblema critico, è perché la poesia novecentesca, dalla prima alla terza generazione, da Ungaretti all'ermetismo, ha

posto certi problemi sia di poetica che di linguaggio che hanno in sé nutrito, direttamente o indirettamente, le operazioni stesse di quella critica che nasceva accosto alla poesia, come versante riflessivo del lato poetico, e che valeva proprio a portare alla luce, ad immettere, (...) l'ipotesi della poesia che i poeti venivano verificando nella loro esperienza in atto" (p. 227). Qui insomma ci troviamo di fronte ad una triplice scoperta: 1. Petrarca come *alto emblema critico* (e che cos'è un emblema?, si chiederà costantemente la studiosa, come vedremo in seguito), 2. la critica degli scrittori e la scrittura dei critici hanno *anche* in Petrarca un terreno di confronto che rinnova la stessa critica, 3. il lavoro creativo degli scrittori rivela una propria fucina, nella quale il critico si addentra con grande attenzione (vedi il caso di Ungaretti, ma prima di Foscolo, e fino ai nostri giorni il bellissimo libro su Bigongiari), rivela una propria materia di letture, ovverossia di fonti, ipotesi ed elementi intertestuali, che non possono non far pensare, persino metodologicamente, alle considerazioni petrarchesche sul 'travaso' di senso fra autori letti e scrittura del testo poetico.

Qui la scelta di un'espressione come *alto emblema critico* induce a qualche altra riflessione: il testo di Petrarca, soprattutto i R.V.F., costituisce il terreno di riferimento per la sperimentazione della poesia contemporanea, che si rivede allo specchio di quell'enorme territorio, ma non ne rimane pateticamente irritata. Sperimentare, per la poesia contemporanea anche oggi, vuol dire prima di tutto mettere alla prova i modelli, le fonti, gli ipotesi rammemorati fedelmente o infedelmente. Un altro punto va posto in luce: il fenomeno di partenza di questo esercizio critico della poesia in se stessa non può che essere Ungaretti, e Adelia Noferi, fra le tante ragioni ne specifica una, ritengo, nevralgica: la *figuratività o emblematicità del linguaggio* (p. 226). Il linguaggio emblema, il linguaggio referente, il linguaggio come inventore di referenti, il linguaggio come elemento metanarrativo di una complessa storia poetica. Se ciò non bastasse, l'emblematicità del linguaggio si rico-

nosce (si specchia) negli emblemi della poesia: così viene letteralmente pescato da Adelia un seme che da sé sarebbe maturato nel pensiero di Bigongiari il quale, come segnala il saggio delle *Poetiche critiche* (p. 230), scriveva nel lontano 1937: "«Erano i capei d'oro a l'aura sparsi»: e il celeste cantare lo «disface»: il verso si svolge su emblemi durevoli, e il dolore interrogativo e convinto si scorpora anch'esso con un sapore veemente d'emblema". E' la definizione di emblema che interessa Adelia, la quale scrupolosamente lo ritaglia dal mosaico delle analisi intorno o a partire da Petrarca (lei che a lungo ha studiato per suo conto gli emblematiche quattro-cinquecenteschi, e l'emblematica in genere). Questa riconquistata centralità dell'emblema, è sostenuta ma anche riformulata in relazione all'accertamento della coesistenza con un simbolo vuoto o svuotato della sua pretesa rappresentatività finalizzata (per cui, per differenza, l'emblema costituisce l'aspetto dei referenti modellati mediante le varie specie di significanti possibili per la poesia). Il simbolo simbolista si svuota (p. 243), la parola e il discorso sono i nuovi emblemi pieni e presenti di un modo differente di porsi nella realtà, in una visione allargata della realtà: siamo fra la poesia post-simbolista e la dirompente poesia contemporanea di oggi. Letto oggi, appunto, con il senno di poi questo magnifico saggio noferiano non può che far pensare ad una lungimiranza sorprendente rispetto al profilo della poesia odierna. E basterebbe, per tutti, pensare ad un poeta come Milo De Angelis, alla sua densa discorsività, inventore di emblemi (*Somiglianze* e il titolo del suo primo libro del 1976), il quale, come Ungaretti allora, adesso diventa il fulcro decisivo della nostra storia poetica, anche se naturalmente in modi tanto diversi.

L'interesse di allora, per Adelia, era quello di mettere maggiormente in evidenza (o difendere agli occhi di una critica distratta e poco tempestiva) il fatto che i poeti della terza generazione italiana, così detta da Oreste Macrí, e in essa dei cosiddetti ermetici, avevano il merito (tardivamente riconosciuto dalla critica) di aver ridato movimento a quanto

di immobile e statuario era stato affibbiato al mondo petrarchesco. Come a dire: non è Laura, o il tema amoroso in sé, non le presunte allegorie, né i presunti paterni petrarcheschi, che devono impressionare il lettore, caduto nel tranello del testo. Al contrario, è il *come*, come si muove il discorso messo in atto intorno ad un enigma di nome Laura, che non attende decifrazione altra se non nell'avventura del linguaggio, in quel gioco a moscacieca grazie al quale Petrarca manipola il mondo e fa della poesia materia plasticamente variabile e contraddittoria, piuttosto che una base di ceralacca per un reale storico oggettivo. Al costruttivismo scolastico della tradizione si oppone decisamente un Petrarca dinamico, che scuote, scolla, rimette in gioco categorie e forme della retorica del pensare. Questa è la scoperta del Novecento, e oggi l'eredità aperta alla contemporaneità. Scrive Adelia: "Il grande compito della poesia italiana che è stata classificata col nome di Ermetismo (...) e della critica che implicitamente o esplicitamente si muoveva in parallelo a quell'esperienza poetica, fu appunto il compito di penetrare nel cerchio dell'universo poetico petrarchesco, come una sorta di cono, con una forza dirimpente, sbloccandone la immobilità in cui tutta una tradizione poetica l'aveva sigillata, per farvi penetrare il movimento e il divenire, per stabilire un rapporto dialettico fra noumeno e fenomeno, per riconnettere l'atemporalità alla storia, nel tentativo di ridare voce alle cose" (pp. 273–274).

Di qui le conclusioni atipiche, se si pensa che l'indagatore dei testi sa già in partenza che la sua in effetti è una battaglia contro la *fissità soltanto illusoria di un testo*: "quello che è avvenuto nella poesia italiana del Novecento, e nel succedersi delle generazioni, è accaduto anche nella poesia del Petrarca, aiutata dalla poesia e dalla critica nel suo *farsi* ininterrotto, nel perpetuo spostarsi della sua consistenza semantica nella coscienza del lettore, dal momento che la poesia vale proprio a provocare la realtà: anche quella realtà di secondo grado che è la poesia stessa, consegnata alla fissità soltanto illusoria di un testo" (p. 281).

E veniamo alle attuali *Postille a Le poetiche critiche novecentesche 'sub specie Petrarcae'* (pp. 371–442), scritte nel 2004. Questa che si presenta come una semplice appendice fa i conti con un complesso tracciato di letture critiche che, sulle orme di Petrarca e per continuazione ideale delle riflessioni di 35 anni prima, si incrociano con l'ininterrotto sodalizio Petrarca-Noferi, ininterrotto o continuamente interrotto e ripreso, come chi voglia smettere di fumare e continua ad accendere l'ultima sigaretta (e Adelia, che per alibi cominciò a fumare, non ha mai smesso!). Con questa *Postilla* si entra non solo nelle letture ad ampio raggio in cui si è impegnata come petrarchista (lo dico pur sapendo che la definizione le sta stretta), che ha postillato e trattato in forma di *recensio*, quanto anche nei risultati altrui poteva giovare al o mettere in discussione il proprio punto di vista: ecco cosa può avere interessato questa infaticabile lettrice 'costretta' a scrivere.

Ebbene, il nuovo percorso degli scrittori e critici mette a punto alcuni cardini della nuova critica, pur rilevandone il non facile cammino. Si comincia giustappunto con Cesare Segre, severo nei confronti di quanti allontanandosi dalla (o non fermandosi alla) ricerca del significato si dedicano a indicare le figure del *senso* nel testo, a suo dire 'difficilmente dimostrabile'. Ed ecco Adelia Noferi chiamata in causa che pazientemente riparte da George Steiner (non a caso la cultura francese ha maturato con intelligenza il concetto: da Greimas a Deleuze), e dal perpetuo movimento del senso di cui egli parla ("sotto ogni strato di significanza lessicale cosciente", p. 375), e commenta: "Il fatto è che il senso non si allontana dal testo: il senso è proprio ciò che eccede dal testo; si allontana dai significati, non dal testo, che, nel linguaggio poetico, continua ad emettere sensi al di là dei significati, al di là del tempo e dello spazio, anche al di là delle intenzioni dell'autore. E' questa la cosiddetta eternità della poesia. Quanto alla «intercambiabilità di affermazioni e negazioni», la coincidenza e la compresenza degli opposti ha alimentato per secoli la tensione razionale e/o

psichica tanto del linguaggio poetico quanto di quello filosofico: si pensi, ad esempio, a Petrarca o a Giordano Bruno” (p. 375). Dunque, il territorio esploratissimo del linguaggio petrarchesco mette in questione alcune stimolanti scelte di metodo. Supporre la consistenza del senso in ogni atto comunicativo e creativo vuol dire prima di tutto ipotizzare il percorso di qualcosa che si sta costituendo (in senso generativo), che si sta orientando, e anche enunciare il formarsi del messaggio come prodotto di una cooperazione con chi interpreta o legge o ascolta o riceve. Il senso, perciò, ritengo che dichiari una o più direzioni del discorso, direzioni che il significato non è in grado di rappresentare, se non ad uno stadio normativo di superficie.

Ed è appunto il testo di Petrarca, fisiognomicamente costruttivo, a dover sostenere la responsabilità di questa prova e di questa acquisizione dell'intelligenza contemporanea. Spiega Adelia: “perché egli (Petrarca) aveva già individuato e sperimentato sia la compresenza dei contrari (...) sia il problema della costruzione e decostruzione del significato, e quindi del senso del testo e nel testo. Problema irrisolvibile, se si chiede una «verità» definitiva” (p. 376).

Naturalmente qui gli esempi si potrebbero fare in gran copia: basterebbe rammentare il bellissimo libro di Adelia Noferi, *Frammenti per i fragmenta di Petrarca* (2001), e per sottolineare che la rilettura va di pari passo con la riscrittura (poetico-critica) rammentare anche quanto puntualizza nel libro complementare a questo, *Riletture dantesche* (Roma, Bulzoni, 1998): “ogni rilettura deve essere storicizzata; essa si giustifica in quanto mette in rapporto un testo situato in un tempo determinato e in una determinata cultura con un altro tempo e un'altra cultura (quelli, appunto, della rilettura), e nell'istituire tale rapporto potrà porre al testo domande diverse e, se sono pertinenti, ottenerne diverse risposte” (p. 9). La pertinenza delle domande da porre al testo funziona in tutti i modi come regola *a monte* per evitare il tanto *scongiurato* pericolo della cattiva interpretazione, interpreta-

zione arbitraria, o *misinterpretation* che si voglia. Per questo motivo, nel 1993, era ritornata sulla concezione della scrittura petrarchesca come *integumentum* (ricavandola da una lettera del poeta), quello che dà il piacere della scrittura e anche il piacere dell'ascolto, implicito nel tracciato del *Canzoniere*. Là dove l'oscurità “viene definita come strategia di seduzione del lettore (...). Si tratta della funzione dell'*integumentum*-velo come 'ostacolo': tanto alla vista quanto alla comprensione del messaggio” (*Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 261). E citando Freud: “La «veste» (*integumentum*) della parola (travestimento, smorzamento, spostamento, condensazione, «diverso raggruppamento dei contenuti», ecc.) non rimuove ciò che desta vergogna, ma permette (...) di servirsi della «veste stessa» per «dire» e per ascoltare (...) ciò che è più segreto e occulto” (ivi, p. 266). Dal che si deduce che anche l'*integumentum*, che fa da copertura del discorso, in effetti scrive letteralmente il tracciato dell'emblema a cui si riferisce il discorso della poesia, tracciato deducibile a sua volta dalle stesse strategie del senso (i giochi dei diversi tipi di significanti). Del resto, per meglio far capire cosa sia il senso (e soprattutto che non è materia ineffabile), e che non il significato ma il senso è responsabile del messaggio poetico, Adelia mette giustamente in rilievo, nella nostra *Postilla*, uno dei saggi più belli perché intrigante mai scritti su Petrarca, ovvero *Petrarca fra il palazzo e la cameretta* di Andrea Zanzotto. Un altro poeta, decisivo per le sorti della contemporaneità, che nella propria rilettura e nell'ereditare il testo, accogliendolo nella propria scrittura, ha dialogato e lottato con l'alterità petrarchesca. Giustappunto qui Adelia sottolinea il fatto che Zanzotto parli di *talamo*, citando una lettera a Boccaccio, a proposito della stanza (e del bosco-caos?): “È un talamo certamente sterile e fatto per nozze con la negazione, con il dolente nulla (...). Ma in quel talamo si generava col mai spento sangue del *Canzoniere* (...) un sostanziale approccio all'autocoscienza della poesia (...), con tutte le sue implicazioni” (cito

volutamente la citazione a p. 381). Ebbene, con una geniale analogia la mente critica noferiana ritrova un altro *talamo*, come recesso spaventoso circondato da solitudine (nel *De vita solitaria*). E la domanda (posta al testo) è diretta e in linea con una tale raffinata correzione: “il talamo (positivo) della lettera a Boccaccio è lo stesso talamo (negativo) di Cipriano: una stanza paurosa, oscura, soffocante, «nascosta da una corazza di marmo», come una tomba? Io credo di sì: credo che siano due facce di una stessa *voluptas* e di uno stesso orrore: la morte” (p.382). Anche qui il senso ha surclassato di gran lunga la norma del significato, costringendo (attraverso l'*integumentum* del discorso) il lettore di ieri e quello di oggi a cercare quel legame nascosto che fa muovere il valore della parola in direzione inaspettata. Tanto che il senso è dato (e qui entra in discorso la riflessione critica di Stefano Agosti) anche attraverso le pause, gli spazi bianchi, le irregolarità, ecc. come, secondo Adelia, dimostra pienamente una lettera a Pandolfo Malatesta (*Epistole varie*, 9), nella quale Petrarca spiega l'uso che fa degli spazi bianchi nella prospettiva del libro, che potrebbero riempirsi del recupero di altri frammenti sopravvissuti su fogli consunti o appena leggibili. (E' interessante constatare come alcuni poeti contemporanei, come ad esempio Zanzotto e Milo De Angelis, lavorino alla stessa maniera: affidando frammenti ad un cassetto o a un sacchetto- ed estraendoli di volta in volta come a riempire spazi bianchi nel libro che per loro di volta in volta si forma come libro, e persino riprendendo frammenti del passato, magari già editi, e ricontestualizzandoli).

Quella petrarchesca è dopotutto la testimonianza di un poeta che lavora non sul tracciato pre-esistente, costruendovi il libro, ma entrando fra gli spazi bianchi, e dunque rimettendo continuamente in gioco il profilo del libro stesso, e i suoi fili. Acutissima, d'altra parte, la segnalazione di Adelia: “Questa è certo la ragione delle pagine bianche, ma è anche un modo per non chiudersi in un libro (tutti o quasi i suoi libri sono stati interrotti), forse per

non chiudere nemmeno il *Canzoniere*, di cui pure aveva scritto il testo finale (la canzone della Vergine, accompagnata dalla postilla: *in fine libri ponatur*), comunque per lasciare a sé e al libro una porta aperta alla «autogenerazione incessante del testo»” (p.385, quest'ultima è una citazione da Agosti). E mentre Agosti sembra credere che Petrarca stia scoprendo, con il proprio gioco testuale, il senso del mondo, Adelia rimette in ballo lo stesso gioco. Attenzione: “quel «gioco» Petrarca già lo conosceva e lo aveva sperimentato; al fine non tanto di scoprire il senso del mondo, quanto, dichiaratamente, di dire l'indicibile e l'interdetto, di dirlo con l'Altro linguaggio: l'*alieniloquium*” (p. 385), (l'*alieniloquium* di cui scrive al fratello Gherardo nella Familiare X,4, è interpretato dalla Bettarini come *sovrasenso*).

Non poteva davvero darsi lezione più alta di fiducia nel testo, nella parola, nella poesia, come energia continuamente attivata dall'attenzione del lettore. Il fatto è che la materia su cui poggia la scrittura è considerata in partenza dal critico come vitalissimo enigma. E del resto lo stesso poeta non può che lavorare, secondo Adelia che commenta la Familiare X, 3, su una *materia inestinguibile*, che così spiega l'uso del testo come oggetto di un messaggio che necessita dell'aiuto degli altri e insieme assicura gloria al suo autore: “Si trattava dunque di un discorso (o un canto) su una materia inestinguibile (...) e sottoposto a interdetto e censura, ma che può avvalersi della complicità degli «altri» (quelli che ascoltano e plaudono) nel diventare «favola delle genti», ed ottenere anche la fama. Una trapola per i lettori; ma anche per il poeta stesso: quell' «Amore» non dicibile, perché vietato eticamente e socialmente, copre (nasconde e insieme svela) un'altra indicibilità: quella del desiderio: il desiderio che non ha un vero nome (come ha scritto Mannoni)” (p. 386).

Il problema si inverte quando Adelia Noferi affronta la tendenza di chi vuole vedere nel *Canzoniere* un (non riuscito) tentativo di “trasformare la lirica in narrativa”, come dice Marco Santagata (qui citato a p. 403). Qui “il critico non assume la funzione di interpretare

o analizzare i testi dell'autore, ma piuttosto quella di suggeritore, di guida dei comportamenti dell'autore (mettersi nei suoi panni, nelle sue difficoltà; e soprattutto mettere ordine nel suo disordine)" (pp. 401–402). Il caso critico di Santagata, e del suo immane lavoro intorno all'opera di Petrarca, funziona nel saggio come esemplare di un'intera tendenza della critica in generale, avviata cioè a guardare con circospezione se non con preoccupazione eventuali fughe, sconnessioni, rotture e irregolarità, a cui è però continuamente sottoposta nella lettura del libro del *Canzoniere*. E così il *casus interpretandi* diventa un altro, si sposta in un altro complesso scenario che è quello della scelta che sta a monte della lettura e che indirizza le metodologie. Ovvero, si chiederà ad ogni passo e per ogni critico e studioso: ritieni che la poesia sia un «universo chiuso» o un «panorama aperto»? "La risposta di Petrarca (e in essa quella di Adelia Noferi) è senza dubbio per la seconda opzione: l'apertura (in tutte le direzioni e verso tutti i tempi) alla produzione del senso al di là dei significati". (p. 403). Apertura che stigmatizza tanto lo spazio dell'interpretazione quanto quella della scrittura creativa in sé, tanto il confronto quanto la fase progettuale, anche del critico-scrittore e della sua implicita poetica critica, implicita ma non sempre rivelata ai pochi suoi lettori (se ce ne sono). Apertura che sancisce ancor più quella necessaria cooperazione fra lettore e testo, caldeggiata da più parti e da più punti di vista teorico-critici. Sempre nei termini di questa apertura del critico verso il testo e del testo nei confronti delle ipotesi critiche, Adelia Noferi entra nel vivo di un confronto con un compagno di strada, a cui la legano forti vincoli di amicizia ma da cui la separano scelte interpretative. Parliamo di Domenico De Robertis al quale riconosce che, al contrario di Santagata, "non scopre un Petrarca narratore (...), bensì la sua capacità di tornare sulle proprie «esperienze» per rivalutarle, rivederle, ricomprenderle" (p. 421), all'interno del formarsi del testo anche attraverso lo studio delle varianti. E commenta Adelia, ponendo tale «esperienza» sotto il

segno dell'apertura: "E' appunto questo continuo tornare sui propri passi (sui propri testi) per ri-conoscersi, ri-pensarsi, che «apre» il *Canzoniere* ad ogni ripensamento, riconsiderazione, rilettura, reinterpretazione, non solo dell'autore, ma di tutti gli (sconosciuti) lettori futuri (tutti i «Voi ch'ascoltate...»), rendendolo, nella sua immobile identità, sempre diverso e sempre «moderno»; e la sua poesia una «perenne variazione, ossia riproposta dell'immutabile»" (queste ultime sono espressioni di De Robertis) (p. 421).

In linea con quanto riconosce apertamente e magistralmente Andrea Zanzotto nel suo saggio, già citato, parlando di *significante nudo*, così Adelia Noferi preleva uno splendido campione di colei che definisce una "filologa non-pura", Rosanna Bettarini, la quale parla appunto di "significante puro, autosufficiente" (qui citata a p. 423), e ne ricava una delle questioni nevralgiche della scrittura di Petrarca: il problema del suo continuo giocare con i referenti, reimpastandoli, anzi (come vedremo) facendone tratti dell'emblema di cui parla, e perciò con un sacro terrore non del significato della parola, della frase, del verso, ma della vocazione alla significatività, alla frequentazione magari di significati ritenuti immortali inconfutabili. Questo ha indotto alcuni (e per tutti giustamente viene citato Guido Almansi) a parlare di *insignificanza*, che è un controsenso inaccettabile per chi parli di letteratura. La letteratura muove intorno a sé la significanza, come polvere da cui nasce e si rigenera il linguaggio, che appunto consente di manipolare l'ordine dato dal mondo alle parole, ma anche l'ordine dato dai discorsi all'immagine del mondo. Perché non collocarsi in questa semplice scena creativa? Fra l'altro, Petrarca si pone un tale problema della rimessa in gioco del senso, del superamento della demarcazione del significato o della significatività unanimemente umanisticamente condivisibile come incrollabile credo, e lo sperimenta nella lingua, e con il suo amore (senza vergogna: è un'altra *agudeza* di Adelia) per la scrittura, per la dichiarazione del piacere della scrittura. Quanto questo *significante puro*, ovvero

disinibito, parte materiale di un più complesso gioco del senso e dell'emissione del messaggio senza arrivo ultimativo, dovesse imbarazzare o sedurre i suoi lettori lo testimoniano le cronache anche letterarie dal Cinquecento a oggi. E per di più Petrarca assume la responsabilità di spargere questo diletto senza vergogna (pur confessando in superficie il contrario) in un libro consistente, che ha un'intelaiatura, noi pensiamo, consistente. Rosanna Bettarini chiamerebbe in causa la interrelazionabilità dei frammenti e nodi del libro che illuminano o oscurano tali circuiti del senso, e tracciati per il lettore, e chiamerebbe, come fa, in causa (qui citata a p. 424) Proust. Ma Adelia precisa una nota fondamentale per capire Petrarca ma anche per capire in quale misura la poesia europea del Novecento e d'oggi mantenga la propria vocazione alla poesia (non dico alla liricità), tessendo unità narrative (come a dire: la poesia si racconta dal suo interno, non ha bisogno di raccontare personaggi, e sono semmai Joyce o Beckett a somigliare maggiormente a poeti che estendono la prosa a personaggi, non il contrario). Dunque Noferi accenna ad una importante differenza: "la «macchina» petrarchesca non è «grandiosa» come quella proustiana, bensì quasi invisibile, sottilissima, lacerata ma subito ricomposta, mortale per chi vi si addentri, come, appunto, una tela di ragno" (p. 425).

Il fatto è che grazie alla lettura di Adelia Noferi nella scrittura petrarchesca siamo in grado di scorgere immagini, e immagini di immagini, compresa quella della scrittura, di per sé significative, altrimenti indescrivibili, consistenti pur nella loro sottigliezza, durature e mortali pur nella loro labilità. E' questa consistenza (e taccio su questioni più dirette riguardanti specifiche interpretazioni) che si mette in rilievo con il metodo critico delle tipologie o la cosiddetta 'topica storica' (maestro

indiscusso ne è stato Jean Starobinski), nel nostro caso riguardante ancora un critico esemplare come Carlo Ossola. Osservandola come dall'esterno, Adelia la comprende descrivendola: "Questa è una poetica critica assai allettante, e che pone problemi di grande spessore: quelli di scoprire ciò che si nasconde nella scrittura (o nella figura) per giungere alla «ostentazione dell'invisibile»; che, trattandosi di letteratura, significa la dizione dell'indicibile, o la scrittura del non-scrivibile" (p. 434). E' in questa straordinaria prospettiva, che certo rende incredulo chi attende nell'immobilità la riproposizione del valore immutabile, solo spostatosi nella storia, è in questa vocazione a lavorare continuamente al limite dell'interrogazione dei testi che si colloca il lavoro del critico, o è questo lo spazio in cui si dovrebbe pensare anche la critica militante, persino quella dei quotidiani, quella che abbraccia l'anticipazione e il momentaneo. Naturalmente Adelia Noferi insiste su una riflessione che mette in gioco i metodi attuali della critica (ammesso che osino farsi definire), e scrive: "L'occhio del critico non deve fermarsi a ciò che si vede dall'esterno (la critica stilistica, o quella strutturale), ma deve penetrare nel *continente interiore* (che non è certo il significato, piuttosto il significante, o l'immagine, e soprattutto il *sensò*), in quegli «interni (di cui parla Ossola), cioè, «che nella civiltà letteraria moderna hanno le pareti affrescate dal sogno»" (p. 435).

Ciò che abbiamo sin qui visto ci dà il senso di un complesso impegno critico, che tende a capire pur non definendosi, che tende alla scrittura pur provando imbarazzo (vergogna?), che sposta la propria attenzione fra le fatiche del profondo pur conclamando seduzioni a tutti i livelli. E' il confronto contraddittoriamente coerente di Adelia con Petrarca, e con i lettori di Petrarca.