

La presenza di Narciso nella letteratura francese e italiana del Medioevo.



Marlies Cremer

Relatore: dr. R.M. de Rooij

Correlatore: dr. L.N. Pennings

Universiteit van Amsterdam

Facoltà di Scienze Umane

Tesi di laurea specialistica in Lingua e Cultura Italiana

24 dicembre 2009

Indice	pagina
Introduzione	3
Capitolo 1: Il mito di Narciso	
1.1. OVIDIO E LE <i>METAMORFOSI</i>	5
1.2. IL MITO DI NARCISO	7
1.3. L'INTERTESTUALITÀ	10
1.4. ALTRE VERSIONI: CONONE, PAUSANIA	13
1.5. LA RISCOPERTA DI OVIDIO NEL MEDIOEVO: L' <i>AETAS OVIDIANA</i>	14
Capitolo 2: Narciso nel Duecento e nel Trecento in Francia	
2.1. NARCISO NEL DUECENTO IN FRANCIA	
2.1.1. <i>ROMAN DE LA ROSE</i>	16
2.1.2. ANALISI DELLA PARTE DI DE LORRIS	17
2.1.3. ANALISI DELLA PARTE DI DE MEUN	22
CONCLUSIONE	27
2.2. NARCISO NEL TRECENTO IN FRANCIA	
2.2.1. <i>OVIDE MORALISÉ</i>	28
2.2.2. ANALISI	28
CONCLUSIONE	32
Capitolo 3: Narciso nel Duecento e nel Trecento in Italia	
3.1. NARCISO NEL DUECENTO IN ITALIA	34
3.1.1. LA LIRICA ITALIANA	35
3.1.2. <i>NOVELLINO</i>	42
3.2. NARCISO NEL TRECENTO IN ITALIA	43
3.2.1. LA <i>DIVINA COMMEDIA</i>	43
3.2.1.1. INFERNO	44
3.2.1.2. PURGATORIO	47
3.2.1.3. PARADISO	51
CONCLUSIONE	55
3.2.2. BOCCACCIO	56

3.2.2.1.	<i>FILOCOLO</i>	56
3.2.2.2.	<i>EPISTOLE</i>	58
3.2.2.3.	<i>TESEIDA DELLE NOZZE D'EMILIA</i>	60
3.2.2.4.	<i>COMEDIA DELLE NINFE FIORENTINE</i>	62
3.2.2.5.	<i>AMOROSA VISIONE</i>	68
3.2.2.6.	<i>ELEGIA DI MADONNA FIAMMETTA</i>	70
3.2.2.7.	<i>NINFALE FIESOLANO</i>	71
3.2.2.8.	<i>IL DECAMERON</i>	74
3.2.2.9.	<i>RIME</i>	78
3.2.2.10.	<i>GENEALOGIE DEORUM GENTILIUM</i>	82
3.2.2.11.	<i>BUCCOLICUM CARMEN</i>	85
	CONCLUSIONE	86
	Conclusione	88
	Bibliografia	91
	Appendice	96

Introduzione

I miti dell'antichità classica hanno affascinato i lettori di tutte le epoche e per questo motivo sono stati letti, imitati e utilizzati sin dall'inizio fino ad oggi. Tanti miti contengono una spiegazione per un fenomeno naturale, i cosiddetti miti eziologici, come vedremo per esempio nel caso di Eco. In altri miti incontriamo gli dei dell'Olimpo che si immischiano nella vita degli uomini procurando numerose peripezie amorose, azioni ostili e sacrifici eroici.

Hight¹ sostiene che i miti possono essere interpretati grosso modo in tre modi diversi: in primo luogo contengono un componente storico, in quanto trattano fatti o eventi particolari. In secondo luogo possono essere concepiti 'as symbols of permanent philosophical truths.'² Infine, i miti potrebbero essere visti come perenni 'processi naturali'.³

Un altro studioso, Picone⁴, conclude che il mito è 'un parametro culturale'. Il trattamento di un mito in una certa epoca da un certo autore dice qualcosa su una cultura e 'nasce da qui la straordinaria importanza che lo studio della diffusione di un certo mito all'interno dei vari sistemi letterari riveste per chi voglia mettere in evidenza la loro particolare strutturazione.'⁵

Il tema della trasformazione ha sempre svolto un ruolo importante nei miti classici. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio vediamo per la prima volta tutti questi miti di trasformazione riuniti in un'opera letteraria. Nonostante il fatto che il mito di Narciso sia relativamente breve, esso ha sempre richiamato l'attenzione di autori, di artisti e di lettori. Ha un fascino immutabile nei suoi elementi fissi come la bellezza e lo specchiarsi.

Analizzerò quali sono gli elementi principali del mito di Narciso nelle *Metamorfosi* di Ovidio e come riappariscono in opere molto importanti della letteratura medievale francese e italiana.

Nel primo capitolo tratterò un quadro dell'epoca in cui il mito di Narciso s'imponeva all'attenzione del pubblico tramite le *Metamorfosi* esponendo brevemente i fatti più importanti della vita di Ovidio e della sua opera più notevole, le *Metamorfosi*, in modo da costituire un quadro più completo per poter poi contestualizzare in modo palese il mito di

¹ G. Hight, *The Classical Tradition, Greek and Roman Influences on Western Literature*, New York, Oxford University Press, 1957, p. 520

² *Ibidem*

³ *Ibidem*

⁴ M. Picone, *Dante e il mito di Narciso, Dal "Roman de la Rose" alla "Commedia"*, in "Romanische Forschungen", 89:4 (1977), pp. 382-397, p. 382

⁵ *Ibidem*

Narciso. Continuando con una sintesi dettagliata del mito stesso al fine di poter distinguere poi le differenze tra il mito classico e le sue versioni medievali, analizzerò il mito estraendone gli elementi o i motivi più importanti basandomi sulla teoria dell'intertestualità e della cosiddetta *Stoff-* o *Motivgeschichte*. Alludendo brevemente a due altre versioni antiche del mito di Narciso, passerò a descrivere la fortuna di Ovidio nel Medioevo.

Il *Roman de la Rose*, un'opera unica nella storia della letteratura, sarà l'argomento del secondo capitolo in cui comincerò con un resoconto conciso del libro. Dopo di che la mia analisi focalizzerà sul modo in cui il mito di Narciso è stato utilizzato nelle due parti di quest'opera, nella parte scritta da Guillaume de Lorris, e in quella parte scritta da Jean de Meun. Circa un secolo dopo il *Roman de la Rose* esce una traduzione anonima delle *Metamorfosi* ovidiane, l'*Ovide moralisé*, con delle aggiunte moraleggianti dopo ogni mito o perfino inserite nel racconto stesso. Anche qui farò un'analisi di come il mito di Narciso si sia trasformata rispetto alla versione pagana.

L'ultimo capitolo è dedicato alla letteratura italiana del Due e Trecento. In particolare accennerò alla presenza di Narciso nel *Novellino*, la prima raccolta di novelle della letteratura italiana, e soprattutto al Narciso nella *Divina Commedia* di Dante Alighieri. Dopo una breve introduzione a questo capolavoro dantesco analizzerò dettagliatamente i riferimenti al mito di Narciso nei diversi canti del poema. Concludo poi con l'analisi delle undici opere di Boccaccio in cui è presente in modi vari un'allusione al mito di Narciso.

Dopo aver discusso in modo approfondito queste opere medievali importanti e talmente diverse riassumerò infine i risultati nella conclusione finale.

Capitolo 1: Il mito di Narciso

1.1. OVIDIO E LE *METAMORFOSI*

Ovidio (Publio Ovidio Nasone, 43 a.C.- 17 d.C.) nasce a Sulmona (in Abruzzo) da genitori benestanti.⁶ Gode di un'ottima educazione a Roma dove impara l'arte della retorica per poi poter cominciare una carriera politica o giuridica, spinto dal padre che sosteneva che 'neppure Omero era diventato ricco facendo il poeta'.⁷ Ma il parere paterno non gli impedì di coltivare fin da giovane il suo interesse per la poesia⁸ nella Roma in cui era circondato dalle grandi opere di scrittori come Orazio, Virgilio, Propertio e Tibullo.⁹

Negli ultimi anni della sua vita, precisamente nell'8 d.C.¹⁰, Ovidio viene esiliato per motivi poco chiari dall'imperatore Augusto nella città di Tomi (nell'attuale Romania)¹¹, dove redige le sue ultime quattro opere¹² tra cui i *Tristia* che ci forniscono informazioni importanti sulla sua vita¹³; altri dati sull'autore si possono trovare nella biografia di Seneca il Vecchio, il quale, benché più anziano di Ovidio di 10 anni, era suo compagno di studi di retorica, una disciplina in cui Ovidio già eccelleva per la sua poesia in prosa.¹⁴ Vive in un'epoca di transizione: tra la vecchia repubblica 'pagana' di Roma e l'inizio del nuovo Impero Romano sotto il primo imperatore Augusto.

Ovidio era già un illustre poeta quando compose le *Metamorfosi*, opera da lui completata tra l'1 e l'8 d.C.¹⁵ In precedenza si era dedicato esclusivamente alla redazione di elegie come gli *Amores* e l'*Ars Amatoria*, che gli procurarono la fama di poeta amoroso. Un capolavoro precedente di appena due decenni alle *Metamorfosi* è l'*Eneide* di Virgilio, massimo modello epico e filosofico. Ovidio non era né filosofo né poeta morale, e i suoi interessi erano maggiormente rivolti ad argomenti leggeri come l'amore, ma soprattutto all'emozione umana in generale. Probabilmente l'ispirazione per le *Metamorfosi* è da ritrovarsi in un passato più remoto, quale quello delle sillogi di scrittori dell'età greco-

⁶ Ovidius, *Metamorphosen*, trad.: M. d'Hane-Scheltema, Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Gennepe, 2002, p. 7

⁷ H. Fränkel, *Ovid: a Poet between Two Worlds*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1969, p. 5

⁸ *Ibidem*

⁹ L. Wilkinson, *Ovid Recalled*, Cambridge, Cambridge University Press, 1955, p. 13

¹⁰ H. Fränkel, *op. cit.*, p. 111

¹¹ S.A. Brown, *Ovid, Myth and Metamorphosis*, London, Bristol Classical Press, 2005, p. 13

¹² Ovidius, *op.cit.*, pp. 403-404

¹³ L. Wilkinson, *op.cit.*, p. 3

¹⁴ H. Fränkel, *op.cit.*, p. 5

¹⁵ Ovidius, *op.cit.*, p. 403

ellenistica (III e II secolo a.C.), come gli *Aitia* di Callimaco e le *Trasmutazioni* (*Heteroioumena*) di Nicandro (di quest'ultima opera purtroppo oggi non ci rimane nulla).¹⁶

Ovidio prova a scrivere, al pari dei suoi predecessori, un capolavoro epico, e all'età di quarantacinque anni decide di cambiare orientamento e di abbandonare la scrittura di poesie d'amore; il risultato di questo mutamento è un'opera unica nel suo genere che ha come argomento principale le metamorfosi di dei e uomini e al contempo presenta un intreccio di epica, storia e didattica.¹⁷ Nella sua *Ars Amatoria* Ovidio aveva già sperimentato la narrazione di leggende, quali le vicende di Dedalo e Icaro, Cefalo e Procri, Achille e Diomedea¹⁸. Le *Metamorfosi* si differenziano dai lavori sopraccitati per la loro forma innovativa, in particolare per lo stile, che dà maggior rilievo a sentimenti ed emozioni, e il loro tono rispettoso e solenne.¹⁹

È uno straordinario intreccio di metamorfosi: dei e uomini si trasformano in animali, piante e cose. L'opera, composta da quindici libri scritti in esametri, contiene circa cinquanta storie lunghe e circa altre duecento storie brevi (non in tutte le storie figura però il tema della trasformazione).²⁰ Ovidio prende le mosse dalla creazione del Cosmo dal Caos per arrivare, attraverso innumerevoli peripezie, all'arrivo al potere di Giulio Cesare, Augusto e l'inizio dell'Impero Romano. Ovidio riesce a intrecciare con maestria gli episodi di argomenti più svariati passando dalla guerra al diluvio, dalla morte alla nascita, senza necessariamente mantenere un ordine cronologico. Molti sostengono che non vi sia una struttura premeditata dell'opera, ma secondo Otis Ovidio aveva prima preparato un 'historical scheme'²¹ in base al quale ha composto le *Metamorfosi*, sebbene si presentino di tanto in tanto delle incongruenze. Si potrebbe scoprire per di più una struttura nei temi dei miti tramite i quali vengono collegati; una struttura che a volte prosegue anche dopo la fine di un canto, come per esempio nel mito di Narciso con il tema di vedere una persona che non si avrebbe dovuto vedere, qual è il tema dei miti precedenti e consecutivi del terzo libro.²²

Nei primi quattro versi del proemio Ovidio descrive il suo intento in questo modo: 'L'animo mi spinge a cantare le forme mutate, in nuovi corpi. Ispirate i miei progetti, dèi che avete mutato anche quelli, e traete il filo del mio canto ininterrotto, dai primordi del mondo ai

¹⁶ S.A. Brown, *op.cit.*, p. 14 e M. Bettini, E. Pellizer, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2003, p. 113

¹⁷ G. Highet, *op.cit.*, p. 59

¹⁸ L. Wilkinson, *op.cit.*, p. 144

¹⁹ B. Otis, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970, pp. 23-24

²⁰ L. Wilkinson, *op.cit.*, p. 145

²¹ B. Otis, *op.cit.*, p. 47

²² W. Ludwig, *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1965, pp. 11-14

miei tempi.’²³ Così ci vengono presentati fin da subito i tre elementi principali dell’opera, ovvero la ‘continuità narrativa’ (‘carmen perpetuum’/canto ininterrotto), la ‘varietas’ (cantare le forme mutate), e il ‘principio dell’unità’ (‘dai primordi del mondo ai miei tempi’).²⁴ Ovidio reputa il suo lavoro un’unità narrativa, che ha inizio con la creazione del Cosmo dal Chaos e termina con l’avvento di Giulio Cesare e il regno di Augusto.²⁵

1.2. IL MITO DI NARCISO

Nel terzo libro delle *Metamorfosi*, dedicato alle virtù del veggente tebano Tiresia, viene raccontato il mito di Eco e Narciso in 172 versi. Questo mito viene collegato ai libri precedenti e successivi dal medesimo motivo: vedere un personaggio che non si doveva vedere; la madre di Narciso, che ha domandato se suo figlio sarebbe vissuto a lungo all’indovino Tiresia, riceve il responso attraverso il suo vaticinio ‘Sì, purché non conosca se stesso’²⁶; infatti se non l’avesse visto la sua immagine, avrebbe goduto di una lunga vita. Questo tema si può ritrovare insieme alla vendetta anche nel mito di Atteone e Semele e ancora dopo, nell’ultimo mito del terzo libro che narra di Penteo.²⁷

Per poter comprendere meglio successivamente i cambiamenti che il mito originale del Narciso ovidiano subisce nel Medioevo e per poter comparare le varie versioni, procederò esponendo in modo dettagliato il mito di Narciso dalle *Metamorfosi*, che viene considerato ‘a consistently influential tale’²⁸ per via delle tante emulazioni che ne sono state proposte.

La storia incomincia con il veggente Tiresia, rinomato in tutta la Beozia per le sue profezie infallibili, e poi vengono presentati i genitori di Narciso, ovvero il dio fluviale Cefiso e la ninfa Liriope (il cui nome significa in greco ‘viso di un giglio’, del quale il narciso sarebbe una variante²⁹). Dopo esser stata aggredita e violentata dal dio fluviale, la ninfa partorisce un bambino e si reca da Tiresia per chiedergli se suo figlio vivrà a lungo, al che lui risponde: “*si se non noverit*”, se non conoscerà se stesso. Immediatamente dopo viene confermata la fine infelice del mito attraverso la rivelazione della strana passione del ragazzo per un’immagine e della sua morte conseguente.

²³ Ovidio, *Opere, II, Le metamorfosi*, Torino, Einaudi, 2000, p. 3

²⁴ B. Otis, *op.cit.*, p. 45

²⁵ Ivi, pp. 46-47

²⁶ Ovidio, *op.cit.*, p. 121

²⁷ H. Fränkel, *op.cit.*, p. 213

²⁸ S.A. Brown, *op.cit.*, p. 145

²⁹ M. Bettini e E. Pellizer, *op.cit.*, p. 44

Nella breve presentazione si dice di Narciso che egli ha appena sedici anni (“ter ad quinos unum”: tre per cinque più uno) e sembra tanto adolescente quanto adulto (“[...]Arrivato a sedici anni, / sembrava ugualmente un uomo o un ragazzo[...]”) (vv. 351-52). Molti ragazzi e ragazze sono innamorati di lui, perché è diventato un giovinetto bellissimo, ma Narciso non si interessa a nessuno di loro e respinge tutti gli innamorati con arroganza e superbia.

A questo punto entra in scena la ninfa Eco, condannata da Giunone a poter pronunciare soltanto le ultime parole di qualcun altro; la ninfa aveva offeso la dea distraendola, mentre Giove, il marito di Giunone, s'intratteneva con altre donne. Eco vede Narciso che sta cacciando nella foresta, dove egli ha perso di vista i suoi compagni e si ritrova da solo. Eco lo tiene d'occhio e s'innamora perdutamente di lui aspettando le sue parole. A un certo punto Narciso grida per ritrovare i suoi amici (“C'è qualcuno presente?”, v. 380), cosicché la ninfa può rispondergli con la sua ultima parola “presente”. Non sapendo da dove venga questa voce, si guarda intorno e si ferma gridando “Vieni!” per vedere questa persona misteriosa che ripete il suo richiamo con piacere. Quando Narciso non vede nessuno, pensa che qualcuno voglia evitarlo e prendersi gioco di lui e allora dice “Perché mi sfuggi?” dopo udendo echeggiare le stesse parole. Ora vuole finire il gioco dicendo “Riuniamoci!”, al che Eco lo asseconda volentieri precipitandosi dalla selva per saltargli finalmente al collo.

Però lui non contraccambia l'amore di lei, e esclama: “Giù le mani, piuttosto morire che darti la mia persona!” (vv. 390-91), e Eco risponde invano “darti la mia persona”, dopodiché si nasconde, sdegnata, nella selva. Per la vergogna si ricopre con foglie e rami, senza mai uscire dalle grotte nelle quali dimora. Nonostante tutto ciò che le è capitato, il suo amore per Narciso rimane. Eco si strugge per il dolore, non riuscendo a dormire, cosicché alla fine non le restano che le ossa e la voce. Le sue ossa si tramutano in pietra, in cui si può sentire ancora oggi tutto ciò che è rimasto di lei, cioè l'eco.

Conclusosi l'episodio di Eco, il poeta torna a Narciso che viene maledetto da un giovinetto da lui respinto, il quale viene esaudito di Nemese, la dea della vendetta. Il ragazzo aveva supplicato il cielo: “Ami così anche lui, e non raggiunga l'amato” (vv. 405-06).

Segue una descrizione dettagliata del luogo in cui si trova Narciso, vicino a una fonte limpida che ha una lucentezza argentea, mai scoperta dalla gente o dagli animali e neanche turbata dalla stessa natura, per esempio da un albero abbattuto dal vento o da un ramo spezzato. È un luogo isolato dove gli alberi fanno l'ombra all'acqua e al prato verdeggianti. Il giovane si trova in riva alla sorgente, mentre si disseta dopo gli sforzi della caccia, ma si accorge di un'altra sete che sta crescendo dentro di lui, in senso figurato, per il bel giovane che scorge. Crede di vedere un corpo vero dal quale è attratto, ma in realtà quello che vede è

la sua immagine riflessa nell'acqua. Guardandosi immobile nell'acqua, ammira il suo volto da cima a fondo; prima di tutto fissa lo sguardo sugli occhi, che confronta con un "duplice astro" e poi sui capelli paragonabili a quelli di Bacco e di Apollo. In seguito ammira le guance glabre, il collo eburneo e il viso rubicondo. Ancora non si rende conto che quello che desidera ardentemente è sé stesso. Provando a raggiungere "l'altra persona" ricopre l'immagine riflessa di baci e l'abbraccia vanamente.

Il poeta rivolge la parola direttamente al protagonista dicendo: "Illuso, perché cerchi di afferrare le immagini sfuggenti? Ciò che vuoi non sta da nessuna parte; se tu ti volti ciò che ami è perso, perché quella che vedi è un'ombra riflessa; non ha niente di suo, insieme a te resta o sparisce; se ne andrebbe con te, se tu fossi in grado di andartene." (vv. 432-36)³⁰

Ora Narciso è arrivato al punto che non mangia e non dorme più, rimane sempre nello stesso luogo, illanguidito dalla passione per la sua immagine. Smarrito, comincia a parlare con gli alberi, testimoni di tutti gli eventi che si sono svolti in quel luogo con il passare del tempo, e chiede loro chi ha mai amato più appassionatamente e crudelmente, perché loro devono conoscere la risposta. Il giovane si sente torturato, perché non riesce a raggiungere l'oggetto del suo desiderio, mentre vi è tanto vicino. Suppone che l'altra persona ricambia i suoi sentimenti, visto che anche l'altro si china e ripete tutto il baciare, l'abbracciare, il sorridere, il piangere e il parlare.

All'improvviso Narciso si rende conto che l'immagine amata è sua e che è stato illuso dal riflesso dell'acqua. Non sa più dove battere la testa e non vuole essere più quello che allo stesso momento desidera di avere, cioè se stesso; per questo vuole separarsi dal suo corpo per poter amare quello che vede ma non può raggiungere. Sente la propria fine avvicinarsi non sopportando più la pena, ma considera la morte come un sollievo benché avesse augurato una vita più lunga al suo 'amante', "invece moriremo nello stesso respiro" (v. 473). Affranto dal dolore tace e comincia a piangere per cui la sua immagine riflessa s'intorbida ed egli grida: "Dove vai? Rimani con me: non lasciare chi t'ama, crudele, lascia almeno che guardi ciò che non posso toccare, e dia alimento così alla mia passione infelice." (vv. 477-79). Si strappa il vestito e si colpisce con i pugni il petto cosicché si formano delle macchie rosse ed è la goccia che fa traboccare il vaso. Viene roso dall'amore e non gli è rimasto assolutamente nulla della sua forza vitale. Anche il suo corpo ha sofferto ed è cambiato tanto che non assomiglia in niente a quello di prima, ma non smette di guardarsi e amarsi.

³⁰ Ovidio, *op.cit.*, p. 125

Eco lo riconosce ancora, nonostante questa trasformazione, ma ora la forte attrazione che lui esercitava su di lei è svanita. Non ha dimenticato i rancori completamente, ma si rattrista a causa del giovane disperato ripetendo i suoi “ahimé” e echeggiando il rullo contro le spalle in segno di dolore e di lutto. Pure le sue ultime parole vengono da lei rifrante così da risuonare nel bosco “Ahimé, ragazzo inutilmente amato!” (v. 500). Dopo aver espresso un ultimo “addio!” lui tiene la testa adagiata sull’erba e fino all’ultimo momento guarda se stesso negli occhi. Perfino durante la successiva traversata sullo Stige discendendo agli Inferi, Narciso cerca il suo volto nell’acqua. Alla terra le sue sorelle, le Naiadi, come pure le Driadi si tagliano la chioma piangendo. Tutto è preparato per il funerale, il rogo, le fiaccole e il feretro, ma il corpo è sparito e al suo posto si trova ‘un fiore dorato nel centro, circondato da petali bianchi.’ (v. 510).

1.3. L’INTERTESTUALITÀ

Intertestualità vuol dire ‘relazione o relazioni che risultano fra un dato testo e gli altri testi che esso cita, riscrive, assorbe, prolunga o in generale trasforma, e in rapporto ai quali è comprensibile’.³¹ Questo termine fu usato per prima volta dalla semiologa francese Julia Kristeva nel 1969, quando in un articolo francese riassume le idee dello studioso russo Bachtin, dicendo che ogni testo si costruisce come un mosaico di citazioni ed è assorbimento e trasformazione di un altro testo.³² Importante è soprattutto il ‘processo di trasformazione’ del materiale originale e non tanto la quantità di testo che in un modo o nell’altro viene riutilizzato.³³

Negli anni Ottanta si possono distinguere due indirizzi nello studio dell’intertestualità, ovvero la teoria dell’intertestualità semiotica che si occupava soprattutto della produzione del significato, e l’indirizzo più ermeneutico in cui la teoria veniva applicata a opere letterarie specifiche.³⁴ Quest’ultimo indirizzo, più limitato, s’ispira anche all’indirizzo di ricerca della cosiddetta *Stoff-* o *Motivgeschichte* (già conosciuta da un secolo), in cui si studia quali fonti antiche, come la Bibbia, opere storiche o mitologiche, vengono usate da autori, estraendone motivi immutabili.³⁵ Una ricercatrice importante in questo campo è Elisabeth Frenzel, che ha dimostrato come certe situazioni narrative e certi personaggi nella storia della letteratura

³¹ G. Prince, *Dizionario di narratologia*, trad.: Isabella Casabianca, a cura di Annamaria Andreoli, Firenze, Sansoni Editore, 1990, p. 66

³² A. Mertens, K. Beekman, *Intertekstualiteit in theorie en praktijk*, Dordrecht, Foris Publications, 1990, p. 4

³³ M. Polacco, *L’intertestualità*, Roma, Editori Laterza, 1998, p. 27

³⁴ A. Mertens, K. Beekman, *op.cit.*, p. 20

³⁵ *Ibidem*

hanno fatto talmente presa nell'immaginazione dei lettori che tornano di continuo.³⁶ La ricercatrice afferma inoltre che diversi personaggi mitologici o tipi storici hanno fatto da modelli per personaggi in romanzi, come ad esempio Ulisse e Medea, diventati tipi che vengono continuamente reinterpretati in modo diverso.³⁷ Astrarre personaggi stereotipati o situazioni narrative da fonti antiche può dunque fungere da strumento per confrontare le letterature di culture, paesi o periodi storici diversi.³⁸

Uno dei motivi per cui (certi tipi di) personaggi continuano a riapparire nel corso dei secoli risiede nel fatto che essi riuniscono in sé elementi contrari: da una parte si vede la loro riconoscibilità 'grazie alla presenza di una serie di attributi fissi, una specie di 'pacchetto di qualità' composto da tratti caratteriali, sentimenti, istinti, esperienze vissute, desideri, condizione familiare, ricordi'.³⁹ Dall'altra parte cambia continuamente il bilancio dell'importanza delle varie caratteristiche del personaggio; a volte si trovano addirittura delle caratteristiche nuove o cambia il significato di una medesima caratteristica.⁴⁰ Infatti, in ogni epoca si guarda il mondo da una prospettiva diversa, cambia l'enfasi e si rivelano elementi sempre diversi. 'Alle caratteristiche costanti che permettono di individuarli e ne definiscono l'essenza, ricondotta a istanze fondamentali e universalmente condivisibili (la pietà, l'astuzia, il fascino seducente, la devozione, l'istinto di sopravvivenza, l'altruismo e l'egoismo), corrispondono le potenzialità indistinte, attualizzabili in forme diverse a seconda delle epoche storiche e dei sistemi culturali.'⁴¹ Cosicché una volta definiti i tratti distintivi di un certo personaggio, si possono collegare alle caratteristiche di un'epoca, che un secolo dopo possono essere cambiate e coincidono con altre caratteristiche della stessa o di un'altra figura.⁴²

Ritorniamo adesso al personaggio di Narciso: quali caratteristiche aveva Narciso nel mito originale e come sono state successivamente mutate? È rilevante determinare ora una serie di elementi caratteristici del mito di Narciso per poi analizzare nei prossimi capitoli come questi elementi sono stati riutilizzati o adattati in alcune opere nell'alto e tardo Medioevo nella letteratura francese e italiana.

Il mito di Narciso è composto di due parti: nella prima parte la ninfa Eco gioca un ruolo importante e nella seconda parte, dal verso 407 in poi, si parla soprattutto di Narciso e del suo specchiarsi nell'acqua. Il primo elemento caratteristico è la ninfa Eco, che viene

³⁶ *Ibidem*

³⁷ *Ibidem*

³⁸ Ivi, p. 21

³⁹ M. Polacco, *op.cit.*, p. 42

⁴⁰ Ivi, pp. 42-43

⁴¹ Ivi, p. 43

⁴² *Ibidem*

descritta come una ninfa dei monti chiacchierona, una delle Oreadi.⁴³ Eco venne punita da Giunone per il tentativo di distrarla dalle scappatelle di Giove con la sua cascata di parole. La sua punizione consisteva nell'essere costretta a ripetere le ultime parole degli altri. Le ripetizioni nel 'dialogo' tra Narciso e Eco all'inizio del mito prefigurano sia il riflesso di Narciso che seguirà nella seconda parte della storia che un importante Leitmotiv, cioè la tensione tra illusione e realtà. Alla fine della prima parte vediamo che Eco viene rifiutata crudelmente dal bel Narciso, motivo per cui Eco si strugge dal dolore, e questo è un preludio a quello che succederà dopo a Narciso stesso. Il personaggio di Eco viene dunque utilizzato da preludio importante a quello che avverrà e contiene il motivo dell'illusione nella sua trasformazione nel fenomeno dell'eco.

Nella seconda parte del mito bisogna notare che Narciso si riconosce piuttosto tardi nell'immagine riflessa nell'acqua e quindi che non nasce subito un amore per se stesso. Quando Narciso vede l'immagine nell'acqua non si rende conto che è solo un riflesso e non una persona in carne e ossa; e per di più non si rende affatto conto che sta guardando se stesso. Dunque non si innamora in prima istanza di se stesso, ma di un bel giovane. Dopo vani tentativi di sedurre questo 'giovane' e di convincerlo della sua bellezza, capisce che vede la propria faccia e dopo un breve momento di disperazione capisce che è un amore impossibile e che sarà fatale. In questa scena si trovano vari motivi: nella prima parte della scena l'immagine statica dell'ambiente e di Narciso stesso, annunciata dalla parola 'error', dopodiché l'autore si rivolge direttamente al giovane per avvisarlo della situazione ingannevole. Narciso poi pronuncia un monologo rivolto agli alberi. Poco prima del riconoscimento di se stesso c'è un continuo riflesso di azioni (abbracciare, sorridere, piangere, parlare) attraverso l'uso delle stesse parole, seguito dalla presa di coscienza 'iste ego sum', ora non più ingannato ('fallit') dalla propria 'imago' (v. 463).

In terzo luogo sono importanti i motivi legati alla metamorfosi stessa: un giovane rifiutato maledice Narciso augurandogli di non raggiungere mai l'amore e questo desiderio viene esaudito dalla Dea della vendetta, Nemese. La richiesta segue direttamente all'episodio di Eco, che però non è quella che lo maledice; Narciso viene maledetto invece da un personaggio maschile, il che evoca il rapporto omosessuale. Siccome Narciso risponde in modo arrogante a chi lo ama, non lo apprezza e non vuole sapere niente dell'amore, viene maledetto e infine punito. Anche i motivi dell'amore irraggiungibile, il rifiuto, la vendetta e la punizione sono quindi importanti in questo mito.

⁴³ M. Bettini, E. Pellizer, *op.cit.*, p. 59

La metamorfosi finale viene descritta solo negli ultimi due versi nei quali viene raccontato che il corpo di Narciso a un tratto è introvabile e che sulla riva si è trovato un fiore dal cuore giallo dorato circondato da petali bianchi; anche questa metamorfosi però viene già annunciata dalle tante ‘similes’ e dalle allusioni all’acqua, ai colori e alle caratteristiche statiche dell’ambiente e della statua, in cui si può riconoscere il fiore in cui alla fine Narciso si trasformerà (‘fiamme, fiaccole, acque argentee, sole, immobile e impassibile come una statua scolpita nel marmo di Paro, la splendida bocca, il rossore misto al candore di neve, fuoco, il petto [...] come le mele un po’ bianche e un po’ rosse, o come l’uva non ancora matura [...] colore di porpora, la bionda cera; il suo colore non è più misto di bianco e di rosso’). In alcuni versi prima del verificarsi della metamorfosi si legge però che Narciso, attraversando lo Stige verso gli Inferi, si guarda ancora la faccia nell’acqua del confine tra il regno dei vivi e quello dei morti. È dunque diventato sia un narciso sulla riva che un’anima negli Inferi.

Gli attributi fissi di Narciso sono la sua bellezza e giovinezza, il riflesso illusorio nell’acqua, l’amore per se stesso e la metamorfosi in una nuova forma di vita: il narciso. Di solito la metamorfosi è una trasformazione verso una forma più bassa, ma a volte anche verso una forma più alta (Deucalione e Pirra o Ercole).⁴⁴ La nuova forma di vita spesso rappresenta la caratteristica dominante del personaggio durante la sua vita.⁴⁵ I motivi secondari sono Eco, il rifiuto dell’amore, la vendetta, la passione, l’amore irraggiungibile, l’omosessualità e infine la morte.

1.4. ALTRE VERSIONI ANTICHE: CONONE E PAUSANIA

Già nell’antichità si trovano variazioni sul mito; la versione di Ovidio, che è la prima versione elaborata, si è diffusa nella letteratura, nell’arte e nella musica dei secoli successivi ed è diventato così il mito che conosciamo tutti. La versione più antica del mito di Narciso a noi nota è però quella di Conone⁴⁶, uno scrittore greco contemporaneo di Ovidio, che l’ha incluso nelle sue *Narrazioni*, una raccolta dei miti di tutta la Grecia.⁴⁷

⁴⁴ S.A. Brown, *op.cit.*, pp. 15-16

⁴⁵ Ivi, p. 16. Il narciso di solito si trova a riva, con il calice pendente sull’acqua; ha inoltre caratteristiche narcotiche e, se mangiato, il fiore è velenoso per l’uomo, come per Narciso lo era la sua stessa immagine.

⁴⁶ Questo autore era un contemporaneo di Ovidio che probabilmente ha vissuto a Atene.

⁴⁷ M. Bettini, E. Pellizer, *op.cit.*, p. 46: Questa prima versione, in lingua greca, narra di un adolescente bello di nome ‘Narkissos’ proveniente da Tespia nella Beozia, che disdegnava il dio Eros e respingeva tutti quelli che lo amavano, cosicché l’incessante Amenia venne portato all’esasperazione e lui si trafisse con una spada regalatagli dal Narkissos. Non lo fece però prima di aver invocato un dio, con tutta probabilità Eros, perché lo vendicasse. Dopo troviamo Narkissos presso una fonte limpida a contemplare la sua bella immagine riflessa nell’acqua, dove, sopraffatto dalla disperazione e condannandosi per il dolore provocato a Amenia, Narkissos si uccide. Dal

Nel II secolo dopo Cristo il geografo Pausania offre un'altra breve versione⁴⁸ del mito in cui viene menzionato il luogo della fonte, il Canneto (*Donakon*), che secondo Pausania si chiamava 'Fonte di Narciso'.⁴⁹ Le caratteristiche principali a cui venne associato il narciso nell'antichità furono la morte, il veleno e la seduzione; era comune usare corone di narcisi come decorazione per funerali.⁵⁰

1.5. LA RISCOPERTA DI OVIDIO NEL MEDIOEVO: L'AETAS OVIDIANA

All'inizio del Cristianesimo Ovidio venne disprezzato, perché appartenente ai poeti pagani; nei secoli posteriori viene letto, ma la sua popolarità è superata di gran lunga per esempio da Orazio, Virgilio e addirittura Lucano.⁵¹

Il IX e X secolo vengono chiamati anche i secoli di Virgilio, il XII⁵² è invece noto come 'l'aetas ovidiana'; in quel periodo Ovidio si cimenta con Virgilio e Orazio⁵³: '[...]from the twelfth century onwards Ovid has had a more wide-ranging impact on the art and culture of the West than any other classical poet.'⁵⁴ Alla fine del secolo era noto non solo ai poeti latini ma anche più lontano, per esempio 'in centers of culture dominated by the aristocratic circles, among the Troubadours and Minnesänger, and the poets of northern France', dove nel XIII secolo diventò il poeta latino più letto.⁵⁵ Dante situa Ovidio nel Limbo (dai pagani, perché era nato prima di Cristo) dove si trova in compagnia di Omero, Orazio e Lucano.⁵⁶ Una delle ragioni per cui la popolarità di Ovidio aumenta fortemente nel XII secolo è la popolarità dell'amore cortese.⁵⁷

momento in cui il mito si diffuse, nacque un vero e proprio culto di Eros a Tespia come pure la storia che il narciso germogliò per la prima volta dalla terra su cui il sangue di Narkissos aveva scorso.

⁴⁸ Lo scrittore aggiunge che trova ridicolo il fatto che una persona che ha l'età di innamorarsi non sia capace di distinguere un'immagine riflessa da un uomo vero e proprio, non considerando le vicende come appartenenti alla sfera mitologica, ma come una storia realmente accaduta. L'autore cita ancora un'altra versione (più probabile secondo lui), meno conosciuta, nella quale Narciso ha una sorella gemella, che è il suo ritratto e di cui s'innamora. Quando muore lei, Narciso si reca sovente presso una fonte per guardare la sua immagine riflessa, della quale capisce che è lui medesimo, ma in cui trova consolazione, perché l'immagine assomiglia alla sorella come due gocce d'acqua. Per quanto riguarda il narciso, Pausania sostiene che venne trovato già molto prima nella narrativa, cioè come attributo fisso nella storia di Kore/Persefone, la figlia di Demetra degli scrittori famosi Plutarco e Pamfo.

⁴⁹ M. Bettini, E. Pellizer, *op.cit.*, pp. 45, 50, 71

⁵⁰ G. Rosati, *Narciso e Pigmaliione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze, Sansoni Editore, 1983, p. 14

⁵¹ H. Fränkel, *op.cit.*, p. 169

⁵² *Ibidem*: si potrebbe dire anche il XIII

⁵³ Ivi, p. 2

⁵⁴ AA. VV., *Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, edited by C. Martindale, University of Sussex, Cambridge University Press, 1988, p. 1

⁵⁵ H. Fränkel, *op.cit.*, p. 2

⁵⁶ *Ibidem*

⁵⁷ G. Highet, *op.cit.*, pp. 59-60

Anche nei secoli successivi Ovidio è stato letto e usato numerose volte da numerosi scrittori tra cui Chaucer, Shakespeare, Milton, Pope, Goethe e Proust, ma è servito da ispirazione anche per numerose composizioni musicali e opere d'arte.⁵⁸ Ovidio aveva una grande fantasia, spesso visiva e plastica, e perciò diventava oggetto d'ispirazione anche per pittori e scultori.⁵⁹ Ovidio stesso nella strofa finale del suo capolavoro aveva già previsto questi sviluppi: “mi leggeranno le labbra del popolo e, grazie alla Fama, se c'è qualcosa di vero nelle profezie dei poeti, vivrò per tutti i secoli.”⁶⁰

⁵⁸ AA.VV., *Ovid renewed*, p. 1 e S.A. Brown, *op.cit.*, p. 9

⁵⁹ AA.VV., *Ovid renewed*, p. 6

⁶⁰ Ovidio, *op.cit.*, p. 731

Capitolo 2: Narciso nel Duecento e nel Trecento in Francia

2.1. NARCISO NEL DUECENTO IN FRANCIA

Nei prossimi capitoli analizzerò quali elementi del mito di Narciso emergono nella Francia e nell'Italia del dodicesimo e tredicesimo secolo, per poi vedere quali cambiamenti subisce la storia di Narciso e quali influenze possono esserci state fra la letteratura francese e italiana. Ho scelto questo periodo, perché risulta quello più interessante e più proficuo per studiare le possibili influenze della tradizione classica e delle opere francesi sulla letteratura italiana; vediamo come il mito di Narciso nel Medioevo appare per la prima volta in un contesto diverso di quello classico e così acquisisce un altro significato. Anche se esistono numerosi frammenti brevi risalenti all'undicesimo, dodicesimo e tredicesimo secolo in cui appare il personaggio di Narciso, come per esempio nel *Roman d'Alexandre*, nel *Narcissus*, nel *Integumenta Ovidii* di Giovanni di Garlandia e ne *L'Ovidius moralisatus* di Pierre Bersuire⁶¹, ho scelto di limitarmi perlopiù all'analisi di grandi opere, proprio con l'intenzione di evitare un'analisi troppo frammentata. 'La favola ovidiana di Narciso[...]era largamente diffusa nella letteratura provenzale e in quella francese, come attestano rispettivamente il romanzo *Flamenca*[...]e il *Narcissus*, uno dei *lais* di ispirazione ovidiana del secolo XII.'⁶² Ma la prima grande opera medievale in cui figura Narciso è il *Roman de la Rose*. L'importanza storico-culturale di questo libro, dell'*Ovide moralisé*, della *Divina Commedia* e delle opere di Boccaccio, in cui il mito di Narciso gioca un ruolo assai importante, mi ha spinto a limitarmi a questi testi per fare un'analisi approfondita.

2.1.1. ROMAN DE LA ROSE

Secondo Highet è impossibile capire la letteratura del Medioevo senza aver letto le seguenti opere: la *Divina Commedia*, i *Canterbury Tales* e il *Roman de la Rose*; quest'ultima opera è per Highet il più importante 'love-romance' del Medioevo.⁶³ L'enorme importanza del *Roman de la Rose* viene sottolineata dai numerosi manoscritti tramandatici (quasi trecento) e dalle

⁶¹ Scritto in latino circa dieci anni dopo l'*Ovide moralisé*. Lo scrittore è anche conosciuto con altre versioni del nome suo, come 'Petrus Berchorius'. L. Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund, Gleerups, 1967, p. 98

⁶² Anonimo, *Novellino e conti del Duecento*, a.c.d. S. Lo Nigro, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1963, p. 128

⁶³ G. Highet, *op.cit.*, p. 62

prime traduzioni (per esempio di Chaucer), oltre che dalla sua influenza sulla letteratura dei secoli successivi, che si vede nelle opere di Villon, Ronsard e Deschamps.⁶⁴

Questo poema didattico è un'opera unica nella storia della letteratura, in quanto scritta da due autori vissuti a distanza di cinquant'anni l'uno dall'altro e aventi ciascuno uno stile completamente diverso. La prima parte è stata scritta da Guillaume de Lorris tra il 1225 e il 1230⁶⁵ ed è composta da 4.028 versi.⁶⁶ Gli altri 17.722 versi sono stati aggiunti all'incirca quarant'anni dopo da Jean de Meun.⁶⁷

Il narratore comincia la storia con un sogno allegorico che ha avuto a vent'anni, in cui la personificazione dell'Amore gli ordina e lo supplica di raccontare questo sogno. Chiama l'opera il *Roman de la Rose*, perché essa comprende l'intera arte dell'amore, che si può interpretare come un riferimento diretto all'*Ars amatoria* di Ovidio, che nella Francia di quei tempi era molto conosciuta.⁶⁸ Il narratore, personificato da 'Amant', nella sua ricerca della rosa incontra vari personaggi allegorici, come 'Bell'Accoglienza', 'Vergogna', 'Gelosia' e 'Orgoglio' e infine raggiunge il suo scopo, cioè di cogliere il fiore desiderato.

2.1.2. ANALISI DELLA PARTE DI GUILLAUME DE LORRIS

Il mito di Narciso lo ritroviamo in vari luoghi nel *Roman de la Rose*; nella prima parte troviamo Amant presso la 'Fontana di Narciso', l'episodio centrale in questa parte in cui il mito di Narciso è l'unico riportato da De Lorris, al contrario dei tanti miti che troviamo nella seconda parte di De Meun. Vediamo ora punto per punto come i motivi del mito di Narciso riappaiono nel *Roman de la Rose*.

Nel cuore della prima parte del testo di De Lorris troviamo in primo luogo Amant, arrivato in un bel luogo vicino a una fontana sotto un pino (v. 1427⁶⁹). Poco prima Amant ha esplorato il giardino (di Dedit) dove certi elementi già ricordano il luogo dove finì Narciso nella versione ovidiana: gli alberi sono così alti e vicini da proteggere l'erba, cosicché il sole non la può danneggiare; 'Sor l'erbres fresche verdeiant. / Il ot par leus cleres fontaines[...]cui les arbres faisoient ombre' (vv. 1382-1385, cors.agg.), seguito da 'S'i ot flors blanches e vermeilles / de jaunes en i ot vermeilles' (vv. 1405-1406, cors. agg.); ciò ci riporta al testo

⁶⁴ G. de Lorris, J. de Meung, *De Roman van de Roos*, trad.: Ernst van Altena, Baarn, Ambo-Klassiek, 1991, p. 7

⁶⁵ Ivi, p. 8

⁶⁶ M. Luria, *A Reader's Guide to the Roman de la Rose*, Hamden, Connecticut, Archon Books, 1982, p. 3

⁶⁷ G. de Lorris, J. de Meung, *op.cit.*, pp. 7,8,10

⁶⁸ Ivi, p. 569

⁶⁹ G. de Lorris, J. de Meun, *Le Roman de la Rose, publié d'après les manuscrits par Ernest Langlois*, Paris, Librairie de Firmin-didot et C^{ie}, 1912

ovidiano: ‘l’erba nutrita dalle acque vicine, e un bosco che non lasciava che il sole riscaldasse l’ambiente’ (vv. 411-412) e il fiore in cui si trasforma Narciso in Ovidio: ‘un fiore dorato in mezzo, circondato da petali bianchi’ (vv. 510). Poi il narratore promette che non ci importunerà con qualche storia: ‘ne vos tendrai pas longue fable / dou leu plaisant e delitable; orendroit m’en covendra taire, car je ne porroie retraire / dou vergier toute la biauté / ne la grant delitableté; [...] dou vergier cerchié e veü’ (vv. 1411-16,19), dove l’enfasi è di nuovo su alcuni elementi, come una non troppo lunga (come in Ovidio) ‘fable’ (sinonimo per mito / favola), il piacevole e meraviglioso luogo (di nuovo ribadito dalla ripetizione di delitableté), dove Amant voleva vedere tutto; c’è anche un’allusione alla caccia attraverso il dio dell’Amore, che ‘m’aseü, / endementiers agaitant, con li venierres⁷⁰ qui atent / que la beste en bon leus e mete / por laisser aler la saite⁷¹.’ (vv. 1420-1424). Arrivato alla fonte, Amant vede un bacino tondo di marmo con l’iscrizione ‘iluec desus se mori li bias Narcisus’ (vv. 1437-38), dopodiché viene descritta brevemente la storia di Narciso.

L’inizio del mito ovidiano, con la nascita di Narciso e la profezia di Tiresia, non viene riportato. Si comincia sì con Eco, non più una ninfa bensì ‘une haute dame’ (e Narciso è ‘uns damoisiaus’); il suo essere chiacchierone non viene menzionato, così come la punizione che ne consegue, e neanche la metamorfosi in pietra e nell’eco. Invece del giovane sconosciuto della versione ovidiana, ora Eco è colei che maledice Narciso, poiché lui non le aveva mai dato alcun segno o nessuna parola d’amore, nonostante lei lo avesse supplicato e pregato, risultando nella morte di Eco per questa umiliazione. Poco prima, alla fine della sua vita, lei si rivolge a Dio implorandolo di far capitare a Narciso un amore impossibile come quello da lei vissuto, un amore cui non ci si può opporre, perché solo in questo modo un uomo prova dolore, quando la sua fedeltà viene rifiutata con segni di disprezzo. Un elemento nuovo è la fedeltà che Eco aggiunge nella sua maledizione.

Qui non troviamo un dialogo tra i due personaggi, Eco e Narciso, cosicché non possiamo vedere degli effetti echeggianti nella loro conversazione. Secondo Hult⁷² possiamo individuare delle analogie tanto tra l’amore impossibile e la conseguente morte (che vengono raccontati dal proprio punto di vista nei versi 1444-1468 e 1469-1496) di Eco e Narciso quanto nelle parole usate, rispettivamente: ‘Si en ot tel duel en tel ire’ (v. 1454), ‘[...] Qu’ele

⁷⁰ Cacciatori

⁷¹ Saetta/freccia

⁷² D.F. Hult, *The Allegorical Fountain: Narcissus in the “Roman de la Rose”*, in “*Romanic Review*”, 72:2 (1981:Mar.), pp. 125-148, pp. 132-133

fu morte senz respit' (v. 1456) nelle parole di Eco, 'Il perdi d'ire tot le sen, e fu morz en poi de termine' (vv. 1502-03) in quelle di Narciso.⁷³

Nel *Roman de la Rose* non viene menzionato il fatto che Narciso si riconosce; c'è invece l'analogia del vedere riflessa un'immagine maschile ('Qu'il cuida veoir la figure / d'un enfant bel a desmesure', vv. 1487-88), fatto notevole se si pensa che nel Duecento e nel Trecento, al contrario dei secoli precedenti, non vi è molta tolleranza nei confronti dell'omosessualità, e dato che nel *Lai de Narcisus*, noto a De Lorris, questa immagine riflessa diventa femminile.⁷⁴ L'amor proprio di Narciso e la conseguente morte vengono accennati molto brevemente: 'Qu'il musa tant a la fontaine / qu'il ama son ombre demaine, si en fu morz a la parclose' (vv. 1493-1495).

Le metamorfosi di Eco e Narciso vengono ambedue tralasciate nel *Roman de la Rose*; dopo la morte del giovane si è attuato il desiderio vendicativo di Eco: 'Ensi si ot de la meschine, qu'il avoit devant escondite, son guerredon e sa merite.' (vv. 1505-07); e così Narciso ha dovuto pagare per il suo comportamento. Subito dopo vi è un'aggiunta di De Lorris, un monito, non rivolto agli uomini, come ci si aspetterebbe dopo la vendetta di Eco e la sorte di Narciso, ma alle donne: "Dames, cest essemple aprenez, / qui vers voz amis mesprenez; / Car, se vos les laissez morir, / Deus le vos savra bien merir." (vv. 1507-10). In questo Hult vede un'applicazione universale dell' 'essemple': non considerando Eco come figura narrativa, ma come complemento di Narciso nella loro passione analoga per quanto riguarda l'aspetto distruttivo, il mito non è solamente applicabile al sesso maschile, ma pure a quello femminile e così ci spinge 'to universalize the tale in our minds'.⁷⁵ Anche nel testo ovidiano abbiamo visto che l'autore fa sentire la propria voce per avvertire Narciso dell'illusione nei versi 432-436. Potremmo vedere nel monito rivolto alle donne nel *Roman de la Rose* un avvertimento per poter prevenire ciò che è successo a Narciso e Eco, dicendo che si deve badare a non comportarsi in modo altezzoso in materia d'amore. Tutto ciò che rimane di Narciso in quest'opera non è un fiore sulla riva, ma un'epigrafe in marmo, insomma delle parole. Hult⁷⁶ vede (forse troppo) nel verso 1574, 'Don il jut puis morz tot envers',⁷⁷ ancora

⁷³ Ivi, p. 132. Hult dice che non è fortuito l'uso dei verbi premonitori 'sentire' e 'vedere' di Eco: 'ele s'oï escondire' (v. 1453) e Narciso 'vit qu'il ne porroit/acomplir' (v. 1497).

⁷⁴ M.P. Harley, *Narcissus, Hermaphroditus, and Attis: Ovidian Lovers at the Fontaine d'Amors in Guillaume de Lorris's "Roman de la Rose"*, in "PMLA", 101:3 (1986:Mag.), pp. 324-337, p. 331

⁷⁵ D.F. Hult, *op.cit.*, p. 146

⁷⁶ Ivi, p. 144

⁷⁷ Supino

un altro significato, ovvero ‘en vers’;⁷⁸ così la metamorfosi di Narciso qui non risulta in un fiore ma in parole (l’epigrafe nel bacino).

I motivi della riflessione, dell’inganno o dell’illusione e dell’amore, li vediamo ritornare prima e dopo il riferimento alla fonte di Narciso nella riflessione di Amant. Dopo questo riferimento, quando Amant guarda nell’acqua, dove una volta si specchiava anche Narciso, ci vede il seguente (come già prima nel racconto quando si specchiava nel fiume): ‘De la fontaine m’apressai; Quant je fui près, si m’abassai, por veoir l’eve⁷⁹ qui coroit, e la gravele qui paroît au fonz, plus clere qu’argenz fins[...]Tot entor croist l’erbe menue’(vv. 1523-1527, 1533). Vediamo elementi analoghi al mito di Narciso di Ovidio, come quando il protagonista, proprio come nelle *Metamorfosi*, vede l’acqua limpida e argentea, circondata dall’erba (‘fons erat inlimis, nitides argenteus undis [...] gramen⁸⁰ erat circa’, vv. 407, 411). Già all’inizio del *Roman de la Rose* vi era stato un momento in cui Amant si specchia: ‘Vers une riviere m’adrece [...] come puiz ou come fontaine [...] A regarder le leu plaisant, de l’eve clere e reluisant⁸¹ / mon vis rafreschi e lavai; si vi tot covert e pavé / le fonz de l’eve de gravale.’ (vv. 104, 111, 117-121). Quando Amant arriva al fiume, proprio all’inizio dell’opera, vede il fondo di ghiaia, e subito dopo l’erba verde della riva, l’acqua ancora ‘covert e pavé’; ma quando guarda nella fonte di Narciso più avanti nel romanzo, vede l’acqua come faceva Narciso: ‘la gravele qui paroît au fonz, plus clere qu’argenz fins’(vv. 1526-27).

Secondo Knoespel⁸² De Lorris ha studiato bene il testo ovidiano, tra l’altro perché in entrambi i testi si può dedurre un processo di una visione spaziosa che si restringe a una vista limitata, ma più chiara, più esatta: il testo latino va dall’astratto allo specifico zumando da ‘*visae conreptus imagine formae*’ (‘rapito dalla dolcissima immagine vista’, v. 416, cors. agg.) a ‘*vultu*’⁸³ (v. 418, cors. agg.) a ‘*sua lumina, sidus*’⁸⁴ (v. 420, cors. agg.). Nell’opera francese questa progressione comincia da ‘gravele’ e si focalizza su ‘*deus doiz crueses e parfondes*’⁸⁵ per finire con ‘*deus pierres de cristal*’ (vv. 1526-1538, cors. agg.). Si può anche vedere che l’autore mette in risalto l’effetto speculare attraverso l’uso della doppia rima finale in punti importanti con parole significative riferendosi ai riflessi nel testo ovidiano in cui si

⁷⁸ In versi

⁷⁹ L’acqua

⁸⁰ L’erba

⁸¹ Splendente/sfavillante

⁸² K.J. Knoespel, *Narcissus and the Invention of Personal History*, New York & London, Garland publishing, Inc., 1985, p. 79

⁸³ Volto

⁸⁴ I suoi occhi/lumi come una binaria/stella doppia

⁸⁵ Due condotte profonde

sente quest'enfasi attraverso le ripetizioni e la sintassi:⁸⁶ 'Au fonz, plus clere qu'argenz fins. / De la fontaine c'est la fins' (vv. 1527-28) e 'Qui en cel miroer se mire / ne puet avoir garant ne mire / que tel chose a ses iauz ne voie / qui d'amer l'a tost mis en voie.' (vv. 1575-78), per cui si può citare il latino 'dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit, / dumque bibit, visae conreptus imagine formae' e 'Se cupit inprudens et, qui probat, ipse probatur, / dumque petit, petitur pariterque accendit et ardet.' (vv. 415-16 e 425-26). In base a tutti questi dettagli nel testo di De Lorris possiamo affermare che l'autore ha esaminato da vicino il mito originale e che ha concatenato in una maniera complessa il tema del rispecchiarsi nel fiume e nella fonte.⁸⁷

Poi Amant vede nella fonte 'deus pierres de cristal, qu'a grant entente remirai' (v. 1538), pietre che riflettono centinaia di colori per la luce del sole. 'Si sont li cristal merueilleus / e tel force ont' (vv. 1549-50); poi il narratore torna di nuovo sul tema dell'esempio, questa volta riguardante i cristalli nella fonte: 'Un essemple vos vueil apprendre: Aussi con li miroers montre / les choses qui sont a l'encontre, / e i voit l'en senz couverture [...] Que li cristal, senz decevoir, / tot l'estre dou vergier encusent / a ceus qui dedenz l'eve musent [...] L'une moitié dou vergier voient [...] Con s'ele iert es cristaus portraite.' (vv. 1554-57, 1560-62, 1564, 1570). La funzione dei cristalli è contraria a quella della fonte di Narciso, che gli rimbalzava un'immagine fallace; questi due cristalli sul fondo del bacino hanno una forza così intensa che rendono minuziosamente tutto il giardino, 'senz couverture e senz decevoir'; ma soltanto una metà del giardino.

Ora l'autore passa a una parte in cui si parla del lato pericoloso e ingannevole dello specchio, dopo la parola 'portraite' (v. 1570) (significativa in questa parte sui cristalli, perché si riferisce anche a un'immagine di una persona, e così si potrebbe vedere un'allusione al mito di Narciso). Si allude allo specchio come 'miroers perilleus' di 'Narcisus li orgueilleus' (vv. 1571-72). Poco dopo viene chiamato la 'Fontain d'Amors' che ha ingannata già tanti 'damoiseles e damoisiaus' e ciascuno che si è specchiato in questa fonte spetta la stessa sorte, cioè la rovina e la distruzione e poi a una morte certa. In questa parte appare anche un'altra figura mitologica, Cupido, figlio di Venere, il quale ha sparso la semenza dell'amore, 'd'Amors la graine' (v. 1589), che risulta nei fiori vicino alla fonte attorno alla quale il dio d'amore ha gettato le sue reti.

Segue nuovamente un passaggio al quale l'autore ci prepara dicendo che racconterà la verità sulla fonte come non l'abbiamo mai sentita prima, in modo chiaro e arguto: 'La verité

⁸⁶ K.J. Knoespel, *op.cit.*, pp. 78-79

⁸⁷ Ivi, p. 79

de la matere / quant j'avrai espos le mistere.' (vv. 1601-02). Quindi torniamo ad Amant, che ha lo sguardo fisso sulla sorgente. Come risultava già dal frammento precedente, in cui vediamo come lo specchio d'acqua produrrebbe su ognuno gli stessi effetti, anche Amant non ne è immune: 'Adès me plot a demorer/ a la fontaine remirer [...] Cil miroers m'a deceü' (vv. 1603-04, 1609). Quindi lo specchio ha avuto l'effetto contrario a quello che viene nominato nel primo brano; infatti, prima avevamo letto che il suo effetto sarebbe 'senz decevoir'; ora il protagonista è, come Narciso, in preda all'immagine che ha visto nella fonte, ma nel caso di Amant l'immagine che ha visto diventerà la sua meta (e allo stesso tempo il soggetto del libro) che invece non lo porterà alla morte.

Ma che cosa vede Amant nella superficie dell'acqua? Ciò ci viene rivelato adesso e la ricerca di quell'oggetto occupa tutto il resto del romanzo. 'Ou miroer, entre mil choses, / choisi rosiers chargiez de roses' (vv. 1615-16); Amant viene sorpreso dall'abbondanza di rose, che suscita in lui un sentimento di furore: 'Quant cele rage m'ot surpris, / dont maint autre ome ont esté pris' (vv. 1623-24). Un momento dopo egli ha scelto la sua rosa e il dio d'Amore è in guardia con l'arco teso, gli scocca la sua freccia: 'L'arc, qui estoit forz a merveille, / e traist a moi par tel devise/ que par mi l'ueil m'a ou cuer mise/ la saiete par grant roidor.' (vv. 1692-95). Notevole è il fatto che Amant viene colpito negli occhi, dopodiché cade supino così come viene precedentemente detto di Narciso in questa opera ('C'est li miroers perilleus, / ou Narcisus li orgueilleus/ mira sa face e ses iauz⁸⁸ vairs, / don il jut puis morz toz envers.', vv. 1571-74). C'è una grande differenza palese: Amant non muore, ma la sua vita comincia ora nella sua ricerca dell'Amore attraverso la rosa. Se troverà questa rosa, essa gli restituirà la sua vita: 'Mais vers le bouton me traioit/ Mes cuers, qui aillors ne beoit: / Se je l'eüsse en ma baillie, / Il m'eüst rendue la vie.' (vv. 1727-30). Finché non avrà raggiunto tale obiettivo sarà completamente in preda dell'Amor ('Vassaus, pris es', v. 1884), e la sua condizione viene rappresentato come elemento della società medievale, cioè quello del vassallo.

2.1.3. ANALISI DELLA PARTE DI JEAN DE MEUN

Jean de Meun usa nella sua parte del libro (quadrupla rispetto a quella del suo predecessore) una moltitudine di miti tratti dalle *Metamorfosi* (pressappoco il dieci per cento dell'intero libro contiene materiale ovidiano)⁸⁹, mentre De Lorris riporta soltanto il mito di Narciso.⁹⁰ Secondo

⁸⁸ Occhi

⁸⁹ F. Munari, *Ovid im Mittelalter*, Zürich und Stuttgart, Artemis, 1960, pp. 29-30

Brownlee 'l'esemple' che De Lorris mette nel suo racconto su Narciso viene ampliato da De Meun nella parte moraleggiante dopo il mito di Adone, ma viene anche completato, nel senso che De Meun rivolge la sua morale agli uomini invece che alle donne per dare così un monito universale su come si devono comportare nell'amore cortese.⁹¹

L'autore della seconda parte utilizza il mito di Narciso diversamente da Guillaume de Lorris. Ciò si osserva nel nuovo significato che Eco assume rispetto al mito ovidiano: Eco nel discorso di 'Raison' viene rappresentata come una specie di specchio nei riguardi di Amant mediante il mito di Narciso.⁹² Raison si offre ad Amant come amante dicendo che lei è talmente nobile che non ha paragoni e poi: 'Regarde ci quele forme a / et te mire en mon cler visage. / N'onques pucele de parage n'ot d'amer tel bandon con gié' (vv. 5788-91);⁹³ lo invita esplicitamente a 'mirarsi' nel suo volto chiaro e si vanta di poter amare più intensamente di chiunque altro (come Eco ad esempio, che poco dopo viene caratterizzata proprio dalla parola 'pucele'(v. 5805).

Invece di attenersi alla funzione del mito originale, come la fonte illusoria in cui Narciso si specchia e la ninfa chiacchierona Eco, in quest'opera l'oggetto riflesso viene collegato alla figura di 'Raison' che chiede se Amant vuole specchiarsi nella sua faccia limpida e se la vuole amare; tutto questo non avrà ripercussioni negative dato che lui verrà messo sotto la protezione di suo padre (Dio) e insieme verranno nutriti da Lui: 'ja n'en seré, ce dit, blamee; / ne de blame n'avras tu garde, / ainz t'avra mes peres en garde / et norrira nos .II. ensemble.' (vv. 5794-97). Lei non riceve una risposta diretta di Amant e quindi gli chiede di esprimere i suoi pensieri e di dirle che ne pensa: 'Di je bien? Respon, que t'en semble?' (v. 5798). Si ricordi che in Ovidio Narciso fa delle domande quando non rispondono né Eco né la sua immagine riflessa. 'Raison' paragona i seguaci dell'amore a dei folli: 'Li dieux qui te fet foloier, / set il ses genz si bien poier? / Leur apparaille il si bons gages / aus fols dom il prent les homages?' (vv. 5799-5802); tramite il suo ragionamento 'Raison' prova a convincere Amant a scegliere lei, ma senza riuscirci poiché lui è preso dal 'fol'amor' e quindi non ascolta la ragione.

Il confronto finisce (anche qui, come prima da De Lorris) con un monito di 'Raison' stessa: Amant non deve respingerla altrimenti si ritorcerà quando 'puceles qui sunt refusees, / quant de prier ne sunt usees, / si con tu meïmes le prueves / par Equo, sanz querre autres

⁹⁰ K. Brownlee, *Orpheus' Song Re-sung: Jean de Meun's Reworking of "Metamorphoses", X*, in "Romance Philology », 36:2 (1982:Nov.), pp. 201-209, p. 202

⁹¹ *Ibidem*

⁹² K.J. Knoespel, *op.cit.*, p. 95

⁹³ G. de Lorris, J. de Meun, *Le Roman de la Rose, publié par Félix Lecoy, Tome I*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1983

prueves.’ (vv. 5805-08). Avendo Eco maledetto Narciso nella prima parte (quella di De Lorris), il protagonista deve conoscere le conseguenze di tale rifiuto. Si potrebbero vedere degli effetti di risonanza poiché le parole ‘con tu meïmes’⁹⁴ (v. 5807) sono contrapposte alla parola ‘Eco’ e viene usata la stessa rima finale per cui viene sottolineata la parola ‘prueves’⁹⁵ (come succedeva già prima nel discorso di ‘Raison’ quando si vedono le rime finali ripetersi nella parola ‘forma’ (vv. 5787-88) (enfasi sull’immagine) e dopo nella parola ‘garde’ (vv. 5795-96) (enfasi sull’avvertimento) e in generale l’enfasi cade sull’atto di vedere). Knoespel⁹⁶ sostiene che legando Eco a ‘Raison’ nel discorso di quest’ultima viene creato un legame evidente tra ‘vision and speech’, dato che attraverso le domande di ‘Raison’ viene accentuato maggiormente l’uso della lingua per mezzo del processo mentale, ma contemporaneamente ‘Raison’ dice che Amant deve guardarla bene, alludendo così all’uso della vista.

Narciso figura ancora due volte nella parte di De Meun, alla fine del libro, quando la fonte nel giardino di Dedit funge da contrasto con la fonte della vita nel giardino paradisiaco. Eco non si trova e anche Narciso entra in scena solo brevemente come ‘vittima’ della fonte, che qui ha la stessa caratteristica come nella parte di De Lorris (v. 1571: C’est li miroers perilleus): ‘C’est la fontaine perilleuse/ tant amere et tant venimeuse / qu’el tua le biau Narcisus / quant il se miroit iqui sus.’(vv. 20379-82). In questo brano si trattano quindi soprattutto le qualità negative della fonte d’Amore nel Giardino di Dedit (in contrasto con la *fons vitae* di Dio): ‘Deus! Com bone fontaine e sade / ou li sain devienent malade!’(Langlois, vv. 20421-22); quindi questa fonte, che ironicamente viene definita buona, fa ammalare le persone sane che ci si specchiano. In forte contrasto con la fonte limpida e argentea della prima parte, ancora simile a quella del testo ovidiano, troviamo qui una fonte ‘trouble’ e scura e quando vi si guarda dentro: ‘Tuit s’i forsennent e s’angoissent, / Pour ce que point ne s’i quenoissent.’ (Langlois, vv. 20437-38); dunque non è più possibile specchiarsi o riconoscere la propria immagine, e proprio per questo, la fonte suscita furia e paura.

Vengono poi descritti i due cristalli visibili nella fonte di Narciso come torbidi, opachi (come questa fonte) e addirittura deboli, cosicché non possono riflettere un’immagine da sé, ed hanno bisogno della luce di una fonte esterna, cioè i raggi del sole. La fonte di De Meun non ha due condotti e due cristalli, ma tre bocche di condotta e una pietra con tre lati, sottolineando così la sua origine cristiana tramite il numero tre, simbolo per la Trinità. Questa pietra trilaterale non ha soltanto la forza di rispecchiare tutto fin nei minimi dettagli, ma anche

⁹⁴ Te stesso

⁹⁵ Prove

⁹⁶ K.J. Knoespel, *op.cit.*, pp. 95-96

di cambiare le persone che vi si sono specchiate, in modo che, dopo averlo fatto, riconoscono se stesse, sono rese sapienti e non saranno mai più ingannate: ‘et puis que la se sunt veü,/ ja mes ne seront deceü/ de nule chose qui puisse estre,/ tant i devienent sage mestre.’ (vv. 20.545-48, cors. agg.). Aggiungendo tali nuove caratteristiche a questa fonte, De Meun crea qui una fonte positiva, cristiana che si contrappone alla fonte negativa, quella dell’Amore con le sue conseguenze distruttive per Narciso e Amant.

L’ultima volta che De Meun allude brevemente, ma in una parte importante del libro, a Narciso e al suo riflesso, è nella storia di Pigmalione, che lo scrittore estende in modo considerevole (approfondendo l’arte di Pigmalione e facendogli recitare quattro discorsi)⁹⁷ rispetto al mito conciso di Ovidio. I brani su Pigmalione (e Adone, ambedue nel libro decimo delle *Metamorfosi*) sono gli unici miti che nella parte di De Meun vengano raccontati dal narratore stesso, ricevendo in questo modo più enfasi, come afferma Brownlee⁹⁸. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio il mito di Pigmalione è composto da circa cinquanta versi e non si riferisce a Narciso; quindi De Meun combina queste due metamorfosi ovidiane per riutilizzarle nel *Roman de la Rose*.

Secondo Brownlee⁹⁹ questo brano è una parte molto importante dell’opera intera, per le differenze che si riscontrano fra il mito nelle *Metamorfosi* e la prima parte di De Lorris. Pigmalione si paragona a Narciso in un discorso diretto, quale non è presente nella parte di De Lorris, ma si trova invece nel mito di Narciso di Ovidio (quando Narciso si lamenta ad alta voce). Proprio prima di tali lamenti, quando Narciso non si è ancora riconosciuto e si chiede perché l’altro non risponde, si vede, secondo McCaffrey,¹⁰⁰ un’altra netta contrapposizione tra De Meun e Ovidio; infine, prima di riconoscere se stesso, Narciso dice ‘rispondi ai miei cenni e, per quanto sospetto dal movimento della bella bocca, rispondi anche parole che non arrivano alle mie orecchie./ Io sono lui [...]’ (vv. 460-63). Prima di questa epifania Narciso ha già cercato di abbracciare l’altro, di sorridergli, di piangere, ma solo quando si rende conto di non udire le parole che vede formarsi sulla bocca dell’altro avviene la presa di coscienza che non è un’altra persona quella che vede riflessa, ma è lui medesimo. Il grande contrasto tra questo momento nel mito di Narciso e quello nel mito di Pigmalione in De Meun è che la statua si anima (invece nel mito di Narciso in un certo senso Narciso muore già in quel momento, pensando anche alla profezia di Tiresia) proprio dopo aver sentito le parole: “Est ce

⁹⁷ K. Brownlee, *op.cit.*, pp. 204-205

⁹⁸ Ivi, p. 203

⁹⁹ Ivi, pp. 205-206

¹⁰⁰ P. McCaffrey, *Guillaume de Lorris and Jean de Meun: Narcissus and Pygmalion*, in “Romanic Review”, 90:4 (1999:Nov.), pp. 435-452, p. 442

fantosme ou anemis, / qui s'est en mon ymage mis?" (vv. 21.119-20), dopodiché la statua gli risponde direttamente, usando subito la propria voce e senza dunque prima sciogliersi, guardarlo e prendere vita pian piano, come invece accade in Ovidio.¹⁰¹

In questo frammento Pigmalione paragona il suo amore per la statua femminile da lui scolpita a quello di Narciso, dicendo che lui non è affatto folle come Narciso:

'Si n'ain je pas trop folement, / car, se l'escriture ne ment, / maint ont plus folement amé. / N'ama jadis au bois ramé / a la fonteine clere et pure, / Narcisus sa propre figure, / quant cuida sa saif estanchier ? / N'onques ne s'an pot revanchier, / puis an fu morz, selonc l'estoire, / qui oncor est de gran memoire. / Don sui je mains fos toutevois, / car, quant je veil, a ceste vois / et la praigh et l'acole et bese, / s'an puis mieuz souffrir ma mesese ; / mes cil ne poait avoir cele / qu'il veait en la fontenele.'¹⁰²

Ancora una volta il mito viene impiegato per indicare un contrasto, questa volta tra due amori folli, con la grande differenza menzionata da Pigmalione che Narciso non poteva affatto afferrare o toccare veramente la sua immagine, mentre l'artista invece poteva fare tutte queste cose con la sua statua. Alla fine risulta che le cose girano a favore di Pigmalione, poiché il suo desiderio di animare il marmo viene esaudito da Venere, e alla fine faranno perfino un figlio insieme; in questo senso il mito di Pigmalione potrebbe essere visto come un'anticipazione della fine del *Roman de la Rose*, quando anche Amant ottiene quello che desiderava con l'aiuto di Venere, cioè il tema che occupa tutto il libro dal momento in cui, nella prima parte di De Lorrain Amant si specchia nella fonte di Narciso, e riesce alla fine a trovare il bocciolo di rosa. Brownlee vede questo mito di Pigmalione (con dentro il paragone antitetico con Narciso) come una specie di metafora per l'intero *Roman de la Rose*, dove 'on the level of plot Venus (and Love) intervenes to effect a successful outcome and where love provides the "infusing spirit" on the level of theme. Thus the Pygmalion story serves Jean for his own poetic purposes and functions within the context of the *Rose* to produce a very different significance from that which it had in Ovid.'¹⁰³ Quindi così come il mito di Pigmalione acquisisce nel *Roman de la Rose* dei significati nuovi e diversi dall'originale ovidiano, succede una cosa simile per il mito di Narciso, che viene utilizzato soprattutto per fare da contrasto in modi diversi nelle due parti dell'opera.

¹⁰¹ *Ibidem*

¹⁰² Vv. 20.843-58 Lecoy

¹⁰³ K. Brownlee, *op.cit.*, pp. 204-205

CONCLUSIONE

Abbiamo visto che molti elementi del mito di Narciso sono stati riportati nel *Roman de la Rose*. Quello di Narciso è l'unico mito che De Lorris utilizza, e riveste un ruolo centrale nella prima parte. Presso la fonte non troviamo un narciso, ma un'epigrafe che indica il posto in cui morì il bel Narciso. Eco, non più ninfa ma dama, maledice Narciso per non aver mostrato rispetto in materia d'amore e di fedeltà, cosa che ritorna nel monito, rivolto alle donne, che sottolinea le regole dell'amore cortese. I cristalli visti da Amant nella fonte di Narciso hanno un significato ambiguo: prima viene detto che fanno vedere tutto 'senza ingannare', ma poi vengono legati alla fonte pericolosa dell'orgoglioso Narciso, dove regna l'amore. La fonte ha su Amant lo stesso effetto che ha avuto su tutti coloro che vi si sono specchiati in passato, e tutti sono rimasti incantati dall'immagine (dell'amore) che vi hanno visto. Quindi Amant non vede se stesso, ma l'immagine della rosa di cui s'innamora. Notevole è il fatto che una volta trovata la rosa perfetta Amant viene 'preso' dal dio dell'Amore per mezzo di una freccia che lo colpisce all'occhio, così esattamente come Narciso che si era innamorato per aver visto la propria immagine dopo una battuta di caccia. Però il risultato è l'opposto, in quanto Amant non muore, ma inizia la sua ricerca dell'oggetto che ha visto riflesso nell'acqua, cioè la rosa.

L'altro scrittore del *Roman de la Rose*, Jean de Meun, utilizza il mito di Narciso in modi molto diversi. In primo luogo, ci presenta 'Raison' con le caratteristiche di uno specchio, quando chiede ad Amant di guardarsi nel suo volto e di amarla. Alla fine del suo discorso allude a Eco e alla sua fine tragica, mostrando così le conseguenze negative dell'amore distruttivo. In secondo luogo, alla fine del libro incontriamo di nuovo la fonte pericolosa in cui è morto il bel Narciso, che in questa parte viene contrapposta alla fonte di vita del Paradiso, che non ha due cristalli, ma una gemma trilaterale (motivo cristiano), e che rende le persone che vi si sono specchiate sagge, cosicché non verranno mai più ingannate. L'ultima volta che Narciso entra in scena è nel mito di Pigmalione, che occupa un posto importante nell'insieme ed è ampliato in confronto al mito ovidiano. L'artista Pigmalione paragona il suo amore per la statua al folle amore di Narciso, dicendo che il suo amore non è grave quanto quello di Narciso, perché il suo almeno è tangibile. L'amore di Pigmalione grazie all'aiuto di Venere conosce un lieto fine, e contrasta così con la tragica fine di Narciso. E anche il *Roman de la Rose* si conclude in maniera felice, perché Amant riesce a cogliere la sua rosa.

2.2. Narciso nel Trecento in Francia

2.2.1. OVIDE MORALISÉ

‘L’opera che avrebbe influenzato in maniera determinante la ricezione dei miti in Francia fino al XVI secolo, è l’*Ovide moralisé* attraverso il quale le *Metamorfosi* ovidiane divennero accessibili, per la prima volta nella loro intierezza, al lettore di lingua volgare.’¹⁰⁴ Un’opera completamente diversa rispetto al *Roman de la Rose*, scritta da un frate anonimo, probabilmente tra il 1316 e il 1328.¹⁰⁵ La versione del mito di Narciso che troviamo in questo libro è secondo Vinge la più importante del Trecento;¹⁰⁶ si tratta di una traduzione (la prima completa in francese)¹⁰⁷ delle *Metamorfosi* di Ovidio in circa 70.000 esametri (mentre il testo ovidiano consisteva solo di 12.000 esametri), con l’aggiunta di una spiegazione morale per ogni mito.¹⁰⁸

Engels ‘characterizes the translation as a very faithful rendering, even if he notes that there are quite a few stylistic alterations, slight re-writings in the Christian spirit, simplifications of mythological allusions and isolated mistakes in fact.’¹⁰⁹ Dopo ogni mito, ma anche dopo un episodio all’interno di un mito, l’autore si fa sentire tramite il suo commento morale; vediamo come viene trattato il mito di Narciso nelle varie parti (sempre tenendo d’occhio gli elementi della versione originale).

2.2.2. ANALISI

Secondo Knoespel¹¹⁰ entrambe le parti del mito di Narciso, quindi tanto la traduzione quanto la parte commentata, contengono delle interpretazioni della favola originale. Il testo è stato diviso in varie parti: il mito incomincia nel verso 1301 del terzo libro con Lyrope, la madre di Narciso, per seguire l’originale ovidiano piuttosto fedelmente, ad eccezione di qualche cambiamento che tratteremo più avanti; questa prima parte della traduzione si conclude nel verso 1463 con la morte di Eco. Qui l’autore inserisce già il suo primo commento

¹⁰⁴ B. Guthmüller, *Idee e conoscenza del mito dal Medioevo al Rinascimento*, in “Il mito nella letteratura italiana, *I* Dal Medioevo al Rinascimento”, a cura di Gian Carlo Alessio, Brescia, Morcelliana, 2005, p. 46

¹⁰⁵ J. Engels, *Études sur l’Ovide moralisé*, Groningen, J.B. Wolters’ Uitgevers-Maatschappij, 1945, pp. 42-62

¹⁰⁶ L. Vinge, *op.cit.*, p. 91

¹⁰⁷ R. Blumenfeld-Kosinski, *Reading Myth, Classical Mythology and Its Interpretations in Medieval French Literature*, Stanford, California, Stanford University Press, 1997, p. 90

¹⁰⁸ G. Highet, *op.cit.*, p. 62

¹⁰⁹ L. Vinge, *op.cit.*, p. 91

¹¹⁰ K.J. Knoespel, *op.cit.*, p. 48

moraleggiante. Knoespel dice che 'by placing interpretation on the same level as the text, the privileged status of Ovid's text is devalued' e così 'Ovid's own identity comes to be less important than the meaning he comes to generate'.¹¹¹

In questa parte moraleggiante (vv. 1464-1524) l'autore rappresenta Eco come 'bone renomee'¹¹² / la buona fama, parole che vengono ripetute nell'esplicazione ancora quattro volte, e due in forma di 'bon renon'¹¹³. Anche l'inizio e la fine dell'episodio moraleggiante si assomigliano, perché la prima frase dice '- Echo, se la letre ne ment'¹¹⁴ in confronto alla fine 'Quant l'en i crie: sans mentir, / Il samble c'une vois en isse, / Qui les mos que l'en dist fenisse.'¹¹⁵. Dunque in questo episodio il 'non mentire e l'essere onesto', sottolineato da Eco, viene contrapposto alle persone piene di 'renardie e papelardie' (vv. 1475-76)¹¹⁶; queste persone che 'Si vont le siecle decevant / Par l'ombre de lor faulz renon'¹¹⁷; qui, così come nel testo ovidiano, viene accentuato l'aspetto ingannevole, e attraverso la parola 'ombre' si fa riferimento a Narciso, che come la gente ipocrita ha un 'faulz renon', cioè una falsa reputazione. Narciso ('le biau') è stato così orgoglioso, vanitoso e imprudente che ha perso la sua buona reputazione. Eco si trasformava in 'suono puro', perché la buona reputazione consiste solo in parole e non è visibile. Quindi la trasformazione di Eco viene conservata, ma moralizzata perché il fenomeno dell'eco viene legato alla buona reputazione. Nel Medioevo è diventata un'interpretazione tradizionale, questa dell'*Ovide moralisé*, secondo la quale Narciso sta per l'orgoglio e Eco per la buona reputazione.¹¹⁸

Guardando alla prima parte, vediamo che il mito ha inizio con la madre di Narciso, la naiade Liriope, che è diventata 'une dame de grant parage' (III.1301)¹¹⁹. Suo figlio non ha più sedici anni come in Ovidio, bensì già ventuno¹²⁰; nel testo francese da bambino è già 'trop bel enfançon'¹²¹. Knoespel¹²² dice che con questa trasformazione dell'ambientazione dalla Grecia dell'antichità alla Francia del Trecento l'autore crea una nuova situazione. Ciò che l'autore fa è decontestualizzare il mito di Narciso eliminando gli elementi che si riferiscono al contesto

¹¹¹ Ivi, p. 52

¹¹² V. 1465

¹¹³ Vv. 1499, 1505, 1513, 1516; e 1472, 1517

¹¹⁴ V. 1464

¹¹⁵ Vv. 1522-24

¹¹⁶ L. Vinge, *op.cit.*, p. 354, secondo Vinge questo brano corrisponde alla descrizione della 'Papelardie' nel *Roman de la Rose* nei versi 407-417

¹¹⁷ Vv. 1482-83: 'They deceive the world under cover of their false reputation', L. Vinge, *op.cit.*, p. 93

¹¹⁸ R. Blumenfeld-Kosinski, *op.cit.*, p. 110

¹¹⁹ Anonimo, *Ovide Moralisé, Poème du commencement du quatorzième siècle, publié d'après tous les manuscrits connus par C. de Boer*, Tome II, Amsterdam, Johannes Müller, 1915, p. 327

¹²⁰ K.J. Knoespel, *op.cit.*, p. 48

¹²¹ V. III.1305

¹²² K.J. Knoespel, *op.cit.*, p. 48

mitologico. Ma, a guardare bene, non tutti i riferimenti pagani vengono tralasciati, sebbene sia vero che più avanti nel testo il paragone con i capelli di Narciso, che sono come quelli di Bacco e di Apollo nella versione ovidiana, non venga più fatto e pare che ora Liriope sia ‘une dame’, Narciso un ‘valet de bele faiture’ (v. 1382) ed Eco una ‘pucele raisonnaible’; nell’episodio di Giunone ed Eco, invece, vengono ancora menzionate ‘les nimphes’ con le quali Giove si intrattiene, due volte nei versi 1357 e 1364; e anche le sorelle di Narciso sono sempre delle ninfe (v. 1833). Pare che l’autore abbia guardato al testo ovidiano per caratterizzare Eco come ‘raisonnaible’¹²³, ma la traduzione non è corretta, perché nel testo latino troviamo la parola ‘resonabilis Eco’ nella quale la parola ‘resonabilis’ significa ‘echeggiante’.

La terza parte contiene la parte del mito in cui Narciso si specchia nella fonte; comincia con il momento della maledizione di Narciso, fatta qui da ‘aucuns ou aucunes’ e rivolta a ‘Dieu’: non è chiaro chi sia la persona che si vendica per essere stato rifiutato da Narciso (in Ovidio era un ragazzo), ma allo stesso tempo Dio subentra al posto di Nemese e così il mito è cristianizzato. Prima il testo aveva seguito sì l’opera ovidiana: si dice che Narciso veniva amato da ‘pluseurs que valles que puceles’ (*Ovide moralisé*, v. 1333), cioè ragazzi e ragazze si innamoravano di Narciso (*Metamorfosi*, v. 353). Segue un altro brano copiato letteralmente dal *Roman de la Rose*, come afferma Vinge:¹²⁴ ‘Bien se sot lors amours vengier / dou grant orgueil et dou dangier / que touz temps meneé li avoit’ (vv. 1577-79), mentre nel *Roman* c’è scritto ‘Lors se sot bien Amors venchier / dou grant orgueil et dou dangier / que Narcisus li ot mené.’ (vv. 1486-88). Il motivo di ‘rivendicazione e vittoria’ che ne risulta e che Vinge¹²⁵ vede sottolineato nell’*Ovide moralisé* per via dell’influenza del *Roman de la Rose*, vediamo quindi in tutti e tre i testi, anche in quello ovidiano con la differenza che lì non si trattava della rivendicazione e della vittoria dell’Amore, ma di quella di Nemese. Alla fine di questa parte vediamo un altro cambiamento cristianizzante e un’ulteriore aggiunta. Quando Narciso è morto non attraversa lo Stige per andare agli Inferi, ma va all’‘enfer’ cristiano, specchiandosi però ancora nell’acqua dove vede ‘sa samblance laide et hideuse’¹²⁶, la sua immagine brutta e orribile. La metamorfosi successiva produce il fiore giallo e bianco; qui finisce la traduzione e inizia la parte moraleggiante nella quale l’autore aggiunge elementi nuovi rispetto al testo ovidiano: qui il fiore ‘Narci’ ha anche dato il nome alla fonte che si chiama “fontaine Narcissi”, e addirittura a un villaggio; ampliando il

¹²³ *Ibidem*

¹²⁴ L. Vinge, *op.cit.*, p. 92

¹²⁵ *Ibidem*

¹²⁶ V. 1832

significato della metamorfosi e del fiore l'autore vuole mostrare che questi posti rispecchiano il peccato e la caducità della vita terrena, contrapposta a quella del paradiso.¹²⁷ Ciò viene ulteriormente rafforzato tramite la digressione nel mezzo dell'ultima parte moraleggiante sulle qualità del fiore: 'Narcisus florete devint. / Florete quel? Tele dont dist / Li Psalmistres c'au main florist, / Au soir est cheoite e fletrie'¹²⁸ (vv. 1887-89). Dunque la caratteristica più importante del fiore secondo il Vecchio Testamento è la transitorietà, cosa che lo accomuna alle altre cose belle della vita terrestre.

Per quanto riguarda la metamorfosi nel fiore vediamo, all'inizio dell'ultima moralizzazione, una combinazione di elementi: la fonte era circondata dai narcisi e il giovane aveva perso la vita lì a causa della 'folie' ('La fontaine ou cil, par folie, / en soi mirant perdi la vie', vv. 1845-46). Nella lunga conclusione moraleggiante la cosa più notevole è il mono in cui la figura di Narciso venga opposta a quella di Eco, 'la pucele raisonnable', con l'aggettivo che le viene già attribuito tre volte nei versi 1393, 1396 e 1403¹²⁹; Narciso è rappresentato come una figura presa dalla 'rage'¹³⁰, dalla follia e dall'orgoglio. 'Il se vit, quar il s'orgueilli / Pour sa biauté, qui tost failli. / Teulz gloire est decevable et vaine. / Tost trespasse biauté mondaine'¹³¹; dopo, questa bellezza mondana, la follia e l'orgoglio vengono ancora ripetuti varie volte.¹³² Narciso si lascia sedurre dalla sua bellezza così come la gente (orgogliosa) non capisce che la bellezza è cosa transitoria e vana, e allontana l'attenzione da ciò che importa veramente, e non è la gloria sulla Terra, ma il regno dell'aldilà cristiano. Quindi la fonte torbida di Narciso diventa un simbolo per la follia, l'orgoglio della gente e la bellezza terrena. Tutto questo viene contrapposto a 'la perdurable gloire'¹³³, menzionata alla fine della morale. Cristianizzando di più il mito sono due elementi all'inizio e uno alla fine della morale: 'Orgeulz desconfit home et fame. / Par orgueil cheïrent¹³⁴ jadis / Li fol angle de Paradis.'¹³⁵ e alla fine 'Pour tel faulse ombre transitoire, / ou n'a que fainte vanité / et faulse falibilité, / Qui les cuers art et les cors paine / et les ames a douleur maine, / A pardurable dampnement / ou

¹²⁷ K.J. Knoespel, *op.cit.*, p. 51

¹²⁸ L. Vinge: 'Narcissus became a flower. What kind of flower? Such of which the Psalmist says that it blooms in the morning but by evening is faded and dead.', *op.cit.*, pp. 95-96

¹²⁹ K.J. Knoespel, *op.cit.*, p. 48

¹³⁰ Come nel De Lorris, vv. 1623-24

¹³¹ Vv. 1859-1862

¹³² 'Biauté mondaine petit vault' (v. 1869), 'sa biauté faintive et vaine' (v. 1884), 'La vaine biauté de la gent./ Trop sont cil fol et non sachent/ Qui pour tel biauté s'orgueillissent' (vv. 1891-93), 'Qui pour tel vain bien et muable/ Pert la grant joie pardurable,/ Et se mire ou tenebreus font/ D'enfer et d'abisme parfont.' (vv. 1899-1902)

¹³³ V. 1957

¹³⁴ Cadevano

¹³⁵ Vv. 1874-76

puis d'enfer parfondement.¹³⁶ A causa dell'orgoglio, dunque, gli angeli sono caduti dal cielo, e si è folli, perché si lascia ingannare dalla bellezza delle ombre transitorie che portano solamente delusione e vanità e non l'eterna beatitudine, e per questo si va a finire nel pozzo dell'inferno, dannato per sempre.

Un'ultima forma di intertestualità tra il *Roman de la Rose* e l'*Ovide moralisé* si può vedere nella ripetizione letterale di certe parole chiave: 'li miroers perilleus'¹³⁷, che poi fanno rima con 'ou se mirent li orgueilleus' (nel *Roman de la Rose* si legge 'Ou Narcisus li orgueilleus'(v. 1572)).¹³⁸ Secondo Blumenfeld-Kosinski¹³⁹ l'intertestualità del *Roman de la Rose* ha portato a un significato nuovo della fonte riflessiva: con l'aggiunta delle parole caratterizzanti 'pericoloso e orgoglioso' inizia una tradizione nuova riguardo all'interpretazione del riflettersi nell'acqua, che fino ad allora non esisteva. La somiglianza tra la parte del *Roman de la Rose* di Jean de Meun e l'*Ovide moralisé* consiste nel fatto che ambedue trattano in maniera pressoché identica 'i significati antitetici dello specchio'.¹⁴⁰ Nella parte moraleggiante non si discute il momento in cui Narciso riconosce se stesso; secondo Frappier¹⁴¹ ciò è molto deludente perché proprio il momento nella storia di Narciso che 'raddoppia la sua disperazione' sarebbe stato 'il più adatto per ulteriori approfondimenti'.

CONCLUSIONE

L'*Ovide moralisé* è la prima traduzione completa in lingua volgare delle *Metamorfosi* e consiste di un testo quasi sei volte più lungo dell'originale, perlopiù a causa delle aggiunte moraleggianti. Dove prima abbiamo visto come Eco, nella versione ovidiana, era piuttosto la figura che con i suoi riflessi echeggianti preannunciava, tramite la sua metamorfosi e la 'conversazione' con Narciso, rispettivamente la fine del mito e il motivo dell'illusione, nell'*Ovide moralisé* essa diventa soprattutto una metafora per la buona fama, essendo in netto contrasto con la figura di Narciso che viene rappresentato come orgoglioso, folle e vanitoso. Il mito viene decontestualizzato e riportato nell'era contemporanea per usarlo come esempio. La caratteristica effimera del fiore viene sottolineata legandola come simbolo della vanità al fiore nominato nel Vecchio Testamento. I motivi del mito di Narciso vengono usati qui per

¹³⁶ Vv. 1958-64

¹³⁷ V. 1925

¹³⁸ R. Blumenfeld-Kosinski, *op.cit.*, p. 125

¹³⁹ *Ibidem*

¹⁴⁰ F. Goldin, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1967, p. 65

¹⁴¹ J. Frappier, *Histoire, Mythes et Symboles, Etudes de littérature française*, Genève, Librairie Droz, 1976, p. 159

evidenziare la bellezza mondana e effimera e l'aspetto ingannevole e falso, ponendoli in contrasto con la gloria eterna dell'aldilà cristiano.

Capitolo 3: Narciso nel Duecento e nel Trecento in Italia

3.1. NARCISO NEL DUECENTO IN ITALIA

In Francia, alle corti meridionali e a quelle provenzali nasce a partire dalla seconda metà del secolo XI¹⁴² una nuova poesia lirica, che esprime in modo tutto nuovo ‘la passione dei soggetti’ e ‘gli effetti misteriosi del desiderio sull’io individuale.’¹⁴³ La poesia dei trovatori¹⁴⁴ si caratterizza fortemente per il modello dell’amore cortese, quale originava alle corti.¹⁴⁵ Lì, la ‘dama’ (forma derivata dal latino ‘domina’: padrona) viene cantata dal poeta, che assume una posizione subordinata, di servizio, rispetto alla donna amata, inerente ai livelli gerarchici della società feudale.¹⁴⁶

Le nuove letterature romanze, diffuse dai giullari, sono una fonte d’ispirazione per i poeti di letteratura in volgare italiano, che fino a quel momento composero nella predominante lingua latina.¹⁴⁷ La poesia provenzale raggiunge la corte di Federico II in Sicilia intorno al 1230 e viene adottata come modello, e quindi i temi celebrati dai poeti sono quelli dell’amore cortese, come per esempio ‘l’omaggio dell’amante alla dama’ o ‘la subordinazione del poeta-vassallo all’amata-signora’.¹⁴⁸

¹⁴² cioè ‘le prime prove scritte’, G. Ferroni, *Profilo storico della letteratura italiana*, vol. I, Milano, Einaudi, 1992, p. 44

¹⁴³ G. Ferroni, *op.cit.*, p. 44

¹⁴⁴ ‘il termine deriva da *trobar*, che vuol dire «inventare tropi», cioè figure metaforiche. Costante è nei poeti dell’amore cortese la ricerca di un’accurata tecnica espressiva che sottolinei ed esalti l’artificio stilistico, nelle due direzioni opposte: il *trobar clus*, «chiuso», con le sue asprezze verbali e con la ricerca di un virtuosismo oscuro ed enigmatico; e il *trobar leu*, «lieve», che persegue un poetare chiaro, comprensibile, gradevole all’ascolto.’, *Storia della letteratura italiana*, a.c.d. A. Battistini, vol. I: *Il Duecento e il Trecento* di L. Surdich, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 15

¹⁴⁵ G. Ferroni, *op.cit.*, p. 45 e *Storia della letteratura italiana*, p. 14: ‘la poesia provenzale occitanica, in quanto scritta in lingua d’*oc*, è la poesia dell’amor cortese’

¹⁴⁶ *Storia della letteratura italiana*, p. 14

¹⁴⁷ G. Ferroni, *op.cit.*, p. 47 e *Storia della letteratura italiana*, p. 12

¹⁴⁸ *Storia della letteratura italiana*, p. 25

3.1.1 LA LIRICA ITALIANA

Il poeta Rinaldo d'Aquino (ca. 1227-1281), appartenente alla scuola poetica siciliana¹⁴⁹, fa la più antica menzione della figura di Narciso reperibile nella lirica italiana del Duecento.¹⁵⁰ Nella terza e ultima strofa di *Poi li piace c'avanzi suo valore* vediamo come il poeta paragona il suo amore per una donna all'amore di Narciso per se stesso. Dal mito ovidiano ritorna qui solo il momento centrale, cioè quando il giovane si specchia nella superficie dell'acqua e non può staccarsi più dalla sua immagine riflessa. Il poeta si è fatto vincere completamente dalla sua passione per la donna e non è più capace di allontanarsene, così come anche Narciso stava inchiodato alla riva, fissato dall'amore per se stesso.

Un elemento ricorrente è la bellezza, per la quale la donna viene lodata dal poeta; essa non è solo bella e aggraziata, ma possiede anche la saggezza. Il poeta e Narciso sono ambedue 'presi' dall'amore: Narciso, innamorato della sua immagine riflessa, e il poeta incantato dalla saggezza e dalla bellezza della donna. La terza strofa si apre e conclude citando la bellezza della donna, in modo che questa caratteristica importante viene sottolineata ancora di più. Nella citazione del mito di Narciso, nominando solo il momento centrale del mito, il poeta usa la parola 'spera' che vuol dire in questo contesto 'immagine riflessa'; non viene detto che è un riflesso illusorio.

La figura di Eco è assente in questa canzone, ma il poeta usa delle ripetizioni per collegare la figura di Narciso e quella del poeta: 'e son di lei sì innamorato e priso' (v. 28), 'per sè si 'nnamorao' (v. 34) e 'che e son preso de la più avenente' (v. 36). Nelle parole 'l'aigua isguardao' (v. 34) il poeta utilizza l'assonanza in combinazione con il verbo 'vedere' nella rima finale del verso 32 dove Narciso appare, cosicché vengono rafforzati il riflesso e lo sguardo. L'allitterazione che c'è in 'sua spera' e in 'sè si' ribadisce ancora l'immagine riflessa e il confronto tra il poeta e Narciso.

¹⁴⁹ 'personaggio di rilievo (i mss lo definiscono *messere*, e forse appartenere alla famiglia di san Tommaso), non identificato, ma da collocare fra i più antichi rappresentanti della Scuola [siciliana]. L'ampiezza del suo canzoniere (undici componimenti: 10 canzoni e un sonetto), seconda solo a quella del Notaro, è una prova della stima dei contemporanei, poi esplicita nell'elogio di Dante (DVE, I, XII 8 e II, v, 4).', *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. Segre e C. Ossola, I, Duecento-Trecento, Torino, Einaudi-Gallimard, 1997, p. 953. Ferroni dice che 'i poeti siciliani individuano nel *vedere* il tramite principale del rapporto con la donna.', cosa che si potrebbe anche osservare in questa canzone; il poeta rivela il suo amore per una donna, facendo un paragone con il Narciso che si vede nell'acqua e s'innamora di se stesso, così come il poeta si è innamorato della donna, ed è stato 'preso de la più avenente' (v. 36). G. Ferroni, *op.cit.*, p. 76

¹⁵⁰ R. Ortiz, *La materia epica di ciclo classico nella lirica italiana delle Origini, (Quarta e ultima parte)* (16.X.1921), in "Giornale storico della letteratura italiana", 85:253/254 (1925), pp. 1-93, p. 26

Il poeta rielabora delle fonti provenzali in questo sonetto, come vediamo nella parte seguente, paragonando il modo in cui Narciso venne preso dall'amore con il suo desiderio prepotente per la donna perfetta.¹⁵¹

Rinaldo d'Aquino, *Poi li piace c'avanzi suo valore*

III

25 Belleze ed adorneze in lei è miso,
caunoscenza e savire
adesso fanno co lei dimoranza;
e son di lei sì innamorato e priso,
che già de lo partire
30 non ò podere e non faccio semblanza.
Altresì finamente
come Narciso in sua spera vedere
per sè si 'nnamorao
quando in l'aigua isguardao,
35 così posso io ben dire
che eo son preso de la più avenente.¹⁵²

Il mito classico di Narciso era già stato utilizzato in maniera simile¹⁵³ dal poeta provenzale Bernart de Ventadorn un secolo prima in *Can vei la lauzeta mover*. Nella terza strofa leggiamo:

Anc non agui de me poder
ni no fuis meus de l'or' en sai
que-m laisset en sos olhs vezer
20 en un miralh que mout me plai.
Miralhs, pus me mirei en te,
m'an mort li sospir de preon,
c'aissi-m perdei com perdet se
lo bels Narcisus en la fon.¹⁵⁴

Il poeta è completamente preso dalla donna cosicché non ha più potere su se stesso (v. 17), come succede poi anche nel testo di Rinaldo d'Aquino ('non ò podere', v. 30). Gli occhi della donna fungono da specchio, perché il poeta si è perso dal momento che ha potuto guardare gli occhi ('sos olhs') della donna, così come Narciso era perso quando aveva visto se stesso nella fontana. Anche qui ci sono alcune iterazioni che rafforzano delle parole essenziali: 'miralh',

¹⁵¹ Il concetto del *fins'amor*, cioè l'amore perfetto: Ferroni, *op.cit.*, p. 45

¹⁵² B. Panvini, *Le rime della Scuola siciliana*, vol. I, Firenze, Leo S. Olschki – Editore, 1962, p. 100

¹⁵³ R. Crespo, *Narciso nella lirica italiana del Duecento*, in "Studi di filologia italiana", vol. XLVII, Firenze, L'Accademia della Crusca, 1989, pp. 5-10, p. 5

¹⁵⁴ F. Goldin, *op.cit.*, pp. 93, 95: 'Never have I had power over myself, nor been my own from that moment, when she let me look into her eyes, into a mirror that pleases me much, till now. Mirror, since I beheld myself in you, my deep sighs have killed me, for I have lost myself as the beautiful Narcissus lost himself in the fountain.'

‘miralhs’, ‘mirei’ nei versi 20 e 21 e ‘perdei’ e ‘perdet’ nel verso 23. La parola ‘mort’ (v. 22), usata con significato figurativo, preannuncia già la morte sventurata di Narciso e alla fin fine anche quella del poeta (‘mort m’a, e per mort li respon’, v. 54)¹⁵⁵.

Qualche decennio dopo il componimento di Bernard de Ventadorn, un altro poeta provenzale chiamato Peirol, cita Narciso nella terza strofa di *Mout m’entremis de chantar*:

- 15 Ja no partrai de lieys mos cossiriers;
per mal que-m do non li puesc mal voler,
quar tant la fai sens e beltatz valer
segon l’afan folley saviamen.
Mal o ai dig, ans folley follamen,
20 quar anc Narcis, qu’amet l’ombra de se,
si be-s mori, no fo plus fols de me.¹⁵⁶

Il poeta sottolinea la bellezza della donna, e mette l’accento soprattutto sulla propria follia che contrasta con la razionalità della donna (‘folley’ (due volte), ‘follamen’, ‘fols’ opposto a ‘sens’ e ‘saviamen’). La follia del poeta supera perfino quella di Narciso.

Chiario Davanzati, *Come Narcissi in sua spera mirando*

- Come Narcissi, in sua spera mirando,
s’innamorao per ombra a la fontana;
veggendo se medesimo pensando,
ferissi il core e la sua mente vana;
5 gittòvisi entro per l’ombria pigliando,
di quello amor lo prese morte strana;
ed io, vostra bieltate rimembrando
l’ora ch’io vidi voi, donna sovrana,
inamorato son sì feramente
10 che, poi ch’io voglia, non poria partire,
sì m’ha l’amor compreso strettamente;
tormentami lo giorno e fa languire:
com’a Narcissi paràmi piagente,
veggendo voi, la morte soferire.¹⁵⁷

Chiario Davanzati, un poeta molto produttivo nella Firenze della seconda metà del sec. XIII,¹⁵⁸ mostra la sua conoscenza di queste fonti provenzali nel sonetto *Come Narcissi in sua spera mirando*, che si apre con un paragone con Narciso, concludendo con lo stesso confronto.

Precisamente a metà cambia il soggetto e leggiamo ‘ed io [...]’ (v.7). I primi sei versi parlano

¹⁵⁵ F. Goldin, *op.cit.*, pp. 94-95, ‘she has given me death, and by death I shall answer her’

¹⁵⁶ S.C. Aston, *Peirol, Troubadour of Auvergne*, Cambridge, University Press, 1953, pp. 93-95, ‘Never will I separate my thoughts from her; whatever hurt she inflict upon me, I can wish her no ill, for so much do her good sense and beauty enhance her that, in respect of the trouble that is mine, my behaviour is wisely foolish, for never indeed was Narcissus, who loved his own reflection, more foolish than I, even though he died in consequence.’

¹⁵⁷ O. Sayce, *Exemplary Comparison from Homer to Petrarch*, Cambridge, D.S. Brewer, 2008, p. 305

¹⁵⁸ *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. Segre e C. Ossola, I, Duecento-Trecento, Torino, Einaudi-Gallimard, 1997, p. 962

di Narciso, i sei versi successivi trattano il poeta; il poemetto finisce con due versi su Narciso e sul poeta, quindi una struttura perfettamente speculare. Vediamo qui di nuovo solo il momento centrale del mito, questa volta un poco più ampliato, ma con un piccolo cambiamento, nel senso che Narciso si getta nella fonte per afferrare se stesso. Il poeta riferisce alla ‘morte strana’ che è la conseguenza dell’amore quale si è impadronito di lui.

Nella seconda parte del sonetto la bellezza della ‘donna sovrana’ ha preso possesso del protagonista, cosicché l’amore non lo lascia più. C’è una forte somiglianza tra i versi 9-11 di questo poemetto e i versi 28-30 del testo di Rinaldo d’Aquino: ‘e son di lei sì innamorato e prisu / che già de lo partire / non ò podere e non faccio semblanza’.¹⁵⁹ L’allitterazione alla fine del sonetto (‘paràmi piagente’ e ‘veggendo voi’) rafforza ancora il confronto con il mito di Narciso; il poeta accoglie la morte, come il giovane del mito ovidiano diceva: “Non mi è dura la morte, giacché con essa finisce il dolore” (v. 471). Nel distico finale del sonetto si trova un’antitesi nel senso che il poeta dice che morirà un morte dolce quando vede la donna amata, e quindi ‘trova nella morte la sua apoteosi.’¹⁶⁰

Le rime, Anonimo, Mare amoroso

Che se vi spiace ch’io vi deggia amare,
gittate via la vostra gran beltade,
che mi fa forsenar, quando vi miro,
80 sì come il parpaglion che fere al foco
veggendo il gran splendor de la lumiera;
e la valenza, laove sta il meo core
in foco disioso notte e dia,
tanto che mi par esser salamandra.
85 E se no ‘l fate, non me ‘n rimarraggio,
avegnamene ciò che può avvenire:
ch’io penso, se Narcisso fosse vivo,
sì ‘ntenderebbe in voi, a mia credenza,
e non in sé medesimo come fece.¹⁶¹

Il *Mare amoroso* è un poema di 334 versi sciolti, scritto all’incirca tra il 1270 e il 1280 da un rimatore anonimo toscano-occidentale.¹⁶² La donna viene elogiata dal poeta per la sua bellezza che fa impazzire il poeta; già dall’inizio del poemetto si riferisce tante volte alla morte come per esempio nel verso 19: ‘mi veg[g]io preso ed ingannato e morto.’ Ritroviamo poi anche la follia: ‘Consiglio prenderag[g]io di follia,/ poi ch’ag[g]io messo il senno in ubrianza’ (vv. 65-66) che era anche presente in *Mout m’entremis de chantar*. Poco prima della

¹⁵⁹ R. Crespo, *op.cit.*, p. 6

¹⁶⁰ G. Ferroni, *op.cit.*, p. 44

¹⁶¹ *Bestiari medievali*, a.c.d. Luigina Morini, Torino, Einaudi, 1996, p. 559

¹⁶² *Ivi*, p. 551

citazione di Narciso nel *Mare amoroso* c'è un altro riferimento a questa follia che somiglia molto alla storia del giovane: 'gittate via la vostra **gran beltade**,/ che mi fa **forsenar**, quando vi **miro**' (vv. 78-79, grass. agg.); il poeta ama quella (bellezza), che allo stesso tempo lo ferisce e gli fa impazzire, come Narciso amava la sua bella immagine che causava infine la sua morte. Poi vediamo un paragone con due animali che hanno entrambi delle caratteristiche contrastanti; in primo luogo il poeta si paragona ad una grande farfalla ('il parpaglion') che viene attratta dalla luce della fiamma e ne viene ferita. La salamandra invece ha bisogno del caldo e deve stare nel sole tutto il giorno, perché non è in grado di sopravvivere nel freddo.

La bellezza della donna ha un grande effetto sul poeta ed è ineluttabile tale da far innamorare perfino Narciso di essa invece che di se stesso: 'ch'io penso, se Narcisso fosse vivo,/ sí 'ntendereb[b]e in voi, a mia credenza,/ e non in sé medesimo come fece.' (vv. 87-89). Quindi le conseguenze della bellezza della donna sono ineluttabili (poi sono costruite le immagini della farfalla e della salamandra che rappresentano la dualità dell'amore) e sarà inevitabile e prepotente il suo effetto sull'uomo e perfino su Narciso, così come l'immagine riflessa aveva un fascino irresistibile sul giovane nel mito. Il modo in cui il poeta presenta il confronto con Narciso, come se l'innamorarsi potrebbe avvenire ancora, se Narciso fosse vivo, sembra alludere alla figura retorica 'adynaton', cioè quando una cosa irreali viene paragonata con un'altra impossibilità.

Il poema prosegue con una dettagliata descrizione della bellezza della donna, cioè dei capelli biondi che 'son le funi che-m tegnon 'lacciato;' (v. 92) (come l'amore ha preso l'uomo nei poemi precedenti) e degli occhi belli: '[...]come di girfalco,/ ma son di bavalischio, per sembianza,/ che saetta il veleno collo sguardo' (vv. 93-95). Del basilisco si diceva che 'fosse capace di [...] uccidere [...] gli uomini con la sola vista. Era poi opinione comune che, per ucciderlo, bastasse mettergli davanti uno specchio di vetro o di cristallo e rimandargli contro il micidiale veleno emesso dagli occhi.'¹⁶³ Tutto questo potrebbe riferirsi a un'altra figura mitologica dalle *Metamorfosi*, cioè la Medusa, il cui sguardo era mortale.

Il *Mare amoroso* finisce con le parole 'io farei scrivere nella mia tomba/ una scritta che direb[b]e così:/ "Chi vuole amare, li convien tremare,/bramare, chiamare, sí come 'l marinaio in mare amaro;/ e chi no-m crede, mi deg[g]ia mirare per meraviglia,/ ché per amor son morto in amarore,/ sí com'è morto Nadriano e Caedino;/ però si guardi chi s'ha a guardare.'" (vv. 327-334). Dunque alla fine il poeta muore per amore, come sono morte le due

¹⁶³ Ivi, p. 568, nota 52

figure (una è “protagonista di una novella o di un romanzo ora perduti” e l’altra è il cugino di Tristano)¹⁶⁴, e come Narciso, in conseguenza dell’amore.

Guittone d’Arezzo, sonetto CLXVII

Gioncell’a fonte, parpaglione a foco
per ispesso tornare si consuma:
favilla de desdegno a poco a poco
soave core di foreore alluma.
5 A chi lo male altrui si conta a gioco,
a quando a quando sua faccia s’agruma,
l’ultim’att’è, se mante volte noco,
che Dio parte l’argento da la sciuma.
10 Omo pò tanto salutare altrui,
che salutando fasselo nemico;
maggiormente dunque, se lo fere.
Soverchio, pare, è quel che destrui
la bona volontate de l’amico
per l’oltragiose cose che soferè.¹⁶⁵

In questo sonetto CLXVII di Guittone d’Arezzo¹⁶⁶ vediamo un giovane presso una sorgente seguito immediatamente dal ‘parpaglione’ che rievoca quello del *Mare amoroso* e pure fa pensare a Chiaro Davanzati (il suo sonetto su Narciso si trova fra il secondo e il quarto sonetto che trattano del ‘parpaglione’¹⁶⁷ e della salamandra i quali troviamo anche nel *Mare amoroso*). Già nel primo verso c’è una similitudine tra l’acqua e il fuoco; nell’acqua il giovane vede la sua immagine riflessa alla quale vuole sempre tornare. Il fuoco è talmente attraente per la farfalla che non può fare altro che ritornare alla fiamma. Come Narciso si struggeva di desiderio per l’immagine riflessa nell’acqua, anche il ‘parpaglione’ si consuma per l’attrattiva esercitata dalla luce del fuoco. Il poeta allude poi ancora al fuoco con le parole ‘favilla’, ‘foreore’ e ‘alluma’. Esso continua con un avvertimento per quelli che agiscono con leggerezza nei confronti della sfortuna degli altri, comportamento assomigliante a quello di Narciso (‘[...]ma nel suo tenero/ aspetto aveva una così dura superbia/ che non arrivò a toccarlo nessun giovane e nessuna ragazza’, vv. 353-355). Il monito culmina nell’ultimo verso della prima parte del sonetto in un contrasto, cioè che Dio saprà distinguere il bene dal male e ‘parte l’argento da la sciuma’ (v. 8). Il sonetto di Davanzati finiva con ‘la morte soferire’ e questo finisce con ‘per l’oltragiose cose che soferè’; il poeta non accentua tanto la morte, ma sottolinea soprattutto ‘il soverchio che nuoce’ com’è anche il titolo del poemetto.

¹⁶⁴ Ivi, p. 572

¹⁶⁵ *Le Rime di Guittone d’Arezzo*, a.c.d. F. Egidi, Bari, Gius. Laterza & figli, 1940, p. 231

¹⁶⁶ Poeta importante del Duecento, vissuto tra ca. il 1235 e il 1294, *Storia della letteratura italiana*, p. 34

¹⁶⁷ R. Crespo, *op.cit.*, pp. 8-9

Anonimo, sonetto in codice Vaticano 3793

Guardando la fontana il buo Narciso
de lo suo viso forte 'namorao,
e 'n tanto che lo vide fue conquiso
ed ismarito sì che s'oblidao,
5 pensando che 'nfra l'aqua foss' asiso
ed incarnato ciò c' alor mirao:
vogliendolo tenere fue diviso
da tutte gioie, e sua vita finao.
Così cred'eo fenir similmente,
10 poi son venuto a la dolze fontana
dov'è la spera di tutte belleze:
volendol' abrazar trovo neiente;
piango e sospir la fresca ciera umana
per cui follezo e pero in gran mateze.

Nel sonetto anonimo tramandato dal Vaticano lat. 3793¹⁶⁸ in cui troviamo Narciso, il poeta si paragona al giovane. La prima parte tratta completamente della figura mitologica che si trova alla fontana, innamorata della sua faccia la quale crede di essere incarnata sotto l'acqua. Il giovane è totalmente preso, 'conquiso', di quest'immagine, si sente smarrito e dimentica sé stesso, che, tutto sommato, causa la sua morte.

La seconda parte del sonetto comincia con il paragone del poeta con Narciso: 'Così cred'eo fenir similmente' (v. 9) e vediamo un chiasmo tra i versi 1 e 9-10: 'la fontana' – 'il buo Narciso' – 'eo' – 'la dolze fontana'. Il poeta usa la parola 'spera', che abbiamo visto utilizzata anche dai poeti duecenteschi citati qui sopra, ma questa volta esso non vede se stesso, ma 'tutte bellezze' che vuole abbracciare. Come Narciso, il poeta piange desiderando ardentemente 'la fresca ciera umana' (v. 13, che potrebbe significare il corpo umano o le cose terrene) il che causa la sua follia e la sua pazzia per le quali alla fine muore.

Conclusione

Elementi ricorrenti nella presenza di Narciso nella tradizione lirica italiana duecentesca sono la bellezza e l'essere 'preso' dell'amore in modo tale che non si ha alcuna forza di sottrarsi all'amore. Sono già presenti questi elementi nella poesia provenzale che si riferisce al mito di Narciso.

¹⁶⁸ R. Crespo, *op.cit.*, p. 9

3.1.2. *NOVELLINO*

Adesso ci spostiamo nell'Italia a cavallo tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento, quando Narciso appare per la prima volta nella letteratura italiana in una novella del *Novellino* (questo titolo è stato usato per la prima volta nel 1525)¹⁶⁹, scritto da un autore (o più autori) anonimo, probabilmente tra il 1281 e il 1300 a Firenze.¹⁷⁰ Il tema della raccolta è 'd'alquanti fiori di parlare,¹⁷¹ di belle cortesie e di be' risposi e di belle valentie e doni, secondo che per lo tempo passato hanno fatti molti valenti uomini',¹⁷² formulato dal compilatore definitivo all'incirca nella metà del Trecento.¹⁷³ Nel proemio risulta chiaro il tema di 'un ideale umano', che trae ispirazione dalla gentilezza e dalla cortesia, volendo 'ammaestrare e dilettere' allo stesso tempo per 'chi avrà cuore nobile e intelligenza sottile'.¹⁷⁴

In questa prima raccolta di novelle nella letteratura italiana troviamo il racconto di Narciso nella novella XLVI, ed è una versione molto breve. Non è presente la figura di Eco, e neanche i genitori di Narciso, viene solamente raccontato il momento centrale del mito. La storia comincia dicendo 'Narcis fue molto bellissimo' e questa sua bellezza viene riportata di continuo. Anche ora il giovane crede di vedere nella fonte una persona vera della quale s'innamora. Desiderando abbracciarla, tende le braccia verso l'acqua e ve le immerge, per cui l'immagine sparisce. Narciso comincia a piangere, e quando nell'acqua tornata calma vede che anche l'altro sta piangendo, si butta nella fonte e muore.

Vediamo un nuovo elemento, la causa della sua morte, così come viene aggiunto un capoverso in cui si dice che, in primavera, alcune donne tirano a riva il corpo del bel Narciso piangendo con passione. Il dio d'amore sente questa notizia e trasforma il corpo del giovane in un mandorlo, 'il primaio albero che prima fue fiorito e rinnovella amore'¹⁷⁵. Non avviene quindi la metamorfosi nel fiore e neppure il riconoscimento di se stesso o la maledizione. Il contesto della storia non è più quello mitologico e vediamo una forte componente orale nelle numerose ripetizioni. La fine della novella è positiva, perché Narciso viene tramutato in un mandorlo, simbolo del rinnovarsi dell'amore.

¹⁶⁹ Anonimo, *Novellino e conti del Duecento*, p. 14

¹⁷⁰ Ivi, pp. 9-10

¹⁷¹ Ivi, nota 3: 'di alcune espressioni eleganti. La parola *Fiore* era largamente usata nella letteratura didattica e morale del Duecento per indicare una scelta di massime e sentenze esemplari.[...]

¹⁷² Ivi, p. 57

¹⁷³ *Ibidem*

¹⁷⁴ Ivi, pp. 14-16

¹⁷⁵ Ivi, p. 129, nota 5: '[...] Qui il dio d'amore, personificazione del sentimento che ispira la nuova poesia romanza, ne fa un simbolo del rinnovarsi della vegetazione e della vita amorosa degli uomini.'

3.2. NARCISO NEL TRECENTO IN ITALIA

3.2.1. LA *DIVINA COMMEDIA*

Le *Metamorfosi* di Ovidio vengono usate frequentemente da Dante Alighieri nelle sue opere e specificamente nella *Divina Commedia*, che è stata scritta probabilmente tra il 1309 e il 1319¹⁷⁶. Paratore lo dimostra ampiamente nel lemma su Ovidio nella *Enciclopedia dantesca* in cui dice ‘possiamo cominciare a scorgere nelle *Metamorfosi* il deposito da cui Dante ha desunto quasi tutti i cenni mitologici che gremiscono la *Commedia*’.¹⁷⁷

Nella *Comedia* (come l’autore stesso chiama la sua opera, contrapponendola alla tragedia) il personaggio Dante, all’età di 35 anni, si ritrova ‘per una selva oscura / ché la dritta via era smarrita’ (vv. 2-3). Per salvarsi deve fare un viaggio che lo condurrà attraverso tre regni, cioè l’Inferno e il Purgatorio, dove Virgilio è la sua guida, e il Paradiso, nel quale il poeta pagano non può entrare e Beatrice, l’amore giovanile del protagonista, prende il suo posto. Durante questo viaggio Dante incontra vari personaggi storici e mitici che sono collocati in una parte specifica di uno dei tre regni.

Nell’*Inferno* e nel *Purgatorio* le figure sono state colpite da una pena a seconda della colpa commessa sulla Terra, in base alla cosiddetta legge del contrappasso, che può andare in due direzioni: la punizione per analogia e quella per contrapposizione. Nella prima viene imposta una penitenza simile al peccato commesso durante la vita, come vediamo per esempio nel canto XXVIII dell’*Inferno* nel caso del poeta provenzale Bertran de Born, che cammina con la testa, separata dal corpo, nelle mani, perché nella vita terrena aveva messo il figlio contro il padre (il re Enrico II d’Inghilterra).¹⁷⁸ La pena per contrapposizione, invece, è stata inflitta ai golosi (nel canto VI), che nella vita avevano bramato le leccornie in modo eccessivo, e adesso devono subire una pioggia pesante e puzzolente che non si ferma mai.

Più volte si fa riferimento al mito di Narciso nella *Commedia*, una volta menzionando esplicitamente il suo nome; prima di tutto nel canto XXX dell’*Inferno*, con un riferimento esplicito. Ci sono alcuni riferimenti a elementi quali l’acqua riflessiva e una fonte chiara alla fine del *Purgatorio* (e del *Paradiso*) che si potrebbero collegare al mito di Narciso. Nel canto III del *Paradiso* non viene menzionato il nome di Narciso, ma è chiaro che anche qui si tratta

¹⁷⁶ D. Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli Editore, 2001, *Strumenti*, pp. 7-9

¹⁷⁷ I. Baldelli, U. Bosco, G. Petrocchi, *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. IV, 1973, E. Paratore, *Ovidio*, p. 231

¹⁷⁸ D. Alighieri, *op.cit.*, *Inferno*, nota 135, p. 498

di un riferimento esplicito alla figura mitologica. Esaminiamo attentamente i frammenti menzionati.

3.2.1.1. INFERNO

Il canto XXX si apre già nel primo verso con una figura mitologica, cioè Giunone che era infuriata a causa di Semelè (un mito nel IV canto delle *Metamorfosi*) e dimostrava la sua punizione divina; in seguito è anche presente un mito del XIII canto della grande opera ovidiana, cioè quello di Polissena e Achille. Poco prima del riferimento a Narciso viene ancora nominata la figura di Mirra, dal canto X delle *Metamorfosi*, qui rappresentata come falsificatrice di persona, colpita dall'idrofobia.

Nel mezzo del canto vediamo come la figura centrale del maestro Adamo, un falsario di monete (fiorini d'oro), personaggio storico vissuto al tempo della gioventù di Dante¹⁷⁹, dopo il suo arresto a Firenze, venne condannato al rogo, probabilmente nel 1281¹⁸⁰. In tutto questo canto potremmo vedere dei riferimenti a certi motivi con i quali viene già preparato la presenza del mito di Narciso. Per una buona comprensione del contesto in cui viene fatto il confronto analizzerò dall'inizio del canto le parole e gli elementi che si riferiscono al mito di Narciso.

Prima di tutto il confronto viene fatto tramite la figura centrale di maestro Adamo che durante la sua vita era un falsificatore di monete. Nel mito ovidiano Narciso veniva ingannato da un'immagine che credeva essere vera. Questa immagine illusoria lo condurrà alla rovina e causerà la sua morte, dopodiché a Narciso aspettava anche il rogo. Il giovane, tuttavia, era già partito per essere 'accolto nel regno degli Inferi'¹⁸¹.

Incontriamo il contraffattore nell'opera dantesca nella decima bolgia del cerchio ottavo (quella dei falsari), nella quale è l'unico rappresentante del suo peccato. Il suo contrappasso è l'idropisia: il suo corpo è tutto deformato perché ritiene acqua nel suo ventre; inoltre, l'affezione causa pesantezza alle gambe, e di conseguenza non può muoversi (come anche Narciso non si 'poteva' muovere, perché era inchiodato alla sua immagine): '[...]mi sia tolto / lo muover per le membra che son gravi' (vv. 106-07). Questa malattia fa sì che 'il liquido sottocutaneo non riesce a trasformare, a convertire in buona sostanza'.¹⁸² Sulla Terra maestro Adamo produceva delle cose false per il mondo esterno, ora egli stesso rispecchia

¹⁷⁹ D. Alighieri, *op.cit.*, *Inferno*, nota 61, p. 524

¹⁸⁰ *Ibidem*

¹⁸¹ Ovidio, *op.cit.*, III v. 504

¹⁸² D. Alighieri, *op.cit.*, *Inferno*, nota 53, p. 523

un'immagine falsa (quindi ha ricevuto una punizione per analogia), essendo tutto deformato. La vera punizione qui si vede dentro di lui: la sua punizione, cioè l'acqua che ritiene, allo stesso tempo è quella che desidera; nel mito di Narciso l'acqua era il mezzo a causa del quale il giovane desiderava anche ciò che aveva dentro di sé e che allo stesso tempo era la sua punizione. Maestro Adamo desidera ardentemente 'un gocciol d'acqua' ed è riarso dalla sete. Nel caso di Narciso leggiamo 'dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit' (trad.: 'mentre cerca di calmare la sete, un'altra sete crebbe in lui'¹⁸³ (v. 415); anche lui bramava un'immagine falsa, riflessa da una cosa esterna, la superficie dell'acqua. È un amore impossibile perché 'quello che voglio è con me' (v. 466), come ora quella che vuole maestro Adamo è con lui stesso, perfino dentro lui e tuttavia irraggiungibile, cioè l'acqua.

Il falsario vede davanti ai suoi occhi 'li ruscelletti che d'i verdi colli / del Casentin discendon giuso in Arno' (vv. 64-65), un *locus amoenus*, come il luogo in cui Narciso si smarriva; 'sempre mi stanno innanzi, e non indarno, / ché l'immagine lor vie più m'asciuga / che 'l male ond'io nel volto mi discarno.' (vv. 67-69); quindi l'immagine lo distrugge, perché aumenta ancora la sua sete, che già lo sta consumando (esattamente una situazione simile a quella di Narciso). Se vogliamo andare oltre, potremmo perfino vedere un legame nei versi seguenti '[...] io falsai / la lega suggellata del Batista; / per ch'io il corpo sù arso lasciai.' (vv. 73-75); nella nota 73¹⁸⁴ leggiamo in effetti che le monete (i fiorini) falsificate da maestro Adamo avevano su un lato una faccia (del patrono della città, Giovanni Battista) e sull'altro un fiore (quello di Firenze, il giglio), che Dante condanna nuovamente in Paradiso chiamandolo 'il maledetto fiore'.

Dopo che la figura di maestro Adamo si è presentata, segue una lite con un altro peccatore, il greco Sinone, che era riuscito a introdurre il cavallo a Troia. La disputa ha inizio perché Dante, incuriosito perché vede gli altri due peccatori fumare, domanda chi sono. Probabilmente a uno dei due peccatori non piace come viene descritto ('il falso Sinon') da maestro Adamo ('[...] si recò a noia / forse d'esser nomato sì oscuro', v. 101) e per questo gli dà un pugno nel ventre gonfio. Il genere retorico della 'tenzone', del quale la terzina è 'un capolavoro'¹⁸⁵, consiste nella caratteristica che si 'deve prendere spunto, nella battuta di risposta, dalla battuta precedente'¹⁸⁶, quindi una specie di ripetizione di parole in una conversazione tra due persone, in cui potremmo vedere un'eco di Eco, che vediamo poi dopo nella risposta di maestro Adamo nei versi 112-114 attraverso la ripetizione delle parola 'ver'

¹⁸³ Ovidio, *op.cit.*, pp. 124-125

¹⁸⁴ D. Alighieri, *op.cit.*, *Inferno*, nota 73, p. 525

¹⁸⁵ Ivi, nota 111, p. 528

¹⁸⁶ *Ibidem*

(vero) tre volte, avente ogni volta una diversa funzione grammaticale;¹⁸⁷ sottolineando in questo modo ‘la falsità dell’altro con viva abilità dialettica’¹⁸⁸, cosa che l’altro peccatore eguaglia ripetendo due volte ‘falso, falsasti’ seguito dalla parola ‘fallo’ (vv. 115-116). Notevole è l’enfasi sul contrasto tra il vero e il falso e la ripetizione di queste parole, con riferimento all’idea dell’eco.

Arriviamo così all’ultima battuta, prima del riferimento alla figura di Narciso, espresso da Sinon evidenziando ancora degli aspetti importanti: “[...] la *lingua*, e l’*acqua marcia* / che ‘l ventre innanzi a li *occhi* si t’assiepa!” (vv. 122-23, cors. agg.). Alla quale maestro Adamo risponde: “Così si squarcia / la bocca tua per tuo mal come suole; / ché, s’i’ho sete e omor mi rinfarcia, / tu hai l’arsura e ‘l capo che ti duole, / e per leccar lo specchio di Narcisso, / non vorresti a ‘nviar molte parole” (vv. 124-29). Maestro Adamo replica quindi facendo riferimento alla pena inflitta al falsificatore di parole Sinone, ovvero la ‘febbre aguta’ (v. 99) che gli squarcerà la bocca. Di “febbre auguta” si parla “quando la febbre è ‘intra vasa’, dentro alle veni, nel sangue, or questa è la mala febbre”.¹⁸⁹ Possiamo qui vedere un’antitesi tra entrambi i falsari, infatti l’uno ha l’acqua dentro di sé e l’altro è colpito dalla febbre, elementi che potremmo paragonare a quelli confluiti nel mito di Narciso: l’acqua in cui Narciso si specchia provoca allo stesso tempo l’amore febbrile dentro di lui.

L’ultima frase di maestro Adamo contiene due elementi contrastanti, cioè da una parte viene usata la parola ‘leccar’ che è un verbo volgare e ha connotazioni animalesche (indicando che Sinone soffre tanto che si abbasserebbe a leccare la fonte come un animale; ma fa pensare anche a Narciso che bacia la superficie dell’acqua); dall’altra parte maestro Adamo fa riferimento a un mito di un’opera classica mostrando la conoscenza che possiede e così la sua cultura. Secondo maestro Adamo non c’è bisogno di molte parole per persuadere il falsificatore (di parole) a usare l’acqua in cui si specchiava Narciso per placare la sete. Dopo queste ultime parole di maestro Adamo, Dante viene messo in guardia da Virgilio: ‘Ad ascoltarli er’io del tutto fisso’ (v. 130), (fisso come era Narciso a guardare se stesso) e gli viene detto in modo sarcastico di continuare quella cosa: ‘Or pur mira, / che per poco che teco non mi risso!’ (v. 132), cosicché quasi suscita la rabbia nel suo maestro. La reazione di Dante alle ammonizioni di Virgilio è opposta a quella di Narciso, perché Dante qui ‘volsimi verso lui con tal vergogna’¹⁹⁰ (v. 134), quindi non rimane ‘fisso’ come Narciso e inoltre non continua quello che stava facendo, quanto piuttosto si vergogna, cosicché ‘[...] ancor per la

¹⁸⁷ Ivi, nota 112, p. 528

¹⁸⁸ *Ibidem*

¹⁸⁹ Ivi, nota 99, p. 527

¹⁹⁰ Chiavacci Leonardi dice qui ‘forse visibile nel rossore del volto’, *Commedia, Inferno*, nota 134, p. 529

memoria mi si gira' (v. 135); poi si scusa proprio 'non potendo parlare', (preceduto da tre volte: sogna, sognando, sognare) tramite il tacere (riferimento a Eco).

Il canto finisce con una 'sentenza'¹⁹¹ di Virgilio in netto contrasto con la tenzone di prima, in cui afferma che si può lavare anche un peccato maggiore con meno vergogna di quella dimostrata da Dante. Il consiglio giudizioso di Virgilio è "fa ragion ch'io ti sia sempre allato" (v. 145) e che "dove sien genti in simigliante piato: ché voler ciò udire è bassa voglia" (v. 148); quindi nella conclusione viene posto il contrasto tra la ragione e la disputa che è di bassa voglia condannando quest'ultima e sottolineando l'uso della ragione. Al culmine della lite tra maestro Adamo e Sinone in questo canto viene fatto il paragone con lo specchio di Narciso, con cui l'autore vuole far vedere il contrasto tra vero e falso, essenziale nel mito di Narciso, anche usandolo per respingere il genere della tenzone e la discordia. 'C'è dunque un netto distacco etico, una distanza chiaramente stabilita, insieme dal genere letterario (tenzone) e dalla temperie morale che esso rappresenta.'¹⁹²

3.2.1.2. PURGATORIO

Un canto assai importante del *Purgatorio* è il canto XXX, perché è 'dal punto di vista ideale il vero centro del poema; sia sul piano personale della storia dell'autore, in quanto vi si compie quel sospirato incontro con la donna amata in terra da cui nasce la prima idea del viaggio nell'aldilà[...]; sia sul piano generale della storia di ogni uomo, in quanto qui è posto il momento di cesura, e di passaggio tra i due mondi, cioè tra le due dimensioni proprie dell'uomo, raffigurate nelle due guide che si scambiano il ruolo, Virgilio e Beatrice.'¹⁹³ I canti XXVIII fino all'ultimo canto del *Purgatorio*, il canto XXXIII, si svolgono nel Paradiso terrestre, che si trova in cima al Purgatorio, proprio all'altro lato del globo terrestre in posizione speculare rispetto a Gerusalemme.¹⁹⁴ La descrizione di questa 'divina foresta' la troviamo nel canto XXVIII dove Dante vede sull'altra riva del fiume una giovane donna, Matelda, che gli fa alzare gli occhi e lo sorprende con i suoi, non paragonabili a quelli di un'altra figura mitologica, Venere: 'Tosto che fu là dove l'erbe sono / bagnate già da l'onde del bel fiume, / di levar gli occhi suoi mi fece dono. / Non credo che splendesse tanto lume / sotto le ciglia a Venere, trafitta / dal figlio fuor di tutto suo costume.' (vv. 61-66). Matelda

¹⁹¹ Ivi, p. 530

¹⁹² Ivi, p. 518

¹⁹³ Ivi, *Purgatorio*, p. 537

¹⁹⁴ Proprio questa collocazione precisa è una 'invenzione dantesca[...]: si stabilisce così infatti un rapporto speculare tra il luogo della redenzione[...e il luogo della colpa;', *Commedia, Purgatorio*, p. 501

informa Dante sui due fiumi che si trovano lì: da una parte c'è il Lete, che fa dimenticare ogni peccato commesso, dall'altra l'Eünoè, che 'restituisce il ricordo di ogni bene fatto'¹⁹⁵.

A metà del canto XXX c'è l'apparizione di Beatrice e la scomparsa dalla scena di colui che era stato fino ad allora la guida di Dante, Virgilio. Quando Dante si accorge della sparizione di Virgilio comincia a piangere, e in questo momento sentiamo la voce di Beatrice, la quale si rivolge a Dante pronunciando il suo nome, l'unica volta nell'intera opera: "Dante, perché Virgilio se ne vada, / non pianger anco, non piangere ancora; / che pianger ti conven per altra spada". (vv. 55-57). Ciò che colpisce è la figura retorica l'epizeusi, cioè la ripetizione diretta delle stesse parole, un rimando all'eco, che sottolinea l'atto di piangere. La volta successiva che la donna rivolge la parola a Dante, l'epizeusi viene usata di nuovo: "Guardaci ben! Ben sem, ben sem Beatrice." (v. 73); qui la nuova guida invita Dante esplicitamente a guardarla e subito dopo lo rimprovera per il fatto che sta salendo il monte sacro di Dio, essendo un peccatore. Poco prima Beatrice lo ha guardato: 'vidi la donna che pria m'appario / velata sotto l'angelica festa, / drizzar li occhi ver' me di qua dal rio.' (v. 66). Dopo il suo monito avviene l'allusione implicita a Narciso: 'Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte; / ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba, / tanta vergogna mi gravò la fronte.' (vv. 76-78); questa volta il rimando non si riferisce a uno dei personaggi che Dante incontra durante il suo viaggio nell'aldilà, ma si riferisce direttamente a Dante stesso che prova vergogna, proprio come nel canto di maestro Adamo dopo il monito di Virgilio.

Esistono delle differenze importanti fra il Narciso di Ovidio e il Dante-Narciso. In primo luogo, il riconoscimento di se stesso che avviene subito dopo il momento in cui Dante si vede nella fonte chiara. Invece di continuare ad ammirare se stesso anche dopo l'auto-riconoscimento, Dante distoglie lo sguardo prontamente e guarda l'erba, perfino vergognandosi intensamente. Brownlee¹⁹⁶ vede queste tre differenze in un processo più ampio, per presentare Dante come un 'Narciso corretto' implicitamente; in questo brano vediamo già un'inversione delle azioni di entrambi i personaggi: Narciso non riconosce se stesso e quando lo fa rimane a riva guardando la sua immagine riflessa, determinando la sua morte. Dante invece vede subito che si tratta della sua immagine e reagisce in modo completamente diverso: egli è capace di non lasciarsi incantare dalla sua immagine e ne viene fuori assalito dalla vergogna; così potremmo osservare che 'Dante the character (perhaps exposed to the same temptation as Narcissus) succeeds where Narcissus had failed'¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Ivi, p. 515

¹⁹⁶ K. Brownlee, *Dante and Narcissus* (*Purg. xxx, 76-99*), in "Dante Studies", XCVI, 1978, pp. 201-206, p. 201

¹⁹⁷ Ivi, p. 202

Secondo Brownlee¹⁹⁸ si potrebbe vedere questa antitesi ancora una volta in un brano successivo in questo canto, in cui Dante fa riferimento al mito di Narciso per mezzo di una similitudine: ‘Sì come neve tra le vive travi / per lo dosso d’Italia si congela, / soffiata e stretta da li venti schiavi, / poi, liquefatta, / in sé stessa trapela, / pur che la terra che perde ombra spiri, / sì che par foco fonder la candela.’ (vv. 85-90); in cui potremmo vedere una trasformazione della metafora ovidiana: ‘ma come la bionda cera / s’ammorbidisce ad un leggero calore, / e la brina mattinata al tepore del sole, così, sfinito / dall’amore, si strugge a poco a poco per il fuoco nascosto.’¹⁹⁹ (vv. 487-490). È interessante vedere l’ordine²⁰⁰ delle vicende in entrambe le storie: la similitudine con la brina viene fatta da Ovidio proprio dopo il momento in cui Narciso comincia a piangere e per questo si turba, perché non può più vedere la sua immagine, e poco dopo muore. Succede il contrario nel poema dantesco, dove Dante comincia a piangere dopo la similitudine: ‘lo gel che m’era intorno al cor ristretto, / spirito e acqua²⁰¹ fessi, e con angoscia / de la bocca e de li occhi uscì del petto.’ (vv. 97-99) e poi non muore, ma può mettersi in viaggio verso il Paradiso (per aver mostrato il suo pentimento, cosa che Narciso non fece). Brownlee²⁰² vede qui due successioni opposte: ‘crying-simile-death’ in Ovidio contrapposta a ‘simile-crying-life’ in Dante e addirittura un’inversione nella similitudine ‘la bionda cera-la brina mattinata’ versus ‘neve-candela’, dove la neve corrisponde alla brina e la cera alla candela. Ciò che ne risulta secondo lo studioso sono tre ‘implicazioni’²⁰³: primo, il punto in cui si svolge il raffronto, cioè la partenza della guida importante, Virgilio, potrebbe suggerire un posto importante per la letteratura di Ovidio usato come analogia letteraria alla fine del *Purgatorio* e nel *Paradiso*.²⁰⁴ Secondo, i riferimenti al mito di Narciso non sembrano limitarsi a questo canto, ma si possono forse considerare come parte di un ‘programma più grande’.²⁰⁵ Infine Brownlee conclude affermando che ‘the kind of poetic use to which the Narcissus material is put by Dante should be seen as an important example of the continuing valorization of the pagan poetry of antiquity within the Christian poetic concept of the *Commedia*’.²⁰⁶

¹⁹⁸ *Ibidem*

¹⁹⁹ Ovidio, *op.cit.*, p. 129

²⁰⁰ K. Brownlee, *op.cit.*, pp. 202-203

²⁰¹ Cioè sospiri e lacrime

²⁰² K. Brownlee, *op.cit.*, pp. 202-203

²⁰³ Ivi, p. 203

²⁰⁴ *Ibidem*

²⁰⁵ *Ibidem*

²⁰⁶ *Ibidem*

Tornando sul ‘programma più grande’, Brownlee²⁰⁷ rimanda oltre che all’*Inferno* canto XXX, ai canti del Paradiso terrestre del *Purgatorio* e a *Par.* III, anche al *Par.* XXX, vv.85-87; ‘[...] per far migliori spegli / ancor de li occhi, chinandomi a l’onda / che si deriva perché vi s’immegli’, dicendo che ‘this passage fits into a structural pattern of Narcissus references in the 30th *canto* of each *cantica* which emphasizes the *progressive* development of Dante’s identity as a corrected Narcissus’²⁰⁸ Si vede come il riferimento alla riflessione nella fonte di Narciso che nel *Purgatorio* causava ancora ‘tanta vergogna’, in *Paradiso* XXX è diventata una cosa positiva e divina, non riferendosi più all’origine pagana. Un’ulteriore similitudine che Brownlee non include nella sua analisi è la ripetizione delle stesse parole ‘acerba’ (in Ovidio ‘l’uva non ancora matura’, v. 484), ‘superba’ (in Ovidio: ‘[...] ma nel suo tenero / aspetto aveva una così dura superbia’ (vv. 353-54), (ed ‘erba’, v. 411) precisamente allo stesso posto nei due canti, cioè nei versi 79-81, ma la prima volta al singolare e la seconda volta al plurale e cambiato di posto, cioè prima del riferimento allo specchiarsi e con le parole in un ordine diverso: *Purgatorio* canto XXX: ‘Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte; / ma veggendomi in esso, i trassi a l’erba, / tanta vergogna mi gravò la fronte. / Così la madre al figlio par superba, / com’ella parve a me; perché d’amaro / sente il sapor de la pietade acerba.’ (vv. 76-81) e *Paradiso* canto XXX: “[...] Il fiume e li topazi²⁰⁹ / ch’entrano ed escono e ‘l rider de l’erbe / son di loro vero umbriferi prefazi / Non che da sé sian queste cose acerbe; / ma è difetto da la parte tua, / che non hai viste ancor tanto superbe”. / Non è fantin che sì sùbito rua²¹⁰ / col volto verso il latte, se si svegli / molto tardato da l’usanza sua, / come fec’io, per far migliori spegli / ancor de li occhi, chinandomi a l’onda / che si deriva perché vi s’immegli’ (vv. 76-87). Interessante è anche la combinazione con l’immagine del legame tra la madre e il figlio, che nel *Purgatorio* vediamo nella rima superba-acerba e nel *Paradiso* subito dopo questa rima. Nel *Purgatorio* il significato delle parole è ancora veramente umano, perché si tratta di emozioni molto umane; la persona superba qui è Beatrice, ma in modo positivo, perché ‘materna’; è cioè dura, trattandosi dell’emozione di una madre che ama il suo bambino e vuole proteggerlo. Nel *Paradiso* queste parole hanno un significato diverso, perché in quel regno tutto non è più comprensibile per gli occhi umani e ‘[...] vedi solo quello che il

²⁰⁷ Ivi, pp. 205-206

²⁰⁸ Ivi, p. 206

²⁰⁹ D. Alighieri, *op.cit.*, *Paradiso*, nota 76-78: ‘le faville luminose (già paragonate a rubini, ora a topazi; il loro colore oscilla quindi tra il rosso e il giallo, come suggerisce l’aggettivo *fulvido* (v. 62) e i fiori (che sono il riso dell’erba: trasposizione metaforica straordinaria, buttata come a caso, in tanta ricchezza) sono anticipazioni (*prefazi*) che adombrano (*umbriferi*) la loro verità, la loro vera essenza.’ (cors. agg.); si potrebbe vedere in tutte queste parole insieme un altro riferimento al mito di Narciso, specificamente ai colori spesso usati nel mito, il rubore, candore, e il ‘croceum’ e al fiore in cui si trasforma, il narciso che alla fine è la vera essenza di Narciso.

²¹⁰ Ovvero ‘si precipita’

tuo occhio è capace di vedere. L'oggetto del vedere si adegua, secondo una costante di tutto il *Paradiso*, all'occhio di colui che guarda, mentre per converso la sua vista viene sempre più rafforzata e adeguata a ciò che deve vedere.²¹¹ Quindi le parole 'acerbe' e 'superbe' sono correlate alla vista diversa, che nel *Paradiso* viene 'elevato' cosicché prima non si vedeva ancora in maniera perfetta. La scena con la madre e il bambino mostra (oltre alla ovvia connotazione cristiana) il 'desiderio naturale'²¹² di bere il latte della madre e saziare così la sete. Prima di questa allusione Beatrice incita Dante a bere dell'acqua dal fiume di luce: "l'alto disio che mo t'infiamma e urge, / d'aver notizia di ciò che tu vei, / tanto mi piace più quanto più turge; / ma di quest'acqua convien che tu bei / prima che tanta sete in te si sazi": / così mi disse il sol de li occhi miei.' (vv. 70-75). Dopo la similitudine Dante può finalmente saziare la sete (di conoscenza) e beve dal fiume tramite gli occhi²¹³, dopodiché può vedere il fiume cambiato in forma circolare (dunque perfetto) e può anche vedere Dio tramite 'un raggio riflesso sulla sommità del Primo Mobile che da esso prende vita e potenza'²¹⁴. In un'ultima similitudine rilevante tutte le anime beate vedono specchiarsi nella luce di Dio come '[...]clivo²¹⁵ in acqua di suo imo²¹⁶ / si specchia, quasi per vedersi addorno, / quando è nel verde e ne' fioretti opimo, / sì, soprastando al lume intorno intorno, / vidi specchiarsi in più di mille soglie / quanto di noi là su' fatto ha ritorno.' (vv. 109-114). Quindi dopo aver bevuto dal secondo fiume Dante può entrare nella vera luce, la luce di Dio, cioè nell'Empireo, che viene rappresentato come un'enorme rosa candida, i cui petali sono 'le bianche stole' (v. 129), ovvero i corpi gloriosi dei beati.²¹⁷

3.2.1.3. PARADISO

Nel primo cielo della Luna incontriamo gli spiriti che 'in qualche modo indussero, cedettero, a seduzioni terrene'²¹⁸ e specificamente quelli che 'non adempirono ai voti'²¹⁹. Il canto III incomincia così: 'Quel sol che pria d'amor mi scaldò 'l petto, / di bella verità m'avea scoperto, / provando e riprovando, il dolce aspetto' (vv. 1-3). Nella parafrasi leggiamo:

²¹¹ D. Alighieri, *op.cit.*, *Paradiso*, nota 80-1, p. 545

²¹² Ivi, nota 82-4, p. 545

²¹³ Ivi, nota 88-9: '[...] Il fatto singolare che da questo fiume si beva con gli occhi, e non con la bocca, sottolinea che la sete che qui si sazia è la sete del vedere, cioè della mente. Tutto il discorso fa centro esclusivamente sullo sguardo e sulla luce.'

²¹⁴ Ivi, p. 547

²¹⁵ Come il declivio di una collina

²¹⁶ Ai suoi piedi

²¹⁷ D. Alighieri, *op.cit.*, *Paradiso*, p. 537

²¹⁸ Ivi, p. 46

²¹⁹ Ivi, p. XIX

‘Quello stesso sole, che primamente, in terra, aveva scaldato il mio cuore con l’amore, ora mi aveva svelato il dolce aspetto della verità, col dimostrare il vero e col confutare il falso (provando e riprovando);’²²⁰ Viene subito creata una differenza fra l’amore sulla Terra da una parte, che è ancora una cosa fisica, perché gli ‘scaldò il petto’, e dall’altra parte l’amore nel Paradiso, che è tutto concentrato sulla verità e sulla distinzione tra il vero e il falso. Come dice la nota: ‘la verità è dolce e bella allo sguardo’; e in questo nuovo regno ‘l’amore, la dolcezza e la bellezza sono gli aspetti della beatitudine’.²²¹ Questo forte contrasto già presentato all’inizio di questo canto sarà sviluppato più avanti nel canto.

Ogni cosa viene invertita rispetto al mito ovidiano di Narciso: Dante, dichiarandosi qui corretto dall’errore (‘e io, per confessar corretto e certo / me stesso’, vv. 4-5), guarda in alto (Narciso in basso) e ha una visione (alla quale reagisce tanto sorpreso da non trovare più parole, simile alla sua reazione nel canto di maestro Adamo). ‘Quali per vetri trasparenti e tersi, / o ver per acque nitide e tranquille, / non sì profonde che i fondi sien persi, / tornan d’i nostri visi le postille / debili sì, che perla in bianca fronte / non vien men tosto a le nostre pupille;’ (vv. 10-15). Il passo ‘per acque nitide e tranquille’ assomiglia molto alle frasi ‘fons erat inlimis, nitidis argenteus undis’ (v. 407), e la fonte non era mai stata turbata, quindi con l’acqua molto tranquilla. Il riferimento a Narciso viene così di nuovo anticipato attraverso parole simili e l’accento viene posto sull’atto di vedere attraverso le parole: ‘visione [...] vedersi [...] tornan d’i nostri visi le postille [come succede nel riflesso dell’acqua], [...] bianca fronte [...] pupille’²²², ma con l’enfasi sulla visione di una donna (con una perla in bianca fronte, anticipando la figura di Piccarda che incontriamo dopo).

Proseguendo con l’antitesi delle figure del poeta e di Narciso, Dante dice che ‘per ch’io dentro a l’error contrario corsi / a quel ch’accese amor tra l’omo e ‘l fonte’ (vv. 17-18); riferendosi all’‘error’ (v. 431) di Narciso nel testo ovidiano in cui il giovane credeva di vedere riflessa una persona vera e se ne innamorava, mentre qui Dante pensa (appunto) di vedere delle immagini riflesse: ‘Sùbito sì com’io di lor m’accorsi, / quelle stimando specchiati sembianti’ (vv. 19-20). Queste ‘specchiati sembianti’ risultano poi essere anime e non solamente immagini. Credendo Dante (al contrario di Narciso) di vedere dei riflessi, si volta per vedere le persone vere, ma non vede nessuno: ‘per veder di cui fosser, li occhi torsi; / e nulla vidi, e ritorsili avanti’ (vv. 21-22). Si può vedere in questi versi un riflesso e un’inversione (richiami all’episodio di Eco, quando lei parla per la prima volta e Narciso

²²⁰ Ivi, p. 49

²²¹ Ivi, nota 1-3, p. 49

²²² Vv. 7-15

aspetta di vedere qualcuno, ma invece non vede nessuno): ‘per veder>nulla vidi, li occhi torsi>ri-torsi-li’ (vv. 21-22); ora Dante gira gli occhi ‘avanti dritti nel lume’ (v. 22-23) per chiedere una risposta alla sua ‘dolce guida’ Beatrice, che ‘ardea ne li occhi santi’(vv. 23-24). Si potrebbe vedere qui un significato positivo del mirare negli occhi e una progressione nella situazione di Dante, perché guarda avanti negli occhi santi di Beatrice (e non guarda più in basso nei propri occhi rispecchiati) che per ora gli dice: “non ti maravigliar perch’io sorrída/[...] appresso il tuo püeril coto, / poi sopra ‘l vero ancor lo pie non fida, / ma te ríolve, come suole, a vòto: / vere sustanze son ciò che tu vedi, / qui rilegate per manco di voto.” (vv. 25-30). Beatrice paragona Dante a un giovane, un ‘puer’ (in Ovidio nei versi 352, 379, 413, e 454: ‘puer unice’) per quanto riguarda il suo pensiero che ‘non si fonda sulla verità, ma ti fa girare vanamente, seguendo le impressioni dei sensi’,²²³ come infatti era il caso nel mito di Narciso.

Ora la guida sollecita Dante a parlare alle anime, ad ascoltarle e a credere a ciò che esse dicono; quindi non è più un’immagine (falsa) che non avrebbe dovuto vedere, come nel mito di Narciso, e per la quale deve essere messo in guardia: “Però parla con esse e odi e credi; / ché la verace luce che le appaga / da sé non lascia lor torcer li piedi.” (vv. 31-33). ‘La verace luce’ che hanno visto le anime reali, non immagini riflesse, non significa che hanno visto gli occhi di se stesse, ma la verità di Dio che pure non le lascia più (così come l’immagine riflessa non abbandona più Narciso); le anime beate non si allontanano mai (più) da questa luce vera e ‘sono sempre nel vero’²²⁴. La luce ha un effetto contrapposto se le paragoniamo all’immagine riflessa di Narciso: nel caso di Narciso il suo desiderio aumentava sempre, in senso negativo, perché non si saziava mai della propria immagine e alla fine vedeva la morte in faccia. Dall’altra parte c’è ‘la verace luce’ di Dio che ‘appaga’, sulla quale Chiavacci Leonardi aggiunge: ‘in quel verbo si dice che ogni desiderio è saziato, ogni ansia dell’uomo trova il suo compimento’.²²⁵

Successivamente comincia la conversazione con il primo spirito del Paradiso: ‘E io a l’ombra che pareva più vaga / di ragionar, drizza’ mi, e cominciai, / quasi com’uom cui troppa voglia smaga:’ (vv. 34-36); mentre l’anima è desiderosa di parlare, Dante è desideroso di sapere, perché è “smagata” (smagare²²⁶: togliere le forze, indebolire; anche confondere e smarrire). Comincia la sua domanda dicendo “O ben creato spirito”, nelle parole di Chiavacci

²²³ Ivi, nota 27-28, p. 51

²²⁴ Ivi, nota 31-33, p. 51

²²⁵ Ivi, nota 31-33, p. 52

²²⁶ Ivi, nota 36, p. 52

Leonardi: ‘formula opposta a *mal nati*, detto dei dannati dell’*Inferno*’,²²⁷ più precisamente detto di maestro Adamo (‘sovra cu’ io avea l’occhio tenuto, / rivolsilo a guardar li altri mal nati. / Io vidi un, fatto a guisa di lëuto’, *Inf.* XXX, vv. 47-49).

All’inizio Dante non riconosce l’anima beata che gli parla, benché sia una persona che ha conosciuto bene durante la sua vita terrena; si tratta di Piccarda, la sorella dell’amico Forese Donati (già incontrato nel XXIV canto del Purgatorio), con cui Dante scambiava sonetti satirici e burleschi durante i suoi anni giovanili, utilizzati nell’episodio di maestro Adamo e Sinone. Nel mito di Narciso il giovane non riconosce subito l’immagine riflessa, perché viene ingannato dall’illusione della superficie dell’acqua. Dante chiede: “grazioso mi fia se mi contenti / del nome tuo e de la vostra sorte” (vv. 40-42), a cui Piccarda risponde poco più avanti: “e se la mente tua ben sé riguarda, / non mi ti celerà l’esser più bella, / ma riconoscerai ch’i’ son Piccarda” (vv. 47-49); quindi il motivo per cui Dante non la riconosce subito non è l’illusione (del suo aspetto cambiato), ma il fatto che egli pensa e vede ancora con i sensi terreni e perciò la trasformazione di Piccarda (che è un’anima del Paradiso) va al di là della sua comprensione umana. Dante stesso si esprime così: “Ne’ mirabili aspetti / vostri risplende non so che di divino / che vi trasmuta da’ primi concetti: / però non fui a rimembrar festino;” (vv. 58-60). Piccarda rappresenta l’amore, non per se stessa ma per lo Spirito Santo, contrapponendola all’ombra di Narciso, che rappresenta un amore completamente diverso, quello per una bella immagine che risulta essere la propria. Alla fine del canto, quando Piccarda sparisce, viene ancora sottolineato l’amore del nuovo regno, il Paradiso, in cui Dante è giunto; l’amore che non è ancora in grado di comprendere, cosa che vediamo attraverso gli occhi di Beatrice: ‘La vista mia, che tanto lei seguio / quanto possibil fu, poi che la²²⁸ perse, / volsesi al segno di maggior disio, / e a Beatrice tutta si converse; / ma quella folgorò nel mio sguardo / sì che da primo il viso non sofferse; / e ciò mi fece a dimandar più tardo.’²²⁹ (vv. 124-130). Chiavacci Leonardi dice che questi spiriti, come quello di Piccarda, sono ‘come la traccia, il ricordo del mondo terreno’ e così possono ‘prepararlo²³⁰ gradualmente all’esperienza che lo attende, di una realtà in tutto separata da ciò che è corporeo, puramente spirituale e divina.’²³¹

²²⁷ Ivi, nota 37, p. 52

²²⁸ Piccarda

²²⁹ [...] ma quella [Beatrice] risplendette come la folgore nei miei occhi in modo tale che in un primo momento la mia vista non poté sopportarla; e ciò mi rese più lento nel domandare.’ (vv. 128-130).

²³⁰ Dante

²³¹ D. Alighieri, *op.cit.*, *Paradiso*, p. 46

CONCLUSIONE

All'inizio del Trecento il mito di Narciso appare per la prima volta nella letteratura italiana nel *Novellino*, dove viene estrapolato dal suo contesto mitologico e inserito nell'ambito dell'amor cortese, visto che la metamorfosi del bel giovane avviene ma questa volta in un mandorlo, simbolo del rinnovamento dell'amore. Dante si riferisce più volte al mito di Narciso nella sua *Commedia*, e anch'egli usando solamente il momento centrale del mito, ovvero quando il giovane si specchia nell'acqua. Ciononostante si potrebbero osservare numerosi riferimenti indiretti ad altri elementi del mito, come per esempio alla figura di Eco tramite le ripetizioni di parole significative in punti centrali o attraverso la descrizione del luogo in cui si svolge la scena, richiamando l'ambientazione del mito di Narciso.

È importante il diverso significato che acquisisce il riferimento al mito di Narciso nelle tre cantiche della *Commedia*: nell'*Inferno* il richiamo a Narciso viene fatto da un peccatore, un falsario di monete quando si rivolge a un altro falsario (di parole). Ad ambedue è stata inflitta una pena contrastante: all'uno l'idropsia (acqua dentro il corpo, che produce un'immagine distorta e falsata del corpo) e all'altro una febbre acuta (fuoco dentro il corpo), elementi che si potrebbero vedere nel mito di Narciso. Attraverso questi falsari, la loro lite e le ripetizioni delle parole 'vero' e 'falso', viene fatto un contrasto chiaro tra i due concetti importanti. Subito dopo la lite tra i due falsari, che termina con il riferimento al 'lo specchio di Narciso', Dante viene ammonito dalla guida Virgilio per essersi fissato troppo sulla disputa e riceve il consiglio di usare la ragione. Il protagonista si vergogna e non riesce a parlare.

Nel *Purgatorio* il confronto viene fatto da Dante stesso e sono adesso i suoi occhi che vedono la sua immagine nella fonte. Nuovamente si vergogna, adesso dopo aver riconosciuto la propria faccia di peccatore dopo il monito di Beatrice (che gli dice di guardarla bene), la sua nuova guida. Quando si accorge che Virgilio è scomparso, Dante piange e attraverso una similitudine precedente, simile a quella nel mito di Narciso, si potrebbe vedere Dante come un Narciso corretto, che reagisce in modo opposto rispetto a Narciso.

Nel canto III del *Paradiso* viene elaborata questa tesi di Dante come un Narciso corretto tramite questa stessa parola, 'corretto', poi seguita dal riferimento all'errore contrario a quello di Narciso, commesso da Dante. Ora il poeta non si vergogna più, e si rivolge agli occhi santi della sua guida per ricevere la risposta al suo errore, la quale non può più capire con i sensi terreni, ma tramite la luce divina che lo raggiungerà dopo aver bevuto dal fiume di luce nel canto XXX.

3.2.2. BOCCACCIO

Quando Boccaccio si trasferisce a Napoli nel 1327, per forza seguendo suo padre, comincia a frequentare la corte del re Roberto d'Angiò, dove si trovava una biblioteca fornita abbondantemente di opere romanze, perlopiù in francese, e di opere classiche.²³² Lì, si immerge nella lettura di libri di ogni tipo: canzonieri d'oltralpe o cantari popolari, scrittori di esempi morali o d'aneddoti, opere storiche, i poeti latini, e soprattutto i romanzi francesi, d'autore o anonimi.²³³ Già nel primo componimento suo, l'*Elegia di Costanza* del 1332, mostra la sua passione di voler rielaborare 'fonti ed echi testuali plurimi, dalla latinità classica (Seneca tragico, Ovidio) a quella medievale'.²³⁴ Poi anche nel *Filocolo* le opere di Ovidio sono una fonte notevole, e nel 'fiume dell'epica boccacciana, insomma, l'affluente più considerevole è, ancora una volta, Ovidio, che immette le sue linfe per via sotterranea ma continua; e, con Ovidio, la lirica amorosa della tradizione in volgare [...]'.²³⁵ La presenza di Ovidio nelle opere di Boccaccio è immensa e viene solamente superata da Dante.²³⁶

In questo capitolo analizzerò come il mito di Narciso compare in undici opere di Boccaccio, discusse in ordine cronologico.

3.2.2.1. FILOCOLO

Durante il suo soggiorno alla corte angioina di Napoli il giovane Boccaccio scrive il suo primo romanzo in prosa, il *Filocolo*, probabilmente tra il 1336 e il 1338²³⁷. Nel primo libro il poeta chiama in scena Fiammetta, donna da lui amata, che gli suggerisce di scrivere una piccola opera in lingua volgare su Florio e Biancifiore 'nel quale il nascimento, lo 'nnamoramento e gli accidenti de' detti due infino alla loro fine interamente si contenga'²³⁸. La storia dei due amanti era una leggenda nota nell'Europa medievale²³⁹, che Boccaccio ha conosciuto possibilmente attraverso 'una redazione del poemetto francese *Conte de Floire et Blancheflor*'²⁴⁰. Alla fine del *Filocolo* (che significa 'fatica d'amore' con un'etimologia

²³² P. Stoppelli, *LIZ 4.0: Letteratura italiana Zanichello*: CD-ROM dei testi della letteratura italiana, a.c.d. P. Stoppelli ed E. Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001, p. 27

²³³ L. Surdich, *Boccaccio*, Bari, Editori Laterza, 2001, p. 7

²³⁴ *Ibidem*

²³⁵ Ivi, p. 54

²³⁶ R. Hollander, *Boccaccio's Two Venuses*, New York, Columbia University Press, 1977, p. 112

²³⁷ L. Surdich, *op.cit.*, p. 18; è probabilmente la sua terza opera

²³⁸ *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a.c.d. V. Branca, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1967, vol. I, p.

66

²³⁹ P. Stoppelli, *op.cit.*, p. 29

²⁴⁰ L. Surdich, *op.cit.*, p. 19

erronea da parte di Boccaccio²⁴¹) risulta che Ilario, un monaco greco, è stato lo scrittore delle peripezie dei giovani, cosa che lascia Boccaccio nel ruolo di trascrittore. L'autore usava questo trucco retorico per dare un certo prestigio al suo lavoro collegando il mondo della cultura classica e latina con quello del suo tempo.²⁴²

Il *Filocolo* tratta di Florio, unico figlio del re di Spagna, Felice, e Biancifiore, i quali, dopo essere cresciuti insieme, s'innamorano. Il re manda la fanciulla in Oriente, perché a suo giudizio una serva non è adatta a sposare suo figlio (non sapendo ancora che la giovane è di nobile stirpe). Dopo la partenza di Biancifiore, Florio va alla ricerca di lei sotto il nome di Filocolo. Superando tante difficoltà la coppia si ritrova e la storia finisce lietamente con il matrimonio dei due.

Nel secondo libro troviamo la citazione di Narciso: il re vuole mandare Florio in una città vicina, Montoro, per studiare le scienze. Il figlio rifiuta di partire se non può portare il suo amore, Biancifiore, con sé. Prima aveva obiettato che non voleva andare così lontano dal padre per paura che esso non sarebbe potuto ritornare in tempo se dovesse capitare qualcosa di grave al padre. Poi rivela la vera ragione della sua resistenza. In risposta il re pronuncia un breve discorso sui pericoli dell'amore; prima di tutto reagisce al fatto che Florio aveva tenuto nascosto il suo amore per Biancifiore come motivo di non voler partire, e dice 'ora hatti già tanto insegnato Amore, che sotto spezie di verità porgi inganno a me, tuo padre? [...] Oimè, che ora pur conosco io manifestamente quello a che il tuo poco senno ti tira! e ben conosco che la verità da' tuoi maestri mi fu porta poi che così parli'²⁴³. Per primo va menzionato l'effetto ingannevole che l'amore può avere, qui messo in contrasto con la parola 'verità'; va ricordato che l'inganno è anche un elemento importante nel mito di Narciso. Poi il padre dice del figlio che ha 'poco senno', cosa che potrebbe essere anche un effetto dell'amore. In secondo luogo mette soprattutto in rilievo i pericoli dell'amore provocando delle conseguenze negative come il 'dolere', 'la viltà', 'la vile passione', 'amare oltre misura'²⁴⁴. Ripete le parole 'animo' e 'amare [...] femina'²⁴⁵; la prima volta l'animo è 'occupato in disporti', la seconda volta si è lasciato vincere, non facendo resistenza all'amore 'oltre misura'.

In questo momento, l'autore richiama alla memoria la sorte di Narciso: 'Non udisti tu mai dire come miserabilmente Narcisso per amore si consumò, e con quanta afflizione Biblide

²⁴¹ P. Stoppelli, *op.cit.*, p. 29

²⁴² *Tutte le opere*, vol. I, pp. 47-48

²⁴³ *Tutte le opere*, vol. I, p. 140, libro secondo, 14, 2: 1-3;

²⁴⁴ libro secondo, 14, 2:4, 3:1-2

²⁴⁵ 'il tuo animo occupato in disporti ad amare così fatta femina, come tu ami', 14, 3:1; '[...] com'è amare una femina oltre misura, hai lascitao vincere il tuo virile animo, non ponendo mente quanti e quali sieno i pericoli che da questo amare sieno già proceduti e procedano.', 14, 3:2

per amore divenne fontana?’²⁴⁶ Questi due miti ovidiani con elementi simili sono posti qui in simmetria: ‘miserabilmente’ – ‘con quanta afflizione’, ‘Narcisso’ – ‘Biblide’, ‘per amore’ – ‘per amore’, ‘si consumò’ – ‘divenne fontana’. Bello è l’accostamento di proprio questi due miti nei quali la ragazza si trasforma in una fontana, mentre nell’altro mito è proprio la fontana che svolge un ruolo importante nel mito di Narciso. Sono ambedue amori impossibili, nel primo mito l’amore per la propria immagine, nel secondo quello per un fratello. Boccaccio aggiunge ancora un terzo mito ovidiano, cioè quello di Apollo e Dafne, un altro amore impossibile causato dall’insulto del dio rivolto a Cupido il quale si vendica scoccando una freccia, che fa nascere amore ad Apollo e un’altra freccia, che spegne l’amore nella ninfa. ‘E ancora gl’iddii sostennero noia di tal passione, e massimamente Apollo, il quale, di tutte cose grandissimo medico, a sé medicina non poté porgere, poi che ferire s’ebbe lasciato, forse non per viltà ma per provare’.²⁴⁷ Quindi, i tre miti sono esempi di amori impossibili, così come l’amore di Florio per Biancifiore è impensabile secondo il re di Spagna.

Il paragrafo quattordici comincia con ‘Sì tosto come Florio tacque [...]’ e nell’ultima frase leggiamo ‘e sì tosto come tua madre’, cosa che indica già l’uso delle ripetizioni sintattiche come abbiamo già visto più volte in questo paragrafo. Una delle ultime cose che il padre dice a Florio è: ‘Io non ti potrei mai tanto sopra questo dire quanto io disidero, ma però ch’io so che ancora in te medesimo, senza riprensione alcuna, ti riconoscerai del tuo errore, e rimarra’tene, mi taccio’.²⁴⁸ Tre volte viene utilizzato un verbo cominciando con ‘ri-’, indicando le ripetizioni foniche, e a metà della frase c’è la parola ‘errore’, importante tanto nel mito di Narciso quanto negli altri due. I protagonisti dei miti sopraelencati non riconoscevano i loro errori che avevano conseguenze fatali; in questa storia il padre di Florio alla fine deve riconoscere il suo errore quando appare che Biancifiore si rivela degna di sposare suo figlio cosicché alla fine è un amore a lieto fine. Innanzitutto, si riferisce al mito di Narciso per illustrare i pericoli dell’amore e le conseguenze negative e devastanti che può avere.

3.2.2.2. *EPISTOLE*

Non più di 25 epistole e lettere di Boccaccio sono state conservate fino ad oggi, mentre Boccaccio teneva una corrispondenza assai fitta²⁴⁹ tra il 1339 e il 1374. Le prime quattro lettere di questa raccolta sono state scritte nel 1339, ma esse non avevano lo scopo di essere

²⁴⁶ 14, 4:1

²⁴⁷ 14, 4:2

²⁴⁸ 14, 6:2

²⁴⁹ *Tutte le opere*, vol. V.1, p. 495

spedite, poiché si tratta di un mero esercizio retorico.²⁵⁰ In quell'anno il giovane scrittore non aveva ancora incontrato Petrarca, a cui è destinata la seconda lettera, ma conosceva già la sua fama e vari suoi testi.²⁵¹

Nella seconda lettera Boccaccio si presenta a Petrarca come un 'essere rozzo'²⁵² che ha vissuto in miseria, e finora la fortuna non gli ha arriso tanto. Poi gli appare una donna, e dopo aver sentito un tuono, l'amore 'terribile e imperioso'²⁵³ s'impadronisce di lui. Vissuto un breve periodo di felicità, la ruota della Fortuna gli è contro,²⁵⁴ di nuovo, e lo scrittore supplica gli dei di salvarlo. Appare un amico che canta le lodi di Petrarca enumerando tante buone qualità che sono state donate al poeta da alcuni dei greci e da qualche persona illustre dell'antichità. Boccaccio chiede consiglio all'elogiato sull'argomento dell'amore: 'Ora dunque affettuosamente vi prego che, per via della vostra risposta, io possa riacquistare la consolazione perduta [...]'.²⁵⁵ Poi viene fatto un riferimento a un'altra figura mitologica, cioè una delle tre Gorgoni, che dopo il confronto con Narciso ritorna, ma questa volta in un altro modo, perché il poeta si riferisce alla statua di marmo²⁵⁶ in cui meriterebbe di essere mutato.

Lo scrittore aspetta di ricevere 'la dottrina di tanto maestro' (12, 2) tramite cui spera di subire un cambiamento che fa sciogliere come neve al sole la sua 'mole inerte e indigesta' (12, 3) e la sua grandissima ignoranza, cosicché diventerà 'tenuità meravigliosa'.²⁵⁷ Boccaccio è tanto sicuro di ricevere la risposta dal poeta che comincia già a digiunare.²⁵⁸ Ora segue il paragone con Narciso: 'Nam si crederem "Nolo" streperunt labia vestra, cito in lacrimas resolverer ut Narcissus', ('Che si credessi un 'non voglio' potesse uscire dalle vostre

²⁵⁰ Benché Boccaccio fingesse alla fine della prima 'epistola' che si trattava di una copia della lettera veramente spedita: 'Caliopeus vero sermo fuit iste[...]', (trad.) 'Il componimento poetico fu il seguente[...]' . Il che non fa più alla fine della seconda lettera: 'Caliopeus sermo est iste[...]', (trad.) 'Questo è il componimento poetico[...]'

²⁵¹ *Tutte le opere*, vol. V.1, p. 754, nota 1

²⁵² Ivi, pp. 510-511, 'rudis ens' (2, 2)

²⁵³ *Ibidem*, 'amor terribilis et imperiosus' (5, 3-4)

²⁵⁴ 'un caso da scriversi con lacrime [...] mi trovai in un abisso di mali e miserabilmente per terra. In tale stato turbato gridai più volte: "ohime!". [...] spesso nascondevo nel guanciale l'arrossata faccia coperta di lacrime, sopportavo il misero petto da vari pensieri affannato e le miserie mie, riandando penosamente ai tempi anteriori, nutrivo con piante e querimonie.' (6, 6-10 e 7, 1-5). Si potrebbe dire che c'è una situazione parzialmente simile a quella di Narciso.

²⁵⁵ (11, 9-11)

²⁵⁶ Una delle tre gorgoni, Medusa, poteva pietrificare coloro che le guardavano negli occhi, *Metamorfosi* IV, v. 781.

²⁵⁷ (12, 5): Boccaccio usa le parole 'saranno disciolte quale nebbia, ed in tenuità meravigliosa si muteranno.' (cors. agg.), che potrebbero essere un riferimento al raffronto con Narciso che segue quasi immediatamente dopo ('mentre piange [...] non sopportò più, ma come la bionda cera/ s'ammorbida ad un leggero calore./ e la brina mattinale al tepore del sole, così, sfinito/ dall'amore, si strugge a poco a poco per il fuoco nascosto.', Ovidio, *Metamorfosi*, vv. 480-490). In questa lettera lo sciogliersi della nebbia ha una connotazione positiva (Boccaccio avrà la risposta alla sua domanda e quindi saprà cosa fare), mentre nel mito di Narciso c'è una negativa (cioè lo struggersi).

²⁵⁸ Un'usanza cristiana, che cominciava alla vigilia prima di una festività, *Tutte le opere*, vol. V.1, nota 63, p. 761

labbra, in lacrime presto mi disfarei, novello Narciso.’) Quindi se Petrarca non rispondesse alla sua richiesta, Boccaccio si scioglierebbe presto in lacrime come Narciso. Il giovane del mito ovidiano scoppiava in lacrime quando non sapeva più dove sbattere la testa e si rendeva conto di non poter mai raggiungere il suo amore. Dunque ora che Boccaccio teme di non poter raggiungere il suo amore, poiché non sa cosa fare senza i consigli di Petrarca, spera di convincere il poeta paragonandosi con la nota figura mitologica Narciso che scoppiava in lacrime e il quale alla fine si struggeva. L’unico elemento del mito di Narciso che viene citato esplicitamente in questa epistola, cioè le lacrime, sarà utilizzato in seguito nel *Ninfale fiesolano*, dove le lacrime di uno dei protagonisti vengono evidenziate visibilmente in un brano che contiene anch’esso un riferimento implicito a Narciso.²⁵⁹

Quindi, in questa lettera indirizzata a Petrarca, Boccaccio si paragona a Narciso, riferendosi solamente all’infelicità immensa e al destino crudele, cose che potrebbero succedere ipoteticamente anche a Boccaccio se Petrarca decide di non rispondere alla sua epistola.

3.2.2.3. TESEIDA DELLE NOZZE D’EMILIA

Libro sesto, 61

Avrebbe quivi Cefiso mandato
Narcisso, se non fosse che in fiore
già ne’ campi tespiaci mutato
era, per troppo a sé avere amore,
spesso dal padre in su il lito bagnato,
sì com’io credo, per troppo dolore
d’aver perduto en la sua fanciullezza
il caro figlio per troppa bellezza.²⁶⁰

Nel sesto libro del *Teseida*, il primo poema epico in lingua volgare nella letteratura italiana ad unire in sé il motivo delle armi e quello dell’amore, scritto tra il 1339 e il 1341²⁶¹, Boccaccio dedica una stanza a Narciso. In quest’opera l’argomento principale è il litigio tra due amici, Arcita e Palemone, che entrambi si sono innamorati della stessa donna, Emilia. Dopo molte

²⁵⁹ ‘e le lagrime punto non ritenne,/ ma forte a pianger ch’egli ha cominciato’ (st. 171), ‘e sì diceva, tuttavia piangendo’ (st. 172), ‘ed io ne piango con tormento e noia’ (st. 176), ‘a pianger cominciava il giovinetto,/ e le lagrime sì abondevolmente/ gli uscian degli occhi, che le guance e ‘l petto/ parevan fatte un fiumicel corrente’ (st. 177), ‘e la fonte di lagrime ripiena’ (st. 178), *Ninfale fiesolano*

²⁶⁰ *Tutte le opere*, vol. II, p. 439

²⁶¹ P. Stoppelli, *op.cit.*, pp. 29-30; Boccaccio stesso dice nella conclusione del *Teseida* [84]: ‘Poi che le Muse nude cominciarono/ nel cospetto degli uomini ad andare,/ già fur di quelli i quai l’esercitaro/ con bello stile in onesto parlare,/ e altri in amoroso l’operaro;/ ma tu, o libro, primo a lor cantare/ di Marte fai gli affanni sostenuti,/ nel volgar lazio più mai non veduti.’, *Tutte le opere*, vol. II, p. 661

peripezie Teseo, il cognato della giovane, organizza un torneo tra due schiere che saranno guidate da Palemone e Arcita. Il vincitore del torneo può sposare Emilia. Vengono elencati tutti gli ospiti invitati che saranno presenti alla lotta, come per esempio il padre di Ulisse, Pigmaleone e Minosse. Poi Boccaccio *‘assegna la cagione d’alquanti che vi sarebbero suti, per che non vi furono’*²⁶².

Particolare in questa stanza (61) è il punto di vista del padre di Narciso, Cefiso, il dio fluviale, che non abbiamo visto in altre opere finora. Viene detto che Cefiso avrebbe inviato suo figlio al duello se non che fosse già cambiato in fiore. Sia la metamorfosi in fiore viene menzionato che la bellezza eccessiva di Narciso.

Poi, nella chiosa di Boccaccio leggiamo la sua versione del mito:

*‘Narcisso fu figliuolo di Cefiso, e fu bellissimo giovane e grandissimo cacciatore, e di più belle giovani, che di lui s’erano innamorate, s’aveva fatto beffe senza volerle udire o vedere o amare. Avvenne un dì che, avendo egli, e per la stagione che era calda e per la fatica durata, grandissimo bisogno di rinfrescarsi e di riposo, s’abattè in una valle nella quale era una chiarissima fonte. Quivi, non avendo egli mai né in ispecchio né in altro veduto se medesimo, facendosi col viso sopra la fonte forse per bere, vide nell’acqua la sua effigie stessa, la quale parve sì bella, che, credendo che fosse una giovane che dentro vi fosse, s’innamorò di se medesimo né mai di su quella si partì, che egli vi morì, e fu dagli iddii convertito in un fiore violetto, il quale ancora si chiama narcisso: e per questo non poté essere con gli altri gentili uomini ad Attene.’*²⁶³

Si tratta di una versione del mito molto compatta, come abbiamo già visto nel *Novellino* in cui il narratore si limita a raccontare la mera vicenda senza approfondire il personaggio e senza nominare la figura di Eco. Ma, come osserva anche Limentani, accanto a questo carattere compendario della storia di Narciso nel *Teseida*, sono presenti anche *‘freschissimi elementi narrativi’*²⁶⁴ come i due superlativi assoluti con i quali Boccaccio introduce il giovane, che qui non hanno *‘una funzione ritmica e insieme (non) contribuiscono a formare l’atmosfera estetica ed affettiva, il “candore” di toni’*²⁶⁵ come nel *Novellino*, ma tracciano un quadro realistico del protagonista (sottolineando la bellezza di Narciso attraverso la ripetizione della parola tre volte: *‘bellissimo’, ‘belle’ e ‘bella’*). Anche altre caratteristiche *‘della più matura arte boccacesca’* si possono già scorgere in quest’opera giovanile e sono tra l’altro *‘l’uso della tecnica dell’inversione e ‘la terna di verbi “udire o vedere o amare”’*²⁶⁶.

Notevole è il fatto che c’è un cambiamento del mito ovidiano, anche notato da Limentani: Narciso crede di vedere un’immagine femminile nella fonte. A quanto pare non sembrava concepibile per Boccaccio che il giovane potesse innamorarsi di un maschio

²⁶² *Tutte le opere*, vol. II, p. 439

²⁶³ *Ibidem*, (grass. agg.)

²⁶⁴ A. Limentani, *Tendenze della prosa del Boccaccio ai margini del ‘Teseida’*, in *“Giornale storico della letteratura italiana*, 135:412 (1958: ott./dic.), pp. 524-551, p. 539

²⁶⁵ *Ivi*, p. 540

²⁶⁶ *Ibidem*

vedendo se stesso (all'inizio della chiosa parla già di 'belle giovani'). Per quanto riguarda la metamorfosi c'è un adattamento al mito originale, in cui il colore del fiore era 'dorato nel centro, circondato da petali bianchi', rispetto al colore del narciso nel *Teseida*, cioè il violetto. Concludendo, si può dire che Boccaccio racconta una versione concisa del mito di Narciso nella chiosa in cui viene sottolineata la sua bellezza, e colpisce il fatto che il giovane crede di vedere una ragazza nella fonte della quale s'innamora.

3.2.2.4. *COMEDIA DELLE NINFE FIORENTINE*

Dopo il suo ritorno a Firenze tra il 1341 e 1342, Boccaccio scrive *La comedia delle ninfe fiorentine*, un'opera di cinquanta capitoli, un prosimetro, cioè 'un componimento misto di prosa e poesia'²⁶⁷. Il rozzo pastore Ameto incontra sette ninfe (le Virtù), devote alla dea dell'amore, Venere. Ameto si innamora di una di esse, Lia, simboleggiante la Fede. In questo libro Boccaccio utilizza diversi generi tra cui la novellistica che vedremo elaborata poi nel *Decamerone*; fa raccontare tutte le ninfe le loro storie d'amore creando in questo modo un tipo di cornice. 'La forza purificatrice dell'amore'²⁶⁸ svolge un ruolo importante nella trasformazione di Ameto da un essere rozzo a un uomo educato sul piano etico e spirituale: 'la trasformazione che la sua persona realizza consiste, nei termini estremi, in un passaggio dai sensi all'intelligenza, dalla vista all'intelletto [...]'²⁶⁹. Alla fine il pastore raggiungerà 'la massima felicità spirituale: la contemplazione divina'²⁷⁰, dopo che Venere lo ha buttato nella fonte e ne esce purificato.

Nel terzo capitolo de *La comedia delle ninfe fiorentine* viene già preparata la scena dell'arrivo di Narciso. Sono presenti elementi che possono prefigurare sia il mito di Narciso che il mito di Atteone. Il luogo dove Ameto si trova viene descritto come un posto ideale (*locus amoenus*), una selva con tanti animali e piena di alberi che fanno ombra mentre 'abondanti fontane rigavano le fresche erbette.' (III, 3, 3-4)²⁷¹. Il pastore si è stancato della caccia e si adagia sotto un albero per riposarsi. La descrizione di un posto simile la troviamo anche nel mito di Narciso, che, essendo stanco della caccia, cerca refrigerio. Dopo aver sentito una voce che canta una canzone, Ameto pensa che sono degli dei che si riposano nella

²⁶⁷ L. Surdich, *op.cit.*, p. 59

²⁶⁸ *Ibidem*

²⁶⁹ *Ivi*, p. 61

²⁷⁰ *Ivi*, p. 59

²⁷¹ *Tutte le opere*, vol. II, p. 684

foresta e ‘disideroso di vederli se così sono bella cosa come si dice’²⁷² va in direzione della voce; ‘[...] e con la testa alzata non prima le chiare onde scoperse del fiumicello ch’elli all’ombra di piacevoli albuscelli, fra’ fiori e l’erba altissima, sopra la chiara riva vide più giovinette;’²⁷³ una parte di questo gruppo di ninfe che si trova sulla riva, si è chinata sulla superficie del piccolo fiume e ‘con le candide mani’ getta l’acqua sui ‘caldi visi’ per rifarsi ‘belli’.²⁷⁴ Pensando di vedere delle dee Ameto fa un passo indietro, si mette in ginocchio e non sa cosa dire. Ci sono degli elementi simili nella storia di Narciso: vede il suo ritratto dopo essersi inginocchiato per bere dell’acqua dal laghetto, poi rimane stupito e immobile. In certi miti (del terzo libro delle *Metamorfosi*) di Ovidio figura il tema del vedere qualcosa che non si deve vedere, qualcosa di ‘vietato’; in questa storia il vedere ha una connotazione positiva, e alla fine di quest’opera di Boccaccio c’è la scoperta sui volti delle sette ninfe de ‘l’essenza dell’amore spirituale e la presenza delle virtù cristiane’²⁷⁵.

I cani delle ninfe vedono il pastore e si gettano addosso all’uomo spaventato a morte che si sa difendere dall’attacco. Tutta questa scena assomiglia molto al mito di Atteone che si trova poco prima del mito di Narciso, nel terzo libro delle *Metamorfosi*. Inoltre, il nome stesso del protagonista appare poi anche nel testo, perché anche Ameto si ricorda delle peripezie dell’uomo che venne trasformato in un cervo dopo aver visto la dea Diana. Ma tutt’altra cosa succede: pauroso delle conseguenze che il suo desiderio di vedere le donne potrebbe avere causato, aspetta la sua metamorfosi, ma le ninfe richiamano i loro cani all’ordine, lo rassicurano, e una delle ninfe ricomincia a cantare il canto in cui figura Narciso.

Il capitolo successivo comincia con il canto di una delle ninfe, Lia, la quale dice che Cefiso e Liriopè sono i suoi genitori, e così risulta essere una sorella di Narciso. Anche in questo caso il dio fluviale, benché acceso ‘per lei di Venere’²⁷⁶, si è imposto alla ninfa Liriopè ancora vergine. Lia racconta che era costretta a onorare suo padre, quando guardava nelle onde; anche a lei piace guardarsi nell’acqua, perché essa rispecchia la sua ‘forma leggiadretta’²⁷⁷ e bella. Stando spesso lì alla riva vedendosi specchiata, si sente più felice, pensando ai suoi primi amori, che non ha potuto vivere suo fratello Narciso. A questo punto narra brevemente la storia di suo fratello.

Elementi simili alla versione ovidiana del mito di Narciso sono la bellezza, il rifiuto dell’amore di altri, la causa e il modo del morire, e la metamorfosi. I racconti sono diversi in

²⁷² Ivi, p. 685, (III, 11, 3-4)

²⁷³ *Ibidem*, (III, 13, 1-4)

²⁷⁴ Ivi, p. 686, (III, 14, 2-3)

²⁷⁵ Ivi, p. 670

²⁷⁶ Ivi, p. 686, (IV, 7)

²⁷⁷ Ivi, p. 687, (IV, 15)

un dettaglio, cioè l'elemento omosessuale. Boccaccio ha scritto 'di tutte rifiutando il caro amore'²⁷⁸, il che vuol dire che Narciso venne amato solamente dal sesso femminile, mentre nella versione di Ovidio venne amato sia da donne che da uomini.

Notevoli sono le ripetizioni foniche nella parte dove viene raccontato il momento dello specchiarsi; tre volte vediamo la parola 'sé'²⁷⁹, cosa significativa nel contesto di questo mito, dato l'eccessivo amore che Narciso sente per sé stesso. Il momento che Narciso si vede per la prima volta viene è seguito dal ripetitivo 'mi miro', poi 'sé per sé', dopodiché si trova il 'con(-)' quattro volte 'consumando con dolore,/ in fior si convertì: il qual con diro / occhio riguardo [...]', seguito dalle parole 'occhio riguardo'.²⁸⁰ La ripetizione della parola e del prefisso 'con' potrebbe accentuare l'atto del riflettersi, e sottolineare il rapporto tra il personaggio e se stesso, l'immagine che porta con se.

Anche la figura di Eco viene citata seppure non ne venga menzionato di nome. Lia dice che la voce di Eco è stata nemica a Narciso e che ha causato la 'follia della sua mente'. La voce di Eco, cioè un'espressione dell'amore terreno, non ha un effetto tanto potente sulla ninfa (cantante), così come aveva avuto su Narciso. Un'altra cosa che hanno in comune però è la passione per la caccia, anche se con 'scopo diverso'²⁸¹; 'ma fine disuguali / a ciò costringe' (IV, 37-38). Lia visita durante i suoi giri per la foresta dei luoghi che suo fratello non ha conosciuto. 'e ciò che 'n el fu rigido e silvestro, / cioè amore e 'l piacere ad altrui, / questo m'è caro e più che altro destro.' (IV, 43-45) Quindi dove l'amore alla fine ha distrutto Narciso (e Eco), su Lia l'amore ha un influsso benefico e anche su tutti quelli che tocca, perché si tratta di un amore spirituale che purifica, perché avvicina a Dio (i personaggi sono 'esemplari di astratte virtù: [...] Lia, la fede'²⁸²). Dunque Lia si impegna per l'amore, ma a un altro livello, perché dice che 'colui / che degnerà al mio *bel viso aprire / gli occhi del core e ritenermi in lui*' (IV, 46-48, cors. agg.) e 'chi *con saver* la mia bellezza seguirà' (IV, 53-54, cors. agg.) sarà felice alla fine, 'nel ben felice della somma altezza' (IV, 57). Qui, la ninfa 'allude alla funzione nobilitante di Amore, alla *Venere celeste* che Ameto scoprirà alla fine dell'opera.'²⁸³ Questo capitolo finisce sottolineando ancora la devozione della ninfa a Venere: 'io signoreggio, accesa di quel foco / del qual tutto arde il monte Citerea, / e quel mi move a far festa con gioco / e a servire all'amorosa dea.' (IV, 64-67). E nell'ultima nota vediamo di nuovo il contrasto tra Lia e Narciso: '[Lia] la quale diversamente dal fratello Narciso sa amare

²⁷⁸ *Ibidem*, (IV, 25)

²⁷⁹ *Ibidem*, (IV, 26-27)

²⁸⁰ *Ibidem*, (IV, 26-29)

²⁸¹ Ivi, nota 16, p. 910

²⁸² Ivi, p. 673

²⁸³ Ivi, nota 21, p. 910

e condurre gli amanti, fra i quali, come vedremo, il rozzo Ameto, attraverso la purificazione della contemplazione, al gaudium eterno.²⁸⁴

Nel capitolo successivo non c'è più un paragone esplicito con la figura di Narciso, ma ci sono tanti elementi che vi alludono. Boccaccio sposta il punto di vista dalla ninfa a Ameto che ha appena sentito la bella canzone della ninfa, e il pastore la guarda mentre si siede e rileva i pomelli rossi nel suo viso²⁸⁵, 'bevendo con gli occhi il non conosciuto fuoco, s'accende tutto. (V, 7, 8-9)' Quindi anche Ameto²⁸⁶ è interamente inesperto nel campo dell'amore come Narciso, e l'uso delle parole in questa frase ('bevendo [...] tutto') assomiglia molto a quello nel mito ovidiano di Narciso.

Poi Boccaccio riprende una similitudine di Dante²⁸⁷: 'E sì come la fiamma si suole nella superficie delle cose unte' (V, 8, 1-2), seguito da 'con subito movimento gittare e, quelle leccando, leccate²⁸⁸ fuggire e poi tornare, così Ameto, colei rimirando, s'affuoca; e come da lei gli occhi toglie, fugge la nuova fiamma, ma per lo subito più mirare, torna più fiera. Né prima di questo si prese il giovane guardia che amore inestinguibile nella calda mente prese eterne forze.'²⁸⁹ Successivamente c'è ancora una forte somiglianza tra un brano da *Purgatorio* XXX e il verso 12 della *Comedia delle ninfe*: Dante vede Beatrice che mette gli occhi addosso a lui dall'altra parte della riva. Dopo essere rimproverato da Beatrice il poeta abbassa gli occhi e si vede nell'acqua; per vergogna leva gli occhi dal fiume.²⁹⁰ Ameto guarda la ninfa che 'verso lui i vaghi occhi volgeva' e 'così i suoi, da subita vergogna vinti, bassava'²⁹¹. Sia Lia che Beatrice fungono da guide nel processo di crescita spirituale che subiscono entrambi i protagonisti e in questo processo (o si potrebbe perfino dire in questa

²⁸⁴ Ivi, nota 24, p. 910

²⁸⁵ 'del quale si dipigne l'Aurora, vegnente Febo col nuovo giorno, e i biondi capelli, con vezzose ciocche sparti sopra le candide spalle' (V, 3, 7-9), ivi, p. 689

²⁸⁶ 'questo Amore [...] io nol conosco, né le sue vie vidi già mai' (V, 10, 1), ivi, p. 690

²⁸⁷ D. Alighieri, *op.cit.*, *Inf.* XIX, vv. 28-29: 'Qual suole il fiammeggiar delle cose unte/ muoversi pur su per la strema buccia'

²⁸⁸ L'uso della parola 'leccare' l'abbiamo già visto da Dante nell'*Inferno* XXX, v.128: 'e per leccar lo specchio di Narciso' (in tutta la *Divina Commedia* la parola 'leccare' occorre solamente tre volte). Più in avanti in quest'opera, nel *Purgatorio* XXVII, Dante ha un sogno di Lia che canta, appena prima del Paradiso terrestre, un locus amoenus al massimo grado, e che sta cogliendo dei fiori: '“[...] movendo intorno/ le belle mani a farmi una ghirlanda./ Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno;/ ma mia suora Rachel mai non si smaga/ dal suo miracchio, e siede tutto giorno./ Ell'è d'i suoi belli occhi veder vaga/ com'io de l'addornarmi con le mani;/ lei lo vedere, e me l'ovrare appaga.”' (*Purg.* XXVII, vv. 101-108, cors. agg.). La Lia boccacesca dice 'avvegna che ciò (guardarsi nelle onde) far molto diletta/ a me perciò che 'n esse riguardando,/ mi rondon la mia forma leggiadretta./ La qual come sia bella in me pensando,/ di verdi erbetto, di rami e di fiori/ adorno lei, d'ogni labe purgando.', *Tutte le opere*, vol. II, p. 687, (IV, vv. 13-18, cors. agg.)

²⁸⁹ *Tutte le opere*, vol. II, p. 689, (V, 8, 2-5 e 9, 1-3). E continua ancora con 'gli occhi di cui hanno avuta forza di trarmi dalle mie ombre, di farmi dimenticare la mia preda, d'abandonare l'arco, le saette e i cani miei. Ella sola mi piace' (V, 10, 4-5 e 11).

²⁹⁰ D. Alighieri, *op.cit.*, *Purg.* XXX, vv. 76-78: 'Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;/ ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba,/ tanta vergogna mi gravò la fronte'

²⁹¹ *Tutte le opere*, vol. II, p. 690, (V, 12, 2-3)

trasformazione), in cui il rimando a Narciso serve da esempio, essi imparano dai propri errori. L'attenzione è focalizzata sul guardare e sul mirare, sugli occhi e sul fuoco, elementi molto importanti nel mito di Narciso.

Nel capitolo XXVI de *La comedia delle ninfe fiorentine* c'è un secondo raffronto con Narciso. Pomona, la dea degli orti e la sposa di Vertunno, il dio delle stagioni, mostra a Adiona, una delle sette ninfe, il giardino dentro le mura, pieno di erbe e di fiori. La narratrice del terzo racconto, Adiona, è il simbolo della Temperanza. Il punto essenziale nel brano seguente è la bellezza, come si vede già nel paragone nel verso 18: 'E come 'l cielo di molte stelle nel chiaro sereno a' riguardanti par bello, così quella verdeggiante non meno, veggendola piena di fiori e di bianche rose e di vermiglie [...]'. Poi Boccaccio allude a un'altra metamorfosi, quella di Lucio che si tramuta in un asino, narrata anche da Apuleio. Nel giardino non crescono erbacce come l' 'arido paleo' e 'l'abbracciante gramigna', ma 'molti fiori'.²⁹² Segue subito dopo il riferimento al narciso: 'Quivi Narcisso, e il pianto Adone e l'amata Clizia dal Sole si vede, ciascuno in grandissima abondanza [...] e qualunque altro più bello a riguardare' (v. 20). Quindi in questa parte della *Comedia delle ninfe fiorentine* il narciso viene menzionato brevemente per la sua bellezza.

Nel quinto racconto, quello di Agapes, simbolo della Carità, appare per l'ultima volta la figura di Narciso in quest'opera.²⁹³ Agapes ha invocato la dea Venere per aiutarla, perché è infelice di essere sposata con un uomo vecchio. Venere l'ha portata con sé e ora ambedue stanno guardando suo figlio, Cupido, mentre esso fortifica le sue saette in una chiara fonte.

Il tema è di nuovo la bellezza, che contrasta con la vecchiaia dello sposo di Agapes, appena estesamente descritta, e con la bruttezza che implica. Per questo l'estrema bellezza di Venere e di Cupido è ancora più visibile: 'l'unico suo figliuolo mi fé palese; il quale riguardando io, d'ammirazione piena per la bellezza di quello, [...] Gli occhi miei non si potevano saziare di mirar lui'²⁹⁴. Poi Agapes rivolge gli occhi alla fontana e dopo seguono dei dettagli della fonte, che assomigliano assai all'acqua dove Narciso si specchiò.²⁹⁵ La ninfa poi

²⁹² Ivi, p. 746, (XXVI, 19-20)

²⁹³ Ivi, p. 779, (XXXII, 46, 4)

²⁹⁴ Ivi, p. 778, (XXXII, 42-44); Ovidio usa una frase molto simile: 'guarda con occhi mai sazi la bellezza ingannevole' (Ovidio, *op.cit.*, p. 125, v. 439); per Narciso la sua bellezza è ingannevole, ma per Agapes è una cosa buona. La storia di Narciso conosce una fine infelice, per contro, il racconto di Agapes ha una conclusione felice.

²⁹⁵ La fonte nella *Comedia*: '[...] bellissima e chiara con onde inargentate la vidi; e per se medesima surgente, non era bevuta dal sole; e il suo fondo, il quale apertissimo dimostrava, non teneva alcuno limo. Quella non pecora, non uccello né altro animale aveva mai violata col gusto: le sue estremità di verdi mortine e di sanguigne erano coperte[...]' (*Tutte le opere*, vol. II, p. 778, XXXII, 45-46) e da Ovidio leggiamo: 'C'era una fonte pura, splendida di acque argentee,/ che non avevano mai toccato i pastori e le capre/ che pascolano sulla montagna, né

dice: ‘e secondo che io pensava, quella che tolse Narciso non era sì bella.’ Quindi, questa fonte in cui Cupido tempera le sue frecce, possiede ancora più bellezza di quella in cui Narciso si perse. Ma sembra anche che la fonte stessa abbia colpa della morte del giovane, perché è colei che l’ha preso. La fontana esercita un’attrazione talmente forte su Agapes, che suscita sete nella ninfa (elemento che si ritrova anche nel mito di Ovidio), che prima non l’aveva, e nasce anche la voglia di toccare l’acqua fresca con il suo ‘caldo corpo’.

Subito dopo troviamo la ninfa nella posizione che aveva Narciso dopo essersi guardato nella fonte: ‘Ma mentre che io sopra quella così sospesa dimoro e in esso rimiro la mia figura’²⁹⁶. Poi Cupido parte e quando Agapes chiede dove va, apprende che il figlio di Venere si è avviato con lo scopo di trovare per lei un amante giovane. Il dio dell’amore ritorna con Apiros (che significa ‘il freddo’)²⁹⁷ il quale viene trasformato per via dei dardi di Cupido.²⁹⁸ Quindi, un amore infelice si è trasformato in un amore felice grazie alla supplica della ninfa a Venere e poi grazie alle frecce che sono state fortificate nella fonte più bella di quella in cui Narciso si specchiò.

Nei capitoli XXVI e XXXII della *Comedia delle ninfe fiorentine* Narciso, tramite allusioni al fiore e alla fonte, viene riportato come simbolo della bellezza, e invece nel quarto capitolo esso funge piuttosto da contrasto con sua sorella Lia, che rappresenta la Fede; lo specchiarsi e l’amore non hanno un effetto negativo su di lei, come avevano su Narciso, perché si tratta dell’amore spirituale che avvicina a Dio.

altri animali: non l’aveva turbata/ né un uccello, né una bestia [...]attorno c’era l’erba nutrita dalla acque vicine,/ e un bosco che non lasciava che il sole riscaldasse l’ambiente’ (Ovidio, *op.cit.*, pp. 123-125, vv. 407-412).

²⁹⁶ *Tutte le opere*, vol. II, p. 778, (XXXII, 48, 1-2)

²⁹⁷ Ivi, p. 948, nota 66: ‘Secondo l’etimo greco è il freddo, che sarà vinto dall’ardore di Agapes, dal fuoco della Carità.’

²⁹⁸ Ivi, pp. 780-781, (XXXII, 58-59): ‘E in parte vicina vidi il palido giovane me con tutto lo ‘ntendimento mirante fiso, e ferito così com’io; e vedendolo non d’altro fuoco acceso che io, risi e contenta con occhio vago gli diedi segno di buona speranza. E lui, per lunga fiamma fatto caldissimo, insieme a’ servigi della dea e a’ miei, di virtù intero il ritenni.’

3.2.2.5. AMOROSA VISIONE

A
55 Narcisso vidi quivi ancor sedendo
sopra la nitida acqua riguardarsi,
di sé oltre 'l dovuto modo ardendo.
Deh, quanto quivi nel ramaricarsi
nel suo aspetto mi pareva piatoso,
60 e talor seco se stesso crucciarsi:
“Omè”, dicendo, “tristo doloroso,
la molta copia, ch’i’ ho di me stesso,
di me m’ha fatto, lasso, bisognoso”.²⁹⁹

B
55 Narcisso vid’io quivi ancor sedendo
sovra la nitida acqua rimirarsi,
fuora di modo di se stesso ardendo.
Deh, quanto quivi nel rammaricarsi
nel suo bel aspetto mi pareva pietoso,
60 e talor seco se stesso crucciarsi:
“Oimè”, dicendo, “oimè, avrò mai riposo
se la gran copia, ch’io ho di me stesso,
di me stesso m’ha fatto bisognoso?”.³⁰⁰

Boccaccio scrive l’*Amorosa visione* in terzine, opera composta di cinquanta canti, tra il 1342 e il 1343.³⁰¹ Si tratta di una ‘visione in sogno’ in cui appare una donna gentile che si offre come guida al protagonista; in questi due elementi si può notare l’influenza della *Divina Commedia* di Dante³⁰². Boccaccio impiega il tema dei trionfi, che poi sarà ripreso da Petrarca nel suo poema *I Trionfi*. Il protagonista e la guida entrano in un castello sulle cui mura vedono delle rappresentazioni allegoriche; ogni parete della prima camera fa parte del tema dei trionfi: si vedono i trionfi della Sapienza, della Gloria, dell’Amore e della Ricchezza, in cui sono raffigurati personaggi illustri, leggendari e storici, mentre i trionfi della Fortuna dominano la seconda sala. La guida ritorna, dopo l’incontro con Madonna Fiammetta nel giardino, dove il personaggio Boccaccio ha provato di toccarla nel sonno per poi svegliarsi subito dopo. Boccaccio riceve l’ammonimento della guida, dicendo che può raggiungere il suo amore solamente per via della porta stretta delle Virtù, distaccandosi dai beni mondani.

Il poeta (in quest’opera Boccaccio appare per la prima volta come personaggio-poeta) si addormenta, dopo che il dio dell’amore l’ha colpito con i suoi dardi (attraverso gli occhi), per cui s’innamora di Fiammetta. Il protagonista si sente perso e viene portato a un castello e aiutato da una donna bella e gentile. Prima viene messo di fronte a una scelta: deve entrare per una porta stretta che ‘mena a via di vita’³⁰³ (II, 65) o per una porta con un’iscrizione molto invitante sullo stipite: ‘Regni ampî, dignitati e gran tesoro, / gloria mondana copiosamente / a

²⁹⁹ *Tutte le opere*, vol. III, p. 79, vv. 55-63

³⁰⁰ Ivi, p. 203, vv. 55-63. In quest’analisi userò la versione B, perché ‘il testo della prima redazione è stato stampato soltanto in quest’ultimo secolo [...]. La seconda redazione dell’opera [...] è trasmessa da una stampa che è l’*editio princeps* [...]’, *Tutte le opere*, vol. III, pp. 541-542

³⁰¹ P. Stoppelli, *op.cit.*, p. 27

³⁰² Il viaggio di Dante è una visione in sogno, sotto la guida di Beatrice

³⁰³ *Tutte le opere*, vol. III, p. 155

color do, che passan nel mio coro. / Lieti li fo nel mondo, e similmente / quella gioia gli do
ch' Amor promette / a quei che senton la sua face ardente.' (III, 16-21).³⁰⁴

Poi si trovano in una sala bellissima, coperta di affreschi; questa prima sala contiene quattro pareti dipinte, su cui sono raffigurate la Sapienza e le sette arti liberali, la Gloria mondana, l'avarizia, e l'Amore fiancheggiati da personaggi storici, illustri e mitologici. Nel canto XV comincia la descrizione della parete dei trionfi d'Amore che durerà fino al XXIX canto, quindi una parte essenziale del libro. Accanto all'Amore il poeta vede 'una donna gentile' (XV, 47) che è tanto bella e graziosa che 'Amor pareva di lei s'inamorasse' (XV, 75). Questa Madonna inizia a parlare nel canto successivo in cui il motivo più importante sarà la bellezza. Discuterò questo canto della Madonna più tardi, in relazione alla ballata alla fine della prima giornata del *Decameron* e alle *Rime XXXIII*.

Dopo il canto XVI si evocano tante storie d'amore, come quella di Dafne e Apollo, e di Piramo e Tisbe. Nel canto XXII ci sono tante figure mitologiche, che tutte vivono un amore impossibile o infelice, come Giasone e Creusa, la quale brucia viva per colpa di Medea o come Ippolito che viene sedotto da sua matrigna Fedra e che alla fine deve pagarla con la vita. Poco prima del riferimento a Narciso si allude al mito di Mirra, che prova un amore insolito anche lei, cioè per suo padre. Da questo amore nasce un figlio, Adone, famoso per sua bellezza estrema di cui non si parla in questi versi.

Boccaccio dedica tre terzine al mito di Narciso in cui colpisce la forte somiglianza con il testo di Ovidio. Le parole che usa Ovidio quando descrive l'ambiente e il giovane che si è seduto presso la fonte sono 'Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis; C'era una fonte pura, splendida di acque argentee' (v. 407) e poi 'Se cupit inprudens et, qui probat, ipse probatur, / dumque petit, petitur pariterque accendit et ardet; desidera se stesso, insieme loda ed è lodato, / cerca ed è cercato, brucia e appicca il fuoco.' (vv. 425-426). Ecco i versi di Boccaccio: 'sovra la nitida acqua rimirarsi, / fuori di modo di se stesso ardendo' (XXII, 56-57) che rivelano l'ottima conoscenza dello scrittore del testo del mito in questione, e in parte esso usa letteralmente le stesse parole. Anche dopo si nota una forte somiglianza nei versi 62-63: 'se la gran copia, ch'io ho di me stesso, / di me stesso m'ha fatto bisognoso?', dove Ovidio scrive 'Quod cupio, mecum est: inopem³⁰⁵ me copia fecit. (trad.: Quello che voglio è con me, è l'abbondanza che mi fa povero' (v. 466)).

³⁰⁴ Ivi, p. 156. Nella versione 'A', si legge nel III, 21: 'che senton suo dardo pungente'

³⁰⁵ 'inops' può anche significare 'disperato', dr. F. Muller, dr. E.H. Renkema, *Beknopt Latijns-Nederlands woordenboek*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1986, p. 463

Inoltre vediamo l'uso dell'allitterazione ('quanto quivi', 'parea pietoso', e pure nelle parole 'rimirarsi, rammaricarsi'³⁰⁶), e la ripetizione di 'se stesso' (vv. 57 e 60), di 'oime' (v. 61) e di 'di me stesso' (vv. 62-63) che mettono l'accento sullo specchiarsi e sull'importanza dell'amore per la persona stessa nella storia di Narciso. Boccaccio rende qui, nell'*Amorosa visione*, un piccolo frammento del mito di Narciso in cui si vede prevalere la disperazione e il tormento del giovane bello che si è innamorato di sé, e la sua fedeltà al testo di Ovidio che echeggia nelle parole usate da Boccaccio.

3.2.2.6. ELEGIA DI MADONNA FIAMMETTA

L'*Elegia di madonna Fiammetta* è un'opera in forma di lettera della protagonista Fiammetta, l'amore napoletano di Boccaccio, indirizzata alle 'innamorate donne', scritta tra il 1343 e il 1344. In quest'elegia l'autore mostra la sua conoscenza profonda degli scrittori classici e della mitologia, perché fonda quest'opera sulle *Heroides* di Ovidio e si riferisce a tanti altri scrittori come Virgilio, Lucano e Dante. Il libro è infarcito di 'esempi antichi'³⁰⁷ come nel caso del riferimento a Narciso e come nell'ottavo capitolo in cui Fiammetta mette a confronto la sua pena con quella di 'molte antiche donne'.

Fiammetta è sposata, ma s'innamora di Panfilo; insieme passano un breve periodo felice, fino alla partenza di Panfilo che per necessità deve andare a vedere suo padre a Firenze. Una svolta avviene nel quinto capitolo, quando il desiderio di Fiammetta si trasforma in disperazione e dolore, dopo la notizia che Panfilo si è sposato. Fiammetta apprende questa novità perché un'altra donna fa delle domande a una 'mercatante' che viene dalla stessa regione che il giovane. La passante crede di aver visto entrare una bella donna in casa di Panfilo, forse la sua novella sposa. A giudicare dalla reazione emotiva dell'altra donna, Fiammetta assume che si tratta di un'altra amante di Panfilo e per questa ragione dice 'Deh, desti tu a tutte, o almeno a questa una, che male ha saputo celare quello che tu hai bene celato,[...] quelle lagrime che a me donasti'³⁰⁸. E poco dopo continua: 'Deh, come può egli essere che chi di tante piglia i cuori non sia il suo alcuna volta preso?'³⁰⁹ Fiammetta non può crederci ancora, che Panfilo avrebbe avuto più amanti allo stesso tempo, e che ora avrebbe sposato un'altra donna.

³⁰⁶ *Tutte le opere*, vol. III, p. 203, (XXII, 56, 58-59)

³⁰⁷ *Tutte le opere*, vol. V.2, p. 90, (V, 6, 8)

³⁰⁸ *Ibidem*, (V, 6, 6)

³⁰⁹ *Ibidem*, (V, 6, 7)

Poi viene fatto il paragone con il giovane mitologico 'Narciso, amato da molte, essendo a tutte durissimo, ultimamente fu preso dalla sua forma'³¹⁰. Come Panfilo fu amato da più donne, anche Narciso fu amato da molte ninfe (come abbiamo ricordato prima, Boccaccio menziona solamente il sesso femminile, mentre da Ovidio Narciso fu amato da ambedue i sessi), ma non ne voleva nessuna. Immediatamente dopo nel testo lo scrittore riferisce a un altro mito delle *Metamorfosi*, cioè a quello di Atalanta, di cui ci ricorda la severità nell'amore. Poi Fiammetta dice: 'Ma perché vo io per gli esempi antichi? Io medesima, non potuta mai da alcuno essere presa, fui presa da te.'³¹¹ Dunque come Narciso che prima respingeva tutti i suoi ammiratori, alla fine s'innamora completamente, così Fiammetta non fu ancora veramente 'presa' dall'amore fino al momento che vede Panfilo. Il confronto con Narciso allude poi anche a Panfilo. Narciso fu interamente sopraffatto dalla propria bellezza e quindi dall'amore, come Fiammetta crede che anche Panfilo dev'essere conquistato almeno una volta da questo sentimento: 'Tu adunque come tra le molte non hai trovato chi t'abbia preso? La qual cosa io non credo, anzi sicura sono che preso fosti'.³¹²

Nel capitolo VII appare un brevissimo riferimento al narciso: è arrivata la primavera e perciò 'la terra, di varii fiori e di rose quasi stellata, di bellezze contrasta col cielo ottavo, e ogni prato teneva Narciso; e la madre di Bacco già aveva della sua gravidanza cominciati a mostrare segni [...]'³¹³. Trasformato in fiore, Narciso viene menzionato a causa della sua bellezza e successivamente si fa un riferimento alla figura mitologica di Semele che nelle *Metamorfosi* è il mito che sta prima di quello di Narciso.

L'elemento più importante per cui si riferisce al mito di Narciso è qui il rifiuto e l'ineluttabilità dell'amore. Seppure qualcuno assuma un atteggiamento talmente distaccato e arrogante, rifiutando l'amore, alla fin fine esso conquista il cuore di ciascuno.

3.2.2.7. NINFALE FIESOLANO

Il *Ninfale fiesolano* è un poema in ottava rima, scritto tra il 1344 e il 1346, che narra di due amanti, il giovane pastore Africo e la ninfa Mensola. La ninfa è una seguace di Diana, e quindi ha promesso di conservare la verginità, ma dopo che Africo ha vinto il cuore della ninfa con l'astuzia, si arrende. Rammaricandosi delle sue azioni decide di troncare i rapporti con lui. Africo non può sopportare questo dolore e si uccide, dopodiché cade in un ruscello

³¹⁰ *Ibidem*

³¹¹ *Ibidem*, (V, 6, 8)

³¹² *Ibidem*

³¹³ Ivi, p. 159, (VII, 3-4)

che fin da questo momento porterà il suo nome. Diana scopre poi l'infedeltà della ninfa, che era rimasta incinta ed aveva partorito un figlio, trasformandola in un fiume che da quel momento si chiama Mensola.

Nella stanza 169 Africo si trova presso una fonte 'molto bella/, presso di lui, più chiara ch'una stella.'³¹⁴ Si è innamorato di Mensola quando è stato presente di nascosto ad una riunione di ninfe. Poi, vanamente, la cerca dappertutto, ma quando la trova finalmente, la ninfa scappa di corsa e si nasconde. Il pastore torna a casa, e deluso e addolorato si chiude nella camera sua, ma dopo qualche giorno va in montagna con il suo gregge. Arrivato lì, esso trova una fonte, molto simile alla fontana del mito di Narciso: 'Ell'era tutta d'alber circundata, / e verdi fronde che faceano ombria / ad essa' (170, 1-3). Si siede alla riva e riflette sulla sua vita sfortunata, specchiandosi nella fonte dove lo colpisce la sua faccia tetra. Quando vede il suo viso così deformato, prova compassione per se stesso e scoppia a piangere. Si vede perduto e finisce il suo lamento con 'che giorno e notte i' sto in foco acceso, / senza speranza d'uscirne giammai, / se morte non pon fine a questi guai.' (173, 6-8). Dunque come Narciso ardeva d'amore e rimaneva in questo stato fino alla morte, così succede anche a Africo.

Dopo un breve intermezzo Africo vede come le sue bestie giocano insieme e si baciano e come gli uccelli ruzzano innamorati, una gioia che contrasta nettamente con il suo dolore. Ora vede già quale fine farà: 'e veggio pur ch'al fin convien ch'i' muoia: / così mi liberrò d'ogni gravezza, / sanz'aver mai avuto alcun diletto, / di quella che m'ha 'l cor tanto costretto!' (176, 5-8). Il pastore pensa che non raggiunge o che non può raggiungere mai il suo amore, cosa di cui anche Narciso s'accorge alla fine. Poi emette un gran sospiro e comincia a piangere a diretto, cosicché pare 'un fiumicel corrente'³¹⁵ (qui il poeta allude già alla sua fine). Seguono due frasi che riflettono il punto centrale della vicenda di Narciso: 'poi nella fonte bella si specchiava, / e con l'ombra di se stesso parlava.' (177, 7-8).

Elementi che ritornano sono 'la fonte bella', lo specchiarsi e il monologo alla sua ombra. Contrariamente a Narciso, Africo sa che si tratta della sua immagine (la quale diversamente da Narciso non trova bella, ma tetra)³¹⁶ che vede nell'acqua e dopo aver parlato con la sua immagine riflessa invece di andare di male in peggio, la sua situazione poi

³¹⁴ *Tutte le opere*, vol. III, p. 337, (169, 7-8)

³¹⁵ *Ivi*, p. 339, (177, 5)

³¹⁶ Su questo fatto Hollander dice: 'In Boccaccio's witty parody of Narcissus, Africo looks into a fountain and sees himself disfigured by love (171).' R. Hollander, *op.cit.*, p. 68

migliorerà (per il momento), perché si ricorda della promessa d'aiuto che Venere gli ha fatto.³¹⁷

Anche nel *Purgatorio* abbiamo visto un rimando implicito al mito di Narciso per antitesi, quando il personaggio Dante si guarda nell'acqua, e si vergogna.³¹⁸ Così nel *Ninfale fiesolano* si potrebbe dire che c'è un'allusione implicita al mito di Narciso che è in antitesi con la versione ovidiana del mito. Quando Africo vede la sua immagine riflessa nell'acqua, non s'innamora di stesso, anzi si vede 'sfigurato'. Ma invece di sentire vergogna, come Dante, ha pietà per se stesso e piange come una fontana: 'poi si specchiava nell'acqua, e pon cura / quanto fatta era la sua faccia scura. / Per che, pietà di se stesso gli venne, veggendosi sì forte sfigurato, / e le lagrime punto non ritenne.'³¹⁹

Poi Boccaccio usa una similitudine affine a quelle discusse già nel *Purgatorio* e nelle *Metamorfosi* nel mito di Narciso: 'e sì diceva, tuttavia piangendo: / "Oh me dolente, la mia vita prava! / ch'ella si va come neve struggendo / al sol, tanto questa doglia la grava, / e come legno al fuoco mi divampo, / né veggio alcun riparo allo mio scampo.' (172, 3-8). Colpisce inoltre la parola 'grava' in 'tanto questa doglia la grava', usata proprio dopo lo specchiarsi e ill piangere, parola che usa anche Dante nel *Purgatorio* 'tanta vergogna mi gravò la fronte' e lì, qualche verso dopo, c'è la similitudine 'Sì come neve tra le vive travi / per lo dosso d'Italia si congela, / soffiata e stretta da li venti schiavi, / poi, liquefatta, in sé stessa trapela, / pur che la terra che perde ombra spiri, / sì che par foco fonder la candela.'³²⁰ Ovidio parla della 'bionda cera' che 's'ammorbiscesce ad un leggero calore, / e la brina mattinata al tepore del sole, così s'finito / dall'amore, si strugge a poco a poco per il fuoco nascosto.'³²¹ L'accento in tutte le similitudini viene messo soprattutto sullo sciogliersi e sull'ammorbidirsi della neve o della brina e sull'ardere del fuoco.

Proprio dopo la similitudine nel *Purgatorio*, Dante è 'sanza lagrime e sospiri'³²², poi sente il cantare degli angeli (chiamati dopo anche 'le sustanze pie[tose]'³²³), ma quando capisce che in quel canto mostrano pietà per lui³²⁴, scoppia in lacrime: 'lo gel che m'era intorno al cor ristretto, / spirito e acqua fessi, e con angoscia / de la bocca e de li occhi uscì del

³¹⁷ 'Poi che si fu con lei molto doluto, / e la fonte di lagrime ripiena, / e molti pensier vari avendo avuto, / alquanto di più pianger si raffrena, / per un pensier che nel cor gli è venuto / ch'alquanto mitigò la grieva pena, / tornandogli a memoria la speranza, / che gli diè Vener sopra sua leanza.' *Tutte le opere*, vol. III, p. 339, (178, 1-8)

³¹⁸ 'Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte; / ma veggendomi in esso, i trassi all'erba, / tanta vergogna mi gravò la fronte', D. Alighieri, *op.cit.*, *Purg.* XXX, vv. 76-78

³¹⁹ *Tutte le opere*, vol. III, p. 337, (170, 7-8 e 171, 1-3)

³²⁰ D. Alighieri, *op.cit.*, *Purg.* XXX, vv. 85-90

³²¹ Ovidio, *op.cit.*, *Met.* III, vv. 487-490

³²² D. Alighieri, *op.cit.*, *Purg.* XXX, v. 91

³²³ Ivi, v. 101

³²⁴ Ivi, vv. 94-95: 'ma poi che 'ntesi ne le dolci tempore / lor compatire a me[...]

petto.³²⁵ Nel *Ninfale fiesolano* Africo ha ‘pietà di se stesso’, poi comincia già ‘forte a pianger’ e segue la similitudine; dopo sente il cantare degli uccelli: ‘con dolce cantamento / ed amorosi versi rallegrare’³²⁶, mentre esso piange con il suo ‘cor tanto costretto’³²⁷. Tutto questo causa che ora scoppia veramente in lacrime: ‘E dopo un gran sospir, sì fortemente / a pianger cominciava il giovinetto, / e le lagrime sì abondevolmente / gli uscian degli occhi, che le guance e ‘l petto / parevan fatte un fiumicel corrente’³²⁸. Quindi ci sono molte analogie tra l’uso delle parole (‘gravare’, ‘pietà’, il cuore ‘ristretto’ e ‘costretto’) e le azioni (la similitudine, la compassione, il piangere, e il cantare) nelle allusioni al mito di Narciso nel *Purgatorio* e nel *Ninfale fiesolano*, benché stanno in un ordine diverso e su un altro livello: Dante si trova in un’ambientazione cristiana laddove Africo si trova in un ambiente pastorale, nella natura con degli animali; e alla fine un’altra conclusione aspetta i protagonisti: Dante raggiunge il Paradiso, mentre Africo si uccide per il dolore.

Per concludere, si può dire che nel *Ninfale fiesolano* c’è un’allusione indiretta e antitetica al mito di Narciso, che nell’elaborazione mostra delle rassomiglianze con il richiamo al mito di Narciso nel *Purgatorio*.

3.2.2.8. IL DECAMERON

Conclusione della prima giornata [...]

- 16 [...]dopo la qual cena, fatti venir gli strumenti, comandò la reina che una danza fosse presa, e quella
 17 menando la Lauretta, Emilia cantasse una canzone, da’ leuto di Dioneo aiutata. Per lo qual comandamento
 Lauretta prestamente prese una danza, e quella menò, cantando Emilia la seguente canzone amorosamente:
- 18 Io son sì vaga della mia bellezza,
 che d'altro amor giammai
 non curerò, né credo aver vaghezza.
- 19 Io veggio in quella, ogn'ora ch'io mi specchio,
 quel ben che fa contento lo 'ntelletto,
 né accidente nuovo o pensier vecchio
 mi può privar di sì caro diletto.
 Qual altro dunque piacevole oggetto
 potrei veder giammai,
 che mi mettesse in cuor nuova vaghezza?
- 20 Non fugge questo ben, qualor disio
 di rimirarlo in mia consolazione;
 anzi si fa incontro al piacer mio
 tanto soave a sentir, che sermone
 dir nol poria, ne prendere intenzione

³²⁵ Ivi, vv. 97-99

³²⁶ *Tutte le opere*, vol. III, p. 338, (174, 5-6)

³²⁷ Ivi, p. 339, (176, 8)

³²⁸ *Ibidem*, (177, 1-5)

d'alcun mortal giammai,
che non ardesse di cotal vaghezza.

- 21 E io, che ciascun'ora più m'accendo,
quanto più fiso gli occhi tengo in esso,
tutta mi dono a lui, tutta mi rendo,
gustando già di ciò ch'el m'ha promesso,
e maggior gioia spero più da presso
sì fatta, che giammai
simil non si sentì qui di vaghezza.³²⁹

Il *Decameron* è stato composto tra il 1349 e il 1351³³⁰ e racconta di sette donne e tre giovani che fuggono dalla Firenze appestata nel 1348, e vanno in campagna. Arrivati lì ogni giorno (esclusi il venerdì e il sabato) durante due settimane ciascuno racconta una novella, quindi un totale di 100 novelle. Alla fine di ogni giornata i giovani scelgono un re o una regina che determina il tema per la giornata successiva. Inoltre, un membro della brigata canta una ballata. Dopo la prima giornata la ballata è cantata da Emilia.

La ballata alla fine della prima giornata comincia con la parola 'io', cioè la protagonista della canzone, che è talmente desiderosa della sua bellezza che si potrebbe parlare di un desiderio prepotente perché non s'interessa affatto di alcun 'altro amor' (18, 2). Nella seconda strofa (che comincia di nuovo con 'io') essa si specchia, vedendo nella sua bellezza 'quel ben che fa contento lo 'ntelletto' (19, 2) e quindi non s'innamora del suo aspetto esteriore, come fece Narciso, ma probabilmente della sua anima. Il sintagma 'il ben de l'intelletto' lo usava anche Dante nell'*Inferno* III, quando Virgilio e Dante stanno per entrare nell'inferno dove vedranno 'le genti dolorose / c'hanno perduto il ben de l'intelletto' (vv. 17-18), cosa che si spiega nella nota come 'la verità, cioè Dio, bene supremo dell'intelletto umano'.³³¹ Quindi, guardando al significato della citazione di Dante in questa ballata non si tratta più dell'appagamento dei sensi o il vagheggiamento dell'esteriore, ma si potrebbe parlare dell'appagamento interiore nel senso che, vedendo attraverso gli occhi l'anima che, essendo pura, vede Dio.

Ma, secondo Branca, la nostalgia per 'il ben che fa contento l'intelletto' potrebbe anche prendere le mosse da 'sfondi spirituali più ricchi, che possono essere quelli della Lia dantesca o quelli del rimpianto per la gentilezza umana ormai svanita, vagheggiata proprio nella prima giornata del *Decameron*'.³³² La Lia dantesca che si trova nel canto XXVII del *Purgatorio*, alla soglia del Paradiso terrestre, 'distende la tensione dell'animo nella musicale e

³²⁹ *Tutte le opere*, vol. IV, pp. 89-90

³³⁰ L. Surdich, *op.cit.*, p. 263 (Padoan 1978, pp. 93-121)

³³¹ D. Alighieri, *op.cit.*, *Inf.* III, nota 18, p. 47

³³² *Tutte le opere*, vol. V.1, p. 30

quasi cantabile modulazione dei versi.³³³ Sotto quest'aspetto c'è una somiglianza con il modo in cui la bellezza viene appagata alla fine della prima giornata, cioè in una ballata cantata da Emilia. Lia, una donna 'giovane e bella' (v. 97), sta cogliendo dei fiori per farsi una ghirlanda e dice 'Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno'³³⁴; sua sorella Rachele non può staccarsi dallo specchio davanti al quale si siede tutta la giornata: 'ma mia suora Rachel mai non si smaga / dal suo miraglio, e siede tutto giorno. / Ell'è di suoi belli occhi *veder vaga*' (vv. 104-106, cors. agg.). Anche quest'aspetto, il desiderio forte di guardare la propria bellezza, è molto simile a quello centrale della ballata.

Le due sorelle simboleggiano 'le due forme della vita umana virtuosa su questa terra [...] che portano alla felicità [...] in questa vita.'³³⁵; Lia simboleggia la vita attiva, e la vita contemplativa viene rappresentata da Rachele: "lei lo vedere, e me l'ovrare appaga" (v. 108).³³⁶ Dante parla nel *Convivio* di queste due vite dell'uomo, e in sintesi dice che 'la vita attiva giunge a Dio per via mediata, dirigendo la proprio attenzione – d'intelletto e d'amore – alle attività *di questo mondo*; l'altra tende direttamente a Dio, sempre con intelletto e amore, attraverso *la contemplazione*.'³³⁷ Nella ballata l' 'io' vede, quando si specchia, la sua bellezza in cui vede 'quel ben che fa contento lo 'ntelletto'; sta contemplando con l'amore e appaga l'intelletto e quindi sta prendendo la via della vita contemplativa. Il guardare alla sua bella immagine nel caso di Narciso e le allusioni ad esso nelle opere di Boccaccio finora comportavano ancora una fine infelice o negativa. In questa ballata invece, nella Rachele nel *Purgatorio*, e alla fine del *Paradiso*, viene sublimato il vedere di se stesso e diventa qualcosa di positivo con un esito felice.

Un'altra interpretazione, secondo Branca, potrebbe essere che Boccaccio intendesse qui con 'quel ben che fa contento lo 'ntelletto', la 'gentilezza umana', anche perché 'prevale nella [prima] giornata un atteggiamento di riprovazione di debolezze o vizi umani, non solo nell'ambito religioso, ma anche nel mondo laico'³³⁸, per mezzo del 'richiamo allusivo'³³⁹, non in modo diretto. Ma soprattutto l'ultima strofa della ballata sembra in contraddizione con questa interpretazione, perché viene già introdotta nelle penultima strofa dal contrasto con il mondo in cui 'alcun mortal già mai che non ardesse di cotal vaghezza' (20, 6-7, cors. agg.) potrebbe capire questo sentimento.

³³³ D. Alighieri, *op.cit.*, *Introduzione al canto XXVII del Purgatorio*, p. 484

³³⁴ Ivi, p. 494, *Purg.* XXVII, v. 103

³³⁵ Ivi, p. 484, *Introduzione al canto XXVII del Purgatorio*

³³⁶ Ivi, p. 484, *Introduzione al canto XXVII del Purgatorio* e p. 494, v. 108

³³⁷ Ivi, p. 494, *Purg.* XXVII, (cors. agg.), nota 101

³³⁸ L. Surdich, *op.cit.*, p. 128

³³⁹ *Ibidem*

Poi, nell'ultima strofa, vengono usate delle parole che potrebbero indicare un concetto più alto della 'gentilezza umana', e cioè l'amore divino: 'tutta mi dono a lui, tutta mi rendo, / gustando già di ciò *ch'el m'ha promesso: / e maggior gioia spero più dappresso / sì fatta, che già mai / simil non si sentì qui da vaghezza.*' (21, 3-7, cors. agg.). Nel verso 21, 4 si parla di qualcosa che 'el' ha promesso alla protagonista della ballata, e quando essa sarà più vicino, sentirà ancora più gioia. La gioia che si proverà allora, supererà ogni altra gioia mai sentita. Nella nota alla fine della ballata si legge 'che mai qui, *in questo mondo*, si sentì derivare, venire gioia simile da una qualche bellezza[...]'(cors. agg.)³⁴⁰ Il riferimento a Dante e la conclusione della ballata sembrano alludere a un tema diverso che 'la gentilezza umana', e cioè quello del guardarsi nell'anima bella e pura dove si vede l'amore di Dio e la gioia che ci aspetta nell'aldilà. Tutto sommato, però, è difficile comprendere il significato preciso e questo è causato da come dice Branca 'il senso vago di questa ballata – vago come ogni tentativo del Boccaccio di impostare la sua poesia su affermazioni di pensiero'.³⁴¹

Nella seconda strofa si sottolinea che niente può togliere o prendere il posto di questo amore alla protagonista della ballata.³⁴² Il desiderio di guardarsi appare ancora una volta nella terza strofa e si dice che 'non fugge questo ben', contrariamente a quanto capitava a Narciso, che doveva stare sempre chinato sull'acqua per vedere la sua immagine che sembrava venirgli incontro, così come il bene della protagonista della ballata 'si fa incontro al piacer mio' (20, 3), quel bene che nel caso di Narciso era invece un'immagine ingannevole.³⁴³ Per la protagonista è un sentimento talmente indescrivibile, che non ci sono parole che lo possono spiegare o persone che lo possono comprendere se non lo sentono loro stessi.³⁴⁴ L'ultima strofa comincia di nuovo con il guardarsi, cosa che rafforza³⁴⁵ ancora di più il sentimento della protagonista della ballata, come anche Narciso rimane immobile accanto alla riva a guardarsi, cosicché 'brucia e appicca il fuoco'.³⁴⁶ Poi, alla fine, anche la protagonista della ballata si arrende completamente 'a lui' e riceve già un assaggio di quello che esso le ha

³⁴⁰ *Tutte le opere*, vol. IV, p. 1044, nota 9

³⁴¹ *Ibidem*

³⁴² 'né accidente nuovo o pensier vecchio/ mi puo privar di sì caro diletto./ Quale altro dunque piacevole oggetto/ potrei veder già mai/ che mi mettesse in cuor nuova vaghezza?', *ivi*, p. 90, (19, 3-7)

³⁴³ 'Non sa cosa vede, ma per quello che vede/ arde, e lo stesso errore che ingannò gli occhi eccita./ Illuso, perché cerchi di afferrare le immagini/ sfuggenti? Ciò che vuoi non sta da nessuna parte; se tu ti volti/ ciò che ami è perso, perché quella che vedi è un'ombra riflessa;', Ovidio, *op.cit.*, p. 125, vv. 430-434

³⁴⁴ 'tanto soave a sentir, che sermone/ dir nol poria né prendere intenzione/ d'alcun mortal già mai,/ che non ardesse di cotal vaghezza.', *Tutte le opere*, vol. IV, p. 90, (20, 4-7)

³⁴⁵ 'più m'accendo', *ibidem*, (21, 1)

³⁴⁶ 'accendit et ardet', Ovidio, *op.cit.*, p. 125, v. 426

promesso, sperando di provare un giorno ancora ‘maggior gioia’, una gioia mai provata in questo mondo.³⁴⁷

Si trovano molte ripetizioni in questa ballata che alludono al tema dello specchiarsi, come si vede per esempio nell’epifora, cioè la ripresa delle parole-rima: ‘già mai’ e ‘vaghezza’ con cui finiscono tutte le strofe.³⁴⁸ Dodici volte è presente la parola (o come parte di una parola) ‘io’, perfino all’inizio di ogni strofa, tranne la terza che ha invece come ultima parola ‘disio’.³⁴⁹ Poi, nel verso 20 si ripete l’inizio: ‘tutta mi dono a lui, tutta mi rendo’ per mettere l’accento ancora sulla forza del sentimento e sulle sue conseguenze, cioè l’arrendersi. Non viene spiegato chi è ‘esso’ nel verso 19 né in quelli successivi, ma probabilmente Boccaccio si riferisce a Dio, tenuto conto dell’allusione che fa a *Inferno* III nel verso 5, dove le anime hanno perso ‘il ben de l’intelletto’ e non vedranno mai Dio.

Concludendo, il motivo del vagheggiamento della bellezza si vede sia nei versi danteschi citati prima che nella ballata alla fine della prima giornata del *Decameron*, e poi lo vedremo anche nelle *Rime XXXIII* e nel canto di Madonna nell’*Amorosa visione*. In questa ballata non viene più menzionato esplicitamente il nome di Narciso e non vengono evocati degli attributi mitologici, ma appare solamente il motivo dello specchiarsi, del guardare e del desiderare la bellezza. Nel suo capolavoro Boccaccio racconta soprattutto delle storie realistiche e fa delle allusioni astratte alla mitologia, mentre nelle sue opere precedenti figuravano quasi solamente delle figure mitologiche. Il motivo del guardarsi e dello specchiarsi non si riferisce più solamente alla bellezza esteriore, poiché la protagonista della ballata vede se stessa e sembra trovare qualcos’altro, cioè la propria anima, pura e bella che porta in sé la verità, l’amore per Dio.

3.2.2.9. RIME

XXXIII

Come in sul fonte fu preso Narcisso
di sé da sé, così costei, specchiando
sé, sé ha preso dolcemente amando.
E tanto vaga se stessa vagheggia,
che, ingelosita della sua figura,
5 ha di chiunque la mira paura,
temendo sé a sé non esser tolta.
Quel che ella di me pensi, colui
sel pensi che in sé conosce altrui.

³⁴⁷ ‘tutta mi dono a lui, tutta mi rendo,/ gustando già di ciò ch’el m’ha promesso:/ e maggior gioia spero più dappresso/ sì fatta, che già mai/ simil non si senti qui da vaghezza.’, *Tutte le opere*, vol. IV, p. 90, (21, 3-7)

³⁴⁸ La ballata ha lo schema: ABA CDCDDBA EFEFFBA GHGHHBA

³⁴⁹ L’ultima strofa (21) comincia con ‘E io[...]

10 A me ne par, per quel ch'appar di fore,
qual fu tra Febo e Danne, odio e amore.³⁵⁰

Secondo l'abitudine della lirica volgare non era comune per l'autore stesso di allestire una raccolta delle sue poesie, e quindi non esiste una collezione delle *Rime* fatta dal Boccaccio.³⁵¹ Non è chiaro quale sia l'ordine cronologico dei vari componimenti poetici, e la prima compilazione è quindi in 'ordine del tutto arbitrario', fatto da Massera, e poi adottato da Branca.³⁵² Nelle *Rime* sono stati raccolti 126 componimenti che sono stati attribuiti al Boccaccio e ancora 49 di cui l'attribuzione è incerta, ma su questa partizione, fatta da Branca, non c'è consenso tra gli studiosi.³⁵³ Dalla lirica boccaccesca emerge un temperamento 'discorsivo e analitico più che lirico.'³⁵⁴ Ma il poeta sa accordare 'tradizione letteraria e tradizione popolare e villereccia' e prelude '[...] al suo stesso tema dominante: la lieve malinconia per la giovinezza che, come la primavera, troppo presto si dilegua portandosi via bellezza gioia amore.'³⁵⁵ Branca vede tra l'altro l'eleganza del madrigale seguente come esemplare 'per quella [...] musicalità cantata, di facile orecchiabilità, in cui sfuma ogni insistenza troppo dolorosa, ogni sfogo troppo immediatamente autobiografico, ogni tono troppo piattamente pratico: per quella loro freschezza di sentire [...] vince la negligenza stilistica e compositiva.'³⁵⁶

Il madrigale XXXIII si apre con un paragone tra Narciso e una donna, che potrebbe simboleggiare la Bellezza.³⁵⁷ Come Narciso si appassionava completamente di se stesso, così la donna o la Bellezza è innamorata di se stessa. Si guarda, desiderandosi, e resa gelosa della sua immagine, ha paura di tutti quelli che le rivolgono lo sguardo, temendo che potrebbe perdere la sua bellezza in quel modo.³⁵⁸ Il verso 6 è un po' ambiguo per il passo 'sé a sé non'; l'interpretazione più probabile mi sembra che la Bellezza abbia paura di perdere se stessa, la propria bellezza, quando gli altri la guardano.³⁵⁹ Pure i due versi successivi sono assai oscuri; non è chiaro chi siano 'ella', 'me' o 'colui'. Leggendo la nota al testo 'colui' potrebbe

³⁵⁰ *Tutte le opere*, vol. V.1, p. 48

³⁵¹ G. Ferroni, *Profilo storico della letteratura italiana*, vol. I, Milano, Einaudi, 1992, p. 153: La prima eccezione riguardante questa usanza è *Il Canzoniere* (o *Francisci Petrarche laureati poete Rerum vulgarium fragmenta*) di Francesco Petrarca.

³⁵² L. Surdich, *op.cit.*, p. 8: Massera (1914) e la riproposta di Branca (1958, 1992)

³⁵³ L. Surdich, *op.cit.*, p. 9

³⁵⁴ *Tutte le opere*, vol. V.1, p. 23

³⁵⁵ *Ivi*, p. 19

³⁵⁶ *Ibidem*

³⁵⁷ In un'altra raccolta che contiene tra l'altro della poesia di Boccaccio si trova la parola 'costei' scritta con la maiuscola, cioè nella *Raccolta di rime antiche toscane. Vol. Quarto*. Palermo, Tip. Di G. Assenzio, 1817

³⁵⁸ 'E tanto vaga se stessa vagheggia,/ che, ingelosita della sua figura,/ ha di chiunque la mira paura,/ temendo sé a sé non esser tolta.', *Tutte le opere*, vol. V.1, p. 23, vv. 4-7

³⁵⁹ In questa interpretazione leggo 'di' al posto di 'non' (v. 6)

significare ‘Dio, secondo il Massera; ma si può più semplicemente intendere “colui che ben conosce i cuori umani, il prossimo (altrui)” o “chi è innamorato” (Marti).’³⁶⁰ Una possibile interpretazione di questi versi potrebbe essere che lei (‘essa’: sia una donna sia la Bellezza) pensa che l’io poetico ha dei pensieri uguali ai suoi, perché chi (colui) conosce se stesso conosce anche gli altri.

Poi il poeta paragona l’attitudine rispetto alla bellezza della protagonista del madrigale al rapporto di amore-odio tra Apollo e Dafne, un altro mito famoso di Ovidio. Dafne ha un atteggiamento simile a quello di Narciso, per quanto riguarda i suoi amanti: ‘Molti la chiedono in moglie ma lei, intollerante, respinge / i pretendenti e percorre senza marito il folto / dei boschi, incurante di amore, di imeneo, di nozze.’ (vv. 478-480)³⁶¹. Apollo si attira l’odio di Cupido che si vendica scoccando i suoi dardi ai due con il risultato che il dio s’innamora della ninfa e l’altra sentirà l’esatto contrario. Come l’amore di Narciso per se stesso era causato dalla vendetta di un amante respinto, così l’amore di Apollo viene creato per mezzo delle frecce di Cupido, che voleva vendicarsi, e in entrambi i casi ne consegue un amore infelice. Quindi questi due miti a cui Boccaccio si riferisce in questo madrigale hanno molti elementi in comune. Alla fine si potrebbe dire che prevale l’antitesi amore-odio per se stesso e per l’altro; Narciso amava se stesso, ma non poteva raggiungere il suo amante, la Bellezza s’innamora di se stessa ma è anche gelosa di sé e di chiunque la guarda, e Apollo s’innamorava di Dafne, mentre Cupido fa in modo che lei non può contraccambiare l’amore di lui.

La musicalità e le continue ripetizioni di suoni e di parole che alludono alla storia di Narciso ci sono in abbondanza; ciò comincia già nel primo verso con un’allitterazione, ‘fonte fu’, e questo verso finisce anche in rima, ‘preso Narcisso’. Dopo si vede una ‘reduplicazione del pronome in chiasmo’³⁶² nel verso 2, cioè ‘di sé da sé’ che viene parzialmente ripetuta nel verso seguente: ‘sé, sé’. La parola ‘preso’ del primo verso viene ripetuta nel verso 3 riferendosi prima a Narciso e poi alla donna o alla Bellezza. Poi viene impiegata un’altra figura retorica nel verso 4, il poliptoto, cioè una ripetizione delle stesse parole a breve distanza, ma con una funzione sintattica diversa: ‘vaga > se stessa < vagheggia’; inoltre colpisce la forma speculare di queste parole. C’è una continua ripetizione del ‘sé’: in modo speculare nel verso 6 ‘sé a sé’ e poi ancora due volte nell’‘esser’, e così se ne sottolinea l’importanza. Il verso 6 contiene un’allitterazione nella parola iniziale e in quella finale:

³⁶⁰ *Tutte le opere*, vol. V.1, p. 227, nota 8

³⁶¹ Ovidio, *op.cit.*, pp. 29-31, Libro primo, vv. 478-480

³⁶² *Tutte le opere*, vol. V.1, p. 227, nota 2

‘temendo [...] tolta’, poi appare due volte ‘pensi’ e nel verso 9 c’è di nuovo la ripetizione di ‘se’. Nei due versi finali c’è un’allitterazione in ‘par, per [...] appar [...]’ e in ‘fore [...] fu [...] Febo [...].’

Nel canto XVI dell’*Amorosa visione* è anche visibilmente presente il motivo della ‘bellezza leggiadramente appagata nel vagheggiamento di se stessa’, così come nel madrigale XXXIII delle *Rime*.³⁶³ La ‘donna gentile’, raffigurata accanto a Amore sulla parete del trionfo d’Amore, canta le lodi della ‘perfezione angelica’³⁶⁴. In effetti, la donna in questione non è Fiammetta, ma ‘rappresenta l’ideale soggettivo d’amore che al poeta appare come un’immagine femminile sublime, accanto al simbolo universale e oggettivo, e che per lui come per ogni uomo, si confonde quasi con esso[...]’³⁶⁵. Risulta già dalla prima frase di Madonna: ‘Io son discesa dalla somma altezza’ (XVI, 2). Anche tramite l’uso dell’allitterazione viene sottolineato il motivo della bellezza: ‘e son venuta per mostrare a voi / il viso mio: chi vuol vera bellezza / veder, riguardi lui dove si vede / accompagnata grazia e gentilezza.’ (XVI, 3-6). Alla fine del breve monologo della donna il protagonista mette ancora l’accento sulla bellezza suprema della donna: ‘[...] gioia dentro nella mente mia / lei rimirando e’ suoi modi cortesi, / il dolce sguardo e la mira biltate, / della qual mai a pien dir non porriasi.’ (XVI, 30-33).

Amorosa visione, canto XVI

Costei pareva dir negli atti suoi:
“Io son discesa dalla somma altezza
e son venuta per mostrare a voi
il viso mio: chi vuol vera bellezza
5 veder, riguardi lui dove si vede
accompagnata grazia e gentilezza.
Ò pietà per sorella e di mercede
son dolce fonte: Iddio mi v’ha mandata
per darvi parte del ben che possede.
10 Donna più ch’altra sono innamorata
e in me isdegno mai non ebbe loco,
però da Amore i’ son tanto onorata.
Ancor risplende in me tanto il suo fuoco,
che talor molti credon ch’io sia ello,
15 avenga che da lui a me sia poco.
Cortese e lieta son vaso di quello,
né mai mi parran duri i suoi martiri,
di lui ‘l ristor pensando ed il fin bello.
E cieco è ben colui che’ suoi disiri
20 si crede senza affanno aver compiuti
e senza copia di soavi sospiri.
Riceva adunque ‘n pace i strali aguti,

³⁶³ *Tutte le opere*, vol. V.1, pp. 226-227, nota 1 ss.

³⁶⁴ *Tutte le opere*, vol. III, p. 646, note 1-27

³⁶⁵ Ivi, p. 644, note 43-60

ch' ei da' bei occhi in gli occhi al cuor saetta
a quei ch'attendon d'esser provveduti.
25 Tal qual or mi vedete giovinetta
quivi accompagno Amor che mi disia:
al ciel ritornerà po' che m'aspetta.”³⁶⁶

3.2.2.10. *GENEALOGIE DEORUM GENTILIUM*

L'opera delle *Genealogie deorum gentilium* è un trattato scientifico sulla mitologia in lingua latina, diviso in quindici libri con il fine di spiegare i rapporti di parentela tra i diversi dei latini e greci³⁶⁷. In età più avanzata Boccaccio si appassiona ancora di più allo studio dei classici e quest'ardore lo spinge a scrivere quest'opera³⁶⁸, ed è una delle opere che annuncia l'alba dell'Umanesimo.³⁶⁹ Il poeta cita la fonte di ogni mito (si tratta di miti antichi e medievali) e oltretutto aggiunge un'interpretazione basata sulle fonti originali del mito, perché vuole svelare 'i significati nascosti sotto le favole degli autori antichi'³⁷⁰. Oltre al fatto che è un'opera erudita, Boccaccio vuole dimostrare 'la sottintesa celebrazione della mitografia come poesia'.³⁷¹

Il mito di Narciso si trova nel settimo libro, che narra dei discendenti del dio Oceano, nel capitolo LIX intitolato *Narciso, figlio di Cefiso*. Il capitolo precedente tratta interamente di Cefiso stesso e s'intitola *Il fiume Cefiso, ventesimo figlio di Oceano, che generò Narciso*. Questa versione del mito di Narciso occupa poco più di una pagina, quindi un breve riassunto della favola. Ma vengono raccontati anche molti dettagli come gli occhi blu della madre di Narciso, Liriope ('la cerula Liriope', e in Ovidio 'caerula Liriope'), e poi il fatto che Cefiso violenta la ninfa. Boccaccio, menzionando di nuovo³⁷² la fonte per il mito di Narciso ('Di questo stesso Narciso Ovidio riferisce una ben nota favola'), continua con la domanda all'indovino Tiresia come la vita del piccolo bambino proseguirà, domanda a cui questi risponde che 'tanto sarebbe vissuto quanto avesse rinviato di vedere se stesso.'³⁷³ Questa è una risposta un po' più chiara e comprensibile rispetto a quella in Ovidio.³⁷⁴

³⁶⁶ Ivi, pp. 187-188

³⁶⁷ Nell'opera si trovano più di settecento figure mitologiche in totale. *Tutte le opere*, vol. VII-VIII.1, p. 15

³⁶⁸ L'opera è stata scritta in più fasi: fra il 1350 e il 1359 Boccaccio finisce tredici libri, e prima del 1367 scrive gli ultimi due libri (la difesa della poesia e l'apologia del proprio lavoro letterario); poi continua la redazione di quest'opera quasi fino all'ultimo respiro. L. Surdich, *op.cit.*, pp. 269, 275, 277

³⁶⁹ Ivi, p. 278

³⁷⁰ *Tutte le opere*, vol. VII-VIII.1, p. 36

³⁷¹ Ivi, p. 33

³⁷² Lo scrittore dice già nella prima frase 'come ben mostra Ovidio, dove scrive[...]'. Ivi, p. 801, LIX, 1, 1-2

³⁷³ Ivi, p. 803, LIX, 1, 8-9

³⁷⁴ 'Sí, purché non conosca se stesso', Ovidio, *op.cit.*, p. 121, v. 348

Come già prima, si allude solamente alle ninfe che amavano Narciso e non vengono nominati i giovani della versione del poeta latino; Boccaccio fa solo un breve accenno a Eco, aggiungendo che è ‘ninfa del Parnaso’³⁷⁵ e poi salta l’intera storia di Eco (tra l’altro la ragione per cui lei non poteva che ripetere le ultime parole espresse da qualcun’altro, e anche il suo innamoramento di Narciso sfociando nella sua trasformazione in voce e ossa). Dato che c’erano solo le ninfe che amavano Narciso, ora sono quindi esse³⁷⁶ a maledirlo al posto di una persona maschile.³⁷⁷

La scena successiva è la stessa di quella ovidiana, ma con meno dettagli. Quando si piega sopra la fonte limpida per togliersi la sete, Narciso vede la sua immagine, che non ha mai visto prima. Però nelle *Genealogie* il giovane crede di vedere una ninfa nell’acqua e non un ragazzo come nelle *Metamorfosi*.³⁷⁸ In solo una frase³⁷⁹ viene raccontato il resto della storia fino alla sua morte, in cui colpisce l’espressione ‘si scordò di se stesso’³⁸⁰, perché nel mito ovidiano Narciso è tanto ossessionato di se stesso da non poter scordarsene, mentre ora il giovane vede un’immagine femminile e non pensa più a sé. Il suo viaggio agli Inferi (attraverso lo Stige) viene tralasciato e alla fine la pietà delle ninfe causa la sua trasformazione ‘nel fiore del suo nome’ (par. 2, 11).

Boccaccio aggiunge poi un ultimo capoverso in cui spiega il ‘senso morale’³⁸¹; dice che nell’eco, che dice nulla ma ripete solo le parole già dette, si legge ‘la fama, che ama ogni mortale’³⁸². La mette a confronto con la gloria delle ‘mondane delizie’³⁸³ che dura poco, rispetto alla fama che garantisce l’immortalità. Evitando e disdegnando la fama, tanti si guardano nell’acqua che è scorrevole come i piaceri mondani e ci vedono ‘se stessi, cioè la loro gloria’.³⁸⁴ La gente cede ai propri piaceri e non dà valore alla fama, cosicché la vita passa rapidamente senza lasciare tracce, di modo che ‘dopo poco muoiono, come se non fossero vissuti’.³⁸⁵ E se già un nome qualunque ci rimarrebbe, ‘si muta in fiore’, una cosa tanto effimera che all’inizio del giorno è ancora meravigliosa, ma che alla fine del giorno si trova

³⁷⁵ *Tutte le opere*, vol. VII-VIII.1, p. 803, LIX, 1, 12-13. Questo fatto non viene menzionato nelle *Metamorfosi*.

³⁷⁶ *Tutte le opere*, vol. VII-VIII.1, p. 803, LIX, 2, 2-3: ‘le preghiere delle ninfe ottennero ciò che poco dopo avvenne.’

³⁷⁷ Ovidio, *op.cit.*, p. 122, v. 404: ‘aliquis despectus’

³⁷⁸ *Tutte le opere*, vol. VII-VIII.1, p. 803, LIX, 2, 6-7: ‘stimandola una ninfa della fonte’, invece nelle *Metamorfosi* vede un ‘puer unice’/‘ragazzo unico’, Ovidio, *op.cit.*, pp. 126-127, v. 454

³⁷⁹ *Tutte le opere*, vol. VII-VIII.1, p. 803, LIX, 2, 8-10: ‘e non potendo ottenere ciò che credeva di poter toccare, legatosi con stolta concupiscenza, dopo lungo lamento, si scordò di se stesso e morì di inedia’

³⁸⁰ *Ibidem*, LIX, 2, 9-10

³⁸¹ *Ibidem*, LIX, 3, 1

³⁸² *Ibidem*, LIX, 3, 3

³⁸³ *Ibidem*, LIX, 3, 5

³⁸⁴ *Ibidem*, LIX, 3, 5-6

³⁸⁵ *Ibidem*, LIX, 3, 7-8

‘illanguidito’ e si decompone.³⁸⁶ Boccaccio paragona la caducità del fiore con la fugacità della vita; la vita terrena pare possedere il lusso e le ricchezze, invece quando è finita sparisce tutto lo splendore, e l’insieme cade nell’oblio.³⁸⁷

Ci sono alcune somiglianze tra questo paragrafo moraleggiante e certe spiegazioni moralizzanti nell’*Ovide moralisé*.³⁸⁸ L’Eco in cui Boccaccio vede la fama,³⁸⁹ rappresenta la stessa idea nell’opera anonima, cioè ‘Echo [...] denote bone renomee’.³⁹⁰ Poi nel brano che tratta di Narciso nell’opera francese ci sono dei passi che esprimono lo stesso ragionamento che si vede nel paragrafo moraleggiante di Boccaccio: ‘Il se vit, quar il s’orgueilli / pour sa biauté, qui tost failli. / Teulz gloire est decevable et vaine. / Tost trespasse biauté mondaine.’ (vv.1859-1862) e poi nei versi 1869-1870: ‘Biauté mondaine petit vault, / qui si poi dure, et si tost fault.’ Qui viene sottolineato che i piaceri mondani durano poco, che è anche il punto centrale nel brano di Boccaccio.³⁹¹ Un’altra forte rassomiglianza si può vedere nel passo sul fiore: ‘[...] sa biautez faintive et vaine / mira tant que la mort en vint. / Narcisus florete devint. / Florete quel? Tele dont dist / li Psalmistres c’au main florist, / au soir est cheoite et fletrie.’ (vv. 1884-1889); si parla della caducità del fiore e vengono citati gli stessi momenti del giorno (il mattino e la sera),³⁹² che nella versione francese vengono nominati, quando si continua il confronto: ‘Teulz est riches ou biaux au main, / qui ains le soir a tout perdu.’ (vv. 1896-1897). Questa frase potrebbe avere lo stesso messaggio che l’ultima frase del mito di Narciso nelle *Genealogie*: ‘Così anche questi tali fino alla morte sembrano avere qualche splendore, che però, alla chiusura del sepolcro, svanisce e, insieme col nome, si perde nell’oblio.’³⁹³

³⁸⁶ *Ibidem*, LIX, 3, 8-10; ‘e, se pur qualche nome ne rimane’, LIX, 3, 8

³⁸⁷ Boccaccio comincia tutta questa storia con il nome del giovane ‘Narcissus’ e la finisce con la parola ‘nomine’, creando così ancora una specie di eco.

³⁸⁸ V. Zaccaria dice nella sua introduzione alle *Genealogie* che è ‘molto probabile che per Ovidio il B. abbia talora utilizzato i diversi *Ovidii moralisati*, ma sempre per le interpretazioni e per il commento, non per il testo.’ E poi nella nota: ‘Sul testo del Bersuire pubblicato in Appendice dal Ghiasalberti non ho trovato significativi riscontri con le *Genealogie*.’, *Tutte le opere*, vol. VII-VIII.1, pp. 19-20

I riscontri con l’*Ovide moralisé* di cui parlo nel testo, non li ho trovati nella letteratura secondaria.

³⁸⁹ *Tutte le opere*, vol. VII-VIII.1, p. 802, LIX, 3, 1-2: ‘Nam per Echo [...] famam ego intelligo’

³⁹⁰ Anonimo, *Ovide Moralisé*, vv. 1464-1465. Ma una differenza è che la fama nelle *Genealogie* ‘ama ogni mortale’ (LIX, 3, 3), e invece nell’*Ovide moralisé* l’Echo procede secondo criteri diversi: ‘Echo n’araisone nullui, / qui premerain n’aregne lui, quar nulle bone renomee / ne pute estre a home aleevee, / s’ainsa n’a quelque bone oeuvre faite / qui puisse estre au siecle retraite, / dont il soit loez entre gent.’, Anonimo, *Ovide Moralisé*, vv. 1497-1503

³⁹¹ C’è una similarità tra il brano francese e questo: ‘nelle acque, cioè nelle mondane delizie, scorrevoli come l’acqua, vedono se stessi, cioè la loro gloria’, *Tutte le opere*, vol. VII-VIII.1, p. 802, LIX, 3, 4-6

³⁹² Da Boccaccio leggiamo: ‘[...] si muta in fiore, che al mattino è purpureo e splendido, ma alla sera, illanguidito, marcisce e si risolve in nulla.’, *ibidem*, LIX, 3, 8-10

³⁹³ *Ibidem*, LIX, 3, 10-13

Rispetto alla versione ovidiana la versione del mito di Narciso nelle *Genealogie* contiene meno dettagli e solo figure femminili che s'innamorano del giovane, e poi, come abbiamo già visto prima, Narciso s'infiama d'amore per una di cui crede che sia una ninfa della fonte; inoltre l'episodio di Eco viene eliminato, e sostituito da un paragrafo finale dal contenuto moraleggiante che mostra delle somiglianze con l'*Ovide moralisé*, per quanto riguarda la transitorietà dei piaceri mondani e la caducità del fiore.

3.2.2.11. *BUCCOLICUM CARMEN*

Boccaccio compone tra il 1349 e il 1367 sedici egloghe in latino, il *Buccolicum carmen*, riprendendo la forma classica e usando molti fatti autobiografici e avvenimenti politici.³⁹⁴ Probabilmente nel 1367³⁹⁵ scrive l'egloga XIV che si chiama 'Olimpia', la quale è un ricordo della figlia Violante, morta precocemente, che 'dovette nascere tra il 1349 e il 1350'³⁹⁶. Il personaggio di Silvius rappresenta Boccaccio, Olimpia raffigura Violante che è stata rapita, e ora, dopo tanto tempo, ritorna.

Silvio e due compagni stanno nella selva, quando pensano di vedere un fuoco, poi credono che sia una luce, ma si rivela essere la figlia di Silvio, Olimpia.³⁹⁷ Essa risponde: '[...] has vestes formamque dedit faciemque coruscant / Parthenos, secumque fui.' (trad.: '[...] queste vesti e la bellezza e lo splendore del volto me li ha dati Parthenos, ed è con lei che sono rimasta.'³⁹⁸). Poi Olimpia dice a Silvio di guardare bene i suoi compagni, forse li ha già visti una volta, e vederli ora gli farà piacere. Silvio risponde: 'Non memini vidisse quidem: nec pulchrior, inquam, / his Narcissus erat, non talis denique Daphnis / qui dryadum spes leta fuit, non pulcher Alexis.' (trad.: 'Non ricordo d'averli mai visti. Ma certo di loro non fu più bello Narciso, né lo fu Dafni, la lieta speranza delle Driadi, né il bell'Alessi.'³⁹⁹ Dunque solo il nome di Narciso basta per evocare la sua bellezza immensa, che in questo racconto viene perfino superata dai compagni di Olimpia, più belli di Narciso, Dafni e Alessi.

La nota dice 'Archetipi, mitologico il primo, bucolici gli altri due, di bellezza maschile. Narciso mai altrove nel *bucc.*[...]'⁴⁰⁰. Dafni è un bellissimo pastore (egloga VII),

³⁹⁴ L. Surdich, *op.cit.*, p. 269

³⁹⁵ *Tutte le opere*, vol. V.2, p. 1053: 'l'egloga [XIV] è ascrivibile al 1367: Ricci 1985, p. 64'

³⁹⁶ *Tutte le opere*, vol. V.2, p. 1053: Branca 1977, p. 80, n. 47

³⁹⁷ *Tutte le opere*, vol. V.2, p. 862, XIV, 59-61: 'Dic, munere cuius/ intertexta auto vestis tibi candida flavo?/ que tibi lux oculis olim non visa refulget?' (trad.: 'Dimmi chi ti ha donato questa veste candida, d'oro biondo intessuta. Che luce è che ti sfavilla negli occhi, non mai veduta?')

³⁹⁸ *Ibidem*, vv. 66-67

³⁹⁹ *Ibidem*, vv. 69-71

⁴⁰⁰ Ivi, p. 1057, nota 70 sg.

come anche Alessi è un giovane e bel pastore (egloga III). Le Driadi si trovano anche nel mito ovidiano di Narciso.⁴⁰¹ Concludendo, Narciso viene ricordato nel *Buccolicum carmen* esclusivamente per la sua bellezza.

CONCLUSIONE

In tutto, ho discusso i riferimenti al mito di Narciso in undici opere di Boccaccio. Nella maggior parte dei brani in cui compare la figura di Narciso, si parla delle conseguenze negative dell'amore: prima di tutto, nel *Filocolo* si avverte dei pericoli dell'amore, come la vile passione, e l'amare oltre misura, per cui Narciso in modo miserabile si consumò per amore. In secondo luogo vengono evidenziati altri aspetti negativi dell'amore nell'*Amorosa visione* e nell'*Elegia di madonna Fiammetta*, come la disperazione e il tormento, ma anche l'ineluttabilità dell'amore. Poi, in due altre opere, cioè il *Ninfale fiesolano* e le *Rime*, ci sono delle allusioni indirette al mito di Narciso; nella prima opera il protagonista si vede sfigurato dall'amore quando si specchia nell'acqua, e nella seconda si potrebbe distinguere un rapporto amore-odio con la bellezza e l'amore.

Brevemente si allude al mito di Narciso in due opere latine, le *Epistole* e il *Buccolicum carmen*, in cui vengono ricordate solo le lacrime e la bellezza del giovane. Invece nel *Teseida* e nelle *Genealogie* vediamo un resoconto del mito di Narciso, ambedue assai concisi; la storia di Eco viene tralasciata e l'immagine riflessa che Narciso vede e di cui s'innamora è un'immagine femminile. Infatti, in nessuna delle sue opere Boccaccio si riferisce al momento che Narciso si riconosce nella sua immagine riflessa. Nella sua enciclopedia mitologica, che è una delle opere che annuncia l'arrivo dell'Umanesimo, Boccaccio aggiunge un paragrafo moraleggiante in cui si potrebbero vedere delle somiglianze con l'*Ovide moralisé*, come la transitorietà dei piaceri mondani e la simbolica caducità del fiore.

Inoltre, nel modo in cui Boccaccio allude al mito di Narciso si può scorgere uno sviluppo da riferimenti diretti a indiretti; ne *La comedia delle ninfe fiorentine* la ninfa Lia, sorella di Narciso, simboleggia la Fede e rappresenta l'amore spirituale e non più quello terreno. Poi c'è un'allusione indiretta nel *Ninfale fiesolano*, quando il protagonista si vede come un anti-Narciso, cioè non s'innamora di se stesso, ma vede la sua faccia deformata; oltretutto si potrebbero notare delle analogie con i riferimenti al mito di Narciso nel *Purgatorio*. Infine, nel *Decameron*, in cui si osserva pure un richiamo al *Purgatorio* nella

⁴⁰¹ Ovidio, *op.cit.*, p. 129, v. 507: 'piansero anche le Driadi, e al loro lamento rispondeva Eco.'

ballata alla fine della prima giornata, tramite un'allusione indiretta al mito di Narciso, cioè allo specchiarsi e al desiderio della sua bellezza, Boccaccio potrebbe alludere non più alla bellezza esteriore e al desiderio di se stesso, ma, sublimando questi concetti, alla bellezza divina e al desiderio dell'amore spirituale verso Dio.

Conclusion

Abbiamo visto come gli elementi fissi del mito di Narciso di Ovidio ritornano in modi diversi nelle opere analizzate. Tuttavia si potrebbero vedere delle somiglianze e perfino un certo sviluppo per quanto riguarda il significato attribuito a vari elementi del mito. Il tema del *Roman de la Rose*, l'amore cortese, si sottolinea dal mito di Narciso decontestualizzato (dal testo ovidiano) e attraverso il monito alle donne di seguire le regole dell'amore (amore fedele). Il tema dell'amore cortese viene ripreso nel *Novellino*, dove la metamorfosi di Narciso in un mandorlo è un simbolo per il rinnovamento dell'amore. La fonte di Narciso acquisisce un nuovo significato diventando uno specchio pericoloso in cui si guardano gli orgogliosi, parole ripetute letteralmente, tanto nelle due parti del *Roman de la Rose* quanto nell'*Ovide moralisé*. Nella parte di Jean de Meun questa fonte pericolosa viene contrapposta alla fonte di vita del Paradiso, che Dante raggiungerà nell'ultima cantica della *Divina Commedia* bevendo dal fiume di luce, grazie al quale diventa saggio, cosa che coincide con l'effetto della *fons vitae* nominata da De Meun. I pericoli dell'amore si evidenziano nei riferimenti al mito di Narciso in alcune opere giovanili di Boccaccio, come la vile passione, l'amore oltre misura, la disperazione, il tormento e l'ineluttibilità dell'amore.

In effetti, il mito di Narciso si usa più volte come contrasto, ancora una volta alla fine del *Roman de la Rose* nel mito di Pigmalione, quando l'artista paragona il suo folle amore almeno tangibile a quello di Narciso uscendone felice con l'aiuto di Venere: una vittoria dell'amore. Nell'*Ovide moralisé*, invece, la bellezza mondana (quella delle persone orgogliose che si specchiano nella fonte di Narciso) è condannata e descritta come effimera dicendo che concentrandosi su questa vana bellezza non si raggiungerà mai la gloria eterna del Paradiso. La metamorfosi nel fiore sottolinea questa caducità, e c'è un riferimento al Vecchio Testamento; invece tale metamorfosi non avviene nel *Roman de la Rose*, dove Narciso diventa un'epigrafe in pietra, un ricordo terreno. Anche nelle *Genealogie* è aggiunta una parte moraleggiante alla versione ovidiana in cui Boccaccio sottolinea la transitorietà dei piaceri mondani e la caducità del fiore, come nell'*Ovide moralisé*. Elemento nuovo da Boccaccio, nelle *Genealogie* e nel *Teseida*, è che Narciso crede di vedere un'immagine femminile invece di un viso maschile.

Nell'*Ovide moralisé* Narciso finisce all'inferno cristiano, specchiandosi nell'acqua e vedendo la sua faccia brutta e orribile. Quest'elemento è presente anche nel *Ninfale fiesolano* e nel *Purgatorio* di Dante, quando si specchia e vede il suo volto di peccatore, distogliendo

subito lo sguardo da esso. Nella *Divina Commedia* occorre un nuovo elemento, che segnala il progresso del significato dello specchiarsi, ovvero l'aggiunta della vergogna. Tale elemento non occorre ancora nell'*Ovide moralisé*, dove veniva sottolineato il fatto che solo i folli e gli orgogliosi si specchiano nella fonte per godere della bellezza mondana e in tal modo non raggiungeranno mai il Paradiso; quindi avviene solo un monito (come anche nel *Roman de la Rose*, ma nell'ambito completamente diverso dell'amore e del mondo cortese), e non si verifica nessun cambiamento nel comportamento.

Ciò accade invece nella *Divina Commedia* attraverso diversi moniti collegati al mito di Narciso in tutte e tre le cantiche. Prima, nell'*Inferno*, dove si allude per la prima volta a elementi del mito ovidiano attraverso la ripetizione di parole significative (richiamando Eco/l'eco) e la descrizione del luogo ameno, poi mettendo l'enfasi sul contrasto tra vero e falso (già presente nell'*Ovide moralisé* che contrapponeva Eco, la buona fama che non mente, alle persone piene di 'renardie e papelardie', in un brano copiato dal *Roman de la Rose*). Dopo il primo riferimento a 'lo specchio di Narciso' avviene il primo monito rivolto a Dante, fatto da Virgilio che gli consiglia di usare la ragione (e lo esorta a rivolgersi alla sua guida). L'effetto è che Dante prova vergogna e risponde tacendo. Nel *Roman de la Rose* abbiamo visto che 'Raison' chiedeva a Amant di ascoltarla e di recarsi con lei sotto la protezione di suo padre, Dio (essendo lì parole vane per una persona presa da amore folle), riferendosi all'ultimo momento a Eco. Prima 'Raison' aveva già chiesto ad Amant di mirarsi nel suo volto, quindi di guardarla bene. In un modo simile potremmo considerare Beatrice che nel *Purgatorio* chiede a Dante di guardare bene chi è, con parole ripetitive (nuovo riferimento all'eco), poi rimproverandolo per aver pensato di poter scalare il monte santo, e quindi di non aver usato la ragione. Subito dopo avviene il paragone con Narciso quando Dante guarda all'ingiù nella fonte, ma prontamente distoglie lo sguardo dal riflesso del suo volto, e si vergogna (per la seconda volta dunque, dopo il secondo monito in riferimento al momento centrale mito di Narciso). La terza volta in cui Dante viene ammonito tramite un riferimento al mito (come un Narciso 'corretto') avviene nel *Paradiso*, dove il poeta non si vergogna più e si rivolge agli occhi santi di Beatrice, nei quali risiede la luce divina, che raggiungerà finalmente Dante attraverso il fiume della luce alla fine del *Paradiso*.

Concludendo possiamo dire che il mito di Narciso venne utilizzato nel *Roman de la Rose* soprattutto come simbolo della fonte pericolosa degli orgogliosi nell'ambito dell'amore cortese. Nell'*Ovide moralisé* diventa ancor più un simbolo di questa stessa fonte pericolosa, mentre in ambito cristiano, sottolineando piuttosto la bellezza mondana ed effimera del fiore in contrasto con la gloria eterna del Paradiso, elementi che ritornano nelle *Genealogie* di

Boccaccio. Alla fine del *Roman de la Rose* Amant raggiunge il suo scopo, dopo essersi trovato di fronte alla fonte di Narciso dove si innamora della rosa; la fonte viene cristianizzata (come anche nell'*Ovide moralisé* con il riferimento ai fiori intorno alla fonte, che vengono chiamati effimeri nella Bibbia) da Jean de Meun; la fonte, nella quale la gente si specchia la rende saggia, invece di essere ingannata. Anche Dante raggiunge infine la sua rosa (bianca) nel Paradiso dopo un viaggio in cui anche lui è diventato sempre più saggio, vergognandosi ogni volta dopo esser stato confrontato in qualche modo con l'elemento centrale del mito di Narciso, lo specchiarsi nella fonte, ma alla fine si specchia nella luce divina di Dio. In conclusione, pure Boccaccio, nel suo capolavoro il *Decameron*, accenna a questo tema, lo specchiarsi nell'amore divino, trasformando il motivo del vagheggiamento della propria bellezza in quello del desiderio ardente dell'amore spirituale, dell'amore divino.

Bibliografia

Fonti primarie

AA. VV.

1940 *Le Rime di Guittone d'Arezzo*, a.c.d. F. Egidi, Bari, Gius. Laterza & figli

AA. VV.

1996 *Bestiari medievali*, a.c.d. Luigina Morini, Torino, Einaudi

Alighieri, D.

2001 *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli Editore

Anonimo

1963 *Novellino e Conti del Duecento*, a cura di Sebastiano lo Nigro, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese

Anonimo

1915 *Ovide Moralisé, Poème du commencement du quatorzième siècle, publié d'après tous les manuscrits connus par C. de Boer*, Tome II, Amsterdam, Johannes Müller

Aston, S.C.

1953 *Peirol, Troubadour of Auvergne*, Cambridge, University Press

Boccaccio, G.

1967 *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a.c.d. V. Branca, , Milano, Mondadori, vol. I

1964 *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a.c.d. V. Branca, , Milano, Mondadori, vol. II

1974 *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a.c.d. V. Branca, , Milano, Mondadori, vol. III

1976 *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a.c.d. V. Branca, , Milano, Mondadori, vol. IV

1992 *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a.c.d. V. Branca, , Milano, Mondadori, vol. V.1

1994 *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a.c.d. V. Branca, , Milano, Mondadori, vol. V.2

1998 *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a.c.d. V. Branca, , Milano, Mondadori, vol. VII-VIII.1

Lorris, de, G., e J. de Meun

1912 *Le Roman de la Rose, publié d'après les manuscrits par Ernest Langlois*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C^{ie}

Lorris, de, G., e J. de Meun

1983 *Le Roman de la Rose, publié par Félix Lecoy, Tome I*, Paris, Librairie Honoré Champion

Lorris, de, G., e J. de Meun

1982 *Le Roman de la Rose, publié par Félix Lecoy, Tome III*, Paris, Librairie Honoré Champion

Lorris, de, G., e J. de Meung

1991 *De Roman van de Roos*, trad.: Ernst van Altena, Baarn, Ambo-Klassiek

Ovidio

2000 *Opere, II, Le metamorfosi*, Torino, Einaudi

Ovidius
2002 *Metamorphosen*, trad.: M. d'Hane-Scheltema, Amsterdam, Athenaeum – Polak & van Gennepe

Panvini, B.
1962 *Le rime della Scuola siciliana*, vol. I, Firenze, Leo S. Olschki – Editore

Sayce, O.
2008 *Exemplary Comparison from Homer to Petrarch*, Cambridge, D.S. Brewer

Fonti secondarie

AA. VV. (ed. C. Martindale)
1988 *Ovid Renewed, Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press

AA. VV.
1996 *Bestiari medievali*, a.c.d. Luigina Morini, Torino, Einaudi

AA. VV.
1997 *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. Segre e C. Ossola, I, Duecento-Trecento, Torino, Einaudi-Gallimard

AA. VV.
2005 *Storia della letteratura italiana*, a.c.d. A. Battistini, vol. I: *Il Duecento e il Trecento* di L. Surdich, Bologna, Il Mulino

Baldelli, I., Bosco, U., e Petrocchi, G.
1973 *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. IV

Bettini, M., e E. Pellizer
2003 *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi

Blumenfeld-Kosinski, R.
1997 *Reading Myth, Classical Mythology and Its Interpretations in Medieval French Literature*, Stanford, California, Stanford University Press

Brown, S.A.
2005 *Ovid, Myth and Metamorphosis*, London, Bristol Classical Press

Brownlee, K.
Dante and Narcissus (Purg. xxx, 76-99), in "Dante Studies", XCVI, 1978, pp. 201-206

Brownlee, K.
Orpheus' Song Re-sung: Jean de Meun's Reworking of "Metamorphoses", X, in "Romance Philology", 36:2 (1982:Nov.), pp. 201-209

Crespo, R.
Narciso nella lirica italiana del Duecento, in "Studi di filologia italiana", vol. XLVII, Firenze, L'Accademia della Crusca, 1989, pp. 5-10

Engels, J.
1945 *Études sur l'Ovide moralisé*, Groningen, J.B. Wolters' Uitgevers-Maatschappij

Ferroni, G.
1992 *Profilo storico della letteratura italiana*, vol. I, Milano, Einaudi

Fränkel, H.

- 1969 *Ovid: a Poet between Two Worlds*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press
- Frappier, J.
1976 *Histoire, Mythes et Symboles, Etudes de littérature française*, Genève, Librairie Droz
- Gilbert, J.
“*I am not He*”: *Narcissus and Ironic Performativity in Medieval French Literature*, in “The Modern Language Review”, 100:4 (2005:Ott.), pp. 940-953
- Goldin, F.
1967 *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*, Ithaca, New York, Cornell University Press
- Guthmüller, B.
2005 *Idee e conoscenza del mito dal Medioevo al Rinascimento*, in “Il mito nella letteratura italiana, *I* Dal Medioevo al Rinascimento”, a cura di Gian Carlo Alessio, Brescia, Morcelliana
- Harley, M.P.
Narcissus, Hermaphroditus, and Attis :Ovidian Lovers at the Fontaine d’Amors in Guillaume de Lorris’s “Roman de la Rose”, in “PMLA”, 101:3 (1986:Mag.), pp. 324-337
- Hight, G.
1957 *The Classical Tradition, Greek and Roman Influences on Western Literature*, New York , Oxford University Press
- Hill, T.D.
Narcissus, Pygmalion, and the Castration of Saturn : Two Mythographical Themes in the “Roman de la Rose”, in “Studies in Philology”, 71:4 (1974:Ott.), pp. 404-426
- Hollander, R.
1977 *Boccaccio’s Two Venuses*, New York, Columbia University Press
- Hult, D.F.
The Allegorical Fountain: Narcissus in the “Roman de la Rose”, in “Romanic Review”, 72:2 (1981:Mar.), pp. 125-148
- Knoespel, K.J.
1985 *Narcissus and the Invention of Personal History*, New York & London, Garland publishing, Inc.
- Limentani, A.
Tendenze della prosa del Boccaccio ai margini del ‘Teseida’, in “Giornale storico della letteratura italiana”, 135:412 (1958: ott./dic.), pp. 524-551
- Ludwig, W.
1965 *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, Berlin, Walter de Gruyter & Co
- Luria, M.
1982 *A Reader’s Guide to the Roman de la Rose*, Hamden, Connecticut, Archon Books
- McCaffrey, P.
Guillaume de Lorris and Jean de Muen : Narcissus and Pygmalion, in “Romanic Review”, 90:4 (1999:Nov.), pp. 435-452
- Mertens, A., en K. Beekman (red.)
1990 *Intertekstualiteit in theorie en praktijk*, Dordrecht, Foris Publications
- Muller, dr. F. / Renkema, dr. E.H.
1986 *Beknopt Latijns-Nederlands woordenboek*, Groningen, Wolters-Noordhoff
- Munari, F.
1960 *Ovid im Mittelalter*, Zürich und Stuttgart, Artemis

Ortiz, R.

La materia epica di ciclo classico nella lirica italiana delle Origini, (Quarta e ultima parte) (16.X.1921), in "Giornale storico della letteratura italiana", 85:253/254 (1925), pp. 1-93

Otis, B.

1970 *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, Cambridge University Press

Picone, M.

Dante e il mito di Narciso, Dal "Roman de la Rose" alla "Commedia", in "Romanische Forschungen", 89:4 (1977), pp. 382-397

Polacco, M.

1998 *L'intertestualità*, Roma, Editori Laterza

Prince, G.

1990 *Dizionario di narratologia*, trad.: Isabella Casabianca, a cura di Annamaria Andreoli, Firenze, Sansoni Editore, (Dictionary of Narratology)

Rosati, G.

1983 *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze, Sansoni Editore

Surdich, L.

2001 *Boccaccio*, Bari, Editori Laterza

Vinge, L.

1967 *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund, Gleerups

Wilkinson, L.P.

1955 *Ovid Recalled*, Cambridge, Cambridge University Press

CD-ROM

Stoppelli, P.

2001 *LIZ 4.0: Letteratura italiana Zanichello*: CD-ROM dei testi della letteratura italiana , a.c.d. P. Stoppelli ed E. Picchi, Bologna, Zanichelli

Appendice

Ovidio, *Le Metamorfosi*⁴⁰², libro terzo, vv. 339-510

- Famoso nelle città beote, Tiresia dava,
340 su richiesta del popolo, responsi ineccepibili :
la prima a sperimentare la verità delle sue profezie
fu Liriope dagli occhi azzurri, che un tempo il fiume Cefiso
avvolse nelle sue correnti sinuose e, imprigionata
nell'acqua, le fece violenza. La ninfa bellissima
345 partorì un bambino, già subito oggetto d'amore,
e lo chiamò Narciso. Il profeta, interrogato
se sarebbe vissuto fino a una lunga vecchiaia,
rispose : « Sí, purché non conosca se stesso ».
Per lungo tempo sembrarono parole vuote, ma poi le provarono
350 i fatti, le circostanze della sua morte, la strana
ossessione. Arrivato a sedici anni,
sembrava ugualmente un uomo o un ragazzo: lo desideravano
molti giovani e molte ragazze, ma nel suo tenero
aspetto aveva una così dura superbia
355 che non arrivò a toccarlo nessun giovane e nessuna ragazza.
Mentre spingeva verso la rete i cervi terrorizzati,
lo vide la ninfa della parola, che non può tacere
se le parlano e non può parlare per prima, la risonante
Eco, che era allora un corpo, non solo una voce,
360 e della voce peraltro aveva lo stesso uso
di adesso, ripetere fra tante parole le ultime :
tale l'aveva resa Giunone perché, quando stava
per sorprendere le ninfe che spesso sul monte giacevano con il suo Giove,
Eco la tratteneva astutamente con lunghi
365 discorsi, finché le ninfe fuggivano. Quando Gionone
se ne accorse, disse : « Farai poco uso
della lingua che m'ha ingannata, e avrai voce brevissima »,
e confermò coi fatti la sua minaccia. Eco raddoppia le ultime
parole e ripete solo ciò che ha sentito.
370 Quando vide Narciso vagare per campi fuori mano,
se ne innamorò e lo seguì di nascosto ;
e più lo segue, più la brucia da presso la fiamma.
come lo zolfo spalmato in cima alle fiaccole
prende subito fuoco se gli si avvicina la fiamma.
375 Quante volte desiderò accostarlo con dolci parole
e pregarlo umilmente ; ma glielo vieta la sua natura,
che non le permette di incominciare : ciò che le è permesso
lo fa : è pronta ad aspettare dei suoni a cui affidare le sue
parole. Il ragazzo, trovandosi separato per caso dai suoi fedeli compagni,
380 gridò : « C'è qualcuno presente ? » ed Eco rispose : « Presente ».
Rimase stupito, e guardando da tutte le parti,
gridò : « Vieni ! », e lei ripeté il suo richiamo.
Si guardò indietro e poi, giacché nessuno veniva,

⁴⁰² Ovidio, *Opere, II, Le metamorfosi*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 119-131

« Perché mi sfuggi ? » disse, ed udí le stesse parole.
 385 Si ferma allora e, ingannato dall'immagine della voce alterna,
 « Riuniamoci ! », disse, ed Eco, che non avrebbe risposto
 con piú gioia a nessun altro suono, ripeté: « Uniamoci! »,
 e a conferma delle sue parole uscí dalla selva
 per gettare le braccia al collo agognato.
 390 Lui fugge e, fuggendo, « Giú le mani! » le intima,
 « piuttosto morire che darti la mia persona »,
 e lei rispose soltanto : « Darti la mia persona ».
 Disprezzata, si nasconde nel bosco : per vergogna si copre
 il volto con le foglie, e da allora vive negli antri
 395 solitari ; ma l'amore si attacca e cresce ancor piú per la pena
 della ripulsa, le angosce insonni estenuano il corpo
 infelice, la magrezza restringe la pelle, e la linfa vitale
 si disperde per l'aria : restano solo le ossa e la voce.
 Anzi, la voce resta, le ossa – si dice – diventano pietra.
 400 Poi si nasconde nei boschi e non si lascia piú vedere sui monti,
 ma tutti la sentono ; è il suono che in lei sopravvive.
 Cosí l'aveva delusa, e con lei altre ninfe dell'acqua
 e dei monti, e cosí, prima ancora, le compagnie degli uomini,
 finché un giorno qualcuno da lui disprezzato
 405 alzò al cielo le mani e disse : « Ami cosí anche lui, e non raggiunga
 l'amato ». Nemesei assentí a questa giusta preghiera.
 C'era una fonte pura, splendida di acque argentee,
 che non avevano mai toccato i pastori e le capre
 che pascolano sulla montagna, né altri animali : non l'aveva turbata
 410 né un uccello, né una bestia, né un ramo caduto dall'albero :
 attorno c'era l'erba nutrita dalle acque vicine,
 e un bosco che non lasciava che il sole riscaldasse l'ambiente.
 Qui il ragazzo, sfinito dalla caccia appassionata e dalla calura,
 si sdraiò, affascinato dal luogo e dalla fonte,
 415 e, mentre cerca di calmare la sete, un'altra sete
 crebbe in lui mentre beve : rapito dalla dolcissima immagine
 vista, ama una speranza incorporea e scambia per corpo
 l'acqua: stupisce di se stesso e rimane immobile e impassibile
 come una statua scolpita nel marmo di Paro.
 420 Steso per terra, guarda il duplice astro dei propri occhi,
 i capelli degni di Bacco e di Apollo,
 le guance lisce, il collo eburneo, la splendida
 bocca, il rossore misto al candore di neve,
 ammira tutto ciò che lo rende mirabile ; senza saperlo,
 425 desidera se stesso, insieme loda ed è lodato,
 cerca ed è cercato, brucia e appicca il fuoco.
 Quanti baci vuoti dà all'acqua ingannevole,
 quante volte immerge le braccia nell'acqua
 cercando il collo, e non cinge se stesso !
 430 Non sa cosa vede, ma per quello che vede
 arde, e lo stesso errore che ingannò gli occhi li eccita.
 Illuso, perché cerchi di afferrare le immagini
 sfuggenti ? Ciò che vuoi non sta da nessuna parte ; se tu ti volti

ciò che ami è perso, perché quella che vedi è un'ombra riflessa ;
 435 non ha niente di suo, insieme a te resta o sparisce ;
 se ne andrebbe con te, se tu fossi in grado di andartene.
 Ma nessun pensiero di cibo o di sonno
 lo può allontanare di là : disteso sull'erba ombrosa,
 guarda con occhi mai sazi la bellezza ingannevole
 440 e si consuma attraverso i suoi stessi occhi. Sollevandosi
 un po' e tendendo le braccia agli alberi attorno,
 disse : « Forse qualcuno ha avuto un amore piú duro ?
 Voi lo sapete, boschi che siete stati rifugio di tanti.
 Ma ricordate forse nel lungo tempo, nei tanti secoli
 445 della vostra esistenza, qualcuno cosí consunto ?
 Guardo e mi piace ; ma ciò che guardo e mi piace
 non lo trovo, tanto è l'inganno che imprigiona il mio amore.
 E per fare piú grande il mio dolore, non ci separa l'oceano,
 né una lunga via, né i monti, né città con porte chiuse,
 450 ma poca acqua. Anche lui vorrebbe essere
 abbracciato : tutte le volte che bacio l'acqua,
 anche lui protende verso di me la sua bocca,
 e sembra di poterlo toccare ; è un piccolo ostacolo
 quello che sta davanti all'amore. Esci, chiunque tu sia : ragazzo unico,
 455 perché m'inganni e sfuggi alle mie richieste ? Età e bellezza
 non meritano che tu mi sfugga : anche me hanno amato
 le ninfe. Tu mi prometti non so che speranza
 con volto amico, e mi porgi le braccia quand'io te le porgo,
 sorridi quando sorrido, e quando piango ho notato
 460 anche il tuo pianto ; rispondi ai miei cenni
 e, per quanto sospetto dal movimento della bella bocca,
 rispondi anche parole che non arrivano alle mie orecchie.
 Io sono lui, lo sento, non mi inganna la mia immagine e brucio
 d'amore per me stesso, suscito e soffro la stessa fiamma.
 465 Che fare, rivolgere preghiere o riceverne? E pregare cosa?
 Quello che voglio è con me, è l'abbondanza che mi fa povero.
 Oh se potessi uscire dal mio stesso corpo!
 Strana preghiera per un amante, vorrei che il mio amato
 mi stesse lontano : il dolore mi toglie le forze e non mi resta
 470 piú molto tempo da vivere ; muoio nel fiore dell'adolescenza.
 Non mi è dura la morte, giacché con essa finisce il dolore,
 ma vorrei che il mio amato visse piú a lungo ;
 invece moriremo nello stesso respiro ».
 Cosí disse e, quasi impazzito, tornò a rivolgersi alla stessa immagine ;
 475 con le sue lacrime perturbò l'acqua, e l'immagine
 si iscurò per il moto dell'acqua ; come la vide sparire,
 gridò : « Dove vai ? Rimani con me : non lasciare chi t'ama,
 crudele, lascia almeno che guardi ciò che non posso toccare,
 e dia alimento cosí alla mia passione infelice ».
 480 E mentre piange, strappa l'estremità della veste,
 e percuote con la candida mano il petto nudo.
 Il petto percosso assume un lieve rossore,
 come le mele un po' bianche e un po' rosse,

o come l'uva non ancora matura
485 prende sui grappoli cangianti il colore di porpora.
Come si vide nell'acqua tornata limpida,
non sopportò piú, ma come la bionda cera
s'ammorbidisce ad un leggero calore,
e la brina mattinale al tepore del sole, cosí, sfinito
490 dall'amore, si strugge a poco a poco per il fuoco nascosto.
Il suo colore non è piú misto di bianco e di rosso,
non ha piú le forze, il vigore, l'aspetto piacente,
non rimane piú il corpo che Eco aveva amato.
E lei quando lo seppe, benché piena di collera e di rancore,
ebbe pietà e, tutte le volte che il povero
ragazzo diceva « ahimè », « ahimè », ripeteva,
e quando si percuoteva i fianchi, anche lei
ripeteva gli stessi suoni delle percosse.
L'ultimo grido di lui fu, guardando nell'acqua consueta :
500 « Ahimè, ragazzo inutilmente amato ! », ed il luogo
gli ripeté le parole, e al suo « addio ! » disse « addio ! » anche Eco.
Poggiò il capo sfinito sull'erba verde
e la morte chiuse gli occhi ammirati della bellezza del loro padrone.
E anche quando fu accolto nel regno degli Inferi,
505 si guardava nell'acqua dello Stige. Le Naiadi
piansero e si tagliarono in suo onore i capelli ;
piansero anche le Driadi, e al loro lamento rispondeva Eco.
Già preparavano il rogo, il feretro, le fiaccole accese,
ma il corpo non c'era piú : al suo posto trovarono
510 un fiore dorato in mezzo, circondato da petali bianchi.

- 1382 Sor l'erbe fresche verdeiant.
Il ot par leus cleres fontaines,
1384 Senz barbelotes e senz raines,
Cui li arbre faisoient ombre,
Mais n'en sai pas dire le nombre.
Par petiz ruissiaus, que Deduiz
1388 I ot fait faire par conduiz,
S'en aloit l'eve aval, faisant
Une noise douce e plaisant.
Entor les ruissiaus e les rives
1392 Des fontaines cleres e vives
Poignoit l'erbe bassete e drue :
Ausi i peüst l'en sa drue
Couchier come sor une coite,
1396 Car la terre estoit douce e moiste
Por les fontaines, s'i venoit
Tant d'erbe come il convenoit.
Mais moût embelissoit l'afaire
1400 Li leus, qui estoit de tel aire
Qu'il i avoit de flors plenté
Toz jorz e iver e esté.
Violete i avoit trop bêle
1404 E parvenche fresche e novele,
S'i ot flors blanches e vermeilles,
De jaunes en i ot merveilles :
Trop par estoit la terre cointe,
1408 Qu'ele estoit pipolee e pointe
De flors de diverses colors,
Don moût estoit bone l'olors.
Ne vos tendrai pas longue fable
1412 Dou leu plaisant e delitable ;
Orendroit m'en covendra taire,
Car je ne porroie retraire
Dou vergier toute la biauté
1416 Ne la grant delitableté;
Mais j'alai tant destre e senestre
Que j'oi tôt l'afaire e tôt l'estre
Dou vergier cerchié e veü.
1420 E li deus d'Amors m'a seü,
Endementieres agaitant,
Con li venierres qui atent
Que la beste en bon leu se mete
1424 Por laissier aler la saiete.
En un trop bel leu arivai
Au derrenier, ou je trovai
Une fontaine soz un pin ;

⁴⁰³ http://www.archive.org/stream/romandelarose02guiluoft/romandelarose02guiluoft_djvu.txt , 22-12-2009

1428 Mais puis Charle ne puis Pépin
Ne fu ausi biaux pins veüz;
E si estoit si hauz creüz
Qu'ouè vergier n'ot nul plus haut arbre.
1432 Dedenz une pierre de marbre
Ot Nature par grant maistrise
Soz le pin la fontaine assise ;
Si ot dedenz la pierre escrites,
1436 Ou bort amont, letres petites,
Qui disoient qu'iluec desus
Se mori li biaux Narcisus.
Narcisus fu uns damoisiaus
1440 Cui Amors tint en ses roisiaus,
E tant le sot Amors destreindre,
E tant le fist plorer e plaindre,
Qu'il li covint a rendre l'âme;
1444 Car Echo, une haute dame,
L'avoit amé plus que rien née,
E fu por lui si mal menée
Qu'ele li dist qu'il li donroit
1448 S'amor, ou ele se morroit.
Mais cil fu, por sa grant biauté,
Pleins de desdein e de fierté,
Si ne la li vost otreier,
1452 Ne por plorer ne por preier.
Quant ele s'oï escondire,
Si en ot tel duel e tel ire
E le tint a si grant despit
1456 Qu'ele fu morte senz respit.
Mais, tôt avant qu'ele morist,
Ele pria Deu e requist
Que Narcisus au cuer farasche,
1460 Qu'ele ot trové d'amor si lasche,
Fust aspreiez encore un jor,
E eschaufez de tel amor
Don il ne peüst joie atendre ;
1464 Si porroit savoir e entendre
Quel duel ont li leial amant
Que l'en refuse si vilment.
Celé prière lu raisnable,
1468 E por ce la fist Deus estable ;
Que Narcisus par aventure
A la fontaine clere e pure
Se vint soz le pin ombreier,
1472 Un jor qu'il venoit de chacier,
Qu'il avoit sofert grant travail
De corre e amont e aval,
Tant qu'il ot soif, por l'aspreté
1476 Dou chaut, e por la lasseté,
Qui li ot tolue l'aleine.

E quant il vint a la fontaine,
 Que li pins de ses rains covroit,
 1480 Iluec pensa que il bevroit :
 Sor la fontaine toz adenz
 Se mist lors por boivre dedenz,
 Si vit en l'eve clere e nete
 1484 Son vis, son nés e sa bouchete,
 E cil maintenant s'esbaï,
 Car ses ombres si le traï
 Qu'il cuida veoir la figure
 1488 D'un enfant bel a desmesure.
 Lors se sot bien Amors vengier
 Dou grant orgueil e dou dangier
 Que Narcisus li ot mené.
 1492 Bien li fu lors guerredoné;
 Qu'il musa tant a la fontaine
 Qu'il ama son ombre demaine,
 Si en fu morz a la parclose :
 1496 Ce fu la some de la chose,
 Car, quant il vit qu'il ne porroit
 Acomplir ce qu'il desiroit,
 E qu'il estoit si pris par fort
 1500 Qu'il n'en pooit avoir confort
 En nule fin ne en nul sen,
 Il perdi d'ire tôt le sen,
 E fu morz en poi de termine.
 1504 Ensi si ot de la meschine,
 Qu'il avoit devant escondite,
 Son guerredon e sa mérite.
 Dames, cest essemble aprenez,
 1508 Qui vers voz amis mesprenez;
 Car, se vos les laissez morir,
 Deus le vos savra bien merir.
 Quant li escriz m'ot fait savoir
 1512 Que ce estoit trestot por voir
 La fontaine au bel Narcisus,
 Je me trais lors un poi en sus;
 Que dedenz n'osai regarder,
 1516 Ainz començai a coarder,
 Quant de Narcisus me sovint,
 Cui malement en mesavint ;
 Mais je me pensai qu'asseur,
 1520 Senz peor de mauvais eür,
 A la fontaine aler pooie;
 Por folie m'en esmaioie.
 De la fontaine m'apressai ;
 1524 Quant je fui près, si m'abaissai,
 Por veoir l'eve qui coroit,
 E la gravele qui paroit
 Au fonz, plus clere qu'argenz fins.

1528 De la fontaine c'est la fins :
 En tôt le monde n'ot si bêle.
 L'eve est toz jorz fresche e novele,
 Qui nuit e jor sort a granz ondas
 1532 Par deus doiz crueses e parfondes.
 Tot entor croist l'erbe menue,
 Qui vient, por l'eve, espesse e drue;
 E en iver ne puet morir
 1536 Ne que l'eve ne puet tarir.
 Ou fonz de la fontaine aval
 Avoit deus pierres de cristal,
 Qu'a grant entente remirai;
 1540 Mais une chose vos dirai,
 Qu'a merveille, ce cuit, tendroiz
 Maintenant que vos l'entendroiz :
 Quant li solauz, qui tôt aguiete,
 1544 Ses rais en la fontaine giete
 E la clarté aval descent,
 Lors perent colors plus de cent
 Es cristaus, qui, por le soleil,
 1548 Devient jaune, inde, vermeil.
 Si sont li cristal merueilleus
 E tel force ont que toz li leus,
 Arbre e flors, e quanque aorne
 1552 Le vergier, i pert tôt a orne.
 E por faire la chose entendre,
 Un essemple vos vueil aprendre :
 Ausi con li miroers montre
 1556 Les choses qui sont a l'encontre,
 E i voit l'en senz couverture
 E lor color e lor figure,
 Trestot ausi vos di de voir
 1560 Que li cristal, senz decevoir,
 Tôt l'estre dou vergier encusent
 A ceus qui dedenz l'eve musent,
 Car toz jorz, quelque part qu'il soient,
 1564 L'une moitié dou vergier voient,
 E s'il se tornent, maintenant
 Pueent veoir le remenant;
 Si n'i a si petite chose,
 1568 Tant soit reposte ne enclose,
 Don demontrance n'i soit faite,
 Con s'ele iert es cristaus portraite.
 C'est li miroers perilleus,
 1572 Ou Narcisus li orguilleus
 Mira sa face e ses iauz vairs,
 Don il jut puis morz toz envers.
 Qui en cel miroer se mire
 1576 Ne puet avoir garant ne mire
 Que tel chose a ses iauz ne voie

Qui d'amer l'a tost mis en voie.
 Maint vaillant ome a mis a glaive
 1580 Cil miroers, car li plus saive,
 Li plus preu, li miauz afaitié
 I sont tost pris e agaitié.
 Ci sort as genz novele rage,
 1584 Ici se changent li corage,
 Ci n'a mestier sens ne mesure,
 Ci est d'amer volenté pure,
 Ci ne se set conseïllier nus;
 1588 Car Cupido, li fiz Venus,
 Sema ici d'Amors la graine,
 Qui toute a teinte la fontaine,
 E fist ses laz environ tendre,
 1592 E ses engins i mist, por prendre
 Damoiseles e damoisiaus,
 Qu'Amors ne viaut autres oisiaus.
 Por la graine qui fu semée
 1596 Fu celé fontaine clamée
 La Fontaine d'Amors par droit,
 Don plusor ont en maint endroit
 Parlé en romanz e en livre;
 1600 Mais jamais n'orroiz miauz descrivre
 La vérité de la matere
 Quant j'avrai espons le mistere.
 Adès me plot a demorer
 1604 A la fontaine remirer,
 E as cristaus, qui me montroient
 Cent mile choses qui paroient;
 Mais de fort eure m'i mirai.
 1608 Las!, tant en ai puis sospiré!
 Cil miroers m'a deceü.
 Se j'eüsse avant coneü
 Queus sa force iert e sa vertuz,
 1612 Ne m'i fusse ja embatuz,
 Car maintenant ou laz chaî
 Qui maint ome a pris e traï.
 Ou miroer, entre mil choses,
 1616 Choisi rosiers chargiez de roses.
 Qui estoient en un destor,
 D'une haiete clos entor ;
 E lors m'en prist si grant envie
 1620 Que ne laissasse por Pavie
 Ne por Paris que je n'alasse
 La ou je vi la graignor tasse.
 Quant celé rage m'ot surpris,
 1624 Don maint autre ome ont esté pris,

- 1301 Une dame de grant parage,
Lyrope la preux et la sage
L'esprouva tout premierement.
- 1304 Un fil avoit nouvelement
Enfanté, trop bel enfançon.
Tant estoit de gente façon,
Tant ert plaisans et delitables
- 1308 Et gracieux et amiables,
Chascuns l'ama, vausist ou non.
Narcisus ot li enfes non.
La mere, qui forment l'ot chier,
- 1312 Vint au devin, pour encerchier
Se l'enfes porroit longues vivre.
Li devins respont a delivre
Que grant terme de vie avoit
- 1316 Et prou vivra, s'il ne se voit.
Cil qui oïrent la parole
La tindrent por vaine et pour fole:
Gaberent s'ent comunement,
- 1320 Mes en la fin fu voirement
Ceste devinaille avoirie :
La nouvelle forsonnerie
De l'enfant fier et orgueilleus
- 1324 Et li cas dou fet merveillous
Firent la gent apercevoir
Que li devins avoit dit voir.
Vint et un ans ot ja passez
- 1328 Narcissus, si fu biaux assez
Sor toute humaine creature.
De son gent cors, de sa faiture
Fu trop grans li los et li pris.
- 1332 De soe amour furent espris
Pluiseurs que valles que puceles,
Qui assez furent biaux et beles,
Mes tant fu en sa jœenne enfance
- 1336 Plains d'orgueil et d'outrecuidance,
Qu'il ne vault nul ne nulle oïr.
Nulz ne pot de s'amour joïr.
Tant ot dur cuer et plain d'amer,
- 1340 C'onques n'en deigna nul amer:
En chacerie avoit sa cure.
Un jour le vit par aventure
Echo, pucele raisonnable. 1)
- 1344 Echo, ce raconte la fable,

⁴⁰⁴ Anonimo, *Ovide Moralisé, Poème du commencement du quatorzième siècle, publié d'après tous les manuscrits connus par C. de Boer*, Tome II, Amsterdam, Johannes Müller, 1915

1) = “ressonable”, cf. Ovide, *Mét.* III, 358: “resonabilis Echo”.

Estoit lors cors et vois ensamble,
Mes or n'est que sons, ce me samble,
Si avoit elle au temps de lores
1348 Autre us de parler qu'ele a ores.
El fu jengleresse et parliere,
Mes ne pooit parler premiere,
Et s'il fust nulz qui mot sonast,
1352 Il convenist qu'el resonnast
La fin de la parole emprise.
Ce fist Juno, qui l'ot reprise
D'une fraude que fet li ot
1356 Echo, quant la dame espiot
Les nimphes qui la coupandoient
Et o son mari se couchoient,
Et elle ert ou point de les prendre
1360 Ou forfet, la fesoit entendre
A ses jengles, si l'en menoit
Par trufes, et tant tenoit,
Que devant Juno s'en fuioient
1364 Les nimphes, et se repounoient,
Si que Juno ne les trouvoit,
N'en present fet ne les prouvoit.
Quant Juno s'est aperceüe
1368 Qu'Echo l'ot ensi deceüe,
Si dist: "Souvent m'as amusee,
Garce, par la langue afilee,
Mes james ne m'amuseras.
1372 Cest pooir que de parler as
T'abregerai sans demoree,
Dont tant souvent m'as amusee."
Ains puis Echo des lors en ça
1376 Chief de raison ne comença
Pour home ou feme detenir,
Mes, qui commence, el seult fenir
Et les derreniers mos retraire,
1380 Com cele qui ne se set taire.
Un jour vit Echo, d'aventure,
Le vallet de bele faiture
Seul errant par leus desvoiables.
1384 Tant li fu biaux et agreables,
Que de s'amour fu embrasee.
Elle le suit en recelee,
Si que cilz garde ne s'en prent.
1388 Quant plus le poursuit asprement,
Le feu d'amours, qui la travaille,

Ses cuers art plus que feus en paille.
 Ha, com souvent, s'ele peüst,
 1392 D'amours araisoné l'eüst
 Si li offrist estre s'amie,
 Mes nature ne consent mie
 Qu'el puisse araisonner nullui
 1396 Que premier n'araisonne lui,
 Mes, qui l'aregne, elle recite
 La fin de la parole dite.
 Cele le suit repostement,
 1400 Et escoute ententivement
 S'ele li orra mot sonner,
 Pour qu'el le puisse araisonner:
 En ce met s'entente et sa cure.
 1404 Li valles, qui par aventure
 Se vit seul et fu forvoiez,
 A ses compaignons escriez,
 Si dist hautement „He, qui vient?” 1)
 1408 Et cele li respondi: „Vient.”
 Cil oit la vois et se merveille.
 De tous sens escoute et oreille,
 S'il veüst nul vers lui venant,
 1412 Si se rescrie maintenant
 Et dist a haute vois: „Ça vien.” 2)
 Echo respondi li a: „Vien.”
 Cil se retourne et garde arriere,
 1416 S'il veüst en nulle maniere
 Cele ou celui qu'oï avoit,
 Si s'esbahist, quant riens ne voit.
 Il crie et dist: „Pourquoi me fuis?” 3)
 1420 Echo respont „Pourquoi me fuis? ”
 Cil oit la vois, qui li respont,
 D'Echo, qui el bois se repont,
 Si a grant faim de veoir cele
 1424 Qui si li respont et se cele.
 Il cria: „Ci nous assamblon.” 4)
 Echo li respont: „Assamblon”,
 N'onques mais a jour de sa vie
 1428 N'ot vois si volentiers fenie!
 A cest mot s'assent liement;
 Dou bois est issue erroment;
 Vers lui vient; embracier le cuide;
 1432 Cil s'en fuit, qui trop s'outrecuide
 Pour la grant biauté de son vis,
 Et dist: „Je ne suis pas si vis

1) „Ecquis adest?”

2) „Veni”.

3) „Quid me fugis? ”

4) „Huc coëamus”.

- Ne si abandonnez encors,
1436 - Ains perdrai la vie dou cors -
Que tu aies de moi copie.”⁴⁰⁵)
Quant cele a la raison oïe,
Tant fu honteuse et plaine d'ire,
1440 Qu'el ne li pot onques mot dire
Fors “Tu aies de moi copie.”
Ou bois s'est reposte et tapie,
Et de feuilles couverte toute.
1444 Ains puis ne vault issir de croute,
Si est en une fosse en mue,⁴⁰⁶)
Mes ses cuers de riens ne li mue,
Et l'amours vait tout jours croissant,
1448 Qui ses dolours vait angoissant
Pour ce que cil l'a refusee.
Tant l'a fole amours amusee,
Et tant se soussie et confont,
1452 Que toute remet⁴⁰⁷) et refont:
Grelle est et megre devenue,
Si a toute humoistour perdue.
Tout est anoientis son cors,
1456 Fors les os et la vois encors :
Sont li os pierre devenu,
Quel qu'il fussent, gros ou menu,
La vois li remest solement.
1460 Elle est acoustumeement
Oïe en bois et en valee,
Mes ja n'iert a nul jour trouvee.
Ses sons vit pardurablement.
1464 - Echo, se la letre ne ment,
Denote bone renomee,
Par qui Juno fu amusee.
Juno le monde segnefie,
1468 Qui ceulz qui mesprennent espie
Et cuide en lor meffais prouver.
Pluiseurs i puet on bien trouver
Qui nel lessent, se pour ce non
1472 Qu'il ne vuelent le bon renon
Dou siecle perdre ne le los.
D'autres y a, se dire l'os ,
Plains de guile et de renardie,
1476 Qui, par fausse papelardie,
Font en apert le marmiteus,
Si sont si simple et si piteus,
Humble et de bele contenance,
1480 Tant font de biens et d'abstinence,

⁴⁰⁵) Mét. III, 391 : “ante, ait, emoriar, quam sit tibi copia nostri.”

⁴⁰⁶) cachette.

⁴⁰⁷) affaiblir.

C'au monde sont li plus avant.
 Si vont le siecle decevant
 Par l'ombre de lor faulz renon,
 1484 Qu'en ne parole se d'eulz non,
 De lor vie et de lor saintise,
 Mes il sont si plain de faintise,
 Que dessouz fausse couverture
 1488 Font il trop de male aventure,
 Quant il viennent en recelee,
 Mes ja n'iert aillors revelee
 N'il n'en seront achoisoné,
 1492 Non pas neïs soupeçonné,
 Quar lor bons renons çoile et œuvre
 Toute lor malisse et lor œuvre,
 Si que ja tant n'avront mespris,
 1496 Qu'il en puissent estre repris.
 Echo n'araisone nullui
 Qui premerain n'aregne lui,
 Quar nulle bone renomee
 1500 Ne puet estre a home aleevee,
 S'ains n'a quelque bone œuvre faite
 Qui puisse estre au siecle retraite,
 Dont il soit loez entre gent.
 1504 De Narcisus, le biau, le gent,
 Fu grans la bone renomee,
 S'il la vausist avoir amee,
 Mes il fu tant outrecuidiez,
 1508 Plains d'orgueil et de sens vuidiez,
 Qu'il perdi dou siecle la grace.
 Pour la grant biauté de sa face
 Voloit tous homes desprisier:
 1512 Ce fist son los apetisier,
 S'en fu sa bone renomee
 Trestoute estainte et estofee.
 Echo fu en pur son muee,
 1516 Quar son sans cors est renomee:
 Nulz ne puet veoir bon renon,
 Quar ce n'est se parole non,
 Qui par la gent est puepliee ⁴⁰⁸).
 1520 L'en l'oit en bois et en valee,
 Quar l'en oit ces leux retentir,
 Quant l'en i crie: sans mentir,
 Il samble c'une vois en isse,
 1524 Qui les mos que l'en dist fenisse.

[...]

1576 Mes, si com la fable recite,

⁴⁰⁸) = publiée.

- Bien se sot lors amours vengier
 Dou grant orgueil et dou dangier
 Que touz temps mené li avoit.
 1580 Ensi com Narcisus bevoit
- [...]
- 1832 Sa samblance laide et hideuse.
 Quant les nimphes ses suers le sorent,
 Grant duel et grant pesance en orent.
 Le feu font, la biere apareillent ⁴⁰⁹),
 1836 Mes en vain, ce quit, se traveillent,
 Quar ja tant ne le savront querre
 Qu'eles truissent le cors sor terre:
 Li cors fu ja muez en flour,
 1840 Qui tainte est de jaune coulour,
 Fors tant que blanches fueilles a
 Environ, qu'ensi la cria
 Nature et fist par sa mestrise.
 1844 De teulz flours est toute porprise
 La fontaine ou cil , par folie,
 En soi mirant perdi la vie.
 - Dou non Narcisus est nomee
 1848 La fontaine et bien renomee,
 S'a non "fontaine Narcisi."
 La flours, et la vile autresi,
 Apele on Narci, qui ore est
 1852 La ou fu jadis la forest
 Ou la fontaine estoit assise.
 - Narcisus fu biaus a devise.
 De lui fu dit que preu vivroit,
 1856 Et lonc terme de vivre avroit,
 S'il se gardoit de soi veoir,
 Quar lors l'estouvroit decheoir.
 Il se vit, quar il s'orgueilli
 1860 Pour sa biauté, qui tost failli.
 Teulz gloire est decevable et vaine.
 Tost trespasse biauté mondaine.
 Folz est qui pour ce s'orgueillist.
 1864 Li uns muert, li autres viellist,
 Li aucuns chiet en maladie,
 Dont sa biautez est tost perie,
 Ou, s'il est en prosperité,
 1868 Puet il avoir adversité.
 Biauté mondaine petit vault,
 Qui si poi dure, et si tost fault,
 Et met maint a perdicion
 1872 Par lor fole presumption,

1) Ovide, *Mét.* III, 508: „iamque rogamus quassasque faces feretrumque parabant”.

- Dont il perdent le cors et l'ame.
 Orgeulz desconfit home et fame.
 Par orgueil cheïrent jadis
- 1876 Li fol angle de Paradis.
 Narcisus tant s'outrecuida
 Pour sa biauté, qu'il ne cuida
 C'au monde eüst son parel home,
- 1880 Ains desprivoit touz, c'est la some.
 Homes et femes enhai,
 Et trop s'ama, si le traï
 Li mireoirs de la fontaine,
- 1884 Ou sa biautez faintive et vaine
 Mira tant que la mort en vint.
 Narcisus florete devint.
 Florete quel? Tele dont dist
- 1888 Li Psalmistres c'au main florist,
 Au soir est cheoite et fletrie.
 En poi d'ore est aneantie
 La vaine biautez de la gent.
- 1892 Trop sont cil fol et non sachent
 Qui pour tel biauté s'orgueillissent,
 Quant en si poi d'ore perissent,
 Quar nous n'avons point de demain:
- 1896 Teulz est riches ou biaux au main,
 Qui ains le soir a tout perdu.
 Trop a cil le cuer esperdu
 Qui pour tel vain bien et muable
- 1900 Pert la grant joie pardurable,
 Et se mire ou tenebreus font
 D'enfer et d'asbisme parfont.
 - Qui bien veult ceste fable aprendre,
- 1904 Par Narcisus puet l'en entendre
 Les folz musors de sens voidiez,
 Les orgueilleus, les sorcuidiez,
 Qui des biens temporeus abusent,
- 1908 Qui se mirent et qui s'amusement
 Aus faultz mireoirs de cest monde,
 Qui les plunge et qui les affonde
 En folie et en forsenage,
- 1912 Si les enivre de bevrage
 Plain d'amertume, plain d'amer.
 Nulz ne devroit tel boivre amer,
 Quar qui plus en boit plus avive
- 1916 La soif dolereuse et chetive,
 Qui ne puet estre rapaïe
 Trop doit tel fontaine haïe
 Estre, qui bevans met a douleur, ⁴¹⁰)
- 1920 A forsenage et a folour,

⁴¹⁰) Ce vers a une syllabe de trop, et pourtant ni les variantes ni le sens ne permettent de rien y changer.

- A duel, a perte et a martire,
 Et, qui plus s'i amuse et mire,
 Plus li plaist et mains s'aperçoit
 1924 Dou mireoir qui le deçoit,
 C'est li mireoirs perillous
 Ou se mirent li orgueilleous
 Qui les mondains delis convoitent,
 1928 Que, quant plus musent, mains exploitent,
 Et plus i fichent lor pensee,
 Si croist la soif, qui plus assee
 Ceulz qui boivent a la fontaine
 1932 Qui de faulse douceur est plaine:
 C'est la fontaine decevable
 Qui fet l'ombre fainte et muable
 Cuidier vrai bien et parmanant,
 1936 Et plus se croit riche et manant
 Qui plus s'i mire et puet veoir
 En ce falible mireoir
 La faulse ombre ou il se delite,
 1940 Ou qui plus muse et mains profite,
 Et plus se troeuve pour musart,
 Et plus s'aguillone et plus art
 Et plus se voeille en la folie,
 1944 Qui si l'avugle et si le lie,
 Qu'adez i pense et muse et veille,
 Adez se soussie et traveille,
 Adez cuide prendre et haper
 1948 Ce qui ne fine d'eschaper,
 D'escalorgier et de foïr,
 Et dont nulz ne puet bien joïr,
 Si cuide comme parmanable
 1952 Retenir ce qui n'est tenable,
 Et vait pensant sa foloiance
 Par confort de faulse aparance,
 Et bien voit que c'est temps perdu.
 1956 Pour fol tieng et pour esperdu
 Qui pert la pardurable gloire
 Pour tel faulse ombre transitoire,
 Ou n'a que fainte vanité
 1960 Et faulse falibilité,
 Qui les cuers art et les cors paine
 Et les ames a dolour maine,
 A pardurable dampnement
 1964 Ou puis d'enfer parfondement.

La Divina Commedia⁴¹¹

Inferno · Canto XXX

Nel tempo che Iunone era crucciata
per Semelè contra 'l sangue tebano,
come mostrò una e altra fiata, 3

Atamante divenne tanto insano,
che veggendo la moglie con due figli
andar carcata da ciascuna mano, 6

gridò: «Tendiam le reti, sì ch'io pigli
la leonessa e ' leoncini al varco»;
e poi distese i dispietati artigli, 9

prendendo l'un ch'avea nome Learco,
e rotollo e percosselo ad un sasso;
e quella s'annegò con l'altro carco. 12

E quando la fortuna volse in basso
l'altezza de' Troian che tutto ardiva,
sì che 'nsieme col regno il re fu casso, 15

Ecuba trista, misera e cattiva,
poscia che vide Polissena morta,
e del suo Polidoro in su la riva 18

del mar si fu la dolorosa accorta,
forsennata latrò sì come cane;
tanto il dolor le fé la mente torta. 21

Ma né di Tebe furie né troiane
si vider mai in alcun tanto crude,
non punger bestie, nonché membra umane, 24

quant' io vidi in due ombre smorte e nude,
che mordendo correvan di quel modo
che 'l porco quando del porcil si schiude. 27

L'una giunse a Capocchio, e in sul nodo
del collo l'assannò, sì che, tirando,
grattar li fece il ventre al fondo sodo. 30

E l'Aretin che rimase, tremando
mi disse: «Quel folletto è Gianni Schicchi,

⁴¹¹ <http://world.std.com/~wjj/dante/index.html>, 22-12-2009

e va rabbioso altrui così conciano».	33
«Oh», diss' io lui, «se l'altro non ti ficchi li denti a dosso, non ti sia fatica a dir chi è, pria che di qui si spicchi».	36
Ed elli a me: «Quell' è l'anima antica di Mirra scellerata, che divenne al padre, fuor del dritto amore, amica.	39
Questa a peccar con esso così venne, falsificando sé in altrui forma, come l'altro che là sen va, sostenne,	42
per guadagnar la donna de la torma, falsificare in sé Buoso Donati, testando e dando al testamento norma».	45
E poi che i due rabbiosi fuor passati sopra cu' io avea l'occhio tenuto, rivolsilo a guardar li altri mal nati.	48
Io vidi un, fatto a guisa di lèuto, pur ch'elli avesse avuta l'anguinaia tronca da l'altro che l'uomo ha forcuto.	51
La grave idropesi, che sì dispaia le membra con l'omor che mal converte, che 'l viso non risponde a la ventraia,	54
faceva lui tener le labbra aperte come l'etico fa, che per la sete l'un verso 'l mento e l'altro in sù rinverte.	57
«O voi che sanz' alcuna pena siete, e non so io perché, nel mondo gramo», diss' elli a noi, «guardate e attendete	60
a la miseria del maestro Adamo; io ebbi, vivo, assai di quel ch'i' volli, e ora, lasso!, un gocciol d'acqua bramo.	63
Li ruscelletti che d'i verdi colli del Casentin discendon giuso in Arno, faccendo i lor canali freddi e molli,	66
sempre mi stanno innanzi, e non indarno, ché l'immagine lor vie più m'asciuga che 'l male ond' io nel volto mi discarno.	69

La rigida giustizia che mi fruga
 tragge cagion del loco ov' io peccai
 a metter più li miei sospiri in fuga. 72

Ivi è Romena, là dov' io falsai
 la lega suggellata del Batista;
 per ch'io il corpo sù arso lasciai. 75

Ma s'io vedessi qui l'anima trista
 di Guido o d'Alessandro o di lor frate,
 per Fonte Branda non darei la vista. 78

Dentro c'è l'una già, se l'arrabbiate
 ombre che vanno intorno dicon vero;
 ma che mi val, c'ho le membra legate? 81

S'io fossi pur di tanto ancor leggero
 ch'i' potessi in cent' anni andare un'oncia,
 io sarei messo già per lo sentiero, 84

cercando lui tra questa gente sconcia,
 con tutto ch'ella volge undici miglia,
 e men d'un mezzo di traverso non ci ha. 87

Io son per lor tra sì fatta famiglia;
 e' m'indussero a batter li fiorini
 ch'avevan tre carati di mondiglia». 90

E io a lui: «Chi son li due tapini
 che fumman come man bagnate 'l verno,
 giacendo stretti a' tuoi destri confini?». 93

«Qui li trovai--e poi volta non dierno--»,
 rispuose, «quando piovvi in questo greppo,
 e non credo che dieno in sempiterno. 96

L'una è la falsa ch'accusò Gioseppo;
 l'altr' è 'l falso Sinon greco di Troia:
 per febbre aguta gittan tanto leppo». 99

E l'un di lor, che si recò a noia
 forse d'esser nomato sì oscuro,
 col pugno li percosse l'epa croia. 102

Quella sonò come fosse un tamburo;
 e mastro Adamo li percosse il volto
 col braccio suo, che non parve men duro, 105

dicendo a lui: «Ancor che mi sia tolto
 lo muover per le membra che son gravi,

ho io il braccio a tal mestiere sciolto». 108

Ond' ei rispuose: «Quando tu andavi
al fuoco, non l'avei tu così presto;
ma sì e più l'avei quando conavi». 111

E l'idropico: «Tu di' ver di questo:
ma tu non fosti sì ver testimonio
là 've del ver fosti a Troia richesto». 114

«S'io dissi falso, e tu falsasti il conio»,
disse Sinon; «e son qui per un fallo,
e tu per più ch'alcun altro demonio!». 117

«Ricorditi, spergiuro, del cavallo»,
rispuose quel ch'avèa infiata l'epa;
«e sieti reo che tutto il mondo sallo!». 120

«E te sia rea la sete onde ti crepa»,
disse 'l Greco, «la lingua, e l'acqua marcia
che 'l ventre innanzi a li occhi sì t'assiepa!». 123

Allora il monetier: «Così si squarcia
la bocca tua per tuo mal come suole;
ché, s'i' ho sete e omor mi rinfarcia, 126

tu hai l'arsura e 'l capo che ti duole,
e per leccar lo specchio di Narcisso,
non vorresti a 'nvitar molte parole». 129

Ad ascoltarli er' io del tutto fisso,
quando 'l maestro mi disse: «Or pur mira,
che per poco che teco non mi risso!». 132

Quand' io 'l senti' a me parlar con ira,
volsimi verso lui con tal vergogna,
ch'ancor per la memoria mi si gira. 135

Qual è colui che suo dannaggio sogna,
che sognando desidera sognare,
sì che quel ch'è, come non fosse, agogna, 138

tal mi fec' io, non possendo parlare,
che dis'ava scusarmi, e scusava
me tuttavia, e nol mi credea fare. 141

«Maggior difetto men vergogna lava»,
disse 'l maestro, «che 'l tuo non è stato;
però d'ogne trestizia ti disgrava. 144

E fa ragion ch'io ti sia sempre allato,
se più avvien che fortuna t'accoglia
dove sien genti in simigliante piato: 147

ché voler ciò udire è bassa voglia».

Purgatorio · Canto XXX

Quando il settentrion del primo cielo,
che né occaso mai seppe né orto
né d'altra nebbia che di colpa velo, 3

e che faceva lì ciascun accorto
di suo dover, come 'l più basso face
qual temon gira per venire a porto, 6

fermo s'affisse: la gente verace,
venuta prima tra 'l grifone ed esso,
al carro volse sé come a sua pace; 9

e un di loro, quasi da ciel messo,
`Veni, sponsa, de Libano' cantando
gridò tre volte, e tutti li altri appresso. 12

Quali i beati al novissimo bando
surgeran presti ognun di sua caverna,
la revestita voce alleluando, 15

cotali in su la divina basterna
si levar cento, *ad vocem tanti senis*,
ministri e messaggier di vita eterna. 18

Tutti dicean: `*Benedictus qui venis!*',
e fior gittando e di sopra e dintorno,
`*Manibus, oh, date lilia plenis!*'. 21

Io vidi già nel cominciar del giorno
la parte orïental tutta rosata,
e l'altro ciel di bel sereno addorno; 24

e la faccia del sol nascere ombrata,
sì che per temperanza di vapori
l'occhio la sostenea lunga fiata: 27

così dentro una nuvola di fiori
che da le mani angeliche saliva
e ricadeva in giù dentro e di fori, 30

sovra candido vel cinta d'uliva
 donna m'apparve, sotto verde manto
 vestita di color di fiamma viva. 33

E lo spirito mio, che già cotanto
 tempo era stato ch'a la sua presenza
 non era di stupor, tremando, affranto, 36

senza de li occhi aver più conoscenza,
 per occulta virtù che da lei mosse,
 d'antico amor sentì la gran potenza. 39

Tosto che ne la vista mi percosse
 l'alta virtù che già m'avea trafitto
 prima ch'io fuor di puerizia fosse, 42

volsimi a la sinistra col respitto
 col quale il fantolin corre a la mamma
 quando ha paura o quando elli è afflitto, 45

per dicere a Virgilio: `Men che dramma
 di sangue m'è rimaso che non tremi:
 conosco i segni de l'antica fiamma'. 48

Ma Virgilio n'avea lasciati scemi
 di sé, Virgilio dolcissimo patre,
 Virgilio a cui per mia salute die'mi; 51

né quantunque perdeo l'antica matre,
 valse a le guance nette di rugiada,
 che, lagrimando, non tornasser atre. 54

«Dante, perché Virgilio se ne vada,
 non pianger anco, non piangere ancora;
 ché pianger ti conven per altra spada». 57

Quasi ammiraglio che in poppa e in prora
 viene a veder la gente che ministra
 per li altri legni, e a ben far l'incora; 60

in su la sponda del carro sinistra,
 quando mi volsi al suon del nome mio,
 che di necessità qui si registra, 63

vidi la donna che pria m'appario
 velata sotto l'angelica festa,
 drizzar li occhi ver' me di qua dal rio. 66

Tutto che 'l vel che le scendea di testa,
 cerchiato de le fronde di Minerva,

non la lasciasse parer manifesta,	69
regalmente ne l'atto ancor proterva continüò come colui che dice e 'l più caldo parlar dietro riserva:	72
«Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice. Come degnasti d'accedere al monte? non sapei tu che qui è l'uom felice?».	75
Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte; ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba, tanta vergogna mi gravò la fronte.	78
Così la madre al figlio par superba, com' ella parve a me; perché d'amaro sente il sapor de la pietade acerba.	81
Ella si tacque; e li angeli cantaro di sùbito <i>`In te, Domine, speravi'</i> ; ma oltre <i>`pedes meos'</i> non passaro.	84
Sì come neve tra le vive travi per lo dosso d'Italia si congela, soffiata e stretta da li venti schiavi,	87
poi, liquefatta, in sé stessa trapela, pur che la terra che perde ombra spiri, sì che par foco fonder la candela;	90
così fui senza lagrime e sospiri anzi 'l cantar di quei che notan sempre dietro a le note de li eterni giri;	93
ma poi che 'ntesi ne le dolci tempre lor compatire a me, par che se detto avesser: <i>`Donna, perché sì lo stempre?'</i> ,	96
lo gel che m'era intorno al cor ristretto, spirito e acqua fessi, e con angoscia de la bocca e de li occhi uscì del petto.	99
Ella, pur ferma in su la detta coscia del carro stando, a le sustanze pie volse le sue parole così poscia:	102
«Voi vigilate ne l'eterno die, sì che notte né sonno a voi non fura passo che faccia il secol per sue vie;	105

onde la mia risposta è con più cura
che m'intenda colui che di là piagne,
perché sia colpa e duol d'una misura. 108

Non pur per ovra de le rote magne,
che drizzan ciascun seme ad alcun fine
secondo che le stelle son compagne, 111

ma per larghezza di grazie divine,
che sì alti vapori hanno a lor piova,
che nostre viste là non van vicine, 114

questi fu tal ne la sua vita nova
virtüalmente, ch'ogne abito destro
fatto averebbe in lui mirabil prova. 117

Ma tanto più maligno e più silvestro
si fa 'l terren col mal seme e non cólto,
quant' elli ha più di buon vigor terrestre. 120

Alcun tempo il sostenni col mio volto:
mostrando li occhi giovanetti a lui,
meco il menava in dritta parte vòlto. 123

Sì tosto come in su la soglia fui
di mia seconda etade e mutai vita,
questi si tolse a me, e diessi altrui. 126

Quando di carne a spirto era salita,
e bellezza e virtù cresciuta m'era,
fu' io a lui men cara e men gradita; 129

e volse i passi suoi per via non vera,
imagini di ben seguendo false,
che nulla promession rendono intera. 132

Né l'impetrare ispirazion mi valse,
con le quali e in sogno e altrimenti
lo rivocai: sì poco a lui ne calse! 135

Tanto giù cadde, che tutti argomenti
a la salute sua eran già corti,
fuor che mostrarli le perdute genti. 138

Per questo visitai l'uscio d'i morti,
e a colui che l'ha qua sù condotto,
li prieghi miei, piangendo, furon porti. 141

Alto fato di Dio sarebbe rotto,
se Letè si passasse e tal vivanda

fosse gustata senza alcuno scotto 144

di pentimento che lagrime spanda».

Paradiso · Canto III

Quel sol che pria d'amor mi scaldò 'l petto,
di bella verità m'avea scoperto,
provando e riprovando, il dolce aspetto; 3

e io, per confessar corretto e certo
me stesso, tanto quanto si convenne
leva' il capo a proferer più erto; 6

ma visione apparve che ritenne
a sé me tanto stretto, per vedersi,
che di mia confession non mi sovvenne. 9

Quali per vetri trasparenti e tersi,
o ver per acque nitide e tranquille,
non s'è profonde che i fondi sien persi, 12

tornan d'i nostri visi le postille
debili s'è, che perla in bianca fronte
non vien men forte a le nostre pupille; 15

tali vid' io più facce a parlar pronte;
per ch'io dentro a l'error contrario corsi
a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte. 18

Sùbito s'è com' io di lor m'accorsi,
quelle stimando specchiati sembianti,
per veder di cui fosser, li occhi torsi; 21

e nulla vidi, e ritorsili avanti
dritti nel lume de la dolce guida,
che, sorridendo, ardea ne li occhi santi. 24

«Non ti maravigliar perch' io sorrida»,
mi disse, «appresso il tuo püeril coto,
poi sopra 'l vero ancor lo piè non fida, 27

ma te rivolte, come suole, a vòto:
vere sustanze son ciò che tu vedi,
qui rilegate per manco di voto. 30

Però parla con esse e odi e credi;
ché la verace luce che le appaga
da sé non lascia lor torcer li piedi». 33

E io a l'ombra che pareva più vaga di ragionar, drizza'mi, e cominciai, quasi com' uom cui troppa voglia smaga:	36
«O ben creato spirito, che a' rai di vita eterna la dolcezza senti che, non gustata, non s'intende mai,	39
grazioso mi fia se mi contenti del nome tuo e de la vostra sorte». Ond' ella, pronta e con occhi ridenti:	42
«La nostra carità non serra porte a giusta voglia, se non come quella che vuol simile a sé tutta sua corte.	45
I' fui nel mondo vergine sorella; e se la mente tua ben sé riguarda, non mi ti celerà l'esser più bella,	48
ma riconoscerai ch'i' son Piccarda, che, posta qui con questi altri beati, beata sono in la spera più tarda.	51
Li nostri affetti, che solo infiammati son nel piacer de lo Spirito Santo, letizian del suo ordine formati.	54
E questa sorte che par giù cotanto, però n'è data, perché fuor negletti li nostri voti, e vòti in alcun canto».	57
Ond' io a lei: «Ne' mirabili aspetti vostri risplende non so che divino che vi trasmuta da' primi concetti:	60
però non fui a rimembrar festino; ma or m'aiuta ciò che tu mi dici, sì che raffigurar m'è più latino.	63
Ma dimmi: voi che siete qui felici, disiderate voi più alto loco per più vedere e per più farvi amici?».	66
Con quelle altr' ombre pria sorrise un poco; da indi mi rispuose tanto lieta, ch'arder pareva d'amor nel primo foco:	69
«Frate, la nostra volontà quïeta virtù di carità, che fa volerne	

sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta.	72
Se disiassimo esser più superne, foran discordi li nostri disiri dal voler di colui che qui ne cerne;	75
che vedrai non capere in questi giri, s'essere in carità è qui <i>necesse</i> , e se la sua natura ben rimiri.	78
Anzi è formale ad esto beato <i>esse</i> tenersi dentro a la divina voglia, per ch'una fansi nostre voglie stesse;	81
sì che, come noi sem di soglia in soglia per questo regno, a tutto il regno piace com' a lo re che 'n suo voler ne 'nvoglia.	84
E 'n la sua voluntade è nostra pace: ell' è quel mare al qual tutto si move ciò ch'ella crïa o che natura face».	87
Chiaro mi fu allor come ogne dove in cielo è paradiso, <i>etsi</i> la grazia del sommo ben d'un modo non vi piove.	90
Ma sì com' elli avvien, s'un cibo sazia e d'un altro rimane ancor la gola, che quel si chere e di quel si ringrazia,	93
così fec' io con atto e con parola, per apprender da lei qual fu la tela onde non trasse infino a co la spuola.	96
«Perfetta vita e alto merto inciela donna più sù», mi disse, «a la cui norma nel vostro mondo giù si veste e vela,	99
perché fino al morir si vegghi e dorma con quello sposo ch'ogne voto accetta che caritate a suo piacer conforma.	102
Dal mondo, per seguirla, giovinetta fuggi'mi, e nel suo abito mi chiusi e promisi la via de la sua setta.	105
Uomini poi, a mal più ch'a bene usi, fuor mi rapiron de la dolce chiostra: Iddio si sa qual poi mia vita fusi.	108

E quest' altro splendor che ti si mostra
da la mia destra parte e che s'accende
di tutto il lume de la spera nostra, 111

ciò ch'io dico di me, di sé intende;
sorella fu, e così le fu tolta
di capo l'ombra de le sacre bende. 114

Ma poi che pur al mondo fu rivolta
contra suo grado e contra buona usanza,
non fu dal vel del cor già mai disciolta. 117

Quest' è la luce de la gran Costanza
che del secondo vento di Soave
generò l' terzo e l'ultima possanza». 120

Così parlo mmi, e poi cominciò `Ave,
Maria' cantando, e cantando vanio
come per acqua cupa cosa grave. 123

La vista mia, che tanto lei seguio
quanto possibil fu, poi che la perse,
volse si al segno di maggior disio, 126

e a Beatrice tutta si converse;
ma quella folgorò nel mio sguardo
sì che da prima il viso non sofferse; 129

e ciò mi fece a dimandar più tardo.