

NADIA CANNATA e MADDALENA SIGNORINI

«Per trionfar o Cesare o poeta»:
la corona d'alloro e le insegne del poeta moderno*

«Ma che cos'è questa cosa?» chiese Francesco a
Enrico e Giulio. Enrico lo guardò perplesso, ma
Giulio esclamò deciso: «Non lo vedi? È il prologo!»
Primavera 1999

Prologo

Qualche anno fa, Roberto Antonelli rilevava che problema centrale per Dante e i poeti della sua generazione fu la definizione del poeta e del colto come figura sociale, e cruciale per giungervi fu anzitutto il riconoscimento della grande tradizione classico-cristiana e del posto che essa aveva nella cultura poetica volgare «poiché in realtà il problema di fondo è proprio il ruolo della cultura nella *nuova* società romana e la funzione, al suo interno, del ceto intellettuale». ¹ La storia della tradizione si scrive essenzialmente con la critica del testo, o per meglio dire con la filologia, intesa nella sua accezione più ampia sul piano antropologico, storico e culturale che comprende anche la filologia materiale, la storia della lettura, scrittura e ricezione dei testi, insieme con quella delle immagini. Attraverso di esse si cerca di restituire, per come si può, il modo nel quale uomini e donne hanno non solo scelto, trasmesso e conservato quel che a loro è parso degno o necessario delle culture più antiche e del tempo passato, ma anche vissuto, sofferto e interpretato il ruolo degli intellettuali e in particolare quello degli scrittori e dei poeti.

Se la premessa è piuttosto ambiziosa, rassicuriamo subito che di questo gigantesco tema, qui non si seguirà che un sottilissimo rivolo. L'immagine del poeta nella coscienza dei contemporanei e l'iconografia che a essa è legata costituiscono un documento storico che contribuisce ad illustrare i termini nei quali il ruolo del poeta è stato concepito nel corso della tradizione; per quanto evanescente, questa immagine ricorre dall'antichità

*Il presente contributo è il frutto di una strettissima collaborazione, nell'ambito della quale i paragrafi 1-5 si devono a Nadia Cannata, i paragrafi 6-8 a Maddalena Signorini. Ringraziamo affettuosamente Carla Frola per le preziose indicazioni bibliografiche e per aver voluto condividere con noi le sue opinioni e i suoi materiali ancora inediti e Roberto Nicolai per le sue puntuali e utilissime osservazioni.

1. R. Antonelli, S. Bianchini, *Dal clericus al Poeta*, in *Letteratura italiana*, II, *Produzione e consumo*, Torino 1983, pp. 171-227, in part. p. 205.

fino agli albori dell'Europa moderna e dunque speriamo che in qualche modo possa essere significativo – e magari anche divertente – seguirne le evoluzioni come guida alla comprensione di alcuni passaggi culturali. L'immagine ideale del poeta che la storia ha consegnato alle pareti delle case e delle chiese, nelle miniature dei manoscritti, nei disegni e infine consacrato nei corridoi dei musei riflette materialmente, a sua volta, l'ombra più leggera di una rappresentazione che attraversa le pagine della letteratura greca, latina, cristiana e infine delle letterature volgari e romanze.

Di lì l'immagine conduce ai territori impervi della costruzione delle identità nazionali e dei canoni che dal fascino della storia della cultura dirigono verso i recinti della storia delle glorie patrie. Lasciamo i nostri poeti su quella soglia, che non abbiamo voglia di attraversare, e restiamo al di qua, per iniziare il viaggio da epoche remote.

1. La corona di alloro nella tradizione classica

Nella tradizione greca l'alloro ha acquisito simbologie varie, e legate ad ambiti diversi: la poesia, la religione e le virtù civili, la vittoria negli agoni.

La simbologia è assente nei due poemi omerici; l'inno a Dioniso indica semplicemente che al dio erano sacri l'edera e il lauro, mentre Esiodo riceve in dono dalle Muse una voce divina insieme con un ramo d'alloro, perché possa cantare del passato e del futuro.² Nell'inno ad Apollo, posteriore a Esiodo,³ non si parla di allori. Tuttavia l'associazione fra Apollo, le Muse e il ramo d'alloro ricorre sotto varie fattispecie: nello *Ione* di Euripide, Xuthus affida a Creusa i rami di alloro perché li porti al tempio di Apollo e ascolti i responsi del dio;⁴ nell'*Antologia Palatina* vi sono epigrammi dedicati alle Muse in cui si parla di un sacro tripode Δαφνόκομος – incoronato di alloro⁵ – o si attribuisce ad Apollo l'epiteto di Δαφνογηθής, che si diletta del lauro.⁶ A questo si aggiunga che l'alloro non è il simbolo unico della poesia, ma si accompagna anche con altri: l'edera, il mirto, la vite. Eschilo nelle *Supplici* auspica che le città seguitino a onorare gli dei con rami di alloro tenuti bene in alto:⁷ in quanto il culto degli dei garantisce il rispetto per le virtù civili; in altro ambito ancora, Pindaro associa la corona alla gloria della vittoria nelle gare sportive: quando gli uomini muoiono solo la fama, il κλέος, trasmette la verità della loro vita e la vittoria sulla fortuna e sulla fama è la corona più brillante.⁸ La corona come simbolo onorifico, eloquentemente celebrata da Pindaro nelle *Pitiche*, era il premio dei giochi atletici. Come ricorda Bowra i giochi erano consacrati a diverse divinità e diversi erano i premi: a Olimpia la corona era di foglie di ulivo, a Delfi di alloro,

2. Hes., *Theog.*, 30.

3. Per la struttura bipartita e la datazione dell'inno ad Apollo si veda R. Janko, *Homer, Hesiod and the Hymns. Diachronic Development in Epic Diction*, Cambridge 1982, capp. 5-6, in part. pp. 102-109.

4. V. 422.

5. *AP* 9.505.11.

6. *AP* 9.525.5.

7. V. 695 ss. Per l'interpretazione del passo, v. Aeschylus, *The Suppliants*, a c. di H. Friis Johansen, E.W. Whittle, 3 voll., Copenhagen 1980, III, p. 63.

8. Pind., *Pyth*, I, 92-100 e anche Bacch., *Ep.*, IV, 2, v. 16.

ai giochi Istmici di aghi di pino, ai giochi Nemei si veniva premiati con un serto di sedano selvatico.⁹

Anche nei giochi perciò la corona di alloro viene attribuita non esclusivamente in ragione della gloria poetica del vincitore, ma perché certi giochi erano dedicati ad Apollo. Naturalmente, non è lungo il passo che sposta la fama dal vincitore al poeta che ne ha celebrato le gesta: si tratta di un *topos* che avrebbe attraversato, come vedremo, l'intera tradizione letteraria europea. Ma quel passo nel mondo greco non era ancora stato compiuto e la corona d'alloro, per il momento, sedeva unicamente sul capo dell'atleta vincitore dei giochi delfici e degli agoni poetici.

In area romana, Plinio e Aulo Gellio,¹⁰ che si occupano in modo diretto della descrizione delle corone e della loro simbologia, non danno notizia di lauree poetiche; a Roma la corona è anzitutto simbolo di vittoria e precipuamente ornava le tempie del generale trionfante al momento dell'acclamazione, oppure era simbolo di onorificenza civile: Cicerone racconta di un padre la cui immagine è insignita dell'alloro per la gloria di avere un figlio console;¹¹ e Gellio discute «de coronis in publica laetitia adhibitibus»;¹² analogamente nei *Fasti* di Ovidio si racconta delle porte dei Flamini decorate di alloro una volta l'anno;¹³ e Tacito narra l'episodio delle statue di Galba adornate d'alloro in segno di pubblica esultanza.¹⁴ Si ornavano di alloro gli uomini, i templi e anche le poppe delle navi, come raccontano Virgilio, Ovidio e Lucrezio;¹⁵ e laureate erano anche le missive che comunicavano ufficialmente a Roma le vittorie nelle operazioni di guerra.¹⁶

Orazio e Ovidio fanno inoltre propria la tradizione dell'alloro come sacro ad Apollo, quale simbolo, fra i molti altri, della poesia nel solco della tradizione greca, sia nelle *Odi* sia, naturalmente, nelle *Metamorfosi* in cui la ragione del culto della pianta sacra ad Apollo è raccontata con i dettagli del mito,¹⁷ mentre altrove Ovidio menziona anche la corona come ornamento di Apollo e dei poeti più grandi.¹⁸ Anche Livio richiama l'origine greca della tradizione dei riti legati al culto di Apollo: «Hinc sollemni Graecorum more, qui Delphis oraculum petiturae templum ingrediebantur laurea coronati adhibant».¹⁹ Virgilio traghetta la bucolica a Roma, ricca di tutti i suoi simboli e incorona i suoi pastori di mirto, edera e alloro, secondo la tradizione, squisitamente greca, del genere.²⁰ Se per Teocrito il simbolo della poesia pastorale è il

9. C.M. Bowra, *Pindar*, Oxford 1964, p. 162.

10. Plin., *Nat. Hist.*, XV, 39-40; Gell., *Noctes Atticae*, V, 6 e VII, 4.

11. Cic., *Mur.*, 41.88 e – ancora sulla funzione delle corone come segnale di gloria civile *Ad Att.*

14.19, *Tusc.* 35.86. La laurea come segno trionfale ricorre anche in *Fam.*, XV, 6.

12. Gell., *Noctes Atticae*, VII, 4.

13. Ov., *Fasti*, III, 137.

14. Tac., *Hist.*, II, 55.

15. Virg., *Aen.*, IV, 418 e Ov., *Met.*, XV, 696, Lucret., *De rerum nat.*, I, 119. L'immagine ebbe fortuna anche in epoca moderna: Boccaccio, ad esempio, la utilizza nel proemio al XIV capitolo delle *Genealogiae deorum gentilium*, di cui parleremo fra breve.

16. Plut., *Aem.*, 34; Tac., *Agric.*, 8; Liv., *Hist.*, XLV, 39; Mart., *Epigram.*, II, 2; VII, 5 e 8; VIII, 15.

17. Hor., *Od.*, IV 2,9; Ov., *Met.*, I, 557 ss.

18. Ov., *Remedia*, 75 e *Ex Pont.*, II, 5, 67.

19. Liv., *Hist.*, XXIII, 11.

20. Si veda, ad esempio, *Ecl.*, VII, 61-65.

bastone di ulivo, variazione del bastone di alloro,²¹ con Virgilio invece si sviluppa il tema della poesia che celebra il potere e che acquisisce emblemi che si accostano alla corona d'alloro celebrante i trionfi imperiali. Così nell'ecloga VIII, al v. 10, Virgilio si rivolge a Pollione e lo invita ad accettare i versi a lui dedicati e a permettere che si insinuï, fra le foglie del lauro di cui egli meritamente è cinto, anche una corona di edera – simbolo dionisiaco, appunto, della poesia:

A te principium, tibi desinam: accipe iussis
 Carmina coepta tuis, atque hanc sine tempora circum
 Inter victrices hederam tibi serpere lauros.

I versi ebbero una fortuna straordinaria presso i moderni interpreti del patrimonio antico a cominciare da Petrarca e divennero, insieme con il VI canto dell'*Eneide*, lettura canonica per capire quali simboli della poesia la tradizione classica avesse trasmesso. Se infatti l'edera e il mirto secondo la *rota Vergilii* andavano attribuiti alla poesia amorosa e ai generi minori, altro criterio andava invece applicato all'epica, poesia appunto dei vati cioè dei poeti in grado di vedere e narrare il futuro. «Poscere fata tempus», è tempo di interrogare i fati grida la Sibilla a Enea, in apertura del canto, *adflata numine* ispirata, cioè, dalla voce di Apollo. Enea però desidera non solo vedere il futuro, ma dominare anche il passato e scendere nel regno dei morti e poterne tornare per raccontare. Per fare questo è necessario un complesso rituale che comporta il ritrovamento di un misterioso ramo di albero con le foglie d'oro, sacro a Proserpina (vv. 136-144). Esso si rivela essere un leccio che, come il vischio (e l'alloro), non perde in inverno il suo verde, ha le foglie di lamina d'oro (v. 208) e permette l'ingresso nell'Ade e, soprattutto, il ritorno. E così il poeta riceve licenza di parlare: «sit mihi fas audita loqui, sit numine vestro / pandere res alta terra et caligine mersas» (vv. 266-267).²²

A Virgilio, cantore di Enea guidato attraverso l'Ade dalla profetessa di Apollo, si confanno le fronde d'alloro come attributo simbolico, essendo la sua la voce del dio. La Sibilla, infatti, non è come Virgilio per Dante una guida morale, ma solo la voce del vaticinio che la poesia – la parola che sfida il tempo – saprà trasmettere ai contemporanei e alle genti future. E le foglie dell'edera delle bucoliche si trasformano in un bastone adorno di fronde d'oro, in grado di aprire la strada al passato e al futuro e di placare Caronte. Così, finalmente, Enea entrato nel regno del mistero ritrova, in un bosco di mirti, quelli che «durus amor crudeli tabe peredit», Fedra e Didone, e vede il Tartaro; mentre nei campi elisi, in un bosco di allori, troverà i padri della patria, i filosofi e i poeti e lì avrà luogo il suo incontro con il padre.

Nei campi elisi passeggiano e conversano quanti morirono per la patria – i sacerdoti casti, i *pii vates*, cioè i poeti che composero carmi degni di Apollo, quelli che arricchirono la vita grazie alle arti – tutti con le tempie cinte da una candida benda (v. 658 ss.). E lì, all'ombra del lauro, Anchise racconta il sogno di Roma, la profezia di dolore e grandezza. Resta da stabilire se di profezia si tratta – cui allude la simbologia apollinea, il bastone dorato e il bosco di allori – ovvero di una visione, di un sogno ingannevole della Sibilla come si potrebbe intendere per il fatto che Anchise

21. Theocr., *Idyll.*, VII, 128-129.

22. Tutte le citazioni virgiliane sono tratte da Virgil, *Opera*, a c. di R. Mynors, Oxford 1969.

accompagna il figlio e la sacerdotessa alla porta d'avorio, quella da cui fuoriescono i sogni fallaci.

L'episodio fonda, comunque, il mito del poeta vate, profeta del futuro e sacerdote di Apollo, al quale lo stesso Dante – per sua diretta ammissione – si ispira, e che in effetti costituisce a nostro avviso il vero fondamento ideologico della simbologia della corona d'alloro che, come si è visto, non è nelle fonti antiche l'unico e indiscusso attributo del poeta e della sua parola.

In piena età imperiale il gusto per i simboli di cultura greca applicati alla *grandeur* dei dominatori si accrebbe: Svetonio ci restituisce un'immagine di Nerone con in mano la corona d'alloro e in testa il serto di ulivo, simboli di vittoria a Delfi e ad Olimpia;²³ e le testimonianze dello stesso Svetonio, di Cassio Dione e di Marziale ci consentono di ricostruire le gesta di Domiziano, il quale qualche decennio dopo decise di istituire giochi per Giove Capitolino con cadenza quinquennale, che consistevano in gare di musica, equitazione e ginnastica con pubbliche esibizioni di eloquenza, in greco e in latino. I giochi, poco amati perché di tradizione greca, si svolgevano allo stadio ed è proprio a Domiziano che si deve la riqualificazione di un'area – quella dell'attuale piazza Navona – destinata ai ludi ginnici già da Augusto e poi sotto Nerone, dove fu costruito, intorno o poco prima dell'86, uno stadio che accoglieva il *Certamen capitolinum* di ascendenza greca.²⁴ A questi ludi Domiziano avrebbe assistito, secondo Svetonio, vestito di rosso, alla maniera greca, col capo cinto da una corona d'oro con le immagini di Giove, Giunone e Minerva;²⁵ Marziale descrive anche lui questi giochi e le corone – di quercia, ulivo e oro – con cui Domiziano insigniva i vincitori.²⁶

Cassio Dione riferisce inoltre che Domiziano teneva ad Albano, nella sua villa, ludi annuali di poeti e oratori:

καὶ ἐν αὐτοῖς ἀγῶνας καὶ ποιητῶν καὶ λογογράφων μονομάχων τε κατ' ἔτος ὡς εἶπεῖν ἐν τῷ Ἀλβανῷ ἐποίει: τοῦτο γὰρ τὸ χωρίον ὑπὸ τὸ ὄρος τὸ Ἀλβανόν, ἀφ' οὐπερ οὕτως ὀνομάσθη.²⁷

Secondo Trapp, la memoria, confusa e distorta, di queste feste capitoline è una delle componenti – insieme con la cerimonia di conferimento dei gradi delle università medievali – che concorrono a dare forma alle incoronazioni poetiche moderne, a partire da Albertino Mussato.²⁸ Bisognerà tornare anche su questa questione; in particolare perché la tradizione alla quale con tutta probabilità Mussato, Dante e persino Petrarca prestavano fede era che l'ultimo poeta incoronato sul Campidoglio, luogo non attestato dalle fonti come sede di giochi poetici, fosse stato Stazio, cosa che invece non fu. Da questo equivoco – legato alla mancata conoscenza delle *Sylvae*, nelle quali Stazio afferma esplicitamente di non avere vinto i ludi capitolini, ma anche

23. Svet., *Nero*, 25.

24. S.B. Platner, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, a c. di T. Ashby, Oxford 1929 (rist. anast. Roma 1965), pp. 495-496; F. Coarelli, *Guide archeologiche. Roma*, Milano 2000², p. 289.

25. Svet., *Domit.*, 4-5, il testo è citato anche in E.H. Wilkins, *The Coronation of Petrarch*, in id., *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies*, Rome 1951, pp. 9-69, p. 16.

26. Mart., IX, 23 e 24 e *passim*.

27. Cassio Dione, *Epit.*, I, 67, 2.

28. J.B. Trapp, *The Owl's Ivy and the Poet's Bays*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 21 (1958), pp. 227-255, p. 253 e n. 6.

dalla mancata o parziale conoscenza degli epigrammi di Marziale da cui si evince che il premio dei ludi non era una corona d'alloro – deriva probabilmente l'errore filologico che ha conferito a Stazio una corona assunta a simbolo di una rinascita dell'antico in chiave cristiana che in effetti, in quei termini, non era mai avvenuta. E in effetti possiamo forse concludere che le fonti classiche, greche e romane, non fanno menzione di un uso della corona come segno di pubblico riconoscimento del poeta da parte della comunità o delle sue istituzioni.

Ma con Stazio e Domiziano siamo ormai alle soglie del processo di cristianizzazione della cultura romana. È necessario perciò, prima di proseguire, fermarsi a ragionare sul modo in cui esso ha complicato la presunta linearità di questa tradizione, attribuendo alla corona imperiale e poetica, come a quasi tutti i simboli culturali pagani, un significato nuovo, spesso consistente in un completo e paradossale rovesciamento del loro significato originario.

2. La corona dei cristiani

Trattare della simbologia della corona nell'arte e nella letteratura cristiana esula di gran lunga dalle nostre competenze, anche se forse non dalla pertinenza di questo lavoro. Tuttavia sarà necessario ripercorrere, per come ci è possibile, i termini nei quali la corona trionfale entra anche nella terminologia cristiana e conseguentemente influenza un'immagine classica già profondamente deformata lungo il viaggio nella tradizione.

Dice Auerbach, nel suo magistrale saggio dedicato al cristianesimo, scritto a Istanbul nel 1943, mentre l'Europa bruciava, per certi versi ancora insuperato per lucidità e acutezza:

Per i cristiani, modello del sublime e del tragico, era la storia di Gesù Cristo. Ma egli si era incarnato nel figlio di un falegname, la sua vita sulla terra era trascorsa fra persone di infima condizione sociale, uomini e donne del popolo; non vi era nulla di più umiliante della sua passione; e proprio in questa umiltà e in questa umiliazione consisteva il sublime della sua persona e del Vangelo che lui e i suoi apostoli avevano predicato. Il sublime della religione cristiana era intimamente legato alla sua umiltà, e questa mescolanza di sublime e di umile, o piuttosto questa nuova concezione del sublime basata sull'umiltà informa tutte le parti della storia sacra.²⁹

A questo si aggiunga, naturalmente, che la vittoria sulla morte per i cristiani avviene a mezzo del sacrificio di un uomo che è anche Dio e che dunque il martirio e la morte altro non sono che la gloria e il trionfo della vita. Conseguentemente, il simbolo per eccellenza della vittoria nella cultura romana, la corona appunto, è il simbolo di questo singolare e straordinario trionfo.

Già san Paolo, nella seconda lettera a Timoteo³⁰ affermava di avere conseguito la vittoria nel buon combattimento:

29. E. Auerbach, *Il cristianesimo*, in Id., *Introduzione alla filologia romanza*, Torino 1963, pp. 65-75, p. 75.

30. IV, 6-8. Tutte le citazioni sono da *Novum Testamentum graece et latine*, ed. Nestle-Aland, Stuttgart 1984.

Ego enim iam delibor, et tempus meae resolutionis instat. Bonum *certamen* certavi, cursum consummavi, fidem servavi in reliquo reposita est mihi iustitiae *corona*, quam reddet mihi Dominus in illa die, iustus iudex, non solum autem mihi sed et omnibus, qui diligunt adventum eius.

Le radici classiche di questa terminologia appaiono ancora più trasparenti se si legge il passo in greco; e la metafora di una vittoria conseguita in un agone restituisce alla tradizione il suo senso originario:

Ἐγὼ γὰρ ἤδη σπένδομαι, καὶ ὁ καιρὸς τῆς ἀναλύσεώς μου ἐφέστηκεν. τὸν καλὸν ἀγῶνα ἠγώνισμαι, τὸν δρόμον τετέλεκα, τὴν πίστιν τετήρηκα: λοιπὸν ἀπόκειται μοι ὁ τῆς δικαιοσύνης στέφανος, ὃν ἀποδώσει μοι ὁ κύριος ἐν ἐκείνῃ τῇ ἡμέρᾳ, ὁ δίκαιος κριτής, οὐ μόνον δὲ ἔμοι ἀλλὰ καὶ πᾶσι τοῖς ἠγαπηκόσι τὴν ἐπιφάνειαν αὐτοῦ [*i corsivi sono nostri*].

Circa un secolo dopo Paolo, Tertulliano componeva un trattato, *De Spectaculis*, in cui condannava le manifestazioni pubbliche pagane, rintracciando fin dalla loro etimologia di *ludi* e *ludi liberales* un principio di licenziosità e idolatria. È interessante che in prima istanza Tertulliano si occupi unicamente dei ludi romani e della pompa dei giochi circensi:

Sed circensium paulo pompator suggestus, quibus proprie hoc nomen: pompa praecedens, quorum sit in semetipsa probans de simulacrorum serie, de imaginum agmine, de curribus, de tensis, de armamaxis, de sedibus, de coronis, de exuviis.³¹

Poco dopo Tertulliano descrive invece proprio i giochi capitolini che qui ci interessano, agoni ginnici e musicali, ispirati ad Apollo e alle Muse oltre che a Marte e Minerva, il cui premio consisteva in corone. Converrà forse leggere per intero il passo:

Origo istis de ludorum propinquitate est. Inde et ipsi sacri vel funebres instituti aut deis nationum aut mortuis fiunt. Perinde tituli: Olympia Iovi, quae sunt Romae Capitolina, item Herculi Nemea, Neptuno Isthmia, ceteri mortuorum varii agones. Quid ergo mirum, si vel apparatus agonum idololatria conspurcat de coronis profanis, de sacerdotalibus praesidibus, de collegiariis ministris, de ipso postremo boum sanguine? Ut de loco suppleam et de loco communi, pro collegio artium Musicarum et Minervalium et Apollinarium, etiam Martialium per duellum, per tubam in stadio circum aemulantur, quod utique templum est et ipsum eius idoli, cuius sollempnitates agit. Sed et gymnicas artes Castorum et Herculum et Mercuriorum disciplinae prodiderunt.³²

La corona come premio nei ludi ginnici e nelle corse dei carri è ricordata nuovamente, rispettivamente ai capitoli XVIII e XXIII, ma è la conclusione del penultimo capitolo del trattatello che illustra, si direbbe con una chiarezza quasi didattica, quel rovesciamento paradossale dei simboli della cultura romana e più in generale classica e pagana così eloquentemente descritto da Auerbach nel passo che abbiamo citato sopra:

Vis et pugilatus et luctatus? praesto sunt, non parva et multa. Aspice impudicitiam deiectam a castitate, perfidiam caesam a fide, saevitiam a misericordia contusam, petulantiam a modestia adumbratam, et tales sunt apud nos agones, in quibus ipsi coronamur. Vis autem et sanguinis aliquid? Habes Christi.³³

31. Tertullian, *Apology, De Spectaculis*; Minucius Felix, *Opera*, traduzione a c. di T.R. Glover, G.R. Rendall, London-New York 1931, VII, p. 249.

32. Tertull., *De Spect.*, XI, p. 262.

33. *Ibid.*, XXIX, p. 296.

Nel *De viris illustribus* di Gerolamo, teso specificamente a dimostrare come anche i cristiani fossero dotati di cultura, il termine “corona” ricorre otto volte, e sempre esclusivamente in riferimento alla corona del martirio, vittoria sul corpo e sulla morte e premio della fede.³⁴

Agostino, invece, nelle *Confessioni* testimonia della sopravvivenza della corona, anche in piena cultura cristiana, come segno di distinzione nelle arti secolari:

Per idem tempus annorum novem, ab undevicesimo anno aetatis meae usque ad duodetricesimum, seducebamur et seducebamus falsi atque fallentes in variis cupiditatibus et palam per doctrinas, quas liberales vocant, occulte autem falso nomine religionis, hic superbi, ibi superstitiosi, ubique vani, hac popularis gloriae sectantes inanitatem usque ad theatricos plausus et contentiosa carmina et *agonem coronarum faenearum* et spectaculorum *nugas* et intemperantiam libidinum.³⁵

Si noti che la terminologia è quella di san Paolo – *agonem* – insieme a quella che sarà di Petrarca – *nugas*. Ma soprattutto si legga il passo di poco seguente:

Erat eo tempore vir sagax, medicinae artis peritissimus atque in ea nobilissimus, qui pro consule manu sua *coronam illam agonisticam imposuerat* non sano capiti meo, sed non ut medicus. Nam illius morbi tu sanator, qui resistis *superbis*, *humilibus autem das gratiam*.³⁶

Quanto questo episodio abbia fatto breccia nella sensibilità e coscienza di Petrarca non ci è dato di sapere. Resta però che la concorrenza di un medesimo simbolo, la corona, per pagani e cristiani come simbolo onorifico era ben presente ad Agostino e chiara era per lui anche la contraddizione e lo stridore fra i due significati; Petrarca, invece, e ancor più Dante prima di lui, hanno tentato di coniugare la corona nei suoi due significati, pagano e cristiano, imponendo una sovrapposizione a un tempo problematica e suggestiva.

3. La corona e l'onore dei poeti

Ci pare significativo, a questo punto, notare come Dante ricordi in modo esplicito – a differenza di Petrarca che di questo aspetto simbolico del premio tace completamente – il significato cristiano della corona proprio nel IV canto dell'*Inferno* dove si descrive il limbo e dove essa compare infatti in entrambe le sue declinazioni: quella cristiana e quella classica.

Come sappiamo Dante è appena al principio del viaggio e subito si trova ad affrontare la questione della collocazione che nella città di Dio possono trovare, anzitutto Virgilio, ma con lui la cultura pagana e quanti, pur grandissimi, non hanno visto la luce della speranza e vivono in perpetuo desiderio di quanto non vedranno mai. Questo desiderio che rimane senza frutto è un rovello per Dante, e ritorna anche nel III canto del *Purgatorio*: ne è ancora protagonista Virgilio, con Platone e Aristotele, i quali – spiega Virgilio a Dante e a noi con lui – se la ragione umana potesse veder tutto, tutto avrebbero visto.

34. Nel *Prologo* e nei capp. 12, 19, 35, 44, 62, 66 e 74.

35. Sant'Agostino, *Confessioni*, a c. di M. Simonetti, Milano 1993, II, l. IV, 1.1, p. 6.

36. *Ibid.*, l. IV. 3. 5, pp. 10-11.

Nel limbo Dante affronta la questione per la prima volta. Colpito dalla necessità che i massimi ingegni della storia siano senz'altro esclusi dalla vita eterna egli si informa immediatamente della possibilità di un rimedio a questa situazione. Virgilio allora racconta che in effetti poco dopo il suo arrivo Cristo è apparso nel limbo, «da segno di vittoria coronato» e ha riconquistato alla luce e alla vita eterna Abramo, Noè, Rachele e altri. Tuttavia, dolorosamente prosegue, il miracolo non si compirà di nuovo e perciò accompagna Dante a conoscere chi siano i grandi, condannati per sempre a vivere senza speranza e a desiderare senza frutto.

Cristo appare dunque *coronato* con il segno della vittoria. Quale mai avrà potuto essere quel “segno” se non il simbolo della vittoria di Cristo, quella della luce sulle tenebre e della vita sulla morte eterna? Già alcuni fra i commentatori antichi lo identificavano nella corona del martirio;³⁷ a ragione ci sembra, essendo essa il simbolo del trionfo e della gloria di Dio. Tuttavia anche chi, come Boccaccio, che nel suo commento parla dello «splendore della sua divinità» come unico segno conosciuto della vittoria di Cristo, e appare incerto su quale possa essere in concreto la corona a cui pensa Dante, con la sua osservazione in realtà altro non fa che riportarci nel medesimo campo semantico della corona, dal quale era sembrato allontanarsi. Dice infatti Boccaccio:

Con segno di vittoria incoronato. Non mi ricorda d'averne né udito né letto che segno di vittoria Cristo si portasse al limbo altro che lo splendore della sua divinità; il quale fu tanto che il luogo di sua natura oscurissimo egli riempì tutto di luce: donde si scrive che «habitantibus in umbra mortis lux orta est eis».³⁸

Ma accade che la luce, del cui splendore è circondato il capo dei santi, e di Cristo sopra ogni altro, che noi chiamiamo *aureola*, altri *auréole*, e gli inglesi e i tedeschi *halo*, altro non sia che una corona di luce. La prima attestazione in italiano del termine secondo il Battaglia si troverebbe in Domenico Cavalca che afferma, a proposito dei santi: «Hanno (...) corona propria e singolare, la quale si chiama aureola».³⁹ Lo stesso Cavalca utilizza indifferentemente *aureola* e *laureola* nel medesimo significato di ‘corona’,⁴⁰ alternanza che Battaglia registra come normale nell’italiano antico. Etimologi-

37. Così Marramauro, *Expositione sopra l'Inferno di Dante Alighieri*, a c. di G. Pisoni, S. Bellomo, Padova 1998: commento a *Inferno* IV, 46-57: «Qui Virgilio. risponde a la domanda de sopra, dicendo che esso era novellamente morto quando vide venir etc. E questa victoria fu che Cristo, col sangue e con la corona del so martiro, el terzo di surecxe e andò nel loco del qual se ragiona qui, e trassene quisti li quali dice nel testo»; Benvenuto da Imola, commento a *Inferno* IV, 46-57: «quando ci vidi venire un possente, scilicet, Christum omnipotentem, con segno di victoria incoronato, nunquam fuit similis victoria isti, quia vicerat mortem, quae omnes vincit, et triumphaverat de diabolo principe mundi. Trasseci. Hic Virgilius ostendit qualiter iste dux triumphans fregit carcerem Inferni, et liberavit suos captivos, inter quos principaliter Addam, qui fuerat prima causa huius exilii, et filium eius (...)», cfr. G.F. Lacaia, *Benvenuti de Rambaldis de Imola comentum super Dantis Aldigherii comoediam*, 5 voll., Firenze 1887. I commenti danteschi, salvo ove diversamente indicato sono stati citati secondo l'edizione online reperibile nel sito <http://dante.dartmouth.edu>.

38. G. Boccaccio, *Il commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, a c. di D. Guerri, 2 voll., Bari 1918, I, p. 12.

39. Vedi S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana* (da adesso *GDLI*), dir. da G. Bàrberi Squarotti, 21 voll., Torino 1961-2002, I, *sub voce*, dove la citazione è tratta dall' *Esposizione dei simboli degli Apostoli*, 2, 150 (ca. 1342).

40. *Ibid.*, *sub voce* Cavalca, *Trattato delle virtù*, 129.

camente, infatti, essa è una piccola laurea. In *Paradiso* XXXI, 71 un'aureola di luce si forma intorno al capo di Beatrice «riflettendo gli eterni rai». In latino, spiega Seneca, il termine è riconducibile al greco ἄλωϛ, il cerchio di luce intorno al sole o alla luna che «Graeci halo vocant, nos dicere coronam aptissime possumus».⁴¹

Se poi proviamo a estendere ai lessici medievali la ricerca di corona veniamo proiettati in un ulteriore immaginario al quale oggi essa non è più associata, cioè sia al simbolo della santità – «“corona” idest “nimbus” circulus qui circa Sanctorum capita depingitur» – sia a quello della dignità ecclesiastica. Il Du Cange registra infatti “corona” come «dignitas Clericalis, Sacerdotalis, Episcopalis, Pontificalis»; e anche come attributo dei chierici e, dunque, per estensione, la tonsura. Il che indica la corona anche come emblema di una qualifica o quanto meno di uno stato in seno all'accademia.

Torniamo ora alle schiere dei sapienti. Come le definisce e descrive Dante? Da chi sono formate? La radice di “onore” in molte delle sue declinazioni, costituisce l'epiteto, ripetuto insistentemente, a qualificare e introdurre la schiera dei dotti pagani prima di conoscerne i nomi, il loro iperonimo, per così dire: «orrevol gente» (v. 72) quando la si considera nel suo insieme; Virgilio apostrofato da Dante come colui che «onora scienza e arte» (v. 73). A Virgilio Dante domanda chi siano questi «c'hanno cotanta onranza» (v. 74) e in risposta Virgilio li presenta come l'«onrata nominanza che di lor suona su ne la tua vita» (vv. 76-78) la quale *nominanza* a sua volta leva immediatamente una voce che esorta: «onorate l'altissimo poeta» (v. 80). La ricorrenza quasi ossessiva del termine come attributo unico dei grandi pagani non può essere casuale. E allora vale la pena ragionare sul campo semantico di *honor*, termine che in latino è strettamente legato con un premio simbolico che lo significhi; infatti *onestus* e *onoratus* sono termini figli della medesima radice, e gemelli: l'uno denota una qualità morale, l'altro il suo riconoscimento pubblico. Così Cicerone quando usa *honor* lo giudica «praemium virtutis»;⁴² e altrove segnala la sua funzione per la glorificazione degli studi: «honus alit artes omnesque incenduntur ad studia gloria»,⁴³ e naturalmente in Cesare il termine è utilizzato con grande frequenza con il senso di carica, onoreficenza e distinzione.

Vediamo ora nel dettaglio i versi che seguono, famosissimi. Virgilio nomina uno a uno i quattro poeti che gli vengono incontro, «Omero poeta sovrano, Orazio satiro», Ovidio e Lucano i quali «si convengono nel nome» di poeta evocato da quella voce sola, cioè unica e indistinta, che ha esortato ad onorarlo. Perciò, conclude Virgilio «fannomi onore» (v. 94). Dante li raggiunge e viene accolto nella loro schiera, cosa che costituisce per lui l'onorificenza più alta:

e più onore ancora assai mi fenno,
ch'e' si mi fecer della loro schiera
si ch'io fui sesto fra cotanto senno.⁴⁴

41. L.A. Seneca, *Ricerche sulla natura*, a c. di P. Parroni, Milano 2002, p. 24. Al proposito si veda anche A. Quondam, *Corona*, in *Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Roma 1984², II, pp. 212-213.

42. Cic., *Brutus*, 81, 281 e Cic., *Fam.*, 10, 10, 1.

43. Cic., *Tusc.*, 1, 2, 4.

44. *Inferno* IV, 102. Tutte le citazioni dantesche sono tratte da D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di G. Petrocchi, 4 voll., Firenze 1994.

Secondo Benvenuto da Imola l'onore da loro ricevuto consiste nel non stare nelle tenebre come gli altri; e analogamente l'Ottimo commento sposta anch'esso la questione nel campo semantico della luce:

Risponde Virgilio all'Autore, e assegna la cagione perchè queste anime hanno più orrevolezza di stato, o di lume che l'altre; e dice: per la fama delle loro scienze ed esercizj, che insegnano e feziono nel mondo, hanno questo premio conceduto da Dio, che non vuole che alcuno bene rimanga inremunerato; elli alluminaron colle loro scienze il mondo, e però hanno questo merito.⁴⁵

Anche Boccaccio insiste a rimarcare che quanto distingue questi dagli altri dannati è il fatto che anziché essere immersi nelle tenebre essi abitano una zona soffusa di luce. Se questa è la loro aureola, essa li avvicina a quella di Cristo. Si noti che dopo questi versi l'onore evocato con tanta straordinaria insistenza – 6 volte in poco più di 20 versi – non ritorna più. Perché mai? Forse perché il termine si applica a una onorificenza che hanno i poeti, soli fra i sapienti che popolano il limbo. Riguardo a quale questa possa essere possiamo fare solo alcune ipotesi. Sia che si tratti di un'aura di luce – come si potrebbe evincere da alcuni dei commenti – sia che sia un oggetto essa distingue i poeti e i poeti soli.

E allora ci può soccorrere una eccezionale testimonianza, da poco rivelata da Marco Corsi e Sandro Bertelli: il disegno che Boccaccio ha tracciato sulla carta finale del codice Toledano 104.6, nella quale è raffigurato Omero, con tanto di didascalia *OMERO POETA SOVRANO* – evidentemente una citazione dal canto di cui ci stiamo occupando – raffigurato di profilo e insignito di una corona d'alloro. È perciò evidente che, quantomeno per Boccaccio, il poeta sovrano della “bella scola” ha la corona come onorificenza e attributo distintivo.⁴⁶ L'immagine di Omero così abbigliato, di mano autografa del Boccaccio, è perciò testimonianza del fatto che nell'immaginario dei contemporanei, i poeti degni dell'onore di quella qualifica, gli antichi che appartengono alla “bella scola” nella quale Dante entra di diritto, si immaginano insigniti dell'alloro.

Dunque la luce, la corona del martirio e la corona di alloro trovano tutte una collocazione dottrina e simbolica, che prepara il terreno alla richiesta che nel I canto del *Paradiso* Dante farà di essere analogamente insignito: ma questo avverrà a conclusione del suo percorso di formazione e alla conquista, per così dire sul campo, della qualifica di poeta cristiano e civile che sole possono far rivivere con altro significato l'antica corona dei poeti.

L'evento, com'è giusto, si colloca nei canti conclusivi del *Paradiso*.

4. Il *conventus* di Dante e la licenza poetica

Come è noto, nei canti XXIV-XXVI della terza cantica Dante è sottoposto a un esame che riguarda le tre virtù teologali: fede, speranza e carità. Egli viene interro-

45. *L'ultima forma dell'«Ottimo commento». Chiose sopra la Comedia di Dante Alighieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori*, edizione critica a c. di C. Di Fonzo, I, *Inferno*, Ravenna 2008.

46. S. Bertelli, M. Corsi, *Novità sull'autografo Toledano di Giovanni Boccaccio. Una data e un disegno sconosciuti*, in «Critica del Testo», 15 (2012), 1, pp. 287-295 (con ripr.). Vedi anche Idd., *E Boccaccio raffigurò Omero*, in «Domenica. Il Sole 24 Ore», 15 luglio 2012, p. 25.

gato da san Pietro sulla fede, da san Jacopo sulla speranza e infine da san Giovanni sulla carità. Scopo dell'esame – come spiega subito Beatrice – non è verificare che egli ami, spera e creda bene, fatto noto a san Pietro e a tutti i santi, poiché il Paradiso è il mondo della luce e «ogne cosa dipinta si vede»,⁴⁷ ma piuttosto far sì che Dante sappia significare le tre virtù con la parola e restituirne la gloria al mondo dei vivi.⁴⁸ Completato l'esame Dante sarà promosso poeta.

In chiusura del XXVI canto, a Dante accade di conoscere Adamo. Egli ha un desiderio di parlargli che lo brucia:⁴⁹ deve infatti sapere dal primo che ha avuto in uso da Dio la loquela *che cos'è* la lingua, *quale* lingua Adamo abbia contemporaneamente usato e creato e vuole anche discutere della mutevolezza della lingua e dei limiti della parola. Del resto si capisce: se a Dante è affidata quest'alta funzione come poeta, se *può* parlare, egli deve certamente capire anzitutto *come* è opportuno parlare. La licenza è una investitura poetica e la poesia parla per mezzo della lingua. La risposta serve a rassicurare il primo poeta che scrive della gloria divina in volgare: non abbia paura Dante perché tutte le lingue sono mutevoli, persino la lingua di Dio è oggi spenta. Ma la parola, la loquela, la facoltà di parlare quella non si spegne: che l'uomo favelli è opera naturale e durevole perché la parola è dono di Dio. Quanto al *come*, la natura lascia fare secondo che ci abbella. Dante poeta non ha dunque bisogno del latino, ma dell'eloquenza che è altra cosa, e può esprimersi anche in volgare; e il poema sacro parla il volgare illustre, luminoso di scienza e di luce divina, strumento di una comunità ideale; nobile e cardine perché la potenza del suo messaggio lo rende stabile e centro di un nuovo canone.⁵⁰

Chiarito quest'ultimo punto, nel canto ancora seguente Dante ottiene da san Giovanni una formale licenza o, se si vuole, una vera e propria investitura poetica, alla presenza di Adamo, Beatrice, san Pietro e san Jacopo: «e tu, figliuol che per il mortal pondo / ancor giù tornerai, apri la bocca / e non asconder quel ch'io non ascondo» (XXVII, 64-66). Si converrà che tale licenza ha alcune caratteristiche in comune con le coeve cerimonie universitarie. Essa avviene, infatti, secondo le modalità di discussione del baccelliere di fronte al *magister*,⁵¹ in un esame privato sostenuto davanti ad un uditorio di dotti, disposti – dice sempre Dante – *coram me*.⁵² E va

47. *Paradiso* XXIV, 42.

48. *Ibid.*, 44-45.

49. *Ibid.* XXVI, 81-142.

50. Sulla metafora della luce e il volgare si vedano da ultimo il commento di M. Tavoni a *De Vulgari Eloquentia*, I, xvii in D. Alighieri, *Opere*, I, *Rime. Vita Nuova, De Vulgari Eloquentia*, a c. di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, Milano 2011, pp. 1098 e 1338 e N. Cannata Salamone, *Illustri, materne, colte straniere. Le lingue d'Italia nel Novecento e la lingua di Dante*, in *Dante, oggi/3. Nel mondo*, a cura di R. Antonelli, A. Landolfi, A. Punzi, in «Critica del testo», 14 (2011), 1, pp. 9-36.

51. «sì come il baccalier s'arma e non parla / fin che 'l maestro la question propone (...) così m'armava io d'ogni ragione», *Paradiso* XXIV, 46-47. Vedi anche, al proposito, la premessa di Francesco Bruni all'edizione italiana di J. Verger, *Le università del medioevo*, Bologna 1982, p. 9.

52. L'espressione, comune anche presso i notai, è tuttavia specifica della lingua universitaria e della procedura per il conseguimento dei gradi accademici, come risulta da un documento dell'Università di Padova che descrive la recitazione di un *Chronicon* allo scopo di ottenere il magisterio: «Perlectus est hic liber et recitatus coram infrascriptis doctoribus et magistris presente etiam societate laudabili baccaliorum et scholarium liberalium artium de studio Paduano», cfr. *Monumenti dell'Università di Padova (1222-1318)*, raccolti da A. Gloria, Venezia 1884, p. 23. In questo caso, come ci

forse sottolineato che, come è stato notato, chiara derivazione accademica avrebbe l'uso dei termini “maestro” e “baccelliere”, di cui il secondo, tratto dagli ambienti civili e militari francesi, e solo lì attestato, mostrerebbe la consuetudine dantesca con il vocabolario tecnico dello *Studium Parisiense*.⁵³

Del resto una ulteriore spia linguistica della dimestichezza che Dante aveva con le consuetudini e i simboli della vita universitaria, in specie quella parigina, è forse identificabile anche nel congedo di Virgilio a Dante alle soglie del Paradiso terrestre. L'episodio si svolge in *Purgatorio* ancora nel canto XXVII e costituisce anche per questo quasi una figura del solenne esame del Paradiso. Qui Virgilio nel salutare Dante lo investe solennemente della facoltà di occuparsi di se stesso:

Non aspettar mio dir più né mio cenno;
libero, dritto e sano è tuo arbitrio,
e fallo fora non fare a suo senno:
per ch'io te sovra te *corono* e *mitrio*.

La dittologia è stata variamente commentata dai contemporanei: «coronavit et mitriavit verbis ipse Virgilius» (Pietro di Dante), «quasi dicat: facio te super te regem et dominum» (Benvenuto da Imola) e curiosamente sia Jacopo della Lana: ‘corono’ «di laurea, come poeta: imperò che per te se’ sofficiente a fingere, e ‘mitrio’ come vescovo e guidatore dell’anima tua a l’eterna salute», sia Cristoforo Landino «ti fo re di te medesimo, et mitrioti, pongo la mitera de pastore, perchè se’ tale che per te medesimo ti reggerai, et per te medesimo ti guarderai», conferiscono a Virgilio quasi un’autorità vescovile – interpretazione che probabilmente costituisce una forzatura del testo. Pare invece a noi che una eco interessante di questa espressione si trovi proprio negli *Statuta artistarum nationis Anglicanae de baccalareis in artibus determinandis in Quadragesima* dell’università di Parigi, datati 1252. Vi si legge infatti, a proposito dei baccellieri: «Bachelarius autem licentiandus ad determinandum in artibus Parisius sit viginti annorum (...) capam

segnala Carla Frova, si potrebbe trattare di un episodio non interamente rappresentativo della normale procedura per il conseguimento dei gradi accademici. Resta tuttavia l’uso di un linguaggio formalizzato che appartiene alla lingua accademica e che Dante riprende. Si veda anche G. Arnaldi, *Studi sui cronisti della Marca Trevigiana nell’età di Ezzelino da Romano*, Roma 1963 (Studi Storici, 48-50). Del resto, secondo Kristeller: «About the beginning of the XIVth c. poetry appears as a special teaching subject at Italian universities. After that time the teaching of grammar was considered primarily as the task of elementary instructors, whereas the humanists’ programme held the more advanced chairs of poetry and eloquence. Also the coronation of poets in the Renaissance must be understood against this background. I believe that the coronation ceremony developed from the public recitals and approbations of books at the Medieval universities. The intermediary link is the coronation of the approved book, as in the case of Buoncompagno at Bologna in 1215», cfr. P.O. Kristeller, *Humanism and Scholasticism*, Roma 1984-1996, I, pp. 553-583, p. 571 e nota. Su tutta la materia dei gradi e delle qualifiche accademiche fra Due e Trecento si vedano almeno H. Rashdall, *The Universities of Europe in the Middle Ages*, II, *Italy, Spain, France, Germany, Scotland*, a c. di F.M. Powicke, A.B. Emden, 3 voll., Oxford 1895, e L. Boehm, *Akademische Graden, in Examen, Titel, Promotien. Akademisches und Staatliches Qualifikationswesen vom 13. bis zum 21 Jahrhundert*, a c. di R.C. Schwinges, Basel 2007.

53. *Paradiso* XXIV, 46-48; P. Rajna, *Per la questione dell’andata di Dante a Parigi*, in «Studi Danteschi», II (1920), pp. 75-87, in part. p. 84 e G. Petrocchi, *Biografia*, in *Enciclopedia dantesca. Biografia*, Roma 1978, p. 36.

non habeat sine caputio (...) non habeat *mitram* (...) Si habeat beneficium coronae, *coronam* habeat talem, nec super hoc poterit aut debeat reprehendi (...)). Esattamente di quali tipi di copricapo si tratti non è del tutto chiaro, né i lessici medievali sono di grande aiuto, potendosi trattare nel caso della “mitra” di un *tegumentum capitis* e nel caso della corona sia di un copricapo sia anche della tonsura.⁵⁴

Come che sia, il pellegrino, ottenuto da Virgilio il riconoscimento del suo metaforico baccellierato e – 33 canti dopo – dai santi la sua licenza di poeta, in ottemperanza alla tradizione universitaria da cui l’intero campo semantico di questi due episodi sembra tratto, ha in ultimo la necessità di coronare la propria licenza con il suo pubblico riconoscimento, passaggio obbligato per avere attribuita a tutti gli effetti la qualifica di poeta. Così infatti avveniva nel *conventus* nelle grandi università medievali, a Bologna, a Parigi e ad Oxford quando veniva conferito il magisterio o il dottorato. Preliminare al *conventus* era un esame privato; solo in seguito al suo esito positivo il candidato aveva licenza di supplicare per ottenere il grado accademico, e la comunità aveva facoltà di conferirlo o di negarlo, indipendentemente dall’esito dell’esame. A tutt’oggi la comunità degli accademici di Oxford è nota come *congregation*, ne fanno parte i laureati dell’università e solo in seguito a una avvenuta cerimonia pubblica, che si svolge ufficialmente tre volte l’anno, il licenziato può fregiarsi del titolo che solo la congregazione, convenuta, appunto, in veste ufficiale, ha il potere di conferire. Dante certamente conosceva le consuetudini universitarie di Bologna e probabilmente anche quelle di Parigi, città che si ipotizza egli abbia visitato intorno al 1310.

Esattamente al centro dell’episodio dell’esame sostenuto da Dante – in apertura del canto mediano fra i tre a esso dedicati – si trovano le terzine nelle quali Dante esprime il desiderio, anzi l’aspettativa che l’auspicata e conseguente cerimonia pubblica si svolga a Firenze di fronte a quei concittadini per i quali egli ha affrontato il viaggio e nella cui lingua lo ha descritto: «ritornerò poeta, e in sul fonte / del mio battesimo prenderò il cappello».⁵⁵

A Firenze infatti egli desidera vedere sancito, nel secolo, il suo *status* di poeta laureato in quanto autore di un’opera che lui stesso chiama *poema sacro*: un viaggio spirituale attraverso il bene e il male, a un tempo un apprendistato morale, poetico e civile. Le sue capacità di poeta sacro, riconosciute formalmente dalla comunità dei beati, necessitano anche del riconoscimento della comunità civile per la quale l’opera è stata scritta.

La licenza, o la laurea che egli desidera ricevere è simboleggiata nella corona di alloro, che Dante evoca in modo ellittico in queste terzine,⁵⁶ ma che aveva chiara-

54. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, 10 voll., Nior 1883-1887, *sub voce*. Quanto alla voce “baccalaureatus” non sarà superfluo notare qui che il termine, secondo *Le grand Robert de la langue française*, a c. di A. Rey, Paris 2001³, deriverebbe da un collegamento con le bacche d’alloro frutto di una falsa etimologia, ed è comunque attestato solo a partire dal 1522. Anche l’*Oxford English Dictionary*, Oxford 2000, che abbiamo consultato nel formato di risorsa elettronica (www.oed.com), dà il termine come di origine incerta.

55. *Paradiso* XXV, 1-9. Testimoniano di questo desiderio di Dante, com’è noto, anche le ecloghe scambiate con Giovanni del Virgilio: I, 35-38; II, 42-45; III, 88 e IV, 84-88. Per l’edizione si veda Dante Alighieri, *Le ecloghe*, a c. di G. Brugnoli, R. Scarcia, Milano-Napoli 1980.

56. Tanto che i commentatori contemporanei, fra cui l’Ottimo, sono indecisi se attribuire a “cappello” il valore di ‘ghirlanda d’alloro’ o quello di ‘cappello degli sbanditi’. Così C. Villa, *Corona*,

mente identificato come proprio simbolo addirittura in apertura del *Paradiso*.⁵⁷ Questa è l'unica, importante, deviazione dalla consuetudine universitaria, la cui origine e natura ci appare, nonostante le nostre ricerche, ancora in parte misteriosa. La corona di alloro è un simbolo poetico largamente conosciuto come tale, ma non un'insegna accademica nel Trecento.⁵⁸

Eppure, della medesima simbolica insegna, una corona di alloro e mirto si era fregiato pochissimi anni prima, ovvero in contemporanea alla scrittura di questi versi, anche Albertino Mussato, primo poeta moderno coronato con una cerimonia di squisita natura universitaria in tutto assimilabile al *conventus*, avvenuta alla presenza del rettore dell'università di Padova e del vescovo della città nel dicembre 1315.⁵⁹ Anche in questo caso l'esame universitario di licenza era stato seguito da una pubblica cerimonia durante la quale Albertino aveva sfilato dietro al vescovo e alle autorità universitarie e cittadine, calzando i guanti simbolo del poeta ed era stato accolto dalla città festante come novello poeta coronato.⁶⁰

Analogamente ad Albertino, Dante desidera ottenere la pubblica consacrazione a poeta nella sua Firenze: consumato dall'esilio ingiusto, dall'impotenza e dalla nostalgia egli vagheggia un riconoscimento che è anche una pacificazione. Secondo Giovanni Villani, Dante, alla morte, fu seppellito a Ravenna «a grande onore in abito di poeta e di grande filosofo»: ⁶¹ Villani non specifica in cosa consistesse questo abito, ma una versione in terzine della *Cronica* redatta da Antonio Pucci, poeta nato intorno al 1300, fornisce qualche dettaglio in più:

Correndo il mille trecento ventuno
mori l'eccellentissimo poeta
Dante Alighieri, che avanzò ciascuno,
in Ravenna che ma' poi non fu lieta,
tornando da Vinegia dove era ito
ambasciadore, e fessene gran pietà;
e come ver poeta fu vestito
con la corona in testa dell'alloro
e in sul petto un libro ben fornito⁶²

mitria, alloro e cappello: per Paradiso XXV, in «Studi danteschi», 70 (2005), pp. 119-137, p. 135 interpreta "cappello" nel senso di "cappello degli sbanditi" e non come insegna accademica.

57. *Paradiso* I, 13-27.

58. Può essere utile rilevare che i termini "laurea" e "laureato", nell'accezione di titolo accademico conferito al termine di un corso universitario e del suo possessore, lungi dall'aver un'origine medievale sono attestati in italiano, secondo *GDLI*, C. Battisti, G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, 4 voll., Firenze 1950-1957, M. Cortelazzo, P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 5 voll., Bologna 1979-1988, solo a partire da Matteo Bandello, nel 1554.

59. Wilkins, *The Coronation* cit., p. 21.

60. Si veda a proposito della cerimonia e dei suoi simboli R.G. Witt, *Un poeta laureato: Albertino Mussato*, in *Atlante della letteratura Italiana*, a c. di G. Pedullà, S. Luzzatto, Torino 2010, pp. 134-139.

61. *Cronica*, IX, 136.

62. *Dante e Firenze. Prose antiche*, con note illustrative di O. Zenatti, nuova presentazione di F. Cardini, Firenze 1984², p. 10, vv. 24-32.

Nelle terzine seguenti Pucci finge di assistere in sogno alle esequie durante le quali le sette arti liberali piangono la morte del poeta «e tutte e sette / posero a Dante quell'alloro in testa». ⁶³ L'immagine ricorre identica anche nell'*Amorosa Visione* dove Dante, unico moderno, abita i campi elisi dei sapienti insieme ai grandi poeti antichi, greci e latini. ⁶⁴

Ma come è avvenuto che simbolo di questa pacificazione e del riconoscimento del valore del poeta e della sua arte sia una corona che la tradizione latina non conferiva ai poeti, ma agli imperatori e che in Grecia era attribuita ai poeti in quanto simbolo del loro dio, ma in pubblico unicamente ai vincitori delle gare pitiche e di alcuni agoni poetici?

5. L'alloro come simbolo del poeta civile

L'interprete migliore del significato che Dante attribuiva all'antica corona poetica sarà ancora una volta Boccaccio il quale, fra tutti i commentatori danteschi, è quello che rivolge maggiore interesse alla questione: legato a Firenze e, forse più di altri, alla cultura politica di Dante e alla sua eredità, Boccaccio si fa carico di affermare e discutere – attraverso la figura di Dante – la questione del valore non solo morale, ma soprattutto civile della sua vicenda intellettuale e – per estensione – della poesia in quanto tale. Si tratta di un tema che egli sviluppa nei suoi testi più tardi: nel *Trattatello in laude di Dante*, e nei libri XIV e XV delle *Genealogiae deorum gentilium*, testi che, se letti in sequenza, rivelano un filo che da Dante conduce alle virtù civili della poesia. I due testi sono più o meno contemporanei nella genesi, e hanno una lunga vicenda compositiva che li accomuna e che accompagnerà Boccaccio fino alla morte.

In entrambi la questione della laurea è affrontata in modo esplicito. Il *Trattatello* si apre addirittura con l'affermazione che la laurea è l'onorificenza *dovuta* dalla città ai propri poeti, nel solco di una tradizione millenaria che ha origine ad Atene con Solone e Pisistrato, e secondo la quale il riconoscimento dei meriti e la punzione delle colpe è il principio su cui si costruisce la *polis*:

Solone (...) le cui sacratissime leggi sono ancora alli presenti uomini chiara testimonianza dell'antica giustizia, era, secondo che dicono alcuni, spesse volte usato di dire ogni republica (...) andare e stare sopra due piedi; de' quali, con matura gravità, affermava essere il destro il non lasciare alcuno difetto commesso impunito, e il sinistro ogni ben fatto remunerare (...) Mossi adunque più così egregii come antichi popoli da questa laudevole sentenza e apertissimamente vera, alcuna volta di deità, altra di marmorea statua, e sovente di celebre sepultura, e tal fiata di triunfale arco, e quando di laurea corona secondo i meriti precedenti onoravano i valorosi: le pene, per opposito, a' colpevoli date non curo di raccontare. ⁶⁵

Come si vede lo spirito della riflessione ha una natura squisitamente civile e l'esempio classico che Boccaccio preleva a forza, come spesso usava fare, da un'epistola petrar-

63. *Ibid.*, p. 14, vv. 118-119.

64. G. Boccaccio, *Amorosa Visione*, a c. di V. Branca, Firenze 1944, V, 77.

65. *Trattatello in laude di Dante*, I, *Proemio*, in *Dante e Firenze* cit., p. 30.

chesca nella quale esso aveva tutt'altra funzione,⁶⁶ serve a sottolineare come sia doveroso, perché fondativo della civiltà, onorare i propri figli più meritevoli, come – prosegue Boccaccio – la città di Firenze non ha voluto fare con Dante Alighieri. Il *Trattatello*, scritto in volgare fiorentino, è il rimedio che Boccaccio offre al suo grande concittadino. Naturalmente Dante merita onori in ragione della sua poesia. E allora i paragrafi 9-11, che precedono la discussione diretta della figura di Dante, sono dedicati all'origine della poesia e alla sua difesa (9-10) e all'alloro che si concede ai poeti (11).

Boccaccio, di nuovo ricavando le sue citazioni da un testo petrarchesco – in questo caso la *Familiare* X, 4, indirizzata a Gherardo e datata 2 dicembre 1348 alla quale Petrarca aveva affidato l'esegesi della I ecloga del suo *Bucolicum carmen* e insieme una lunga riflessione sull'origine e la natura della poesia – sostiene che la poesia nasce come la lingua per parlare con Dio e che se essa, come in antico, ha come oggetto l'unico Dio, essa è teologia, cioè la divina scrittura: «niun altra cosa (...) che una poesia di Dio».⁶⁷ Evidentemente nella differenza che corre fra un Petrarca teso a giustificare al fratello religioso – che egli considera il simbolo di una capacità di asceti che a lui manca – la sua attività di poeta, e un Boccaccio intento a dimostrare che Dante merita il riconoscimento della sua città in quanto poeta teologo sta tutta la distanza con cui si misura la svolta culturale impressa da Petrarca alla nostra civiltà letteraria.

Boccaccio giustifica con una pretesa tradizione ateniese, dunque politica, e – nel caso di Firenze – squisitamente cittadina e civile, la corona di alloro che Dante ha meritato e che gli è stata negata. Si badi che mai Petrarca, in relazione alla corona dell'alloro – come vedremo – ha evocato Solone o la *polis* greca, né tanto meno la funzione politica della poesia. Delle fonti petrarchesche Boccaccio fa un uso strumentale, ma la sua posizione rispetto al valore della poesia, è ancora legata, sia pure in modo certamente diverso rispetto a Dante, a quella funzione politica e civilizzatrice.

Il capitolo 11 sull'alloro ha nuovamente Petrarca come fonte primaria – benché utilizzata in modo ancora una volta selettivo. Stavolta si tratta, insieme con la citata lettera a Gherardo, della *Collatio laureationis*. L'alloro in quanto sempreverde, resistente ai fulmini e infine odoroso, secondo Boccaccio simboleggerebbe, rispettivamente, la persistenza della fama, la potenza delle azioni e delle opere che le eternano, e la durevolezza nel tempo del ricordo, e in quanto tale diventa necessariamente l'attributo simbolico dei poeti.⁶⁸ Mette appena conto di rilevare che Boccaccio, a dif-

66. F. Petrarca, *Fam.*, VIII, 13, 10: «in his duobus maxime quibus Solon ille sapientissimis legislator ait rem publicam contineri praemio scilicet poena». La fonte di Petrarca è Cic., *Ad Brut.*, I, 15, 3. Né la lettera di Petrarca, né la sua fonte hanno come oggetto la poesia e il suo *status* sociale. Questa massima di Solone era giunta probabilmente a Cicerone attraverso una tradizione collaterale, forse popolare, che non venne ripresa dagli storici successivi. Essa infatti non figura nelle biografie di Solone, né in quella di Diodoro Siculo, né in quelle più tarde di Diogene Laerzio e Plutarco, il quale non ne fa menzione nemmeno nel *Convito dei Sette Sapienti* (*Moralia*, 154, d-e). La massima si leggeva invece fra i *Detti dei Sette Sapienti* di Demetrio Falereo, antologizzati in epoca assai tarda da Stobeo, (v. *Anthologia*, IV, 28,7). L'edizione in greco con testo a fronte si legge in B. Snell, *I sette sapienti. Vite e opinioni*, a c. di I. Ramelli, Milano 2005, pp. 141-142.

67. *Trattatello in laude di Dante* cit., paragrafo 10, *Della differenza che passa tra la poesia e la teologia*, pp. 123-124.

68. *Ibid.*, paragrafo 11, *Dell'alloro concesso ai poeti*, pp. 124-127.

ferenza di Petrarca, non si occupa dell'origine classica dell'alloro, né, evidentemente poteva farlo avendo poco a cuore la filologia dell'antico e non potendo ritrovare immediatamente l'alloro come l'insegna dei poeti in quella tradizione, né potendo l'alloro antico coincidere con le fronde di cui furono insigniti Dante o Albertino, entrambe, come abbiamo visto, simbolo di un riconoscimento pubblico e civile, oltreché del valore assoluto dell'opera del poeta.

Quanto invece alle virtù della poesia e in generale della letteratura, a esse sono dedicati i due capitoli conclusivi delle *Genealogiae*, il XIV e il XV. Gli argomenti addotti in merito riguardano ancora una volta la sfera sociale e civile. Innanzitutto Boccaccio discute di quanto superiore sia il valore della poesia rispetto all'attività dei giurisperiti e quanto essa sopravanzi le ricchezze materiali, tanto che il poverissimo Plauto poté ambire alla corona alla pari con i vincitori in guerra e gli imperatori trionfanti:

Sarsinate Plauto bonorum fortune pauperior nemo fuit. Egestate quippe, ut honeste ventrem pascere, ad molas manuarum pretio fatigabatur die; noctes in componendis comediis ducebat insomnes, quarum numerositas et artificium egit, ut laurea, victorum atque triumphantium imperatorum insigne precipuum, non parvi penderet eius, quantumcunque pauperis, ambire comas. Cuius odor et viriditas in eius nominis decus perseverat usque in hodiernum, ubi legum interpretum birreta, auro non prohibente, mures et tineae consumpsere.⁶⁹

Da dove Boccaccio derivi la notizia dell'alloro poetico di Plauto non sappiamo, né la notizia risulta attestata in antico. Vera o falsa che sia, forse convenientemente inventata, il suo valore simbolico resta intatto. Essa è peraltro seguita da una sorprendente polemica antiuniversitaria che sembrerebbe indicare – pur nel rispetto dei riti accademici – che la qualifica poetica che Dante cercava e di cui Boccaccio con i suoi scritti fornisce una lunga esegesi, pur mettendo chiaramente in evidenza una continuità, è stata costruita per segnalare una decisa presa di distanza da quel mondo e dai suoi valori culturali:

Cuius odor et viriditas in eius nominis decus perseverat usque in hodiernum, ubi legum interpretum *birreta*, auro non prohibente, mures et tineae consumpsere. Superato Dario, potentissimo atque ditissimo Persarum rege, ab Alexandro Macedone, eius in medium venire iocalia, inter que capsula aurea comperta est, artificium et ornatu pretiosissima Hec tam regis quam procerum consensu unanimi non Alexandri iocalibus, sed Homeri voluminibus servata est [*corsivi nostri*].⁷⁰

Nel medesimo contesto Boccaccio racconta di un altro episodio, questo sì famosissimo e assai frequentato, tanto che dalle numerosissime fonti classiche che ce lo tramandano – da Plinio in avanti – giunge ad essere rappresentato in una delle *grisaille* sotto il *Parnaso* nella Stanza della Segnatura: Alessandro il Macedone che destina il bottino più prezioso della sua vittoria su Dario alla custodia dei libri di Omero.⁷¹

Il personaggio di Alessandro ricorre nuovamente nel XV libro delle *Genealogiae*, nel quale si racconta dell'espressione di disperazione che Alessandro avrebbe

69. G. Boccaccio, *Genealogiae deorum gentilium*, l. XIV, cap. IV, in Id., *Vita di Dante e difesa della poesia*, a c. di C. Muscetta, Roma 1963, p. 191.

70. *Ibid.*

71. Sull'episodio, la sua tradizione e il significato storico culturale per il Rinascimento italiano cfr. N. Cannata Salamone, *Il sospiro di Alessandro e la memoria della poesia*, in *In Amicitia. Essays in Honour of Giulio Lepschy*, a c. di Z.G. Barański, L. Pertile, in «The Italianist», XVII (1997), pp. 52-82.

avuto quando, giunto al Sigeo, si sarebbe avveduto che nonostante i molti storici che egli aveva al suo seguito, la mancanza di un poeta del pari di Omero che cantasse le sue gesta le avrebbe condannate all'oblio nonostante il loro inaudito valore:

Hinc Alexander ille Macedo, qui parva militum manu ingenti animo orbem totum aggredi ausus est, in Persas vadens multos huius modi scriptores, qui sua gesta describerent, secum traxit, et in Sigeum veniens, quo bustum vidit Achillis, tacuisse non potuit, quin ostenderet verbis, quam grandis videretur sibi gloria, quam consequerentur a scriptoribus reges, eum fortunatum dicens, quod illi Homerum contigisset habere preconem.⁷²

Si tratta di un *topos* frequentatissimo, noto a greci e romani, ma entrato nella cultura del medio Trecento con la *Pro Archia*, scoperta da Petrarca nel 1333. Lì lo lesse Petrarca e di lì lo prelevò per utilizzarlo in numerosi luoghi della sua opera, fra i quali il *Canzoniere* e la *Collatio laureationis*.⁷³ L'episodio veicola l'idea di una poesia che costituisce un valore che anche le autorità civili devono saper riconoscere, ma che allo stesso tempo si difende da sé, tanto che lo stesso Alessandro Magno, come abbiamo visto, cui non mancavano certo potere e autorità, si doleva che la memoria delle sue imprese si sarebbe perduta poiché egli non aveva un cantore come Omero che ne ricordasse le gesta come era avvenuto per Achille.⁷⁴

Ma per chiudere il capitolo legato a Dante e Firenze è opportuno piuttosto sottolineare che la laurea di Dante non simboleggiò questo; e Boccaccio lo sapeva bene, visto che ne illustra, appunto, soprattutto il grande valore civile. Tale valore è stato coltivato a Firenze almeno fino a epoca granducale, se non oltre, e mette conto ricordare che squisitamente fiorentina e celebrativa delle glorie patrie è l'espressione "tre corone" cui segue appunto l'aggettivo "fiorentine", la cui prima occorrenza naturalmente riferita a Dante, Petrarca e Boccaccio, si trova nel proemio del *Paradiso degli Alberti*, databile al 1425 circa. Essa ha pertanto un'origine intimamente legata con la celebrazione tardo trecentesca della tradizione civica cittadina.

Del resto, la tradizione cittadina e civile della corona di lauro a Firenze si ritrova con una perfetta continuità in tutte le lauree di cui furono insigniti poeti e alti funzionari fiorentini sino almeno agli anni Trenta del Quattrocento. Come osserva Francesco Paolo Terlizzi, che ha dedicato un importante articolo al tema delle incoronazioni poetiche in Italia, dai primi casi isolati nel Duecento, a quella che egli chiama «la grande stagione» che va da Albertino Mussato a Torquato Tasso:

indice della dimensione pubblica è anche la prassi di incoronazione che si afferma nelle città toscane, in particolare a Firenze, nella forma di una laurea poetica concessa dagli organi di governo cittadini ad alcuni personaggi di spicco della vita culturale e politica della Repubblica. In particolare, i cancellieri Coluccio Salutati (1406), Leonardo Bruni (1444), e Carlo Marsuppini (1453) furono onorati di allori postumi (...) significativo è anche il caso di Poggio Bracciolini, incoronato in vita verso la metà degli anni cinquanta del Quattrocento, il quale ricevette l'incoronazione poetica per la sua opera storiografica: una conferma di come l'utilità civica potesse valere un'incoronazione almeno quanto al merito poetico.⁷⁵

72. Boccaccio, *Genealogiae deorum gentilium* cit., I. XV, cap. III, p. 376.

73. Cannata, *Il sospiro* cit., in part. pp. 69-72.

74. Boccaccio, *Genealogiae deorum gentilium* cit., I. XIV, cap. IV.

75. F.P. Terlizzi, *Le incoronazioni poetiche*, in *Atlante della letteratura Italiana* cit., pp. 140-144, in part. p. 140. Si vedano anche, oltre al già citato articolo di Witt: V. Lancetti, *Memorie intorno ai poeti*

Lo stesso Filippo Villani che ci restituisce nella sua cronaca l'immagine dell'incoronazione postuma di Dante, ci racconta che Firenze aveva accolto fra i *famosi cives* – che comprendevano Dante, Petrarca, Boccaccio, Claudiano e Zanobi da Strada – anche Coluccio Salutati mentre era ancora in vita; e una miscellanea poetica quattro-cinquecentesca⁷⁶ testimonia dell'esistenza di un ritratto postumo di Salutati coronato di alloro.

Questa strada del riconoscimento pubblico dei poeti e degli intellettuali in ragione del loro valore per la città ha poi una sua conclusione ideale nella lettera, scritta da Poliziano, ma firmata da Lorenzo dei Medici, che accompagnava l'invio nel 1476 a Federico d'Aragona della copia della cosiddetta *Raccolta Aragonese*, gloria poetica della tradizione fiorentina. In essa si legge infatti, verrebbe da dire ancora una volta, dell'importanza di premiare i meriti:⁷⁷

Ripensando assai volte meco medesimo, illustrissimo signor mio Federico, quale in tra molte e infinite laudi degli antichi tempi fussi la più eccellente, una per certo sopra tutte l'altre esser gloriosissima e quasi singulare ho giudicato: che nessuna illustre e virtuosa opera né di mano né d'ingegno si puote immaginare, alla quale in quella prima età non fussino e in publico e in privato grandissimi premi e nobilissimi ornamenti apparecchiati.

E ancora dell'importanza dei trionfi e delle lauree:

L'onore è veramente quello che porge a ciascuna arte nutrimento (...) a questo fine adunque a Roma i magnifici trionfi, in Grecia i famosi giuochi del monte Olimpo, appresso ad ambedue il poetico ed oratorio certame con tanto studio fu celebrato. Per questo solo il carro ed arco trionfale, i marmorei trofei, li ornatissimi teatri, le statue, le palme, le corone, le funebri laudazioni, per questo solo infiniti altri mirabilissimi ornamenti furono ordinati.

E infine di Alessandro il Macedone:

Erano questi mirabili e veramente divini uomini, come di vera immortal laude sommamente desiderosi, così d'un focoso amore verso coloro accesi, i quali potessino i valorosi e chiari fatti dell'uomini eccellenti con la virtù del poetico stile rendere immortali; del quale gloriosissimo desio infiammato il magno Alessandro, quando nel Sigeo al nobilissimo sepulcro del famoso Achille fu pervenuto, mandò fuori suspirando quella sempre memorabile regia veramente di sé degna voce:

*Oh fortunato che sì chiara tromba
trovasti, e chi di te sì alto scrisse.*
(Canz. CLXXXVII, 3-4)

E senza dubbio fortunato: imperocché, se 'l divino poeta Omero non fusse stato, una medesima sepultura il corpo e la fama di Achille avrebbe ricoperto. Né questo poeta ancora, sopra tutti gli altri eccellentissimo, sarebbe in tanto onore e fama salito, se da uno clarissimo ateniese non fusse stato di terra in alto sublevato, anzi quasi da morte a sì lunga vita restituito. Imperocché, essendo la sacra

laureati di ogni tempo e nazione, Milano 1839. A questo proposito, ricordiamo che la tomba di Leonardo Bruni in Santa Croce, eseguita da Bernardo Rossellino fra 1444 e 1447, mostra il cancelliere disteso con in mano la sua storia di Firenze e in capo una corona di alloro. Sul sarcofago si legge un epitaffio, latino, scritto dal suo successore: *Postquam Leonardus e vita migravit / Historia luget eloquentia muta est / Ferturque Musas tum grecas tum / latinis lacrimas tenere non potuisse.*

76. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl., VII, 1125 c. 51r. Per l'intera questione v. M.M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di uomini famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, *I generi e i temi ritrovati*, a c. di S. Settis, Torino 1985, pp. 95-152, p. 127.

77. Il testo è citato secondo l'edizione fornita in L. de' Medici, *Scritti scelti*, a c. di E. Bellorini, Torino 1922, pp. 35-41.

opera di questo celebratissimo poeta dopo la sua morte per molti e vari luoghi della Grecia dissipata e quasi dimembrata, Pisistrato, ateniese principe, uomo per molte virtù e d'animo e di corpo prestantissimo, proposti amplissimi premi a chi alcuni de' versi omerici gli apportassi, con somma diligenza ed esame tutto il corpo del santissimo poeta insieme raccolse, e si come a quello dette perpetua vita, così lui a sé stesso immortal gloria e clarissimo splendore acquistonne.

Non deve stupire di ritrovare in fila, quasi a fornire per noi la conclusione della ricostruzione che la corona ebbe in Firenze fino al Quattrocento, proprio questo scritto, il canto del cigno di una civiltà alla quale si era andata sostituendo una concezione affatto diversa della poesia, legata piuttosto all'esperienza di Petrarca, primo poeta *clericus*, fiorentino di origine, ma sideralmente lontano per cultura e ideologia da questa concezione e idea della poesia, tanto che la *Raccolta*, pur celebrandolo, non ne comprese i testi.

6. Petrarca

Petrarca è senz'altro il poeta coronato per eccellenza: è lui stesso a definirsi *laureatus* nelle rubriche introduttive alle copie autografe di alcune sue opere,⁷⁸ ed è certamente a lui che si deve la creazione e la direzione coreografica della cerimonia capitolina durante la quale il senatore Orso dell'Anagnina gli conferì la laurea poetica; cerimonia svoltasi forse non casualmente l'8 di aprile 1341, Pasqua, a soli due giorni di distanza da quella data così simbolica nella biografia artistica petrarchesca – vera o presunta – il 6 aprile, nascita e morte di un amore e di Laura.

Di questo complesso evento che, come noto, fu articolato in due momenti distinti – il primo a Napoli dove il laureando poté essere sottoposto da Roberto d'Angiò a un vero e proprio esame, e quindi la cerimonia conclusiva sul Campidoglio – ci rimangono numerose testimonianze scritte, due delle quali particolarmente importanti e complete: il *Privilegium* e la *Collatio laureationis*. Entrambe a loro modo, ma in maniera più articolata la seconda, costituiscono una spia dello stadio di maturazione cui era giunto l'equivoco relativo alla presunta “classicità” della corona poetica d'alloro e di quanti diversi fili avesse intrecciato Petrarca, secondo un procedere che gli possiamo riconoscere come tipico.

Innanzitutto va sottolineato come l'intera cerimonia di laurea si inserisca perfettamente nel solco preparato dai suoi immediati predecessori e che cioè si configuri come una procedura di tipo accademico. Ne sono prova il fatto che il candidato dopo essersi sottoposto a un esame da parte di un'autorità riconosciuta sul piano culturale, in un secondo momento, davanti a un consesso, presenti una sua prolusione e quindi riceva attestazione della sua “licenza” o “laurea” attraverso la redazione formale di un atto – il *Privilegium*⁷⁹ –, sottoscritto dai presenti, attestante, appunto, i privilegi

78. Vat. lat. 3195, c. 1r: *Francisci Petrarche laureati poete Rerum vulgarium fragmenta*; Vat. lat. 3359, c. 1r e Berlin, Staatsbibliothek, Ham. 493, c. 1r: *Francisci Petrarche laureati De sui ipsius et multorum ignorantia liber incipit*.

79. Il testo del *Privilegium* è edito in *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo XVI*, a c. di A. Solerti, Milano [1904], pp. 598-599 e ora anche in *Appendice a F. Petrarca, La Collatio Laureationis. Manifesto dell'Umanesimo europeo*, a c. di G.C. Maggi, Milano 2012, pp. 97-115.

che tale “licenza” comporta per il laureato. Petrarca acquisì infatti, in seguito alla laurea, secondo quanto attestato da quel documento, la cittadinanza romana, il titolo di poeta insieme con quello di storico, così come il suo predecessore padovano, e la licenza a tenere pubbliche lezioni come i dottori dell’Università.

Tuttavia se «è evidente il rivestimento della vicenda della laurea nelle forme di un atto accademico» è palese anche che «si tratta di un rivestimento molto sottile (...) per segnalare con chiarezza le differenze che corrono tra la sua scelta di un impegno intellettuale e quelle dei dottori universitari».⁸⁰ Benché la liturgia seguita per la laurea petrarchesca sia assimilabile, nella sostanza, a quella seguita a Padova circa un quarto di secolo prima per Albertino Mussato⁸¹ nonché a quella tutta virtuale, cui si era sottoposto Dante nei tre canti del *Paradiso* esaminati sopra, tuttavia il luogo prescelto non fu, nonostante la forte incertezza, né la prestigiosissima sede universitaria parigina propostagli grazie al tramite dell’amico fiorentino Roberto de’ Bardi, né la città natale, ma Roma, in ragione della *reverentia vetustatis* nonché del consiglio di Giovanni Colonna.⁸²

A riprova della sua adesione solo formale ai riti universitari soccorre anche il fatto che quando nella *Posteritati* Petrarca ripercorre nuovamente le tappe e il significato di questo evento nel contesto della sua biografia, egli ammantava il rito accademico di una possibile lettura e interpretazione spostata sul piano personale e privato: egli avrebbe scelto Roma per la sua *auctoritas*, e si sarebbe fatto esaminare da Roberto d’Angiò «unicum regem et scientiae amicum et virtutis nostrae [quem] aetas habuit», con un atto a rigore non richiesto, perché egli non poteva accettare la corona senza sapere di meritarsela. Infine egli ricorda l’acclamazione a Roma «summo cum gaudio Romanorum, qui illi sollemnitati interesse potuerunt», quasi che – nuovamente – il carattere pubblico della cerimonia fosse un accidente, frutto dei sentimenti del popolo e non un’occorrenza prevista dal rito.

Le ragioni che hanno guidato la scelta di Roma, che Petrarca almeno nella *Posteritati* non giustifica altrimenti se non sulla base dei suoi sentimenti privati, sono normalmente identificate dagli studiosi nella lettura di alcune fonti classiche, dalle quali Petrarca dipenderebbe nell’individuare in Roma il luogo nel quale si svolgevano giochi poetici il cui premio consisteva in una corona. Tali fonti sono indicate concordemente, a partire dal saggio fondante di Wilkins, in Svetonio, già sopra ricordato, e nel più tardo e meno noto Censorino, autori «both known to Petrarch».⁸³ Tuttavia queste fonti, come si è visto, non dicono che i giochi si tenessero in Campidoglio, ma solo che erano dedicati a Giove Capitolino, inducendo la convinzione che, per una sorta di traslato, i giochi istituiti da Domiziano si svolgessero sul Campidoglio e che pertanto sul Campidoglio Petrarca avesse scelto di farsi incoronare. Tuttavia nessuno dei due

80. C. Frova *La laurea di Petrarca come atto accademico*, relazione presentata al Convegno internazionale di studi “Petrarca e il diritto” (Padova, 10-11 marzo 2011), in corso di stampa.

81. Anche se va ricordato che nel caso di Mussato non ci fu l’esame preliminare; Wilkins, *The Coronation* cit., p. 22.

82. Come noto il racconto di queste vicende è contenuto nelle *Familiares*, IV, 3-5: cfr. F. Petrarca, *Le Familiari. Libri I-V*, a c. di U. Dotti, Torino 2004; la cit. è tratta dalla *Fam.*, IV, 4, 5. Sul rifiuto di Petrarca a Parigi si veda anche F. Bruni, premessa all’edizione italiana di Verger, *Le università* cit., p. 14.

83. Suet., *Dom.* iv 4 e Censorinus, *De die natalis liber*, xviii 4, 15; Wilkins, *The Coronation* cit., pp. 15-16, p. 16.

passi dice esattamente questo. Svetonio, infatti, descrive i giochi come dedicati a Giove Capitolino, dio che compariva anche sulla corona d'oro indossata dall'imperatore durante lo svolgersi delle gare: «Instituit et quinquennale certamen Capitolino Iovi triplex, musicum equestrem gymnicum». In Censorino invece, la consacrazione dei giochi romani a Giove Capitolino viene messa a confronto con quella a Giove Olimpio dei giochi Elidei: «Quare agon et in Elide Jovi Olimpio et Romae Capitolino quinto quoque anno redeunte celebratur» mentre poco più avanti si parla di *agonas Capitolinos*, dove *Capitolinos* sembrerebbe, di nuovo, soltanto il termine per indicare quei giochi dedicati al dio che ha la sua sacra sede sul Campidoglio.

Poiché appare inverosimile che Petrarca non abbia colto esattamente il senso delle sue fonti quando afferma:

Primum me pungit dum recolo quondam in hac eadem urbe Roma – “omnium arce terrarum”, ut ait Cicero – in hoc ipso Capitolio Romano, ubi nunc insistimus, tot tantosque vates, ad culmen preclari magisterii provectos, emeritam lauream reportasse⁸⁴

non ci sembra condivisibile il giudizio di Wilkins, secondo il quale «Petrarch was in error (...) in thinking that the Capitoline coronations took place in the Senatorial Palace known to him (which was presumably built in the 12th century)». ⁸⁵ Petrarca ha infatti scelto il Campidoglio per un altro motivo: non per uno scrupolo filologico legato ad una erronea lettura delle fonti, ma piuttosto perché quella è la sede simbolica, a tutt'oggi, del governo di Roma e della sua funzione, per Petrarca, civilizzatrice del mondo antico e di quello cristiano.

Vale la pena, a questo punto, di seguitare e leggere per intero il paragrafo della *Collatio laureationis* del quale abbiamo appena riportato le prime righe:

nunc vero more illum, non modo intermissum, sed obmissum, nec obmissum tantum, sed in miraculum esse conversum, et iam ultra mille duecentos annos obsolevisse, siquidem post Statum Pampineum illustrem poetam, qui Domitiani temporibus floruit, nullum legimus tale honorem decoratum.⁸⁶

In realtà che Stazio fosse stato coronato, Dante e poi Petrarca lo desumevano, come dimostrato da Scevola Mariotti,⁸⁷ dai versi iniziali dell'*Achilleide* («da fontes mihi, Phoebe, novos ac fronde secunda / necte comas: neque enim Aonium nemus advena pulso»),⁸⁸ ma né in quel poema né altrove nella sua opera – dovendo escludere le *Sylvae* riscoperte solo nel 1417 – si esplicita mai che tale corona fu conquistata nel *Certamen capitolinum*, anche considerando che storicamente ciò non accadde.⁸⁹

Questa stessa errata notizia relativa alla biografia di Stazio si legge pure nel curiosissimo *Notamentum* conservato nello Zibaldone laurenziano di Giovanni

84. *Coll. laur.*, 6.1, ed. in F. Petrarca, *Opere latine*, a c. di A. Bufano, intr. di M. Pastore Stocchi, Torino 1987, pp. 1256-1283, p. 1264.

85. Wilkins, *The Coronation* cit., p. 20.

86. *Coll. laur.*, 6.1-2.

87. Vedi S. Mariotti, *Il Cristianesimo di Stazio in Dante secondo il Poliziano*, in *Studi in onore di Natalino Sapegno*, a c. di W. Binni, Roma 1974, II, pp. 149-161.

88. *Achill.*, I, 9-11

89. Stazio racconta invece (*Syl.*, III, 5, vv. 28-33) di avere vinto nei giochi istituiti ad Albano da Domiziano (vedi *supra* n. 83) una corona aurea in forma di foglie di ulivo.

Boccaccio,⁹⁰ nel quale bisogna rilevare sia la forma di sintetica relazione quasi di natura documentaria, sia l'interessante elenco di opere tra le quali spicca l'*Africa*, il poema che ha permesso a Petrarca, come sappiamo, di ricevere la laurea. A questo si aggiunga che la nota è redatta interamente in caratteri maiuscoli secondo un uso proprio di Boccaccio in quei primi anni Quaranta; una forma grafica e una impaginazione così singolari da suggerire una interpretazione del testo quasi fosse una epigrafe commemorativa dell'evento, piuttosto che un «vero e proprio titolo della raccolta di metriche petrarchesche» che seguono.⁹¹ E d'altra parte è anche molto interessante sottolineare come Boccaccio abbia scelto di usare in relazione all'esame di laurea proprio le espressioni *coram suis proceribus* e poi *coram omni populo* che abbiamo già visto essere tipica – se non esclusiva – del linguaggio universitario, così come allo stesso ambito rimanda la locuzione *in facultate poetica*.⁹²

In conclusione, si potrebbe affermare che Petrarca ha intessuto la sua coronazione a poeta con simboli piuttosto relativi alla cristianità che non alla classicità. Roma incarna di certo il centro di riferimento della cultura classica, ma rappresenta anche il luogo di sintesi della continuità dell'antico nei valori cristiani, ed è anche per questo che, come noto, Petrarca si spenderà politicamente per riportare il papa a Roma.⁹³ Così all'interno dell'Urbe il Campidoglio rappresentava, nell'aprile del 1341, il simbolo dei valori morali al cui servizio la poesia si deve porre.

Si può dunque arguire che Petrarca nel seguire il percorso che Dante aveva così ben delineato, offra una nuova lettura del mito del poeta vate, ispirato da Apollo e insignito dalle fronde che gli sono sacre. Se, infatti, è quasi lapalissiano segnalare il legame simbolico con l'alloro con cui Petrarca ha intessuto tutta la sua produzione, in particolare quella lirica dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, innanzi tutto attraverso il nome/*senhal* di Laura, può forse risultare utile tornare ancora una volta al testo della *Collatio* nella cui parte finale, Petrarca, dopo aver spiegato che la laurea «est sertum ex frondibus laureis intextum, licet poeticum illum interdum ex mirto, interdum ex edera fieret, interdum ex vitta simplici fieret», ci presenta le ragioni per le quali essa è «et cesaribus et poetis debita».⁹⁴

Innanzitutto egli ne elenca le quattro virtù fondamentali: si tratta di una pianta odorosa, come la buona fama e la gloria dei condottieri e dei poeti; è una pianta che dà ombra, cioè riposo dopo le fatiche della guerra o degli studi; le sue foglie sono incorruttibili come la fama delle gesta e delle opere; e infine è una pianta sacra come lo sono eroi e poeti.⁹⁵ Ma a queste quattro virtù occorre, secondo Petrarca, associarne tre delle quali si sottolinea che non possono essere taciute e, potremmo aggiungere, sono assai più rivelatrici delle precedenti per cogliere la sua idea di poeta vate.

90. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XXIX.8, c. 73r; si rimanda all'edizione e al commento di M. Feo in *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine*, Catalogo della mostra (19 maggio-30 giugno 1991), a c. di Id., Firenze 1991, pp. 342-347, n. 238, tav. XIX. Un recentissimo riesame del testo in F. Rico, *Ritratti allo specchio (Boccaccio, Petrarca)*, Roma-Padova 2012, pp. 47-61.

91. Feo, *Codici cit.*, p. 344.

92. Si veda, per le prime due, *supra* n. 52, per l'ultima *Ibid.*, p. 345.

93. Si vedano almeno la *Epyst.*, II 5 e la *Sen.*, IX 1.

94. *Coll. laur.*, 11.1.

95. *Ibid.*, 11.3-12.

L'alloro, infatti, rende veritieri i sogni fatti sotto le sue foglie;⁹⁶ è sempreverde ed è dunque simbolo della gloria eterna di condottieri e poeti; infine esso non può essere bruciato dal fulmine, nel quale Petrarca vede il simbolo della potenza del tempo che ogni cosa consuma:

primo quod, adhibita dormienti, eius somnia vera facit (...) hoc scilicet integumento, ut in scripturis poetarum, que non intelligentibus somnia videntur, veritas connecta monstreretur, aiunt in capite eorum arborem (...); Item, alio respectu, quia ut quantum futurorum prescientiam pollicetur, Apollini, divinationis deo, secundum eos appropriata videri potest, propter quod et ab ipso fingitur adamata, ut statim dicam. (...). Secunda de tribus proprietatibus, ultima, est arboris huius eterna viriditas, de qua non ineleganter ait quidam: "Sicut hiems laurum non ledit, nec rogos aurum". Laurum per hoc pariter convenire utrisque, scilicet cesaribus et poetis, quia per immortalem (...) et huius quidem viriditatis immortalitas, immortalitatem tam bello quam ingenio quesiti nominis prefigurans, causa fuisse potest cur hac potissima fronde et cesares coronarentur et poete. Tertia et ultima harum proprietatum est quia (...) arbor hec non fulminatur (...) quod est enim in rebus humanis violentius fulmen quam temporis diuturnitatis, omnia consumens et opera et res mortali-um et famam.⁹⁷

Il passo deve essere posto in relazione con quanto lo stesso Petrarca scrive a Giovanni Colonna il 15 febbraio 1341, proprio alla vigilia della sua partenza da Avignone per Napoli dove lo aspettava il colloquio/esame con Roberto d'Angiò:

Ceterum ut meliore tui parte illic in tempore presens sis, scito me lauree delphice cupidine que olim clarorum cesarum et sacrorum vatium singulare et precipuum votum fuit, nunc vel spernitur vel nescitur.⁹⁸

Dove l'uso di *sacrorum vatium* costituisce in qualche modo una estrema sintesi di quanto analiticamente indicato nella prolusione di laurea e che ci conferma l'adesione petrarchesca al percorso per analogie successive istituito da Dante attraverso Virgilio/Enea e il vaticinio della Sibilla, il cristiano Stazio, salvato dal poema virgiliano, Dante stesso accompagnato da Virgilio e poi da Stazio e, infine, Petrarca che, meritevole della corona, fa parte evidentemente di questa schiera, classica e cristiana. Ma egli, a differenza di Dante, non cerca un riconoscimento dalla sua città, ma un onore conferito a Roma, che segnali il valore universale e sposti l'onorificenza dal piano civile a quello morale. E d'altra parte se «parum abest quin dicam theologiam poeticam esse de Deo»,⁹⁹ se la poesia, come abbiamo visto, «niun'altra cosa è che una poesia di Dio», allora il poeta equivale a un teologo.

Il ricordo specifico di Stazio, dunque, creatura tutta dantesca, presentata innovativamente come raccordo tra il poema classico e quello cristiano, ci suggerisce che anche in seno a questa cerimonia quel poeta possa ricoprire la stessa funzione. Forse non casuale, allora, sarà il fatto che l'orazione petrarchesca si apra citando Virgilio e si chiuda recitando Stazio, e in particolare proprio quei due famosi versi che accostano per la prima volta in maniera esplicita la corona, simbolo di trionfo dei vincitori

96. Ricordiamo nuovamente il sogno di Anchise o, all'altro estremo del nostro percorso cronologico, il racconto della nascita di Dante in G. Manetti, *Vite di Dante, Petrarca e Boccaccio*, a c. di S.U. Baldassarri, Palermo 2003, p. 48.

97. *Coll. laur.*, 11.13-16.

98. *Fam.*, IV, 6.5.

99. *Ibid.*, X, 4.1.

(condottieri o martiri) e quella dei poeti che ne cantano le gesta: «cui gemine florent vatumque ducumque / certatim laurus»; né che nel Virgilio ambrosiano, libro tra i preferiti della biblioteca petrarchesca, e probabilmente fatto allestire da Petrarca stesso, all'*Eneide* segue l'*Achilleide*.¹⁰⁰

7. Sondaggi sull'iconografia del poeta coronato nel Trecento e Quattrocento.

Il Virgilio ambrosiano conserva sul verso della seconda carta di guardia una miniatura a piena pagina, anche se «della miniatura, stilisticamente intesa come genere, ha ben poco: è piuttosto un dipinto di piccolo formato».¹⁰¹ Come è noto nella pagina è raffigurata un'allegoria virgiliana dipinta dal senese Simone Martini, come si deduce in maniera inequivoca dall'ultimo dei tre cartigli presenti all'interno della miniatura, che contengono ciascuno un distico rimato di esametri di mano di Petrarca.¹⁰² L'allegoria ci presenta, in alto a destra, Virgilio coronato d'alloro seduto sotto un albero intento a comporre (impugna, infatti, un calamo nella destra, mentre la sinistra si poggia su un libro di grosse dimensioni aperto sulle ginocchia); alla sinistra invece appare Servio che schiude una leggera tenda lavorata, l'indice destro puntato verso il poeta, la testa volta indietro verso un personaggio maschile, stante, armato di una lunga lancia. In basso, attraverso un'attenzione ai particolari naturalistici caratteristica della produzione pittorica avignonese degli anni Quaranta del Trecento,¹⁰³ sono rappresentati un agricoltore con roncola intento alla potatura e un pastore che munge una pecora all'interno di un piccolo gruppo che, sfumando nel margine destro, ci fa immaginare la presenza dell'intero gregge. Allegoria ben chiara che, attraverso il "disvelamento" serviano, ci mostra le tre anime dell'opera di Virgilio, poi in effetti contenuta integralmente nel manoscritto a seguire, completata dal commento del grammatico tardolatino.

La data di esecuzione della miniatura va collocata necessariamente tra il 1338, data nella quale il codice, sottrattogli ben dodici anni addietro, rientrò in possesso di Petrarca, e il settembre 1343 quando egli lasciò Avignone per tornarvi solo nel

100. Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 79 inf.; M. Petoletti, *Il codice*, in *Le postille del Virgilio ambrosiano*, a c. di M. Baglio, A. Nebuloni Testa, M. Petoletti, Padova 2006, pp. 6-29, pp. 17-19.

101. *L'opera completa di Simone Martini*, presentazione di G. Contini, apparati critici e filologici di M.C. Gozzoli, Milano 1970, p. 101 e tav. LXII. Una migliore riproduzione che ugualmente non taglia il margine inferiore della pagina si trova nell'antiporta di *Le postille* cit.

102. *Mantua Virgilium qui talia carmine finxit / Sena tulit Symonem digito qui talia pinxit*. Ultima edizione dei distici in M. Baglio, *Le note di Francesco Petrarca sul foglio di guardia*, in *Le postille* cit., pp. 183-193, in part. p. 193; in questa, come in tutte le edizioni precedenti si legge *carmina*.

103. E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1962, pp. 39-40; qui la miniatura è posta a confronto con quella presente nel manoscritto Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio S. Pietro, C 129, di poco precedente (ca. 1325; E. Condello, *I codici Stefaneschi: libri e committenza di un cardinale avignonese*, in «Archivio della Società romana di storia patria», 112 [1989], pp. 195-218, pp. 196-197), appartenuto al cardinale Stefaneschi e raffigurante san Giorgio e il drago; manoscritto che, peraltro, a sua volta, offre anche alcune somiglianze, nella stilizzazione del lago circondato dal canneto, con il famosissimo disegno di Valchiusa eseguito da Giovanni Boccaccio nel codice pliniano di Francesco Petrarca (Par. lat. 6802, c. 143v), probabilmente durante la sua visita milanese del 1359; M. Fiorilla, *Marginalia figurati nei codici di Petrarca*, Firenze 2005, pp. 52-58 e, per una diversa opinione, Rico, *Ritratti* cit., p. 81 n. 6.

1345, essendo ormai Simone Martini morto da un anno.¹⁰⁴ Ma se si intende cercare una migliore determinazione cronologica della commissione artistica petrarchesca ci si scontra con il problema annoso di definire il momento in cui Simone Martini arrivò dall'Italia nella città dei papi. Una parte degli studiosi, sulla base di evidenze documentarie che sembrano indicare in modo oggettivo una permanenza prolungata del pittore a Siena, tra le quali il versamento dei contributi alla Gabella senese del 24 ottobre 1340, ritengono che egli sia giunto a Avignone dopo il febbraio di quell'anno o, piuttosto, dopo l'ottobre del 1340.¹⁰⁵ Tuttavia, come si ricorderà, Simone Martini è anche il destinatario dei due sonetti 77 e 78 in quanto egli «in paradiso (...) vide (...) e ritrasse in carte» Laura.¹⁰⁶ Di questi due componimenti si conserva anche la stesura preliminare nel Vat. lat. 3196, in una carta, la 7r, che insieme alle sue vicine costituisce il nucleo più antico del manoscritto, databile nel suo complesso *ante* 4 novembre 1336.¹⁰⁷ Su questa base una larga parte di critici ritiene che Simone Martini sia giunto ad Avignone tra la fine del 1335 e i primi mesi del 1336, anche sfruttando la grave lacunosità della documentazione superstite utile alla ricostruzione della biografia del pittore senese tra il 1335 e il 1339 e ignorando deliberatamente quella posteriore.¹⁰⁸ Tutti sono però d'accordo sul fatto che sul piano stilistico la miniatura virgiliana sia un'opera tarda di Simone,¹⁰⁹ da porre in relazione con gli affreschi di Notre Dame realizzati per il cardinale Jacopo Stefaneschi e, se l'attribuzione può essere accettata, con il disegno della Vergine che orna il Par. lat. 5931, c. 95r,¹¹⁰ manoscritto esemplato vivente il cardinale «molto probabilmente nella sua cerchia e sotto la sua direzione, (...) destinato ad uso personale di studio» e databile tra 1320 e 1330.¹¹¹ Nonostante

104. E.H. Wilkins, *Vita del Petrarca*, a c. di L.C. Rossi, trad. di R. Ceserani, Milano 2003, pp. 34-68.

105. G. Paccagnini, *Simone Martini*, Milano 1955, p. 94; Castelnuovo, *Un pittore* cit., p. 24 e n. 2; *L'opera completa* cit., p. 101.

106. *RVF* 77, 1-3; di grande rilevanza, nell'evidenziare le relazioni tra la miniatura virgiliana e i due sonetti sono le considerazioni di M. Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino. Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, *L'uso dei classici*, a c. di S. Settis, Torino 1984, pp. 222-267 e di M. Ciccuto, *Circostanze francesi del 'Virgilio' Ambrosiano*, in *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco bolognese*, Napoli 1991, pp. 79-109.

107. Si veda a questo proposito la brillante ricostruzione su basi codicologiche e paleografiche dell'assetto originario e della cronologia interna di stesura dei componimenti li presenti in P. Rafti, *Alle origini dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, in «Scrittura e Civiltà», XIX (1995), pp. 199-221.

108. J. Brink, *Francesco Petrarca and the Problem of Chronology in the Late Paintings of Simone Martini*, in «Paragone», 28 (1977), pp. 3-9; B. Degenhart, A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, II, *Venedig. Addenda zu Süd- und Mittelitalien 1300-1400*, Berlin 1980, pp. 319-331, Kat. 699, Farbtafel VII; G. Freuler, *Simone Martini*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a c. di M. Bollati, Milano 2004, pp. 943-945 (in questo ultimo caso senza alcun dibattito critico); nessuna specifica datazione della miniatura viene offerta in *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, ottobre-aprile 1997), a c. di M. Buonocore, Roma 1996, pp. 257-259 n. 46.

109. Brink, *Francesco Petrarca* cit., assegna al 1340 la realizzazione della miniatura sulla base della presenza di una presunta data leggibile all'interno del libro che Virgilio tiene aperto sulle ginocchia (in alternativa a 1346, scartata perché impossibile); sempre al 1340 è datata in *Il gotico a Siena. Miniature pitture oreficerie oggetti d'arte*, catalogo della mostra (Siena, luglio-ottobre 1982), Firenze 1982, pp. 183-184 n. 64.

110. Degenhart, Schmitt, *Corpus* cit., pp. 319-331, Kat. 699, Taf. 165, Farbtafel VI.

111. Condello, *Codici* cit., pp. 211-213.

la datazione del codice, vincolata a alcune evidenze di natura testuale, l'intervento illustrativo, connotandosi come «un semplice disegno a penna neppure completato» potrebbe intendersi come «casuale, amichevole (...), non programmato, non vincolato perciò necessariamente ai tempi di stesura del manoscritto»,¹¹² dunque più tardo. Tuttavia va anche ricordato che nei quasi del tutto svaniti affreschi avignonesi di Notre Dame (dei quali rimangono però le sinopie),¹¹³ Jacopo Stefaneschi è raffigurato inginocchiato e deve dunque essere stato realizzato entro il luglio del 1341, data in cui il cardinale appare sicuramente morto.¹¹⁴

Ne deriva che gli spostamenti di Simone Martini tra l'Italia e la Francia negli anni che ci interessano (ultimi anni Trenta e primi anni Quaranta del Trecento) devono essere intesi in maniera più complessa ed elastica. Se da un lato, infatti, la sopravvivenza di documentazione storica che ci fornisce oggettive indicazioni cronologiche non può essere ignorata, dall'altra un arrivo ad Avignone alla fine del 1340 non è compatibile con la committenza degli affreschi Stefaneschi. È perciò probabile che prima di questa data accertata Simone Martini abbia compiuto almeno un altro spostamento tra la sua città d'origine e quella papale, del quale purtroppo non rimangono tracce documentate.

In definitiva non è possibile ridurre in modo certo la tradizionale indicazione cronologica relativa alla realizzazione della allegoria virgiliana, come si è detto tra 1338 e 1343, anche se, in questo caso, non ci sarebbero ostacoli a collocare la sua esecuzione all'interno di una forbice cronologica molto stretta, tra la primavera del 1342 e il settembre del 1343.¹¹⁵ La circostanza non ha soltanto un evidente interesse, perché permette di conoscere qualcosa in più su uno dei codici più importanti della biblioteca petrarchesca, ma ci consente anche di porre un punto fermo alle nostre conoscenze sull'iconografia del poeta coronato, figura culturale che per il momento abbiamo seguito soltanto attraverso le fonti scritte. In effetti, a nostro parere, uno degli elementi più interessanti della pur bellissima scena miniata, è il fatto che Virgilio sia ritratto con una corona d'alloro in testa e che, inoltre, sia vestito all'antica con una lunga toga bianca, fatto, quest'ultimo non solo del tutto straordinario a questa altezza cronologica, ma mai del tutto acquisito dall'iconografia posteriore, neanche in piena età umanistica quando gli artisti utilizzeranno piuttosto un «abbigliamento al di fuori dei canoni di moda e svincolato da qualunque variante vestimentaria [*che così*] appare del tutto consona a personaggi del passato, ormai inseriti in una sfera ideale».¹¹⁶

Quanto alla scelta di rappresentare Virgilio come coronato d'alloro, essa appare ugualmente sorprendente. Un sondaggio eseguito in questa circostanza e che perciò

112. *Ibid.*, p. 213.

113. Riproduzione in *L'opera completa* cit., tavv. LXIII-LXIV.

114. E. Condello, *I codici Stefaneschi: uno scriptorium cardinalizio del Trecento tra Roma e Avignone?*, in «Archivio della Società romana di storia patria», 110 (1987), pp. 22-61, p. 23 e n. 7. E tanto più se la testa del cardinale fu «modificata forse su richiesta dello stesso committente» (cfr. *L'opera completa* cit., p. 101 n. 31).

115. Un piccolo indizio a sostegno di questa datazione potrebbe essere fornito anche dalla presenza nell'*Epyst.* II 2, v. 41 al cardinale Bernardo d'Albi e databile al 1342 o 1345, dello stesso verso *Servius altoqui retegens archana Maronis* che compone il primo verso del secondo distico del Virgilio ambrosiano (cfr. M. Petoletti, *Le postille a Servio*, in *Le postille* cit., pp. 93-143, pp. 93-94).

116. G. Lazzi, *L'immagine dell'autore "classico" nei manoscritti del Quattrocento*, in *Vedere i classici* cit., pp. 99-110, p. 99.

non pretende neanche lontanamente di connotarsi come esaustivo, ci suggerisce che poeti coronati non se ne trovino facilmente né nella statuaria classica, né nella pittura o nella illustrazione libraria medievale precedente il XV secolo. Gli esempi da noi rilevati sono pochi – anche se certo soggetti a incrementarsi – così da suggerire una loro sorta di eccezionalità iconografica. Il nostro bottino, infatti, si limita, per la statuaria, a due casi dubbi: una poetessa seduta con *capsa* ripiena di *volumina* al lato, ma la testa, pur antica (I secolo d.C.) è stata unita al corpo (II sec. d.C.) in epoca moderna; e una donna coronata, forse una Musa, oggi entrambe ai Musei Vaticani.¹¹⁷ Per quanto riguarda la miniatura prima degli anni Quaranta del Trecento, non molto di più è emerso, e si tratta comunque di singole e disperse testimonianze. Procedendo in ordine cronologico si possono ricordare prima di tutto i due celeberrimi manoscritti tardoantichi, il Virgilio Romano (Vat. lat. 3867) e l'*Ilias* ambrosiana (F 205 inf.) nei quali troviamo alcuni dèi coronati, Giove e Apollo nell'uno, accompagnati da Titiro e Melibeo, Mercurio e Apollo nell'altro; in secondo luogo l'ugualmente noto *Corpus agrimensorum* di epoca carolingia (Vat. Pal. lat. 1564) nel quale compare, in una carta che, però, non faceva originariamente parte del manoscritto, un personaggio con corona intento a scrivere; infine, e si tratta della testimonianza più interessante, un codice composito nella cui prima unità, databile al XIII secolo e contenente l'*Ars poetica* di Orazio, è ritratto il poeta latino coronato d'alloro.¹¹⁸

Va detto che tale elemento iconografico se da un lato non può che dipendere, nelle sue assenze e nell'agglutinarsi delle sue presenze, dall'idea culturale che vi sta dietro e della quale abbiamo tentato di ricostruire il percorso storico, sebbene con le inevitabili lacune derivate dalle nostre (in)competenze, dall'altro esso ha certamente uno stretto legame con un'immagine che da sempre si accompagna, come per altro abbiamo già visto, a quella del poeta: quella dell'imperatore coronato. Gli imperatori compaiono infatti coronati d'alloro – ma anche, spesso, di quercia – in molti ritratti di epoca romana come, solo per fare qualche esempio, quelli statuari di Tiberio e di Claudio dei Musei Vaticani¹¹⁹ o di Augusto al British Museum,¹²⁰ o, ancora, la famiglia imperiale celebrata nel fregio sul lato sud dell'Ara Pacis; ma ugualmente coronati appaiono anche gli addetti al sacrificio ritratti nel pannello a destra dell'ingresso in cui Enea immola la scrofa ai Penati.¹²¹ E gli esempi, in epoca classica e postclassica, possono facilmente moltiplicarsi se si tiene conto della monetazione imperiale, a partire da Cesare, sulla quale, come è noto, compare il profilo degli imperatori coronato d'alloro. È naturalmente degno di grande interesse notare che il primo esempio di ripresa di questa iconografia – durante il Medioevo re e imperatori non vestono corone d'alloro ma di ferro – è costituito dal cosiddetto “augusta-

117. Chiaromonte XLIX.3, inv. 2008; la seconda statua riporta sul basamento il numero XXIX ma manca il numero di inventario.

118. Per tutti si veda la rispettiva scheda in *Vedere i classici* cit., pp. 150-153 n. 2 (Virgilio Romano), pp. 157-158 n. 3 (Iliade ambrosiana), pp. 177-182 n. 9 (*Corpus agrimensorum*), pp. 228-229 n. 31 (Orazio). Segnaliamo che, secondo quanto recentemente indicato da M. Petoletti, *Un nuovo manoscritto della Biblioteca di Petrarca: il codex Arcerianus degli Agrimensori*, in «Studi petrarcheschi», in corso di stampa, il *Corpus* contiene una postilla di mano di Petrarca che dunque ebbe modo di consultarlo.

119. Rispettivamente Chiaromonte XXIX.4, inv. 1641 e Museo Pio-Clementino, inv. 243.

120. Inv. 1923, 4-1.1175.

121. Descrizione e riproduzione in Coarelli, *Roma* cit., pp. 295-299.

le”, la moneta d’oro fatta coniare da Federico II a partire dal 1231, nella quale egli appare di profilo, con la caratteristica corona imperiale legata sulla nuca, immagine da confrontare con il coevo busto di Federico, vestito all’antica, oggi conservato al Museo Civico di Barletta. Si tratta di un fenomeno-meteora da mettere in relazione con la precisa ripresa di elementi classicheggianti tanto nell’architettura federiciana, quanto negli apparati grafici di riferimento che vi compaiono. «Nel complesso, si trattò di un’operazione racchiusa in un breve arco di tempo, e priva praticamente di echi e di conseguenze: poiché non era ancora iniziata quando fu murata l’iscrizione, ancora goticheggiante, della Porta di Foggia, ed era già conclusa, dieci anni dopo la morte di Federico II». ¹²²

In effetti dobbiamo attendere sino alle soglie del secondo decennio del Trecento per trovare alcune nuove testimonianze di teste coronate, che rivestono per noi una grande importanza perché ci riportano in qualche modo vicini all’ambiente petrarchesco. A Simone Martini si deve infatti la testa dell’imperatore Giuliano l’Apostata realizzata di profilo e coronata, di chiara derivazione numismatica, che compare identica in due diversi pannelli affrescati che fanno parte delle *Storie di s. Martino di Tours*, nella Basilica inferiore di Assisi. Tali affreschi, senz’altro uno dei lavori più importanti, originali e complessi realizzati da Simone, furono eseguiti probabilmente fra il 1317 e il 1320, ¹²³ dunque in un’epoca molto precoce della sua carriera artistica, e perciò non solo manifestano la sua attenzione per elementi non consueti nell’iconografia coeva ben prima che avvenisse il suo incontro avignonese con Petrarca, ma anche creano un sicuro precedente per la realizzazione della miniatura virgiliana; e d’altra parte se

delle vesti approssimativamente all’antica e del simbolismo letterario sarà certamente responsabile il poeta, (...) solo di Simone Martini è il risultato figurativo che richiama alla mente la delicatezza di un cammeo antico, soprattutto nel rapporto cromatico tra la figura candida di Virgilio e il blu prezioso del fondo. ¹²⁴

Pressappoco negli stessi anni, nel 1320, un singolare personaggio, Giovanni de’ Matociis, più noto con l’appellativo di Giovanni Mansionario, notaio veronese attivo come rappresentante del capitolo della Cattedrale, portava a termine di sua mano la copia delle sue fatiche di erudito storico svolte all’interno di una delle più antiche biblioteche europee ancora in attività. ¹²⁵ La sua *Historia imperialis*, che per altro conobbe una scarsa notorietà a giudicare dalla tradizione manoscritta superstite, ¹²⁶ si caratterizza come una compilazione a carattere enciclopedico che, nelle intenzioni

122. A. Petrucci, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino 1986, pp. 15-16.

123. *L’opera completa* cit., pp. 91-92.

124. L. Bellosi, [scheda sul Virgilio Ambrosiano], in *Il gotico a Siena* cit., p. 184.

125. Si tratta del manoscritto Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi I.VII.259 la cui autografia è garantita dal confronto con documentazione notarile da lui stilata nell’esercizio delle sue funzioni; per questo riconoscimento e per l’individuazione della sua mano in molti codici della Biblioteca capitolare di Verona: G. Bottari, *Giovanni Mansionario nella cultura veronese del Trecento*, in *Petrarca, Verona e l’Europa*, Atti del Convegno internazionale di studi (Verona, 19-23 settembre 1991), a c. di G. Billanovich, G. Frasso, Padova 1997, pp. 31-67.

126. Oltre all’autografo, si conoscono due soli altri manoscritti relatori: Verona, Biblioteca Capitolare, CCIV (189) e Roma, Biblioteca Vallicelliana, D 13; in entrambi all’*Historia imperialis* segue il *Gesta romanorum pontificum*, altro, e precedente, centone biografico allestito da Giovanni Mansionario e rimasto anch’esso incompiuto.

del suo autore, doveva abbracciare le biografie di imperatori da Augusto a Enrico VII, ma che in realtà si interrompe con la vita di Ludovico il Pio e che resta a tutt'oggi inedita.¹²⁷ L'aspetto interessante di questo manoscritto copiato in bella da Giovanni in una rigida *littera textualis*, consiste nel fatto che ciascuna vita è affiancata nei margini dal corrispondente ritratto imperiale che esplicitamente fa riferimento all'iconografia numismatica in quanto iscritto all'interno di un cerchio provvisto di *legenda* e, inoltre, come nel caso dell'*augustale*, presentato di profilo con la corona allacciata sulla nuca, ciascuno caratterizzato da una sua specifica fisionomia.¹²⁸

Giovanni Mansionario muore nel 1337 lasciando tutti i suoi libri alla Biblioteca Capitolare veronese dove Petrarca poté ben vederli durante il suo soggiorno veronese del 1345 quando, come sappiamo, esplorò a fondo il patrimonio librario della cattedrale. A ciò si aggiunga, ma la strada è ancora tutta da percorrere, che già Augusto Campana aveva riconosciuto la mano di Giovanni nel Pal. lat. 899, codice contenente l'*Historia Augusta* e appartenuto a Francesco Petrarca.¹²⁹

È poi possibile porre a confronto con l'*Historia imperialis* di Giovanni Mansionario almeno altri due casi vicini cronologicamente e che attirano la nostra attenzione: da un lato la miscellanea storica postillata probabilmente intorno agli anni Quaranta da Zanobi da Strada e nella quale ritroviamo una testina di Svetonio con corona radiata,¹³⁰ dall'altro, a scavalcare ormai il limite cronologico costituito dall'allegoria virgiliana, un'altra miscellanea storica contenente Livio, Svetonio e Sallustio, completata come nel caso del manoscritto di Giovanni Mansionario, da una serie di profili imperiali coronati inseriti all'interno di monete, realizzati intorno alla metà del secolo nella zona di Venezia.¹³¹

È evidente allora che, se anche non si tratta, nei casi ora discussi, di poeti coronati (e dunque la miniatura virgiliana resta per il momento un esempio unico e precoce), tuttavia in certi ambienti animati da spiccati interessi storici e certo estranei a quelli universitari, diffusi tanto in area veneta quanto in quella toscana, si stavano già esplorando alcuni percorsi a ritroso verso la conoscenza dell'antico indagando oltre le fonti scritte anche quelle archeologiche – in particolare le monete – oggetti che non avevano mai smesso di circolare vuoi per la loro mobilità, vuoi per il loro valore intrinseco. Lo stesso Petrarca, in effetti, possedeva una piccola collezione

127. M. Zabbia, *Matociis, Giovanni de'*, in *Dizionario biografico degli italiani*, a c. dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2008, LXXII, pp. 126-128, *sub voce*.

128. Degenhart, Schmitt, *Corpus* cit., II.1, p. 68 n. 12. Nel caso dell'*augustale* infatti, il ritratto è ideale, mentre, nell'insieme dei profili della *Historia* si segue una politica dissimilatoria tanto nella rappresentazione dei tratti somatici quanto degli attributi caratterizzanti così che su 74 profili, 34 indossano una corona tarda di foggia orientale, 23 sono coronati d'alloro, 15 da una corona radiata e solo 2 ne sono privi.

129. R. Avesani, *Il preumanesimo veronese*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza 1976, II, pp. 119-121; Bottari, *Giovanni* cit., p. 33.

130. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 1860, c. 45v; Degenhart, Schmitt, *Corpus* cit., II.2, p. 309, Abb. 505; M. Baglio, G. Billanovich, S. Brambilla, A. Manfredi, *Zanobi da Strada esploratore di biblioteche e rinnovatore di studi*, I, G. Billanovich, *Zanobi da Strada e i tesori di Montecassino*, in «Studi Petrarcheschi», 11 (1994) [ma 1999], pp. 183-238, in part. pp. 183-199; A. Manfredi, *I codici latini di Niccolò V*, Città del Vaticano 1994, pp. XCI e 401, 403 n. 641.

131. Fermo, Biblioteca Comunale, 81; Degenhart, Schmitt, *Corpus* cit., II.1, pp. 79-86, Kat. 640, Taf. 17-21.

di monete che si arricchì di una unità proprio durante il suo soggiorno a Roma in occasione della laurea poetica, quando gliene fece dono uno sterratore alle Terme di Diocleziano.¹³²

Tuttavia il percorso di appropriazione e diffusione dell'immagine del poeta coronato d'alloro è certo lungo e tortuoso se nel 1227-1230 Virgilio sedeva ancora privo di corona nella nicchia sulla facciata del Palazzo Broletto di Mantova e, ancora poco meno di due secoli dopo, nel 1430 circa, nella sala del Consiglio del Palazzo comunale di Lucignano veniva rappresentato con un tradizionale copricapo bordato di ermellino, mentre solo intorno alla metà del secolo, nell'affresco della Camera d'oro del Castello di Torchiara, finalmente Benedetto Bembo lo dipingerà coronato. L'iconografia di Dante, Petrarca e Boccaccio nel primo Quattrocento presenta oscillazioni analoghe: Andrea del Castagno, infatti, nel famosissimo ritratto dei tre poeti, oggi agli Uffizi a Firenze, databile al 1450 circa, li ritrae con un copricapo di stoffa e senza corona; ma Benozzo Gozzoli nel ritratto di Petrarca nella chiesa di san Francesco a Montefalco (1450-1452), Botticelli in quello di Dante (1495 circa),¹³³ e soprattutto Luca Signorelli, negli affreschi della cappella di san Brizio nel duomo di Orvieto, li raffigurano coronati. A Orvieto Dante è accompagnato anche dalle immagini di Virgilio e Claudiano, anch'essi coronati, come pure coronato è Ovidio, mentre fra i poeti raffigurati mancano dell'onore Sallustio, Tibullo e financo Stazio.

Ma, naturalmente, la codificazione ultima di questa immagine del poeta cinto d'alloro, che curiosamente non si è affermata in modo stabile nel tempo, è visibile della teoria di poeti di ogni età rappresentati trionfalmente nel *Parnaso* di Raffaello (1511) e nella personificazione stessa della poesia come voce del dio.

8. Giovanni Boccaccio e Franco Sacchetti

Come si è detto l'iconografia imperiale costituisce un sentiero parallelo, ma allo stesso tempo fortemente legato a quello dei poeti coronati, come spiega benissimo anche Petrarca nella *Collatio*, lo abbiamo visto, quando parla delle virtù dell'alloro come adeguate tanto ai condottieri quanto ai poeti che ne cantano le gesta. Perciò ecco che a questo punto non stupisce incontrare, tra le altre testine di mano di Giovanni Boccaccio, le tre coronate di Claudiano, attribuibile ai primi anni Cinquanta,¹³⁴ di Marziale (?) dei primissimi anni Settanta,¹³⁵ e di Omero, alla quale si è già accennato, scoperta così di recente da non poter ancora essere stata precisamente collocata cronologicamente ma che, comunque, non potrà essere anteriore alla prima metà degli anni Cinquanta, secondo la datazione corrente del codice toledano che la contiene.

132. R. Weiss, *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento*, Padova 1989 (ed. or. Oxford 1969), p. 42. V. anche Wilkins, *Vita* cit., p. 38.

133. Collezione privata sconosciuta.

134. Fiorilla, *Marginalia* cit., pp. 44-47 e 67-73.

135. M. Petoletti, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, in «Italia Medioevale e Umanistica», XLVI (2005), pp. 35-55 e, per la datazione, M. Cursi, *Boccaccio: autografie vere o presunte. Novità su tradizione e trasmissione delle sue opere*, in «Studj romanzi», n.s., III (2007), pp. 135-163.

Come ha acutamente osservato Michelangelo Picone, «il tema dell'incoronazione sta in realtà al centro dell'intera produzione in volgare di Boccaccio» e, se ci si concentra anche sul solo testo del *Decameron*, già dalla costruzione della cornice si intende facilmente che «l'evento principale che viene affabulato al suo interno è la cerimonia dell'incoronazione di un re o di una regina».¹³⁶ Rispetto a quanto già evidenziato in quello studio, si può forse aggiungere che per la cerimonia giornaliera Boccaccio utilizza tre termini equivalenti: corona, ghirlanda, laurea. L'ultimo è chiaramente il più interessante perché dotato di un doppio significato; e allora non sarà forse casuale se la laurea viene messa sul capo di Filocolo, di Fiammetta, di Lauretta, trattandosi i primi due della personificazione di due opere boccacciane, la terza della laurea/Laura petrarchesca: «la quale (...) levatasi la corona di testa, sopra il capo la pose alla Lauretta, dicendo: Madonna, *io vi coronò, di voi medesima*, reina della nostra brigata»¹³⁷ Infine, senz'altro da accogliere nella nostra prospettiva è il suggerimento di Picone che il nome di Pampinea, la regina che apre la prima giornata, «colei che è stata l'ispiratrice della fuga della brigata dei novellatori dalla città appestata verso il *locus amoenus*», possa derivare dall'attributo *Pampineus* spesso attribuito a Stazio, forse per corruzione di *Papinius*, forse perché coronato.¹³⁸ Infatti, come abbiamo avuto modo di vedere, Stazio incarna, a partire da Dante, il personaggio-ponte che permette al poeta moderno di essere vate.

Dopo Boccaccio il tema dell'alloro e del poeta coronato diventa così comune tanto nell'iconografia quanto nella produzione letteraria, da poter essere prestissimo, già alla fine del secolo, interiorizzato al punto da divenire oggetto di capovolgimento semantico, come testimonia la spiritosa novella 169 di Sacchetti:

Fu ne' tempi del detto Buonamico, allora che Perugia era in prospero stato, diliberato per li Perugini che in su la piazza di Perugia fosse dipinto un Santo Ercolano tanto magnificamente quanto dipignere si potesse. E cercato qual dipintore in superlativo grado potessero avere, fu messo loro innanzi questo Buonamico, e così presono di mandare per lui. E mandato che ebbono, e giunto in Perugia, e fatto il patto, e datogli il luogo e dove (...). E così tutti i Perugini con diversi detti, non una volta il dì, ma parecchie, andavano a Buonamico a sollecitarlo; tanto che Buonamico fra sé medesimo dice: «Che diavolo è questo? costoro sono tutti pazzi, e io dipignerò secondo la loro pazzia». Entrolli nel capo di fare Santo Ercolano *incoronato, non d'alloro, come poeti, non di diadema, come i santi, non di corona d'oro, come li re, ma d'una corona, o ghirlanda di lasche*.¹³⁹

O, oramai già ai primi decenni del Cinquecento, la deliziosa caricatura, oggi conservata a Venezia presso le Gallerie dell'Accademia, forse di mano leonardesca

136. M. Picone, *Il tema dell'incoronazione poetica in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in «L'Alighieri», 25 (2002), pp. 5-26, cit. tratta da p. 21.

137. *Decameron*, VII, conclusione Come sottolineato sempre da Picone, *Il tema cit.*, p. 22, il nome Lauretta richiama direttamente l'acrostico del sonetto 5 del *Canzoniere*.

138. Picone, *Il tema cit.*, p. 21 e n. 27; cfr. il testo boccacciano contenuto nello Zibaldone Laurenziano (nr. 11-14): *NEC REPERITUR AB ALIQUO ALIUM POST STATIUM PAMPINIUM SURCULUM TOLOSANUM. ROME CORONATUM FUISSE. QUI STATIUS IBIDEM FLORUIT SUB DOMITIANO IMPERATORE QUI ANNO DCCC°XXX°IIII° AB URBE CONDITA IMPERAVIT*, per il quale v. anche *supra* n. 92.

139. F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a c. di E. Faccioli, Torino 1970, novella CLXIX, pp. 489-490; cfr. anche A.I. Galletti, *Sant'Ercolano, il grifo e le lasche. Note sull'immaginario collettivo nella città comunale*, in *Forme e tecniche del potere nella città (secoli XIV-XVII)*, Perugia 1980, pp. 203-216.

o, più probabilmente da attribuire alla sua scuola, dove compaiono tre vegliardi grasoni, il centrale coronato, che altri non sono se non le tre corone fiorentine.¹⁴⁰

Epilogo

Benché l'identificazione della laurea come emblema del poeta sia – come abbiamo visto – una creazione dantesca, profondamente legata alla sua idea di poeta civile, cantore di un *epos* cristiano che rinnova e supera il suo modello classico, in realtà è Petrarca l'autore che ha regalato al nostro immaginario l'idea di un poeta sovrano, laureato di alloro. Nell'immagine che egli ha costruito, diversamente da Dante, è implicita anche la consacrazione dell'intellettuale come figura il cui ruolo sociale è definito dal valore stesso dell'autore – pesato in termini assoluti – e per estensione, dal valore oggettivo che la poesia sembra detenere fra tutte le attività intellettuali.

È evidente che tale immagine ha una sua storia e una sua genesi, legata nella fattispecie alla creazione da parte di Petrarca della figura e se si vuole anche del mito dell'intellettuale che non ha il dovere di rendere conto del proprio operato a nessuno, se non a Dio e alla propria coscienza. Per certi versi questa rappresentazione è entrata nella nostra cultura come la raffigurazione canonica del poeta, al punto che si è in parte perduta la radice della sua origine, che come si è visto non si affermò né in epoca antica – benché l'alloro sia attributo del poeta e del suo dio sin da epoca remota – né in epoca rinascimentale forse perché allora si era ben ferrati in storia della tradizione classica. I grandi letterati del pieno Rinascimento – Ariosto, Bembo, Castiglione – non ne faranno mai uso; mentre essa entrò a pieno titolo nell'iconografia neoclassica e risorgimentale a cui risale il canone degli autori che sono ospitati nei *Sepolcri*, in Santa Croce e nelle storie letterarie postunitarie: tutti, nell'iconografia monumentale, soprattutto nella statuaria, coronati di allori bronzei.

Come speriamo invece di avere dimostrato, l'immagine origina nel tardo Medioevo, alle soglie dell'Europa moderna, e deriva proprio dall'elaborazione del concetto storiografico di “moderno” e dalla necessità di un ripensamento riguardo al ruolo e alla funzione del poeta in una nuova epoca, essenzialmente latina e cristiana. Da qui l'appassionato e faticoso esercizio di rilettura, ricostruzione e interpretazione delle fonti, volto a cogliere la distanza che separa i moderni dall'antico, più che registrare la sua confortante presenza, in sé mai messa in discussione, e che vide nascere la filologia proprio come misura di quella distanza.

In questo senso, ancora una volta occorre guardare a Petrarca cui essenzialmente si deve, per quanto attiene alla nostra tradizione, l'interiorizzazione della funzione intellettuale e il ripiegamento della parola sull'io del poeta. E forse per noi oggi il poeta coronato indossa quell'onore perché il suo ingegno e la sua sensibilità lo elevano ad un livello per altri inattingibile e spesso anche incomunicabile. I suoi modelli non potevano essere la *polis* ateniese, i giochi delfici e i trionfi civili garantiti

140. L'immagine è riprodotta in N. Maraschio, M. Biffi, *La lingua di Giovanni Boccaccio*, ICoN (Italian Culture on the Net), ultima revisione 2002, consultabile in rete: <http://www.bsu.by/Cache/pdf/258793.pdf>, p. 40.

alla poesia, ma piuttosto la ricerca della sua virtù, intesa prevalentemente in senso morale. Petrarca è *clericus* per eccellenza: un modello di intellettuale nuovo, che ha trovato la sua funzione sociale nella dipendenza esclusiva dalla chiesa. Il suo pane non sa di sale, come ricorda Dionisotti, esso deriva in modo esclusivo dai benefici ecclesiastici.¹⁴¹

È interessante e anche simbolico, rispetto ai percorsi culturali che plasmano una coscienza identitaria nonché ai sentieri misteriosi delle tradizioni, notare il fatto che questa idea di poeta è potuta diventare il vessillo diciamo pure nazionalistico e provinciale del poeta vate postunitario, e della sua granitica immagine. Essa sembrerebbe in realtà essersi con il tempo legata indissolubilmente al chierico, vale a dire al poeta che non va in cerca di ragioni politiche per il proprio operare, non avendo bisogno di giustificazioni di sé e della propria azione che esulino dalla sfera ecumenica e morale alla quale il suo ufficio lo destina.

La vicenda intellettuale e umana di Petrarca sembra mirabilmente interpretare questa figura di poeta: nella sua vita, come in quella di altri grandi autori del canone dell'Italia unitaria – Bembo, Ariosto, Tasso, persino Leopardi o Manzoni – non ci sono né patrie né esilii, né peraltro, una lingua madre o una città cui tornare.

141. C. Dionisotti, *Chierici e laici*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967, pp. 55-88, p. 61.