

Nicolas Longinotti (Freie Universität Berlin, EXC2020 Temporal Communities)

Abbracci mancati ed epica: Petrarca e i proclamati predecessori¹

A Teresa, per gli abbracci a distanza.

Wir rühren uns. Womit? Mit Flügelschlägen,
mit Fernen selber rühren wir uns an.
Ein Dichter einzig lebt, und dann und wann
Kommt, der ihn trägt, dem, der ihn trug, entgegen.

R.M. Rilke, Für Marina Zwetajewa²

Il presente contributo indaga la dialettica tra assenza e presenza in rapporto alla tradizione nell'autorappresentazione di Francesco Petrarca nel libro IX del poema epico latino *Africa*. Per fare questo, prima l'opera sarà contestualizzata nell'ambito dell'aspirazione petrarchesca a fondare una nuova epoca e, quindi, sarà analizzato il passaggio in cui Petrarca descrive l'incontro tra Ennio e Omero e confrontato con un precedente dantesco.

L'*Africa* viene presentata, ancora allo stato di bozza, al Re di Napoli Roberto d'Angiò durante l'esame di tre giorni che dichiarerà Petrarca degno dell'incoronazione poetica. La cerimonia di consegna della corona d'alloro sarebbe avvenuta a Roma la domenica di Pasqua del 1341, in modo che sia il luogo – le rovine del mondo classico – che la data – il giorno cristiano della Resurrezione – potessero ulteriormente sottolineare il significato di rinascita del mondo antico che Petrarca intendeva attribuire alla cerimonia (Huss/Regn 2009, 87). Nel discorso composto per l'incoronazione viene infatti sottolineato come la cerimonia rinnovi l'usanza di portare l'alloro sul Campidoglio dopo numerosi secoli in cui questa ritualità era stata trascurata: «nunc vero morem illum [...] iam ultra mille ducentos annos obsolevisse, siquidem post Statium Pampineum illustrem poetam [...] nullum legimus tale honore decoratum. Tangor igitur ut, in iam diu senescente re publica Romanorum, renovem» (*Collatio laureationis* 6, 1–2; Petrarca 1975, p. 1264).³ In questo modo, Petrarca distingue nettamente tra il passato latino antico, idealizzato e degno di imitazione, e i «milleduecento» anni successivi, che invece hanno portato alla decadenza delle antiche usanze.

Anche l'*Africa* ambiva a essere inquadrata in questo progetto rappresentando la riuscita imitazione del modello epico latino, e in particolar modo virgiliano,⁴ considerato come il genere

¹ This article presents research funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation) under Germany's Excellence Strategy in the context of the Cluster of Excellence "Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective"—EXC 2020—Project ID 3900608380.

² «Sommuoversi. Con cosa? Con colpi d'ala / con la stessa distanza ci commuoviamo. / Un poeta solo vive, e di tanto in tanto / viene chi porta a chi è portato incontro» (Rilke 1993, 20–21, traduzione mia).

³ Petrarca dichiara nella *Collatio* che gli era stata offerta la corona d'alloro anche dall'università di Parigi (Col. 6, 2), ma preferisce Roma in modo da contrapporsi alla *translatio imperii* medievale (Huss/Regn 2009, 87).

⁴ Si veda per esempio, Brownlee (2020, 4): «Petrarch in the *Africa*, on the contrary, becomes Virgil, or rather a new Virgil, composing in the Virgilian Latin epic meter; adopting the Virgilian third-person authorial stance, but with a “new” subject matter».

più alto. Inoltre l'epica antica era caratterizzata da una forte continuità che era incline a perpetuare «through imitation [...] its own formal structures of narrative and diction, its motifs and commonplaces of plot» (Quint 1993, 8). Proprio la continuità dell'epica offriva a Petrarca il retroterra ideale per iscriverne se stesso e la propria opera nella tradizione antica e, in questo modo, affermarne la rinascita attraverso il poema.

Le aspettative relative all'*Africa* sono particolarmente evidenti nel libro conclusivo, dove Petrarca propone la propria concezione di tradizione e rivendica quello che aspirava fosse il proprio ruolo. In questo contesto, però, Petrarca cita come modelli esplicitamente Ennio e Omero, che non aveva mai letto direttamente, piuttosto di Dante e Virgilio, che invece rappresentano un ipotesto fondamentale per il passaggio. Le ragioni della scelta di questi modelli saranno analizzate attraverso tre modalità interrelate di rapportarsi alla tradizione: omissione, sostituzione e ricreazione – in quella che si mostra, insomma, come una dialettica tra creazione di un'assenza e invenzione di una presenza.

1 *Africa* IX: tornando a casa

Nell'*Africa* Petrarca racconta l'ultima fase della Seconda Guerra Punica (218–202 a.e.c.). Il conclusivo libro IX comincia dopo la decisiva vittoria nella battaglia di Zama, quando Ennio e Scipione tornano per nave in Italia (IX, 1–11) e Ennio, noto a Petrarca per essere il primo poeta epico latino e per aver trattato la Seconda Guerra Punica negli *Annales*,⁵ allevia le fatiche del viaggio al proprio generale illustrando le fondamenta teoriche della propria opera.⁶ Il poeta illustra come la sua attività letteraria consista nell'aver risalito la storia fino a trovare i primi uomini, ormai dimenticati dalla fama, con un atteggiamento che ricorda quello dello stesso Petrarca: «[...] Vestigia Fame / rara sequens, quantum licuit per secula retro / omnia pervigili studio vagus ipse cucurri, / donec ad extremas animo rapiente tenebras / perventum primosque viros, quos Fama perenni / fessa via longe ignotos post terga reliquit» (IX, 133–138).⁷

Tra tutti i poeti, era Omero ad essere particolarmente caro ad Ennio. Infatti, nonostante il poeta greco avesse scritto in un'epoca precedente, Ennio riusciva a renderlo presente (con l'ambiguità connessa all'espressione)⁸ attraverso la forza del proprio animo: «Qui licet ante novos reges et tempora Rome / floruerit, tamen hoc in tempus mente reduxi / presentemque animo ficta sub ymagine feci» (IX, 149–151). L'intensità del legame è tale che, una notte, mentre Ennio era ancora sveglio, Omero gli compare in una visione (Crevatin 2000, 138).

Ennio racconta di aver visto avvicinarsi nel profondo della notte un uomo anziano dall'aspetto quasi terrificante: «[...] Hic nocte sub alta / aspicio adventare senem, quem rara tegebant / frusta toge et canis immixta et squalida barba. / Sedibus exierant oculi. Cava frontis

⁵ Ennio aveva dedicato al conflitto i libri VII, VIII e IX degli *Annales*, che però Petrarca – come anche gli studiosi moderni – non conosceva. Ennio aveva composto anche un poema, *Scipio*, dedicato al generale, di cui Petrarca conosceva un frammento di quattro versi perché citato nei *Saturnalia* di Macrobio (VI, 2, 26). Il frammento è ripreso anche in apertura di questo libro dell'*Africa* (cf. Suerbaum 2005, 23). Un ruolo importante nella definizione del rapporto tra il poeta e il generale è anche quello giocato dalla *De Consolatione Stiliconis* III, 1–4 di Claudiano, citata nella versione *a* della *Vita Scipionis* nel *De viris* (Martellotti 1983, 22; Fera 2012, 37, 59), ma anche dal *Pro Archia* (IX, 22), in cui Cicerone aveva spiegato come Scipione avesse voluto condividere il sepolcro con Ennio (cf. Rico 2001, 226, anche per ulteriori riscontri nell'opera petrarchesca).

⁶ Martinez (2015, 96) sottolinea come già in questo incipit sia implicita la carica agonale dell'epica petrarchesca, che sarà discussa successivamente: «Victories require a contest, and it is the competition or certamen for the glory of poetic first place that chiefly guides Petrarch's autobiographical appropriation of epic. The antagonistic emulation of poet-rivals pervades the last book: Petrarch's fiction of Scipio's sea-journey back to Rome imitates the journey of Ulysses and Achilles to Troy in Statius's *Achilleid*, so that, just as Scipio excels Alexander, he also displaces the young Achilles; Petrarch in turn replaces his antique competitors, including Ennius himself».

⁷ Nelle parole di Ennio si potrebbe leggere in particolare un riferimento all'attività storica di Petrarca: il fatto che menzioni i *primi viri* alluderebbe non più alla versione dei 'Romulidi' del *De viris illustribus* (citata invece ai vv. 257–263) ma alla versione ampliata, composta nel 1351–52, Martellotti 1983b, 413. Il legame tra Ennio e Omero è esplicito anche nei *Rerum vulgariarum fragmenta*: CLXXXVI, 12–14 (Martellotti 1983b, 403). Per il legame tra la *ruditas* di Ennio, interpretata in senso storico, e il volgare di Petrarca cf. Fera (2012, 40, 60).

⁸ Il *presentem facerem* di Ennio verso Omero è riconducibile tanto a una raffigurazione mentale – come avverrà di fatto poi nella visione –, quanto, in maniera sinodotica, a una modalità imitativa della sua opera.

ymago / horrorem inculta cum maiestate ferebat» (IX, 166–170). Il poeta rimane turbato da questa figura che gli si rivolge in greco, lo appella come unica persona fidata nella Penisola e solo alla fine gli rivela di essere Omero. Al momento della rivelazione, Ennio tenta di abbracciare i piedi di Omero ma, siccome questi è soltanto un'ombra, non bacia altro che un pugno di terra: «Procubui voluique pedes contingere pronus: / umbra fuit nudeque heserunt oscula terre» (IX, 178–179).

2 Tradizione *sive* abbracciarsi tra ombre

Già a partire dalla descrizione fisica di Omero la scena è densa di riferimenti. Nella rappresentazione della sua figura la memoria poetica petrarchesca condensa immagini di *senes* che rispondono in vario modo a quattro caratteristiche: 1. Alla persona è riconosciuto un prestigio superiore dovuto anche a una precedenza storica rispetto all'interlocutore (che sia per ragioni di parentela in senso stretto – padre e figlio – o intellettuale in senso ampio); 2. L'incontro avviene in una dimensione altra (che sia del sogno, della visione o dell'aldilà); 3. La persona è già deceduta, riappare in un aspetto fortemente mutato e non è immediatamente riconosciuta; 4. Generalmente la persona pronuncia poi una profezia relativa al protagonista della vicenda.

Modelli per questo topos sono, senza pretesa di esaustività, Ettore nel Libro II dell'*Eneide*, quando compare in sogno ad Enea che stenta a riconoscerlo: «Ei mihi *qualis erat*, quantum mutatus ab illo / Hectore, qui redit exuvias indutus Achilli / vel Danaum Phrygios iaculatus puppibus ignis, / *squalentem barbam* et concretos sanguine crinis» (En. II, 274–277, corsivi miei dove non altrimenti segnalato). Oltre alla *squalentem barbam*, ad unire i due testi è anche il *qualis erat* che, come nota Colin Burrow (2019, 163) Petrarca postilla con «Homerici» nel suo manoscritto di Virgilio contenente anche il commento di Servio. L'attribuzione era nota per il riferimento nei *Saturnali* di Macrobio (V 5,6) in rapporto ad *Iliade* XXII 373–374 (Petrarca 2006, 299). Inoltre Servio completava questa parabola che copriva tutta la storia dell'epica classica notando nel suo commento come si tratti anche di un «Enni versus» (Hardie 1993, 297; in *Ann.* 7 v2, Servius 2015, 58).

La barba poi, così come la canizie, paiono alludere anche al Catone lucaneo: «intonsos rigidam in frontem descendere *canos* / Passus erat, *moestamque* genis succrescere *barbam*» (*Pharsalia* II, 375–376). Decisiva è però la mediazione del Catone dantesco, che portava «Lunga la barba e di pel bianco *mista*» (Pg. I 34), come *canis immixta* è quella di Omero (Afr. IX, 168), dove *mista* rispetto al lucaneo *moestam* può essere dovuto a un errore nell'antigrafo (Dante 1994, 4).⁹ Se la figura del vecchio si presenta dunque come una ripresa quantomeno dall'Ettore virgiliano e dai Catone di Lucano e Dante, c'è tuttavia un altro topos che bisogna considerare.

Un motivo proprio della tradizione epica, che spesso si sovrappone in parte con la figura del *senex*, è il tentativo vano di abbracciare una persona già trapassata. Anche se il motivo era già presente in Omero,¹⁰ per Petrarca è ancora l'*Eneide* il primo testo di riferimento: tre volte tenta infatti Enea di abbracciare Creusa tra le fiamme dopo che questa gli ha annunciato il suo futuro: (En. II, 792–794). Allo stesso modo – e Virgilio utilizza anche gli stessi versi –,¹¹ Enea tenta

⁹ La raffigurazione petrarchesca, come mostra Crevatin (2000, 139), si ricollega inoltre a varie altre rappresentazioni di Marco Porcio Catone Uticense (95–46 a.e.c.) come trasmesse da Cicerone, (*De Off.* I, 31; *Tusculanae disputationes*, V, 39, 114), Seneca (*Ad Luc.* III 3, VII 2), e infine Lucano (*Pharsalia* III, 3; VII, 2). In Lucano si trova anche il dettaglio della toga: «[...] pretiosaque vestis / hirtam membra super Romani more Quiritis / induxisse togam» (*Pharsalia* II, 385–387). Attraverso questi riferimenti alla tradizione Petrarca risponde all'idea che «se le anime parlano attraverso i libri, c'è però il bisogno di dare forma all'oggetto del desiderio, per cui si producono anche ritratti immaginari, spinti dal desiderio di dare un volto a Omero, di vederlo», e relativi riferimenti (Bolzoni 2019, 72).

¹⁰ Ulisse tenta invano tre volte di abbracciare la madre Anticlea (*Odissea*, XI, 206–208). Achille tenta di abbracciare Patroclo in sogno, dopo la morte di questo (*Iliade*, XXIII, 99–104). Il motivo è ripreso anche da Tasso, con importante variazione, nella *Gerusalemme Liberata* durante il combattimento tra Tancredi e Clorinda (XII, 67).

¹¹ Horsfall (2013, 474) riporta altri esempi di versi ripetuti nel poema. La ripetizione anaforica di *ter* è «common enough in V.» e il numero è «both ritual [...] and literary» (Horsfall 2003, 148, in relazione a *En.* XI, 188–189).

tre volte di abbracciare il padre Anchise – al collo, mentre Ennio abbraccia Omero ai piedi – quando lo incontra nei Campi Elisi: «Ter conatus ibi collo dare bracchia circum; / ter frustra compresa manus effugit imago, / par levibus ventis volucrique simillima somno» (En. VI, 699–701).

Il motivo è ripreso anche da Dante nel *Purgatorio* con un leggero cambiamento nella relazione tra le due figure: se prima sottolineava un'affettività tra pari (Enea e Creusa, ma anche Achille e Patroclo nell'*Iliade*) o tra predecessore e successore, ma sempre in chiave familiare (Enea e Anchise, e Odisseo e Anticlea nell'*Odissea*), Dante riprende invece questo secondo aspetto “dinastico” per evidenziare uno sviluppo nella tradizione letteraria. Così infatti Dante personaggio tenta tre volte di abbracciare Sordello e il tentativo, come nell'*Eneide*, risulterà tuttavia vano: «Ohi ombre vane, fuor che ne l'aspetto! / tre volte dietro a lei le mani avvinsi, / e tante mi tornai con esse al petto» (Pg. II, 79–81).¹²

Il passaggio che interessa di più Petrarca è però quello nel Canto XXII. Dante e Virgilio incontrano Stazio che si presenta (Pg. XXI, 91–93) e, senza avere ancora riconosciuto Virgilio in uno dei due pellegrini (come inizialmente anche Ennio con Omero in Petrarca), gli attribuisce il merito per le proprie fatiche letterarie: «Al mio ardor fuor seme le faville, / che mi scaldar, de la divina fiamma / onde sono allumati più di mille; / de l'*Eneida* dico, la qual mamma / fummi, e fummi nutrice, poetando: / sanz'essa non fermai peso di dramma» (Pg. XXI, 90–94).¹³

Quando Stazio scopre che uno degli spiriti con cui sta parlando è proprio Virgilio, non può che gettarglisi ai piedi e tentare di abbracciarlo: «Già s'*inchinava ad abbracciar li piedi / al mio dottor, ma el li disse: “Frate, / non far, chè tu se' ombra e ombra vedi” / Ed ei surgendo [...]*» (Pg. XXI, 130–133). Se confrontiamo quindi da vicino i passaggi, si nota come Petrarca riprenda quasi alla lettera il gesto di gettarsi ad abbracciare i piedi di Dante («*Procbui voluque pedes contingere pronus*», Afr. IX, 178) e, inoltre, come nelle parole successive di Omero risuoni l'*ei surgendo* dantesco e quel *frate*,¹⁴ che invita a una comunicazione tra pari livello: «*“Surge” ait, “et mecum ex equo, nam dignus es, ultro / congregere et, dum tempus habes, tam sepe negato / colloquio satiare meo” [...]*» (Afr. IX, 180–182).¹⁵

3 Genealogie: Omero, Ennio e Petrarca

Nel prosieguo della visione Petrarca si pone direttamente in relazione con i suoi due predecessori. Dopo un'ampia lacuna nel racconto della visione dovuta all'incompletezza dell'opera, i due poeti incontrano un giovane «clausa sub valle sedentem» (IX, 216) con le tempie cinte di alloro (IX, 218–219).¹⁶ Il giovane, spiega Omero a Ennio, appartiene a una generazione tarda e si trova in Italia nella nuova epoca (IX, 222–223).¹⁷ In questa nuova epoca

¹² Un abbraccio tra poeti, questa volta riuscito, è quello tra Sordello e Virgilio (VI, 72–75). Il diverso esito dell'abbraccio potrebbe essere dovuto al luogo in cui avviene, l'Antipurgatorio, che condivide alcuni tratti con il Limbo da cui proviene Virgilio (Holmes 2015, 103).

¹³ Dante allude agli ultimi versi della *Tebaide* in cui Stazio riconosce il ruolo dell'*Eneide* per la propria opera (*Teb.* XII, 816–819). A sottolineare ulteriormente la portata emotiva dell'incontro, si noti che nel discorso di Stazio compaiono le medesime parole-rima *mamma : dramma : fiamma* che anticiperanno anche l'incontro dello stesso Dante con Beatrice (Pg. XXX, 42–47).

¹⁴ In questo modo Omero corregge il giudizio di Lelio nel libro IV, che aveva contrapposto il divino Omero al rustico Ennio (IV 37–40) (Crevatin 2000, 137). Il giudizio era già nel discorso di Scipione padre (II, 445) e veniva ripreso, questa volta come *topos modestiae*, dallo stesso Ennio parlando con Scipione figlio (IX 44–48). Per la tradizione relativa alla *ruditas* di Ennio, che Petrarca riprende anche in *Rerum memorandum libri*, III (46, 19) e in *Bucolicum Carmen X* (180–184), si veda Petrarca (1968, 63).

¹⁵ Come nota Velli (1994, 71) le parole dell'Omero petrarchesco sembrano rimandare più ampiamente al discorso dello Stazio dantesco e alla relazione che tratteggia col modello virgiliano: «un recupero [...] dell'“omai meco ragiona” immediato, ma anche, paradossalmente, si rifanno alla storia dello Stazio dantesco e cioè assorbono il senso dell'insoddisfatto desiderio dei vv. 100–102 del canto XXI del *Purgatorio* [...] E il *satiare* di Petrarca da dove viene? non interpreta le valenze, non rispetta la fisiologia caratteristica della definizione dell'Eneide “la qual mamma fummi e fummi nutrice poetando”?».

¹⁶ «È facile pensare che il viaggio proposto da Omero fosse, nelle intenzioni del Petrarca, una specie di pellegrinaggio nelle regioni della poesia, passata e futura, qualche cosa di simile a quello che è descritto nell'Ecloga X, e dovesse concludersi con l'incontro di Petrarca a Valchiusa» (Martellotti 1983b, 405).

¹⁷ Nel passo seguono poi i dettagli biografici di Petrarca (IX, 224–228).

egli sarà colui che richiamerà le muse dopo una lunga assenza: «Ille diu profugas revocabit carmine Musas / Tempus in extremum, veteresque Elicone Sorores / Restituet, vario quamvis agitante tumultu» (IX, 229–231). È a questo punto che il giovane si rivela essere lo stesso Petrarca e l'*Africa*, citata con il nome del suo autore in sede forte ad inizio verso, come l'opera che raccoglierà in un unico corpo tutti i fatti che Ennio ha visto con i propri occhi delle battaglie in Spagna e in Libia, e del *suo* Scipione: «FRANCISCO cui nomen erit; qui grandia facta, / Vidisti que cunta oculis, ceu corpus in unum / Colliget: Hispanas acies Libieque labores / Scipiadamque tuum: titulusque poematis illi / AFRICA. [...]» (IX, 232–236).

Dall'attestazione di stima omerica per il poeta dell'*Africa* come degno successore, si evince la genealogia poetica che voleva rivendicare Petrarca: Omero, riconosciuto come il primo poeta epico in Grecia, Ennio, riconosciuto come colui che aveva per primo imitato il poeta greco a Roma,¹⁸ e infine Petrarca stesso, che si poneva come primo poeta della nuova epoca (Brownlee 2020, 10). Nuova epoca che Petrarca ambiva di fondare anche sulla ricreazione di una memoria letteraria collettiva attraverso la propria opera.¹⁹

Infatti, negli *Annales* Ennio aveva descritto un sogno, che sopravvive solo nella tradizione indiretta, in cui si presentava come la reincarnazione di Omero.²⁰ Il passo era noto a Petrarca attraverso un'allusione nel VI libro del *De Republica* di Cicerone contenente il *Somnium Scipionis*, altrimenti a sua volta disperso, di cui Petrarca disponeva soltanto grazie al commento tardoantico di Macrobio.²¹ Quindi proprio con una «tantalizing allusion to an entirely lost text within a fragment of a largely lost text» (Burrow 2019, 162) Petrarca forma l'incontro tra due fantasmi per rappresentare la propria immagine della tradizione letteraria. Se Petrarca ripropone tuttavia per Ennio e Omero il tipo di rapporto che si trovava nella *Commedia*, cambiano però in maniera significativa gli attori che lo compongono: Dante rappresenta con l'abbraccio tra Virgilio e Stazio – in maniera particolarmente teatrale – i versi finali della *Tebaide*, in cui veniva riconosciuto il ruolo dell'*Eneide*; Petrarca riprende la formula, ma si basa sulla tradizione indiretta di Ennio per ricostruire un rapporto tra due poeti che in quel momento, per ragioni diverse, non erano direttamente noti e si trovavano in una sorta di condizione di presenza-assenza nella memoria letteraria collettiva dell'epoca.²²

Che ruolo ha dunque la scelta di Ennio e Omero come numi tutelari dell'opera e della nuova epoca ad essa collegata? In questa dinamica come si situano invece due autori come Dante e

¹⁸ Cf. Goldschmidt (2012, 5–6) per i riconoscimenti nella tradizione latina del ruolo di Ennio.

¹⁹ Questo aspetto è evidente nell'autorappresentazione petrarchesca nel Libro II in qualità di colui che riporterà alla luce la storia degli Scipioni (II, 441–454). Il recupero dei testi del passato non è ovviamente soltanto frutto delle allusioni, ma in primo luogo il prodotto di concreta opera filologica, come è il caso della *Terza Decade* di Tito Livio che, filologicamente restaurata da Petrarca, rappresenta il fondamento storico per il poema (Huss/Regn 2009, 97–98). L'aspetto dell'effettiva ricostruzione dei testi dell'antichità romana è in parte trascurato da Burrow (2019, 166, 167) nella sua analisi della figura di Petrarca come «much less different from his immediate predecessors than he wanted to appear», per questo, «[...] it is more accurate to describe him as distinctive than as the originator of a movement or the inventor of a new age or practice». Sui significati della memoria poetica petrarchesca connessi alla conservazione e al recupero si veda anche l'analisi delle metafore di *ars, supellex, biblioteca* in Torre 2007 (217–233, 241–254).

²⁰ Ennio potrebbe avere composto il passo per rispondere al divieto callimacheo di imitazione di Omero presentandosi invece come diretta reincarnazione, secondo la filosofia pitagorea (Ennio 1985, 147–148 e relativi riferimenti nella tradizione successiva. Cf. anche Goldschmidt 2012, 9). Del passaggio abbiamo soltanto alcuni frammenti, da uno si evince la scena («visus Homerus adesse poeta», Frag. III) e da un altro che si tratta della reincarnazione di Omero dopo essere stato nel corpo di un pavone: «memini me fieri pavom» (Frag. IX).

²¹ Cicerone immagina Scipione che assiste a un'apparizione del padre Scipione l'Africano e paragona la visione a quella di Omero negli *Annales* dove Ennio si presenta come il suo erede: «credo equidem ex hoc, quod eram locuti; fit enim fere, ut cogitationes sermonesque nostri pariant aliquid in somno tale, quale de Homero scribit Ennius, de quo videlicet saepissime vigilans solebat cogitare et loqui» (*De Rep.*, VI 1).

²² Si è già detto di come le opere di Ennio sopravvivevano solo frammentarie nella tradizione indiretta. Per quanto invece riguarda la conoscenza del greco e la possibilità di leggere Omero, Petrarca si descrive ancora nella Varia 25 (Petrarca 1994, 338–359) a Boccaccio del 1360 (il Libro IX è degli anni Quaranta, Fera 2016, 74) come più che mai desideroso di una traduzione del poema «Nam et ego eius [Homeris] translationis in primis, et grecarum omnium cupidissimus litterarum semper fui» (ibid, 357). Infatti Petrarca si trova a un livello «elementarius graius». La lettera è contestualizzata nel progetto di traduzione di Omero da Fera 2016 (79–86).

Virgilio che, proprio nel passaggio dell'abbraccio da cui sono esclusi, sono stati invece ampiamente allusi?

4 Omissioni, sostituzioni e rievocazioni

Dalla costellazione di testi di cui si è discusso finora si possono dedurre alcune considerazioni relative a modalità generali della tradizione. In primo luogo, il rapporto intertestuale si presenta come non gratuito, specialmente per Petrarca: l'allusione comporta infatti il consapevole inserimento del passaggio in un contesto differente. Il contesto differente è dato non soltanto dal diverso momento storico, ma anche dalla prospettiva storiografica che emerge dal testo e, quindi, dall'unicità di relazioni che stabilisce con i testi della tradizione visti dal proprio presente.²³ L'insieme di questi tre aspetti è ulteriormente rilevante nel caso di Petrarca e dell'*Africa* visto il legame tra la composizione dell'opera e la rivendicazione di una nuova epoca letteraria che si allontani dal passato medievale per riaffermare nel presente i lustri dell'idealizzata antichità latina e greca.

La seconda osservazione che possiamo trarre è che la tradizione non si configura dunque come qualcosa di dato e lineare, ma appunto come una costellazione di testi che si relazionano tra loro in un'evoluzione costante. Per quanto riguarda la prospettiva storiografica, nell'*Eneide* «history is the fulfillment of a fate decreed by Jupiter» e «the poet's own present [...] the reign of Augustus (27 BC–14 AD) appears as a promise fulfilled» (Huss/Regn 2009, 99). Dante nella *Commedia* si presenta come, semplificando, colui che riprende questa prospettiva ma ne può superare la portata ideologica e letteraria in virtù della sua ispirazione teologica cristiana (Brownlee 2020, 4).

In questo contesto, inoltre, Virgilio è presentato nella *Commedia* come colui che guida la composizione dell'opera (*Inf.* I, 85–87) e, per un lungo tratto del percorso di salvezza, come *dolcissimo padre* (Pg. XXX, 50) – riconoscimento che era dovuto anche alla tradizione relativa al poeta latino come colui che aveva prefigurato la venuta di Cristo nella IV *Ecloga*.²⁴ Anche per questo aspetto che, senza modificare la qualità riconosciuta all'opera, ne cambiava tuttavia retrospettivamente lo statuto nella tradizione, Virgilio non può venire citato nell'*Africa*. L'opera aveva infatti l'intento di contrapporsi a Dante anche relativamente alla centralità della prospettiva cristiana nel genere epico moderno (Brownlee 2020, 8–9).²⁵

Questo ci spinge ad una terza osservazione relativa alla tradizione come il luogo delle reciproche tensioni. Nella tradizione ogni poeta deve ritagliarsi uno spazio in una dinamica per cui, da un lato, si ricollega in maniera affermativa al passato e, allo stesso tempo, agonisticamente rivendica la propria autonomia. La rivendicazione della propria indipendenza è spesso legata a un'idea di novità che, in questo caso, è relativa alla modalità di imitazione. Nel caso di Petrarca, l'imitazione si caratterizza per almeno due aspetti: da un lato rivendica l'originalità della propria prassi imitativa rispetto a quella degli autori precedenti perché ne proclama l'essere ulteriormente retrospettiva. Dall'altro lato, si presenta come particolarmente sensibile alle riprese troppo letterali delle fonti (Burrow 2019, 146 e seguenti).

Nel contesto della prassi imitativa retrospettiva si può leggere, in primo luogo, la scelta del veicolo linguistico del latino che si contrapponeva alla scelta dantesca del volgare, reinstaurando (almeno in questo contesto) la contrapposizione tra lingua antica e moderna come due livelli di prestigio differenti. Divisione che era stata invece almeno in parte superata dalla

²³ Si veda per esempio: «[...] each work of art is unique – not because of romantic exultation but because each moment in history creates its own interaction with the canonical works» (Bal 2005, 167).

²⁴ Questo aspetto della ricezione dell'opera virgiliana è presente nelle stesse parole di Stazio in Pg. XXI, che riconosce al proprio predecessore un ruolo non solo letterario ma anche sul piano della sua salvezza spirituale (70–72).

²⁵ La rinascita petrarchesca doveva presentarsi, pur con frequenti e dovute oscillazioni riconosciute da Brownlee, come la «reformation of an exhausted culture by means of a return to the spirit of the ancient. This spirit, according to Petrarch, was accessible in the *litterae* of pre-Christian Rome – given that they were understood correctly» (Huss/Regn 2009, 86–87).

Commedia (Holmes 2015, 80). Al contrario, il latino viene definito come condizione necessaria per la composizione dell'epica (Brownlee 2005, 470, 479–80). Infine, anche il riferimento ad Ennio ed Omero permetteva a Petrarca di presentarsi come il nuovo umanista che era risalito fino alle origini della storia, come si presentava Ennio stesso (Afr. IX, 133–138). Infatti, proprio in rapporto ad Ennio Petrarca definisce la propria autorialità, anche in passaggi precedenti dell'opera.

Il passaggio più significativo in quest'ottica si trova nel libro II, quando il padre di Scipione indica in una visione al figlio colui che riporterà alla vita la loro fama dopo che per lungo tempo se ne sarà persa la memoria (Afr. II 435–437). Colui che racconterà la storia sarà ovviamente Petrarca stesso che, come nuovo Ennio, riporterà alla luce le vicende degli Scipioni: «Cernere iam videor genitum post secula multa / Finibus Etruscis iuvenem qui gesta renarret, / Nate, tua et nobis veniat velut *Ennius alter*» (II, 441–443). Così che, mentre Ennio ha portato in maniera rozza le muse nel Lazio, Petrarca invece sarà colui che ne arresterà la fuga: «Iste [Ennius] rudes Latio duro modulamine Musas / Intulit; ille [Petrarca] autem fugientes carmina sistet» (II, 445–446).

Nell'attributo di *alter Ennius* (II, 443) emerge tuttavia un altro aspetto decisivo relativamente al rapporto con la coppia Virgilio e Dante, a cui Petrarca ambiva in questo modo di opporsi. Quando Giovanni del Virgilio, professore a Bologna, invita Dante attraverso uno scambio di ecloghe a tradurre in latino il proprio poema per poter essere incoronato poeta, paragona l'autore della *Commedia* al suo predecessore, Virgilio appunto, del quale così sarebbe quasi la reincarnazione (Martinez 2021, 33–34): «A, divine senex, a sic eris alter ab illo! / Alter es, aut idem, Samio si credere vati / Sic liceat Mopso, sicut liceat Meliboeo» (II, 33–35).²⁶

Affermandosi dunque come *alter Ennius*, Petrarca conseguiva due scopi: da un lato creava una sorta di discendenza omerica che si trasmetteva nelle generazioni basandosi sull'epistola oraziana (*Ep.* II, 1, 50) che, come *alter Homer*, aveva identificato Ennio (Martinez 2021, 34); dall'altro lato, riusciva a liberarsi dalla traccia virgiliana e dantesca che, tuttavia, è taciuta ma non assente. Giuseppe Velli sottolinea come Dante sia forse l'unico autore “non antico” ad essere alluso da Petrarca: «[...] in questa prima parte del libro IX dell'*Africa* Dante si ritrov[a] in compagnia esclusivamente con gli antichi». Lo studioso quindi non può che concludere con una domanda retorica: «Un Dante c'è o quello di Francesco Petrarca? La domanda – io ritengo – è solo apparentemente paradossale» (Velli 1994, 72).²⁷

L'omissione e sostituzione di Dante all'interno della scena in cui è alluso conferma dunque la definizione che Marco Santagata aveva coniato per il ruolo di Dante nella poesia amorosa volgare di “maestro negato” anche per l'epica latina (Santagata 1990, 7; Brownlee 2005, 471). Inoltre, lo studioso sottolineava per i *Fragments* il «complesso intrecciarsi di spinte ideologiche divergenti e di tradizioni poetiche non omogenee» (Santagata 1992, 198–99), che è altrettanto vero per l'*Africa*. Contrapponendosi all'epica teleologicamente orientata di Virgilio e Dante, l'*Africa* propone nella sua ultima fase redazionale un futuro del tutto incerto in cui anche l'autore ha sul proprio poema – destinato a restare incompiuto – un potere soltanto relativo (Afr. II, 455–465; IX, 478–484).²⁸

²⁶ Martinez (2015, 93) nota come Petrarca risponda all'ecloga anche con il proprio *Bucolicum carmen* e, tuttavia, «such games of primacy are even more earnestly played within the arena of epic».

²⁷ Le osservazioni ben documentate di Velli dovevano essere ignote a Brownlee (2020, 19) che invece afferma il contrario: «What I see as this Petrarchan strategy of excluding explicit mention of Dante as an authorizing presence or model in the narrative epic category is most fully developed in the *Africa*'s concluding Book 9. Here again, the powerful, authorizing literary genealogy into which Petrarca-poet places himself is exclusively “Classical”».

²⁸ La contrapposizione è ispirata dalla distinzione di David Quint tra epica dei vincitori e degli sconfitti: «Put another way, the victors experience history as a coherent, end-directed story told by their own power; the losers experience a contingency that they are powerless to shape to their own ends» (1993, 9).

D'altra parte, la prassi imitatoria di Petrarca era particolarmente influenzata dal timore di un'imitazione troppo prossima all'originale²⁹ e, proprio sulla base di questa preoccupazione, si può contestualizzare l'importanza del fatto che Ennio e Omero non fossero che ombre definite dalla tradizione indiretta delle loro opere. I due poeti, infatti, rappresentavano un tipo particolare di materiale perché la loro origine non era concretamente attingibile da Petrarca e dai suoi lettori coevi e, proprio per la loro assenza, gli permettevano di reclamare la novità della propria opera, della propria autorialità e, quindi, il primato della propria imitazione ulteriormente retrospettiva.³⁰

In conclusione, la tradizione si presenta a Petrarca nella sua diacronia come uno stratificato insieme di relazioni³¹ in cui tanto più queste sono spesse e diffuse – Macrobio riporta che Virgilio aveva ripreso un verso di Ennio che era già di Omero, e questo viene confermato da Servio, per esempio – tanto più ne è legittima la ripresa.³² Attraverso l'allusione a questi testi, Petrarca rende evidente la propria iscrizione nella tradizione senza che l'opera possa essere colpita dall'accusa di furto. Infatti, quanto ripropone è un'*umbra quedam* (Fam. XXIII, 19, 12) che solo allo sguardo più attento – che Petrarca richiede alla propria futura comunità di lettori – rivela una somiglianza: non solo quella tra padre e figlio, ma piuttosto un'aria di famiglia tra tutti gli appartenenti a una comune tradizione letteraria e culturale. Proprio lo sguardo della futura comunità di lettori dovrà essere al centro di future ricerche. In questo modo sarà possibile gettare nuova luce sull'evoluzione della figura di Petrarca in relazione alla dialettica tra assenza e presenza nella sua autorappresentazione che il presente contributo ha ricostruito sul caso esemplare di *Africa IX*.

Rainer Maria Rilke con il componimento citato in apertura tentava di respingere le richieste della poetessa russa Marina Zwetajeva per un incontro in persona perché, potremmo dire con Petrarca, è nella tradizione come luogo di sommovimenti reciproci che due autori – Omero ed Ennio, Stazio e Virgilio, ma soprattutto Dante e Petrarca – a distanza si sfiorano in quella dinamica del *presentem facere* che Petrarca faceva pronunciare ad Ennio: una dinamica di ripresa e riattualizzazione che rimane sempre in bilico tra gli estremi di conservazione e sostituzione, tra la presenza, l'assenza e l'inevitabile trasformazione nella memoria letteraria collettiva.

5 Bibliografia

Alighieri, Dante (1994), *Commedia. Purgatorio*, a cura di E. Pasquini, A. Quaglio, Milano, Garzanti.

Alighieri, Dante (2011), *Opere. Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, Milano, Mondadori.

²⁹ Il timore di essere accusato di furto è trattato particolarmente nella *Fam.* XX, 2 a Giovanni Boccaccio, dove Petrarca motiva imitazioni troppo prossime all'originale come dovute soltanto al «longo usu et possessione continua» (ibid. 12) di determinati autori di cui non riesce più a distinguere i pensieri dai propri. Altrimenti, Petrarca ribadisce più volte di essere colui «qui *aliorum scriptis non furtim sed precario uti velim in tempore*, sed dum liceat, meis malim» (ibid. 20, corsivo mio).

³⁰ Così anche Suerbaum (2005, 23): «Und schließlich machte der Umstand, daß man im 14. Jahrhundert nichts von den wahren poetologischen Vorstellungen des Ennius wußte, es Petrarca leichter, seiner Enniusfigur als portavoce des Autors die eigenen poetologischen Überzeugungen in den Mund zu legen».

³¹ In questo caso può forse essere particolarmente produttivo riprendere la prospettiva di Goldschmidt (2012, 1) per meglio definire lo spazio in cui si muove Petrarca: «In Derridean terms, the play of differences and deferrals means that no text or element in the text is ever simply 'present in and of itself referring only to itself'; every poem or prose text we read contains the 'traces' of past or future texts waiting to be activated or left inactive as part of interpretation». Per la tradizione intesa come insieme di relazioni si veda l'analisi di Anita Traninger sul concetto di risonanza: «jede neue Lektüre verwebt [den Text] mit neuen Anliegen, Kontexten, Assoziationen. [...] Nicht das Zeitlose, Klassische oder Ideale ist es, was Literatur überleben lässt, sondern ihre Resonanzfähigkeit» (Traninger 2021, 59); la capacità dei testi di generare differenti risonanze porta quindi alla necessità di considerare la storia della letteratura come storia delle relazioni (Ivi, 61).

³² Burrow (2019, 161) spiega forse troppo drasticamente questa prassi petrarchesca: «Petrarch was returning not *ad fontes*, to the Castalian springs of learning, in humanist fashion, but to a common store of previously borrowed material».

- Bal, Mieke (2005), «Grounds of comparison», in: Bal, Mieke (ed.), *The Artemisia files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago, The University of Chicago Press, 129–167.
- Barański, Zygmunt G. (2009), «Petrarch, Dante, Cavalcanti», in: Cachey, Theodore J., Barański, Zygmunt G. (ed.), *Petrarch and Dante: Anti-Dantism, Metaphysics, Tradition*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 50–113.
- Bolzoni, Lina (2019), *Una meravigliosa solitudine: l'arte di leggere nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi.
- Brownlee, Kevin (2005), «Power Plays: Petrarch's Genealogical Strategies», in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 35, 467–488.
- Brownlee, Kevin (2020), «The Concealed and the Revealed: Dantean Subtexts and Petrarchan Identity in the Africa», in: *Modern Language Notes*, 135, 1–16.
- Burrow Colin (2019), *Imitating Authors. Plato to futurity*, Oxford, Oxford University Press.
- Cicero, Marco T. (1927), *Tusculan disputations*, a cura di J. E. King, Cambridge MA, Harvard University Press.
- Cicerone, Marco T. (1993), *De Republica*, a cura di M. Buonocore, F. Stirati, Roma, G.E.L.A..
- Crevatin, Giuliana (2000), «Il poeta dell'Africa. Omero in Petrarca», in: Lazzi, Giovanna, Viti, Paolo (ed.), *Atti del Convegno di studi Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, Firenze, Polistampa, 135–148.
- Ennius, Quintus (1985), *The Annals of Q. Ennius*, a cura di O. Skutsch, Oxford/New York, Clarendon Press/Oxford University Press.
- Fera, Vincenzo (2016), «Petrarca e il greco», in: *Studi medievali e umanistici*, 14, 73–116.
- Goldschmidt, Nora (2012), «Absent Presence: Pater Ennius in Renaissance Europe», in: *Classical Receptions Journal*, 4, 1–19.
- Hardie, Philip (1993), «After Rome: Renaissance Epic», in Boyle, Anthony J, (ed.), *Roman Epic*, London/New York, Routledge, 294–313.
- Holmes, Olivia (2015), «Virgil and Sordello's Embrace in Dante's Commedia. Latin Poeta Meets Vernacular Dicitore», in: *Mediaevalia*, 36/37, 79–117.
- Omero (1996), *Iliade*, a cura di G. Cerri, A. Gostoli, Milano, BUR.
- Omero (2010), *Odissea*, a cura di V. Di Benedetto, Milano, BUR.
- Horsfall (2003), *Virgil, "Aeneid" 11: A Commentary*, Leiden/Boston, BRILL.
- Horsfall (2013), *Virgil, "Aeneid" 6: A Commentary*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- Huss, Bernhard, Gerhard Regn (2009), «Petrarch's Rome: The History of the Africa and the Renaissance Project», in: *Modern Language Notes*, 124, 86–102.
- Lucan (2010), *Pharsalia*, a cura di J. W. Joyce, Ithaca, Cornell University Press.
- Martellotti, Guido (1983), «Sulla composizione del *De viris* e dell'*Africa*», Feo, Michele, Rizzo, Silvia (ed.), *Scritti petrarcheschi*, Padova, Antenore, 3–26.
- Martellotti, Guido (1983b), «Stella difforme», in: Feo, Michele, Rizzo, Silvia (ed.), *Scritti petrarcheschi*, Padova, Antenore, 403–418.
- Martinez, Roland L. (2015), «The Latin Hexameter Works: *Epystole*, *Bucolicum carmen*, *Africa*», in: Ascoli, Albert R., Falkeid Unn. (ed.), *The Cambridge Companion to Petrarch*, Cambridge, Cambridge University Press, 87–99.

- Martinez, Ronald L. (2021), «The Oblique Glimpse of the Muse: Invidious Rivalry, Culture Wars, and Disputed Epic Authority in Petrarch's *Africa*», in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 24, 2021, 7–39.
- Petrarca, Francesco (1968), *Laurea Occidens. Bucolicum Carmen X*, a cura di G. Martellotti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Petrarca, Francesco (1975), *Opere Latine*, a cura di A. Bufano, Torino, UTET.
- Petrarca, Francesco (1994), *Lettere Disperse. Varie e Miscellanee*, a cura di A. Pancheri, Parma, Guanda.
- Petrarca, Francesco (2006), *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, a cura di M. Petoletti, A. Nebuloni Testa, M. Baglio, Padova, Antenore.
- Petrarca, Francesco (2007), *Africa*, a cura di B. Huss, G. Regn, Mainz, Dieterich.
- Petrarca, Francesco (1942), *Le familiari IV*, a cura di U. Bosco, V. Rossi, Firenze, Sansoni.
- Petrarca, Francesco (2014), *Rerum memorandum libri*, a cura di M. Petoletti, Firenze, Le Lettere.
- Quint, David (1993), *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. Princeton, Princeton University Press.
- Rilke, Rainer M., Zwetajewa, Marina (1993), *Ein Gespräch in Briefen*, Frankfurt am Main, Insel.
- Santagata, Marco (1990), *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Mulino.
- Santagata, Marco (1992), *I frammenti dell'anima: storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Mulino.
- Servius (2015), *Vergil Aeneis II*, a cura di E. Diehl, Berlin/Boston, De Gruyter.
- Suerbaum, Werner (2005), «Petrarca – ein Einnius alter oder ein Vergilius alter?», Auhagen, Ulrike, Faller, Stefan, Hurka, Florian, *Petrarca und die römische Literatur*, Tübingen, Gunter Narr, 17–33.
- Torre, Andrea (2007), *Petrarcheschi segni di memoria. Spie, postille, metafore*, Pisa, Edizioni della Normale.
- Traninger, Anita (2021), «*Las ninfas de los ríos*: Echo(s) zwischen Miguel de Cervantes, Paul Valéry und Jorge Luis Borges als Grundlegung einer Theorie literarischer Resonanz», in *Arcadia*, 56, 55–64.
- Velli, Giuseppe (1994), *Petrarca e Boccaccio: tradizione, memoria, scrittura*. Padova, Antenore.
- Virgil (2008), *Aeneid*, a cura di E. Fantham, Oxford, Oxford University Press.