

ILARIA OTTRIA, *Tra imitatio ed aemulatio: Dante, Ovidio e il canone degli auctores*

Introduzione

Il rapporto fra Dante e la tradizione classica è, senza ombra di dubbio, dei temi che hanno maggiormente affascinato lettori e studiosi di tutti i tempi. Il richiamo costante agli autori antichi, le cui opere vengono spesso rifunzionalizzate secondo precise esigenze, era già percepito con chiarezza da Edward Moore negli ultimi anni dell'Ottocento¹ e da allora la critica ha prodotto numerosi e significativi contributi². Fra i poeti latini, Ovidio rappresenta per Dante un punto di riferimento essenziale; la profonda influenza che egli esercita sulla cultura medievale, infatti, si realizza nella *Commedia*³, la cui lingua appare intessuta di citazioni, echi e riferimenti tratti dalle *Metamorfosi*. Il poema ovidiano assume così la funzione di «intertesto classico privilegiato col quale la *Commedia* si trova a dialogare», per riprendere una celebre espressione di Michelangelo Picone⁴.

Tuttavia, qualsiasi studio sulla presenza delle *Metamorfosi* nella *Commedia* non può prescindere da una disamina del ruolo che Ovidio riveste nelle opere anteriori al poema sacro. Un campo di indagine decisivo è costituito dal canone degli *auctores* e dalle variazioni che Dante vi apporta nel corso della sua vita e della sua produzione letteraria; l'adozione di

¹ Cfr. Moore (1896), pp. 206-228.

² Si ricordino almeno Renucci (1954); Ronconi (1964); Paratore (1968), pp. 25-54; Barolini (1993), pp. 153-226; Iannucci (1993); Picone (1999); Baroncini (2002); Picone (2008); Carrai (2012); Allegretti-Ciccuto (2017).

³ Tutti i passi citati sono tratti da Petrocchi (1994). Come titolo dell'opera si è quindi adottata la forma originale *Commedia*, usata dall'autore stesso e presente nell'*editio princeps* del 1472. Si ricordi, tuttavia, anche la forma *Divina Commedia*, proposta da Boccaccio nel suo *Trattatello in laude di Dante* e impiegata per la prima volta nell'edizione a cura di Lodovico Dolce del 1555; tale dicitura compare anche in varie edizioni moderne, compresa quella di Malato (2018). Analogamente, si è adottata la dicitura *Vita Nuova* dal momento che il testo del libello è tratto da Barbi (1960).

⁴ Cfr. Picone (1993), p. 12.

una prospettiva diacronica appare dunque essenziale per comprendere come si trasforma la funzione di Ovidio dal primo canone della *Vita Nuova* alla «bella scola» del canto IV dell'*Inferno*⁵.

Sin dalle sue prime attestazioni, il termine 'canone' (gr. κανών, -όνος), che rinvia ai concetti di 'disposizione', 'ordine', 'misura', possiede un'accezione pratica (linea, mezzo di misurazione) e una teorica, poi divenuta quella prevalente (modello, tipo, sistema di regole). Nelle *Rane* di Aristofane, rappresentate alle feste Lenee del 405 a.C., l'espressione κανόνας ἐπῶν (v. 799) designa la 'misura delle parole', l'utilizzo di uno strumento concreto per compiere un'operazione sostanzialmente astratta: esaminare le opere di Eschilo ed Euripide, sottoporre ogni loro verso a un'analisi minuziosa per decretare il poeta vincitore della contesa (non è forse un caso che proprio nelle *Rane* sia stato individuato il nucleo più antico della critica letteraria). La pesatura dell'arte tragica su una bilancia diventa qui metafora del paragone fra due epoche e due poeti, rappresentazione semiseria di un concorso letterario nonché, come scrive Dario Del Corno, «pretesa grottesca di misurare l'incommensurabile»⁶.

Tale scena aristofanea è il fulcro della sfida tra due diversi modi di intendere il teatro; in seguito, l'idea di 'canone' si è evoluta progressivamente ed è diventata una categoria universale della letteratura e dell'arte, utile sia a indicare l'ordine storico-cronologico stabilito dalla critica sia a rispondere all'esigenza di artisti e scrittori di confrontarsi con la tradizione e di trovare dei modelli di riferimento⁷.

L'elaborazione di un canone, cioè di un insieme di autori e opere considerati esemplari, è legata intrinsecamente al processo di trasmissione culturale, spesso condizionato da fattori storico-sociali; nel Medioevo, per esempio, le forme dell'insegnamento pubblico e privato si associano talvolta all'azione delle istituzioni ecclesiastiche, della corte imperiale e

⁵ Sul canone dantesco degli *auctores* e sulla posizione rivestita da Ovidio si vedano, oltre alla voce *Ovidio* redatta da E. Paratore (*ED* 4, 1973, pp. 225-236), Picone (1993) e Iannucci (1993), pp. 19-37; 107-144. Indispensabile è poi Curtius (1992), pp. 390-397 che delinea un profilo della conoscenza di Dante degli autori latini, *magni poetae* e *regulares*, attraverso l'analisi di alcuni passi delle sue opere precedenti (segnatamente *Vita Nuova*, *De vulgari eloquentia* e *Convivio*).

⁶ Cfr. Del Corno (2011⁷), p. XVI.

⁷ Cfr. Mercuri (2000), p. 177. Per una storia del canone letterario, dai primi cataloghi di autori stilati dai filologi alessandrini in età ellenistica alla formazione di un canone moderno nelle letterature europee (in primo luogo quella italiana), rinvio a Curtius (1992), pp. 275-301.

soprattutto di gruppi aristocratici che, formando un'élite dall'ampio potere, diventano promotori di importanti progetti politico-sociali. Proprio questi nuclei familiari costituiscono un ambiente privilegiato nel quale vengono conservati, talora per intere generazioni, i libri depositari di un sapere in cui la cultura classica riveste un ruolo primario⁸.

Nell'opera di Dante i canoni rappresentano una preziosa testimonianza del suo approccio (anche polemico) nei confronti di determinate tradizioni letterarie. Un caso di particolare interesse si ha nel *De vulgari eloquentia*⁹, dove l'autore propone una serie di autori per esprimere il suo distacco dalla scuola toscana, caratterizzata da un'impronta linguistica municipale e dal rifiuto del volgare illustre¹⁰. Dopo aver analizzato il volgare siciliano, reso celebre dalla scuola poetica sorta presso la corte di Federico II, Dante prende in considerazione la scuola toscana. I suoi membri, autori di una cospicua produzione poetica, confidano di meritarsi l'attribuzione di migliore volgare italiano, ma tale convinzione è soltanto frutto di presunzione e mancanza di senno (*DVE* I xiii 1-2):

Post hec veniamus ad Tuscos, qui, propter amentiam suam infroniti, titulum sibi vulgaris illustris arrogare videntur; et in hoc non solum plebea dementat intentio, sed famosos quamplures viros hoc tenuisse comperimus; puta Guittone aretinum, qui nunquam se ad curiale vulgare direxit, Bonagiuntam lucensem, Gallum pisanum, Minum Mocatium senensem, Brunettum florentinum: quorum dicta, si rimari vacaverit, non curialia, sed municipalia tantum inveniuntur. Et quoniam Tusci pre aliis in hac ebrietate baccantur, dignum utileque videtur municipalia vulgaria Tuscanorum singulatim in aliquo depompare.

La disamina della scuola toscana segna una tappa significativa in quella che possiamo definire una vera e propria κλίμαξ discendente. Scrive Mirko Tavoni che il passaggio «dai siciliani ai toscani significa per Dante, dal punto di vista politico, precipitare dal più alto valore imperiale al più basso disvalore municipale; e, dal punto di vista della tradizione poetica volgare [...], saltare dall'inizio alla fine di tale recente tradizione, ma rovesciandone

⁸ Come spiega Villa (2000), pp. 155-156 questo sapere è vincolato alla produzione di *auctores* in cui i membri di tali gruppi si riconoscono, in quanto vi scoprono le risorse culturali e ideologiche adatte a motivare ed esaltare la loro azione pratica, sulle orme delle famiglie senatorie dell'ultima età romana.

⁹ Il testo del *De vulgari eloquentia* è tratto da: Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia* in *Le Opere di Dante*, a cura di Pio Rajna, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1960.

¹⁰ La stessa accusa di municipalità linguistica, rivolta in particolare a Guittone d'Arezzo, ritorna in *DVE* II vi 8; cfr. Mengaldo (1978), pp. 118-119.

il segno da progressivo a regressivo»¹¹. I principali rappresentanti di tale scuola sono cinque: Guittone d'Arezzo, Bonagiunta da Lucca, Galletto da Pisa, Mino Mocato da Siena e Brunetto Fiorentino¹². La loro distanza dalle norme grammaticali, descritta come un misto di superbia e ignoranza (*amentia*), li pone in contrasto con le altre scuole poetiche italiane, in primo luogo quella bolognese, i cui membri hanno saputo allontanarsi dal volgare municipale e sono pertanto degni di ammirazione; i poeti qui ricordati sono Guido Guinizelli, definito *maximus*, Guido Ghislieri, Fabruzzo de' Lambertazzi e Onesto, ai quali se ne aggiungono altri, non indicati esplicitamente (cfr. *DVE* I xv 5-6).

Il nome di Ovidio compare nei canoni in cui vengono menzionati gli autori classici, ai quali è riservata la funzione di *auctoritates* ed *exempla*¹³: Dante, poeta del Medioevo, intende acquistare una sua dimensione autorevole, e individua nei poeti antichi dei maestri di sapienza e di stile, artefici di una tradizione illustre in cui egli desidera inserirsi, ponendosi come erede e continuatore della loro grandezza. Se si osservano questi canoni complessivamente, risulta evidente il posto di rilievo occupato da Virgilio, il cui nome, riportato quasi sempre per primo, è spesso accompagnato da epiteti onorifici¹⁴; egli, inoltre,

¹¹ Cfr. Tavoni (2011), p. 1279.

¹² Sull'identificazione di questi poeti, cfr. Mengaldo (1979), pp. 107-108; Tavoni (2011), pp. 1280-1283. Alcuni ricompariranno nella *Commedia*, dotati di una precisa funzione: Bonagiunta Orbicciani da Lucca, affiancato a Giacomo da Lentini e Guittone nella cornice dei golosi, riconosce l'importanza della scuola stilnovista (cfr. *Purg.* XXIV 55-57), mentre Brunetto Latini, collocato tra i sodomiti, preannuncia a Dante il suo esilio, dovuto all'indole crudele e invidiosa dei Fiorentini (cfr. *Inf.* XV 61-78). Riguardo a Brunetto Latini, Mengaldo (1979) osserva che la censura dantesca si riferisce con tutta probabilità non tanto alle opere didattico-narrative (*Tesoretto* e *Favolello*) quanto piuttosto alla produzione lirica, di cui però ci è giunta unicamente la canzone *S'eo son distretto innamoratamente*, «linguisticamente tutt'altro che mediocre». Di diverso parere è Tavoni (2011) che, dopo aver riportato l'opinione più diffusa, nota (cfr. pp. 1282-1283): «Fatto sta che la canzone di Brunetto non esibisce quei vocaboli e modi municipali che spesseggiano invece nei poemetti didascalici, e che Dante metterà in bocca a Brunetto personaggio nell'*Inferno*, infarcendo il suo discorso di espressioni popolari, proverbiali, idiomatiche». Verosimilmente, Dante avrebbe qui in mente i poemetti didascalici, la cui fisionomia si adatta meglio all'accusa di municipalità, un tema che l'autore pensa forse di riprendere in seguito (cfr. *DVE* I xiii 1: «quorum dicta, si rimari vacaverit, non curialia, sed municipalia tantum invenientur»).

¹³ Cfr. Curtius (1992), p. 68: «Gli *auctores*, però, non sono soltanto fonte di sapere, rappresentano anche un tesoro di saggezza. Nei poeti antichi si trovavano centinaia, anzi migliaia di versi che riassumono in forma incisiva esperienze psicologiche e norme di vita».

¹⁴ Oltre agli epiteti presenti nei canoni qui analizzati, si ricordino quelli del libro II del *De monarchia*; come sarà spiegato più dettagliatamente nella nota successiva, qui Virgilio viene citato diciassette volte e definito sia «divinus poeta noster» (cfr. *Mon.* II iii 6), sia «noster vates» (cfr. *Mon.* II iii 12). Il testo del *De monarchia* è tratto da: Dante Alighieri, *Monarchia*, a cura di Pier Giorgio Ricci, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1965.

prima di comparire come personaggio nella *Commedia*, vanta il numero più elevato di citazioni (mi riferisco a *Vita Nuova*, *De vulgari eloquentia*, *Convivio* e *De monarchia*)¹⁵.

Dopo Virgilio, la posizione di maggior prestigio è ricoperta proprio da Ovidio; insieme a Virgilio e Lucano, infatti, egli costituisce la triade degli autori classici presenti in tutti i canoni danteschi (a questa triade sono talvolta accostati Orazio e Stazio). Il nucleo composto da Virgilio, Ovidio e Lucano rimane inalterato per tutto l'arco della produzione dantesca; questo dato non sorprende, dal momento che Virgilio, Ovidio e Lucano sono i poeti latini più letti e studiati nel Medioevo, considerati sia fonti di dottrina storica, mitologica e morale sia maestri di retorica per la pregevolezza del loro stile. Ovidio, in particolare, essendo il poeta elegiaco per eccellenza e soprattutto un poeta epico, in quanto autore delle *Metamorfosi*, viene ritenuto l'intellettuale con cui la fioritura letteraria dell'età augustea raggiunge al tempo stesso il suo culmine e la sua fine. Alla luce di tale versatilità, egli è l'autore antico con cui Dante instaura un rapporto dialettico, fatto di riprese e distanziamenti; non a caso, in un saggio di fondamentale importanza sui poeti citati nella *Commedia*, Teodolinda Barolini dichiara: «Ovidio è uno dei poeti che Dante utilizza di più, ma nei cui confronti – rispetto agli altri grandi autori – è meno pronto a riconoscere i propri debiti»¹⁶.

Se i canoni letterari costituiscono una costante della produzione dantesca, occorre rilevare che, nell'antichità, è proprio il poeta di Sulmona a rappresentare un'*auctoritas* al riguardo: l'interesse di Ovidio verso la letteratura, nello specifico verso la storia della

¹⁵ Un elenco completo è offerto da Barolini (1993), p. 235. Fatta eccezione per il canone di *Vita Nuova* XXV 9, tre passi del *De vulgari eloquentia* (cfr. II iv 10; II vi 7; II viii 4) e uno di *Epistola* VII 6, le citazioni si concentrano nel *Convivio* (cfr. I iii 10; II v 14; II x 5; III xi 16; IV 11; IV xxiv 9; IV xxvi 8, 11, 13, 14) e nel *De monarchia* (cfr. I xi 1; II iii 6, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16; II iv 8; II v 11, 12, 13; II vi 9; II vii 11; II viii 11; II ix 14). Di particolare interesse sono le riprese virgiliane del libro II del *De monarchia*, ove Dante inserisce esempi tratti da storici e poeti latini (Cicerone, Livio, Lucano) per legittimare la sovranità dei Romani, considerati il popolo più nobile e virtuoso (cfr. *Mon.* II iii 1-2: «Dico igitur ad questionem quod romanus populus de iure, non usurpando, Monarchie offitium, quod 'Imperium' dicitur, sibi super mortales omnes ascivit. Quod quidem primo sic probatur: nobilissimo populo convenit omnibus aliis preferri; romanus populus fuit nobilissimus; ergo convenit ei omnibus aliis preferri»). Il maggior numero di riferimenti proviene però dall'*Eneide* di Virgilio, che assume così un'importanza incomparabilmente superiore a quella degli altri autori; cfr. Barolini (1993), p. 159: «Ma l'autorità classica di gran lunga più in evidenza nella *Monarchia* è Virgilio, che in tutto viene citato o menzionato diciassette volte. La presenza dominante di Virgilio nel II libro, dove Dante cita esclusivamente dall'*Eneide*, il poema dell'Impero, è annunciata già nel I libro, dove – come a preparare la scena – Dante cita dalla IV *Egloga*, dallo stesso passo sul ritorno di Astrea che verrà utilizzato anche in *Purgatorio* XXII».

¹⁶ Cfr. Barolini (1993), p. 158.

letteratura, si manifesta tramite un cospicuo numero di elenchi di autori greci e latini, prevalentemente epici ed elegiaci¹⁷. Questo aspetto non è, ovviamente, un suo tratto esclusivo, dato che anche altri poeti romani ricorrono al modulo del canone letterario; si pensi, per esempio, a Properzio che, al fine di esprimere la sua adesione al genere elegiaco e l'incidenza degli ideali callimachei nella formazione della sua personalità di poeta, menziona una serie di nomi illustri legati alla poesia d'amore (Varrone Atacino, Catullo, Licinio Calvo, Cornelio Gallo)¹⁸. Presso nessun altro come in Ovidio, però, il canone letterario è presente con tale frequenza e funzionale a scopi così diversi¹⁹.

Nell'utilizzare questo modulo, Ovidio intende principalmente definire il suo ruolo in rapporto a un genere o a una corrente poetica (come mostrano i canoni collocati al termine di un libro o di un'intera opera, cfr. *Am.* I 15 e *Pont.* IV 16); altrove, invece, egli desidera esaltare il potere celebrativo dei suoi versi, pertanto ricorda la capacità dei poeti di garantire l'immortalità, come è accaduto a Nemesi, Cinzia, Corinna e Licoride, le fanciulle amate rispettivamente da Tibullo, Properzio, Ovidio stesso e Cornelio Gallo (cfr. *Ars* III 535-538)²⁰.

Alla luce dell'importanza che i canoni letterari ricoprono sia nella produzione dantesca sia in quella ovidiana, essi si configurano come un valido strumento per comprendere il ruolo assegnato da Dante a Ovidio e le linee direttrici che guidano il poeta fiorentino nel recupero e nella riscrittura dei suoi versi.

¹⁷ Tale fenomeno è evidente soprattutto nelle elegie dell'esilio, come mostra Bernhardt (1986).

¹⁸ Cfr. Prop. II 34 85-94. Prima di Properzio, Orazio nomina in *sat.* I 10 81-90 alcuni *amici docti* di cui desidera ottenere l'approvazione; si tratta di poeti celebri come Virgilio, poeti minori come Ottavio Musa e personaggi illustri dell'epoca come Mecenate e Messalla Corvino.

¹⁹ Per una panoramica dei canoni ovidiani rimando a Tarrant (2002), pp. 15-17; alcune elegie contenenti elenchi di poeti (*am.* I 15; *trist.* II; *trist.* IV 10) sono già analizzate da Grilli (1991).

²⁰ Un altro caso degno di rilievo è la sequenza di autori citati nell'elegia *am.* III 9 61-66 che è, sostanzialmente, un epicedio dedicato ad Albio Tibullo, poeta *cultus* scomparso prematuramente nel 19 a.C., quando aveva da poco superato i trent'anni. Dopo aver raffigurato la contesa tra Delia e Nemesi per possedere il cuore del defunto, Ovidio immagina che Tibullo venga solennemente accolto nell'aldilà dagli altri poeti che scrissero d'amore (Catullo, Cinna, Calvo). La realizzazione di un carne funerario per l'amico poeta diventa quindi l'occasione ideale per indicare la corrente letteraria a cui Ovidio e probabilmente lo stesso Tibullo si sentivano maggiormente legati: la poesia neoterica, i cui maggiori rappresentanti si fanno incontro al giovane per rendere più piacevole la sua permanenza nei Campi Elisi. Per un'analisi approfondita del carne, cfr. Hübner (2010-2011); sulla costruzione retorica, cfr. Morelli (1910); riguardo alla datazione, Taylor (1970) considera questo testo frutto di un'elaborazione accurata, di sicuro non riconducibile alla fase iniziale della produzione ovidiana.

Ripresa e superamento dell'Ovidio elegiaco nella *Vita Nuova*

La centralità di Ovidio nel novero delle fonti di Dante emerge già nel primo canone in ordine cronologico, quello di *Vita Nuova* XXV 9 (XVI 9, ed. Gorni). Esso si trova al termine di una lunga digressione sul modo di interpretare e rappresentare Amore; secondo il principio filosofico enunciato all'inizio del capitolo, Amore non può essere immaginato come una persona viva, «ché Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia» (XXV 1). Eppure, Amore appare qui non soltanto come «sustanzia intelligente», ma addirittura come «sustanzia corporale»²¹, è cioè oggetto di una personificazione, dato che il poeta gli ha attribuito comportamenti umani (camminare, ridere, parlare).

Alla base di questa scelta vi è l'intento di collegarsi a una consolidata tradizione letteraria: sin dall'antichità, quando gli unici «dicitori d'amore» erano «certi poete in lingua latina» (XXV 3), Amore è stato trattato come «sustanzia» secondo il procedimento retorico della prosopopea²², di cui possono avvalersi anche i rimatori in lingua volgare (XXV 7). L'antropomorfizzazione di Amore è pertanto motivata dall'*imitatio* della poesia classica da parte della poesia romanza, ma la *quaestio* relativa a tale personificazione diventa in realtà lo spunto per una riflessione più ampia, che non riguarda soltanto il rapporto tra poeti antichi e poeti moderni, ma anche quello tra poeti e prosatori. La legittimazione dell'uso delle figure retoriche scaturisce, infatti, sia dalla discendenza dei poeti volgari dai poeti classici sia dalla maggiore libertà espressiva che, in ogni epoca, è stata accordata ai poeti (cfr. XXV 7: «Onde, con ciò sia cosa che a li poete sia conceduta maggiore licenza di parlare che a li prosaici dittatori»)²³. D'altra parte, tale presupposto trova riscontro in una fonte così autorevole da rimanere implicita: l'*Ars poetica* oraziana, in cui viene rivendicato con orgoglio

²¹ Sulla complessa definizione di Amore come sostanza o accidente, cfr. Nardi (1949²).

²² Già il trattatista inglese Goffredo di Vinsauf (XII-XIII sec. d.C.), identificava nella prosopopea la figura retorica con cui si concede facoltà di parola a un essere inanimato; cfr. *Poetria nova* 462-463: «Cui nulla potentia fandi, / da licite fari donetque licentia linguam». Una definizione analoga si trova in *Conv.* III ix 2: «ed è una figura questa, quando a le cose inanimate si parla, che si chiama dalli rettorici prosopopeia; e usarla molto spesso li poeti». Il testo è tratto da: Brambilla Ageno (1995).

²³ Questa più ampia libertà espressiva consentita ai poeti è citata anche in *DVE* II x 5; xiii 4 e 8. Degno di nota è soprattutto il primo passo, in cui la «licentia» viene attribuita agli autori di canzoni («cantiones poetantibus»), e il lettore è invitato a condividere tale concessione in virtù dell'autorevolezza e del prestigio di cui essi godono.

il privilegio concesso ad artisti e poeti di non porre freni alla loro abilità creativa (cfr. Hor. *ars* 9-10: *Pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*)²⁴.

Da questa premessa generale si passa all'analisi del caso particolare: la libertà stilistica di cui godono i poeti consente l'utilizzo delle figure retoriche, in particolare della prosopopea²⁵. Da sempre i poeti hanno attribuito facoltà di parola a qualsiasi entità, compresi gli accidenti, come se fossero sostanze o addirittura esseri umani; come prova a sostegno di tale argomentazione Dante menziona alcuni *exempla* provenienti da Virgilio, Lucano, Orazio (che rimanda a Omero) e Ovidio, un insieme di nomi illustri che pare anticipare la «bella scola» di «Omero poeta sovrano» presente nel Limbo²⁶ (XXV 9):

Che li poete abbiano così parlato come detto è, appare per Virgilio; lo quale dice che Iuno, cioè una dea nemica de li Troiani, parloe ad Eolo, signore de li venti, quivi nel primo de lo Eneida: Eole, nanque tibi, e che questo signore le rispuose, quivi: Tuus, o regina, quid optes explorare labor; michi iussa capessere fas est. Per questo medesimo poeta parla la cosa che non è animata a le cose animate, nel secondo de lo Eneida, quivi: Dardanide duri. Per Lucano parla la cosa animata a la cosa inanimata, quivi: Multum, Roma, tamen debes civilibus armis. Per Orazio parla l'uomo a la scienza medesima sì come ad altra persona; e non solamente sono parole d'Orazio, ma dicele quasi recitando lo modo del buono Omero, quivi ne la sua Poetria: Dic michi, Musa, virum. Per Ovidio parla Amore, sì come se fosse persona umana, ne lo principio de lo libro c'ha nome Libro di Remedio d'Amore, quivi: Bella michi, video, bella parantur, ait. E per questo puote essere manifesto a chi dubita in alcuna parte di questo mio libello.

²⁴ A proposito di quest'affermazione, Brink (1971), pp. 91-92 spiega che è presentata da Orazio come proveniente da un interlocutore anonimo, per esempio i Pisoni a cui è indirizzata l'opera. Essa è peraltro condivisa dal poeta ed è supportata da un cospicuo numero di fonti greche, a partire da un frammento del comico Difilo (IV-III sec. a.C.) in cui i tragediografi sono ritenuti gli unici a disporre di una tanto grande libertà compositiva; cfr. Difilo, *ap. Ath.* VI 223b (Kock, *Com. Att. Fr.* II 549): *ὡς οἱ τραγωδοὶ φασιν, οἷς ἐξουσίαν ἐστὶν λέγειν ἅπαντα καὶ ποιεῖν μόνοις.*

²⁵ Si ricordi che Dante riserva questo uso soltanto ai poeti in volgare che abbiano coscienza della corrispondenza tra la figura retorica in questione e il significato che è chiamata a esprimere; tale significato deve poter essere rivelato in un commento in prosa (cfr. XXV 8: «Dunque, se noi vedemo che li poete hanno parlato a le cose inanimate, sì come se avessero senso e ragione, e fattele parlare insieme; [...] degno è lo dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non senza ragione alcuna, ma con ragione la quale poi sia possibile d'aprire per prosa»); la piena realizzazione della corrispondenza tra forma e contenuto avviene nel libello e nella sua innovativa mescolanza di prosa e poesia. Il termine 'prosa', si deve intendere qui come equivalente di 'linguaggio non figurato'; cfr. De Robertis (1980), p. 176: «Ma qui Dante si riferisce alla particolare funzione che la prosa ha nella *Vita Nuova*, di 'aprire' appunto la 'ragione' delle rime. Per cui il capitolo vale non solo come interpretazione del parlar poetico per metafore, ma come 'poetica' dello stesso libro».

²⁶ Già D'Ovidio (1901), p. 328, esaminando la possibile influenza del sesto libro dell'*Eneide* sulla *Commedia*, aveva notato questo fatto: «Della sua familiarità con Virgilio e con altri poeti antichi egli dava già un manifesto saggio nel capo XXV della Vita Nuova, dove, cosa degna di nota, gli esempi che gli occorrono per la sua argomentazione critica li trae proprio da quegli stessi quattro poeti latini che nel poema dirà aver visti adunarsi con Omero e con lui nel Limbo». Si deduce, pertanto, che sin dalla stesura del libello Dante aveva formato il suo canone poetico, scegliendo quali poeti latini adottare come principali modelli.

Il primo poeta citato è Virgilio, di cui sono riportati due passi dell'*Eneide*: una citazione del dialogo fra Giunone ed Eolo (cfr. Verg. *Aen.* I 76-77)²⁷ e l'apostrofe che apre il vaticinio con cui Apollo predice ai Troiani il loro insediamento nel Lazio (cfr. Verg. *Aen.* III 94). Segue un *exemplum* tratto dalla *Pharsalia*, dopo il quale viene menzionato un verso dell'*Ars poetica*, una sorta di citazione nella citazione, dal momento che il passo oraziano richiama l'*incipit* dell'*Odissea*, per l'esattezza l'invocazione rivolta dal poeta alla Musa prima di iniziare a cantare le peripezie del protagonista (cfr. Hor. *Ars* 141-142: '*Dic mihi, Musa, virum, captae post tempora Troiae / qui mores hominum multorum vidit et urbes*').

Si incontra a questo punto il passo tratto da Ovidio: esso occupa l'ultimo posto e costituisce l'esempio principale, dato che l'ordine seguito non è cronologico, ma ideologico. Tale sequenza di *exempla* inizia con Virgilio e si conclude con Ovidio, l'autore dei *Remedia amoris*; di quest'opera Dante riporta il secondo verso, pronunciato da Amore che, avendo compreso l'argomento del poemetto, avrebbe rimproverato scherzosamente il suo autore (cfr. Ov. *Rem.* 1-2: *Legerat huius Amor titulum nomenque libelli: / 'Bella mihi, video, bella parantur' ait*). Come ha messo opportunamente in rilievo Mary T. H. Davisson²⁸, il personaggio di Amore entra qui in scena senza essere stato né presentato né descritto in precedenza, e questo suo dialogo con l'autore si fonda sul presupposto che egli, dopo aver intuito il contenuto dell'opera sulla base del titolo, manifesti tutti i suoi dubbi, preoccupato al pensiero di possibili conseguenze negative. Ovidio risponde di voler limitare soltanto le infelici storie d'amore che possono condurre l'uomo alla morte, e il dio esprime il suo consenso. Sin dalla scena iniziale dei *Remedia amoris* si instaura, dunque, una riflessione sulla finalità didascalica perseguita dall'autore che, tramite un cospicuo numero di *exempla* storici e mitologici, illustra strategie e offre consigli ai lettori per sottrarsi al dominio di *eros*; ne deriva un totale capovolgimento della precettistica formulata nell'*Ars amatoria*, che viene ora demolita in modo altrettanto organico e sistematico.

Il poeta evocato come *magister* nella *Vita Nuova* è l'Ovidio *praeceptor amoris*, e nella sua personificazione di Amore Dante individua un modello essenziale, la fonte autorevole per

²⁷ In seguito alle preghiere della dea, Eolo fa scoppiare una tempesta, poi placata dall'intervento di Nettuno. Si ricordi che qui Dante adotta uno schema interpretativo medievale che trae origine dal mitografo Fulgenzio, secondo cui Giunone ed Eolo sono le personificazioni di due elementi naturali, cioè l'aria e il vento.

²⁸ Cfr. Davisson (1996), p. 240.

eccellenza che giustifica un caposaldo del libello: la rappresentazione di Amore come un essere capace di esprimersi e comportarsi in modo simile a quegli stessi uomini sottoposti al suo potere. L'*exemplum* tratto dai *Remedia amoris* costituisce la migliore forma di difesa davanti a possibili obiezioni e precede, di conseguenza, una considerazione autoriale («E per questo potete essere manifesto a chi dubita in alcuna parte di questo mio libello»)²⁹.

Se però si confrontano gli sviluppi della *Vita Nuova* e dei *Remedia amoris*, ci si rende conto del fatto che l'opera ovidiana non è semplicemente un modello per Dante, ma rappresenta un intertesto da riscrivere secondo una diversa concezione di fondo. All'immagine elegiaca dell'*eros* come *servitium*, forza perturbante alla quale è pressoché impossibile resistere, si sostituisce un amore inteso come *caritas*, dotato di quel fondamento spirituale possibile soltanto in una prospettiva cristiana³⁰. La citazione classica soddisfa l'esigenza di mettere in atto una sorta di *occupatio* contro ipotetici detrattori, ma consente pure di elaborare una dialettica con Ovidio, poeta da seguire e superare al contempo: in modo quasi impercettibile, Dante passa dal piano dell'*imitatio* a quello dell'*aemulatio*.

In conclusione, possiamo affermare che il recupero di Ovidio *praeceptor amoris* assume nella *Vita Nuova* un doppio significato: da un lato, suggella la strategia con cui l'autore legittima il suo uso delle figure retoriche, dall'altro, esprime la volontà dantesca di istituire un rapporto complesso fra la sua opera sulla natura di Amore e il poemetto classico sui

²⁹ Questa dichiarazione costituisce una sorta di corollario di XXV 9. Subito dopo viene ribadita la restrizione espressa in precedenza: l'utilizzo delle figure retoriche non deve essere un mero artificio, bensì uno strumento di cui il poeta si avvale consapevolmente, senza creare fratture tra la componente retorica e il significato del testo. Purtroppo, non tutti i poeti in lingua volgare si attengono a questa norma e, come ben sanno Dante e Guido Cavalcanti («primo amico»), alcuni ricorrono a un modo di esprimersi così elaborato da risultare astruso, oltre che completamente avulso dal contenuto dell'opera (cfr. XXV 10: «E acciò che non ne pigli alcuna baldanza persona grossa, dico che né li poete parlavano così senza ragione, né quelli che rimano deono parlare così non avendo alcuno ragionamento in loro di quello che dicono; però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento. E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente»).

³⁰ Il passo citato mostra tutta la distanza fra la concezione d'amore a cui approda la *Vita Nuova* e l'amore della lirica provenzale, iniziata un secolo e mezzo prima. Tale distanza trova conferma nella scomparsa, nel libello, della figura del dio d'Amore, sancita dalla riflessione che l'autore opera nel capitolo XXV sul suo modo di fare poesia; qui, infatti, definendo Amore un «accidente in sustanzia», egli mette implicitamente in discussione la realtà di Amore come persona; cfr. Singleton (1968), p. 104: «L'amore per Beatrice si estende ben oltre i poteri di un dio d'Amore. [...] È la presenza, all'inizio nascosta, della carità ad esigere che a metà strada nella progressione dall'amore alla carità, il dio d'Amore sia eliminato. Nell'universo dell'amore cristiano non c'è posto per un dio d'Amore trovadorico e per la sua autorità. Quell'universo è governato dalla carità e il solo Dio che possa abitarlo è un Dio geloso, carità Egli stesso. *Deus caritas est*».

consigli da seguire per liberarsi da un amore non corrisposto³¹. Il 'dialogo a distanza' tra *Vita Nuova* e *Remedia amoris* è quindi assimilabile a quello successivo tra *Commedia* e *Metamorfosi*, poiché proprio nel libello viene anticipata quella superiorità che sarà rivendicata più estesamente nel poema sacro. Tale rivendicazione si realizza pienamente nella settima bolgia dell'ottavo cerchio quando, in relazione alle mostruose trasformazioni dei ladri sacrileghi in serpenti o in esseri ibridi (metà uomini e metà rettili), Dante intraprende una sorta di agone con il mondo classico, lanciando una sfida a Lucano³² e a Ovidio³³, i due poeti latini le cui opere costituiscono le fonti principali in materia di metamorfosi (*Inf.* XXV 94-102):

*Taccia Lucano omai là dov'e' tocca
del misero Sabello e di Nasidio,
e attenda a udir quel ch'or si scocca.*

*Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,
ché se quello in serpente e quella in fonte
converte poetando, io non lo 'nvidio;*

*ché due nature mai a fronte a fronte
non trasmutò sì ch'amendue le forme*

³¹ I *Remedia amoris* rientrano, infatti, in quella tradizione letteraria imperniata sulla tematica amorosa che Dante sostanzialmente riscrive, segnando un netto distacco rispetto agli *auctores* classici e ai poeti romanzeschi; cfr. Picone (1987), p. 64: «La *Vita Nuova*, è bene ripeterlo, tratta solo al livello "istoriale" di un rinnovamento personale perseguito sulla via d'Amore; mentre al livello più profondo vuole esporre la conquista, avente valore sovrapersonale, di una dimensione autoriale che getta finalmente luce su tutta la cultura precedente, sia romanza sia classica. In altre parole, la *renovatio* dell'*actor* affabula la ben più importante e capitale *renovatio* dell'*auctor*, ciò che comporta la ri-scrittura di tutta una tradizione poetica».

³² Dell'autore della *Pharsalia* Dante ricorda un episodio ambientato nel deserto libico: a causa del morso di un serpente, due soldati dell'esercito di Catone, Sabello e Nasidio, si trasformano l'uno in cenere e l'altro in una massa informe, a cui dà origine gonfiandosi a dismisura sino a esplodere (cfr. Lucan. IX 761-805); una chiara eco dell'incenerimento di Sabello risuona nella pena dell'empio pistoiese Vanni Fucci che, tramutatosi in cenere dopo essere stato trafitto da un serpente, riprende forma subito dopo (cfr. *Inf.* XXIV 97-110). Sulle riprese lucanee nella *Commedia*, già indagate da Moore (1896), pp. 228-242, Belloni (1902) e Ussani (1942), pp. 187-190, rimando ai contributi di Ettore Paratore, in primo luogo la voce *Lucano* (*ED*, III, 1971, pp. 697-702) e il saggio uscito su *Lectura Dantis Romana* nel 1962, poi ristampato nel volume *Antico e nuovo* (1965) alle pp. 165-210. Quest'ultimo lavoro prende in esame sia i numerosi casi in cui un episodio della *Pharsalia* è ricordato e condensato da Dante in una breve allusione, sia i due passi della *Commedia* in cui l'influsso lucaneo è più evidente: la descrizione della bolgia dei ladri e la presentazione di Catone all'inizio del *Purgatorio*. Sul rapporto fra Dante e Lucano non si dimentichino poi i più recenti Medeossi (1989) e De Angelis (1993).

³³ Di Ovidio, Dante non soltanto menziona le metamorfosi di Cadmo in serpente (cfr. *Ov. Met.* IV 563-603) e di Aretusa in fonte (cfr. *Ov. Met.* V 572-641), ma guarda anche al mito di Salmacide ed Ermafrodito (cfr. *Ov. Met.* IV 373-379) per raffigurare la fusione delle figure di Agnolo Brunelleschi e Cianfa Donati. Dopo essersi fusi insieme come cera, questi due dannati (uno, Agnolo, dall'aspetto ancora umano, l'altro, Cianfa, già diventato serpe) creano un'immagine deforme da cui è scomparso ogni aspetto preesistente (cfr. *Inf.* XXV 76-78: «Ogne primaio aspetto ivi era casso: / due e nessun l'immagine perversa / pareo; e tal sen gio con lento passo»).

a cambiar lor matera fosser pronte.

Ai fini del presente discorso³⁴, vale la pena di soffermarsi soprattutto sul ruolo svolto da Ovidio, le cui metamorfosi, pur costituendo un'innegabile fonte di ispirazione, sono destinate inevitabilmente a essere superate per almeno due motivi. Dal punto di vista strettamente poetico, è bene notare che, a differenza di Ovidio, Dante non rappresenta metamorfosi semplici, bensì doppie, che avvengono in perfetta sincronia e determinano la trasformazione di due diverse nature contemporaneamente. A questa superiorità artistica se ne aggiunge una che possiamo definire filosofico-morale: nell'*Inferno* l'alterazione e la perdita delle fattezze umane sono indotte dai peccati commessi in vita, e questi processi di trasformazione, spesso degradanti, rientrano nell'ordine divino, che prevede per i peccatori la dannazione eterna. Secondo Pierpaolo Fornaro, le «forme vere, per Dante, eran quelle interne, sostanziali: nel loro mutare per effetto del peccato stava la tragedia esistenziale oltre la morte. Il disordine della natura umana produceva in ultima analisi la metamorfosi eterna, la mutazione della natura stessa»³⁵. Da questi presupposti scaturisce l'orgogliosa consapevolezza con cui Dante afferma il suo valore rispetto a Ovidio; tale valore trova riscontro già nel libello, in cui il superamento degli autori classici è determinato innanzitutto dalla profonda diversità della materia trattata. Alla funzione *destruens* dei *Remedia amoris*, tutti incentrati sull'arte del *dediscere*, del disimparare la precettistica amorosa, si contrappone quella *construens* della *Vita Nuova*, che segna un netto distacco dall'amore come passione terrena a favore della lode della donna, che può durare oltre la morte³⁶. Questo

³⁴ Sul canto XXV dell'*Inferno* la bibliografia è cospicua. Gli studi si concentrano essenzialmente sui due aspetti più significativi del canto: uno di natura tematica (la sfida poetica agli autori antichi) e un altro di carattere formale (il tessuto narrativo e l'andamento stilistico dell'episodio). Per il primo ambito, si tengano presenti Mattalia (1962); Pagliaro (1965); Paratore (1968), pp. 250-280; Russo (1966); Livraghi (2017); per il secondo, cfr. Sanguineti (1961), pp. 199-223 e Floriani (1972). Un po' datata, ma imprescindibile è l'analisi di Momigliano (1916). Considerazioni fondamentali si trovano anche in Guthmüller (1997), pp. 23-36. Sul rapporto tra le pene dei ladri e alcune immagini a mosaico della cupola del Battistero di S. Giovanni a Firenze che Dante sicuramente conosceva e da cui può aver tratto spunto, si veda Pasquini (2012).

³⁵ Cfr. Fornaro (1994), p. 171.

³⁶ Cfr. Singleton (1968), pp. 106-108; 136-139; mentre la descrizione degli effetti dell'amore e la lode della donna si trovano già nella tradizione poetica precedente, la morte di Beatrice è un *unicum* poiché la donna, dono di Dio, ritorna a Dio con la morte e vi conduce il poeta, nella forma metaforica di un viaggio del suo sospiro che, uscito dal cuore, trova la via verso il Cielo.

allontanamento si compie nel sonetto *Oltre la spera che più larga gira* (XLI 10-13)³⁷, in cui l'«intelligenza nova» ispirata da Amore innalza il poeta sino all'Empireo, ove gli appare Beatrice trasfigurata in pura luce, colta nell'atto di ricevere onore da tutti i beati. Una visione simile della donna si avrà nel canto XXXI del *Paradiso*, quando Dante, dopo l'incontro con San Bernardo che assume nell'Empireo il ruolo di guida, volge lo sguardo verso l'alto e vede Beatrice avvolta da un'aureola di luce eterna, emanata da lei stessa (cfr. *Par.* XXXI 70-72: «Sanza risponder, li occhi sù levai, / e vidi lei che si faceva corona / riflettendo da sé li eterni rai»).

Il forte legame di continuità tra *Vita Nuova* e *Commedia* trova qui il suo maggior riscontro, pur con alcune differenze: mentre nel libello la contemplazione si svolgeva principalmente in terra e aveva come oggetto la donna, nel poema sacro tale atto raggiunge la sua sede propria, il cielo, e l'oggetto dalla contemplazione diventa Dio. Cionondimeno, è possibile individuare nell'opera giovanile alcune componenti essenziali che ritorneranno nella *Commedia*: l'importanza attribuita ai classici, costantemente evocati in modo più o meno esplicito, e la centralità di Ovidio in questo processo di emulazione e superamento.

Sulle orme delle Metamorfosi: i canoni di *De vulgari eloquentia* e *Convivio*

L'*excursus* della *Vita Nuova* appena esaminato, con relativo canone degli *auctores*, nasce da una *quaestio* riguardante sia il contenuto dell'opera sia l'adozione di un linguaggio figurato; la riflessione sulla natura di Amore, infatti, è complementare alla possibilità di ricorrere al procedimento della prosopopea.

Nel *De vulgari eloquentia*, invece, la ripresa dei classici è dettata da un'esigenza principalmente stilistica: dal momento che quest'opera, rimasta verosimilmente incompiuta, si presenta come un «trattato linguistico universale»³⁸, gli autori del passato sono considerati maestri di retorica, rappresentanti di quell'eccellenza della lingua che Dante vuole definire e proporre come modello³⁹. Il fenomeno dell'*aemulatio* presente nella

³⁷ Come spiega Enrico Malato in una delle più recenti edizioni commentate del libello (cfr. Pirovano-Grimaldi-Malato 2015, *Introduzione*, pp. XXIV-XXV), proprio il distacco dall'*eros* permette al dolore per la scomparsa della donna di mitigarsi e di stemperarsi nella «contemplazione mistica di colei che è stata assunta alla beatitudine celeste, in paradiso».

³⁸ Cfr. Tavoni (2011), p. 1067.

³⁹ Cfr. Picone (1993), p. 16.

Vita Nuova lascia qui il posto all'*imitatio*, all'omaggio incondizionato dei moderni nei confronti degli antichi.

Dopo la trattazione introduttiva del primo libro che, a partire dalla definizione dell'eloquenza volgare e della duplice natura (razionale e sensibile) del linguaggio umano, si propone di individuare il «vulgare latium illustre» tra le numerose varietà dialettali della penisola, il secondo libro è dedicato alla definizione degli argomenti degni di essere esaminati (salvezza, amore e virtù)⁴⁰ e dei modi in cui tale esposizione è consentita, cioè il metro e lo stile⁴¹. L'unica forma metrica adeguata è la canzone, di gran lunga più nobile rispetto a sonetti e ballate⁴², e lo stile migliore è quello tragico (cfr. *DVE* II iv 8: «summus stilorum»), l'unico in cui è opportuno trattare i tre *magnalia* stabiliti in precedenza.

I capitoli successivi sono dedicati alla trattazione dello stile tragico, caratterizzato dalla profondità del significato, dalla magnificenza dei versi, dall'altezza della costruzione e dall'eccellenza dei vocaboli (cfr. *DVE* II iv 7: «Stilo equidem tragico tunc uti videmur, quando cum gravitate sententie tam superbia carminum quam constructionis elatio et excellentia vocabulorum concordat»). In relazione alle modalità di ripresa (e rivisitazione) dell'opera ovidiana, è necessario concentrarsi sul capitolo VI, che verte sulla costruzione sintattica e ha lo scopo di definire il «gradum constructionis excellentissimum», cioè il modo in cui è possibile conferire alla canzone la migliore costruzione linguistica e stilistica, capace di esprimere il contenuto con proprietà, ma soprattutto dotata di quell'eleganza («urbanitas») che appartiene soltanto ai grandi scrittori.

Illustrata questa *constructio*, Dante fornisce un cospicuo numero di esempi, citando una serie di poeti romanzeschi: cinque trovatori (Giraut de Bornelh, Folquet de Marseilha, Arnaut Daniel, Aimeric de Belenoi, Aimeric de Pegulhan), un troviero (Thibaut de Champagne)⁴³ e

⁴⁰ Questi tre «magnalia» corrispondono ad altrettanti generi poetici: il primo («salus» = salvezza, sopravvivenza) alla poesia delle armi, il secondo («venus» = amore) alla poesia d'amore e il terzo («virtus» = virtù) alla poesia morale.

⁴¹ Per un inquadramento della struttura e dei contenuti dell'opera, si vedano Mengaldo (1978), pp. 11-123 (cfr. in particolare le pp. 26-44); Tavoni (2011), pp. 1067-1116.

⁴² Come spiega Pazzaglia (1967), pp. 193-196, tale superiorità è dettata dal fatto che la canzone è l'unica forma metrica che consente un svolgimento ampio e solenne del discorso e garantisce al tempo stesso un alto livello di armonia poetica; in questo, dunque, si differenzia dalla ballata, contraddistinta da un andamento troppo semplice e lineare, e dal sonetto, il cui carattere appare a Dante troppo frammentario ed episodico.

⁴³ A tale proposito, si ricordi che *Ire d'amor que en mon cor repaire* è, con qualche variante, il primo verso di una canzone scritta in realtà non da Thibaut, IV conte della Champagne e I re di Navarra (1201-1253), bensì da

cinque rimatori italiani (il siciliano Guido delle Colonne e i quattro maggiori rappresentanti della scuola stilnovista toscana, cioè Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia e Dante stesso)⁴⁴.

Malgrado il valore paradigmatico di questi esempi, la nuova lingua letteraria italiana non può prescindere dalla conoscenza degli antichi; l'acquisizione di un «bello stilo», specialmente in rapporto alla padronanza dell'organizzazione sintattica, deve avvenire tramite la lettura dei classici, soprattutto di un quartetto di poeti latini distinti nel genere epico (Virgilio, Ovidio, Stazio e Lucano).

Dopo un'apostrofe al lettore, invitato a non meravigliarsi di fronte a tante figure illustri (i poeti provenzali e italiani prima ricordati), si incontra uno dei canoni di *auctores* più celebri dell'intera opera dantesca, il canone dei «*poetae regulati*», i cui nomi sono seguiti da quelli di alcuni prosatori (*DVE* II vi 7):

Nec mireris, lector, de tot reductis autoribus ad memoriam: non enim hanc quam supremam vocamus constructionem nisi per huiusmodi exempla possumus indicare. Et fortassis utilissimum foret ad illam habituandam regulatos vidisse poetas, Virgilium videlicet, Ovidium Metamorphoseos, Statium atque Lucanum, nec non alios qui usi sunt altissimas prosas, ut Titum Livium, Plinium, Frontinum, Paulum Orosium, et multos alios, quos amica solitudo nos visitare invitat.

Il divario che separa i due gruppi è evidente: al quartetto di poeti latini viene associato un numero analogo di prosatori, che non possiedono tuttavia la medesima *auctoritas*. L'assenza di figure come Cicerone e Seneca è apparentemente inspiegabile, e viene compensata a fatica dalla presenza di Plinio e Frontino, mai citati altrove. Se l'enumerazione

Gace Brulé, troviero della Champagne operante intorno alla fine del XII secolo. Gace Brulé risulta associato a Thibaut in una cronaca del tempo, ed è forse questo il motivo dell'errata attribuzione di Dante, parallelamente alla loro comune provenienza geografica. Sulla figura di Thibaut, l'unico autore francese antico che Dante cita per nome allegandone testi (cfr. *DVE* I ix 3; II v 4; vi 6), e sulla letteratura d'oïl nel *De vulgari eloquentia*, cfr. Mengaldo (1978), pp. 294-303.

⁴⁴ Per quanto riguarda l'autocitazione, il testo menzionato corrisponde alla canzone su cui si imposta il terzo trattato del *Convivio*, *Amor che ne la mente mi ragiona*, intonata anche da Casella nel canto II del *Purgatorio*. Giustamente Mercuri (2000), pp. 181-182 pone l'accento sulla formula perifrastica con cui Dante si definisce («*amicus eius*», amico di Cino da Pistoia), che ricorda il modo in cui era stato designato Cavalcanti in *Vita Nuova* XXV 10 («questo mio primo amico»). Risulta evidente non soltanto che Cino ha assunto nel *De vulgari eloquentia* il posto prima occupato da Cavalcanti, ma soprattutto che Dante si assegna ormai un ruolo essenziale nell'ambito della scuola stilnovista, ricoprendo quella funzione di *magister* che Cavalcanti aveva svolto nei suoi confronti e che la formula «primo amico» usata nel libello lasciava chiaramente intendere.

di questi nomi resta una questione ancora aperta⁴⁵, i poeti indicati come modello costituiscono, invece, un canone ormai definito, il cui valore normativo è nella definizione «*regulatos...poetas*»; essi sono identificati sia come maestri da imitare, quindi «*regulati* nei confronti di affermati modelli letterari», sia come «*regulae* che coloro che verranno in seguito dovranno imparare e seguire»⁴⁶, alla stregua di precetti retorici. I loro nomi compaiono subito dopo il numeroso gruppo di autori provenzali e italiani, suggerendo implicitamente un rapporto di continuità tra poesia classica e poesia medievale, nello specifico quella stilnovista⁴⁷.

Questo canone rientra nell'ampio *excursus* sulla concretizzazione dello stile *gravis* nella canzone, genere letterario consacrato da una lunga tradizione che, iniziata con l'attività dei trovatori, giunge sino alle canzoni del *Convivio*, composto negli stessi anni del *De vulgari eloquentia* (1303-1306)⁴⁸. Senza l'attività dei poeti provenzali e italiani⁴⁹ la storia della canzone non sarebbe mai stata scritta, ma l'elevata caratura poetica che essa deve avere può essere pienamente raggiunta soltanto se si leggono con continuità i poemi epici di Virgilio, Ovidio,

⁴⁵ Così scriveva Mengaldo (1978), p. 73, nota 74 (e sinora l'opinione della critica è rimasta sostanzialmente immutata): «Ogni ipotesi è rischiosa: anche quella di una scelta dovuta a ragioni specificamente stilistiche, cioè alla presenza di elaborati modelli di *constructio* in quei prosatori per lo più argentei, presuppone una conoscenza ravvicinata da parte di Dante che appunto non risulta da altri elementi. [...] Anche la solita ipotesi di rapidità, quasi d'appunto, della stesura, non funziona, se non altro perché il canone dei poeti è così compatto e ragionevole. Temo che per il momento bisogna rassegnarsi a capirci poco».

⁴⁶ Cfr. Barolini (1993), pp. 154-155. Sulla relazione fra questo passo e *Inf.* IV 88-90, in cui ritorna lo stesso gruppo di poeti (tranne Stazio, sostituito da Orazio), cfr. Baroncini (2002), pp. 158-159.

⁴⁷ Da questo rapporto di continuità sono esclusi i guittoniani, responsabili di non aver guardato al mondo classico e di non aver eliminato quella 'patina plebea' che caratterizza il loro lessico e la loro sintassi; cfr. *DVE* II vi 8: «Substant igitur ignorantie sectatores Guictonem Aretinum et quosdam alios extollentes, nunquam in vocabulis atque constructione plebescere desuetos» (una polemica analoga si trovava già in *DVE* I xiii 1, cfr. *supra*).

⁴⁸ Sulle affinità tra le due opere, cfr. Tavoni (2014).

⁴⁹ Cinque poeti, tre provenzali (Bertran de Born, Arnaut Daniel, Giraut de Bornelh) e due italiani (Cino da Pistoia e Dante) erano stati ricordati all'inizio del libro quando l'autore, volendo esemplificare la trattazione dei *magnalia*, aveva nominato alcuni «illustres viros» che avevano composto in lingua volgare (cfr. *DVE* II 8-9).

Lucano e Stazio⁵⁰, che sono alla base dell'insegnamento medievale e attestano l'ormai consolidata funzione dell'epica come genere alto per eccellenza⁵¹.

Il canone qui delineato è, pertanto, un canone ristretto di poeti tragici, nella misura in cui Dante si attiene alla nota tripartizione degli stili (*gravis, mediocris e humilis*), ai quali ha associato in precedenza i tre principali generi poetici, cioè la tragedia, la commedia e l'elegia (cfr. *DVE* II iv 5-6)⁵².

La serie si apre con il Virgilio dell'*Eneide*, seguito dall'Ovidio delle *Metamorfosi*, unica opera indicata esplicitamente per nome; il poeta di Sulmona a cui rimanda qui Dante non è quello evocato nella *Vita Nuova*, l'Ovidio della produzione giovanile di argomento amoroso, bensì l'Ovidio maggiore della poesia in esametri, metro distintivo dell'*epos* secondo quanto enunciato nell'*Ars poetica* di Orazio⁵³. Nel complesso, Virgilio e Ovidio sono i poeti maggiormente citati nel *De vulgari eloquentia*, rispettivamente tre e due volte⁵⁴, seguiti da

⁵⁰ La lettura attenta dei testi antichi consente di assimilarne la costruzione stilistica, adattandola al proprio modo di scrivere e rendendola quasi una 'seconda natura'. Paradossalmente, questo passo sembra l'unico in cui il richiamo agli autori latini non è perentorio come ci si potrebbe aspettare (l'avverbio *fortassis* introduce una sfumatura restrittiva). Ciononostante, l'*imitatio* dei classici rimane un principio fondamentale dell'opera; cfr. Mengaldo (1978), p. 60, nota 59: «Che la chiamata in causa dei latini, nonostante il *fortassis*, conservi tuttavia un valore portante, è ovviamente ben probabile; anzi è verosimilmente implicito nello scatto subito successivo contro gli 'ignorantie sectatores' che esaltano Guittone e compagni». Allo stesso modo, Tavoni (2011), pp. 1451-1452 ritiene che il *fortassis*, pur legandosi grammaticalmente ai poeti e ai prosatori, si riferisca soprattutto ai secondi, come mostrerebbero pure le differenti forme verbali: «una spia della diversa esperienza di Dante rispetto ai due gruppi è nei diversi tempi verbali: «vidisse» dice un'esperienza già compiuta, cioè la lettura dei poeti, che Dante in effetti ha letto, da anni, e il cui ruolo di modelli è indubbio; «quos amica solitudo nos visitare invitat» dice un'esperienza, cioè la lettura dei prosatori (e *quei* prosatori, tre dei quali rarissimi [...]), che è molto più insolita, in corso, e almeno in parte ancora da compiere, la cui utilità per educare sintatticamente il poeta volgare Dante avanza quindi dubitativamente, e insieme con molto interesse, come dice la combinazione dei segnali di eventualità con il superlativo: «*fortassis utilissimum foret*». Il *fortassis*, psicologicamente, è tutto proiettato sulla seconda parte del periodo, introdotta dal *nec non*, che dovremo sentire in senso forte: 'nonché', con il valore di 'e persino'» (p. 1452).

⁵¹ Tali autori sono raccomandati pure nelle *artes dictandi*, trattati medievali riguardanti inizialmente alcuni ambiti specifici (epistolare, politico), ma poi diventati dei veri manuali di retorica.

⁵² Sull'adesione dantesca alla teoria degli stili, cfr. Mengaldo (1976), con relativa bibliografia.

⁵³ In *ars* 73-82 Orazio stabilisce un ἥθος diverso per ciascun metro: l'esametro è tipico dell'epica, il distico elegiaco è adatto a componimenti malinconici come gli epigrammi funerari, e il giambo, pensato in un primo momento per polemiche e attacchi verbali, diventerà il metro delle opere teatrali, dalle tragedie e commedie greche sino alle *fabulae* romane. Si ricordi che sempre nel secondo libro Dante aveva ripreso un verso dell'*Ars* oraziana come *preambulum*, al fine di introdurre la sua trattazione sulla materia da adottare, che deve essere commisurata alle proprie forze; cfr. *DVE* II iv 4: «Ante omnia ergo dicimus unumquaque debere materie pondus propriis humeris coequare, ne forte humerorum nimio gravata virtute in cenum cespitare necesse sit. Hoc est quod magister noster Oratius precipit cum in principio Poetrie *Sumite materiam dicit*». Il passo in questione è Hor. *ars* 38-40, evocato pure in *Conv.* II xiii 10: «sì come dice Orazio nel principio della Poetria, quando dice: "Molti vocabuli rinasciranno che già caddero"».

⁵⁴ Oltre al canone di *DVE* II vi 7, cfr. II iv 10 e II viii 4 (Virgilio) e I ii 7 (Ovidio).

Stazio e Lucano, menzionati soltanto qui. Sancendo uno stretto rapporto con l'epica latina, questo canone rende la canzone romanza luogo privilegiato di espressione di uno stile sublime. Questo brano, infatti, deve essere letto in continuità con quanto affermato in precedenza. Quando all'inizio del capitolo IV Dante aveva affermato di volersi concentrare sulla canzone, dischiudendole metaforicamente l'officina dell'arte («*artis ergasterium*»), l'aveva distinta da ballate e sonetti, associabili al volgare mediocre; la *cantio* è forma di espressione del volgare aulico e consente di esprimersi in tutte e tre gli stili, sebbene soltanto quello tragico sia veramente degno di nota. Lo stile tragico, cioè alto, caratterizza la produzione epica⁵⁵, e tale associazione fa sì, come scrive Michelangelo Picone, che una composizione di tipo lirico (la canzone, appunto) venga «proiettata sullo sfondo del poema epico classico»⁵⁶. Già a questa altezza cronologica comincia quindi a manifestarsi nella produzione dantesca quell'orientamento verso l'epica che troverà la sua piena realizzazione nella *Commedia*, ed è proprio questa tendenza che porta Dante ad allontanarsi dall'Ovidio elegiaco per accostarsi a quello epico come fonte privilegiata di ispirazione⁵⁷.

Questo passo è l'unico del *De vulgari eloquentia* in cui Virgilio, Ovidio, Stazio e Lucano vengono presentati in gruppo, come canone di *auctores* le cui opere sono meritevoli di lettura. Lo stesso quartetto di poeti latini ritorna nel *Convivio* e, malgrado il contesto differente, tale citazione conferma l'importanza di Ovidio.

⁵⁵ Come è noto, il termine greco τραγωδία, in cui si individuano le forme τράγος (= «capro») e ᾠδή (= «canto»), contenebbe un'allusione a riti di tipo dionisiaco (analogamente a κωμωδία = canto del κῶμος, un corteggio dionisiaco di cui si sono conservate tracce certe nella produzione comica). Nel *De vulgari eloquentia* 'tragedia' e 'commedia' sono sinonimi di 'stile alto' e 'stile medio-basso'; nel primo ambito rientrano sia i poemi epici sia le opere teatrali, come spiega Tavoni (2011), p. 1104: «Risultano (*scil.* i vocaboli 'tragedia' e 'commedia') da un processo di de-teatralizzazione della tragedia latina, conseguente alla caduta in disuso delle rappresentazioni sceniche che risale all'età imperiale, in seguito al quale tragedie e poemi epici sono confluiti in un unico genere di presentazione al pubblico, le *declamationes*, per cui l'*Eneide* è appunto una *tragedia* (If XX 112-3: "e così 'canta / l'alta mia *tragedia* in alcun loco") e *tragici* sono i poeti latini a cui il *De vulgari* invita a ispirarsi».

⁵⁶ Cfr. Picone (1993), p. 17.

⁵⁷ Cfr. Paratore (1968), p. 40: «Virgilio dunque è il vertice provvidenziale della tradizione classica; e dopo di lui Ovidio, Lucano e Stazio suoi continuatori. Proprio a confermarci che l'alta poesia epica latina era il genere in cui Dante vedeva rispecchiato il lume della divina ispirazione, si ricordi che nel passo di *De vulg. el.* II, vi, 7 Dante nomina esplicitamente 'Ovidium Metamorfoseos', escludendo gli *Amores*, le *Heroides* e l'*Ars amatoria*, tanto letti e imitati nell'*aetas Ovidiana*, e concentra la sua attenzione sul poema che, secondo lo spirito cui Ovidio s'era frettolosamente appellato nell'ultimo libro, mediante il discorso di Pitagora, egli doveva interpretare come una storia dell'umanità dalle origini al termine provvidenziale di Cesare, cioè come una ripresa, in tono minore, dell'*Eneide*».

La presenza di un numero considerevole di reminiscenze classiche rientra nel carattere enciclopedico dell'opera⁵⁸, in cui Dante si propone di raccogliere lo scibile umano per renderlo fruibile a tutti coloro che, pur essendo dotati di un animo gentile, non hanno potuto coltivare gli studi. In virtù di questo fine divulgativo, egli ricorre al volgare e non al latino, la lingua tradizionalmente usata nei testi didascalici; inoltre, per esemplificare e corroborare gli argomenti sviluppati nella trattazione, dispiega un ampio apparato di fonti autorevoli. La materia illustrata nel *Convivio* è dunque frutto di diversi apporti letterari e filosofici⁵⁹, e in questa ricchezza di tradizioni culturali poeti e prosatori antichi continuano a rivestire un ruolo essenziale, ma accanto a loro compare una fitta schiera di filosofi e scienziati, non soltanto classici (non a caso, i primi due filosofi citati, Aristotele e Boezio, sono uno greco e l'altro medievale)⁶⁰.

Il passo di nostro interesse si trova nell'ultimo trattato (il quarto); dopo aver analizzato il tema della sapienza attraverso il commento alla canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*, Dante si sofferma sul concetto di nobiltà. In contrasto con l'imperatore Federico II di Svevia e l'opinione comune, che la ritengono un privilegio legato alla nascita e alle ricchezze⁶¹, Dante sostiene che la vera nobiltà è quella morale, origine di tutte le virtù e pertanto impulso verso il bene, «seme di felicitade» posto da Dio nell'anima «ben posta», cioè collocata in un corpo perfettamente strutturato⁶². L'analisi della canzone *Le dolci rime d'amor, ch'i' solia* è

⁵⁸ Rinvio al riguardo a Vasoli (1983); Vasoli (1994).

⁵⁹ Cfr. Simonelli (1970), p. 202: «piuttosto che tentare d'inquadrare il pensiero dantesco in una precisa corrente filosofica o ricorrere a un solo autore per interpretarlo, la ricerca si presenterebbe più fruttuosa indagando il materiale raccolto nelle sillogi di sentenze, o in quelle specie di enciclopedie del sapere universale che circolavano in Italia ai primi del XIV secolo. Pietro Lombardo e i suoi imitatori, Isidoro di Siviglia, Uguccione da Pisa hanno sicuramente offerto a Dante molto più di quanto non si supponga. Inoltre ogni palazzo signorile, ogni convento possedeva raccolte di quel tipo, e la consultazione non doveva presentare difficoltà. Erano i libri-summa del sapere del tempo; assai più arduo doveva essere il leggere, cioè il possedere o avere sotto mano, opere complete di estensione vastissima che impegnavano i copisti per lunghi e lunghi mesi. Del resto lo stesso uso scolastico della lectio-comentum abituava allo stralcio, al passo scelto, alla citazione autorevole».

⁶⁰ Per un elenco dei nomi in ordine di apparizione, cfr. Barolini (1993), p. 155, nota 5.

⁶¹ Cfr. *Conv.* IV III 6-7: «dove è da sapere che Federigo di Soave, ultimo imperadore delli Romani [...] domandato che fosse gentilezza, rispuose ch'era antica ricchezza e belli costumi. E dico che "altri fu di più lieve savere": ché, pensando e rivolgendo questa diffinizione in ogni parte, levò via l'ultima particola, cioè li belli costumi, e tennesi alla prima, cioè all'antica ricchezza».

⁶² Cfr. *Conv.* IV xx 9. Sull'aspetto filosofico del quarto trattato e sull'assimilazione dantesca del linguaggio e del metodo argomentativo tipici della cultura universitaria, si veda il recente Fioravanti (2013). A tale proposito, già Vasoli (1999), p. 150 scriveva: «Il quarto trattato segna il distacco dalla narrazione e dal passato poetico dell'Autore. La distinzione tra interpretazione letterale e lettura allegorica è soppressa, quasi che ormai i lettori siano sufficientemente ammaestrati ed in possesso degli strumenti argomentativi; e l'intero testo è

seguita dalla definizione dei modi di manifestarsi della nobiltà; si introduce a questo punto la descrizione delle quattro età dell'uomo, di cui l'autore individua le caratteristiche essenziali, accostandovi alcuni *exempla* tratti da un poeta latino (capitoli XXV-XXVIII). Tali età corrispondono a «adolescenza», «gioventute», «senettute» e «senio», e i poeti scelti per rappresentarne gli attributi spirituali sono, rispettivamente, Stazio, Virgilio, Ovidio e Lucano.

La prima età, presentata nel capitolo XXV, ha come atteggiamenti distintivi lo stupore, il pudore e la «verecundia», che costituiscono nel loro complesso la vergogna, «apertissimo segno in adolescenza di nobilitate». L'autore menziona al riguardo un celebre episodio del primo libro della *Tebaide* di Stazio: l'arrivo di Polinice e Tideo alla corte di Argo e il loro incontro con le figlie del re Adrasto, Argia e Deifile (cfr. Stat. *Theb.* I 482-539). Coincidono con questi momenti altrettanti stati d'animo, che corrispondono alle tre virtù dell'adolescenza: lo stupore di Adrasto alla vista di Polinice avvolto in una pelle di leone e di Tideo in una di cinghiale, il pudore di Argia e Deifile e la ritrosia (verecundia) di Polinice al momento di rivelare la sua appartenenza alla stirpe tebana.

All'adolescenza subentra la «gioventute» (capitolo XXVI) che deve essere «temperata, forte, amorosa, cortese e leale» tanto quanto l'adolescenza era «ubidente, soave e vergognosa»; per chiarire il significato di queste «cinque cose necessarie a la nostra perfezione», Dante rievoca alcune tappe del percorso di Enea prima di giungere nel Lazio, mettendo in risalto le virtù dimostrate dall'eroe (libri IV-VI dell'*Eneide*): la temperanza nel partire da Cartagine, la fermezza nell'essere sceso agli Inferi con la Sibilla per incontrare il padre, l'amore nell'aver consentito ai Troiani stanchi del viaggio di fermarsi in Sicilia e nell'aver educato il figlio Ascanio all'uso delle armi, la cortesia nell'essere intervenuto alla cerimonia funebre per Miseno e, infine, la lealtà nell'aver assegnato con giustizia i premi ai vincitori delle gare in onore di Anchise.

Se nella prima spiegazione gli *exempla* proposti appartenevano tutti al medesimo segmento narrativo, in questa Dante ricorre a una maggiore quantità di casi esemplari che provengono da diversi libri del poema virgiliano e, sebbene uniti da un filo logico, rendono

posto sotto il segno della 'teoria', nella forma di una *quaestio* scolastica, condotta secondo una rigorosa sintassi dimostrativa e con l'uso di tecniche logiche collaudate da un secolo di solenni dibattiti».

la descrizione della seconda età più ricca e complessa della precedente; d'altra parte, si tratta della «gioventute», «colmo de la nostra vita» (cfr. *Conv.* IV xxvi 4). Essa richiede dunque un numero più elevato di virtù e, come rilevava già Ulrich Leo, il tono della narrazione è qui caratterizzato da una grande partecipazione emotiva da parte dell'autore⁶³.

Dopo Stazio e Virgilio il terzo poeta citato è l'Ovidio delle *Metamorfosi*; per illustrare la «senettute» (capitolo XXVII) Dante ricorre a immagini tratte da varie opere antiche, soprattutto dal *De senectute* di Cicerone⁶⁴, e conclude la trattazione con la storia di Eaco, re dell'isola di Enopia presentato come il depositario ideale delle qualità di cui questa età dovrebbe essere dotata: prudenza, giustizia, generosità e affabilità (cfr. *Conv.* IV xxvii 21: «Per che assai è manifesto a questa etade essere quattro cose convenienti; per che la nobile natura in essa le mostra, sì come lo testo dice»). Nel capitolo XXVIII è infine descritto il «senio», l'ultima età della vita, quella in cui l'anima ritorna a Dio⁶⁵; come allegoria dell'anima nobile è proposta la vicenda della moglie di Catone l'Uticense, Marzia, tratta dalla *Pharsalia* di Lucano (cfr. *Lucan.* II 326-380). Nel poema lucaneo Marzia, che aderisce al modello romano dell'*univira* (moglie di un uomo solo), è incarnazione di *pietas* coniugale, cioè di fedeltà e devozione allo sposo Catone⁶⁶.

I vari momenti della sua esistenza vengono accostati alle prime tre fasi della vita umana («adolescenza», «gioventute» e «senettute»), mentre la vedovanza dal suo secondo matrimonio con Ortensio e il conseguente ritorno a Catone corrispondono all'inizio del «senio» e al distacco dalla vita terrena⁶⁷. Il fulcro dell'episodio è costituito dal discorso con cui Marzia prega Catone di riprenderla con sé; si sintetizzano qui tutte le buone disposizioni dell'anima nobile nel fare ritorno al cielo (umiltà, serenità, decoro).

⁶³ Cfr. Leo (1951), p. 59.

⁶⁴ Cfr. *Conv.* IV xxvii 2 e 16.

⁶⁵ Anche per descrivere il «senio» Dante cita il *De senectute*, e proprio dal trattato ciceroniano deriva l'immagine della morte come «porto di lunga navigazione e riposo» (*Conv.* IV xxviii 3; cfr. *Cic. De senect.* XIX 71: *quae quidem mihi tam iucunda est, ut, quo propius ad mortem accedam, quasi terram videre videar aliquandoque in portum ex longa navigatione esse venturus*).

⁶⁶ Cfr. Sannicandro (2007).

⁶⁷ Per un'analisi del passo, rimando a Pastore Stocchi (1971); sul rapporto fra *Conv.* IV xxviii e *Purg.* I 78-91, cfr. Paratore (1965), pp. 204-205. Pépin (1999), p. 54 vede in questa citazione lucanea del *Convivio* un esempio di 'allegoria dei poeti', analogo alla ripresa del mito di Orfeo di *Conv.* II i 2-4 (ripresa modellata sul racconto ovidiano del libro XI delle *Metamorfosi*).

Torniamo però a esaminare l'*exemplum* ovidiano e il rapporto di questo passo del *Convivio* con il poema latino. Eaco, figlio di Giove e della ninfa Egina, compare nel libro VII delle *Metamorfosi*, la fonte a cui Dante attinge per rappresentare le grandi azioni del personaggio: l'aver posto fine a una terribile epidemia e l'aver offerto senza indugi la sua alleanza militare a Cefalo, re di Atene. Nell'ultima parte del capitolo XXVII sono riprodotti fedelmente i momenti fondamentali della vicenda di Eaco: l'incontro con Cefalo, la promessa di aiuto, il triste racconto della pestilenza. Il legame di filiazione del testo dantesco nei confronti di quello classico è evidente soprattutto nelle parole con cui Eaco garantisce a Cefalo il suo appoggio nella guerra tra Atene e Creta, invitandolo a ritenere già sue le risorse della terra di Enopia (cfr. *Ov. Met.* VII 501-511). La narrazione dantesca appare perfettamente modellata sul testo antico⁶⁸, malgrado si tratti di un passo gravato da numerose incertezze testuali⁶⁹, e ripropone il discorso di Eaco come prova della terza virtù da lui incarnata, la generosità. Conferendo rilievo a questo passaggio del racconto ovidiano, Dante nota la sua ricchezza di spunti, che permetterebbe senza dubbio una spiegazione più approfondita di quella proposta. Tuttavia, per un pubblico attento come quello del *Convivio*, è sufficiente riportare il discorso senza commenti e affidarsi alle parole del poeta latino (*Conv.* IV XXVII 19):

Mostra che fosse largo, quando disse a Cefalo dopo la dimanda dello aiuto: "O Atene, non domandate a me aiutorio, ma tolletelvi; e non dite a voi dubitose le forze che ha questa isola. E tutto questo è [lo] stato delle mie cose: forze non ci menomano, anzi ne sono a noi di soperchio; e lo avversario è grande, e lo tempo da dare è, bene avventuroso e senza escusa". Ahi quante cose sono da notare in questa risposta! Ma a buono intenditore basti essere posta qui come Ovidio la pone.

Il riferimento a Ovidio, nominato al termine dell'episodio, consente di rivolgere l'attenzione a un punto cruciale: la presenza dei nomi propri e gli eventuali epiteti a cui sono

⁶⁸ La fedeltà al testo latino, notata da Moore (1896), pp. 219-220, è ribadita da Paratore (1973a), p. 228: «è questo forse il caso più minuto di riferimento a un testo classico che si possa riscontrare nell'opera dantesca. Vi è contenuto tutto il brano di *Met.* VII 453 ss., naturalmente interpretato anch'esso in tono di *exemplum* di natura epica. Sembra quasi, perciò, che D. perpetui quello che è stato ritenuto uno dei caratteri fondamentali dell'epica e della storiografia romana sin dalle origini, quello cioè che a fondamento e a educazione della comunità si dovessero organizzare le patrie memorie come un tessuto di *exempla* atti a corroborare la *virtus* del cittadino. S'intende che con D. l'eticità degli *exempla* è trasportata sul piano della provvidenzialità cristiana».

⁶⁹ In particolare, i versi 508-509 sono espunti da Tarrant (2004), e tale espunzione è accolta da Kenney (2011), pp. 276-277 che li ritiene versi spuri inseriti da un interpolatore che conosceva bene il testo di Ovidio. Un tentativo di ricostruzione del passo è proposto da Luck (2005), p. 195.

associati. In questa successione di *exempla* il posto di maggior rilievo è occupato dall'autore dell'*Eneide*, poema da cui provengono le citazioni relative alle qualità della «gioventute», considerata il culmine della vita umana. L'importanza di Virgilio è confermata dal fatto che egli è menzionato ben quattro volte nel capitolo XXVI e mentre in due occorrenze si tratta di semplici riferimenti (cfr. IV XXVI 11: «lo nomato poeta»; IV XXVI 14: «lo predetto poeta»), nelle altre ci troviamo di fronte a perifrasi onorifiche che ritorneranno nella *Commedia*⁷⁰; è il caso di «lo maggiore nostro poeta» (IV XXVI 8), di cui si avrà una chiara eco in *Par.* XV 26 («se fede merta nostra maggior musa»), e soprattutto di «questo altissimo poeta» (IV XXVI 13), espressione analoga a quella con cui Virgilio sarà salutato da Omero al suo ritorno nel Limbo (cfr. *Inf.* IV 80-81: «Onorate l'altissimo poeta: / l'ombra sua torna, ch'era dipartita»).

Sebbene in modo più modesto rispetto a quanto accade con Virgilio, anche i nomi di Stazio e Lucano sono citati nei capitoli posti sotto la loro *auctoritas* e talvolta accompagnati da epiteti: l'autore della *Tebaiide* è nominato tre volte (come tre sono le virtù dell'adolescenza: stupore, pudore e verecundia), e nel primo caso è ricordato come «Stazio, lo dolce poeta» (IV XXV 6)⁷¹. Lucano, invece, viene menzionato un'unica volta, ma il suo nome è comunque messo in rilievo (cfr. IV XXVIII 13: «quello grande poeta Lucano»). A prima vista, dunque, il poeta latino a cui è riservato il ruolo di minor prestigio è proprio Ovidio, il cui nome compare due volte senza alcun epiteto. In realtà, a un'attenta valutazione dell'opera, si comprende che questo status di minorità è più apparente che reale.

Nel *Convivio*, infatti, Ovidio viene citato complessivamente otto volte, e si fa ricorso a vari episodi delle *Metamorfosi* per rendere più chiara ai lettori la materia trattata; il caso più celebre è costituito dal mito di Orfeo⁷², evocato relativamente alla descrizione dei quattro sensi della scrittura per spiegare il procedimento allegorico tipico dei poeti⁷³, «quello che si

⁷⁰ Cfr. Barolini (1993), pp. 157-158.

⁷¹ Si tratta di una reminiscenza di Giovenale, *Sat.* VII 82-86: *curritur ad vocem iucundam et carmen amicae / Thebaidos, laetam cum fecit Staius urbem / promisitque diem: tanta dulcedine captos / adficit ille animos tantaque libidine volgi / auditur*, riconosciuta già da Moore (1896), pp. 256-257. Riguardo all'influsso di Giovenale sui giudizi danteschi relativi a Stazio, cfr. Paratore (1973a), pp. 419-425, che mette in relazione la citazione del *Convivio* con *Purg.* XXI 88: «Tanto fu dolce mio vocale spirto»; Ronconi (1965), pp. 568-569.

⁷² Tra i principali contributi sull'argomento si veda almeno, oltre alla voce *Orfeo* di Padoan (1973), Barański (1999) che, a partire dai passi in cui Orfeo è nominato (*Conv.* II 1 2-4; *Inf.* IV 140-141), illustra la conoscenza dantesca di questo mito in rapporto alle fonti classiche e medievali.

⁷³ Sui precedenti antichi e medievali della definizione dantesca di 'allegoria dei poeti', cfr. Pépin (1970), pp. 65-69; D'Andrea (1987); sullo sviluppo di questo concetto e del quadruplice schema esegetico scritturale tra il

nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna» (cfr. *Conv.* II I 4). Il carattere prodigioso della cetra di Orfeo, che riesce a rendere mansuete le fiere e ad attirare a sé alberi e pietre, è il termine di paragone a cui viene equiparata la voce dell'uomo saggio, che addolcisce gli animi malvagi e fa agire secondo il suo volere gli uomini privi di ragione e di sensibilità.

La centralità di Ovidio è poi ribadita concretamente nella trattazione delle quattro età dell'uomo; se è vero, da un lato, che non gli vengono attribuiti epiteti onorifici, è indubbio, però, che gli spetta la funzione di *auctoritas* relativa alla fase della piena maturità umana. Proprio la «gioventute» e la «senettute» possono essere identificate come le età di maggiore importanza della vita, in quanto corrispondono alla formazione dell'individuo e alla sua capacità autonoma di azione; non a caso, esse sono messe in rapporto, rispettivamente, con Virgilio e Ovidio⁷⁴, il cui ruolo di preminenza è rafforzato dal fatto che essi occupano, anche fisicamente, la posizione centrale di questo canone pedagogico che inizia con Stazio e termina con Lucano, poeti latini di minore rilievo a cui sono associate l'adolescenza e la vecchiaia, fasi più marginali dell'esistenza umana⁷⁵.

Se nel *De vulgari eloquentia* Ovidio forma una gerarchia stilistica con Virgilio, Stazio e Lucano, nell'ultimo trattato del *Convivio* acquista rilievo per il valore etico dei principi enunciati nelle sue opere. Tale quartetto si conferma un nucleo costante e denota una continuità ideologica nel sistema dantesco degli *auctores*.

secondo libro del *Convivio* e l'*Epistola a Cangrande*, cfr. Pépin (1999). Sull'origine dei quattro sensi delle scritture si legga anche Fenzi (2002), che individua la mescolanza di due tradizioni diverse: per il senso letterale e l'allegorico, Dante si baserebbe sull'esegesi profana, fondata sul concetto di *integumentum*, mentre per il morale e l'anagogico ricorrerebbe all'esegesi biblica; questa tesi è già presente nel contributo di D'Andrea (1987), che parla della «contaminazione di due modelli esegetici eterogenei».

⁷⁴ Si tenga presente che la stessa coppia di autori classici era già stata evocata in precedenza (*Conv.* II v 14-15), quando Dante aveva spiegato l'organizzazione delle gerarchie angeliche che presiedono ai cieli mobili. I Troni, che contemplano lo Spirito Santo che è puro amore, sovrintendono al terzo cielo, quello di Venere, secondo un movimento pieno d'amore che si riflette poi sulle naturali disposizioni amorose degli uomini. Questo stretto legame tra Venere e Amore è illustrato con due citazioni tratte da Virgilio e Ovidio (cfr. Verg. *Aen.* I 664; Ov. *Met.* V 365): «E perché li antichi s'accorsero che quello cielo era qua giù cagione d'amore, dissero Amore essere figlio di Venere, sì come testimonia Vergilio nel primo de lo Eneida, ove dice Venere ad Amore: 'Figlio, virtù mia, figlio del sommo padre, che li dardi di Tifeo non curi'; e Ovidio, nel quinto di Metamorphoseos, quando dice che Venere disse ad Amore: 'Figlio, armi mie, potenza mia'».

⁷⁵ Cfr. Picone (1993), p. 18.

«Ovidio è 'l terzo»

Questo excursus, iniziato con Vita Nuova XXV 9, non può che concludersi con un passo in cui ricompaiono, a distanza di anni, gli stessi poeti del libello⁷⁶. Il viaggio di Dante nell'aldilà è infatti segnato dall'incontro con le massime autorità della poesia antica (Omero, Orazio, Ovidio e Lucano), che lo accolgono nel Limbo con onore, legittimando così la sua missione poetica (*Inf.* IV 85-93):

*Lo buon maestro cominciò a dire:
"Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sì come sire:*

*quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che vene;
Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano.*

*Però che ciascun meco si conviene
nel nome che sonò la voce sola,
fannomi onore, e di ciò fanno bene".*

Nel gruppo del «nobile castello» è palese l'assenza di Stazio, il «poeta regulatus» ricordato negli altri canoni. Tale mancanza sarà compensata dalla sua apparizione nella quinta cornice purgatoriale (avari e prodighi) nelle vesti di peccatore che ha appena terminato il processo di espiazione (cfr. *Purg.* XXI-XXII). Qui egli è protagonista di un importante dialogo con Virgilio; in risposta a una domanda di Stazio, il poeta mantovano rammenta i nomi di altri autori latini situati nel Limbo, «primo cinghio del carcere cieco» (cfr. *Purg.* XXII 103), insieme a greci illustri come Euripide, Antifonte, Simonide, Agatone e a personaggi della *Tebaide* come Antigone, Deifile, Argia, Ismene (cfr. *Purg.* XXII 94-114).

Se si confrontano i due passi, ci si rende conto della presenza di un *unicum* nel sistema dantesco degli *auctores*: la struttura del canone, altrove unitaria, può essere definita qui composita nella misura in cui la seconda sequenza costituisce una continuazione della

⁷⁶ Sull'espressione «bella scola» con cui questi *auctores* sono definiti, cfr. Chiavacci Leonardi (1991), p. 119: «è il piccolo gruppo dei poeti, che sono la compagnia, la *famiglia* di Omero, come saranno i filosofi intorno ad Aristotele (v. 132). In queste tre parole si riversa l'affetto e l'ammirazione di lunghi anni della vita di Dante: quella *bella scola* sono i suoi prediletti maestri, che qui gli appaiono tutti riuniti – da lui riuniti –, e le sue parole esprimono la trepidazione di quella vista». Sull'incontro di Dante con questi poeti, si veda anche Iannucci (1993), pp. 19-37.

prima⁷⁷ e deve essere letta come un tutt'uno con essa⁷⁸. Accomunati dalla figura di Omero, che in un caso compare fisicamente, nell'altro è evocato da una perifrasi (cfr. *Purg.* XXII 101-102: «quel Greco / che le Muse lattar più ch'altri mai»), i due canoni si distinguono perché incentrati rispettivamente sul genere tragico e su quello comico: mentre gli autori del primo hanno operato prevalentemente in ambito epico, quelli del secondo afferiscono alla produzione comica (Terenzio, Cecilio, Plauto) e satirica (Varrone, Persio).

Il nome di Ovidio, filo conduttore della presente analisi, si incontra soltanto tra gli «spiriti magni». A tale riguardo, oltre al già menzionato passo della *Vita Nuova*, si può considerare come termine di paragone il canone di autori tragici di *DVE* II VI 7; dei quattro poeti ivi citati, tre ritornano nella *Commedia*: si tratta di Virgilio, Ovidio e Lucano che costituiscono, non a caso, il nucleo fisso di *auctores* del sistema dantesco⁷⁹. Nel Limbo, al posto di Stazio, compare Orazio, il cui nome può essere letto come una sorta di *trait d'union* fra questo passo e il canone del *Purgatorio*; l'Orazio qui ricordato, infatti, è il poeta dei *Sermones*, non quello dell'*Ars poetica* evocato nella *Vita Nuova*, ed è l'epiteto «satiro» a creare un collegamento con la sequenza di autori comico-satirici nominati da Virgilio.

Se si considera la presenza oraziana una tessera a parte, dotata di una particolare funzione strutturale, risulta evidente una linea evolutiva dell'epica, dalle origini greche al suo sviluppo a Roma, dove questo genere troverà la sua piena attuazione. Tale percorso, iniziato con Omero e proseguito con Virgilio, Ovidio e Lucano, si completerà idealmente

⁷⁷ L'accostamento dei due passi costituisce dunque un perfetto esempio di 'episodio parallelo', in accordo con la teoria di Iannucci (1981), che parte dal presupposto della *Commedia* come poesia 'critica', ripiegata continuamente sul suo significato. Al fine di interpretare correttamente il significato di un testo, è necessario adottare un procedimento tipico dell'esegesi biblica, cioè la tecnica della 'testimonianza' o, appunto, del 'passo parallelo'. Particolarmente degno di rilievo è l'accostamento dei due episodi aventi come protagonisti Guido e Buonconte da Montefeltro (cfr. *Inf.* XXVII e *Purg.* V); come avviene per i canoni poetici, pure qui il secondo episodio completa il primo, e si individuano alcuni motivi comuni, come il mistero impenetrabile della grazia divina, i limiti del giudizio umano e, soprattutto, la necessità di un pentimento sincero per ottenere la salvezza. Un brano del poema può essere utile anche per chiarirne uno delle opere minori o viceversa; ne è un esempio il ritratto di Guido proposto nel *Convivio* (IV XXVIII 8), che si aggiunge alla rappresentazione di lui e Buonconte nella *Commedia* (cfr. Iannucci 1981, pp. 312-315).

⁷⁸ Cfr. Mercuri (2000), pp. 182-184.

⁷⁹ Già Renucci (1954), p. 329 notava come fino al 1305 circa il canone dantesco si articola su quattro poeti di cui tre soli (Virgilio, Ovidio, Lucano) restano immutabili; Orazio, unito ai tre nella *Vita Nuova* e nella *Commedia*, è detronizzato da Stazio nel *Convivio* e nel *De vulgari eloquentia*.

con Stazio⁸⁰, la cui *conversio* al cristianesimo ha mostrato agli altri autori classici la via che conduce a Dio; egli è quindi l'unico a poter raggiungere l'Eden insieme a Dante⁸¹. L'ordine in cui i poeti sono citati nel canto IV dell'*Inferno* appare determinato da un criterio prevalentemente cronologico⁸², secondo il quale Ovidio è menzionato come terzo prima di Lucano, in quanto snodo fra la tarda età augustea e l'inizio di quella imperiale⁸³.

L'*auctoritas* di Ovidio e Lucano concerne, rispettivamente, l'ambito mitico e quello storico: le *Metamorfosi* rappresentano il più ampio repertorio mitologico a cui attingere, mentre la *Pharsalia* detiene valore di verità, essendo un poema che tratta fatti realmente accaduti: le trasformazioni politico-sociali avvenute a Roma nel passaggio dalla repubblica al principato. Nel pensiero medievale, dunque, Lucano non è tanto *poeta*, quanto piuttosto *historicus*⁸⁴, secondo la nota definizione di Gerberto di Aurillac, che opera una ripartizione degli autori classici assegnandoli al genere tragico (Virgilio, Stazio), comico (Terenzio),

⁸⁰ Non a caso, Curtius (1992), p. 26 associa idealmente Stazio agli «spiriti magni»: «I sei poeti (compreso Stazio) vengono accomunati in un sodalizio ideale (la 'bella scuola'), la cui autorità non conosce tempo ed i cui membri hanno tutti lo stesso rango; Omero è solo *primus inter pares*. I sei autori sono scelti fra quelli dell'antico Parnaso; il loro raggruppamento in una 'scuola' rispecchia la concezione che il Medio Evo aveva dell'Antichità. [...] L'incontro di Dante con la 'bella scuola' suggella l'acquisizione dell'epica latina nel poema universale della cristianità e comprende uno spazio ideale nel quale viene lasciata aperta una nicchia per Omero».

⁸¹ L'importanza di Stazio, primo ad aver scoperto la verità cristiana, si lega all'autoaffermazione di Dante poeta cristiano e al suo implicito superamento dei classici, rimasti legati alla fede pagana; cfr. Baroncini (2002), p. 158: «Nel Limbo si assiste dunque all'incontro metaletterario con i poeti antichi, da leggere come una vera e propria dichiarazione di poetica, poiché nel momento in cui Dante viene incluso tra le *auctoritates* ne denuncia i limiti, inaugurando in questo modo l'opera di compimento di una verità parziale».

⁸² Cfr. Malcovati (1947), pp. 118-120; Paratore (1965), pp. 166-167.

⁸³ Piuttosto riduttiva mi sembra l'opinione di Renucci (1954), p. 330, in parte ripresa da Barolini (1993), p. 158, secondo cui Ovidio e Lucano (nominati per ultimi) sono circondati da minor rispetto degli altri, ritenuti *maximi*, e sono due poeti con cui Dante non teme di confrontarsi, attribuendo maggior importanza ai loro temi che al loro genio. Al contrario, il fatto che essi compaiano in tutti i canoni danteschi e che siano gli autori classici con cui viene instaurata una forma di 'dialogo a distanza' li pone a mio avviso in una condizione di privilegio, analoga per certi versi a quella di Stazio unico *auctor* cristiano, protagonista di un intero episodio della seconda cantica; cfr. Paratore (1968), pp. 38-39: «Ma l'aver isolato in un posto di preminenza Ovidio e Lucano (insieme con Omero, ormai pacifico termine di confronto per l'alta poesia – 'quelli è Omero poeta sovrano' –, e Orazio, assiduamente studiato anche da Dante per i *Sermones* e l'*Ars poetica*), facendo ch'essi accolgano Virgilio e lo stesso Dante alle soglie del nobile castello, e l'aver poi dedicato a Stazio un intero episodio del *Purgatorio* dimostrano come nella sua cultura di lettere latine Dante riserbasse a quei tre poeti un posto di prim'ordine subito dopo Virgilio».

⁸⁴ La definizione di Lucano come *historicus* è presente già nei primi esegeti del poema dantesco, e questa sua distanza dalla poesia propriamente detta sarebbe il motivo per cui compare come ultimo nel canone del Limbo; cfr. Guido da Pisa (1327-28[?]) a *Inf.* IV 90; Codice cassinese (1350-75[?]) a *Inf.* IV 90; Benvenuto da Imola (1375-80) a *Inf.* IV 90; Francesco da Buti (1385-95) a *Inf.* IV 85-96; Anonimo Fiorentino (1400[?]) a *Inf.* IV 90; Guiniforto delli Bargigi (1440) a *Inf.* IV 85-93. I commenti della *Commedia* si citano dal sito *Darhmouth Dante Project*.

satirico (Giovenale, Persio, Orazio) e storiografico (Lucano)⁸⁵. Le opere epiche ed elegiache di Ovidio rientrano invece nell'ambito della *fictio*, della narrazione poetica⁸⁶.

Come nel quarto trattato del *Convivio*, in cui Dante nomina alcuni autori classici per proporre la forma più alta di teorizzazione di determinate virtù morali, anche nella *Commedia* Ovidio, insieme a Lucano, sembra occupare una posizione minoritaria dato che viene citato senza alcun epiteto, a differenza di Omero, Orazio e, implicitamente, dello stesso Virgilio; inoltre, mentre a ognuno degli altri poeti è dedicato un verso intero, i nomi di Ovidio e Lucano sono inseriti entrambi nello stesso. Tale situazione riflette la particolare relazione fra Dante e questa coppia di *auctores*; se Omero e Virgilio appaiono autorità assolute, Ovidio e Lucano sono i poeti classici con cui egli sceglie di misurarsi costantemente, stabilendo sin dall'inizio della *Commedia* un autentico rapporto di *aemulatio*.

A questo riguardo, il poema offre una gamma quanto mai ampia di esempi, a cominciare dal famoso episodio ambientato nella bolgia dei ladri a cui si è fatto riferimento in precedenza (cfr. *Inf.* XXV 94-102). In quel caso, la rivendicazione dantesca di una superiore capacità poetica era motivata dalla veridicità e dalla sacralità della materia narrata⁸⁷, aspetti che distinguono la *Commedia* dai poemi epico-mitologici degli autori latini, che erano basati su una narrazione non vera, ma «fictiva»⁸⁸. Da questi presupposti scaturiva l'orgogliosa consapevolezza con cui Dante affermava il suo valore rispetto ai classici: mentre Lucano e Ovidio avevano raffigurato le loro trasformazioni «non sic perfecte»⁸⁹, la *Commedia* giunge a un grado di virtuosismo tanto elevato da essere sconosciuto persino al poeta di Sulmona, l'«optimus magister transformationum», per riprendere una bella definizione di Benvenuto da Imola⁹⁰. Tale consapevolezza è appunto percepita e messa in luce già dai primi esegeti del poema, per esempio da Jacopo della Lana, che glossa così il testo dantesco: «Or dice l'autore continuando il suo poema: io faccio tali trasmutazioni in questo canto, e sì diverse

⁸⁵ Cfr. Alessio-Villa (1984), pp. 18-21.

⁸⁶ Cfr. Jacopo della Lana (1324-28) a *Inf.* IV 89-90; Guido da Pisa (1327-28[?]) a *Inf.* IV 90; Ottimo Commento (1333) a *Inf.* 89-90; Anonimo Selmiano (1337[?]) a *Inf.* IV 90-94; Benvenuto da Imola (1375-80) a *Inf.* IV 90; Francesco da Buti (1385-95) a *Inf.* IV 85-96; Guiniforto delli Bargigi (1440) a *Inf.* IV 85-93.

⁸⁷ Cfr. Paratore (1968), p. 272 e Pasquini (2012), p. 309.

⁸⁸ Cfr. Ottimo Commento (1338) a *Inf.* XXV 97-99; così anche Jacopo Alighieri (1322) a *Inf.* XXV 94-99; Francesco da Buti (1385-95) a *Inf.* XXV 94-102; Anonimo Fiorentino (1400) a *Inf.* XXV 97-99.

⁸⁹ Cfr. Graziolo Bambaglioli (1324) a *Inf.* XXV 94-95.

⁹⁰ Cfr. Benvenuto da Imola (1375-80) a *Inf.* XXV 97-99.

e nuove, ch'io non ho invidia nè a Lucano, nè a Ovidio, che s'el fe' mutare Cadmo in serpe, com'è detto, e Aretusa in fontana, le mie trasmutazioni sono più nuove e maestrevoli. E poi nel dittato mostra il perchè di tanta ammirazione»⁹¹.

Se poi si concentra l'attenzione sulle altre due cantiche, in particolare sul *Paradiso*, si individua un cospicuo numero di citazioni classiche, specialmente ovidiane; in questa sede non è ovviamente possibile offrire una casistica completa, pertanto mi limito a ricordare qualche esempio, utile a illustrare una peculiare modalità di ripresa e superamento, rimandando ad altri lavori per ulteriori informazioni⁹². I primi due canti del *Paradiso* sono caratterizzati dal richiamo a quattro miti ovidiani di grande rilievo: la sfida musicale di Apollo e Marsia⁹³ (cfr. *Par.* I 19-21), la trasformazione in alloro della ninfa Dafne, amata da Apollo⁹⁴ (cfr. *Par.* I 13-15; 22-33), quella in dio marino di Glauco, pescatore della Beozia, per effetto di un'erba magica⁹⁵ (cfr. *Par.* I 64-72) e il viaggio di Giasone sulla nave Argo alla conquista del vello d'oro⁹⁶ (cfr. *Par.* II 1-18). Di particolare interesse è il recupero delle *fabulae* pagane di Marsia e Glauco. Nel primo caso, Dante si augura di ricevere una forza ispiratrice pari all'energia con cui Apollo sconfisse nella gara musicale il satiro Marsia e lo scorticò per punirlo della sua arroganza; allo stesso tempo, egli condanna severamente il peccato di superbia incarnato dal satiro, contrapponendovi implicitamente la sua *humilitas*. Nel secondo, invece, Dante ricorre alla *deificatio* di Glauco per rappresentare qualcosa di impossibile da rendere a parole: l'atto del «trasumanar», cioè il superamento della condizione umana vissuto dal pellegrino per effetto della grazia.

Nell'ultima cantica dell'opera il ricorso a immagini di grande potenza evocativa è quanto mai necessario per trasmettere ai lettori il messaggio dottrinale e spiegarne i significati simbolici. La citazione di un episodio mitico assume qui valore di *exemplum*: consapevole di dover descrivere qualcosa di difficilmente accessibile alla conoscenza

⁹¹ Cfr. Jacopo della Lana (1324-28) a *Inf.* XXV 97-99.

⁹² Oltre ai saggi citati all'inizio del contributo, cfr. Ledda (2008); Rigo (1994). Sul rapporto fra Dante e i classici, in particolare Ovidio, sono poi essenziali i saggi di Michelangelo Picone, ora agevolmente consultabili nella raccolta curata da Antonio Lanza, cfr. Picone (2017), pp. 149-340.

⁹³ Cfr. *Ov. Met.* VI 382-400; *Fast.* VI 693-710.

⁹⁴ Cfr. *Ov. Met.* I 452-567.

⁹⁵ Cfr. *Ov. Met.* XIII 898-968; XIV 1-74.

⁹⁶ Cfr. *Ov. Met.* VI 719-721; VII 1-158.

umana, il poeta ricorre a miti sicuramente noti alla maggior parte dei lettori per avvicinare l'esperienza vissuta alla loro capacità di comprensione. Anche in questo caso si attua, tuttavia, una forma di superamento, evidente soprattutto nella vicenda di Glauco; Dante, infatti, si ispira a questa *fabula*, ma al tempo stesso la rifunzionalizza, dato che, come osserva giustamente Giuseppe Ledda, la sua trasformazione non avviene grazie all'ausilio di un'erba magica, bensì «attraverso lo sguardo di Beatrice, in cui si riflette la luce divina e attraverso cui la grazia scende sull'uomo»⁹⁷. Nel *Paradiso* il pellegrino accede da vivo al regno di Dio soltanto in virtù dell'intervento della grazia divina e, naturalmente, della benevola intercessione di Beatrice, che rappresenta la Teologia⁹⁸; numerosi commentatori della *Commedia* hanno dunque interpretato in una prospettiva religiosa l'esempio di Glauco, vedendo nella sua erba magica un'immagine della Scrittura e della sapienza teologica, senza le quali Dante non avrebbe mai potuto innalzarsi alla contemplazione divina⁹⁹.

Pur nella loro esiguità, questi esempi rivelano che, nella *Commedia*, la presenza di Ovidio è costante e crescente al tempo stesso: nel Limbo egli viene menzionato come terzo dopo Omero «poeta sovrano» e Orazio «satiro», e nell'ultima cantica il recupero dei miti tratti dalle *Metamorfosi* si accentua progressivamente. Tali episodi, talvolta legati alla presenza di riferimenti dotti (prevalentemente di tipo astronomico e geografico), sono frequentemente ripresi e rielaborati in una prospettiva figurale (come accade nel caso di Marsia e Glauco), al fine di illustrare l'esperienza di Dante personaggio o l'impresa di Dante poeta.

In virtù di questo processo di imitazione e superamento, Ovidio (insieme a Lucano) appare un termine di confronto imprescindibile¹⁰⁰, il rappresentante di una memoria culturale che Dante riscrive di continuo, conferendo talvolta a questa riscrittura il carattere

⁹⁷ Cfr. Ledda (2008). Sulla ripresa del mito di Glauco, si veda anche Guthmüller (2007).

⁹⁸ Cfr. il commento di Francesco da Buti (1385-95) a *Par.* I 64-72.

⁹⁹ È il caso di Benvenuto da Imola (1375-80), Giovanni da Serravalle (1416-17), Alessandro Vellutello (1544) e Benedetto Varchi (1545).

¹⁰⁰ Si tenga presente che proprio su un verso ovidiano è modellata la famosissima espressione con cui Dante si include nel gruppo di poeti illustri del Limbo (cfr. *Inf.* IV 102: «sì ch'io fui sesto tra cotanto senno»); mi riferisco a quel passo della sua 'autobiografia poetica' con cui Ovidio si pone come quarto tra gli elegiaci dopo Gallo, Tibullo e Propertio (cfr. *Ov. trist.* IV 10 54: *quartus ab his serie temporis ipse fui*). Tale ripresa conferma l'importanza dell'opera ovidiana ed esprime al tempo stesso un profondo senso di continuità intellettuale, una sorta di ponte tra il mondo antico e il nuovo mondo medievale dei tempi di Dante (cfr. Chiavacci Leonardi 1991, p. 120).

di un'autentica sfida; comprendere il significato di tale sfida è fondamentale per spiegare la presenza di tessere ovidiane nella *Commedia* e il ruolo che esse rivestono nella tradizione letteraria del Medioevo.

Ilaria Ottria
Scuola Normale Superiore di Pisa
ilaria.ottria@sns.it

Riferimenti bibliografici

Alessio-Villa (1984)

Gian Carlo Alessio e Claudia Villa, *Per Inferno I, 67-87* in Rino Avesani et al. (a cura di), *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 1-21

Allegretti-Ciccuto (2017)

Paola Allegretti e Marcello Ciccuto (a cura di), *I classici di Dante*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2017

Barański (1999)

Zygmunt G. Barański, *Notes on Dante and the Myth of Orphaeus* in Michelangelo Picone e Tatiana Crivelli (a cura di), *Dante. Mito e poesia, Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997)*, Firenze, F. Cesati, 1999, pp. 133-154

Barbi (1960)

Dante Alighieri, *Vita Nuova*, in *Le Opere di Dante*, a cura di Michele Barbi, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1960

Barolini (1993)

Teodolinda Barolini, *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della Commedia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993

Baroncini (2002)

Daniela Baroncini, *Citazione e memoria classica in Dante* in «Leitmotiv», 2 (2002), pp. 153-164

Belloni (1902)

Annibale Belloni, *Dante e Lucano* in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 40 (1902), pp. 120-139

Bernhardt (1986)

Ursula Bernhardt, *Die Funktion der Kataloge in Ovids Exilpoesie*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms-Weidmann, 1986

Brambilla Ageno (1995)

Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1995

Brink (1971)

Charles O. Brink, *Horace on Poetry. The 'Ars Poetica'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971

Carrai (2012)

Stefano Carrai, *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella «Commedia»*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2012

Chiavacci Leonardi (1991)

Dante Alighieri, *La Commedia, volume 1: Inferno*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1991

Curtius (1992)

Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992

Davisson (1996)

Mary H. T. Davisson, *The Search for an "alter orbis" in Ovid's "Remedia Amoris"* in «Phoenix», 50 3/4 (1996), pp. 240-261

D'Andrea (1987)

Antonio D'Andrea, *L'«allegoria dei poeti». Nota a «Convivio» II 1* in Michelangelo Picone (a cura di), *Dante e le forme dell'allegoresi*, Ravenna, Longo, 1987, pp. 71-78

De Angelis (1993)

Violetta De Angelis, "*...e l'ultimo Lucano*", in Amilcare A. Iannucci (a cura di), *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 145-203

Del Corno (2011⁷)

Dario Del Corno (a cura di), *Aristofane. Le Rane*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 2011⁷

De Robertis (1980)

Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di Domenico De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980

D'Ovidio (1901)

Francesco D'Ovidio, *Studi sulla «Divina Commedia»*, Milano-Palermo, Sandron, 1901

Fenzi (2002)

Enrico Fenzi, *L'esperienza di sé come esperienza dell'allegoria: a proposito di Dante, «Convivio» II i 2* in «Studi Danteschi», 67 (2002), pp. 161-200

Fioravanti (2013)

Gianfranco Fioravanti, *La prima trattazione 'sottile' della nobiltà: Convivio, trattato quarto* in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 1 (2013), pp. 97-104

Floriani (1972)

Piero Floriani, *Mutare e trasmutare. Alcune osservazioni sul canto XXV dell'«Inferno»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 149 (1972), pp. 324-332

Fornaro (1994)

Pierpaolo Fornaro, *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Firenze, Olschki, 1994

Grilli (1991)

Alberto Grilli, *L'uso della storia letteraria nelle elegie d'Ovidio* in Giuseppe Papponetti (a cura di), *Ovidio, poeta della memoria. Atti del Convegno internazionale di studi, Sulmona 19-21 ottobre 1989*, Roma, Herder Editrice, 1991, pp. 61-74

Guthmüller (1997)

Bodo Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997

Guthmüller (2007)

Bodo Guthmüller, «*Trasumanar significar per verba / non si poria*». Sul I canto del Paradiso in «*L'Alighieri*», n.s. 29 (2007), pp. 107-120

Hübner (2010-2011)

Wolfgang Hübner, *Imitazione e emulazione: l'epicedio di Ovidio per Tibullo (am. III 9)* in «*Incontri triestini di filologia classica*», 10 (2010-2011), pp. 171-197

Iannucci (1981)

Amilcare A. Iannucci, *Autoesegesi dantesca: la tecnica dell'"episodio parallelo" ("Inferno" XV-"Purgatorio" XI)* in «*Lettere Italiane*», 33/3 (1981), pp. 305-328

Iannucci (1993)

Amilcare A. Iannucci (a cura di), *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, Ravenna, Longo, 1993

Kenney (2011)

Ovidio, *Metamorfosi*. Volume IV. Libri VII-IX, edited by Edward J. Kenney, traduzione di Gioachino Chiarini, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 2011

Ledda (2008)

Giuseppe Ledda, *Dante e le metamorfosi della visione*, in «Griseldaonline», 2008 (tema n. 8: *Metamorfosi*)

Leo (1951)

Ulrich Leo, *The Unfinished Convivio and Dante's Rereading of the Aeneid* in «Mediaeval Studies», 13 (1951), pp. 41-64

Livraghi (2017)

Leyla M. G. Livraghi, *Esemplarità del mito e agòne con gli antichi in Inferno XXIV-XXV*, in Paola Allegretti e Marcello Ciccuto (a cura di), *I classici di Dante*, Firenze, Le Lettere, 2017, pp. 59-90

Luck (2005)

Georg Luck, *Naugerius' notes on Ovid's Metamorphoses* in «Exemplaria classica», 9 (2005), pp. 155-224

Malato (2018)

Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 2018

Malcovati (1947)

Enrica Malcovati, *Lucano*, Brescia, La Scuola, 1947

Mattalia (1962)

Daniele Mattalia, *Il canto XXV dell'Inferno*, Lectura Dantis Scaligera, Firenze, Le Monnier, 1962

Medeossi (1989)

Lucia Medeossi, *Dante e Lucano* in «Sileno» 15 (1989), pp. 219-233

Mengaldo (1976)

Pier Vincenzo Mengaldo, voce *stili (dottrina degli stili)* in *ED* 5 (1976), pp. 435-438

Mengaldo (1978)

Pier Vincenzo Mengaldo, *Linguistica e retorica di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978

Mengaldo (1979)

Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, in *Opere minori*, volume II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979

Mercuri (2000)

Roberto Mercuri, *Il canone della letteratura italiana* in «Critica del testo», 3/1 (2000), pp. 177-213

Momigliano (1916)

Attilio Momigliano, *Il significato e le fonti del canto XXV dell'Inferno* in «Giornale storico della letteratura italiana», 68 (1916), pp. 43-81

Moore (1896)

Edward Moore, *Studies in Dante. First Series: Scripture and Classical Authors in Dante*, Oxford, Clarendon Press, 1896

Morelli (1910)

Camillo Morelli, *L'elegia di Ovidio in morte di Tibullo (Amores III 9)* in «Atene e Roma», 13 (1910), pp. 359-365

Nardi (1949²)

Bruno Nardi, *La filosofia dell'amore* in Id., *Dante e la cultura medievale*, Bari, G. Laterza & Figli, 1949², pp. 1-92

Padoan (1973)

Giorgio Padoan, voce *Orfeo* in *ED 4* (1973), pp. 419-425

Pagliaro (1965)

Antonino Pagliaro, *La settima zavorra* in «L'Alighieri», 6 (1965), pp. 3-26

Paratore (1965)

Ettore Paratore, *Antico e nuovo*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1965

Paratore (1968)

Ettore Paratore, *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze, Sansoni, 1968

Paratore (1971)

Ettore Paratore, voce *Lucano*, in *ED 3* (1971), pp. 697-702

Paratore (1973)

Ettore Paratore, voce *Ovidio* in *ED 4* (1973), pp. 225-236

Paratore (1973a)

Ettore Paratore, *Nuovi saggi danteschi*, Roma, Signorelli, 1973.

Paratore (1976)

Ettore Paratore, voce *Stazio* in *ED 5* (1976), pp. 419-425

Pasquini (2012)

Laura Pasquini, *Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio (Inf. XXV, 97): le metamorfosi dantesche tra fonte letteraria e tradizione figurativa*, in Isabella Colpo e Francesca Ghedini (a cura di), *Il gran*

poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico, Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), Padova, Padova University Press, 2012, pp. 307-317

Pastore Stocchi (1971)

Manlio Pastore Stocchi, voce *Marzia* in *ED 3* (1971), p. 850

Pazzaglia (1967)

Mario Pazzaglia, *Il verso e l'arte della canzone nel «De vulgari eloquentia»*, Firenze, La Nuova Italia, 1967

Pépin (1970)

Jean Pépin, *Dante et la tradition de l'allégorie*, Montréal-Paris, J. Vrin, 1970

Pépin (1999)

Jean Pépin, *La théorie dantesque de l'allégorie entre le «Convivio» et la «Lettera a Cangrande»* in Michelangelo Picone e Tatiana Crivelli (a cura di), *Dante: mito e poesia. Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997)*, Firenze, F. Cesati, 1999, pp. 51-64

Petrocchi (1994)

Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1994

Picone (1987)

Michelangelo Picone, *La Vita Nuova fra autobiografia e tipologia* in Id. (a cura di), *Dante e le forme dell'allegoresi*, Ravenna, Longo, 1987, pp. 59-69

Picone (1993)

Michelangelo Picone, *Dante e il canone degli «auctores»* in «Rassegna europea di letteratura italiana», 1 (1993), pp. 9-26

Picone (1999)

Michelangelo Picone, *Dante e i miti* in Michelangelo Picone e Tatiana Crivelli (a cura di), *Dante. Mito e poesia. Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997)*, Firenze, F. Cesati, 1999, pp. 21-32

Picone (2008)

Michelangelo Picone, *Gli ipotesti classici (Virgilio e Ovidio)* in «Lecture classensi» 37 (2008), pp. 63-81

Picone (2017)

Michelangelo Picone, *Studi danteschi*, a cura di Antonio Lanza, Ravenna, Longo, 2017

Pirovano-Grimaldi-Malato (2015)

Dante Alighieri, *Vita nuova - Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, introduzione di Enrico Malato (2 tomi: I. *Vita nuova; Le Rime della 'Vita nuova' e altre Rime del tempo della 'Vita nuova'*; II. *Le Rime della maturità e dell'esilio*), Roma, Salerno Editrice, 2015

Rajna (1960)

Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*, in *Le Opere di Dante*, a cura di Pio Rajna, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1960

Renucci (1954)

Paul Renucci, *Dante disciple et juge du monde Gréco-Latin*, Paris, Les Belles Lettres, 1954

Ricci (1965)

Dante Alighieri, *Monarchia*, a cura di Pier Giorgio Ricci, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1965

Rigo (1994)

Paola Rigo, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, Olschki, 1994

Ronconi (1964)

Alessandro Ronconi, *Per Dante interprete dei poeti latini* in «Studi danteschi», 41 (1964), pp. 5-44

Ronconi (1965)

Alessandro Ronconi, *L'incontro di Stazio e Virgilio* in «Cultura e scuola», 4 (1965), pp. 566-571

Russo (1966)

Vittorio Russo, *La pena dei ladri*, in *Sussidi di esegesi dantesca*, Napoli, Liguori, 1966, pp. 129-146

Sanguineti (1961)

Edoardo Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961

Sannicandro (2007)

Lisa Sannicandro, *Per uno studio sulle donne della Pharsalia: Marcia Catonis*, in «Museum Helveticum», 64 (2007), pp. 83-99

Simonelli (1970)

Maria Simonelli, voce *Convivio* in *ED 2* (1970), pp. 193-204

Singleton (1968)

Charles S. Singleton, *Saggio sulla Vita Nuova*, Bologna, Il Mulino, 1968

Tarrant (2002)

Richard J. Tarrant, *Ovid and ancient literary history* in Philip Hardie (edited by), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 13-33

Tarrant (2004)

P. Ovidi Nasonis *Metamorphoses*, edited by Richard J. Tarrant, Oxford, University Press, 2004

Tavoni (2011)

Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di Mirko Tavoni, in *Opere*, ed. diretta da Marco Santagata, volume I, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2011

Tavoni (2014)

Mirko Tavoni, *Convivio e De vulgari eloquentia: Dante esule, filosofo laico e teorico del volgare* in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 17/1 (2014), pp. 11-54

Taylor (1970)

Jennifer H. Taylor, *Amores III 9. A Farewell to Elegy* in «Latomus», 29 (1970), pp. 474-477

Ussani (1942)

Vincenzo Ussani, *Scritti di filologia e umanità*, Napoli, Ricciardi, 1942

Vasoli (1983)

Cesare Vasoli, *Dante e l'immagine enciclopedica del mondo nel «Convivio»* in «Imago mundi». *La conoscenza scientifica nel pensiero bassomedievale*, Todi, Accademia Tudertina, 1983, pp. 35-73

Vasoli (1994)

Cesare Vasoli, *Il «Convivio» di Dante e l'enciclopedismo medievale* in Michelangelo Picone (a cura di), *L'enciclopedismo medievale*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 363-381

Vasoli (1999)

Cesare Vasoli, *Dante maestro della nuova 'nobiltà'* in *Dante e la cultura del suo tempo: Dante e le culture dei confini. Atti del Convegno internazionale di studi danteschi (Gorizia, ottobre 1997)*, Gorizia, Società Dante Alighieri, 1999, pp. 147-162

Villa (2000)

Claudia Villa, *Il canone poetico mediolatino (e le strutture di Dante, Inf. IV e Purg. XXII)* in «Critica del testo», 3/1 (2000), pp. 155-176

*The purpose of this paper is to give an overview of Dante's literary canons in which there is the name of Ovid. These canons are four and represent an essential point in Dante's works because they cover a wide range of meanings: on the one hand, Ovid is a stylistic model, for example in the work *De vulgari eloquentia*; on the other hand, the *Metamorphoses* are important for some myths, as shown by the *Convivio*. Both Ovid and Dante often use the literary canons in order to define their relationship with other poets. Therefore, these four canons play a fundamental role to represent Dante's recovery and revision of some Ovidian passages, in particular from the *Metamorphoses* and the love elegies. Moreover, this analysis is useful to understand Ovid's importance in the Middle Ages in comparison with other Latin poets, such as Virgil, Lucan and Stace.*

Parole chiave: Dante; Ovidio; auctores; stile; canone letterario.