

ANNALISA CIPOLLONE

*Ovidio nel Petrarca volgare\**

Intorno al 1340 Petrarca veniva interpellato dal francese Pierre Bersuire in qualità di consulente mitografo, e da lui ringraziato nel prologo dell'*Ovidius moralizatus*<sup>1</sup>. Dunque già a quell'altezza, anche in virtù della crescente fama dell'*Africa*, Petrarca era considerato grande esperto di miti, e di miti ovidiani in particolare<sup>2</sup>. Del resto, l'interesse di Petrarca per il poeta sulmonese non può considerarsi, in quegli anni, un fatto eccezionale. In concomitanza con gli inizi della sua attività poetica si collocano, tra il 1316 e il 1328, le interpretazioni 'moralì' dell'anonimo *Ovide moralisé*<sup>3</sup>; seguono, tra il 1322 e il 1323, quelle allegoriche di Giovanni del Virgilio; quindi, pochi anni più tardi, l'opera del succitato Bersuire<sup>4</sup>. Quanto, e con quale ardore, Ovidio fosse letto nel tardo Medioevo, è cosa nota: al di là dell'estesissima tradizione manoscritta delle sue opere, restano a testimoniare tale fortuna anche un gran numero di volgarizzamenti nonché opere che agli originali ovidiani manifestamente s'ispirano. Altrettanto noti sono gli sforzi prodotti dalla cultura cristiana, da Agostino in avanti, per tentar di armonizzare i significati delle favole pagane con i principi del cristianesimo. Sarebbe dunque ozioso chiedersi cosa mai avesse spinto Petrarca verso il Sulmonese; riesce per contro più proficuo continuare a interrogarsi sul tipo di rapporto che Petrarca intrattenne col poeta latino. Nel terzo libro del *Secretum* Petrarca rivela d'aver conosciuto sin dagli anni dell'infanzia i versi dei *Remedia amoris*: «ab infantia pene familiariter mihi noti erant»; e presto anche l'*opus magnum* ovidiano gli divenne familiare<sup>5</sup>. La sua passione per la mitografia fu anche alimentata dalla lettura del *Liber Mythologiarum* di Fulgenzio Planciade, nonché del *Poetarius, unde idolorum ritus inoleverit, ubi omnis vestustas deorum antiquorum describitur*, tradizionalmente attribuito ad Alberico<sup>6</sup>. Questa dimestichezza tempestivamente acquisita si rivela già a partire dai primi suoi esperimenti letterari: la canzone *Nel dolce tempo de la prima etade* (*Rvf* 23), che è sicuramente ascrivibile alla fase incipiente dell'esperienza poetica dell'autore in virtù di una celebre postilla del codice degli abbozzi («est de primis inventionibus nostris»)<sup>7</sup>, è forse il testo più 'ovidiano' di tutto il libro petrarchesco. Principalmente a questa canzone, e al suo rapporto con l'Ovidio delle *Metamorfosi*, intendo limitare la mia indagine in questa sede.

È lecito chiedersi se, ancor giovane, Petrarca arrivasse a vedere nelle opere ovidiane non solo un capace serbatoio di temi immagini locuzioni cui comodamente attingere secondo necessità, ma anche, e più significativamente, la testimonianza di un ideale modello di vita al quale ispirare la propria immagine di *litteratus*. Ovidio aveva rifiutato un brillante avvenire nell'ambiente giuridico-politico, con amara delusione delle aspettative paterne, per darsi tutto alle

Muse; e nelle poesie erotiche aveva designato la donna amata con il nome della dotta poetessa greca, Corinna, pseudonimo/sinonimo di poesia. Come non riconoscere in questi tratti il ripudio petrarchesco degli studi legali; e il suo scegliere come *senhal* per la donna amata il nome stesso del lauro poetico, Laura? Ed anche il suo agognare una *beatissima solitudo* pare avvenire in rapporto – stavolta per contrasto – alla mondanità sempre da Ovidio perseguita<sup>8</sup>. Né l'analisi dei rapporti Petrarca-Ovidio può prescindere dal cosiddetto umanesimo petrarchesco. È nota la posizione di Carlo Calcaterra, che voleva Petrarca estraneo alla cultura ovidiana tardo-medievale<sup>9</sup>; come pure nota è la posizione, espressa in ultimo da Marco Santagata, secondo la quale l'umanista Petrarca avrebbe esteso il proprio nuovo modo di leggere i classici anche all'opera di Ovidio<sup>10</sup>. Pure non può prescindersi, per Ovidio come per ogni altro autore classico, da quei passi delle lettere in cui Petrarca illustra la natura del rapporto che idealmente s'instaura fra uno scrittore e il suo modello, e come tale rapporto venga a determinarsi nella complessa e cangiante prassi del riuso. Converterà pertanto riprendere qui, molto brevemente, i punti essenziali di tali passi, peraltro assai noti.

Petrarca tradisce un atteggiamento irrequieto, quasi riottoso, nei confronti della pratica del riuso di autori altri. Ciò si evidenzia, paradossalmente, nella sua ansia di trattarne in tono distaccato, di orchestrarne la prassi in un sistema, quasi ad esorcizzarne – in maniera più o meno inconscia – i risvolti per lui meno accettabili. Dalle sue illustrazioni, dense di esempi tratti dalla sua propria esperienza, si possono evincere due implicazioni, distinte ma interrelate. Per un verso il confronto con le fonti classiche gli appare ineludibile, e pertanto destinato a lasciare tracce sensibili nei suoi scritti. Gli autori che ha particolarmente amato – Virgilio, Orazio, Boezio, Cicerone, letti non una ma, come egli stesso dichiara, mille volte – sono inestricabilmente radicati nel suo sentire e nel suo scrivere. A Boccaccio confessa:

Hec [i classici] se mihi tam familiariter ingessere et non modo memorie sed medullis affixa sunt unumque cum ingeniofacta sunt meo, ut etsi per omnem vitam amplius non legantur, ipsa quidam hereant, actis in intima animi parte radicibus, sed interdum obliviscar auctorem, quippe qui longo usu et possessione continua quasi illa prescripserim diuque pro meis habuerim, et turba talis obsessus, nec cuius sint certe nec aliena neminerim<sup>11</sup>.

Un assiduo commercio con i testi prediletti produce una sorta di sedimentazione degli stessi nella memoria del lettore; e quando quello stesso lettore si fa a sua volta poeta, la sua scrittura ne è, quasi suo malgrado, condizionata. Nonostante ciò – e questo è il secondo corno della questione – il riuso non deve essere patente, non deve rendersi immediatamente, anzi ostentatamente, riconoscibile: è anzi indispensabile che una sempre vigile e operativa *ars dissimulatoria* offuschi e confonda sistematicamente le tracce troppo manifeste:

Sic et nobis providendum ut cum simile aliquid sit, multa sint dissimilia, et id ipsum simile lateat ne deprehendi possit nisi tacita mentis indagine, ut intelligi simile queat

potiusquam dici. Utendum igitur ingenio alieno utendum coloribus, abstinendum verbis; illa enim similitudo latet, hec eminet; illa poetas facit, hec simias<sup>12</sup>.

Il tipo di imitazione teorizzato da Petrarca presuppone dunque un lettore che, attraverso una «tacita indagine del pensiero», si mostri abile a leggere un testo ‘in trasparenza’. L’autore non deve però indulgere a una totale complicità col lettore, perché scioglierà solo ciò che desidera venga inteso nei modi e nelle gradazioni più opportuni. Questa calibratissima ‘arte allusiva’ è governata dal carattere essenzialmente emulativo dell’imitazione petrarchesca: l’autore deve porsi ‘a prova’, cioè accettare la sfida con i modelli; e nel momento in cui si rifà ad essi, anche deve mirare a superarli, e vincerli. Nel ricordare a Tommaso da Messina la metafora senechiana della mellificazione, Petrarca aggiunge:

Neve diutius apud te qualia decerpseris maneant, cave: nulla quidem esset apibus gloria, nisi in aliud et in melius inventa converterent. Tibi quoque, siqua legendi meditando studio repereris, in favum stilo redigenda suadeo; hinc enim illa profluent que tibi iure optimo et presens et ventura etas attribuet<sup>13</sup>.

Se il prodotto della ‘mellificazione’ non si sarà rivelato in qualche misura di grado differente (e migliore) rispetto al mellificato, lo sforzo sarà stato vano, non avrà sortito il risultato sperato.

Proprio un caso di ‘mellificazione’ non interamente riuscita riporta il nostro discorso a Ovidio. Nella lettera XXII 2, 24-29, a Boccaccio (*Ad Iohannem de Certaldo, sepe facilius his scribentem falli que familiariter novit, et de imitandi lege*), Petrarca confessa una propria distrazione: non si è accorto d’aver trasferito di peso, nella decima egloga del suo *Bucolicum carmen*, un emistichio delle *Metamorfosi*. L’egloga deve ora essere emendata anche nelle copie già circolanti, compresa quella in mano a Boccaccio (e Boccaccio è anzi redarguito per non aver segnalato la svista all’amico). Petrarca vuole restituire a Ovidio ciò che è di Ovidio; perché – spiega –, se pure volesse, nulla egli potrebbe rubare al gran latino; e se lo potesse, non lo vorrebbe. È consapevole, aggiunge, che molti, tra i quali lo stesso Virgilio, avevano tradotto dal greco al latino e inserito nelle proprie opere versi altrui: non per ignoranza o volontà di rubare, ma solo per desiderio d’emulazione, «certandi animo». Pure egli non riesce a partecipare di tale pratica, cui fa ricorso solo in caso di necessità, «si res adigat», e senza menarne alcun vanto<sup>14</sup>. E ratifica il suo pensiero, sempre nella medesima lettera, con un passaggio che ricorda per tono e stile le pericopi neotestamentarie:

Sum quem priorum semitam, sed non semper aliena vestigia sequi iuuet; sum qui aliorum scriptis non furtim sed precario uti velim in tempore, sed dum liceat, meis malim; sum quem similitudo delectet, non identitas, et similitudo ipsa quoque non nimia, in qua sequacis lux ingenii emineat, non cecitas non paupertas; aum qui satius rear duce caruisse quam cogi per omnia ducem sequi. Nolo ducem qui me vinciat sed precedat; sint cum duce oculi, sit iudicium, sit libertas; non prohibear ubi velim pedem ponere et preterire aliqua et inaccessa tentare; et breviorum sive ita fert animus, planiorum callem sequi et properare et sibsistere et divertere liceat et reverti<sup>15</sup>.

Differenti sentimenti ispirano a Petrarca gli autori volgari. Lo stesso Dante, che pure è nella sua opera così ben presente e vivo, è notoriamente rimosso e negato<sup>16</sup>. In una celebre lettera, ancora indirizzata a Boccaccio, Dante è ricordato all'unico fine di spiegare perché mai lui, Petrarca, ne avesse in gioventù evitata la lettura: in sostanza, per la sua presenza ingombrante; tanto più dannosa quanto più facilmente riconoscibile negli acerbi scritti di un giovane poeta:

Eidem tunc stilo deditus, vulgari eloquio ingenium exercebam; nihil rebar dictis imbuetur, ut est etas illa flexibilis et miratrix omnium vel invitus ac nesciens imitator evaderem<sup>17</sup>.

Singolare è che una simile preoccupazione non cruciasse Petrarca se a dar forma al suo giovanile ingegno concorressero Virgilio o Cicerone<sup>18</sup>, e si trasformasse invece in afflizione se a questi minacciasse di sostituirsi il contemporaneo Dante, al punto da intitolare la lettera che ne tratta *Ad Iohannem de Certaldo, purgatio ab invidis obiecte calumnie* e da ricorrere a continue perifrasi al fine di evitare di fissarne il nome sulla pagina. La questione, pur meritevole di essere discussa, richiederebbe però in questa sede un *excursus* tale da estendere eccessivamente i limiti del presente lavoro. Per ora basti ricordare che nella canzone che ci interessa, Ovidio e Dante, secondo quanto ha accertato Santagata<sup>19</sup>, si trovano spesso ad essere associati nella memoria petrarchesca. Forse perché Ovidio rappresenta per il Petrarca umanista una sorta di garanzia: «il lavoro condotto sul suo testo copre le spalle al lirico umanista a sufficienza perché egli possa concedere largo spazio ai 'moderni' e addirittura abolire la censura antidantesca», suggerisce Santagata<sup>20</sup>. O forse, verrebbe da aggiungere, perché la percezione petrarchesca del poeta latino è analoga a quella avvertita nei confronti degli autori in lingua di sì. In questo senso: che la natura stessa della fruizione medievale di Ovidio, conseguenza di un'assimilazione tanto ampia quanto capillare, tendeva ad associare l'opera del Sulmonese alla cultura classica come a quella volgare, e induceva forse a fruirlo come autore 'ibrido'.

\*\*\*

Molto è stato scritto sulle *Metamorfosi* ovidiane, e molto è stato scritto sulla presenza delle *Metamorfosi* nei *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca: anche se, piuttosto che *delle* metamorfosi, si è parlato *della* metamorfosi, unica e assoluta, quasi metafora dell'intera poetica petrarchesca: quella del mito di Apollo e Dafne<sup>21</sup>. Dafne che fugge Apollo è Laura che fugge Petrarca, ed entrambe finiscono per rendersi accessibili ai loro amanti solo ed esclusivamente nel sublimato mondo della poesia, destinatarie di un'opera poetica che i loro poeti-amanti vengono a deporre in deferente omaggio ai loro piedi<sup>22</sup>.

Nei *Rerum vulgarium fragmenta* – o per meglio dire, e occorre sottolinearlo: nella forma definitiva dei *Rerum vulgarium fragmenta* – la prima epifania del mito ricorre nella canzone 23 sopra ricordata, detta 'delle metamorfosi' proprio per la materia esplicitamente ovidiana. Vero è che questo componimento, me-

tricamente e stilisticamente unico – e volutamente tale – nell’ambito dei *Rerum vulgarium fragmenta*, conferma la propria unicità anche ad un esame del suo rapporto coi propri modelli. La canzone 23 non ci offre dunque l’esempio di un modo generale di reimpiego della fonte ovidiana, ma piuttosto un caso limite. Eloquente, a questo proposito, è proprio il trattamento del mito dafneo: al disegno generale dei *Rerum vulgarium fragmenta*, che presenta Apollo come *alter ego* del protagonista e Dafne come *alter ego* di Laura, la canzone 23 contrappone la metamorfosi in lauro non di Laura, bensì del protagonista. Questo ri-uso libero e più spiccatamente ‘metamorfico’, per così dire, della materia ovidiana, attuato per di più in quella canzone che al Bembo sarebbe apparsa, non senza ragione, «quasi reina» fra tutte le altre, ci si presenta dunque subito, già dai primi segnali esteriori, come un esperimento eccezionalmente impegnativo.

La serie iniziale dei miti trascelti – Dafne, Fetonte, Cigno, Batto – riprende fedelmente la sequenza del modello, sviluppata a cavallo dei libri I e II<sup>23</sup>. Gli altri tre – Biblis, Eco, Atteone (il restante mito di Danae non è nulla più che un richiamo allusivo, in Ovidio come in Petrarca<sup>24</sup>) – presentano invece un ordine, rispetto al modello, alterato: Eco e Atteone provengono dal libro III, Biblis dal libro IX delle *Metamorfosi*. Mi pare notevole, a questo proposito, che la fedeltà alla successione proposta dal modello si riscontri proprio in quei primi 89 versi della canzone, che appaiono trascritti nella carta 11r del codice degli abbozzi: indizio, se non necessariamente di maggiore antichità, quantomeno di probabile unità compositiva<sup>25</sup>.

Ho già accennato al singolare fenomeno che contrassegna il ri-uso di alcune metamorfosi ovidiane: la presenza contestualizzata di inequivocabili echi danteschi. Aggiungerei allora qualche tratto al quadro che Santagata ha tracciato, esaminando brevemente la metamorfosi ‘mancata’ cui allude la chiusa della canzone (vv. 161-163), e una metamorfosi – quella in pietra (vv. 72-89) – di norma trascurata dagli esegeti.

La metamorfosi “mancata” viene esplicitamente dichiarata come tale nei vv. 161-163:

Canzon, i’ non fu’ mai quel nuvol d’oro  
che poi discese in pretiosa pioggia,  
sì che ’l foco di Giove in parte spense.

L’immagine del «nuvol d’oro», nel quale il protagonista dichiara di non esser mai riuscito a mutarsi, richiama la trasformazione che Giove escogitò per sedurre Danae rinchiusa in una torre e compiere un destino già scritto: che cioè Danae desse vita a Perseo, colui che avrebbe fatto giustizia di Medusa. I possibili motivi per cui Petrarca decise di porre qui, in posizione così rilevata, una metamorfosi non attuata, ho già illustrato altrove: essi probabilmente rispecchiano quelle esigenze macro-strutturali del libro così notoriamente ardue da definirsi, proprio perché mai rese compiutamente esplicite, e anzi solo accennate attraverso una fitta trama di rimandi intratestuali ellitticamente allusivi<sup>26</sup>. Al di là di ciò, tuttavia, questo mito sembra celare un richiamo ad un passo dantesco particolarmente significativo:

*Non scese mai con sì veloce moto  
foco di spessa nube, quando piove  
da quel confine che va più remoto,  
com'io vidi calar l'uccel di Giove  
per l'alber giù, rompendo de la scorza,  
non che d'i' fiori e de le foglie nove;  
e ferì 'l carro di tutta sua forza;  
ond'el piegò come nave in fortuna,  
vinta da l'onda, or da poggia, or da orza*<sup>27</sup>.

Canzon, i' *non fu'* mai quel *nuvol* d'oro  
che poi discese in pretiosa *pioggia*  
sì che 'l *foco di Giove* in parte spense.  
Ma fui ben fiamma ch'un bel guardo accense,  
et fui *l'uccel* che più per l'aere *poggia*,  
alzando lei che ne' miei detti honoro:  
né per nova figura il primo *alloro* [...]

Ho discusso altrove questo esempio di riuso dantesco da parte di Petrarca<sup>28</sup>. Qui ricorderò solo che il contesto in cui l'episodio dantesco si situa è chiaramente allusivo ad un'immagine di stupro, esattamente come quello di Giove e Danae: è la celebre sequenza del carro violato, della puttana e del gigante nel paradiso terrestre. La trama delle allusioni, come Petrarca vuole nelle sue lettere, è appena intuibile; ed è come se un Ovidio patente servisse a dissimulare un Dante nascosto tra le pieghe del testo.

L'altra metamorfosi che qui interessa è quella che vede il protagonista tramutato in pietra ai vv. 72-89 della canzone:

Questa, che col mirar gli animi fura,  
m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano  
dicendo a me: «Di ciò non far parola».  
Poi la rividi in altro abito, sola,  
tal ch'io non la conobbi, oh senso umano!,  
anzi le dissi il ver pien di paura.  
Ed ella ne l'usata sua figura  
tosto tornando, fecemi, ohimè lasso!,  
d'un quasi vivo e sbigottito sasso.  
Ella parlava sì turbata in vista,  
che tremar mi fea dentro a quella pietra,  
udendo: I' non son forse chi tu credi.  
E dicea meco: se costei mi spetra,  
nulla vita mi fia noiosa o trista;  
a farmi lagrimar, signor mio, riedi.

Qui l'allusione è al poco frequentato mito di Mercurio e Batto<sup>29</sup>. Converterà riassumerlo per sommi capi: approfittando d'una distrazione di Apollo, Mercurio gli sottrae la mandria; al furto assiste Batto, anziano abitante di Pilo, di cui Mercurio si affretta a comprare il silenzio offrendogli una giovenca. Mer-

curio non è però convinto di poter accordare fiducia al vecchio e, al fine di saggiarne la lealtà, gli si ripresenta sotto mutate spoglie chiedendogli notizie della mandria. Gli offre pure, in cambio della delazione, un toro da affiancare alla giovenca. Alla rivelatrice risposta di Batto, Mercurio, tornando repentinamente all'usuale aspetto, lo irride e lo punisce trasformandolo in pietra; in quella pietra che Batto stesso aveva malauguratamente evocato a suggello della sua assai presto infranta lealtà: «lapis iste prius tua furta loquetur»<sup>30</sup>.

Il mito, per quanto – come s'è detto – fra i meno noti ed imitati, dovette presentare agli occhi di Petrarca un'indubbia attrattiva: la messa in scena di una doppia metamorfosi. Il mutamento infatti, sia pure temporaneo e al solo fine di smascherare la slealtà, interessa anche colui che infligge la metamorfosi; e pertanto Laura (in questo caso *figura Mercurii*) assume «altro abito», e si presenta sotto spoglie non sue. Ma la *reduplicatio* non s'arresta qui. Petrarca va anzi oltre, ed inventa anche un raddoppiato ruolo per il protagonista: il quale è derubato («m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano», v. 73), quindi immagine di Apollo; e delatore («anzi le dissi 'l ver pien di paura», v. 77, infrangendo così il divieto impostogli nel v. 74: «“Di ciò non far parola”»), quindi immagine di Batto. Raddoppia persino la refurtiva: Laura con lo sguardo «fura» al protagonista l'animo, e con la mano gli sottrae il cuore dal petto.

In questo moltiplicarsi di raddoppiamenti v'è un tratto incongruente: Laura è detta ripresentarsi «sola» (v. 75). Ciò desta un certo qual stupore, perché non sembra esserci motivo per ritenere che ella non lo sia in tale circostanza<sup>31</sup>. L'aporia si spiega forse con il fatto che nella seconda stanza, che narra appunto della trasformazione in lauro, Amore e Laura sono presentati come gli artefici congiunti della trasformazione. E tuttavia, giacché qualche verso prima dell'episodio che stiamo esaminando Petrarca aveva affermato la sua intenzione di parlare solo della «dolce et acerba [sua] nemica» (v. 69), la chiave parrebbe forse da cercarsi altrove; probabilmente nella contaminazione del mito ovidiano con quello romanzo del cuore mangiato, o meglio con l'uso che di questo mito fa Dante<sup>32</sup>.

Quanto sia diffuso in area romanza il mito del cuore mangiato non è qui il caso di dire, ma ciò che interessa è che esso è ripreso anche nella *Vita nuova*. Nel capitolo terzo, relativo al primo sonetto *A ciascun alma presa e gentil core*, Dante narra il sogno di Amore, rappresentato come un signore dall'aspetto pauroso in una nuvola di fuoco, che gli dice cose a lui incomprensibili, tenendo in mano il suo cuore. Tra le sue braccia dorme una donna nuda che, svegliata, viene costretta a mangiare di quel cuore. Poi è lo stesso Amore a soffrire di quell'atto, e ad andarsene piangendo. La rappresentazione, dunque, presenta due personaggi distinti, che agiscono in diversa maniera, la donna e Amore.

Ora, è probabile che Petrarca avesse presente questo episodio al momento di comporre i versi relativi alla favola di Batto. Una ipotesi confortata dal fatto che tra questa porzione di canzone e il sogno della *Vita nuova* effettivamente esiste un rapporto. Il confronto tra il passaggio che nella *Vita nuova* precede il racconto del sogno (II, 10) e i versi che immediatamente seguono la metamorfosi in pietra nella canzone petrarchesca (vv. 90-94) è eloquente:

*Onde più cose nella mente scritte  
vo trapassando, e sol d'alcune parlo  
che meraviglia fanno a chi le ascolta.*

E però che soprastare a le passioni e atti di tanta gioventudine pare alcuno parlare *fabuloso*, mi partirò da esse; e *trapassando molte cose* le quali si potrebbero trarre de l'esempio *onde* nascono queste, verrò a quelle parole le quali sono *scritte ne la mia memoria* sotto maggiori paragrafi<sup>33</sup>.

Il riscontro lessicale con il brano della *Vita nuova* è tale da non lasciar dubbi sulla relazione di dipendenza del passaggio petrarchesco.

Potremmo allora dire che la Laura petrarchesca viene bizzarramente definita 'sola' perché la sua immagine è generata da un contesto dantesco nel quale agivano due personaggi distinti; se così è, allora il personaggio di Laura assommerà le caratteristiche che in Dante venivano divise tra la donna e Amore, e si troverà ad interpretare, al pari del protagonista della canzone, un doppio personaggio. Se questo risultato si sia ottenuto per corto circuito (la memoria dell'episodio dantesco tanto potente da ottundere la necessità di coerenza della storia) o per precisa scelta, è difficile dire. Quello che conta è, appunto, il risultato, che mostra personaggi doppi, doppi ruoli e doppio stravolgimento della fonte: anzi delle fonti, sia ovidiana sia dantesca. Contaminazione delle fonti e sovrapposizione dei personaggi si spingono al punto che, nei versi che seguono la metamorfosi, a Laura sono attribuiti tratti che in Dante sono attribuiti ad Amore: l'essere turbata, il dire «I' non son forse chi tu credi» (v. 86), che non solo confonde l'identità del personaggio, ma mostra un indefinito sapore misterico-iniziatico, proprio come le parole pronunciate da Amore nell'opera dantesca.

Contaminazione e sovrapposizione non si fermano alle fonti e ai personaggi: intaccano anche le parole. Perché se è vero che l'ordito verbale dei versi ricordati è una riformulazione delle parole dantesche, si dovrà però notare che quelle stesse parole le aveva già usate Ovidio nel XV libro delle *Metamorfosi* (vv. 307-308):

*Plurima cum subeant audita et cognita nobis,  
pauca super referam*

«Moltissimi fatti mi vengono alla memoria, da me uditi e osservati; ma ancora ne citerò pochi», ove si noti la presenza del concetto di selezione del poco dal molto, «*pauca [...] referam*». Viene da chiedersi, nella prospettiva del lettore petrarchesco, quanto noto fosse il libello dantesco soprattutto nelle sue prose connettive e quanto lo fosse questo verso ovidiano; insomma se anche in questo caso Petrarca non mandasse in avanscoperta Ovidio, in *res* e in *verba*, sì che ancora una volta l'Ovidio patente confondesse le tracce dantesche<sup>34</sup>.

È necessario anche domandarsi se la metamorfosi di Batto in sé presenti aspetti tali da renderla particolarmente attraente per Petrarca. L'episodio, è vero, mostra un uso proditorio della parola, tale da poterlo connettere alla sfera

poetica<sup>35</sup> (uso da estendersi anche a Mercurio); c'è poi la presenza, per quanto marginale, di Apollo, dio della poesia. Ma non sembrano ragioni tali da giustificare la scelta di tale mito: soprattutto se si considera che il sasso in cui il protagonista si trasforma viene a trovarsi al centro della canzone. Porre al centro proprio l'unica metamorfosi infamante (ignominia che ben chiara si legge nel testo ovidiano, che dice: «*inque nihil merito vetus est infamia saxo*»<sup>36</sup>) sembrerebbe avere un che di masochistico, se non fosse per la natura della pietra in cui Batto è trasformato. Batto diventa *index*, cioè pietra di paragone: attraverso questa chiave ermeneutica si riesce forse a rendere meno confusa la presenza nella canzone di questo mito poco consueto e anzi peregrino. *Index* è la pietra di paragone sulla quale si prova l'oro per valutare se sia autentico; ovvero – se mi è concesso trasferire il discorso su un piano non alieno dalla sensibilità petrarchesca – è la pietra di paragone su cui si prova la capacità di un poeta a trionfare dei propri modelli. La scelta di questa particolare metamorfosi sembra emblematicamente suggellare la tecnica emulativa petrarchesca: la maestria dell'*artifex* meglio si afferma proprio nel luogo che può apparire come il meno indicato, sede, come abbiamo visto, d'una rete allusiva fittissima e dunque zona ad altissimo rischio; ma pure il luogo che rappresenta il crogiuolo dove si fondono e metamorfizzano gli *excerpta* di passi memorabili (di Ovidio e di Dante), e dove dunque ogni singola parola ha un 'peso' e un valore inestimabili. È insomma un modo di affermare: «taccia di Batto e di Mercurio Ovidio, taccia Dante...». Si può andare oltre: considerato che dallo stato di minerale inerzia il protagonista pure riesce ad affrancarsi per (pagano) miracolo («Come, non so; pur io mossi indi i piedi[...]», v. 87), si è indotti a pensare che qui il poeta voglia alludere a una metafora di morte e rinascita che adombri il mito di Deucalione e Pirra: tanto più possibile, quanto più significativa è la posizione centrale dell'episodio di Batto all'interno della canzone<sup>37</sup>. E se in quello stato 'petroso' (e afasico) il protagonista era stato costretto da Laura in figura di Mercurio, dio della facondia, morte e rinascita non potranno che essere poetici: il sentire lirico che appartiene agli *auctores* più o meno amati, sedimentato e duro come una pietra, viene sciolto e portato a nuova vita dal trionfatore della sfida.

Cominciamento ed epilogo della canzone delle metamorfosi si rincorrono fino a toccarsi: con Dafne si apre la serie delle metamorfosi, con Dafne si chiude. E Dafne tornerà, in modi più o meno scoperti, lungo tutto il Canzoniere. Le sue epifanie, come ho detto, sono state ampiamente illustrate. E tuttavia proprio la presenza importante (ma ingombrante) di questo mito nella canzone 23 ha offuscato un notevole esempio della esatta cognizione che Petrarca aveva dello stile combinatorio di Ovidio e delle sue tecniche di sistemazione della materia nel poema, e di quanto Petrarca ambisse a ricrearli (e a superarli). È possibile notare questa tecnica già nell'adattamento della favola di Batto: la pietra nella quale il protagonista della canzone è trasformato è una pietra viva; che non può parlare né piangere, ma che trema e sente. Si coglie in questa favola il confluire di quella che nelle *Metamorfosi* immediatamente la segue, la vicenda di Aglauro (II, 708-832). Giacché si tratta di due trasformazioni in pietra operate da Mercurio,

si può supporre che questa fosse la ragione per la quale Ovidio le ponesse di seguito. Quanto a Petrarca, non è inverosimile che egli le abbia trattate congiuntamente solo in virtù della loro materia, per così dire, 'petrosa'. Sebbene la ripresa e la mescolazione di questi due particolari miti sembrino rispondere solo a regole prettamente meccaniche, resta notevole la capacità petrarchesca di fondere impercettibilmente, e nello stesso tempo (stra)volgere radicalmente a proprio vantaggio, parti diverse della medesima fonte.

Ma è all'intorno del mito dafneo che più sottile, e ingegnosa, si mostra questa tecnica petrarchesca d'ordinare una ragnatela proficuamente densa di allusioni a favole allogene. Si rileggano allora i versi della seconda stanza:

Qual mi fec'io quando primer m'accorsi  
de la trasfigurata mia persona,  
e i capei vidi far di quella fronde  
di che sperato avea già lor corona,  
e i piedi in ch'io mi stetti e mossi e corsi,  
com'ogni membro all'anima risponde,  
diventar due radici sovra l'onde  
non di Peneo, ma d'un più altero fiume,  
e 'n duo rami mutarsi ambe le braccia!  
Né meno anchor m'agghiaccia  
l'esser coverto poi di bianche piume  
allor che fulminato e morto giacque  
il mio sperar che tropp'alto montava:  
ché perch'io non sapea dove né quando  
me 'l ritrovasse, solo lacrimando  
là 've tolto mi fu, di e nocte andava,  
ricercando dallato, et dentro a l'acque;  
et già mai poi la mia lingua non tacque  
mentre poteo del suo cader maligno:  
ond'io presi col suon color d'un cigno.

La lettura, a prima vista, non lascia dubbi: si completa nella prima parte di questa seconda stanza la metamorfosi in lauro che era stata avviata nei tre versi finali della precedente (38-40):

e i duo mi trasformaro in quel ch'io sono  
facendomi d'uom vivo un lauro verde  
che per fredda stagion foglia non perde.

Il rinvio alla porzione delle *Metamorfosi* in cui si narra di Dafne è puntuale (I, 550-551), e i commentatori non mancano di sottolinearlo:

in frondem crinem, in ramos brachia crescunt;  
pes modo tam velox pigris radicibus haeret.

Ma nella canzone petrarchesca questa del lauro è seguita dalla favola di Fe-tonte, fulminato e precipitato nell'Eridano per una grande impresa che non ri-

esce a portare a compimento<sup>38</sup>; e di Cigno suo zio, trasformato in inconsueto uccello (*nova avis*) dopo aver a lungo pianto. Ma Cigno non piange solo Fetonte, come è stato detto: piange anche un prodigio che aveva colpito poco prima le sue sorelle, le Eliadi, sulle sponde del medesimo fiume, esse sì in lamento per la morte del figlio del sole. Ovidio così narra la favola arborea (II, 344-352):

Luna quater iunctis implerat cornibus orbem;  
illae more suo, nam morem fecerat usus,  
plangorem dederant. E quis Phaetusa, sororum  
maxima, cum vellet terra procumbere, questa est  
derigisse pedes; ad quam conata venire  
candida Lampetie subita radice retenta est;  
tertia, cum crinem manibus laniare pararet,  
avellit frondes: haec stipite crura teneri,  
illa dolet fieri longos sua brachia ramos<sup>39</sup>.

Il seguito dell'episodio, con la misera Climene, loro madre, che tenta di liberare le figlie dal vegetale abbraccio troncando rami da cui fuoriesce sangue, ricorda da vicino la selva dei suicidi di Dante, come ha opportunamente rilevato Michelangelo Picone<sup>40</sup>. Alle sue osservazioni si potrebbe forse aggiungere che le strazianti implorazioni delle anime dei suicidi sembrano riecheggiate da quelle, non meno struggenti, che le trasfigurate indirizzano alla madre perché non indulga nel pietoso, ma doloroso e inutile, tentativo di recupero delle perdute fattezze umane. È proprio alla vista di quei pioppi infelici che il dolore di Cigno erompe (II, 367-372): «Adfuit huic monstro proles Stheneleia Cignus, [...] ripas virides amnemque querellis Eridanum inplerat silvamque sororibus auctam»<sup>41</sup>.

Il percorso tracciato da Ovidio nel secondo libro delle *Metamorfosi* è dunque il seguente: Fetonte precipita nell'Eridano; le Eliadi lo piangono sulle sponde di quel fiume e ivi si trasformano in pioppi; Cigno piange Fetonte e le Eliadi sue sorelle e si trasforma in *nova avis*. La successione strettamente interrelata degli episodi non poteva sfuggire a Petrarca, così come non era sfuggita ad un tale *civis mantuanus* Orico di Cavriana, estensore nella seconda metà del XIII secolo d'una *Summa memorialis* in esametri di modeste pretese:

*Summa secundi libri*

Postulat a Phebo Phaeton recitante secundo  
funestum munus, iuratur traditur: ipse  
ardet et omne solum, lugentum turba sororum  
populeum nemus est. Cynus fit cynus: Apollo  
iussus agit currus<sup>42</sup>.

E infatti la successione proposta dal modello è diligentemente seguito nella canzone petrarchesca: perché è la metamorfosi delle Eliadi – che in Ovidio si trova appunto *tra quella di Fetonte e quella di Cigno* – e non più quella di Daf-

ne, ad informare la seconda stanza della canzone delle metamorfosi, per quanto Petrarca turbi le acque con l'allusione al lauro «di che sperato avea già [...] corona». Ma le 'parole', che Petrarca tanto teme, pur contraffatte continuano a parlar chiaro: «e i piedi in ch'io stetti e mossi e corsi [...] diventar due radici» («Derigisse pedes; ad quam conata venire Candida Lampetie subita radice retenta est»); «e i capei vidi far di quella fronde» («cum crinem manibus laniare pararet, Avellit frondes»); «e 'n duo rami mutarsi ambe le braccia!» («Illa dolet fieri longos sua braccia ramos»). Ci si chiede allora se questo richiamo dovesse davvero, stando alle posizioni petrarchesche, restare coperto, giacché è lo stesso Petrarca ad avvertire che teatro della meraviglia non è più Peneo, ma «un più altero fiume», che pare proprio doversi identificare con il Po<sup>43</sup>. Parrebbe piuttosto che questi versi dovessero invece dichiararla la loro fonte, ostentarla quasi, perché qui s'appalesava vera maestria, perfetta mellificazione: una metamorfosi che per quasi impercettibile mescolazione o metamorfosi verbale e tematica si trasformava in altra metamorfosi. Non solo il percorso tracciato dal modello veniva fedelmente riprodotto, ma Petrarca trovava nel minimo comune denominatore della trasformazione in albero l'artificio di collegamento tra due episodi lontani (Dafne e Fetonte) e tra due stanze di canzone.



Alle *Metamorfosi* mancò l'ultima mano. Ovidio aveva inteso di affidare al fuoco, revisore estremo, un'opera dimidiata<sup>44</sup>. Ma «habent sua fata libelli»: le *Metamorfosi* vivevano già di vita propria, uscite dalle mani e dal destino dell'autore che aveva dato loro vita. Per quanto incomplete e, agli occhi del loro creatore, colme di mende di poesia non riveduta, cui non sarebbe stata concessa la conclusiva limatura e il finale assetto, pure alle *Metamorfosi* Ovidio affidava una fama che sperava imperitura, il punto fermo di quell'universo che aveva descritto in trasformazione incessante. E, per quanto in qualche caso si mostri la giuntura imperfetta o il trapasso brusco, l'impianto del poema è solido nella sua fluidità tematica e narrativa, e interconnesso con rara eccellenza: nel contenuto, con le metamorfosi concatenate quando per analogia, quando per intreccio di trame o per raggruppamenti in cornice<sup>45</sup>; nella forma, con la scelta di uno stile sciolto e proteicamente plasmabile. Queste scelte di forma e di contenuto ambivano a dar voce e corpo all'incoerenza dell'umana condizione, a rappresentare in poema unitario l'incostanza, la disgregazione, la riformulazione e rifunzionalizzazione di spirito e sensi sotto nuovo e diverso aspetto.

Ma pure questo universo magmatico e fluido doveva, per Ovidio, chiudersi in maniera compiuta. Così si spiegano le finali apoteosi degli eroi: non più metamorfosi che sciolgono dal dolore d'una esistenza divenuta insopportabile (parafasando Petrarca, perché «*mutando* il duol si disacerba»), ma trasformazioni che attingono finalmente la gloria. Al pari di quello metamorfico, pure quello della deificazione è un processo che implica un profondo livello di lacerazione, di divisione da sé, di disgregazione<sup>46</sup>. È infatti solo l'anima ad eternarsi, impo-

nendo che «quel d'entro» si separi dalla «scorza»; ma infine l'apoteosi resta, per Ovidio, il solo mezzo capace di attingere la rinomanza gloriosa. E proprio l'apoteosi dei versi finali, che segue quelle degli eroi, permetterà al poeta di conferire anche a sé fama perenne, imperituro onore; in fine, eterna vita:

Iamque opus exegi quod nec Iovis ira nec ignis  
 nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.  
 Cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius  
 ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi;  
 parte tamen meliore mei super alta perennis  
 astra ferar nomenque erit indelebile nostrum;  
 quaque patet domitis Romana potentia terris.  
 Ore legar populi perque omnia saecula fama,  
 siquid habent veri vatum praesagia, vivam<sup>47</sup>.

Tuttavia, come per l'eroe, anche per il poeta la glorificazione non può attuarsi se non al costo d'una scissione intima e assoluta. Solo la sua parte migliore, cioè la sua poesia, potrà raggiungere le sfere iperuranie e attingervi l'eternità: «parte tamen meliore mei super alta perennis Astra ferar». Ed è così che, dal Caos all'apoteosi, il poema ovidiano segue una rotta, per quanto desultoria tra il vario e il mutevole, che limpidamente tende a una meta, a un finale traguardo.

È stato detto che le *Metamorfosi* ovidiane non forniscono alla canzone 23 che «immagini autonome e isolate», e che «il racconto complessivo della canzone non ha supporti nel poema ovidiano»<sup>48</sup>. Eppure proprio l'impianto complessivo della canzone denuncia, più chiaramente che mai, il modello ovidiano. Quella non coincidenza – deliberatamente attuata – fra unità strofiche e unità narrative, quelle metamorfosi che s'inseguono e si sfiorano e a volte si sovrappongono stemperandosi<sup>49</sup>, sono il frutto di una tecnica che richiama, se non erro, proprio le norme d'orditura delle *Metamorfosi*<sup>50</sup>; così come la solida potenza delle lunghe stanze endecasillabiche potrebbe ambire a riprodurre la modulazione solenne dell'esametro latino nelle ineguali partizioni del poema ovidiano. È infine all'impianto complessivo del poema ovidiano che dovremo forse ricondurre l'organizzazione della materia nella canzone. Come già nelle *Metamorfosi*, anche nella canzone petrarchesca si procede dalle trasformazioni dolorose sì, ma generatrici di poesia, sino all'apoteosi che quella stessa poesia eterna: «e fui l'uccel che più per l'aer poggia, / alzando lei che nei miei detti onoro» (v. 165-166). Si potrebbe però aggiungere ancora un'ultima osservazione. Se al fine lettore che Petrarca certamente era non può essere sfuggita dell'opera ovidiana proprio quella caratteristica di plasmabilità proteiforme che più su si ricordava, non poteva parimenti sfuggirgli che il dio delle metamorfosi, che incessantemente cambia aspetto, è proprio Proteo. Se allora si leggerà la vicenda del dio marino così come è narrata nelle *Metamorfosi* (e non, diciamo, nell'*Ars Amandi* o nelle virgiliane *Georgiche*), si vedrà che nove sono le trasformazioni elencate, tante quante quelle della canzone 23<sup>51</sup>:

[...] “Sunt, o fortissime, quorum  
 forma semel mota est et in hoc renovamine mansit;  
 sunt quibus in plures ius est transire figuras,  
 ut tibi, complexi terram maris incola, Proteu.  
 Nam modo te invenem, modo te videre leonem;  
 nunc violentus aper, nunc, quem tetigisse timerent,  
 anguis eras; modo te faciebant cornua taurum;  
 saepe lapis poterai, arbor quoque saepe videri;  
 interdum, facies liquidarum imitatus aquarum,  
 flumen eras, interdum undis contrarius ignis[...]”<sup>52</sup>.

E al puro valore numerico s’aggiungerà che Ovidio narra l’istantanea trasformazione del dio nei due elementi tra loro più distanti: «talvolta, assumendo l’aspetto di acque fluenti, eri fiume; talvolta, l’opposto delle acque, fuoco». E Petrarca lo segue fedele: il passaggio repentino da una metamorfosi d’acqua (per quanto, nella canzone, non attuàtasi, «non fu’ mai [...] preziosa pioggia») ad una metamorfosi di fuoco («ma fui ben fiamma [...]») arriverà anche nella chiusa della sua canzone.

La sfida, però, non è ancora conclusa, perché il risultato della metabolizzazione del modello ispiratore – come si è accennato sopra – dovrà risultare superiore al modello stesso, sbaragliato e vanificato nella memoria del lettore e nell’agone letterario dall’ammaliante e sagace opera dell’*artifex*. E così in effetti sarà: perché il ritorno alla metamorfosi prima (“né per nova figura il primo alloro seppi lassar [...]”); e si noti la prossimità di ‘figura’ col ‘transire figuras’ di Proteo), il ritorno al lauro, chiude circolarmente quella narrazione che Ovidio aveva sviluppato come percorso lineare. Disegnando un circolo infinito di infinito mutare, Petrarca riesce a trasfondere nell’intima forma del proprio testo il discorso eracliteo pronunciato da Pitagora nel poema ovidiano, vero manifesto di poetica metamorfica; e a mellificare – ancora una volta, perfettamente – il suo modello:

Nec perit in toto quicquam, mihi credite, mundo  
 Sed variat faciemque novat<sup>53</sup>.

## NOTE

\* Il presente lavoro è stato letto al convegno internazionale *Ovidio nel Trecento italiano*, organizzato dalle Università di Edimburgo, St. Andrews e Roma I “La Sapienza”; St Andrews, St Mary’s College, il 21-22 febbraio 2001 e quindi inviato per gli *Atti*, che risultano però ancora in fase di lavorazione. Da quella occasione, anche per l’avvenuto Centenario petrarchesco, il panorama bibliografico in materia è mutato, e alcune osservazioni analoghe alle mie d’allora sono state nel frattempo proposte da L. Marcozzi *Petrarca lettore di Ovidio*, in *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d’autore*, a cura di E. Russo, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 57-106 e da R. Bettarini nel suo nuovo commento (Torino, Einaudi, 2005): ho cercato, nel riprendere questo lavoro per una diversa sede di stampa, di tenerne debito conto.

<sup>1</sup> Cfr. M. Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare del Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 359.

<sup>2</sup> Così si esprime Bersuire, alludendo all'*Africa*: «Venerabilem virum Franciscum de Petraco, poetam utique profundum in scientia et facundum in eloquentia et expertum in omni poetica et historica disciplina, qui prefata imagines, in quodam opere suo, eleganti metro describit», citato in C. Calcaterra, *Nella selva del Petrarca*, Bologna, Cappelli, 1942, pp. 35-81, a p. 38.

<sup>3</sup> Sull'autore e il testo dell'*Ovide moralisé* si veda J. Engels, *Etudes sur l'Ovide Moralisé*, Groningen, Batavia, 1945.

<sup>4</sup> F. Ghisalberti, *L'«Ovidius Moralizatus» di Pierre Bersuire*, «Studj Romanzi», XXIII, 1933, pp. 5-136.

<sup>5</sup> Calcaterra, *Nella selva* cit., pp. 37-38. Fornisce capillare descrizione delle conoscenze ovidiane da parte di Petrarca Marcozzi, *Petrarca lettore di Ovidio* cit.

<sup>6</sup> P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, Champion, 1892.

<sup>7</sup> *Il codice degli abbozzi / Francesco Petrarca; edizione e storia del manoscritto vaticano latino 3196*, a cura di L. Paolino, Milano, Ricciardi, 2000, p. 842, postilla 5.

<sup>8</sup> Su altri aspetti del rapporto tra vita ideale petrarchesca e Ovidio si sofferma Marcozzi, *Petrarca lettore di Ovidio* cit., pp. 72-79.

<sup>9</sup> Calcaterra, *Nella selva del Petrarca* cit., p. 40: «Ma egli, con alta intelligenza e con senso superiore di artista, evitò di cristianizzare Ovidio e i suoi miti e ad un tempo disdegnò di valersene soltanto a fine di erudizione. Se ne giovò per contro come di belle figurazioni artistiche, le quali con immaginazione colorita disvelavano le passioni umane».

<sup>10</sup> Cfr. Santagata, *Per moderne carte* cit., p. 298: «Nei confronti del testo ovidiano Petrarca tiene un comportamento che definirei da umanista».

<sup>11</sup> «Ed essi con tanta familiarità, e non solo nella memoria ma nel sangue siffattamente penetrarono e si immedesimarono col mio ingegno, che se anche in avvenire più non li leggessi, resterebbero in me, avendo gettato le radici nella parte più intima dell'anima mia, ma talvolta io dimentico l'autore, poiché per il lungo uso e per il continuo possesso quasi per prescrizione essi sono divenuti come miei, e da questa gran turba circondato io non ricordo più di chi sono e se sono miei o d'altri». (*Fam.* XXII 2).

<sup>12</sup> «Noi imitando dobbiamo fare in modo che se qualcosa di simile c'è, molte cose siano dissimili, e quel simile sia così nascosto che non si possa scoprire se non con una tacita indagine del pensiero, e ci accada piuttosto intuirlo che dimostrarlo. Si può valersi dell'ingegno e del colorito altrui, non delle sue parole; poiché quell'imitazione rimane nascosta, questa apparisce, quella è propria dei veri poeti, questa delle scimmie». (*Fam.* XXIII 19).

<sup>13</sup> «Ma cerca che non rimanga a lungo in te così come tu l'hai raccolto: nessun merito avrebbero le api, se non trasformassero in meglio ciò che hanno preso. Così tu, se leggendo e meditando t'imbatti in cosa degna, fa' di trasformarla con la tua penna in un favo, e da esso verrà fuori di pieno diritto ciò che a te i coetanei e i posterì attribuiranno». (*Fam.* I 8, 23-24).

<sup>14</sup> *Fam.* XXII 2, 25-27.

<sup>15</sup> «Io sono colui che segue la via dei padri, ma non ricalca le orme altrui; sono colui che si serve dei loro scritti non di nascosto ma pregandoneli e, quando può, preferisce i suoi; sono colui che ama l'imitazione, non la copia, e un'imitazione non servile, nella quale splenda l'ingegno dell'imitatore, non la sua cecità o dappocaggine; sono colui che preferisce avere una guida, piuttosto che essere costretto a seguirla in tutto. Non voglio una guida che mi tenga legato a sé, ma che mi preceda, e siano guida gli occhi, l'ingegno, la libertà; che non mi impedisca di porre il piede dove mi piaccia e ad alcune cose passar oltre, altre inaccessibili tentare, e mi permetta di seguire una via più piana, e d'affrettarmi, e di fermarmi e di dilungarmi, e di tornare indietro».

<sup>16</sup> Cfr. soprattutto Santagata, *Per moderne carte* cit., pp. 25-91.

<sup>17</sup> «Io allora, dedito a quel suo stesso genere di poesia, scrivevo in volgare; nulla mi sembrava più elegante, né pensavo di poter aspirare a meta più alta, ma temevo che, se mi fossi dedicato alla lettura degli scritti suoi o di qualcun altro, non mi accadesse in un'età così pieghevole e proclive all'ammirazione, di diventare volente o nolente un imitatore». (*Fam.* XXI 15, 11).

<sup>18</sup> Mostra preoccupazione nei confronti dei classici solo se la citazione appaia troppo scoperta e d'agnizione immediata, come ho già ricordato; sulla medesima falsariga si veda, in *Fam.*

XXIII 19, il rimprovero a Boccaccio per non aver rilevato nel *Bucolicum carmen* uno scoperto prestito dal sesto dell'*Eneide*; prestito che al suo giovane allievo Giovanni Malpaghini era invece risultato patente, inducendo lo stesso Malpaghini a dedurne erroneamente che il richiamo scoperto fosse la prassi seguita dal Petrarca nei confronti dei classici.

<sup>19</sup> Santagata, *Per moderne carte* cit., pp. 306-24.

<sup>20</sup> Santagata, *Per moderne carte* cit., p. 306.

<sup>21</sup> Molti gli studi sulla presenza di questo mito nel Canzoniere: oltre al già ricordato Calcaterra, *Nella selva* cit., pp. 33-107, cfr. anche U. Dotti, *Petrarca: il mito dafneo*, «Convivium», XXXVII, 1969, pp. 9-23; R. Durling, *Petrarch's «Giovane donna sotto un verde lauro»*, «Modern Language Notes», 86, 1971; P. R. J. Hainsworth, *The Myth of Daphne in the «Rerum vulgarium fragmenta»*, «Italian Studies», XXXIV, 1979, pp. 28-44; S. Sturm-Maddox, *Petrarch's Metamorphoses*, Columbia, University of Missouri Press, 1985, pp. 9-38. Del sistema delle metamorfosi presenti nella canzone si sono occupati D. Dutschke, *Francesco Petrarca. Canzone XXIII from First to Final Version*, Ravenna, Longo, 1977; Santagata, *Per moderne carte* cit., pp. 273-325; K. A. Perry, *Another Reality. Metamorphosis and the Imagination in the Poetry of Ovid, Petrarch, and Ronsard*, New York, Lang, 1990. Quest'ultimo lavoro non si raccomanda tuttavia alla lettura per la presenza di numerose mende di citazione e per certo andamento argomentativo tanto spregiudicato quanto poco solido.

<sup>22</sup> Calcaterra, *Nella selva* cit., p. 40: «in ispecial modo si accese fantasiosamente della bellezza di Dafne, perché gli parve che quel mito desse piena luce al suo amore deluso, trasfigurantesi in sola poesia».

<sup>23</sup> *Met.* I, 452-567 (Dafne); I, 746-57 / II, 1-332 (Fetonte); II, 367-400 (Cigno); II, 676-707 (Batto). Così anche Marcozzi, *Petrarca lettore di Ovidio* cit., p. 103.

<sup>24</sup> *Met.* IV, 611: «neque enim Iovis esse putabat Persea, quem pluvio Danae conceperat auro»; VI, 113: «Aureus ut Danaen [...] luserit [Iuppiter]»; XI, 117: «Unda fluens palmis [Midiae] Danae eludere posset». *Rvf* 23, 161-163: «Canzon, i' non fu' mai quel nuvol d'oro / che poi discese in pretiosa pioggia, / sì che 'l foco di Giove in parte spense».

<sup>25</sup> Agli anni tra il 1327 e il 1336-37 ascrivono la trascrizione dei primi 89 versi E. H. Wilkins, *The making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies*, Roma, Storia e Letteratura, 1951, pp. 87-91 e A. Petrucci, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, p. 29. Solo molto più tardi, e sul recto della medesima carta, viene completata la trascrizione della parte restante della canzone (in due fasi: 3 aprile 1350 e 28 aprile 1351, secondo le postille autografe).

<sup>26</sup> A. Cipollone, *Struttura e organizzazione del Canzoniere di Petrarca*, in *Petrarca e Boccaccio: modelli letterari fra Medioevo e Umanesimo. Atti del seminario di studi di St Andrews, St Mary's College*, 29 ottobre 1999, a cura di A. Cipollone e C. Caruso, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.

<sup>27</sup> *Purg.*, XXXII, 109-17.

<sup>28</sup> Per la discussione di questi passaggi mi sia consentito rimandare al mio lavoro «*Né per nova figura il primo alloro...*». *La chiusa di Rerum vulgarium fragmenta XXIII, il Canzoniere e Dante*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 11, 1998, pp. 29-46.

<sup>29</sup> *Met.*, II, 674-707. Sulla favola ovidiana nel *Canzoniere* si veda P. Possiedi, *Petrarca petroso*, «Forum italicum», VIII, 1974, pp. 523-45.

<sup>30</sup> «prima di me il tuo furto lo denuncerà questa pietra» (*Met.*, II, 696).

<sup>31</sup> Non mi sembra soddisfacente la spiegazione offerta da D. Dutschke, *Canzone XXIII* cit., p. 113, che pensa l'aggettivo in relazione alle caratteristiche di un personaggio «unique and figuratively distant», accostando l'uso dell'aggettivo in questa canzone a quelli del medesimo aggettivo in altre parti del *Canzoniere* (*Rvf* 160, 12-13; 185, 11; 325, 26 e 43; 360, 120) ove «sola» dovrebbe «signify the ideas of distance and extraordinary reality».

<sup>32</sup> È ben vero che, come fa notare Santagata nel suo commento, il mito qui rappresentato è quello del cuore rubato, indicante l'azione passiva dell'innamorarsi; ma è altrettanto vero che esso deve essersi fuso con quello del cuore mangiato (almeno così come viene messo in scena da Dante nella *Vita nuova*), come si vedrà dagli esempi che si addurranno più oltre.

<sup>33</sup> Dante Alighieri, *Vita nuova*, a cura di D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, pp. 34-35.

<sup>34</sup> Pare dunque poco convincente la posizione di Dutschke (che aveva rilevato le rispon- denze tra il passo dantesco e quello petrarchesco, pure se sulla scorta del Cesareo e del Figurel- li) allorché affermava: «No direct connection between the passages can be substantiated; it ap- pears that both authors adopted a common *topos* independently», il *topos* essendo quello, secondo lo studioso, del libro della memoria (D. Dutschke, *Canzone XXIII* cit., p. 73). Il commento di Santagata rileva solo parzialmente la corrispondenza lessicale tra Dante e Petrarca e non accen- na ad Ovidio.

<sup>35</sup> Santagata, *Per moderne carte* cit., p. 281.

<sup>36</sup> «Antica infamia è caduta sopra questo sasso senza merito» (*Met.* II, 706).

<sup>37</sup> *Met.* I, 318-415

<sup>38</sup> *Met.* II, 325-28: «Naiades Hesperiae trifida fumantia flamma Corpora dant tumulo, signant quoque carmine saxum: "Hic situs est Phaeton currus auriga paterni; Quem si non tenuit, mag- nis tamen excidit ausis"» ("Le Naiadi di Esperia compongono in un sepolcro il corpo brucia- to dalla tricuspide folgore e incidono sopra un sasso questi versi: "Qui giace Fetonte, auriga del cocchio paterno; e se non valse a guidarlo, egli pur cadde in una grande impresa"»).

<sup>39</sup> «Quattro volte la Luna aveva colmato il suo disco congiungendo i corni, e quelle aveva- no continuato a far risuonare il funebre lamento secondo la loro usanza, giacché questa usanza era ormai stata fissata dal tempo. Fra di esse Faetusa, la più anziana delle sorelle, nel mentre bra- mava distendersi sulla terra, si lagnò di avere i piedi irrigiditi; e mentre la candida Lampetie ten- tava di accostarsi a lei, fu trattenuta da una inaspettata radice; e una terza, accingendosi a lacerare i capelli con le mani, divelse arboree fronde: e una si duole le gambe legate da un tronco, un'altra perché le sue braccia si trasformano in lunghi rami». Cfr anche il commento ai versi di R. Bettarini, che accenna alla contaminazione dei miti.

<sup>40</sup> M. Picone, *Dante i miti*, in *Dante. Mito e Poesia, Atti del secondo Seminario dantesco interna- zionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997)*, a cura di M. Picone e T. Crivelli, Firenze, Ce- sati, 1999, pp. 21-32, alle pp. 25-26.

<sup>41</sup> «A tal prodigio assistette il figlio di Stenelo, Cigno [...] con lamentazioni fece echeggia- re le verdi rive, il fiume Eridano e la selva accresciuta dalle sorelle».

<sup>42</sup> L. Munzi, *Una inedita Summa memorialis delle Metamorfosi ovidiane*, in *Dicti studiosus. Scritti di filologia offerti a Scevola Mariotti dai suoi allievi*, Urbino, Quattro Venti, 1990, pp. 329-85, a p. 367.

<sup>43</sup> In *Rvf* 180, 9: il Po è detto «superbo, altero fiume». I commentatori identificano tradizio- nalmente il «più altero fiume» con il Rodano o la Durenza.

<sup>44</sup> E il *topos* sarà prontamente ripreso da Petrarca, *Fam.* I 1: «mille, vel eo amplius, seu omnis generis sparsa poemata seu familiares epystolas – non quia nihil in eis placuisset, sed quia plus negotii quam voluptatis inerat – Vulcano corrigendas tradidi» («Più di mille, tra poesie di vario genere e lettere familiari, diedi a correggere a Vulcano, non perché nulla in esse mi piacesse, ma perché il diletto non era pari alla fatica»).

<sup>45</sup> Il gruppo narrato dalle figlie di Minia mentre tessono, *Met.* IV, 31 e sgg.

<sup>46</sup> Si veda, con qualche cautela, E. Theodorakopoulos, *Closure and Transformation in Ovid's Me- tamorphoses*, in *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*, a cura di P. Hardie, A. Barchiesi e S. Hinds, Cambridge, Cambridge Philological Society, 1999, pp. 142-61.

<sup>47</sup> «E adesso, pongo termine a un'opera che né l'ira di Giove, né il fuoco, né la vetustà che distrugge potranno annientare. Quando vorrà, quel giorno, che nessun potere ha se non su que- sto corpo, ponga per me un termine alla durata di una precaria esistenza; tuttavia, con la parte migliore di me, eterno sarò trasportato al di sopra delle sublimi stelle e il nome mio sarà incan- cellabile. Per dove la potenza di Roma sulle terre assoggettate si estende, le genti reciteranno i miei versi; e, se un poco di vero serbano i responsi dei poeti, per la mia Fama sarò vivo attra- verso i secoli tutti» (*Met.* XV, 871-79). A Petrarca questo auto-augurio ovidiano in forma di pro- fezia dovette fare una certa impressione, giacché la trovò verificata durante il suo viaggio in Ger- mania, a Colonia, come scrive in *Fam.* I 5, 6: «At ne me auctore fallaris, scito ibi nullum Maro- nem esse, Nasones plurimos; ut dicas verum fuisse praesagium quod in fine libri *Metamorphoseos*, multum vel posteritatis gratie vel ingenio suo fidens, posuit. Siquidem, qua romana potentia, seu verius qua romanum nomen, domito orbe, se porrigit, plausibiliter nunc faventis populi ore per-

legitur» («Ma poiché tu, citandomi, non cada in errore, sappi che colà non c'è neppure un esemplare di Virgilio, molti invece d'Ovidio; onde può dirsi avverata quella profezia che egli fece alla fine delle *Metamorfosi*, fidando non so se nel favore dei posteri o nel suo ingegno; visto che dovunque si stese, soggiogando il mondo, la potenza, o per meglio dire, il nome di Roma, ora egli è letto dal popolo con diletto e con ammirazione»).

<sup>48</sup> Santagata, *Per moderne carte* cit., p. 306.

<sup>49</sup> Proprio come nella favola di Fetonte, che dal primo libro delle *Metamorfosi* sconfinava nel secondo.

<sup>50</sup> Da questo punto di vista non si può concordare con Santagata, *Per moderne carte* cit., p. 280. Egli infatti sostiene che la mancata coincidenza di metrica e tema sia studiata da Petrarca «per sopperire alla debolezza dei nessi logico-narrativi [...] Ma anche così la canzone difetta di consequenzialità e di progressione».

<sup>51</sup> Non osterebbe all'ipotesi la presenza delle Eliadi suggerita in questo lavoro, pura *variatio*, per quanto ingegnosa, di metafora arborea.

<sup>52</sup> «Vi sono creature, o grandissimo eroe, il cui aspetto fu trasformato una sola volta e per sempre rimase in questa trasformazione; ve ne sono altre, a cui è facoltà il mutarsi in più aspetti, come a te, o Proteo, abitatore del mare che circonda la terra. Ti videro infatti or quale giovane or quale leone; adesso eri irruente cinghiale, adesso un serpente, al cui contatto si provava paura; alcune volte le corna ti fecero toro, spesso riuscivi ad apparire pietra e spesso anche un albero; talvolta, assumendo l'aspetto di acque fluenti, eri fiume; talvolta, l'opposto delle acque, fuoco» (*Met.* VIII, 728-37).

<sup>53</sup> «Ma, credetemi, nell'intero mondo nulla scompare, bensì muta e rinnova l'apparenza» (*Met.* XV, 254-55).