

IL MITO NELLA LETTERATURA ITALIANA

Opera diretta da Pietro Gibellini

I Dal Medioevo al Rinascimento

a cura di Gian Carlo Alessio

MORCELLIANA

CARLO VECCE

FRANCESCO PETRARCA
La rinascita degli dèi antichi

1. *Un mitografo moderno*

Ad Avignone, intorno al 1340, un maestro di Poitiers, Pierre Bersuire (1290-1362), si appresta a completare il suo *Reductorium morale*, manuale di interpretazione allegorico-morale derivato in gran parte dal *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico, con un penultimo libro (il xv) dedicato interamente alle favole antiche, secondo il testo delle *Metamorfosi* di Ovidio. Il libro, intitolato *Tractatus de reductione fabularum*, che avrà in seguito una sua fortuna autonoma col titolo *Ovidius moralizatus*, si inserisce nella tradizione medievale della "lectura Ovidii", ma presentando un originale capitolo introduttivo *De formis figurisque deorum* che accosta ai mitografi del passato un'*auctoritas* contemporanea:

Verumptamen, quia ipsorum deorum ymagines ordinate scriptas vel pictas alibi non potui invenire, necessarie habui consulere venerabilem magistrum Franciscum de Petraco poeta utique et oratorem egregium et in omni morali philosophia nec non et in omni historica et poetica disciplina peritum, qui prefatas ymagines in quodam opere suo eleganti metro describit. Libros eciam Fulgencii, Alexandri et Rabani necesse habui transcurrere, et de diversis partibus trahere figuram et ymaginem quam diis istis ficticiis voluerunt secundum rationes historicas vel phisicas assignare¹.

¹ «In verità, non essendo riuscito a trovare da nessuna parte un'esposizione ordinata delle immagini degli dei, per scrittura o per immagini, ho dovuto consultare il venerabile maestro Francesco di Petracco, poeta soprattutto ed egregio oratore ed esperto sia di filosofia morale che di ogni disciplina storica e poetica, il quale descrive le suddette immagini in una sua opera composta in versi squisiti. Ho dovuto sfogliare anche i testi di Fulgenzio, Alessandro e Rabano, e desumere da fonti diverse la figura e l'immagine che essi vollero assegnare a questi finti dei secondo ragioni storiche e fisiche» (tr. mia). Cfr. F. Ghisalberti, *L'«Ovidius moralizatus» di Pierre Bersuire*, in «Studi romanzi», 33, 1933, pp. 89-90; Pierre Bersuire, *Ovidius moralizatus (Reductorium morale, liber xv; cap. 1, De Formis figurisque deorum)*, ed. crit. a cura di J. Engels, Utrecht 1960, pp. 3-4; E.H. Wilkins, *Studies on Petrarch and Boccaccio*, Padova, Antenore, 1978, pp. 71-88; B. Guthmüller, *Poläritäten in Mythenverständnis der Renaissance, P. Bersuire und Boccaccio. Der*

Il *magistrum Franciscum de Petraco* è lo stesso Petrarca, che ha modo di incontrare e frequentare Bersuire tra 1328 e 1361, in particolare ad Avignone. La questione sulla quale lo studioso francese sente il bisogno di consultarlo è delimitata con grande precisione: le *ymagines deorum*, le modalità di rappresentazione visiva delle divinità pagane, per le quali non sembra esserci alcuna raccolta o trattazione "ordinata", né per mezzo di descrizione verbale, né per mezzo di immagini. Non erano bastati, se non per una sommaria consultazione, i tre libri citati di seguito da Bersuire: le *Mythologiae* di Fulgenzio, il *De universo* di Rabano Mauro, e un Alessandro che potrebbe rinviare all'autore del *Liber Ymaginum Deorum* o *Poetarius* o *Scintillarium poetarum* (il cosiddetto Mitografo Vaticano terzo riscoperto e pubblicato da Angelo Mai nel 1831 dal codice Vaticano lat. 3413), attribuito da parte della tradizione manoscritta a un Alberico di Londra, e probabilmente composto nella prima metà del XIII secolo da Alessandro di Neckham².

A quei libri (tutti familiari, come vedremo, allo stesso Petrarca) Bersuire accosta, a pari livello di dignità autoriale, il testo di un'opera poetica petrarchesca che presenta *ordinate* le descrizioni degli dèi antichi, e che lui ha avuto la possibilità di vedere prima della partenza dell'amico da Avignone, e dell'incoronazione poetica a Roma nel 1341. Si tratta dell'*Africa*, da pochi anni iniziata da Petrarca (1338-1339), con un'ampia sezione ecfrastica, nella prima parte del poema, giustificata dalla visita ad una mirabile reggia edificata da Atlante: originariamente (secondo la testimonianza del *Secretum*)³ la reggia della Verità, poi diventata (dopo il 1353, o anche il 1358) il palazzo di Siface visitato da Lelio (nel III libro). La grande sala del palazzo, decorata a rilievo, consente a Petrarca, per mezzo della finzione descrittiva, l'esibizione di una già amplissima erudizione mitologica: dopo la precisa esposizione dei sette pianeti, indicati da sette diverse gemme luminescenti (*Afr.* III, 90-110) e dei dodici segni dello Zodiaco (*Afr.* III, 111-135), inizia il lungo catalogo degli dèi e degli eroi (*Afr.* III, 136-264),

Mythos zwischen Theologie und Poetik, in *Studien zur antike Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim, Acta Humaniora, VCH, 1986, pp. 21-36; L. Marozzi, *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze, Franco Cesati, 2002, pp. 139-152.

² Ed. in *Mythographi Latini*, ed. G.H. Bode, 1834. Cfr. C.S.F. Burnett, *A Note on the Origins of the Third Vatican Mythographer*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLIV, 1981, pp. 160-163.

³ F. Petrarca, *Prose*, a cura di G. Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, p. 22: «Illiis enim me palatium atlanteis iugis descripsisse memineram».

impostato come sequenza di "quadri" o meglio "storie", capitoli separati di un'unica serie tematica, come nella pittura di Giotto.

Nell'ordine, Petrarca presenta quattordici divinità, cui si legano le figure minori di eroi e personaggi mitici tradizionalmente ad essi associate: Giove (Ganimede), Saturno, Nettuno, Apollo, Mercurio (Argo, le Gorgoni e Perseo), Marte, Vulcano, Pan, Giunone, Minerva, Venere (Amore), Diana (Atteone), Cibele (i Giganti), Plutone (Proserpina, Caronte, Furie, Parche, Cerbero). L'ordine sembra rispecchiare una divisione in due categorie, da una parte le divinità maschili, dall'altra quelle femminili, ripartizione che Petrarca leggeva in una delle sue fonti mitografiche primarie, le *Etymologiae* di Isidoro da Siviglia, nel capitolo VIII 11, *De diis gentium* (ripreso fedelmente da Rabano, *De universo*, XV 6); gli altri mitografi utilizzati, Fulgenzio e il *Liber Ymaginum Deorum*, seguivano invece un ordine cronologico di ascendenza, dal dio più "antico" a quello più "giovane" (in Fulgenzio, Saturno, Giove, Giunone, Nettuno, Plutone e le divinità infernali, Apollo, Mercurio e le Gorgoni; nel *Liber Ymaginum*, prima Saturno e Cibele, poi Giove e Giunone, Nettuno, Plutone e Proserpina, Apollo e Pan, Mercurio, Minerva, Venere, Bacco, Ercole, Perseo e le Gorgoni).

Modificando le fonti mitografiche, Petrarca ripristina dunque una sequenza "gerarchica" secondo l'importanza effettiva degli dèi nell'Olimpo, e, soprattutto, si preoccupa della loro *dispositio* nella finta struttura decorativa, organizzata su base binaria: due gruppi di divinità (maschili e femminili), guidati rispettivamente da Giove e Giunone, e coppie di personaggi contrapposti per attitudini o prerogative: da un lato, Saturno e Nettuno, Apollo e Mercurio, Marte e Vulcano (a parte, isolato, si colloca Pan); dall'altro, Minerva e Venere, Diana e Cibele. Del tutto separato è Plutone, accompagnato da Proserpina e dalla corte di creature infernali. La visione d'assieme concepita per la prima volta da Petrarca, assemblando materiali provenienti da una pluralità di fonti letterarie ed figurative, rivela così in filigrana il modello visuale che doveva essere più familiare ai suoi contemporanei: più che un *Pantheon* pagano, sembra la rappresentazione di un Giudizio Universale, con tutte le indicazioni gerarchiche previste dalla teologia medievale, i troni su cui sono assisi il Re del Cielo e la Regina, le divisioni di genere (gli uomini e le donne) e di classe (l'ordine ecclesiastico e i poteri laici), e, isolato al fondo, l'Inferno.

Avanti a tutti gli dèi è quindi Giove, *superbus*, seduto sul trono, nelle mani lo scettro e il fulmine (*Afr.* III, 140-142): contrapposto

Il *magistrum Franciscum de Petraco* è lo stesso Petrarca, che ha modo di incontrare e frequentare Bersuire tra 1328 e 1361, in particolare ad Avignone. La questione sulla quale lo studioso francese sente il bisogno di consultarlo è delimitata con grande precisione: le *ymagines deorum*, le modalità di rappresentazione visiva delle divinità pagane, per le quali non sembra esserci alcuna raccolta o trattazione "ordinata", né per mezzo di descrizione verbale, né per mezzo di immagini. Non erano bastati, se non per una sommaria consultazione, i tre libri citati di seguito da Bersuire: le *Mythologiae* di Fulgenzio, il *De universo* di Rabano Mauro, e un Alessandro che potrebbe rinviare all'autore del *Liber Ymaginum Deorum* o *Poetarius* o *Scintillarium poetarum* (il cosiddetto Mitografo Vaticano terzo riscoperto e pubblicato da Angelo Mai nel 1831 dal codice Vaticano lat. 3413), attribuito da parte della tradizione manoscritta a un Alberico di Londra, e probabilmente composto nella prima metà del XIII secolo da Alessandro di Neckham².

A quei libri (tutti familiari, come vedremo, allo stesso Petrarca) Bersuire accosta, a pari livello di dignità autoriale, il testo di un'opera poetica petrarchesca che presenta *ordinate* le descrizioni degli dèi antichi, e che lui ha avuto la possibilità di vedere prima della partenza dell'amico da Avignone, e dell'incoronazione poetica a Roma nel 1341. Si tratta dell'*Africa*, da pochi anni iniziata da Petrarca (1338-1339), con un'ampia sezione efrastica, nella prima parte del poema, giustificata dalla visita ad una mirabile reggia edificata da Atlante: originariamente (secondo la testimonianza del *Secretum*)³ la reggia della Verità, poi diventata (dopo il 1353, o anche il 1358) il palazzo di Siface visitato da Lelio (nel III libro). La grande sala del palazzo, decorata a rilievo, consente a Petrarca, per mezzo della finzione descrittiva, l'esibizione di una già amplissima erudizione mitologica: dopo la precisa esposizione dei sette pianeti, indicati da sette diverse gemme luminescenti (*Afr.* III, 90-110) e dei dodici segni dello Zodiaco (*Afr.* III, 111-135), inizia il lungo catalogo degli dèi e degli eroi (*Afr.* III, 136-264),

Mythos zwischen Theologie und Poetik, in *Studien zur antike Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim, Acta Humaniora, VCH, 1986, pp. 21-36; L. Marozzi, *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze, Franco Cesati, 2002, pp. 139-152.

² Ed. in *Mythographi Latini*, ed. G.H. Bode, 1834. Cfr. C.S.F. Burnett, *A Note on the Origins of the Third Vatican Mythographer*, in «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», XLIV, 1981, pp. 160-163.

³ F. Petrarca, *Prose*, a cura di G. Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, p. 22: «Illius enim me palatium atlanteis iugis descripsisse memineram».

impostato come sequenza di "quadri" o meglio "storie", capitoli separati di un'unica serie tematica, come nella pittura di Giotto.

Nell'ordine, Petrarca presenta quattordici divinità, cui si legano le figure minori di eroi e personaggi mitici tradizionalmente ad essi associate: Giove (Ganimede), Saturno, Nettuno, Apollo, Mercurio (Argo, le Gorgoni e Perseo), Marte, Vulcano, Pan, Giunone, Minerva, Venere (Amore), Diana (Atteone), Cibele (i Giganti), Plutone (Proserpina, Caronte, Furie, Parche, Cerbero). L'ordine sembra rispecchiare una divisione in due categorie, da una parte le divinità maschili, dall'altra quelle femminili, ripartizione che Petrarca leggeva in una delle sue fonti mitografiche primarie, le *Etymologiae* di Isidoro da Siviglia, nel capitolo VIII 11, *De diis gentium* (ripreso fedelmente da Rabano, *De universo*, XV 6); gli altri mitografi utilizzati, Fulgenzio e il *Liber Ymaginum Deorum*, seguivano invece un ordine cronologico di ascendenza, dal dio più "antico" a quello più "giovane" (in Fulgenzio, Saturno, Giove, Giunone, Nettuno, Plutone e le divinità infernali, Apollo, Mercurio e le Gorgoni; nel *Liber Ymaginum*, prima Saturno e Cibele, poi Giove e Giunone, Nettuno, Plutone e Proserpina, Apollo e Pan, Mercurio, Minerva, Venere, Bacco, Ercole, Perseo e le Gorgoni).

Modificando le fonti mitografiche, Petrarca ripristina dunque una sequenza "gerarchica" secondo l'importanza effettiva degli dèi nell'Olimpo, e, soprattutto, si preoccupa della loro *dispositio* nella finta struttura decorativa, organizzata su base binaria: due gruppi di divinità (maschili e femminili), guidati rispettivamente da Giove e Giunone, e coppie di personaggi contrapposti per attitudini o prerogative: da un lato, Saturno e Nettuno, Apollo e Mercurio, Marte e Vulcano (a parte, isolato, si colloca Pan); dall'altro, Minerva e Venere, Diana e Cibele. Del tutto separato è Plutone, accompagnato da Proserpina e dalla corte di creature infernali. La visione d'insieme concepita per la prima volta da Petrarca, assemblando materiali provenienti da una pluralità di fonti letterarie ed figurative, rivela così in filigrana il modello visuale che doveva essere più familiare ai suoi contemporanei: più che un *Pantheon* pagano, sembra la rappresentazione di un Giudizio Universale, con tutte le indicazioni gerarchiche previste dalla teologia medievale, i troni su cui sono assisi il Re del Cielo e la Regina, le divisioni di genere (gli uomini e le donne) e di classe (l'ordine ecclesiastico e i poteri laici), e, isolato al fondo, l'Inferno.

Avanti a tutti gli dèi è quindi Giove, *superbus*, seduto sul trono, nelle mani lo scettro e il fulmine (*Afr.* III, 140-142): contrapposto

all'immobilità della sua figura è il rapido movimento dell'aquila che rapisce in cielo Ganimede, mito ripreso e sviluppato, in funzione di similitudine, per rendere lo stupore col quale Asdrubale e gli ambasciatori cartaginesi vedranno i *Mirabilia Urbis* (Afr. VIII, 858-861).

Segue il vecchio Saturno, «incessu gravior tristisque senecta», dall'aspetto sacerdotale, a capo velato, con una veste glauca e gli oggetti della civiltà agricola, il rastrello e la falce, ma anche con i segni dell'infanticida, e accompagnato da un dragone che si divora la coda (Afr. III, 143-48). Con accorta *variatio* gli si contrappone la dinamica figura di Nettuno, ripresa nella successione temporale e spaziale delle veloci sequenze: l'emersione dalle acque divise dall'«agilem [...] tridentem», il movimento dato dal verbo *natabat*, le schiere di Tritoni e Nereidi, il cavallo che sale sulla terra e lascia le sue impronte, «pedibus rapidis», sulla sabbia (Afr. III, 149-155).

La coppia successiva, Apollo-Mercurio, ottiene da Petrarca uno spazio privilegiato, con il maggior numero di versi (Afr. III, 156-173 e 174-85). Del tutto statico è il quadro di Apollo, affollato di creature (la Chimera e il serpente Pitone) e oggetti (l'arco e le frecce, la cetra) imposti dalla tradizione (Fulgenzio, Servio, Macrobio, Marziano Capella, Isidoro, e quindi il *Liber Ymaginum*), anche se vi spiccano dettagli memorabili come il cavallo «rapidusque fremensque» che morde le redini, e l'ombra del lauro che fa rivivere le Muse, con un'inusitata accumulazione aggettivale che, ritardando e quasi inseguendo fino alla fine il termine *umbra*, dà un valore assoluto al duplice oggetto del desiderio: la donna (Dafne-Laura) e la gloria poetica: «Hic etiam Grais Italisque optanda poetis / dulcis odorifere lauri viridantis in auro / umbra novem placido refovebat tegmine Musas» (Afr. III, 169-171)⁴.

Mobile è invece Mercurio (connotato dal verbo *it*), con caduceo⁵, petaso, calzari alati, accompagnato dal gallo e dalla figura di Argo che

⁴ «Qui anche l'ombra dolce dell'odorifero lauro verdeggianti nell'oro, ambita da poeti greci ed italici, faceva rivivere le nove Muse offrendo loro un tranquillo riparo» (tr. mia).

⁵ Petrarca ha difficoltà a visualizzarlo, definendolo «virgamque [...] serpentibus atris / intexam» (Afr. III, 175-176), mentre il *Liber Ymaginum* dice più chiaramente, citando Remigio d'Auxerre: «virgam [...] serpentibus innoxam et caduceum dictam [...] serpentibus ligatam» (9, 4, 3; ed. Bode, pp. 215-216). I serpenti si avvinghiano realmente intorno al caduceo, mentre l'*intexam* del verso petrarchesco fa pensare piuttosto ad un bastone intagliato col motivo figurativo dei serpenti intrecciati (immagine forse derivata da una miniatura medievale: cfr. J. Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'Humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1993, p. 211). In seguito un insoddisfatto Petrarca postillò giustamente in margine «attende nomen» (V. Fera, *La revisione petrarchesca dell'Africa*, Messina, Centro di studi umanistici, 1984, p. 92).

cade colpito a morte; nello stesso quadro è rappresentata la storia della Gorgone, collegata a quella di Mercurio per il prestito dei divini calzari a Perseo, e raffigurata compendiosamente con l'enumerazione degli attori (Perseo con la testa di Medusa, il vecchio Atlante trasformato in statua di marmo, Pegaso e Ippocrene)⁶.

Dopo le convenzionali figure di Marte, Vulcano, Pan, Giunone, Minerva, Petrarca riserva a Venere, dea *turpis* e *lasciva*, una descrizione più ampia, concessione ad una compiaciuta e sensuale *concupiscentia oculorum* (Afr. III, 212-223), sulla quale continuerà a proporre varianti nelle più tarde revisioni del testo: la dea *ornata* di rose purpuree (Afr. III, 214) diventerà *onerata*, cioè coperta da uno strato di rose che ne esalta la forma in un gioco ovidiano di nascondimenti e intuizioni; e l'espressione «volucresque columbas / semper habens» (Afr. III, 214-215) sarà corretta con un più forte *amans*⁷. Ancora la nudità della dea, immersa nell'acqua, esaltata dalla prima parola del testo, *nuda*, e dalla nudità delle tre Grazie (rappresentate con precisione nel movimento della danza circolare che consente di vederne una di spalle, e le altre in viso), guida Petrarca all'ultimo ripensamento, sulla figura di Cupido rappresentato come il «trux puer» che si rifugia «in gremium care genitricis» dopo aver colpito Apollo (Afr. III, 223), verso postillato con un «attende quia nuda», perché *gremium* avrebbe potuto essere inteso come la parte centrale di una veste⁸. Lo stesso tema della *nuditas* ma anche del *voyeurismo* guida così la dilatazione del quadro di Diana, prima contemplante l'addormentato Endimione, e poi scorta nuda da Atteone, subito trasformato in cervo e divorato dai propri cani (Afr. III, 224-231).

Oltre l'ultima dea Cibeles, separato, il mondo infernale offre una struttura parallela e rovesciata rispetto all'Olimpo, con i troni del Re (Afr. III, 242, «inferni moderator turbidus orbis») e della Regina, la classica topografia del regno dei morti, e i suoi custodi. E Proserpina, definita *coniunx inamena* (Afr. III, 244), rinvia alla vicenda cantata da Claudiano nel *De raptu Proserpinae* (fonte principale per questa terza

⁶ Altra incertezza si lega al nome delle tre sorelle Gorgoni, figlie di Forcide e Ceto, ma chiamato erroneamente *Gorgonidum* (Afr. III, 181) da Petrarca, che poi postilla «attende» (Fera, *La revisione*, cit., p. 93). Come si vedrà nelle rime, la posizione simmetrica dei due miti ricordati accanto alle figure di Apollo e di Mercurio corrisponderà alla coppia Laura-Dafne e Petrarca-Atlante, pietrificato da Medusa.

⁷ Fera, *La revisione*, cit., p. 95.

⁸ Fera, *La revisione*, cit., p. 95.

parte dell'*ecphrasis*), e in seguito assunta da Petrarca a specchio della propria storia, nella discesa agli Inferi di Laura-Proserpina⁹.

In conclusione, la novità più rilevante introdotta da Petrarca, rispetto ai mitografi antichi, è il rilievo assoluto dato alla descrizione dell'aspetto fisico degli dèi, alla loro visualizzazione, con tutto il corredo iconografico che ne consente l'identificazione immediata: gli elementi descrittivi (desunti dalle fonti mitografiche, in particolare il *Liber Ymaginum Deorum*) sono inseriti all'interno di una finzione decorativa che privilegia il procedimento retorico dell'*ecphrasis*. Il sovrasenso allegorico, sia fisico-filosofico che religioso, è stato trasformato in materiale visivo immediatamente percepibile, soprattutto nei valori statici o dinamici dell'immagine, ed è questo il fattore che consente a quelle immagini (costruite in larga misura di materiali di riuso) di apparire "vive" ad un lettore contemporaneo. È la prima volta, nella letteratura occidentale alla fine del Medioevo, che gli dèi sfilano in questo modo davanti ad uno spettatore, con una immediatezza sintetica basata sullo "scorciamento" della notizia proveniente dalla fonte mitografica (nella quale il dettaglio iconografico era sempre esplicitamente legato ad un significato allegorico), e nella costante contaminazione con fonti letterarie e poetiche (Marziano Capella, Virgilio, Stazio, Lucano, Ovidio, Claudiano).

La visualizzazione sintetica del mito in pochi tratti memorabili doveva essere passata attraverso un lavoro compositivo difficile e complesso su cui Petrarca tornò negli anni successivi¹⁰. In molti casi, Petrarca si riprometteva di verificare i testi di riferimento, distinguendo esattamente tra le favole mitologiche («attende fabulam», ad *Afr.* III 116-117: il ratto di Europa nel *Liber Ymaginum Deorum*, 15,2, ed. Bode pp. 253-254), e le vicende "storiche" («attende historiam»: una postilla usata frequentemente, non a caso anche accanto al ricordo delle imprese di Ercole, *Afr.* III 400). Si confronti ad esempio l'immagine di Saturno (*Afr.* III, 143-148) con il testo di base del *Liber Ymaginum Deorum* (1,1, ed. Bode p. 153):

⁹ M. Feo, *Il sogno di Cerere e la morte del lauro petrarchesco*, in *Il Petrarca ad Arquà*, Padova, Antenore 1975, pp. 117-148; Fera, *La revisione*, cit., p. 98. Da notare l'incertezza di Petrarca per *inamena*, postillato con "vel incompta", per indicare come un dettaglio accidentale l'aspetto trascurato di Proserpina.

¹⁰ Un lavoro testimoniato almeno dalle postille già ricordate, tramandate dal codice Laurenziano Acquisti e Doni 441 (Fera, *La revisione*, cit.).

Inde autem incesso gravior tristisque senecta,
Velato capite et glauco distinctus amictu,
Rastra manu falcemque gerens Saturnus agresti
Rusticus aspectu natos pater ore vorabat;
Flammivomusque draco caude postrema recurve
Ore tenens magnos sese torquebat in orbes.

Hunc maestum, senem, canum, caput glauco amictu coopertum habentem, filiorum suorum voratorem, falcemque ferentem, draconem etiam flammivomum, qui caudae suae ultima devorat, in dextra tenentem, inducunt¹¹.

Petrarca aveva annotato, a margine del verso 144, un "attende Virgilium", che rinviava evidentemente alla descrizione del dio Tiberino apparso in sogno ad Enea, riecheggiata dall'anonimo mitografo che forse già contaminava l'immagine di Giuturna, «caput glauco contextit amictu» (*Aen.* 12, 885):

Huic deus ipse loci fluvio Tiberinus amoeno
populeas inter senior se attollere fronde
visus: eum tenuis glauco velabat amictu
carbasus et crinis umbrosa tegebat harundo¹².
(*Aen.* 8, 31-34)

Proponeva poi di correggere *vorabat* con *necabat*, per ragioni probabilmente stilistiche, ma anche per allontanarsi da una dipendenza troppo scoperta dal *Liber Ymaginum*, e per creare un'immagine più violenta, degna dell'inferno dantesco: il padre non solo «divora con la bocca» i suoi figli (*ore vorabat*), ma addirittura li uccide (*ore necabat*), li addenta ancora vivi. Sul verso 148 si addensano inoltre le varianti *trahens* su *tenens*, *corpus* su *sese*, *sinuabat* su *torquebat*, che danno un maggiore risalto visuale all'attorcersi del corpo del drago.

¹¹ «Poi, dal passo più pesante, triste per la vecchiaia, un velo sulla testa, ornato di mantello azzurro e brandendo un rastrello e una falce, il padre Saturno, rozzo per quell'aspetto campagnolo, divorava i propri figli; e un drago vomitante fiamme mordeva l'estremità della curva coda, e si avvolgeva in grandi spire»; «Raffigurano Saturno triste, canuto, la testa coperta da un mantello azzurro, divoratore dei propri figli, portatore di falce, e recante nella destra anche un drago vomitante fiamme, che si divora l'estremità della coda» (tr. mie).

¹² «A lui il dio stesso del luogo, Tiberino dal corso ridente, tra i pioppi, il vegliardo, sembrò levarsi sotto le fronde: sottile lo velava un ceruleo manto di lino e i capelli copriva un'ombrosa canna» (tr. C. Carena).

Anche senza queste postille, il Saturno petrarchesco, rispetto a quello del mitografo, aveva già acquistato nuova vita, movimento, con dettagli nuovi rispetto alla tradizione: la mestizia, ipostasi della cosmogonica tragedia familiare (l'uccisione dei figli), si riflette nel lento incedere del vecchio, di cui è accentuato il tratto sacerdotale, rituale (evidente nella fonte virgiliana), di una religione delle origini agresti, per la quale il sacrificio umano ha un misterioso carattere di fecondazione della terra.

Nell'ambito di una più generale *restitutio antiquitatis* che coinvolge tutti gli aspetti della vita e dell'*humanitas* della civiltà antica (quella *restitutio* che è alle basi dell'umanesimo), Petrarca cerca così di ricostruire la *pristina forma* degli dèi pagani come essa avrebbe potuto apparire nell'immaginario degli antichi, incarnata nelle forme storiche dell'espressione letteraria ed artistica.

Il metodo è empiricamente filologico, nel senso che Petrarca non si accontenta di seguire un'unica fonte mitografica, ma ne confronta diverse per aggiungere dettagli iconografici importanti, così come nella critica testuale inizia a collazionare i codici in suo possesso con altri testimoni, per risalire ad un testo immune dagli inquinamenti della tradizione medievale. Come se fossero lezioni corrotte di un codice deteriore, verranno così gradualmente espunte le immagini consuete dell'iconografia mitologica medievale testimoniate dalla miniatura gotica, proiezione di un mondo cortese-cavalleresco ormai in declino, con i suoi *clichés* di dèi incoronati e vestiti come imperatori, paladini, cavalieri, dame della *res publica christiana*. Petrarca crea in questo modo un nuovo repertorio iconografico, che sarà recepito immediatamente dai contemporanei, da Bersuire all'anonimo che, nella seconda metà del Trecento, compendierà Bersuire in un *Libellus de imaginibus deorum*, utilizzato da Chaucer per la *Hous of Fame* e il *Knigh's Tale*, ma anche dagli artisti del Gotico internazionale e dell'incipiente Rinascimento.

Il brano del III libro dell'*Africa* rappresenta inoltre l'unico momento in cui Petrarca raccoglie *ordinate* il suo sapere mitologico: una sorta di manifesto programmatico delle conoscenze acquisite, e delle possibilità di ricreazione originale offerte dallo strumento poetico, sintesi delle figure mitologiche già utilizzate nelle rime volgari degli anni precedenti (Apollo e Dafne, Medusa e Atlante, Diana e Atteone). Se appare chiara la rinuncia all'organizzazione della materia in forma di trattato (come avrebbe fatto in seguito Boccaccio), resta nondimeno pos-

sibile ricostruire la personale enciclopedia mitografica di Petrarca, la prima costruita con tale ampiezza e profondità dopo la fine dell'antichità. Punti di riferimento privilegiati, prima ancora dei testi mitografici, sono i poeti classici avidamente letti in gioventù: innanzitutto il Virgilio Ambrosiano, lo splendido codice fatto allestire dal padre Petrarco su progetto dello stesso Francesco intorno al 1325 (ma sottratto l'anno successivo e recuperato nel 1338), con le opere virgiliane commentate da Servio, ma anche l'*Achilleide* di Stazio, quattro odi di Orazio e l'*Ars maior* di Donato. Intensamente postillato, il codice rivela una intensa trama di rapporti con altre letture petrarchesche, soprattutto Cicerone, Orazio, Lattanzio, Macrobio, le epistole di Seneca, e, per la materia mitologica, principalmente le *Metamorfosi* di Ovidio, e il *Liber Ymaginum* (indicato col nome di *Albericus/Albricus*)¹³. Le odi di Orazio derivavano dalla contemporanea acquisizione dell'Orazio Morgan (New York, Pierpont Morgan Library, M 404), altra fonte fondamentale di citazioni mitologiche, cui nel 1347 si sarebbe aggiunto l'Orazio Laurenziano 34,1¹⁴. Proprio la fase più intensa di lettura dell'Orazio Laurenziano avrebbe ispirato l'alto omaggio ad Orazio come guida nel mondo del mito (e poi nell'esaltazione della grande storia di Roma) nella *Familiare* xxiv, 10, indirizzata al poeta antico, in cui la rassegna degli dèi riecheggia volutamente, sintetizzandola, la descrizione dell'*Africa*¹⁵:

¹³ A. Nebuloni Testa, *Su alcune postille del Virgilio Ambrosiano*, in *Vestigia. Studi in onore di G. Billanovich*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 475-484; G.C. Alessio, G. Billanovich, *Petrarca e il primo Umanesimo*, Padova, Antenore, 1996, pp. 3-40; M. Feo, *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. iv, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1988, pp. 53-60; G. Billanovich, *Un libro del ragazzo Petrarca*, in «Studi petrarcheschi», n.s., xi, 1994 [1999], pp. 129-136.

¹⁴ Billanovich, *Petrarca e il primo Umanesimo*, cit., pp. 41-48.

¹⁵ «Te or m'è dolce di seguir per boschi / nascosti, e visitar le ombrose valli / e le sorgenti ed i purpurei colli / e i verdi prati e i freddi laghi e gli umidi / antri, sia che ti piaccia al vago gregge / render Fauno propizio o Bromio fervido / visitar, e la dea bionda, che amica / è del pampineo dio, con silenziosi / riti onorare; o celebrar col canto / Venere, d'ambi bisognosa, e i queruli / lamenti delle Ninfe, e i lievi Satiri / e le Grazie dal nudo corpo roseo, / o la gloria e l'onore d'Ercole forte / e gli altri figli dell'incestuoso / Giove, Marte col grave elmo e Minerva / con l'egida, dei crini della Gorgone / adorna, o i due figli di Leda, stelle / a noi propizie, che le navi guardano / sotto i flutti celandosi, e Mercurio / arguto padre della lira; il biondo / Apollo tu col canto onori, mentre / la bella chioma nello Xanto lava, / e la sorella sua, della faretra / armata, che le fiere insegna, e i sacri / cori delle Pieridi; le tue / parole, più che in duro marmo incise, / serbano il nome degli antichi e nuovi / Eroi scolpito eternamente, e il tempo / non li cancella» (trad. di E. Bianchi). Cfr. M. Feo, *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia Oraziana*, vol. iii, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 405-425.

Te nunc dulce sequi saltibus abditis,
 Umbras et scatebras cernere vallium,
 Colles purpureos, prata virentia
 Argentesque lacus antraque roscida; 10
 Seu faunum gregibus concilias vagis,
 Seu pergis Bromium visere fervidum,
 Fulvam pampineo sive deam deo
 Affinem tacitis concelebras sacris,
 Amborum Venerem seu canis indigam, 15
 Seu nimphas querulas et satyros leves
 Et nudas roseo corpore Gratias,
 Seu famam et titulos Herculis improbi,
 Incestique aliam progeniem Iovis,
 Martem sub galea, Palladis egida 20
 Late gorgoneis crinibus horridam,
 Ledeos iuvenes, mitia sidera,
 Tutelam ratiū, fluctibus obrutos,
 Argutum cithare Mercurium patrem;
 Verbis auricomum pectis Apollinem, 25
 Et Xantho nitidam cesariem lavis,
 Germanam pharetra conspicuam et feris
 Infestam, aut choreas Pyridum sacras:
 Sculpunt que rigido marmore durius
 Heroas veteres sique forent, novos, 30
 Eternam meritis et memorem notam
 Affixam calamo, nequa premat dies.

(Fam. xxiv, 10,7-32)

Ma era soprattutto Ovidio che offriva al giovane Francesco una vastissima materia mitologica, di cui la tradizione medievale aveva collaudato tutte le possibilità di interpretazione allegorica, fino a Giovanni del Virgilio, che esponeva le *Metamorfosi* a Bologna negli anni in cui il figlio di ser Petracco vi studiava il diritto (1320-1326). Allo stesso periodo e agli stessi luoghi probabilmente è databile l'allestimento (e credo anche l'acquisizione da parte di Petrarca) dell'*Harleiano* 3754 (Londra, British Library), massiccio e non agile *omnibus* della poesia antica, sicuramente un testo di servizio rispetto ad altri codici riconosciuti da Petrarca come più antichi o più autorevoli, ma con il vantaggio di recare contemporaneamente le opere di Virgilio, Orazio, la *Tebaide* di Stazio (libri I-VI), Lucano, Persio, Giovenale, e infine le *Metamorfosi* di Ovidio (attualmente solo i libri

I-VI, ai ff. 160r-173v)¹⁶. Solo la mutila sezione ovidiana presenta postille giovanili limitate a brevi *notabilia*, di solito preceduti dalle indicazioni, spesso correlate, «Fabula», «Mutatio», «Nativitas», oltre a precisazioni di carattere retorico: «Comparatio», «Adaptatio», «Descriptio», «Topographia», «Apostropha», «Similitudo», «Oratio» (un'unica ampia nota sul nome Libero, derivata da Fulgenzio, è nel margine inferiore di f. 170ra). Si tratta di interventi abbastanza regolari, quasi su ogni favola, evidentemente finalizzati ad una strategia globale di lettura del testo anche retorico-grammaticale (come nell'insegnamento di Giovanni del Virgilio), e alla compilazione di un personale repertorio di *fabulae*, tra le quali scivolano appena, in margine alla storia di Apollo e Dafne (Ov. *Met.* I, 452-567), le postille (gravidie di sviluppi futuri) «Fabula Daphnes» (f. 162ra), e «Mutatio Daphnes in laurum arborem» (f. 162va).

Rispetto ai trattati mitografici, Ovidio insegnava a Petrarca anche la tecnica di racconto del mito, e di visualizzazione, di creazione di immagini memorabili. Sullo stesso piano si colloca il *De raptu Proserpinae* di Claudiano, letto e postillato nel codice Parigino latino 8082, con minore sistematicità rispetto all'Ovidio Harleiano, ma con interessanti rinvii e intense agnizioni intertestuali: f. 2v, «Mater Martis. Require 5 Fastorum in festo Flore» (*De raptu* 1, 136); ff. 9v, «Platonice» (*De raptu* 3, 27), 11v «Virgiliane» (*De raptu* 3, 160), 13v «Virg.» (*De raptu* 3, 417 e 428)¹⁷.

Molti anni dopo, oltre il 1366, la lettura della traduzione latina di Leonzio Pilato dell'*Iliade* e dell'*Odissea* (Parigino latino 7880 I-II) consentirà di verificare per mezzo della conoscenza diretta di Omero l'intero sistema mitografico, distinguendo attentamente tra *fabula* e *historia*, e restituendo maggiore precisione (*graeca veritate*) ai nomi ed epiteti di dèi ed eroi, spesso indagati con il vecchio metodo etimologico. L'ultimo Petrarca si lancerà nella lettura dei poemi omerici, e nella scrittura delle postille, con giovanile e contraddittorio entusiasmo, riprenderà le tecniche consuete di interpretazione allegorico-

¹⁶ A.C. de La Mare, *A palaeographer's Odissey*, in *Sight and insight. Essays on art and culture in honour of E.H. Gombrich at 85*, ed. by J. Onians, London, Phaidon, 1994, pp. 89-107 (= 99 e 107 n. 20); L. Marcozzi, *Petrarca lettore di Ovidio*, in *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, a c. di E. Russo, «Studi (e testi) italiani», vol. 6, Roma, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», 2000, pp. 57-106; Id., *La biblioteca*, cit.

¹⁷ P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, Nouv. éd., Paris, Champion, 1907, vol. I, pp. 202-204; Feo, *Il sogno di Cerere*, cit.; Marcozzi, *La biblioteca*, cit., pp. 193-197.

morale, naturale, storica ed evermeristica, scontrandosi spesso con le oscurità e la rozzezza della traduzione leontéa (e fermandosi all'inizio del II libro dell'*Odissea*)¹⁸.

Accanto ai poeti, i mitografi. All'inizio senz'altro Isidoro, con il capitolo *De diis gentium* delle *Etymologiae* (8,11), lettura giovanile nel codice Parigino latino 7595, acquistato dal padre a Parigi sempre verso il 1325¹⁹. Ma si aggiungono presto gli autori poi utilizzati all'inizio della composizione dell'*Africa*, in particolare nel III libro, intorno al 1338: Fulgenzio, il *Liber Ymaginum Deorum*, le *Enarrationes in Metamorphoses Ovidii* di Lattanzio Planciade. Tutti questi testi si trovano raccolti in un unico codice, il Parigino latino 8500, splendido prodotto dell'Italia settentrionale negli anni 1330-1340, che presenta i tre testi mitografici (privi però di postille petrarchesche) all'interno di un'ampia antologia: nell'ordine, il *Liber Mithologiarum* di Fulgenzio (ff. 1r-13v), rari testi di Ausonio (provenienti dal vetusto codice della Cattedrale di Verona) (ff. 14r-29v), il *Liber secularium litterarum* di Cassiodoro (ff. 30r-43v), il *De scholastica disciplina* attribuito a Boezio (ff. 44r-49r), il *De decem sybillis* (ff. 50r-51r), il *Liber Erithree Sybille* (ff. 51v-54r), il *De pomo* attribuito ad Aristotele (ff. 54v-56v), le *Enarrationes ovidiane* di Lattanzio (ff. 57r-70r), Prudenzio (ff. 75r-82r), e infine il *Liber Ymaginum*, con il titolo *Poetarius compositus ab Alberico viro illustri ac doctissimo* (ff. 83r-105r)²⁰.

Il ricco apparato figurativo, ultimato per alcune sezioni (Ausonio, Cassiodoro, Boezio, Aristotele), è stato lasciato incompleto sia per Fulgenzio che per il *Liber Ymaginum*, come se il miniatore, avvisato di non derivare le proprie figure dall'antigrafo o dalla tradizione corrente, attendesse un succinto ma preciso programma iconografico, aderente al testo ed alla ricostruzione "filologica" delle immagini degli dèi. Se è possibile convenire che Petrarca non avrebbe potuto essere committente né acquirente di questo lussuoso manoscritto, non si riesce però ad abbandonare l'impressione che solo lui, alla fine degli anni Trenta, avrebbe potuto progettare questo tipo di raccolta (con l'inserito ausoniano, straordinario dal punto di vista filologico), contemporaneamente ad altri tre codici come il Cicerone ora a Troyes (Bibl.

¹⁸ Nohac, *Pétrarque*, cit., vol. II, pp. 165-188; Marcozzi, *La biblioteca*, cit., pp. 197-203.

¹⁹ Billanovich, *Petrarca e il primo Umanesimo*, cit., pp. 18-22, 48-50, 319-321.

²⁰ Nohac, *Pétrarque*, cit., vol. I, pp. 204-212; G. Billanovich, *Quattro libri del Petrarca e la biblioteca della cattedrale di Verona*, in «Studi petrarcheschi», n.s., VII, 1990, pp. 233-262; Marcozzi, *La biblioteca*, cit., pp. 132-133.

Mun. 552), l'Apuleio-Frontino-Vegezio-Palladio (Vat. lat. 2193) e il Flavio Giuseppe (Par. lat. 5054). Progettare per chi? Forse per conto di un grande signore ecclesiastico, o meglio ancora laico, come avrebbe potuto essere il grande amico e mecenate Azzo da Correggio, che con Guglielmo da Pastrengo era passato ad Avignone nel 1335, ospitando poi Petrarca a Parma nel 1341-42 e nel 1343-45: e Guglielmo fin da allora avrebbe potuto essere tramite per alcuni testi d'origine veronese. Una simile ipotesi permetterebbe di spiegare la conoscenza precoce dei mitografi, prima dell'esecuzione del codice, su antigrafii già posseduti da Petrarca; l'utilizzazione di uno di quei testi nei *Rerum memorandum libri* (Parma 1343-1345)²¹; e soprattutto la singolare coincidenza cronologica del lavoro capillare di ricostruzione testimoniato dal III libro dell'*Africa* (1338-1339) con il non compiuto programma iconografico del *Liber Ymaginum* nel codice Parigino.

2. «Omnes dii gentium daemonia»

Considerato mitografo moderno dal Bersuire alla pari dell'autorità degli antichi, Petrarca condivide invece, sul piano teorico, la critica della mitologia classica perseguita dal razionalismo stoico e dalla tradizione cristiana patristica. È una linea riconoscibile anche in altre questioni, come la condanna dell'astrologia e della previsione del futuro, fondata sul *De divinatione* di Cicerone e sul *De diversis quaestionibus* di Agostino²², o ancora lo scetticismo nei confronti del potere divinatorio dei sogni (enunciato ma anche sottilmente contraddetto nella lettera del 1343 a Giovanni d'Andrea, *Fam.* V, 7). Per la mitologia pagana, valevano in prima istanza gli avvertimenti di Agostino, dalle *Confessioni* al *De doctrina christiana*, in cui le favole antiche, e le opere poetiche che le tramandano, sono decisamente qualificate *figmenta*, finzioni pericolose per l'anima e per il cammino spirituale del cristiano. Ad Agostino Petrarca accosta la lettura di Cicerone (il *De natura deorum*) e delle *Divinae institutiones* di Lattanzio, che ammette la possibilità di un'interpretazione allegorica dei *figmenta* poetici

²¹ Nel capitolo *De Sybillis* (IV, 30), in cui si cita esplicitamente il *Liber* della Sibilla Eritrea, che avrebbe profetizzato l'impero di Roma e la nascita di Cristo.

²² *Fam.* III, 8. Cfr. in generale C. Vecce, *Il mito nelle Familiari*, in *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca*, a cura di C. Berra, Milano, Cisalpino - Istituto Editoriale Universitario, 2003, pp. 149-165.

che, rivestiti di una *littera* falsa, possono celare verità nascoste: fisiche e filosofiche per gli stoici, morali e teologiche per i cristiani. In questa sintesi, richiamando la celebre lettera di san Girolamo [Ep. 22, 30,4], Petrarca non ha difficoltà a considerarsi sia ciceroniano che cristiano:

Neve a Cicerone digrediar, sepe ille quidem deos nominat seculi sui morem sequens; quin et volumine integro deorum naturam tractat, ubi si acrius attendatur, deorum turbam et inania nomina non tam celebrat quam irridet ac detegit; et certe ubi ex proposito loquitur, unum Deum eumque principem mundi que rectorem vocat. [Cic. *De nat. deor.* 2, 35, 90; *Somn. Scip.* 8, 19] Et licet, ut sepe dixi et scripsi, forte paratum veritati periculum timeret, alicubi tamen ingenue fassus est non convenire philosopho dicere "deos esse" [*De inv.* 1, 29, 46]²³. (*Fam.* XXI, 10,10-11)

Gli dèi pagani, se anche esistessero, sarebbero assimilabili a dèmoni, come affermano i Salmi e san Paolo, citati spesso da Petrarca: «Omnes dii gentium daemonia» [Ps. 95,5]; «quae immolant Gentes, daemoniis immolant, et non Deo» [I Cor. 10,20]²⁴. La memoria del versetto del salterio sarebbe tornata molti anni dopo, quando sulle pagine del Parigino latino 7880, la traduzione latina dell'*Iliade*, Petrarca credette di trovare, per ammissione dello stesso Omero, la prova della natura demoniaca degli dèi antichi: al f. 4r, sul margine del verso latino di Leonzio «Iovis cum demonibus aliis» (corrispondente *ad verbum* a Il. 1, 222: Διὸς μετὰ δαίμονας ἄλλους) avrebbe allora annotato: «Omnes dei gentium demonia. Notanda confessio testis huius antiquissimi et maximi»²⁵.

Non mancano così, in Petrarca, gli inviti espliciti (derivati dai polemist cristiani) a rivolgere la preghiera non agli dèi "falsi e bugiardi", ma all'unico vero Dio, a Cristo, alla Vergine²⁶. Giove viene ricordato (come nel primo *Trionfo d'Amore*) con disprezzo per la sua libidine,

²³ «E per non scostarmi da Cicerone, è vero che egli nomina spesso gli dei seguendo il costume del suo tempo; anzi, in un libro intero tratta della natura degli dei, nel quale, chi guardi attentamente, più che esaltare deride e smaschera la schiera degli dèi e i loro nomi; ma è un fatto che quando parla di proposito, riconosce un solo Dio e lo chiama "Signore e reggitore del mondo". E sebbene, come spesso ho detto e scritto, temesse forse i pericoli della verità, in un certo luogo liberamente dichiarò non convenire a un filosofo dire che "vi sono gli dèi"» (tr. di E. Bianchi).

²⁴ Cfr. ad esempio l'accento all'oracolo di Apollo in una lettera a Lapo da Castiglione (1355): *Fam.* XVIII, 12,2.

²⁵ Nohac, *Pétrarque*, cit., vol. II, p. 178.

²⁶ A Omero, Petrarca dice di pregare non Apollo ma il vero Dio: «illum non Apollinem tuum sed meum verum ingenii Deum precor» (*Fam.* XXIV, 12,16).

che lo spinge a trasformarsi in oro per conquistare Danae, mentre Dio ama la pudicizia e disprezza l'oro: «Quod sciens Iupiter, ut custodite mulieris pudicitiam rapturus ferreas portas effringeret, in imbrem aureum se se vertit; tali deo dignum opus. Deus autem noster, quicquid sui agant successores, ipse pudicitiam amat, aurum spernit, avaritiam detestatur» (*Fam.* XX, 1,27)²⁷. Infine, il passaggio dagli dèi "falsi" al cristianesimo appare già evidente nella *peregrinatio* antiquaria romana del 1337, di fronte al Pantheon, "strappato" a Cibele dalla Vergine: «hoc opus Agrippe, quod falsorum deorum matri veri Dei mater eripuit» (*Fam.* VI, 2,12).

Se non sono del tutto "falsi", i contenuti dei miti possono essere utilizzati innanzitutto in chiave storica, che permette il passaggio da una materia favolosa e difficilmente verificabile alla certezza documentaria e razionale dell'*historia*. In quest'ottica, le divinità pagane non sono altro che uomini di eccezionale forza e valore, esistiti realmente, divinizzati e trasformati in idoli nel ricordo degli antichi popoli: «Quos pagani deos asserunt, homines olim fuisse produntur» (Isidor. *Etym.* 8, 2). La posizione dell'evemerismo, continuata dagli apologisti cristiani e dai Padri della Chiesa (Clemente Alessandrino nella *Cohortatio ad gentes* e Lattanzio), porta sul piano storico alla concordanza cronologica parallela tra la storia biblica e la storia dei pagani, nel *De civitate Dei* di sant'Agostino e nel *Chronicon* di Eusebio: un testo, quest'ultimo, che, nella continuazione di Girolamo e dello Pseudo-Prospero, sappiamo letto e postillato con attenzione da Petrarca, proprio per le questioni di cronologia tra storia biblica e miti pagani²⁸. Non dèi, quindi, ma campioni del genere umano, dotati di una loro realtà storica, rintracciabile nell'attenta analisi delle favole dei poeti, e ai quali la tradizione medievale (codificata da Pietro Comestore nelle appendici all'*Historia scholastica*) aggiunge un'altra gloria, quella di essere stati degli "iniziatori", degli "inventori" nel cammino della civiltà: l'arte della guerra, le arti, le lettere, la coltura dell'olivo e della vite²⁹.

²⁷ «Questo ben sapendo, Giove, per togliere la pudicizia alla fanciulla ben guardata e rompere le ferree porte della sua prigione, si mutò in pioggia d'oro; impresa degna di un tal dio. Ma il nostro Iddio, qualunque cosa facciano i suoi successori, ama la pudicizia, sprezza l'oro, detesta l'avarizia» (tr. di E. Bianchi). Cfr. Par. lat. 7880-1, f. 135r, postilla a Il. XIV 315: «Libidines Iovis multe. Pulcer deus insanorum miserorum».

²⁸ Billanovich, *Pétrarca e il primo Umanesimo*, cit., pp. 210-212.

²⁹ F. Petrarca, *De vita solitaria*, I, 6, in *Prose*, cit., p. 358: gli inventori delle arti furono dalla superstizione degli antichi trasformati in dèi: Apollo per la cetra, Apollo e Esculapio per la medicina, Saturno e Libero e Cerere per l'agricoltura, Vulcano come fabbro; Osiride in Egitto per il

Il momento più avanzato di questo processo di storicizzazione e razionalizzazione del mito appare nell'opera petrarchesca maggiormente consacrata all'*historia*, il *De viris illustribus*, il cui proemio dichiara esplicitamente la finalità di raccontare storie reali, e non di fingere favole: «neque michi fabulam fingere sed historiam renarrare propositum est»³⁰. Dopo le prime fasi redazionali (1338-1339 e 1341-1343), l'originario disegno di celebrazione degli uomini illustri di Roma era stato ampliato (nell'ultimo soggiorno a Valchiusa, verso il 1351) anche alla storia greca e biblica, fino a comprendere le biografie di due eroi mitologici, Giasone ed Ercole (basate su Ovidio, Servio, Darete Frigio, Giustino, Lattanzio)³¹. Le loro esistenze sono considerate storiche e reali, anche grazie all'autorità di sant'Agostino, che considera la figura di Ercole posteriore a Mosè e Nino, e anteriore ad Abramo: «His temporibus [...] Mercurius fuisse perhibetur [...] posterior fuisse Hercules dicitur, ad ea tamen tempora pertinens Argivorum» (*De civ. Dei* 18,8); e proprio nella vita di Ercole, nell'interpretazione delle sue leggende, Petrarca si rende conto della difficoltà di ricostruire la storia, rispetto alla facilità affabulatoria dell'invenzione mitica: «De Hercule quidem, uti fabulas narrare per facile est, sic historiam texere difficillimum» (*De vir. ill., Hercules*, 1). Gli episodi più leggendari vengono spiegati in chiave razionale (i Centauri non erano semidèi dal corpo equino, ma «bellatissimum et equitandi peritissimum genus hominum»: *Hercules*, 2), oppure semplicemente sorvolati («et cetera, quorum longa narratio est, fabulosa pretervehar»: *Hercules*, 4).

La vita di Ercole si interrompe con l'episodio di Caco (*Hercules*, 5): non a caso, in corrispondenza dell'intersecarsi della sua leggenda con i miti italici, a loro volta legati all'origine di Roma, nel racconto di Livio (1, 7). E anche gli antichi dèi e semidèi italici sono interpretati come uomini che si distinsero sugli altri per forza, coraggio, saggezza. Se le loro avventure furono reali, allora dovrebbe essere possibile, secondo Petrarca, arrivare ad un'identificazione dei luoghi e delle vestigia del mito su base antiquaria. Momento chiave di questa "scoperta" delle antichità romane sembra essere il primo viaggio a Roma

lino, e Minerva ad Atene per l'olio e la lavorazione della lana. Ma resta forte lo scetticismo di Petrarca: «apud nos enim nulla de diis est quaestio» (*De otio* II, in *Prose*, cit., p. 760, 762, 796). Cfr. Marcozzi, *La biblioteca*, cit., pp. 152-163.

³⁰ F. Petrarca, *De viris illustribus*, Proemio, in *Prose*, cit., p. 220.

³¹ G. Martellotti, *Studi petrarcheschi*, a c. di M. Feo e S. Rizzo, Padova, Antenore, 1983, pp. 136-138.

nel 1337, raccontato nella *Familiare* VI, 2 a frate Giovanni Colonna, una vera e propria *descriptio Urbis* che supera la tradizione medievale dei *Mirabilia Urbis Rome*, costruendo sulle fonti classiche (Virgilio, Livio, Floro, Svetonio, l'*Historia Augusta*, Plinio il Vecchio) il primo itinerario umanistico della Roma antica, in cui tornano ad essere riconoscibili anche i luoghi del mito: «Hic Evandri regia, hic Carmentis edes, hic Caci spelunca, hic lupa nutrix et ruminialis ficus, veriori cognomine romularis» (*Fam.* VI, 2,5). La stessa *peregrinatio*, come è noto, servirà di base per l'entrata degli ambasciatori cartaginesi a Roma nel libro VIII dell'*Africa*, in cui torneranno ancora i miti italici (e quello di Ercole e Caco) dell'VIII dell'*Eneide*³².

Petrarca cerca di ricostruire con la massima fedeltà la geografia del mito, col duplice concorso delle fonti letterarie e dell'esperienza diretta, visitando i luoghi ed esaminando le rovine antiche: un'attitudine che sarà poi alla base dell'antiquaria umanistica. Ad esempio, nella raccolta dei geografi latini minori, a margine di una favola mitologica ambientata da Pomponio Mela nella valle del Rodano (2, 5,78), ha cura di postillare: «Nota fabulam. Nam locum nosti»³³. Nel 1343, nei Campi Flegrei (anche se non registra alcun particolare mitologico nella *Fam.* V 4, memoria della sua visita diretta), ha modo di vedere siti come l'ingresso degli Inferi, e l'Acheronte, postillando così nel Virgilio Ambrosiano sul corrispondente passo di Servio *ad Aen.* 6, 107: «Descriptio loci quem ante annos paucos diligentissime contemplatus sum oculata fide» (f. 131v)³⁴.

Alla tradizione evemeristica Petrarca continua ad accostare (ma solo a scopo poetico) quella fisica, naturale, di derivazione stoica, citando il *De natura deorum* di Cicerone «Physica ratio non inelegans inclusa est in impiis fabulas» [*Cic. De nat. deor.* 2, 24]. Nel *De sui ipsius et multorum ignorantia* (IV, 6) si ricorda (criticandola) l'opinione che gli antichi avessero potuto adorare un solo dio, ma chiamandolo con nomi diversi a seconda del suo manifestarsi nei diversi elemen-

³² M. Accame Lanziflotta, *Le Antiquitates Romanae di Petrarca*, in *Preveggenze umanistiche di Petrarca*, Pisa, ETS, 1993, pp. 213-240.

³³ Billanovich, *Petrarca e il primo Umanesimo*, cit., p. 170. Come è noto, la perdita raccolta fu derivata dal Vat. lat. 4929, ed è ora testimoniata da apografi successivi. Importante, per la storicizzazione geografica dei miti, è anche l'*Itinerarium breve de Ianua usque ad Ierusalem et Terram Sanctam* (cfr. F. Petrarca, *Itinerario in Terra Santa*, a cura di F. Lo Monaco, Bergamo, Lubrina, 1990).

³⁴ M. Feo, *Inquietudini filologiche del Petrarca: il luogo della discesa agli inferi (storia di una citazione)*, in «Italia Medioevale e Umanistica», XVII, 1974, pp. 115-183.

ti (Cerere per la terra, Nettuno per l'acqua, Giove per l'aria, Vulcano per il fuoco):

sane quodam loco dicti operis deum unum plurinomium Balbus idem afferre videatur; quo velut errorum clipeo uti solent stoici ad excusandas insanias deorum turbe, quasi diversis vocabulis nonnisi rem unicam designari velint et intelligi, ut sit scilicet exempli gratia deus unus, isque in terra Ceres dictus, Neptunus in pelago, in ethere Iupiter, in igne Vulcanus [Cic. *De nat. deor.* 1, 40]. Tamen hec excusatio et veritatis adumbratio quam sit frivola, quis non videt, qui, ut reliqua sileam, apud scriptores gentium preeminentiam inter se deorum discordiasque et bella sacrorumque diversitatem viderit? Deus enim verus, qui nisi unus esse non potest, neque se maior, neque se minor alicubi, cum semper et ubique idem ipse sit, neque aliquando secum discors esse potest aut fuisse, neque nunc ove nunc thauro, sed uno semper laudis ac iustitie et contribulati spiritus ac lacrimarum sacrificio delectatur. Unus ille in celo et in terra, una illi utrobique substantia, unum nomen. Illa quoque diversoria ac fictionum subterfugia, quod videntes philosophi que de Iove dicerentur Deo non convenire, duos Ioves, unum naturalem, alterum fabulosum, ut Lactantius ait, seu potius tres Ioves, ut ait Cicero, numerant hi qui theologi nominantur – deorum, inquam, theologi, non unius dei – quantas vires habeant et quanti extimanda sint precii, ne nimis a proposito deerrem, apud ipsum Lactantium Formianum qui queret, inveniet Institutionum suarum libro primo. Nam illud piget etiam attigisse quod et soles quinque totidemque Mercurios, totidem Dyonisios totidemque Minervas, quattuor vero Vulcanos, quattuor Apollines, quattuor Veneres, tres Esculapios, tres Cupidines, tres Dyanas dicunt, sex Hercules, ut Cicero ait, at, ut Varro, tres et quadraginta; neque illos pudet ea dicere, que nos pudeat audire, ne dicam credere³⁵.

³⁵ «Sembra che lo stesso Balbo parli di un Dio unico cui sarebbero assegnati più nomi, un ripiego cui gli Stoici ricorrono quasi come a uno scudo di protezione al loro errore, per giustificare la pazzia delle folle di dèi, come se con nomi diversi intendessero un solo Dio, quello che è chiamato Cerere, Nettuno, Giove, Vulcano rispettivamente con riferimento alla terra, al cuore, al cielo, al fuoco, ma quanto sia inconsistente questa giustificazione, questo modo di nascondere la verità, chi non lo vede fra quanti – per tacere del resto – hanno rilevato negli scrittori pagani l'ambizione degli dèi a prevalere l'uno sull'altro, le loro discordie, le loro guerre e la diversità dei sacrifici? Il vero Dio non può essere che uno solo, né maggiore, né minore di se stesso in un qualche luogo, perché è sempre e dovunque l'unico e lo stesso, e non può essere o essere stato in discordia con se stesso né rispetto al passato né rispetto al presente, e non si compiace del sacrificio ora di lode, di giustizia, di tribolazione spirituale, di lacrime. Egli è unico in cielo e sulla terra, unica è la sua essenza in ambedue i luoghi, unico il suo nome. Chi poi si porrà il quesito di quanto peso e di quanto valore abbiano certi sotterfugi e certi pretestuosi ripieghi – per esempio il particolare che i filosofi, accorgendosi di come non si confacesse a Dio le cose che si dicevano di Giove, immaginarono l'esistenza di due Giovi, uno naturale e un altro mitico, come dice Lattanzio, o, stando a Cicerone, addirittura di tre Giovi, secondo l'opinione dei cosiddetti teolo-

Petrarca continua d'altronde a utilizzare la modalità di interpretazione del mito in senso allegorico-morale, dominante nella tradizione esegetica applicata ai poeti antichi, soprattutto Virgilio ed Ovidio. In anni tardi (tra 1365 e 1367) scriverà a Federico di Geri d'Arezzo una lettera sulle allegorie poetiche di Virgilio, guidata dal principio che «fere nullus apud hunc poetam versus, sine tegmine est» (*Sen.* IV, 5)³⁶. Se Mercurio è figura dell'intelligenza, della consapevolezza, Venere lo è dell'amore fisico, della concupiscenza, e i dettagli del compiaciuto saggio iconografico applicato alla dea sono tutti precisamente interpretabili: «Habitum demum venatricis, quia venatur miserorum animas, arcum habet et comam ventis effusam, ut et feriat et delectet, et sit delectatio ipsa volatilis, et incostans, et ventosa ad extremum omnia»³⁷.

Nella tarda *Senile* confluiscono così abitudini di lettura già testimoniate nelle opere precedenti. La scelta di Paride per Venere è l'evidente allegoria di una scelta di vita voluttuosa: «Hoc equidem importari volunt per certamen illud trium deorum, in quo voluptuosus arbiter electus, falso penitus sed vulgari iudicio, Venerem lunoni pretulit ac Minerve, et precium iudice dignum fuit, voluptas blanda sed brevis, dulce principium amari exitus» (*Fam.* X, 5, 14: 1348, al fratello Gerardo)³⁸. I venti trattenuti nella reggia di Eolo sono le passioni nascoste nel petto (*Aen.* 1, 52-59 = *Secr.* p. 124), e Caco celato nell'oscurità della grotta è simbolo dell'ira: «Ubi passiones habitant, nubilum esse teterrimum et horrendas anime tenebras, ac rationis, ut proprie dixerim, eclipsim. [...] Nichil est enim quod eque tranquillitatem serenitatemque per-

gi (che si chiamano teologi degli dèi non dell'unico Dio) – troverà la risposta nel primo libro delle Istituzioni di Lattanzio, perché io non sia costretto a discostarmi troppo dal tema fondamentale. Infatti mi duole di aver anche solo accennato al fatto che i pagani sostennero l'esistenza di cinque Soli e di altrettanti Mercuri, Dionisi, Minerve, di quattro Vulcani, quattro Apolli, quattro Venere, tre Esculapi, tre Cupidi, tre Diane e sei Ercoli, stando a Cicerone, o addirittura quarantatre, stando a Varrone, e che non si vergognassero di dire cose che noi ci vergogniamo di ascoltare, non dico di credere» (tr. di A. Bufano).

³⁶ A. Noferi, *Frammenti per i 'Fragmenta' di Petrarca*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 683-695; Feo, in *Enciclopedia virgiliana*, cit., p. 72; E. Fenzi, *L'ermeneutica petrarchesca tra libertà e verità (a proposito di 'Sen.' IV, 5)*, in «Lettere italiane» 54, 2002, 170-209; Marcozzi, *La biblioteca*, cit., pp. 74-88.

³⁷ «Di cacciatrice ha la veste perché va d'anime a caccia, e stringe l'arco e sparge al vento le chioie per impiagare ad un tratto e per adescare, volubile sempre, incostante, e come il vento leggera e fugace» (tr. di G. Fracassetti).

³⁸ «Poiché ad esse appunto essi vollero alludere con la famosa gara delle tre dee, nella quale un giovinetto voluttuoso eletto arbitro, con un giudizio falso, ma conforme al costume del volgo, preferì Venere a Giunone e a Minerva, e il premio fu degno del giudice: un piacere blando ma breve, un dolce principio con esito amaro» (tr. di E. Bianchi).

turbet, nichil ubi tam clara testimonia lese mentis appareant, pallor vultus, confusa vox, membrorum tremor, obducta frons, elatum supercilium, ardentis oculi, celer anhelitus: hec sunt que iram in animis habitantem, velut eductum latebris Cacus, in lucem trahunt ac spectantibus visibilem representant» (*Fam.* XII, 14,4-5: 1352, al Barrili)³⁹.

Oltre l'apparente regolarità del metodo allegorico, Petrarca è però consapevole del fatto che la ricreazione degli *integumenta* nella poesia può portare ad una pluralità di sensi, non più controllabili dall'autore, ma attivati dall'interprete, dal lettore. Alle soglie della perdita di centralità del ruolo dell'autore moderno, cosciente della diffrazione potenzialmente infinita del proprio testo al momento della sua pubblicazione, Petrarca sente di poter applicare soprattutto alla materia mitologica le possibilità di un'interpretazione non univoca ma ambigua, sfuggente, che permetta di leggere le favole antiche come filigrana di una vicenda individuale, a sua volta proiettata sul piano di un'esemplarità universale. I miti trattati in questo modo diventeranno paradigmi che, attraverso la lezione di Petrarca, si trasmetteranno all'intera civiltà umanistica.

È questo il caso di figure come Orfeo, Anfione e Arione, incarnazioni della forza mirabile dell'eloquenza, della parola, della poesia, della musica (*Fam.* I, 9,7; III 22,6); e ancora come Ercole, generato per adulterio da Giove (*Fam.* X, 3,6), ed esempio, insieme ad Ulisse, di eroe inquieto: «Quiescere poterat Alcides, nisi eum virtus indomita non tantum duodenis laboribus ut memorant, sed mille laborum generibus excreret; quiescere poterat Ulixes, nisi inexplabile desiderium multa noscendi cuntis illum litoribus terrisque raptaret» (*Fam.* XIII, 4,10)⁴⁰. L'Ercole petrarchesco, campione dell'umanità in forza e in saggezza (e considerato un eroe "storico", la cui biografia confluisce nel *De viris illustribus*), apre una strada che porterà al *De laboribus Herculis* di Coluccio Salutati e alla grande fortuna del mito nel Rinascimento.

³⁹ «Dove stan di casa le passioni, ivi sono tette nubi e orrende tenebre dell'anima, e come un'eclissi della ragione. [...] Poiché nessuna com'essa turba il vivere tranquilli e sereni, nessuna mostra di più i sogni palesi di una mente malata: volto pallido, voce strozzata, tremito di membra, fronte corrugata, sopracciglia rialzate, occhi ardenti, respiro fitto; questi sono i sintomi che palesano e rendono evidenti a chi guarda, l'ira che cova nel petto come Caco tratto fuori dalla sua grotta» (tr. di E. Bianchi).

⁴⁰ «Poteva vivere in pace Alcide, se il suo indomito valore non l'avesse indotto non solo a quelle sue famose dodici fatiche, ma a molte altre; poteva vivere in pace Ulisse, se l'insaziabile desiderio di conoscere non l'avesse spinto per tutti i mari e per tutte le terre» (tr. di E. Bianchi).

Il nuovo tema introdotto da Petrarca è quello di Ercole al bivio, della scelta esistenziale tra le due strade (del bene e del male, della virtù e del vizio), espressa anche nelle *Familiari* e nel *Secretum* con la formula tradizionale del "bivio pitagorico", della "littera pythagorica" (*Fam.* III, 12,5; VII, 17,1; XII, 3,1; cfr. Lact. *Div. Inst.* 6, 3,6-18; Isidor. *Etym.* 1, 3,7). È nel *De vita solitaria* che il nome di Ercole compare finalmente associato al problema della scelta di vita:

Optimum quidem esset, nisi consilii inopia iugis adolescentie comes obstaret, ut ab ineunte etate circa unum aliquod vite genus apprehendendum quisque nostrum accuratissime cogitaret, nec ab eo calle quem semel elegeret, nisi magnis ex causis aut gravi necessitate diverteret. Quod initio pubertatis fecisse Herculem auctor Xenophon ille Socraticus, testis est Cicero. (I, 4,1)

Ipse Hercules in solitudine sanum illud consilium vite cepit, cuius libro priore mentionem feci, quando velut in bivio diu multumque hesitans, ad postremum spreta voluptatis via semitam virtutis arripuit, quam indefesse gradiens, non ad humane modo glorie verticem sed ad opinionem divinitatis evectus est. Quamlibet alte lateque ramos porrigat viri fama, si radicem queras, ad solitudinem erit animo recurendum⁴¹. (II, 13,4)

La restituzione è possibile, per Petrarca, grazie alla lettura attenta del brano del *De officiis* di Cicerone dedicato alla scelta interiore tra *voluptas* e *virtus* compiuta dal giovane Ercole (1, 117), testo che a sua volta riprendeva i *Memorabilia Socratis* di Senofonte (2, 1,21-34), in cui l'eroe, ritirato in solitudine, dialoga con Kakia e Areté. A differenza delle fonti antiche, Petrarca considera la scelta non più tra vizio e virtù, ma tra vita attiva e vita contemplativa. Ed è una scelta, nel *De vita solitaria*, che fa di Ercole una controfigura dello stesso Petrarca⁴², che

⁴¹ «Se il poco giudizio, compagno inesorabile dell'adolescenza, non costituisce un ostacolo, sarebbe certo un'ottima cosa che ciascuno di noi, fin dagli anni della giovinezza, riflettesse molto seriamente sul genere di vita da abbracciare, e non si allontanasse dal sentiero una volta scelto se non per ragioni importanti o per una grave necessità. Così fece Ercole, fin dai primi anni della sua giovinezza, secondo l'autorità di Senofonte il Socratico o la testimonianza di Cicerone»; «Lo stesso Ercole prese in solitudine quella saggia risoluzione della sua vita che ho ricordato nel libro precedente, quando, a lungo e molto esitando, come in un bivio, disprezzando la via del piacere imboccò alla fine il sentiero della virtù, e lo percorse, senza stancarsi, arrivando così non solo a toccare l'apice della gloria terrena, ma per essere ritenuto un dio. Per quanto la fama di quell'uomo distenda per lungo e per largo i suoi rami, se tu ne ricerchi la radice dovrai ritornare col pensiero alla solitudine» (tr. di A. Bufano).

⁴² Petrarca, *Prose*, pp. 332 e 550. Cfr. E. Panofsky, *Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig-Berlin 1930; Th. E. Mommsen, *Petrarch and the*

nel *Secretum* ricorda di aver preso, da giovane, la via di sinistra (*Secr.* III, 23). Ora, l'eroe solitario ha buone probabilità di presentare anche i caratteri distintivi della *melancholia*, associata a sua volta all'eccellenza dell'ingegno, e agli stati patologici determinati dalla passione erotica, come scrive Petrarca, citando Aristotele attraverso Cicerone (*Tusc.* I, 33,80): "omnes ingeniosos melancholicos esse"⁴³. Quel luogo dei *Problemata* citava, come *exempla*, le figure di grandi solitari, inquieti, destinati alla follia: Ercole *furens*, Aiace, Bellerofonte.

L'altro esempio di eroe instabile, condannato dal desiderio di conoscenza a vagare senza riposo, sarà quello di Ulisse, costruito da Petrarca sugli stessi materiali testuali già utilizzati da Dante, e sul canto xxvi dell'*Inferno*⁴⁴: «Homerus Ulixem suum, sub cuius nomine virum fortem et sapientem vult intelligi, terra marique iactatum fecit et carminibus suis toto pene orbe circumtulit» (*Rer. mem.* III, 87). Ulisse compare proprio nella lettera proemiale delle *Familiari*, diretta all'amico Socrate (Ludovico Santo) nel 1350, e incentrata sul tema del "viaggio" e dell'instabilità della vita (tema dominante nella parte iniziale del I libro). Petrarca, comparando i suoi "errori" a quelli di Ulisse, si pone all'estremità di una linea al cui centro (non dichiarata ma agevolmente riconoscibile da parte di un lettore contemporaneo) si colloca la figura di Dante: «Ulixeos errores erroribus meis confer: profecto, si nominis et rerum claritas una foret, nec diutius erravit ille nec latius. Ille patrios fines iam senior excessit; cum nichil in ulla etate longum sit, omnia sunt in senectute brevissima. Ego, in exilio genitus, in exilio natus sum» (*Fam.* I, 1,21-22)⁴⁵. E ancora il fantasma di Ulisse è presente

Story of the Choice of Hercules, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», xvi, 1953, pp. 178-92; K.A.E. Enekel, *Hercules in bivio und andere Scheidewege. Die Geschichte eine Idee bei Petrarca*, in *Acta Conventus Neolatini Torontonensis*, Binghamton, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1991, pp. 307-317; U. Rombach, *Francesco Petrarca ed Ercole al bivio*, in *Petrarca e la cultura europea*, a c. di L. Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Nuovi Orizzonti, 1997, pp. 55-70.

⁴³ N. Tonelli, *Solitudini e malinconie familiari*, in *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca*, cit., pp. 639-653.

⁴⁴ «Omero il suo Ulisse (nome dietro il quale si vuole intendere un uomo forte e sapiente) l'ha fatto vagare per terra e per mare, portandolo con i suoi versi in giro quasi per tutto il mondo» (tr. mia). Cfr. S. Carrai, *Il mito di Ulisse nelle Familiari*, in *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca*, cit., pp. 167-173.

⁴⁵ «Si può paragonare l'errare di Ulisse al mio errare; e senza dubbio, se la gloria del nome e delle imprese fosse la stessa, egli non vagò né più a lungo né più largamente di me. Egli lasciò la patria già vecchio (e se nulla durante la vita è lungo, tutto è in vecchiezza brevissimo); io generato nell'esilio, nell'esilio nacqui» (tr. di E. Bianchi).

quando Petrarca loda, nella celebre lettera del 1359 al Boccaccio, la fermezza con cui Dante continuò a consacrarsi agli studi e alla poesia, senza farsi distogliere da amori e affari terreni: «In quo illum satis mirari et laudare vix valeam, quem non civium iniuria, non exilium, non paupertas, non simultatum aculei, non amor coniugis, non natorum pietas ab arrepto semel calle distraheret» (*Fam.* XXI, 15,8)⁴⁶.

Nella *Fam.* IX, 13 a Philippe de Vitry (1350), anch'essa dedicata all'importanza del viaggiare come mezzo per accrescere la conoscenza, compare una breve sintesi dei viaggi di Ulisse, condotti "eroicamente" (come l'Ulisse dantesco) nonostante i legami di sangue e gli incanti e le avversità di sirene e mostri, con la finalità di tornare in patria «senex doctior»: un paradigma che porta Petrarca ad affermare che è proprio dell'animo nobile vivere per vedere «multas terras et multorum mores hominum»:

Ivit et ad Troiam atque inde longius Ulixes, maria lustravit ac terras, nec ante substitit quam urbem sui nominis occidentis ultimo fundasset in litore; et erat illi domi decrepatus pater, infans filius, uxor iuvenis et procis obsessa, cum ipse interea circeis poculis, Sirenum cantibus, Cycloperum violentiis, pelagi monstris ac tempestatibus decertaret. Vir erroribus suis clarus, calectis affectibus, neglecto regni solio et tot pignoribus spretis, inter Scyllam et Caribdim, inter nigrantes Averni vertices easque difficultates rerum ac locorum que legentis quoque animum fatigent, senescere maluit quam domi, nullam aliam ob causam quam ut aliquando senex doctior in patriam remearet. Et revera si experientia doctos facit, si mater est artium, quid artificiosum quid ve alta laude dignum speret? Boni villici est in proprio rure consistere [...] At nobilis inque altum nitentis animi est, multas terras et "multorum mores hominum vidisse atque observasse" memoriter⁴⁷. (*Fam.* IX, 13,24-27)

⁴⁶ «E in questo non saprei abbastanza ammirarlo e lodarlo; poiché non l'ingiuria dei concittadini, non l'esilio, non la povertà, non gli attacchi degli avversari, non l'amore della moglie e dei figliuoli lo distrassero dal cammino intrapreso» (tr. di E. Bianchi).

⁴⁷ «Andò a Troia e più lontano Ulisse, percorse mari e terre, né si fermò prima d'aver fondato nel lontano occidente una città col suo nome; e aveva a casa un padre vecchissimo, un figliuolo bambino, una moglie giovane insidiata dai Proci, mentre egli stava lottando con i beveraggi della Circe, i canti delle Sirene, la forza brutale dei Ciclopi, i mostri e le tempeste del mare. Uomo famoso per i suoi viaggi, rinculcati gli affetti, trascurati il regno e i suoi cari, preferì invecchiare tra Scilla e Cariddi, tra i neri abissi d'Averno, in mezzo a tali difficoltà di fatti e di luoghi che stancano anche l'animo di chi legge, piuttosto che a casa sua, per nessun'altra ragione, se non per tornare un giorno in patria più dotto. E in realtà, se l'esperienza rende più dotti, se è madre delle arti, che cosa di veramente bello e degno d'alta lode può sperare chi resta perpetuamente a guardia della casa paterna? È proprio del buon contadino starsene nel suo podere [...].

Una "nobile follia" che sarà espressa ancora (senza nominare Ulisse, ma citando lo stesso verso incipitario dell'*Odissea*) in una lettera del 1352 al Dandolo, come apologia del suo incessante peregrinare: «fateor iuvenile michi studium fuisse ut homerici carminis sententiam sequens, mores hominum multorum urbesque conspicerem, novas terras altissimos montes famosa maria laudatos lacus abditos fontes insignia flumina variosque locorum situs curiosissime contemplarer. Ita enim expedite compendioseque ac sine fastidio, imo vero multa cum voluptate, posse me doctum fieri rebar» (*Fam.* xv 4,7-8)⁴⁸. Per Petrarca, Ulisse è l'eroe della proiezione del sé verso l'esterno, verso la conoscenza del mondo e degli uomini; eroe tragico, perché condannato al fallimento, alla dispersione, al naufragio dell'io nell'infinito mare dell'essere. L'inesausta *concupiscentia visendi* che lo spinge a esplorare i confini del mondo, a percorrere i flutti del mare e le rotte degli oceani, è la stessa a cui Petrarca opporrà l'ammonimento delle *Confessioni* di Agostino, al culmine dell'ascensione sul Monte Ventoso: «Et eunt homines admirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et oceani ambitum et giros siderum, et relinquunt se ipsos» (*Conf.* 10, 8,15, cit. in *Fam.* iv, 1,27).

3. Poesia e metamorfosi del mito

Solo la poesia consentirà a Petrarca la piena metamorfosi dei miti antichi da materiali eruditi inseriti in strutture allegoriche a paradigmi della nuova condizione esistenziale e morale dell'intellettuale moderno.

Già l'*Africa* non limitava al III libro l'impiego della mitologia classica, ma, fedele alle regole del genere, e in particolare all'*Eneide* di Virgilio (intensamente annotata anche per le notizie mitologiche nel *Virgilio Ambrosiano*), presentava numerosi riferimenti a dèi ed eroi pagani. In generale, però, il poema era molto più legato alla storia (la grande storia di Roma, dello scontro di civiltà con Cartagine, secondo

Ma è proprio di un animo nobile che aspiri a nobili cose, osservare e ricordare molte terre e costumi d'uomini» (tr. di E. Bianchi).

⁴⁸ «Ti confesso che negli anni giovanili io ebbi desiderio di seguire la sentenza d'Omero, di conoscere cioè i costumi e le città di molti uomini, e ammirare nuove terre, altissimi monti, famosi mari, celebrati laghi, nascoste fonti, insigni fiumi e luoghi vari. Così mi sembrava che prestamente e brevemente e senza fatica, anzi con molto diletto, sarei potuto divenir dotto» (tr. di E. Bianchi).

la lezione di Livio) che al mito, alla leggenda. Gli dèi non intervengono negli eventi, determinati dall'azione degli uomini, e sono richiamati in funzione convenzionale, spesso citazionale, a livello di similitudine, di comparazione, di ostensione erudita: classici *tòpoi* mitologici sono l'invocazione alla Musa (accanto a quella a Cristo, colui che ha vinto gli dèi e l'inferno: «quem secula nostra deorum / victorem atque Herebi memorant», *Afr.* I, 1-18), la determinazione cronotopica o astronomica (I 155-156 «Tithonia [...] uxor»), il concilio degli dèi, presieduto da Giove, nel corso della battaglia di Zama (*Afr.* VII, 500-731: ma il re degli dèi pagani si atteggia a Dio cristiano, quando annuncia che scenderà presto sulla terra, incarnandosi uomo per liberare gli uomini dal dolore, vv. 710-712). Considerato nell'ambito di una visione sincretistica, la figura di Giove "moderator Olimpi" (e «stellantis Olimpi / rector», *Afr.* VII, 661-662) che consente la visione profetica del futuro nel sogno di Scipione (*Afr.* I, 172) si lega anche alla vulgata medievale dei trattati di oncirocritica (ripresa da Dante, soprattutto nella *Commedia*), per cui la conoscenza veridica delle cose future è possibile solo attraverso la loro riflessione nell'intelligenza divina.

Qualcosa di nuovo appare nel libro VIII, dove le divinità italiche legate al mito della fondazione di Roma vengono evocate (pur sulla filigrana dell'VIII dell'*Eneide*) nella situazione reale della visita dell'Urbe da parte degli ambasciatori cartaginesi, proiezione, come s'è visto, di una *peregrinatio* antiquaria tra le rovine romane, la stessa descritta nella lettera a frate Giovanni Colonna, memoria del viaggio del 1337 (*Fam.* VI 2)⁴⁹. Gode di un trattamento particolare la storia di Ercole, figura che viene già ora assunta da Petrarca ad emblema della condizione umana, nella sua lotta contro l'immanità e la ferinità, in imprese che vengono cantate da un giovane aedo nel palazzo di Siface (*Afr.* III, 378-405).

La discesa all'oltretomba dell'anima di Sofonisba offre infine l'occasione per una breve rassegna di personaggi mitologici esempi d'amore infelice, come Orfeo ed Euridice (*Afr.* VI, 1-73), mentre la descrizione della sua straordinaria bellezza, intessuta in una filigrana di riferimenti ad Apollo, Giove, Medusa, Venere, si conclude con l'affermazione di una «forma nulli cessura deorum» (*Afr.* V, 64), che richiama la contemporanea celebrazione della bellezza divina di Laura nelle

⁴⁹ Martellotti, *Studi petrarcheschi*, cit., pp. 28-43.

rime. Non a caso, allora, la tessera mitologica più interessante dell'*Africa* è inserita nello stesso quinto libro (probabilmente scritto a Selvapiana nel 1341), al punto di crisi della storia d'amore di Massinissa e Sofonisba, dopo l'ordine di lasciare la donna impartito da Scipione a Massinissa: la descrizione del tramonto del sole sull'oceano (*Afr.* v, 477-487) si apre con l'immagine di Febo in lacrime per la perdita di Dafne trasformata in alloro⁵⁰.

Litus ad Hesperium properans urgebat anhelos
Phebus equos. Forte ille memor quibus alma decore
Virginis Hemonie flagrasset pectora flammis;
Laureaque ante oculos stabat sua sacra, tremendo 480
Prodigio precepta sibi, tum vita relictis
Dura nimis, luctusque gravis, simul oscula trunco
Fixa diu tenero vitaeque abeunte tepenti;
Atque ideo, similes regis miseratus anores,
Intulit Oceano vultus lacrimosaque lavit 485
Ora cadens, Noctique suas permisit habenas.

Ora, proprio la figura di Dafne (ossessivamente presente, come vedremo, nella prima stagione poetica in volgare) domina la parte finale della *Collatio laureationis*, composta per l'incoronazione poetica romana del 1341⁵¹. Petrarca, dopo aver ricordato, con Lattanzio e Macrobio, che "poetas, sub velamine figmentorum, nunc physica, nunc moralia, nunc hystorias comprehendisse" (*Coll.* 9, 7), affronta l'interpretazione dell'oggetto che costituisce il fulcro simbolico della cerimonia romana, la corona d'alloro. Il lauro è odorifero per la fama che celebra condottieri e poeti, ombroso perché offre riparo agli studi, incorruttibile come la poesia eternatrice delle grandi imprese degli uomini; le sue fronde, accostate a chi dorme, favoriscono i sogni veritieri, così come la poesia nasconde la verità sotto un velo di finzione: "in scripturis poetarum, que non intelligentibus somnia videntur, veri-

⁵⁰ «Febo incalzava, accelerando, i cavalli ansanti verso il lido esperio. Ricordava forse di quali fiamme ardesse il bel petto della vergine emonia. Aveva sempre davanti agli occhi il suo sacro lauro, strappatogli da terribile prodigio, e la vita troppo dura per chi era stato abbandonato, e il lutto insostenibile, e allo stesso tempo i baci a lungo stampati sul tenero tronco, ancor tiepido per la vita che fuggiva. Così, compatendo il simile amore del re, immerse il viso nell'Oceano, ne lavò le lacrime, e affidò alla Notte le sue redini» (tr. mia).

⁵¹ C. Godi, *La "Collatio laureationis" del Petrarca nelle due redazioni*, in «Studi petrarcheschi», n.s., v (1988), pp. 1-27.

tas contenta monstretur" (*Coll.* 11, 12). La pianta, sacra ad Apollo, e legata quindi a poteri divinatori, introduce infine il racconto della sua origine mitologica, con aperta citazione della fonte ovidiana, ma anche delle *Derivationes* di Uguccone da Pisa, che indica in δάφνης la parola greca equivalente a *laurus*⁵²:

Et hinc fabule locus fuit, ut videlicet Dapnem amaverit Phebus: Dapnes enim grece – ut asserit Uguccone – Latine laurus est; que fabula apud Ovidium plenissime legitur, Methamorphoseos primo; nec istud sine ratione a poetis fingitur: quamvis enim arbor quelibet solis amica sit, a quo omnis eius vegetatio et vita descendit, illa tamen dignius, quam singularis viriditas gratia decoravit, dilecte titulum tenet et huius quidem viriditatis i<m>mortalitas, immortalitatem tam bello quam ingenio quesiti nominis prefigurans, causa fuisse potest cu<r> hac potissim<a> fronde et Cesares coronarentur et poete. (*Coll.* 11, 17)

Negli anni successivi, Petrarca applica in modo quasi scolastico l'interpretazione allegorica ricordata nella *Collatio* anche su un proprio testo, il *Bucolicum carmen*, all'interno di una tradizione, quella bucolica, per propria natura votata al travestimento ("poematis genus ambiguum": *Sine nomine, Praef.* 2). Tra le prime egloghe composte nel 1346 è *Amor pastorius* (*Buc.* III), dialogo tra il pastore Stupeo (Petrarca) e la bellissima Dane (Laura), figura di Dafne amata da Apollo ma anche della gloria inseguita dai poeti⁵³: ed è la donna, alla fine del lungo inseguimento, a promettere d'incoronare di lauro il pastore. Composta nel 1347, l'egloga *Parthenias* (*Buc.* I) viene interpretata allegoricamente in una celebre lettera al fratello Gherardo (1348): Apollo corrisponde a Cristo, la dea Pale alla Vergine, e infine il ciclope Polifemo ad Annibale (per una singolare ragione "storico-iconografica", derivata da Livio 22,2, e ripresa nella memorabile espressione *doge losco* della prima redazione del *Trionfo della fama*: *TF* 1a, 127): «Quod per Palem iurat Silvius, pastorale iuramentum est; Pales enim est pastorum dea; posset

⁵² «Di qui ebbe origine la leggenda che Febo amasse Dafne: infatti Dafne, lo dice Uguccone, è il nome greco del latino lauro. Questa leggenda è riportata tutta nel primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, e non è stata inventata senza ragione dai poeti: per quanto infatti ogni pianta sia amica del sole, da cui deriva ogni prosperare e la sua vita, l'alloro tuttavia, dotato per suo favore di singolare freschezza, mantiene più a buon diritto il titolo di pianta prediletta, e poiché la perennità di questo verdeggiare simboleggia l'immortalità della fama acquisita sia con le imprese guerresche che con l'ingegno, essa può essere stata la causa per cui cesari e poeti si coronassero soprattutto di queste fronde» (tr. di A. Bufano).

⁵³ M. Fco, *Per l'esegesi della III ecloga del Petrarca*, in «Italia Medioevale e Umanistica», x, 1967, pp. 385-401.

Ille quidem assidue, repeto, volucresque sagittas
 Atque arcum pharetramque agilem citharamque solebat
 Illuc ferre suam ramoque aptare virenti.
 Nescio quid (fateor, Socrates; tamen omnia nosti)
 Divinum ramis inerat; per gramina circum 360
 Ludere Amadriades passim Nimphasque videres.
 Hanc, superum rapido dum fulmine rex quatit orbem,
 Liquerat intactam, solio veneratus ab alto⁵⁸.
 (Buc. x, 351-363)

Ma la pianta, risparmiata dalla folgore di Giove, non resiste alla forza dei venti, e ne viene inesorabilmente sradicata:

Pestifer hinc eurus, hinc humidus irruit auster;
 Ac, stratis late arboribus, mea gaudia laurum
 Extirpant franguntque truces, terreque cavernis
 Brachia ramorum, frondesque tulere comantes⁵⁹.
 (Buc. x, 381-384)

L'improvvisa trasformazione del *locus amoenus* in *locus terribilis* è tipica della tradizione macrobiana e medievale di descrizione dell'*insomnium*: e la sapiente filigrana letteraria intessuta da Petrarca rimanda proprio, per l'immagine del lauro sradicato, al sogno di Cerere nel *De raptu Proserpinae* di Claudiano (3, 74-79). La tessera claudiana, lungi dall'essere una semplice citazione erudita, costituirà per Petrarca un elemento fondamentale nell'ambito della «coerente reinterpretazione della propria storia attraverso il mito di Cerere e di Proserpina»⁶⁰.

Di più, il sogno della morte di Laura, prodigiosamente collocato all'alba del 7 aprile del 1348 (come suggerisce l'inizio del secondo *Trionfo della morte*, alla fine della «notte che seguì l'orribil caso»),

⁵⁸ «Andrei per le lunghe se volessi dirti ogni cosa. Sorretta dal favore della madre natura e dal mio, quella pianta era cresciuta in tal modo che né Giove avrebbe a lei preferito Dodona o Creta, né Venere l'Idalio o Amatunte, né Diana l'Eurota, né Apollo Delo o la sua Cirra. Apollo, anzi ricordo, soleva assiduamente portarvi le alate saette, e l'arco, e l'agile faretra, e la sua cetra e appenderla al verde ramo. Non so che di divino era in quelle fronde (voglio aprirmi con te, o Socrate, sebbene tu conosca ogni cosa); intorno, sui prati avresti visto scherzare qua e là le Amadriadi e le Ninfe. Il re degli dei, quando scoteva la terra con il fulmine veloce, l'aveva lasciata intatta, venerandola dall'alto suo tronco» (tr. di G. Martellotti).

⁵⁹ «Quando ecco da una parte l'euro pestifero e dall'altra l'umido austro fanno impeto, e, atterriti gli alberi tutto intorno, sradicano la pianta d'alloro, la mia gioia, e truci la spezzano e ne portano le braccia e la chioma in fosse di terra» (tr. di G. Martellotti).

⁶⁰ Feo, *Il sogno di Cerere*, cit.

avrebbe potuto costituire il testo d'avvio nella prima invenzione dei *Trionfi*. Nella finzione di *Trionfo della morte* II, il poeta (che si trovava allora a Verona) riceve in sogno la visita di Laura, dialoga a lungo con lei, e viene a conoscenza della sua morte: solo in seguito, il 19 maggio, a Parma, avrebbe avuto certezza della ferale notizia, giunta per mezzo di una lettera dell'amico Socrate, e registrata sul foglio di guardia del Virgilio Ambrosiano.

Probabilmente i *Trionfi*, prima di assumere la forma e il titolo definitivi, nacquero non come racconto di una visione di sei "trionfi", ma come racconto di un sogno e di una visione, distinti tra loro: precisamente in quello che è ora il secondo *Trionfo della Morte* e nella prima redazione del *Trionfo della Fama*. Laura appare all'inizio circonfusa della luce dell'aurora («la bianca amica di Titone», *TM* II, 5), porge la mano al poeta, lo invita a sedere «in una riva / la qual ombrava un bel lauro ed un faggio» (*TM* II, 17-18), mentre il capitolo successivo, concluso il sogno, offre una visione di schiere di uomini illustri, tra i quali sono inseriti i «primi italici regi: ivi Saturno, / Pico e Fauno e Iano» (*TF* Ia, 118-119), e gli eroi mitologici, da «color ch'andaro al regno stigio: / Hercole, Enea, Thesco ed Ulisse» (*TF* Ia, 133-134) ai personaggi della guerra di Troia, e della saga della Tebaide (Ettore, Priamo, Dardano, Tros, Diomede, Achille, gli Atridi e gli Aiaci, Tideo e Polinice), fino alle Amazzoni (*TF* Ia, 136-147).

La cornice onirica avvolgerà in seguito tutte le visioni dei *Trionfi*, in cui (come nel catalogo degli dèi del III libro dell'*Africa*, e nel catalogo dei poeti nella *Laurea occidens*) le tecniche di descrizione ed elencazione, tipiche della poesia didascalico-allegorica medievale, prevalgono in maniera assoluta. La definitiva struttura trionfale in sei visioni, ciascuna delle quali comporta il superamento della precedente, introduce anche, nei capitoli del *Trionfo d'Amore*, un procedimento di rappresentazione dinamica che permette alle immagini di scorrere in un ampio movimento processionale, nel quale viene ben presto coinvolto anche lo spettatore Petrarca. Nella schiera dei vinti da Amore, gli dèi e i personaggi del mito, raccolti in serie frammiste a quelle di personaggi storici, sono dotati di piena autonomia dinamica, con una gestualità ripetitiva che perpetua all'infinito l'essenza della loro storia.

Il primo "trionfo" costruisce, come è noto, la macchina rappresentativa del carro trionfale di Amore, una visione di ispirazione classica destinata ad avere enorme fortuna figurativa nel Rinascimento, perché,

al di là delle possibilità di lettura allegorica, si basa su un impianto prevalentemente iconografico: «Vidi un victorioso e sommo duce, / pur com'un di color che 'n Campidoglio, / triumphal carro a gran gloria conduce» (TC I, 13-15). Il carro di fuoco è tirato da «quattro destrier vie più che neve bianchi» (TC I, 22), e sormontato da «un garzon crudo / con arco in man e con saette a' fianchi; / nulla teme, però non maglia o scudo, / ma su gli omeri avea sol due grand'ali / di color mille, tutto l'altro ignudo» (TC I, 23-27)⁶¹. È stato giustamente notato che ci troviamo di fronte a una «singolare *mixtio* di elementi classici e medievali in una sorta di paradosso gotico-*flamboyant*»⁶², a un ritratto ambiguo in cui Cupido presenta contemporaneamente i tratti del condottiero romano e del signore feudale, «giovenel mansueto, e fiero veglio» (TC I, 79), in una complessa contaminazione di fonti classiche (Varrone, Properzio, Apuleio, Servio, Isidoro) e medievali (dai mitografi al *Roman de la Rose* e a Francesco da Barberino), ma in cui emergono comunque, nell'invenzione del trionfo (TC I, 158-160), Ovidio (*Am.* 1, 2, 25-28), il *Cupidus cruciatus* di Ausonio, e Lattanzio: «non insulse quidam poeta triumphum Cupidinis scripsit, quo in libro non modo potentissimum deorum Cupidinem, sed etiam victorem facit, enumeratis enim amoribus singulorum, quibus in potestatem Cupidinis dicionemque venissent, instruit pompam, in qua Iuppiter cum ceteris diis ante currum triumphantis ducitur catenatus» (*Div. Inst.* 1,11)⁶³.

Scorrono le schiere dei vinti d'amore, divisi in eroi storici (TC I, 88-105), eroi mitologici (TC I, 106-147), e divinità pagane (TC I, 151-160). Nel primo gruppo Petrarca riconosce Enea, Teseo tra Fedra e Arianna, Ercole e Achille, Demofonte e Fillide, Giasone e Medea, Isifile, Elena e Paride, Enone, Menelao, Ermione e Oreste, Laodamia e Protesilao, Argia e Polinice, Erifile e Anfiarao. Ad eccezione del primo (Enea) e degli ultimi esempi (tratti dalla materia tebana di

⁶¹ Un piccolo saggio iconografico legato al primo *Trionfo d'Amore*, databile al 1359, è in RVF 151, vv. 9-11 (trascritto in Vat. lat. 3196, f. 5v): «Cioco non già, ma pharetrato il veggio; / nudo, se non quanto vergogna il vela; / garzon con ali: non pinto, ma vivo».

⁶² F. Petrarca, *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988, p. 74.

⁶³ «Argutamente un poeta compose un trionfo di Cupido, in cui presenta Cupido non solo come il più potente degli dèi, ma anche come il loro vincitore; infatti, dopo aver enumerato di ciascuno di loro gli amori per cui fossero caduti sotto il dominio d'Amore, apparecchia un corteo in cui Giove con tutti gli altri dèi viene trascinato in catene davanti al carro del trionfatore» (tr. mia). Cfr. E. Proto, *Il Petrarca e Ausonio*, in «Rassegna Critica della Letteratura Italiana», X, 1905, pp. 218-227; E. Panofsky, *Studi di iconologia*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 164-168; Martellotti, *Studi petrarcheschi*, cit., pp. 517-524.

Stazio), tutti gli altri rivelano un filo comune, sul quale si stratifica la memoria di altri classici: le *Eroidi* di Ovidio, che danno alle figure ritratte da Petrarca un esclusivo accento elegiaco alla loro tragedia d'amore. Infine, sfilano gli dèi del Pantheon pagano (detti «di Varro», con allusione alle perdute *Antiquitates rerum divinarum* di Varrone, citate da Agostino nel *De civitate Dei*), in un breve schema catalografico derivato dal III libro dell'*Africa*, e in cui risalta la punizione di Apollo (colpevole di aver irriso Amore) per mezzo dell'innamoramento per Dafne, figlia di Peneo (fiume di Tessaglia secondo uno dei geografi antichi più letti da Petrarca, Pomponio Mela, 2, 3,35):

Vedi Venere bella, e con lei Marte
cinto di ferro i pie', le braccia e 'l collo,
e Plutone e Proserpina in disparte 153
Vedi Iunon gelosa, e 'l biondo Apollo,
che solea disprezzar l'etate e l'arco
che gli diede in Tesaglia poi tal crollo. 156
Che debb'io dire? In un passo men varco:
tutti son qui in pregion gli dèi di Varro,
e di lacciuoli innumerabi carco 159
vèn catenato Giove innanzi al carro.
(TC I, 151-60)

Il secondo *Trionfo d'Amore* riprende invece la serie mitografica delle *Metamorfosi*, esaltando la visualizzazione dinamica dei «fabulosi e vani amori» (TC II, 169) legati ad incessanti vicende metamorfiche. Dopo la storia di Massinissa e Sofonisba (derivata evidentemente dal V libro dell'*Africa*) ed altri *exempla* storici, sfilano gli *exempla* mitici (TC II, 142-187): nell'ordine, Perseo, Andromeda «vergine bruna i begli occhi e le chiome» (144), Narciso «il vano amador che la sua propria / bellezza desiando fu distrutto» (145-146), Eco, Ifi, Alcione e Ceice trasformati in alcioni, Esaco trasformato in smergo, e Scilla in allodola; Atalanta e Ippomene, Aci e Galatea, Glauco, Canente e Pico, Egeria, Scilla, Canace, Pigmalione, Castalia e Aganippe, Cidippe. Cataloghi più ridotti si leggono nel terzo *Trionfo d'Amore* (TC III, 16-24), con Agamennone, Ipermestra, Piramo e Tisbe, Ero e Leandro, fino a Ulisse «affabile ombra, / che la casta mogliera aspetta e prega, / ma Circe, amando, gliel ritiene e 'ngombra» (22-24); e ancora con tre «donne innamorate», Procri, Artemisia, Deidamia, e tre «ardite e scelerate», Semiramide, Biblide e Mirra (TC III, 73-78). Aggiogati ad

Amore saranno ancora i poeti antichi e moderni, guidati dalla figura di Orfeo, «colui che sola Euridice ama, / e lei segue a l'inferno, e, per lei morto, / con la lingua già fredda ancho la chiama», archetipo del potere seduttivo della poesia, capace di vincere anche la morte (TC IV, 13-15). Il lungo corteo giungerà infine nel regno di Venere, nell'isola di Cipro, pretesto per una raffinata descrizione di *locus amoenus*, cui contrasta la «tenebrosa e stretta gabbia» del «carcer tetro» in cui Amore getta i suoi prigionieri, «tanti spirti e sì chiari» la cui visione affascina Petrarca come quella di una «lunga pictura in tempo breve, / che 'l pic' va inanzi, e l'occhio torna a dietro» (TC IV, 94-166)⁶⁴.

Se il *Trionfo d'Amore* rende evidente il suo omaggio a Ovidio, il successivo *Trionfo della Pudicizia* rivela la forte influenza di autori della tarda latinità come Claudiano, Ausonio, Prudenzio, in una densa battaglia allegorica in cui una Laura "petrosa" (con «lo scudo in man che mai vide Medusa», bronzeo ma levigato a specchio) sconfigge Amore, e guida un trionfo che sembra percorrere un itinerario inverso dal mito verso la storia, attraverso i Campi Flegrei e il Lazio, fino a Roma. Nel *Trionfo della Morte*, la Morte trionferà su di lei, trasformandosi dalla Furia inconsulta e orrida dell'immaginario medievale nella figura fatale e silente di una Parca: «Allor di quella bionda testa svelse / Morte co la sua man un aureo crine» (TM I, 113-114); e subendone miracolosamente la metamorfosi della bellezza: «Morte bella pareo nel suo bel viso» (172). Il *Trionfo della Fama*, a sua volta, permetterà agli eroi antichi e moderni di sconfiggere la morte, se eternati dalle lettere e dalla poesia; ed è l'occasione per ripetere i nomi di molti eroi mitici, da Achille a Ulisse «che desiò del mondo veder troppo» (TF II, 18), legati al ricordo di Omero, che «cantò gli errori e le fatiche / del figliuol di Laerte, e d'una diva, / primo pintor delle memorie antiche» (TF IV, 13). Ma su ogni cosa, anche sull'illusione della gloria umana e della poesia, trionferà un giorno il tempo, nel *Trionfo del Tempo*: l'inarrestabile *fuga temporis*, tema di continua meditazione petrarchesca, si dilata oltre la riflessione individuale, alla dimensioni cosmica di un mondo senescente, sul quale proietta la sua ombra la divinità più antica, Saturno⁶⁵.

⁶⁴ C. Vecce, *La "lunga pictura": visione e rappresentazione nei Trionfi*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, a c. di C. Berra, Milano, Cisalpino - Istituto Editoriale Universitario, 1999, pp. 299-315.

⁶⁵ Petrarca, *Triumphs*, ed. Ariani, cit., p. 356. Cfr. Panofsky, *Studi*, cit., p. 106.

4. Per una storia del mito nelle rime

Nell'arco di quindici anni, dall'*Africa* al *Bucolicum carmen* e ai *Trionfi*, la poesia petrarchesca ha ormai raggiunto una sua piena maturità, nella tensione verso la composizione di "libri", di opere per le quali si avverte la consapevole tensione verso un originale sistema di generi letterari. Nella parte finale di questo periodo, prima dell'ultimo fecondo soggiorno a Valchiusa (1351-1353), si colloca la data decisiva della morte di Laura (1348). Molto prima di allora (forse non molto tempo dopo la data fissata per l'innamoramento, il 1327) Petrarca aveva iniziato a cantarne l'amore, rinnovando profondamente il genere della poesia lirica in volgare, frequentato nella giovanile lettura dei poeti stilnovisti, da Guinizzelli a Cavalcanti, Dante e Cino da Pistoia. Fin dall'inizio doveva però essere forte la parallela influenza dei classici, nella contaminazione della poesia lirica (Orazio) con quella elegiaca ed erotica (Ovidio, Tibullo, Propertio), e nella proiezione verso una forma di "libro", di raccolta, la cui primissima testimonianza è (non a caso) in una postilla dell'Orazio Morgan (f. 16r) databile intorno al 1330, sui versi oraziani «nec tibi Vespero / surgente decedunt amores / nec rapidum fugiente solem» (*Carm.* 2, 9,10-12): «Nota pro amantibus sine intermissione: facit pro eo quod scribemus in libello»⁶⁶.

Su quell'originario "libello" di rime in volgare dedicato all'amore *sine intermissione* per Laura Petrarca continuò a lavorare febbrilmente negli anni successivi. Filologicamente, la prima testimonianza accertata è quella di alcune carte del Vaticano latino 3196 (il "codice degli abbozzi") databili al 1336-1337 (ff. 7r-10v, 11r e 16r-v), e recanti i seguenti testi: a f. 7r, i sonetti *Per mirar Policeto a prova fiso* e *Quando giunse a Simon l'alto concetto* sul ritratto di Laura eseguito da Simone Martini, e *Que' che 'n Tesaglia ebbe le man' sì pronte* (RVF 77-78 e 44); a f. 7v, i sonetti *L'arbor gentil che forte amai molt'anni*, *S'io credesse per morte essere scarco*, e *L'oro et le perle e i fior' vermigli e' bianchi* (RVF 60, 36, 46); a f. 8r, i sonetti *Quando dal proprio sito si remove*, *Ma poi che 'l dolce riso humile et piano*, e *Il figlio di Latona avea già nove* (RVF 41-43); a f. 8v, i sonetti *Geri, quando talor meco s'adira* (RVF 179, preceduto dal sonetto di Geri Gianfigliuzzi cui risponde per le rime), e *Il mio adversario in cui veder solete* (RVF 45); a f. 9r, i sonetti *Più volte il dì mi fo vermiglio et fosco* (Estr. 2),

⁶⁶ Billanovich, *Petrarca e il primo Umanesimo*, cit., pp. 49-50.

Perch'io t'abbia guardata di menzogna e Ben sapeva io che natural consiglio (RVF 49 e 69); a f. 9v i sonetti *Appollo, s'ancor vive il bel desio* e *Solo et pensoso i più deserti campi* (RVF 34 e 35), e il sonetto *Se Phebo al primo amor non è bugiardo* (Estr. 3a, preceduto dal sonetto di Pietro Dietisalvi cui risponde per le rime); a f. 10v il sonetto *Quando talor, da giusta ira commosso* (Estr. 4); a f. 11r i versi 1-89 della canzone 23 (il seguito, su f. 11v, sarebbe stato copiato nel 1350-1351); a f. 16r, i sonetti *Se voi poteste per turbati segni* (RVF 64) e *Tal cavalier tutta una schiera atterra* (Estr. 6); a f. 16v, i sonetti *Quella che gli animal' del mondo atterra* (Estr. 7), e *La guancia che fu già piangendo stanca* (RVF 58).

Se è stato necessario scendere nel dettaglio di questo documento eccezionale, è perché si possa osservare la densità di riferimenti mitologici nella poesia petrarchesca in volgare degli anni Trenta, molto maggiore rispetto ai rimatori contemporanei, o a quelli delle generazioni precedenti (Dante incluso). Fin dall'inizio Petrarca utilizzò nel suo "libello" alcune favole antiche come specchio della propria storia d'amore: una novità sostanziale, in una fase in cui il "libello" (prima di diventare una "storia", ancora sul modello lirico-elegiaco romano) poteva coagularsi intorno ad alcuni nuclei esemplari, proiezione di determinati momenti esistenziali leggibili non in chiave allegorica, ma attraverso un raffinato gioco di rinvii letterari (Ovidio, Orazio, Properzio ecc.): ed è evidente il fatto che Petrarca, in questo modo, cominciava ad operare selettivamente anche nei confronti del proprio pubblico, chiamato ad interagire nella lettura e nell'interpretazione delle allusioni mitologiche. Nel 1336-1337 (prima dell'*Africa* e dell'incoronazione poetica del 1341), questa mitografia privata si era già stabilizzata intorno ad un nucleo centrale, quello di Apollo e Dafne, derivato principalmente dalle *Metamorfosi*, e destinato a diventare l'esempio più importante di ricreazione del mito in Petrarca⁶⁷.

⁶⁷ W. Stechow, *Apollo und Daphne*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1932; C. Calcuterra, "Giovane donna sotto un verde lauro", in *Nella selva del Petrarca*, Bologna, Cappelli, 1942, pp. 35-87; Y.F.A. Giraud, *La fable de Daphné*, Genève, Droz, 1968; U. Dotti, *Petrarca: il mito dafneo*, in "Convivium", 37, 1969, pp. 9-23; M. Cottino-Jones, *The Myth of Apollo and Daphne in Petrarch's Canzoniere: The Dynamics and Literary Function of Transformation*, in *Francis Petrarch. Six Centuries later. A Symposium*, ed. A. Scaglione, Chapel Hill-Chicago, Department of Romance Languages at the University of North Carolina - The Newberry Library, 1975, pp. 152-176; P.R.J. Hainsworth, *The Myth of Daphne in the "Rerum vulgarium fragmenta"*, in «Italian Studies», xxxiv, 1979, pp. 28-44; S. Sturm-Maddox, *Petrarch's Metamorphoses. Text and Subtext in the "Rime sparse"*, Columbia, University of Missouri Press, 1985, c. Ead., *Petrarch's Laurels*,

Come si era arrivati all'ipostasi di Laura-Dafne? Secondo la precisa testimonianza del *Secretum*, l'amore per Laura, *sine intermissione*, senza misura e senza speranza, diventa, per compensazione, una forma di idolatria pagana, di adorazione feticistica per i simulacri di lei, della bellezza corporea (il ritratto di Simone Martini) e del nome (Laura), donde deriva l'attrazione fatale per il lauro, e quindi per la gloria poetica:

Aut – ut omnium delirationum tuarum supremum culmen attingam et, quod paulo ante comminatus sum, peragam – quis digne satis excretur aut stupeat hanc alienate mentis insaniam cum, non minus nominis quam ipsius corporis splendore captus, quicquid illi consonum fuit incredibili vanitate coluisti? Quam ob causam tanto opere sive cesaream sive poeticam lauream, quod illa hoc nomine vocaretur, adamasti; ex eoque tempore sine lauri mentione vix ullum tibi carmen effluxit, non aliter quam si vel Penei gurgitis accola vel Cirrei verticis sacerdos existeres⁶⁸.

Il "libello" di rime in volgare doveva quindi essere caratterizzato dalla presenza ossessiva (in quasi ogni componimento) del lauro, *senhal* la cui ripetizione litanica (un rituale magico, per certi aspetti ancora medievale, affine a quello di Dante sul nome di Beatrice) garantiva una sorta di presenza fisica dell'amata, per mezzo del suo nome, echeggiato ben oltre la corrispondenza col lauro (nelle forme *l'aura*, *l'aurora*, *l'auro* ecc.)⁶⁹.

University Park, Pennsylvania State University Press, 1992; M.E. Barnard, *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo. Love Agon and the Grotesque*, Durham, Duke University Press, 1987, pp. 82-109; R. Caviglioli, *Luci ed ombre nel mito dafneo ne "Le rime" di Petrarca*, in "Carte italiane", 9, 1987-1988, pp. 41-46; N. Mann, *Pétrarque et les métamorphoses de Daphné*, in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 4, 1994, pp. 382-402; Marcozzi, *La biblioteca*, cit., pp. 248-254.

⁶⁸ «Ovvero per giungere al supremo colmo dei tuoi deliri e per compiere quanto poco addietro ti ho minacciato – chi potrà condannare adeguatamente quell'insania di una mente stravolta e stupirsene, quanto tu, conquistato dallo splendore non meno del suo nome che del suo corpo, con incredibile vanità hai adorato ogni cosa che a quella consonasse? Per la seguente ragione hai cotanto amato la laurea o degli imperatori o dei poeti; perché con tal nome ella si chiamava; e da quel tempo non ti uscì, credo, dalla penna, alcuna poesia, senza che vi fosse menzione dell'alloro, non altrimenti che se fossi un rivierasco del fiume Penco o un sacerdote del vertice di Cirra» (tr. di E. Carrara). Cfr. Petrarca, *Prose*, cit., p. 158. È essenziale ricordare che il *Secretum*, la cui *fictio* fu collocata da Petrarca al momento di crisi del 1342, fu invece composto in un periodo tra 1347 e 1353 (F. Rico, *Vida u obra de Petrarca, i. Lectura del "Secretum"*, Padova, Antenore, 1974).

⁶⁹ C. Segre, *I Sonetti dell'aura*, in «Lectura Petrarce», III, 1990, pp. 57-78; L. Rossi, *Per la storia dell'"Aura"*, in «Lettere italiane», 42, 1990, pp. 553-574.

È questa la situazione che si presenta precisamente nei fogli più antichi del Codice degli Abbozzi, in cui ai sonetti sul ritratto di Simone Martini (f. 7r: *RVF* 77-78) seguono alcuni fra i testi dafnei più significativi (ff. 7v-8r: *RVF* 60, 41-43). Da una parte, il secondo sonetto martiniano, *Quando giunse a Simon l'alto concetto*, introduce in modo esplicito, ai vv. 11-14, il mito di Pigmaliione (Ov. *Met.* 10, 243-97), col desiderio impossibile che il ritratto possa animarsi e rispondere a Petrarca;⁷⁰ dall'altra, è il lauro, *L'arbor gentil che forte amai molt'anni* (*RVF* 60), che si presenta come elemento dominante della vita del Petrarca, prima protettivo (sulla poesia) poi "spietato" (per l'amore per Laura), al punto da suscitare una rara *maledictio* finale, che coinvolge Giove (che non dovrà risparmiare il lauro dalla folgore) e Apollo (che dovrà invece seccarlo con l'arsura)⁷¹:

L'arbor gentil che forte amai molt'anni,
mentre i be' rami non m'ebber a sdegno
fiorir faceva il mio debile ingegno
a la sua ombra, et crescer negli affanni. 4
Poi che, securo me di tali inganni,
fece di dolze sé spietato legno,
i' rivolsi i pensier' tutti ad un segno,
che parlan sempre de' lor tristi danni. 8
Che potrà dir chi per amor sospira,
s'altra speranza le mie rime nove
gli avessir data, et per costei la perde? 11
Né poeta ne colga mai, né Giove
la privilegi, et al Sol venga in ira,
sì che si secchi ogni sua foglia verde. 14

Le due divinità sembrano qui inserite, in modo molto convenzionale, come indicatori di elementi naturali (la folgore e il sole): un vecchio procedimento stoico che viene dilatato, con esibizione di tutti i nomi degli dèi, nel trittico successivo di sonetti, in cui una partenza di Laura-lauro (v. 2 «l'arbor ch'amò già Phebo in corpo humano») provoca la tempesta (*RVF* 41), il suo ritorno riporta il sereno (*RVF* 42),

⁷⁰ G. Mazzotta, *The Worlds of Petrarch*, Durham and London, Duke University Press, 1993, pp. 28-31.

⁷¹ Il collegamento genetico e cronologico tra *RVF* 60 e 41-43 è identificato da R. Bettarini, *Esperienze d'un commentatore petrarchesco*, in *Il commento ai testi*, a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel, Birkhäuser, 1992, pp. 240-241.

con l'eccezione di una volta in cui la donna tornò addolorata, e il sole non la riconobbe (*RVF* 43). I segni atmosferici legati al movimento ciclico di Laura, nel passaggio da assenza a presenza, non possono non richiamare l'armamentario topico di descrizione delle stagioni (autunno-inverno, e primavera-estate), e quindi il mito legato al loro perpetuo avvicinarsi, quello di Proserpina, già ora assimilato da Petrarca a quello di Dafne.

D'altra parte, l'insistenza del nome dell'amata (Laura-lauro) deve aver portato anche ad una parallela riflessione sull'*interpretatio nominis* dell'amante: e preciserei (più che sul nome personale *Franciscus*) sul patronimico *Petracchi* (poi nobilitato in *Petrarca*), dominato dal tema della "petra"⁷². A sua volta, la vicenda dell'amore impossibile, vanificato dall'assoluta non corrispondenza dell'amata, richiama la fase "petrosa" della poesia di Dante, distinta da un'ardua sintesi di ricerca formale legata direttamente alla lezione di poeti come Arnaut, e sicuramente presente al giovane Petrarca, come esempio di via espressiva diversa da quella stilnovistica. Petrarca "petroso" guarda a Laura, che lo respinge, non come a una "donna-petra", ma come a una pietrificatrice, richiamando dunque il mito di Medusa, che ha nelle rime una frequenza molto significativa. In un certo senso, la pietrificazione di Petrarca-petra è perfettamente simmetrica alla "lignificazione" di Laura-lauro⁷³.

Un primo esempio del mito meduseo è nel sonetto a Geri Gianfigliuzzi (*RVF* 179), sul f. 8v del Vaticano 3196 (responsivo di un sonetto che a sua volta sembra sollecitato proprio da *L'arbor gentil*), dove Petrarca afferma che, agli occhi sdegnosi della donna, bisogna opporre gli occhi "pien' d'umiltà", altrimenti si verrebbe impietrati come da «'l viso di Medusa, / che faceva marmo diventar la gente» (vv. 10-11).

Nel mito di Medusa compare inoltre l'elemento essenziale dello specchio (lo scudo utilizzato da Perseo per pietrificare il mostro, e

⁷² R. Ceserani, "Petrarca": il nome come auto-reinvenzione poetica, in «Quaderni petrarcheschi», IV, 1987, pp. 121-137.

⁷³ Sul mito di Medusa nel *Canzoniere*: K. Foster, *Beatrice or Medusa: the penitential element in Petrarch's "Canzoniere"*, in *Italian Studies presented to E.R. Vincent*, Cambridge, Cambridge University Press, 1962, pp. 41-56. Per Petrarca "petroso", Arnaut e Dante, cfr. K. Appel, *Petrarca und Arnaut Daniel*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», CXLVII, 1924, pp. 212-235; P. Possiedi, *Petrarca petroso*, in «Forum Italicum», VIII, 1974, pp. 523-545; D. De Robertis, *Petrarca petroso*, in «Revue des Etudes Italiques», n.s., XXIX, 1983, pp. 13-37; M. Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990.

anche da Laura per combattere contro Amore nel *Trionfo della Pudicizia*. Non è un caso che subito dopo il sonetto a Geri, sullo stesso foglio 8v, si presenti un testo, *Il mio adversario in cui veder solete* (RVF 45), tutto sul tema dello specchio, tipico della poesia erotica e cortese (cfr. *Ov. Am.* 2,17,7-10; Bernart de Ventadorn, *Lanca veï la folha* 41-48), complicazione del gioco amoroso perché lo strumento "diabolico" (*adversario*) che riflette falsamente il simulacro della realtà porta addirittura Laura ad innamorarsi di se stessa, e a cadere nell'errore di Narciso (*Ov. Met.* 3, 356-510): «Certo, se vi rimembra di Narcisso, / questo et quel corso ad un termine vanno, / benché di sì bel fior sia endegna l'erba» (vv. 11-14). Il mito di Narciso era già implicito in quello di Pigmalione, nel sonetto a Simone Martini, in cui Petrarca finisce col "riflettersi" nel ritratto di Laura: una contaminazione autorizzata dal *Roman de la rose*, dove Pigmalione comparava il proprio amore impossibile per una statua a quello di Narciso per la propria immagine riflessa dalle acque⁷⁴. Infine, il tema ricompare al f. 16v del Codice degli Abbozzi, nel sonetto *Quella che gli animal' del mondo atterra* (Estr. 7), in cui dallo sguardo pietrificante di Amore-Basilisco è possibile difendersi solo con lo specchio.

In *Quando talor, da giusta ira commosso* (Vat. lat. 3196 f. 10v, Estr. 4) Laura-Medusa pietrifica di nuovo Petrarca, simile al vecchio Atlante (v. 6, «per far di me, volgendo gli occhi, un marmo»), anche se la "sparsa virtù" torna a confortare il cuore, e a ridare colore al viso. E strettamente collegato appare un testo più tardo della serie dell'«aura» (RVF 197: Vat. lat. 3196 f. 2r), nel quale, in prima redazione, compariva la parola *petra*, *senhal* del nome dell'autore, sostituito poi da un più elusivo *selce* (v. 6):

L'aura celeste che 'n quel verde lauro
 spira, ov'Amor ferì nel fianco Apollo,
 et a me pose un dolce giogo al collo,
 tal che mia libertà tardi restauro,
 4
 pò quello in me, che nel gran vecchio mauro
 Medusa quando in *selce* transformollo;

⁷⁴ Mazzotta, *The Worlds*, cit., pp. 31 e 64-67. Sui miti di Narciso e di Pigmalione: J.P. Brenkman, *Narcissus in the Text. Toward an Analysis of the Literary Subject in Ovid, Petrarch, and Yeats*, Diss. Ph.D., University of Iowa, 1974; P.G. Conti, *Narciso e/o Pigmalione: tra passione e discorso nel Canzoniere petrarchesco*, in «Cenobio», xli, 1992, 153-162; T. Migraine-George, *Specular Desires: Orpheus and Pygmalion as aesthetic paradigms in Petrarch's Rime Sparse*, in «Comparative Literature Studies», 36, n. 3 (1999), 226-246.

né posso dal bel nodo omai dar crollo,
 là 've il sol perde, non pur l'ambra o l'auro: 8
 dico le chiome bionde, e 'l crespo laccio,
 che sì soavemente lega et stringe
 l'alma, che d'umiltate e non d'altr'armo. 11
 L'ombra sua sola fa 'l mio cor un ghiaccio,
 et di bianca paura il viso tinge;
 ma li occhi àno virtù di farne un marmo. 14

Sintesi delle rime giovanili e manifesto della poetica petrarchesca intorno al 1330 è la cosiddetta "canzone delle metamorfosi", *Nel dolce tempo de la prima etade* (RVF 23), i cui primi 89 versi risultano trascritti nel foglio 11r del Vat. lat. 3196 già nel 1337 (il seguito fu aggiunto sul f. 11v nel 1350-1351)⁷⁵. Petrarca vi racconta la storia dell'innamoramento per Laura, storia percorsa attraverso la descrizione delle proprie metamorfosi, una sorta di mistero di iniziazione erotica dalla cifra enigmatica e petrosa, un cerchio che tende a chiudersi tragicamente su se stesso, senza il senso salvifico di elevazione spirituale che acquista il mito di trasformazione nella *Commedia* di Dante con la figura di Glauco (*Par.* I, 68). Evidente è la filigrana ovidiana, e la forte presenza del mito in chiave allusiva, senza che siano esplicitati i nomi dei personaggi mitici. La novità, rispetto alle prime rime per Laura, è il *transfert* del procedimento metamorfico dall'amata all'amante, che, straniandosi da se stesso e proiettandosi totalmente sull'oggetto del desiderio, ne assume in sé le trasformazioni, a iniziare da quella in lauro⁷⁶:

⁷⁵ B. Martinelli, *Petrarca e il Ventoso*, Bergamo, Minerva Italica, 1977, pp. 19-102; P. Blanc, *Une réécriture égotiste de la mythologie: Pétrarque et la chanson des métamorphoses*, in «Cahiers d'Etudes Romanes», 13, 1988, pp. 145-162; K. Stierle, *Metamorphosen des Mythos: Petrarca's Canzone Nel dolce tempo (Rime xxiii)*, in *Traditionswandel und Traditionsverhalten*, hrsg. von W. Haug und B. Wachinger, Tübingen, Niemeyer, 1991, 24-45; D. Dutschke, *Francesco Petrarca Canzone xxiii from first to final version*, Ravenna, Longo, 1997; M. Föcking, *Petrarca's "Metamorphoses": Philologie versus Allegorische Verwendung in "Canzone 23"*, in «Germanisch-romanische Monatsschrift», 50, 2000, pp. 271-297.

⁷⁶ Una bella immagine di Petrarca che, come Dafne, si trasforma in albero e pianta le sue radici nel terreno, senza riuscire a partire da Verona, è in una lettera del 1351: «am vero proximiora dixerim que leguntur in fabulis: amatam Phebo virginem obriguisse cursu medio et dum tangere terram putat, subitis radicibus inhesisse. Certe et ego, quod nesciebam, pro mobilium obsequio pedum tenacissimas interdum radices habeo» (*Fam.* xi, 6,1) («Sono tentato di credere quasi vero ciò che si legge nelle favole; che la vergine amata da Febo, a mezzo la sua fuga irridi, e mentre credeva di toccar la terra coi piedi, vi rimase a un tratto attaccata con le radici. È un fatto che anch'io – e non lo sapevo – invece di piedi mobili e obbedienti, ho non di rado tenacissime radici», tr. di E. Bianchi).

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, et mossi, et corsi, 45
 com'ogni membro a l'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!

Seguono le metamorfosi in cigno (v. 51), con riferimento al mito di Fetonte (simbolo della speranza spintasi troppo in alto) pianto dallo zio Cigno (simbolo anche del canto della poesia) (*Met.* 2, 367-380); in «quasi vivo et sbigottito sasso» (v. 80), figura derivata non dal mito di Medusa ma da quello di Batto punito da Mercurio per aver rivelato il segreto affidatogli dal dio (*Met.* 2, 676-707); in fontana (v. 117), come Biblide punita dell'incesto con Cauno (*Met.* 9, 450-665); infine, «in un cervo solitario et vago» (v. 158), come Atteone colpevole d'aver visto la nudità di Diana (*Met.* 3, 138-252):

I' seguì' tanto avanti il mio desire
 ch'un di cacciando sì com'io solea
 mi mossi; e quella fera bella et cruda
 in una fonte ignuda 150
 si stava, quando 'l sol più forte ardea.
 Io, perché d'altra vista io non m'appago,
 stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna;
 et per farne vendetta, o per celarse,
 l'acqua nel viso co le man' mi sparse. 155
 Vero dirò (forse e' parrà menzogna)
 ch'i' sentì' trarmi de la propria imago,
 et in un cervo solitario et vago
 di selva in selva ratto mi transformo:
 et anchor de' miei can' fuggo lo stormo. 160

Dopo questi *exempla* di errori-trasgressioni-punizioni, solo il congedo rinvia esplicitamente alle metamorfosi degli amori di Giove (anch'essi esempio di trasgressione e di concupiscenza): Petrarca non è la nuvola che scese su Danae, ma la fiamma di Egina e l'aquila di Ganimede. Il mito fondamentale resta però quello del "primo alloro", della Laura-Dafne che Petrarca-Apollo non saprà più lasciare «per nova figura».

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,
 e fui l'uccel che più per l'aere poggia, 165
 levando lei che ne' miei detti honoro:
 né per nova figura il primo alloro
 seppi lassar, ché pur la sua dolce ombra
 ogni men bel piacer del cor mi sgombra.

La ricorrenza del tema dafneo nelle rime giovanili interessa soprattutto il versante per così dire "pubblico" della produzione poetica petrarchesca, cioè le rime scambiate con poeti amici o corrispondenti, Pietro Dietisalvi, Antonio Beccari, Braccio Bracci, Andrea Stramazzone, e in particolare Sennuccio Del Bene, cui sono indirizzati i sonetti extravaganti 10 e 11, di netta derivazione ovidiana, e per più aspetti legati alla canzone delle metamorfosi (il mito di Fetonte, gli amori di Giove, la visione di Venere-Diana):

Sì come il padre del folle Fetonte
 quando prima senti la punta d'oro
 per quella Dafne che divenne alloro,
 de le cui fronde poi si ornò la fronte; 4
 e come il sommo Giove nel bel monte
 per Europa trasformossi in toro;
 e com' per Tisbe tinsè il bianco moro
 Piramo del suo sangue innanzi al fonte; 8
 così son vago de la bella Aurora,
 unica del sol figlia in atto e in forma;
 s'ella seguisse del suo padre l'orma! 11
 Ma tutti i miei pensier' convien che dorma
 finché la notte non si discolora:
 così, perdendo il tempo, aspetto l'ora. 14
 E se innanzi di me tu la vedesti,
 io ti prego, Sennuccio, che mi desti. 16

Sì mi fan risentire a l'aura sparsi
 i mille e dolci nodi in fin a l'arco,
 che dormendo e vegghiando ora non varco
 che la mia fantasia possa acquetarsi. 4
 Or veggio lei di novi atti adornarsi,
 cinger l'arco e 'l turcasso e farsi al varco

e sagittarmi; or vo d'amor sì carco
 che 'l dolce peso non porria stimarsi. 8
 Poi mi ricordo di Venus iddea,
 qual Virgilio descrisse 'n sua figura,
 e parmi Laura in quell'atto vedere 11
 or pietosa ver' me or farsi rea:
 io vergognoso e 'n atto di paura
 quasi smarrir per forza di piacere. 14

La mirabile figura di Venere, apparsa come Diana cacciatrice ad Enea (*Aen.* 1, 318-319, «umeris de more habilem suspenderit arcum / venatrix dederatque comam diffundere ventis»: cfr. *Sen.* IV 5 e *Fam.* I, 11,4), con gli stessi attributi fissati nella Laura del *Trionfo della pudicitia*, ritornerà ancora in *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi* (RVF 90), in cui l'epifania di Laura-dea segnerà il definitivo superamento dell'immagine stilnovistica della donna-angelo, fondendosi con la memoria ovidiana dei capelli di Dafne agitati dal vento nella corsa (*Met.* 1,529: «ct levis impulsos retro dabat aura capillos»)⁷⁷:

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
 che 'n mille dolci nodi gli avvolgea,
 e 'l vago lume oltra misura ardea
 di quei begli occhi, ch'or ne son sì scarsi; 4
 e 'l viso di pietosi color' farsi,
 non so se vero o falso, mi pareo:
 i' che l'ésca amorosa al petto avea,
 qual meraviglia se di sùbito arsi? 8
 Non era l'andar suo cosa mortale,
 ma d'angelica forma; et le parole
 sonavan altro, che pur voce humana. 11
 Uno spirto celeste, un vivo sole
 fu quel ch'i' vidi; et se non fosse or tale,
 piagha per allentar d'arco non sana. 14

Quando, nel 1342, dopo l'avvio dell'*Africa* e la *Collatio laureationis*, Petrarca organizzò nuovamente il proprio "libello" di rime volgari, gli apparve naturale trascrivere, ad apertura della raccolta, il sonetto *Apollo, s'anchor vive il bel desio* (RVF 34), probabilmente seguito da *Solo et pensoso i più deserti campi* (RVF 35), entrambi sul f. 9v del Vat.

⁷⁷ Mazzotta, *The Worlds*, cit., p. 62.

lat. 3196, rispettivamente con le postille «ceptum transcribi ab hoc loco. 1342 augusti 21, hora 6» e «transcriptus». Il primo testo, con forte valore proemiale, permetteva di aprire la silloge col nome sacro di Apollo, e col mito dafneo, variato nella "meraviglia" finale della metamorfosi inversa, in cui Francesco e Apollo, insieme, vedranno Laura-Dafne, ritornata donna, sedersi sopra l'erba, facendosi ombra con le proprie braccia (significativamente, in prima stesura, l'ultimo verso presentava la variante «*faccendo de' suoi rami a se stessa ombra*»: anche da un punto di vista testuale i *rami* si trasformano in *braccia*):

Apollo, s'anchor vive il bel desio
 che t'infiammava a le thesaliche onde,
 et se non ài l'amate chiome bionde,
 volgendo gli anni, già poste in oblio: 4
 dal pigro gielo et dal tempo aspro et rio,
 che dura quanto 'l tuo viso s'asconde,
 difendi or l'onorata et sacra fronde,
 ove tu prima, et poi fu' invescato io; 8
 et per virtù de l'amorosa speme,
 che ti sostenne ne la vita acerba,
 di queste impressiõn' l'aere disgombra; 11
 sì vedrem poi per meraviglia in seme
 seder la donna nostra sopra l'erba,
 et far de le sue braccia a se stessa ombra. 14

Il sonetto successivo prosegue il tema della sequela del "peregrino d'amore", trasformato nella figura classica del Bellerofonte omerico (tramite Cicerone, *Tusc.* 3, 26,63: «qui miser in campis merens errabat alienis / ipse suum cor edens, hominum vestigia vitans»), ripresa nel *Secretum* (III, p. 156) come simbolo del *furor amoris* che porta alla disperazione e alla fuga dal consorzio umano, alla ricerca della solitudine. Nella memorabile interpretazione petrarchesca, però, a livello iconografico, e soprattutto nella cadenza metrico-ritmica, l'andatura sarà quella non del *furens*, ma del dio Saturno⁷⁸:

⁷⁸ L. Keller, "Solo e pensoso", "Seul et pensif", "Solitaire et pensif", *mélancolie pétrarquienne et mélancolie pétrarquiste*, in «Studi francesi», xvii, 1973, pp. 3-14. La figura di Bellerofonte apre anche allusivamente la canzone *Di pensiero in pensier, di monte in monte* (RVF 129). Cfr. M. Pastore Stocchi, *Divagazione su due solitari: Bellerofonte e Petrarca*, in *Da Dante al Novecento. Studi offerti dagli scolari a Giovanni Getto nel suo ventesimo anno di insegnamento universitario*, Milano, Mursia, 1970, pp. 63-83; Tonelli, *Solitudini*, cit.

Solo et pensoso i più deserti campi
vo mesurando a passi tardi et lenti,
et gli occhi porto per fuggire intenti
dove vestigio human la rena stampi. 4

Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché negli atti d'allegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avampi: 8

sì ch'io mi credo omai che monti et piagge
et fiumi et selve sappian di che tempore
sia la mia vita, ch'è celata altrui. 11

Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
cercar non so, ch'Amor non venga sempre
ragionando con mecho, et io co'llui. 14

Oltre il Codice degli Abbozzi, dopo le testimonianze del più antico "libello" e della prima silloge del 1342 (aperta da RVF 34 e 35), la morte di Laura segnerà lo spartiacque non solo esistenziale ma anche poetico per la composizione di un vero "libro", che porterà il titolo *Fragmentorum liber* (nella forma Correggio del 1356-1358, e nella forma Chigi copiata da Boccaccio nel 1359-1363 in Vat. Chig. L. V. 176), e infine *Rerum vulgarium fragmenta* (Vat. lat. 3195). Nella forma Correggio appare il nuovo e definitivo testo proemiale (già composto intorno al 1349-1350), il sonetto *Voi ch'ascoltando in rime sparse il suono* (RVF 1), che sostituisce all'invocazione ad Apollo una apostrofe ai lettori, ai veri destinatari del "libro". L'apertura "mitica" viene così ritardata, e la straordinaria concentrazione di rinvii mitologici (presente nei testi giovanili) è diluita in una prospettiva più ampia. Nella grande struttura del *Canzoniere* i miti antichi torneranno a distendersi, in testi anche molto distanziati tra loro, creando una più sottile tessitura di allusioni legate quasi esclusivamente alla figura di Laura e alla vicenda esistenziale dell'autore, che non ha più bisogno della compiaciuta esibizione dell'erudizione antiquaria presente nelle rime giovanili, sia in quelle accolte nei *fragmenta* che in quelle rifiutate.

Il tema dafneo compare solo nel quinto testo del *Canzoniere*, nel raffinato gioco dell'acrostico LAU-RE-TA che prelude alla presenza di Apollo, nell'ultima terzina, forse irato contro la superbia di un mortale che osa lodare il suo lauro: «se non che forse Apollo si disdegna / ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami / lingua mortal presumtuosa vegna» (RVF 5, 12-14). Il mito si ipostatizza in una dimensione asso-

luta, senza tempo, dove la condizione di irraggiungibilità dell'amata viene sublimata nella poesia: Laura-Dafne fugge eternamente, Petrarca-Apollo la insegue eternamente: «Sì traviato è 'l folle mi' desio / a seguitar costei che 'n fuga è volta, / et da' lacci d'Amor legghiera et sciolta / vola dinanzi al lento correr mio, / che quanto richiamando più l'envio / per la sicura strada, men m'ascolta» (RVF 6, 1-6). In seguito, Laura-Dafne perderà gradualmente il carattere negativo del desiderio erotico, per lasciare il posto al lauro «Arbor victoriosa triumphale» (RVF 263, 1), nel punto supremo di un trionfo della pudicizia, sull'ultimo testo delle rime in vita (ma composto molti anni dopo la morte di Laura)⁷⁹.

Alla canzone delle metamorfosi, considerata capitale per la storia dell'innamoramento, Petrarca premette ora una sestina (RVF 22, la prima del "libro"), *A qualunque animale alberga in terra*, con forti richiami da Arnaut e dal Dante petroso e dalle "albe" provenzali, mirabilmente fusi con preziosi echi di poesia classica, come da Catullo (7, 7-8: «aut quam sidera multa, cum tacet nox, / furtivos hominum vident amores»), probabilmente letto a Verona nel 1345⁸⁰. Nella proiezione degli *impossibilia* suscitata dal desiderio (l'unione notturna con l'amata, testimoni le sole stelle, in una notte cui mai giunga l'alba) si inserisce anche il sogno di una Dafne che si lascia finalmente raggiungere, senza trasformarsi in "verde selva":⁸¹

Con lei foss'io da che si parte il sole,
et non ci vedess'altri che le stelle,
sol una nocte, et mai non fosse l'alba;
et non se trasformasse in verde selva
per uscirmi di braccia, come il giorno 35
ch' Apollo la seguia qua giù per terra

La sestina successiva, *Giovene donna sotto un verde lauro* (RVF 30), esalta la parola magica "lauro" come parola-rima, con insistito carattere "petroso" nella serie degli elementi naturali (nevc, sole,

⁷⁹ Cfr. RVF 319, 9-11; 350, 50-51.

⁸⁰ G. Billanovich, *Il Catullo della Cattedrale di Verona*, in *Scire litteras*, a cura di S. Krämer e M. Bernhard, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1988, pp. 35-57.

⁸¹ Una situazione simile coinvolge il mito di Endimione in RVF 237, sestina notturna e "lunare" (ca. 1346): «Deh or foss'io col vago de la luna / adormentato in qua' che verdi boschi, / et questa ch'anzi vespro a me fa sera, / con essa et con Amor in quella piaggia / sola venisse a starsi ivi una notte; / e 'l di si stesse e 'l sol sempre ne l'onde» (vv. 31-36).

fuoco, diamante, oro), e coloristici (verde, bianco, bruno, candido, oro, topazio, biondo): la metamorfosi interessa soprattutto il poeta, come mutazione operata dal tempo (e all'elemento temporale rinvia esplicitamente la finzione del settimo anniversario dell'innamoramento). Simili elementi naturali, sul registro della durezza della "petra" (sempre etimo del nome del poeta), sono ripetuti nel sonetto 51, a sua volta variato sui temi della canzone 23: Petrarca è pronto a trasformarsi in Laura-lauro, e poi in pietra, diamante, marmo, diaspro, al punto da invidiare la sorte di Atlante impietrato da Medusa. E sempre dalla canzone 23 proviene lo spunto per il più tardo madrigale 52, che mette nuovamente in scena il mito di Diana-Laura ed Atteone-Petrarca, cogliendo visivamente il dettaglio ovidiano della trasparenza del velo nell'acqua⁸²:

Non al suo amante più Diana piacque,
quando per tal ventura tutta ignuda
la vide in mezzo de le gelide acque,
ch'a me la pastorella alpestra et cruda
posta a bagnar un leggiadretto velo, 5
ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda,
tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,
tutto tremar d'un amoroso gielo.

L'atmosfera di Diana avvolge la straordinaria visione della "candida cerva", in cui Petrarca contamina il racconto storico-aneddotico della cerva addomesticata di Sertorio (letto in Valerio Massimo e Plinio il Vecchio) con quello mitico della cerva dalle corna d'oro di Ciparisso, e della leggenda medievale del Cervo Bianco⁸³:

Una candida cerva sopra l'erba
verde m'apparve, con duo corna d'oro,

⁸² N.J. Vickers, *The Body Re-membered: Petrarchan Lyrics and the Strategies of Description*, in *Mimesis. From Mirror to Method, Augustine to Descartes*, ed. J.D. Lyons and S.G. Nichols, Hanover, N.H., University Press of New England for Dartmouth College, 1982, pp. 100-109; L. Vanossi, *Petrarca e il mito di Atteone*, in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 1/2, 1986, pp. 3-20; A. Preussner, *The Actaeon Myth in Ovid, Petrarch, Wyatt and Sidney*, in «Bestia», 5, 1993, pp. 95-108.

⁸³ Laura-cerva compare in RVF 212, 7-8; una "candida cerva" domina il sogno premonitore della tragedia di Sofonisba (*Afr.* v, 606-607). Cfr. S. Carrai, *Il sonetto "Una candida cerva" del Petrarca*, in «Rivista di Letteratura Italiana», III, 1985, pp. 233-251; G. Barberi Squarotti, *La candida cerva (RVF 190). Dal mito a Beatrice*, in «Revue des Etudes Italiennes», 44, 1998, pp. 79-95.

fra due riviere, all'ombra d'un alloro,
levando 'l sole a la stagione acerba. 4
Era sua vista sì dolce superba,
ch'i' lasciai per seguirla ogni lavoro:
come l'avarò che 'n cercar tesoro
con diletto l'affanno disacerba. 8
«Nessun mi tocchi – al bel collo d'intorno
scritto avea di diamanti et di topazi –
libera farmi al mio Cesare parve». 11
Et era 'l sol già vòlto al mezzo giorno,
gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi,
quand'io caddi ne l'acqua, et ella sparve. 14

Ancora Diana, in un paesaggio d'acque, guida la sceneggiatura di *Chiare, fresche e dolci acque (RVF 126)*, in cui Laura si bagna nelle acque della Sorga, poi come Venere (coperta di rose nell'*Africa*) è «coverta già de l'amoroso nembo» (v. 45), dalla «pioggia di fior» (v. 42). L'apparizione di Laura coincide ora con la decisa trasformazione del paesaggio di Valchiusa in chiave mitologica, un luogo oracolare come Delfi, sacro ad Apollo, alle ninfe delle acque e alle Muse, nuovo Parnaso e nuovo Elicona⁸⁴. Anche dopo la morte del suo corpo terreno, Laura continuerà ad abitare quei luoghi, apparendo come una ninfa o una dea che esce dalle acque, e si pone a sedere sulla riva della Sorga (*RVF 281*):

Or in forma di nimpha o d'altra diva
che del più chiaro fondo di Sorga esca,
et pongasi a sedere in su la riva; 11
or l'ò veduto su per l'erba fresca
calcare i fior' com'una donna viva,
mostrando in vista che di me le 'ncrezca. 14

Il suo ritorno miracoloso è assimilabile a quello di Proserpina, all'illusione ciclica del ritorno della primavera in *Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena (RVF 310)*. E, come s'è visto per la decima egloga, *Laurea occidens*, il tema del lauro sradicato è strettamente legato al

⁸⁴ E. Duperray, *L'or des mots. Une lecture de Pétrarque et du mythe littéraire de Vaucluse des origines à l'orée du xx^e siècle. Histoire du Pétrarquisme en France*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997.

sogno di Cerere nel *De raptu Proserpinae* Claudiano, ripreso ancora in RVF 318⁸⁵:

Al cader d'una pianta che si svelse
 come quella che ferro o vento sterpe,
 spargendo a terra le sue spoglie excelse,
 mostrando al sol la sua squalida sterpe, 4
 vidi un'altra ch'Amor obiecto scelse,
 subiecto in me Calliope et Euterpe;
 che 'l cor m'avinse, et proprio albergo felse,
 qual per trunco o per muro hedera serpe. 8
 Quel vivo lauro ove solean far nido
 li alti pensieri, e i miei sospiri ardenti,
 che de' bei rami mai non mossen fronda, 11
 al ciel translato, in quel suo albergo fido
 lasciò radici, onde con gravi accenti
 è anchor chi chiami, et non è chi responda. 14

Laura-Proserpina si collega a sua volta a miti di morte e resurrezione, come quello della Fenice, presente nella prima stanza della canzone dei *mirabilia* (RVF 135, 5-8) per simboleggiare il desiderio di Petrarca pronto a risorgere dalle proprie ceneri; una figura poi decisamente assimilata a Laura, «Questa fenice de l'aurata piuma» (RVF 185, 1), e nel ricordo del «nido in che la mia fenice / mise l'aurate et le purpuree penne» (RVF 321, 1)⁸⁶. Laura è ancora esplicitamente accostata ad Euridice, nell'illusione che la poesia possa riportarla alla vita: «Or avess'io un sì pietoso stile / che Laura mia potesse torre a Morte / come Euridice Orpheo sua senza rime» (RVF 332, 49-51)⁸⁷. Ma Laura può anche diventare la Sirena, figura sovrapposta a quella

⁸⁵ A. Daniele, *Lettura del sonetto petrarchesco «Al cader d'una pianta che si svelse» (cccxxviii)*, in «Revue des Etudes Italiennes», n.s., xxix, 1983, pp. 42-57.

⁸⁶ R. Van Den Broek, *The Myth of the Phoenix according to classical and early christian tradition*, Leiden, Brill, 1972; F. Zambon, *Su fenice del Petrarca*, in *Miscellanea di studi in onore di V. Branca*, Firenze, Olschki, 1983, vol. 1, pp. 411-425.

⁸⁷ Per il mito di Orfeo ed Euridice: G. Mazzotta, *Orpheus: Rhetoric and Music in Petrarch*, in *Forma e parola. Studi in memoria di Fredi Chiappelli*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 137-54; N. Gardini, *L'imitatio di Virgilio e il mito orfico nel Canzoniere petrarchesco*, «Filologia antica e moderna», II, 1995, 2, 61-57; Id., N. Gardini, *Un esempio di imitazione virgiliana nel Canzoniere petrarchesco: il mito di Orfeo*, MLN, xc, 1995, 132-144; F. Brunotti, *Il mito ovidiano di Orfeo e Euridice nel «Canzoniere» di Petrarca*, in «Romance Quarterly», 44, 1997, pp. 233-244; Marozzi, *La biblioteca*, cit., pp. 222-231.

della parca che avvolge lo stame della vita di Petrarca: «Così mi vivo, et così avvolge et spiega / lo stame de la vita che m'è data, / questa sola fra noi del ciel sirena» (RVF 167, 12-14). Laura-sirena ha ammaliato Petrarca-Ulisse, che avrebbe dovuto chiudere le orecchie al suo canto, e non l'ha fatto (RVF 207, 82); c Ulisse, come s'è visto soprattutto nelle *Familiari*, diventa figura di Petrarca in *Passa la nave mia colma d'oblio* (RVF 189), nave dal cammino periglioso, incerto a causa dell'incertezza morale di chi la governa, senza la prospettiva dell'aiuto divino che arride invece alla nave Argo⁸⁸.

Quasi tutte le immagini legate alla mitografia poetica petrarchesca dopo la morte di Laura e dopo l'avvio del *Fragmentorum liber* sarebbero state raccolte (come, all'inizio di quel cammino, era avvenuto nella canzone delle metamorfosi) in una degli ultimi grandi testi del *Canzoniere*, la «canzone delle visioni», *Standomi un giorno solo alla finestra* (RVF 323), nata per processo aggregativo tra 1365 e 1368⁸⁹. Le sei visioni (ancora il numero sei, come nei *Trionfi*), allegorie della morte di Laura, si presentano in forma di quadri ad uno spettatore che li contempla dal punto di vista separato di una «finestra», come se non fosse direttamente coinvolto dallo spettacolo (a differenza del *Trionfo d'amore*, in cui Petrarca-spettatore si trova presto inserito nella schiera dei vinti d'Amore, e prende parte al corteo). In realtà, il coinvolgimento è totale, marcato dalla forte funzione emozionale e dalle esclamazioni alla fine di ogni strofa, e si conclude con «un dolce di morir desio» provocato dalle stesse visioni (v. 75), che a loro volta, nel passaggio subitaneo da *locus amoenus* a *locus terribilis* e nel procedimento metamorfico, si rivelano apertamente sequenze di *insomnia*, rinviando le cifre allegoriche alla dimensione enigmatica della costruzione onirica.

All'inizio, una «fera [...] / con fronte umana, da far arder Giove» (vv. 5-6), è inseguita da due veltri, uno bianco e uno nero, che ne provocano la morte; «una nave, / con le sarte di seta, et d'òr la vela» (vv.

⁸⁸ A. Pulega, *Da Argo alla nave d'amore. Contributo alla storia di una metafora*, Firenze, La Nuova Italia, 1989; M. Picone, *Il sonetto clxxxix*, in *Lectura Petrarce*, IX-X (1989-1990), Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti - Ente Nazionale Francesco Petrarca, Padova 1991 (Olschki, Firenze), pp. 151-177.

⁸⁹ F. Chiappelli, *Studi sul linguaggio del Petrarca. La canzone delle visioni*, Firenze, Olschki, 1971; P. Frare, *Dalla contrapposizione alla identificazione: l'io e Laura nella canzone delle visioni*, in «Strumenti critici», n.s. v, 67, 1991, pp. 387-403; R. Bettarini, *Lacrime e inchiostro nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, CLUEB, 1998, pp. 113-136.

14-15) è travolta e affondata da un'improvvisa tempesta; «un lauro giovenetto et schietto» (v. 26) è colpito dalla folgore e svelto alla radice (in prima stesura, il lauro era abbattuto da «un'antica donna et fera in vista», una figura di Furia simbolo della peste); una «chiara fontana» (v. 36) si sprofonda in una voragine; «una strania fenice, ambedue l'ale / di porpora vestita, e 'l capo d'oro» (vv. 49-50), al vedere il lauro morto e il fonte disseccato, si uccide col proprio becco; infine una «leggiadra et bella donna» (v. 62) muore punta da un «picciol angue». I miti classici, ormai "criptati", fusi in un compiuto sistema autoreferenziale, alludono ai temi della Cerva, di Ulisse, della Fenice e di Euridice, e soprattutto di Proserpina, nell'iterazione del Sogno di Cerere e nello spalancarsi del baratro infernale⁹⁰.

Alla fine del *Canzoniere*, nella canzone alla Vergine (RVF 366), Petrarca ricorre un'ultima volta al mito per rendere il senso di una condizione umana irrisolta, sospesa sul tempestoso mare, sul baratro del naufragio, come Ulisse: «in che terribile procella / i' mi ritrovo sol, senza governo, / et ò già da vicin l'ultime strida» (vv. 69-70). Si tratta del mito di Medusa, legato fin dall'inizio alla vicenda dell'amore per Laura, ma anche al gioco etimologico sul nome del poeta (Petrarca-petra): «Medusa et l'error mio m'àn fatto un sasso / d'umor vano stilante» (vv. 111-12). Il cerchio si chiude. Il vecchio Petrarca, alle soglie della morte, torna a guardare all'origine della sua poesia, all'immagine di Laura-Medusa che lo aveva "pietrificato", insieme al suo "errore": la dittologia è significativa, perché Petrarca non può attribuire a Laura la colpa esclusiva del suo "vaneggiare". L'*error* che termina il *Canzoniere* è lo stesso *errore* che lo apre (RVF 1,3). L'illusione appartiene all'individuo Francesco, ormai solo di fronte alla morte, e viene rivelato dallo stesso oggetto comparso nei miti di Medusa, di Narciso, di Pigmalione, il «fidato specchio» in cui si riflette «l'animo stanco, et la cangiata scorza, / et la scemata mia destrezza et forza» (RVF 361, 1-3). L'ultima metamorfosi, per Petrarca, si compie non nell'icona del mito, ma nell'immagine di sé riflessa dallo specchio.

⁹⁰ Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, cit., p. 26.