

QUADERNI D'ITALIANISTICA

Vol. 39, no. 1, 2018

ARTICOLI / ARTICLES

ETICA, IMPEGNO, LETTERATURA: NUOVE FIGURE /

ETHICS, COMMITMENT, LITERATURE:

CONTEMPORARY FIGURATIONS

SPECIAL CLUSTER EDITED BY EUGENIO BOLONGARO

EUGENIO BOLONGARO

Introduzione

5

EUGENIO BOLONGARO

Tondelli and the 1980s: Four Keywords for a Reassessment

11

GIANMARCO GALLOTTA

L'engagement in Italia tra passato e presente: Il caso Tabucchi

35

MICHELE RONCHI STEFANATI

Per una linea leopardiana dell'impegno: Sulla matrice etico-politica dell'opera di Gianni Celati degli anni Duemila

51

ALESSANDRO MARTINI

In cerca della memoria: Ogni promessa di Andrea Bajani

81

CAMILLA SKALLE

Il futuro cannibale: Riflessioni intempestive su Free Karma Food di Wu Ming 5 e Sirene di Laura Pugno

95

DAMIANO ACCIARINO

«che è occulto come in erba l'anguè» (If. 7.84). Storia di un'immagine dantesca dall'antichità al Rinascimento

111

«CHE È OCCULTO COME IN ERBA L'ANGUE» (*IF.* 7.84).
STORIA DI UN'IMMAGINE DANTESCA DALL'ANTICHITÀ AL
RINASCIMENTO*

DAMIANO ACCIARINO

Abstract: Questo lavoro nasce con l'intento di studiare l'evoluzione nei secoli di un'immagine poetica, sorta nell'antichità e riadattata, in molteplici forme, fino al Rinascimento. Si tratta del serpente tra i fiori celato nell'erba, permeabile a varie infiltrazioni di carattere simbolico, allegorico, metaforico. Saranno prese in considerazione attestazioni di autori, a partire da Lucrezio e Virgilio, passando per Dante e Petrarca, fino a Tasso e Shakespeare.

1.

L'immagine del serpente tra i fiori celato nell'erba trova diffusione dal I secolo a.C. fino al tardo Rinascimento più o meno costantemente in tutte le letterature europee. Il suo esordio può essere ascritto con un certo grado di sicurezza alle egloghe di Virgilio (*Buc.* 3.92–93), quando alcuni fanciulli impegnati a raccogliere da terra fiori e frutti (in particolare le fragole) vengono esortati alla fuga, a causa della presenza di un serpente annidato nell'erba fuori dalla portata visiva.

Qui legitis flores et humi nascentia fraga,
frigidus, o pueri fugite hinc, latet anguis in herba.

La matrice del distico è originale, ancorché il genere pastorale imporrebbe l'identificazione di un influsso teocriteo almeno nel "frigidus anguis" (*Eidyl.* 15.58: τὸν ψυχρὸν ὄφιν) — reiterata altresì in un'altra egloga (*Buc.* 8.71: "frigidus in pratis cantando rumpitur anguis").¹ I fiori e le fragole che germogliano

* Se qualcosa di buono ha trovato luogo nel presente studio, il merito deve essere attribuito alle molteplici conversazioni con Luca Fiorentini, compagno di viaggio presso il dipartimento di Italian Studies della University of Toronto, il quale mi ha incoraggiato a "tirare fili" donde spesso sono scaturiti percorsi esegetici inattesi. L'attenta revisione di Elisa Brilli, della stessa università, ha contribuito a semplificare, circoscrivere e chiarire alcuni concetti. A Tiziano Zanato e

spontaneamente dalla terra richiamano un elemento topico del mito dell'età dell'oro e del *locus amoenus*, così come interpretati anche da Catullo (*Carm.* 62.39: "ut flos in saeptis secretus nascitur hortis"), Cicerone (*Div.* 2.135: "[radicula] quo illa loci nasceretur") e Ovidio (*Met.* 13.815–816: "ipsa tuis manibus silvestri nata sub umbra / mollia fraga leges").²

Nell'economia del passo virgiliano, sembra che l'immagine partecipi all'esplorazione di fenomeni amorosi, là dove i piaceri appaiono compenetrati da un'intrinseca amarezza secondo l'ineludibile meccanica del γλυκύπικρον. La chiosa finale, infatti, irradia retrospettivamente tutte le contrapposizioni fondate sull'antitesi di un elemento positivo e di uno negativo presenti nel testo, attrandole in questo campo semantico (*Buc.* 3.109–110: "et quisquis amores / aut metuet dulces, aut experietur amaros").³

E proprio in considerazione di ciò, potrebbero emergere reminiscenze lucreziane. Nel quarto libro del *De rerum natura* (4.1132–1133), proverbialmente conosciuto come libro dell'amore, Lucrezio descrive alcuni risvolti negativi dell'abbandonarsi all'edonismo erotico, forgiando la potente metafora per cui proprio dal cuore della fonte del piacere ("medio de fonte leporum") proviene una sensazione amara che genera inquietudine:⁴

Riccardo Drusi dell'Università Ca' Foscari Venezia è dovuta inoltre la mia riconoscenza: il primo si è preso il tempo di leggere un testo che altrimenti sarebbe apparso più povero; al secondo devo la pazienza di indicare la strada quando sembra perduta. Il lavoro è dedicato a Saverio Bellomo, che agli studi danteschi ha dedicato la vita.

¹ Compare con alcune leggere varianti, quando si parla della forza ispiratrice e commovente del canto (*Buc.* 8.69–71: "Carmina vel caelo possunt deducere Lunam; / carminibus Circe socios mutavit Ulixi; / frigidus in pratis cantando rumpitur anguis"). In tale nuovo contesto, i *carmina* vengono connotati come in grado di trascinare via la luna dalla sua stessa orbita, o di mutare i compagni di Ulisse in porci, secondo l'episodio omerico (*Odys.* 10.210 e ss.). Allo stesso modo, il freddo serpente celato nell'erba si schianta a causa del suono degli incantatori.

² Questi rimandi si trovano nell'edizione a cura di Wendell Clausen. Un ulteriore rifacimento antico dell'immagine virgiliana è riscontrabile in Publio Papinio Stazio (*Theb.* 4.92–97): "ceu lubricus alta / anguis humo verni blanda ad spiramina solis / erigitur liber senio et squalentibus annis / exutus laetis que minax interviret herbis: / a miser! agrestum si quis per gramen hianti / obvius et primo fraudaverit ora veneno."

³ Per una lettura puntuale dell'intera egloga, con rimandi teocritei e implicazioni simboliche si veda La Penna 151–156.

⁴ Così riporta il testo lucreziano secondo l'edizione Bailey. In un altro commento all'opera (Leonard 624), questo distico viene collegato a una seriore riscrittura oraziana (Hor. *Carm.*

[...] medio de fonte leporum
surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angat

Quest'inquietudine, come espressa dal verbo *ango*, possiede un preciso senso etimologico. Essa evoca una stretta alla gola, visti i diretti derivati *angustia*, *angor* e *anxia*, che determina una soffocante costrizione interiore paragonabile a una malattia — per dirla con Cicerone (*Tusc.* 4.18) “angor est aegritudo premens” o con Ovidio (*Met.* 9.78) “angebar, ceu guttura forcipe pressus.”⁵ Lucrezio alludeva al fatto che queste manifestazioni psicosomatiche sorgevano dalla paura della morte, avendo in precedenza affermato che gli eccessi edonistici della vita terrena erano perseguiti (senza profitto) al fine di superare l'ansia della dimensione oltremondana (*Nat.* 3.992–993: “Sed Tityos nobis hic est, in amore iacentem / quem volucres lacerant atque exest anxius angor”).⁶

1.5.1–2): “quis multa gracilis te puer in rosa / perfusus liquidis urget odoris.”

⁵ Per un prospetto etimologico sul verbo *ango*, e su plausibili tangenze con i sostantivi *anguis* e *angulus*, si veda Ernout e Meillet 33. Non è possibile stabilire una reale parentela tra queste parole. Ma la loro prossimità morfologica e fonetica poteva rappresentare un catalizzatore per eventuali attrazioni paronimiche.

⁶ Per una lettura generale di queste sconfinite tematiche lucreziane si rimanda agli studi di Francesco Giancotti, Guido Bonelli e David Konstant. Il gigante Tizio, che aveva cercato di sedurre Latona e per questo era stato scaraventato negli inferi e condannato a farsi divorare il fegato dagli avvoltoi, diventa allegoria della passione amorosa (“in amore iacentem”) in vita (“nobis hic est”), e gli uccelli che lo tormentano (“volucres lacerant”) dell'angoscioso struggimento da cui l'animo in circostanze analoghe è consumato (“exest anxius angor”). Il distico del libro 3 e quello del libro 4 condividono un forte legame poetico, tanto nell'architettura del verso, quanto nell'immaginario — non bisogna dimenticare che Lucrezio utilizza in tutto il poema queste tre forme *angor*, *angat*, *anxius* dalla radice *ang* — soltanto sei volte (Wacht 36). La voce “angor” in clausola viene echeggiata dal verbo “angat,” mentre la fenomenologia dell'amore, prima figurata nell'azione lacerante degli avvoltoi sul titano incatenato, acquisisce una dimensione indefinita, apparentemente pacifica, ma che proprio nell'impossibilità di cogliere l'oggetto dell'inquietudine finisce per opprimere l'animo di colui che si perde nei piaceri — il “surgit amari aliquid” si rivela quindi conversione astratta del termine concreto “volucres lacerant.” La figura etimologica “anxius angor” ha una sola attestazione posteriore, nell'*Eneide* (9.89), ove Virgilio riprendeva, pur declinato secondo una modulata *variatio*, il medesimo sintagma: “sollicitam timor anxius angit.” Lo *angor* lucreziano diventa *timor*, l'aggettivo *anxius* rimane immutato, anche per posizione, e il verbo *exest* (mangiare) viene sostituito con *angit* (opprimere) mettendo in risalto il legame con il verso del *De rerum natura*. Virgilio, dunque, aveva ben presente questo modello, al punto da sintetizzare entrambi i passaggi di Lucrezio sopra citati.

La palingenesi del distico delle egloghe trova quindi in Lucrezio un catalizzatore. Virgilio aveva una profonda conoscenza del poema epicureo, e la sua opera appare sovente popolata di richiami al suo antesignano.⁷ In questo caso, il processo imitativo apparirà più sottile, e potrebbe risultare piuttosto in una eco che in una esplicita emulazione. Virgilio plasma la materia in modo tale che la fonte del piacere, da Lucrezio simbolicamente traslata nei fiori (“in ipsis floribus”), riscontri un correlativo oggettivo anche nei fiori e nei frutti della finzione bucolica (“flores et nascentia fraga”); il verbo *angat*, quasi per attrazione paronimica, sembra sostituito dal sostantivo *anguis*; l’invito ad allontanarsi (“o pueri fugite hinc”), infine, risulta deducibile dal messaggio intrinseco alla metafora lucreziana, ossia fuggire gli eccessi erotici per sfuggire al morso dell’angoscia.

L’immagine virgiliana ebbe alcune precoci filiazioni. Si tratta di passi che descrivono azioni analoghe. Sempre riconducibili a un preciso momento del mito di Orfeo, ovvero la morte di Euridice,⁸ riaffiorano nell’episodio come narrato da Virgilio nelle *Georgiche* e nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Entrambi i poeti augustei tramandano, pur presentando certune differenze, della sopraggiunta uccisione della fanciulla in un prato per opera di un serpente.

Virgilio (*Georg.* 4.458–459) riferisce che Euridice, quasi vittima designata dal fato (455: “ni fata resistant”), nell’atto di sottrarsi alle insidie del pastore Aristeo, non riesce a schivare il morso di un serpente appostato nell’erba nei pressi della riva di un fiume.⁹

illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps,
immanem ante pedes hydrum moritura puella
servantem ripas alta non vidit in herba.

⁷ Le tangenze tra l’opera di Virgilio e quella di Lucrezio erano evidentissime sin dall’antichità. Si pensi solo a Macrobio che stende un elenco delle parentele più o meno vicine di emistichi o versi interi dei due autori (*Saturn.* 6.1–4). In particolare, Macrobio rileva anche una serie di tangenze comportanti una certa variazione (6.2: “cum parva quadam immutatione”), che risponderebbero al caso preso in analisi in questa sede. Per una panoramica bibliografica sulle reminiscenze lucreziane in Virgilio si veda Castelli 263–71.

⁸ Si veda Euripide (*Alc.* 357–362); Isocrate (*Busiride* 5–8); Platone (*Symp.* 279c); Apollodoro (*Bibl.* 1.3.2.14–15); Diodoro Siculo (*Bibl. Hist.* 4.25.4).

⁹ Si veda l’edizione a cura di Roger Mynors (87).

La cognazione tra *Bucoliche* e *Georgiche* si evince da almeno tre elementi: dalla fuga di Euridice (il verbo *fugeret* echeggia l'incitamento ai fanciulli *fugite*), nella presenza di un serpente qualificato da un aggettivo in posizione incipitaria (“immanem [...] hydrum” assimilabile al “frigidus [...] anguis”), e soprattutto nella clausola, che presenta un paradigma non dissimile dal “latet [...] in herba” di *Buc.* 3.92–93, in quanto lo stato di occultazione del serpente è dato dal fatto che sia annidato nell'erba alta (“alta non vidit in herba”).

Ovidio (*Met.* 10.8–10) invece riporta di Euridice morsa sul tallone da un serpente nel giorno del suo matrimonio, mentre camminava per un prato accompagnata da uno stuolo di ninfe.¹⁰

[...] nam nupta per herbas
dum nova Naiadum turba comitata vagatur,
occidit in talum serpentis dente recepto.

Il fatto che Euridice si aggiri col suo corteo in un prato (“per herbas”) e che muoia dopo aver ricevuto il morso di un serpente sul piede (“in talum”), sembra indicare che l'archetipo sia mediato dalle *Georgiche* piuttosto che risalire direttamente alle egloghe. L'anello di congiunzione che salda il mito di Orfeo come narrato da Ovidio e il distico della terza *Bucolica* emerge però altrove (*Met.* 9.755–756), in relazione alla vicenda di Esaco figlio di Priamo trasformato in smergo.¹¹ Anche in questo episodio, secondo uno schema usitato, una ninfa corre spaventata alla vista dell'eroe troiano (771: “visa fugit nymphe”), e nell'impeto della fuga (774: “celeremque metu”) muore a seguito del morso di un serpente nascosto dappresso.

ecce latens herba coluber fugientis adunco
dente pedem strinxit virusque in corpore liquit

L'immaginario del distico affonda le radici nel complesso dei precedenti. Il “latens herba coluber” cita il “latet anguis in herba” delle egloghe; ma l'ablativo di causa *herba* implica ulteriori fattori occultativi, come potrebbe essere la fitta vegetazione, magari con qualche allusione alla “alta herba” delle *Georgiche*. Il fatto

¹⁰ Si veda l'edizione a cura di Richard Tarrant (283).

¹¹ Tarrant 343.

poi che l'animale mordesce, o meglio stringesse con il dente ricurvo ("adunco dente strinxit"), il piede della fuggitiva ("pedem fugientis"), è ispirato tanto da "dum te fugeret [...] ante pedes" delle *Georgiche* — ove compare per la prima volta un riferimento anatomico — quanto da "in talum [...] dente recepto" delle *Metamorfosi* — ove l'azione del mordere è espressa attraverso una perifrasi.

2.

La duttilità dell'immagine, vista la forte carica polisemica, determinava un potenziale simbolico estendibile ben al di là dell'ambito originario. L'influenza del quale può essere misurata dalle riprese più tarde che, grazie a riletture neoplatoniche e cristiane, aprì a utilizzi capaci di condizionarne nel tempo la fortuna. Sin dall'antichità, infatti, i versi della terza egloga venivano letti in varie maniere in base alla cultura e alla sensibilità dell'interprete.¹² Per esempio, nel IV secolo, Servio (*Comm. in Verg. Buc.* 3.93) li riconduceva a un episodio storico relativo alla guerra civile, sostenendo che Virgilio avesse voluto comunicare ai suoi concittadini mantovani di fuggire, dal momento che erano minacciati da milizie armate.

LATET ANGUIS IN HERBA allegoria est: nam videtur hoc ad Mantuanos dicere, qui inter milites versabantur armatos, quos, sicut angues, mortem inferre posse, non dubium est.

Servio riconosceva nel distico una dimensione allegorica che imponeva un'esegesi più profonda, oltre la lettera, fin dentro la realtà storica. E proprio la compresenza di molteplici piani interpretativi sfociava in una sostituzione dei singoli elementi dell'immagine, ampliandone i possibili significati sempre sull'asse apparenza-positiva/sostanza-negativa.

Questa strada venne variamente percorsa dai posteri. Già a partire dal V secolo, Marziano Capella, nelle *Nozze di Mercurio e Filologia* (4.328), in un'e-vocazione carica di significati simbolici, riutilizzava l'immagine per descrivere la personificazione dell'arte dialettica di fronte al consiglio riunito degli dei.¹³

¹² Per una panoramica sulle interpretazioni moderne del passo in relazione all'intera egloga si veda Schultz 199–224.

¹³ Nel commentare questo passo, Ilaria Ramelli (205) riferisce come l'intero passo sia tramato di rimandi simbolici alla tortuosità tipica della struttura retorica sofistica. Questa tortuosità

In laeva quippe serpens gyris immanibus involutus, in dextra formulae quaedam florentibus discolora venustate ceris sollerter effigatae latentis hami nexu interius tenebantur: sed quoniam eius laeva sub pallio occultebat insidias viperinas, cunctis dextera praebebatur; denique ex illis formulis si quis aliquam percepisset, mox apprehensus hamo ad latentis anguis virosos circulos trahebatur, qui tamen mox emergens primo spinosorum dentium acumine venenato assiduis hominem morsibus affligebat, dehinc ambitu multiplici circumactum ad condiciones propositas coartabat.

La Dialettica veniva presentata vestita alla greca, con un serpente avvinghiato intorno alla mano sinistra mentre reggeva nella destra alcune formule retoriche iscritte con grazia di colori sopra tavolette di cera. Queste formule rappresentavano lo strumento con cui essa si relazionava con l'ascoltatore, formule che, come un'esca, nascondevano al loro interno un amo. La mano sinistra era invece celata sotto la veste, quindi invisibile. Non appena la vittima abboccava ("apprehensus hamo"), veniva immediatamente attratto nelle spire del serpente nascosto, il quale, uscito allo scoperto, la aggrediva con morsi venefici.

In questo contesto, sembra emergere una tangibile ispirazione virgiliana, nonostante la ridondanza espressionistica di Marziano ne diluisca l'icasticità.¹⁴ Il

finiva per rivelarsi "pungente" per l'ascoltatore, con un preciso rimando a Cicerone (*Acad.* 2.98): "omnes istus aculeus et totum tortuosum disputandi genus relinquamus."

¹⁴ L'immagine della Dialettica, come presentata nella finzione allegorica di Marziano, si presenta in realtà ancora più articolata, e necessita di ulteriori spiegazioni per una completa decodifica. La Dialettica fin dalla sua prima apparizione (4.328), viene assimilata ai serpenti ("Haec quoque contortis stringens effamina nodis"), in quanto le parole e il discorso adottato apparivano strette in nodi contorti. L'aggettivo *contortus* risultava, ancora nell'immaginario tardo antico, irrelato con il campo semantico degli ofidi — non al *serpens* ma piuttosto allo *anguis*, utilizzato da Marziano in questo contesto come ipostasi degli inganni sofistici. Tale combinazione verbale è certamente svolta in piena coscienza, se si considerano le poco posteriori parole di Isidoro di Siviglia, circa l'etimologia della voce *anguis* come discussa nelle *Origines* (12.4): "Anguis vocabulum omnium serpentium genus quod plicari et contorqui potest; et inde anguis quod angulosus sit et numquam rectus [...] Colubrum ab eo dictum, quod colat umbras [...] Serpens autem nomen accepit quia occultis accessibus serpit, non apertis passibus [...]" Isidoro caratterizzava il rettile per la sua capacità di piegarsi ("plicari") e contorcersi ("contorqui"), rimandando l'origine della parola alla voce 'angolo' ("angulosus"), ossia ciò che non è dritto ("numquam rectus"). In questo modo, i contorti nodi della Dialettica di Marziano finivano per apparire connaturati all'essenza stessa del serpente nelle sembianze dello *anguis*. Nel personificare

sintagma “latentis anguis” è riconducibile al “latet anguis” di *Buc.* 3.92–93; il luogo in cui si occulta il serpente non è l’erba, bensì la veste (“sub pallio”), mentre le dolcezze, i fiori e frutti (“flores et fraga”), sono rimpiazzate dagli artifici retorici delle formule iscritte sopra le tavolette di cera, con la qualifica — quasi lessico tecnico — di fiorite (“florentibus”). Che una di queste formule (“aliquam”) venisse raccolta dall’ascoltatore confermerebbe la parentela con Virgilio, non solo per echi lessicali, ma anche per l’attuarsi dell’azione medesima, se si considera il verbo “percepisset” come analogo del “legitis” delle egloghe.¹⁵

La metafora dell’arte dialettica come portatrice di insidie per l’ascoltatore, equiparabili a quelle di un mortifero serpente, ebbe continuata fortuna. Venne ripresa per esempio nel VII secolo da Beda il Venerabile nel prologo del suo commentario *In Cantica Canticorum*. Quest’opera era in polemica con un’opera simile, il cui autore avrebbe offerto una lettura, per quanto piacevole, comunque fallace del testo biblico esaminato.¹⁶ Beda infatti riteneva che il suo rivale avesse allestito un libro da leggersi con estrema cautela (“cautissime”), in quanto trasmetteva posizioni dottrinali erranee (“foveam incidat doctrinae nocentis”) attraverso piacevoli parole (“per copiam eloquentiae blandientis”).

la sofistica con attributi serpentinati, Marziano probabilmente si riferisce anche a Lucano, che descrive una molteplicità di questi rettili nella sua *Pharsalia* (9.604–733), si veda in proposito l’edizione Ramelli 206–207. Nella scheda relativa a questo rettile, Isidoro si diffonde anche nella spiegazione di voci affini a quella di partenza. In particolare, l’etimo di *colubrum* viene fatto risalire al sintagma “colat umbras,” ovvero abitante dei luoghi oscuri, non visibili. Questa definizione converge con l’etimo di *serpens*, che a sua volta era indicato nell’azione di strisciare, serpeggiare appunto (“serpit”), non però con incedere manifesto (“non apertis passibus”), ma occultamente (“occultis accessibus”) — sottendendo un luogo riparato non accessibile alla vista. Da ciò si può offrire un’ulteriore lettura di Marziano ancora alla luce di Isidoro. Ne *Le Nozze di Mercurio e Filologia*, l’arte dialettica viene descritta nell’atto di nascondere sotto le proprie vesti le più disparate e velenose insidie (“insidias viperinas”): il verbo che esprimeva quest’azione era “occulebat,” prefigurante, secondo l’etimologo spagnolo, proprio quell’andamento nascosto tipico dei serpenti. Per il testo di Isidoro, l’edizione di riferimento è quella di Lindsay; sul passo isidoriano dei serpenti si veda Venuti 181–209.

¹⁵ Il serpente che improvvisamente viene fuori dal nascondiglio (“mox emergens”) ricorre anche nel *Commentarium in Martianum Capellam* di Remigio d’Auxerre (IX sec.), che sembra dar credito a questa lettura pur non menzionando espressamente Virgilio: “QUI ANGUIS MOX EMERGENS] id est inprovisio exiens, de SUB PALLIO] quo latebat;” si veda Ramelli 1124.

¹⁶ L’invettiva è rivolta al vescovo irpino Giuliano d’Eclano (385 ca. — 455 ca.), teologo cristiano sostenitore del Palegianesimo.

id est ita in dictis eius sanos sensus scrutetur et eligat ut non minus
uitet insanos, uel potius illud faciat Maronis: Qui legitis flores et humi
nascentia fraga, frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in herba,
hoc est ab eius se per omnia lectione compescat cum habeat eos qui
eundem librum et sanis sensibus et simplicioribus verbis exposuerunt.
(PL 91.1065C)

Beda, esortava a ricercare con spirito critico i sensi più ortodossi e allo stesso tempo a sottrarsi a quelli impropri, seguendo il monito di Virgilio di fuggire il serpente nell'erba tra i fiori. Ne risulta quindi che l'immagine dello "anguis in herba," per aver un senso compiuto, sia passata per la riformulazione di Marziano Capella, attraverso cui si spiega come i fiori e i dolci frutti siano divenuti sinonimo di quella *eloquentia blandiens* da scrutare a fondo per evitare di finire irretiti in discorsi fallaci.

L'esempio di Beda indica il consolidamento di un ambito interpretativo ben delineato: quello dell'uso traviannte della retorica. Tracce di tale fenomeno sono riscontrabili lungo tutto il Medioevo. Tra XI e XII secolo, Petrus Pictor, in uno dei suoi poemi misogini (*Carmina de matronis*, 111–114), riprende la medesima metafora per figurare gli inganni talvolta celati nella retorica femminile:¹⁷

O fraus serpentis miserum male decipientis!
Pulcra quidem verba facit, at latet anguis in herba:
Edit verba foris melliti plena saporis,
Intus habet plenum cor fraude latens que venenum.

Petrus equiparava i discorsi fraudolenti all'ingannevole serpente; i "pulcra verba" sostituivano i fiori e i frutti e giustificavano la citazione virgiliana del "latet anguis in herba," questa volta però preceduta dalla congiunzione avversativa *forte at*, volta a segnalare ancor più esplicitamente l'opposizione tra l'aspetto esteriore e il pericolo. Il distico successivo esplicitava la metafora, contrapponendo le parole piacevoli ("verba melliti plena saporis") pronunciate ("edit foris") con la loro reale essenza velenosa ("plenum fraude que venenum") occultata nell'interiorità ("intus cor latens").

A partire dal XII secolo, quest'immagine comincia a registrare un nuovo utilizzo che sembra sancirne l'ingresso nella letteratura con scopi morali. Per

¹⁷ Si veda l'edizione van Acker 3–142.

esempio, nelle epistole di Petrus Cellensis (*PL* 202.2.54), monaco benedettino e vescovo, ricompare proprio con questa carica semantica, quando l'autore esorta alla sincerità e alla purezza di spirito.

Qui latet ut anguis in herba, abscondens peccata sua, non est in meridie; qui impudice vivit, et templum Dei violat immunditia aliqua, non est in meridie; qui dolosus et fraudulentus est, speciem pietatis habens et virtutem abnegans, non est in meridie; qui tepet odio fraterno, non est in meridie.

La sequela di azioni che distraggono dalla grazia divina (“non est in meridie” — ripetuto in maniera formulare in omeoteleuto — antitetico alla quaterna “in luce, in puritate, in veritate, in charitate”) è inaugurata proprio dal virgiliano “latet ut anguis in herba,” che irradia di significato tutte le successive azioni nefande.

In anni poco posteriori, all'inizio del XIII secolo, Alexander Neckam, nel suo trattato sul sacerdozio (*Sacerdos ad altare liber*), in particolare nella sezione riguardante l'educazione dei fanciulli (VIII *de eruditione scholarium*), riferisce l'immagine del serpente tra i fiori a quelle opere da sottrarre alla lettura, in particolare quelle di carattere amoroso e satirico, foriere di rischiosi fraintendimenti — reinserendosi in quel filone che sfruttava tale immaginario per mettere in guardia dai rischi degli artifici retorici e letterari.¹⁸

Placuit tamen uiris autenticis carmina amatoria cum satiris
subducenda esse a manibus adolescentium, ac si eis dicatur:
Qui legitis flores et humi nascentia fraga,
frigidus, o pueri, (fugite hinc!), latet anguis in herba.

Anche questa occorrenza rappresenta una variazione sul tema dell'ingannevole retorica. L'oggetto da sottrarre agli occhi dei giovani assume però una precisa connotazione tipologica, ossia la lirica erotica e i componimenti satirici (“carmina amatoria cum satiris”). Il richiamo ai *carmina amatoria*, in qualche modo sembra rievocare il primigenio portato erotico dell'immagine.

Un ulteriore esempio può essere riscontrato tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, nel commento del trattato pseudo-boeziano *De scholarium disciplina* a

¹⁸ Si veda l'edizione McDonough 174.

opera di William of Wheatley. Il tomista inglese richiama l'immagine per indicare i pericoli insiti nella dolcezza dei piaceri della carne, specificamente di quelli della gola.¹⁹

Ea quoque quae in comessionibus est, diligenter cavenda est, quoniam animam ad prava allicit et more serpentino occulta sua venena diffundit, juxta illud Virgilii in bucolicis: trahit quemque sua voluptas; et sequitur: qui legitis flores et humi nascentia fraga, frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in herba. Quia scilicet in vita delicata et gulosa venena latitant quae ipsam animam demergunt in Gehennam.

Le dolcezze dei fiori e dei frutti si trasformano in generici piaceri della gola (“in vita delicata et gulosa”) che nascondono la serpe, evocata dalla sineddoche “occulta venena latitant,” i quali finiscono per affogare (“demergunt”) l'anima stessa. Gli effetti dei veleni nascosti tra i piaceri della vita terrena coincidono dunque con quella dimensione oscura da cui il serpente nascosto originariamente derivava — caricandosi per traslato di inevitabili rimandi scritturali e proiezioni verso una dimensione infernale.

3.

Nel suo reiterato e secolare utilizzo, questa immagine si è dunque dimostrata permeabile a influssi che ne moltiplicarono gli esiti nell'universo figurativo, fino a trasformarsi quasi in un'espressione proverbiale.²⁰ Bisogna rilevare come la fine del XIII e l'alba del XIV secolo collimino anche con le prime occorrenze volgari

¹⁹ Il testo è pubblicato all'interno delle opere di Tommaso d'Aquino (24.1.19).

²⁰ Una ricognizione in questo senso è già stata condotta nell'edizione dei *Trionfi* di Petrarca a cura di Vinicio Pacca (168). I proverbi che riutilizzano l'immagine virgiliana durante il Medioevo sono riscontrabili nella raccolta di von Walther: “Cum tibi blandiatis meretrix et dulcia verba / Proferat, effugas, quoniam latet anguis in herba” (4508); “Cum totum fecisse putes: latet anguis in herba” (4543); “Dulcia per verba latet hic anguis in herba” (6387a); “Fistula dulce canit: ‘sit sit’; latet anguis in herba” (9570); “Latet anguis in herba” (13504); “O decepisti multos propter tua verba / Namquid novisti, quoniam latet anguis in herba” (19443); “Samson, testis erit, quid possit fraus mulieris; / Dulcia sunt verba, fugias!, latet anguis in herba” (27464); “Sub venis sanguis, latitat sub floribus anguis” (30570); “Te placent verba, sed mens est forsan acerba; / Ergo fidem non da! Cito nam latet anguis in herba” (31128); “Ut sis ad plenum securus, verere future: / cum totum fecisse putes, latet anguis in herba” (32559).

nelle letterature romanze. Una prima attestazione è rilevabile già nel *Roman de la Rose* (16559–16664), dove il richiamo al modello virgiliano risulta apertamente dichiarato (16556: “et notez ces vers de Virgile”):

Anfanz qui cueilliez les floretes
et les freses fresches et netes
ci gist le froiz serpanz en l'erbe;
fuiiez, anfant, car il anherbe
et anpoisone et anvenime
tout home qui de lui s'apprime.

La citazione da Virgilio agisce in un contesto amoroso,²¹ recuperando la sua funzione originale, mediata forse dal *De amore* di Andrea Capellano (1.4.191: “Homo ait: Si anguis hic non lateret in herbis, et hanc sub calliditatis ingenio deliberationem non exposceres, suavissima mihi esset et gratiosa deliberatio talis”).²² Il distico delle *Bucoliche* viene qui ripreso con estrema accuratezza in sei coppie di *octosyllabes*, che ne citano tutti gli elementi canonici (Anfanz = *pueri*; cueilliez = *legitis*; floretes = *flores*; freses fresches et netes = *nascentia fraga*; froiz serpanz = *frigidus anguis*; ci gist en l'erbe = *latet in herba*; fuiiez = *fugite*). Vengono aggiunti, inoltre, nella dilatazione versificatoria, ulteriori dettagli — in particolare i *tria verba* (anherbe — apoisone — anvenime) per indicare la tossicità del serpente.

Per quanto è stato finora possibile appurare, in Italia la paternità di tale transito deve essere ascritta a Dante, quando nella prima cantica del poema sacro parla delle imperscrutabili manovre della fortuna nella sfera mondana (*If.* 7.84). Questa immagine, generalmente²³ fatta risalire al distico delle egloghe di Virgilio (*Buc.* 3.92–93), è annoverata tra le reminiscenze certe di questo autore nella *Commedia* — e non sarà un caso che venga pronunciata proprio da Virgilio, in una sorta di riconferma della paternità.

che è occulto come in erba l'angue

²¹ Si veda in proposito anche Hout 90–91.

²² Si veda ancora il commento ai *Trionfi* di Petrarca a cura di Vinicio Pacca (168).

²³ Così almeno scorrendo rapidamente i commenti moderni al passo; basti in questa sede rimandare al lavoro di Giorgio Inglese (107).

Esistono tuttavia alcune significative incongruenze rispetto allo schema canonico:²⁴ il calco appare parziale, non sovrapponibile del tutto al modello classico, in quanto viene ritratto il solo serpente celato nell'erba, escludendo i consueti fattori piacevoli (*flores* e *fraga*). Ciò finiva per non conferire all'animale un senso negativo: l'attenzione si concentra solo sul giudizio della fortuna, di cui l'occultamento del serpente diventa termine di paragone essenziale attraverso la figura retorica della similitudine — Dante stesso nella *Monarchia* aveva definito la fortuna come strumento della Provvidenza divina (2.10: “[...] fortunam, quam causam melius et rectius nos divinam Providentiam appellamus”).²⁵

Rispetto alla storia dei riusi virgiliani, l'invenzione dantesca si dimostra profondamente innovativa. E forse proprio per questa ragione, finì per entrare in concorrenza con i recuperi post-classici e medievali dell'immagine. Sembra infatti che i primi lettori della *Commedia* vi intravedessero un senso equiparabile a quello di un verso simile, “tra l'erba e ‘ fior venìa la mala striscia” (Pg. 8.100), dove i medesimi elementi poetici convivevano pacificamente nei parametri della tradizione — combinando apparenza positiva e sostanza negativa — in un contesto allegorico esplicitato (Pg. 8.20: “ché 'l velo è ora ben tanto sottile”). Ciò potrebbe aggiungere qualcosa sulla storia della ricezione dell'immagine da parte di Dante e al tempo di Dante. Se infatti era prassi sostituire i fattori piacevoli con elementi equipollenti, il verso “che è occulto come in erba l'angue” (If. 7.84), ove compariva un serpente nascosto nell'erba, finiva per evocare nei lettori quasi con un automatismo la presenza di quelle dolcezze che permettessero di realizzarne compiutamente il messaggio.

Tale impianto interpretativo ricorre in alcuni tra i commentatori danteschi del XIV secolo. Nelle *Expositiones et glose super 'Comediam' Dantis* (ante 1333–1340

²⁴ Nella tradizione della *Commedia* si registra una variante del verso, curiosa, ma minoritaria, attestata nel ms. Laur. 40.22: “ch'è occulto come in terra l'angue.” In pieno accordo con le licenze che il vergatore del codice era uso prendersi (si veda l'edizione Petrocchi, 1.73–74 e 2.119), essa conserva una sua plausibilità. La voce *terra* pro *erba* potrebbe da un lato richiamare la dimensione terrena in cui agisce la fortuna dantesca (If. 7.77: “splendor mondani”), dall'altro evocare la voce latina *humus* presente in Virgilio (*Buc.* 3.92).

²⁵ Il contesto del passo è infatti didascalico. Ciò richiedeva, secondo una prassi retorica usitata, di ricorrere all'*exemplum* per analogia, con finalità scientifiche piuttosto che ornamentali. Si veda in proposito Maldina 251–253 e Tomazzoli 293–295. La funzione non negativa del serpente in questa figura è stata notata da Luigi Venturi nella sua opera sulle similitudini dantesche (269–270).

ca.), per esempio, Guido da Pisa indugiava sulla nocività dei piaceri terreni, dopo aver stabilito quanto le leggi della fortuna fossero ignote agli uomini.²⁶

Vult hic dicere autor quod iudicium fortune est nobis occultum sicut occultatur aliquando anguis, idest serpens, in herba, quam dum homo vult carpere, pungitur a serpente. Vel sicut venenum est occultum in herba, que licet appareat pulchra, odorifera, et suavis, si est venenosa interficit comedentem. Et sic bona temporalia, licet videatur pulchra, delectabilia et utilia, multotiens tamen anime quam corpori sunt nociva. Quod noceant anime patet quia bona temporalia Dei oblivionem inducunt.

Per sciogliere l'immagine dell'angue, Guido non si limitava a segnalarne la relazione con la fortuna, ma si distendeva in una disamina più articolata sottendendo un riferimento alla ricezione di Virgilio.²⁷ Il verbo *carpere* è assimilabile al virgiliano *legitis*, in quanto evoca l'azione di raccogliere; il fatto che l'erba in cui si nasconde il pericolo appaia attraente, profumata e soave ("appareat pulchra, odorifera, et suavis") potrebbe addirittura alludere alla presenza di quei fiori e frutti sotto i quali si celava il serpente. A questo punto, Guido scende a un ulteriore livello d'interpretazione, ricollegando i termini che qualificano in maniera piacevole l'erba ("bona temporalia, pulchra, delectabilia, utilia") con i piaceri della carne, che sono dannosi per il corpo ("corpori nociva") e che allontanano dal vero bene ("Dei oblivionem inducunt").

Benvenuto da Imola²⁸ nel *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam* (1375–1380), invece, offre una lettura ancora differente. Benvenuto si concentra sulla rapidità d'azione della fortuna, evocata da Dante nel verso "necessità la fa esser veloce" (*If.* 7.89):

come in erba l'angue: id est serpens; anguis enim qui latet in herba prius mordet hominem quam perpendat: et ita fortuna praevenit

²⁶ Per la datazione, per tutte le vicende di carattere redazionale e per la bibliografia generale si veda l'edizione Rinaldi 1.9–33. Sulla natura delle chiose, sull'approccio esegetico guidiano, sul rapporto tra lettera, metafora, *integumentum* e allegoria (27–32); si rimanda anche a Bellomo 268–280.

²⁷ Circa la ricezione di Virgilio attraverso il Medioevo e il Rinascimento, e la sua interazione con Dante, vi è un'estesissima bibliografia. In questo caso vale la pena di rimandare a Hawkins 75–97.

²⁸ La genesi compositiva delle chiose dantesche di Benvenuto da Imola e l'evoluzione ideologica della sua opera sono stati estesamente discussi nel capitale lavoro di Luca Fiorentini.

hominem et posternit antequam cogitet; dum est in flore prosperitatis
et reputat se magis securum.

La glossa si sofferma sull'incapacità del pensiero umano di prevenire i colpi della fortuna ("prosternit antequam cogitet"), come il serpente celato nell'erba morde prima che se ne possa avere coscienza ("prius quam perpendat"). Ciò si spiega con un verso di poco precedente, "oltre la difension d'i senni umani" (If. 7.81), in cui la cognizione dei disegni divini viene esclusa dall'orizzonte mondano. Se però si tiene a mente che la fortuna prende il sopravvento sull'uomo ("praevenit hominem") mentre egli si trova nel pieno della ricchezza ("in flore prosperitatis"),²⁹ la prospettiva sul passo acquisisce ulteriori sfumature: infatti, la voce *flos* potrebbe essere letta in relazione all'azione del serpente, quasi occultato dietro tali dolcezze prima di sferrare il suo morso.³⁰ In quest'ottica, la reminiscenza

²⁹ Come noto, il commento di Benvenuto da Imola è tramandato in tre diverse redazioni. Sola la terza redazione riporta il passo con l'inserimento del sintagma "in flore prosperitatis." La prima, rappresentata da una serie di appunti per lezioni compilati in un unico regesto in forma di *Lectura Dantis*, recentemente pubblicata in edizione critica da Paolo Pasquino, riferisce (168): "Et hoc probatur, quia nunc una gens dominatur, alia languet, sequendo iudicium providentiae. Autem causa est occulta: sicut in herba occultatur serpens, quia aliquando serpens latet in herba et non perpendimus, ita est de fortuna, quia aliquando dat nobis felicitatem, aliquando infelicitatem." La seconda redazione, stesa a Ferrara (1375–1376), conservata in forma manoscritta presso Biblioteca Laurenziana di Firenze, ms. Ashburnham 839, riporta (7r): "COSTEI] i. fortuna CHE V'È OCULTA COME etc.] tunc vocamus fortunam quia nescimus nec rationem nec causam; ita dicit Agustinus quinto De civitate dei eas causas tamquam fortuitas dicimus, non esse dicimus nullas sed occultas." La terza, invece, risalente al 1375–1380, è pubblicata nell'edizione del 1887 per le cure di Lacaita.

³⁰ Il rapporto che Benvenuto da Imola aveva con le fonti classiche e con i generi della poetica classica, in particolare quello bucolico, è approfondito in Fiorentini 189–216, donde emerge come l'esegeta imolese abbia sviluppato la sua capacità di interpretazione in base al genere letterario con cui si confrontava, e come poi questa sia stata reimpiegata, in maniera diversificata, nel suo lavoro di commentatore. Non bisogna dimenticare che Benvenuto da Imola fu anche commentatore di Virgilio, delle *Bucoliche* e delle *Georgiche*. Quest'opera si tramanda nel ms. 109 della Biblioteca Statale di Cremona. Le glosse relative all'immagine virgiliana del serpente nell'erba sono distese puntualmente. Per le *Bucoliche* (13 r-v): "QUI LEGITIS] nunc dominus intrat alium dyalogantem et reflectit se ad Gallatheam superius tactam scilicet ad Mantuam et dirigit Damonem ad suos pastores scilicet ad Mantuanos et vult dicere finaliter: o pastores mantuani non modo tempus colligendi fructus vestros; dimittite eos militibus Augusti; nunc est tempus dissimulandi quia vel proficeretis ita ut si estis spoliati fructibus non spoliemini vita. Secundo ad litteram O PUERI] idest pastores Mantuani QUI LEGITIS] pro colligitur

delle *Bucoliche* si accorderebbe con la tradizione esegetica di matrice allegorica dipendente dalle interpretazioni moralizzanti. Tuttavia, potrebbe anche dichiarare l'ulteriore interferenza della *Consolatio philosophiae* di Boezio (3.8.9–10: “formae vero nitor ut rapidus est, ut velox et vernalium florum mutabilitate fugacior!”) ove la rapida volubilità dei piaceri viene paragonata con la natura effimera dei fiori primaverili (“vernalium florum”).³¹

Al fine di comprendere questi tangibili scarti rispetto alla lettera del poema, è necessario postulare almeno l'azione di un fattore esogeno che abbia contribuito a incrementare le potenziali ramificazioni dell'immagine virgiliana attraverso Dante: il *Comentum super sex libros Eneidos Virgilii* di Bernardo Silvestre (sec. XII). In quest'opera viene fornita un'interpretazione allegorica della morte di Euridice (6.119) come abbandono ai piaceri (“bona temporalia”).³²

FLORES ET FRAGA NASCENTIA] idest mora silvestra HUMI] idest de terra FUGITE] quia FRIGIDUS ANGUIS] idest nocivus serpens scilicet pestiferi milites LATET HIC IN HERBA] scilicet Mantue.” (*Buc.* 8.71): “[...] FRIGIDUS A.] oportet ad effectum mirabilem quia dicit anguis frigidus rumpitur in pratis cantando, idest incantationibus. Vult dicere breviter quod incantatio habet potestates in celo in hominibus in brutis.” Per le *Georgiche* 112 r: “Allegoria: Orpheus est homo magne sapientie et eloquentie. Euridice est ratio i. anima sua quae naturaliter diligit. Ista anima vadit spaciando per amena prata i. vagando per delectabilia mundi. Aristeus i. virtus persequitur ipsam animam. Sed ipsa respuat virtutem et sic fugiendo calcavit serpentem i. fallacia mundi et statim moritur.” Tra “calcavit” e “serpentem” il ms. riporta “virtutem” con segni di espunzione. Anche nel commento alla *Commedia* (Lacaita), Benvenuto discute il medesimo nucleo in *If.* 4.139–140: “Euridice, sibi dilectissima, est anima eius rationalis, quam summe amat usque ad mortem, Aristeus pastor est virtus, quae naturaliter sequitur animam, sed illa fugiens per prata et flumina, idest delectamina, mordetur a serpente, idest fallacia mundi, et sic moritur mortaliter et descendit ad Infernum, idest ad statum viciorum.” Per un approfondimento su questo nesso si veda ancora Fiorentini 109–112.

³¹ È a Francesco Bausi che si deve il riconoscimento di questo influsso boeziano su *If.* 7.84; la relazione tra Boezio e questo passo di Dante è discusso in maniera più generale in Lombardo 275–276.

³² Jones e Jones 30 e 53–55; per un regesto bibliografico su questo nesso si veda Fiorentini 7–20 e 109–112, soprattutto la nota 336. Invece una lettura in chiave biblica viene data nell'*Ovidius moralizatus* di Petrus Berchorius, si veda l'edizione a cura di Engels 10.146v–147r: “Dic allegorice quod Orpheus, filius solis, est Christus, filius dei patris, qui a principio Euridicem. i. animam humanam per caritatem et amorem duxit ipsamque per specialem prerogativam a principio sibi coniunxit. Verumtamen serpens, diabolus, ipsam novam nuptam .i. de novo creatam, dum flores, colligeret .i. de pomo vetito appeteret, per temptationem momordit, et per peccatum occidit, et finaliter ad infernum transmisit.”

Huic erat uxor Euridice que dum per prata vagaretur ab Aristeo pastore adamata est, dumque eum fugeret, calcato serpente et veneno recepto, mortua est. [...]

Huic Euridice, id est naturalis concupiscentia, coniux est, id est naturaliter iuncta. Nemo enim sine sua naturali concupiscentia est. [...]

Quem intellegimus esse naturalem concupiscentiam que in humana natura dominatur et Euridice, id est boni appetitus, dicitur; quia data est ad appetendum bonum. Hec deambulat per prata, id est errat per terrena que modo virent et statim arescet quia sicut flos feni sic omnis gloria mundi. [...]

Euridice Aristeum fugiens in prato serpentem terit, id est in hac terrena vita temporale bonum tangit. Serpens dicitur bonum temporale quia circa inferiora serpit et cum pulcher videatur nocivus est.

Nello specifico, Bernardo identifica Euridice con il desiderio naturale (“naturalem concupiscentiam”) che tende al bene (“quia data est ad appetendum bonum”); i prati rappresentano i beni terreni (“id est errat per terrena”), verdeggianti ma effimeri (“modo virent et statim arescet”); il serpente, infine, risponde a quei beni temporali apparentemente piacevoli ma nocivi (“pulcher videatur nocivus est”). Il tutto, con inevitabili interferenze scritturali. L'erba su cui vaga Euridice, nei termini delle *Georgiche* e delle *Metamorfosi*, nel *Comentum* diventa *prata* forse per influsso del libro di Isaia (40.6–7: “Omnis caro fenum, et omnis gloria eius quasi flos agri; exsiccatum est fenum, et cecidit flos”), dove la carne viene appunto assimilata all'erba (“fenum”) e i suoi piaceri, le sue glorie (“omnis gloria eius”) a fiori di campo (“quasi flos agri”), facili a seccarsi e a cadere. Pertanto, quegli “splendor mondani” evocati da Dante (*If.* 7.77) poco prima della similitudine dell'anguie finivano per apparire agli occhi degli antichi lettori come una legittima alternativa dei *flores* e delle *fraga* in ragione di quella *gloria mundi* con cui Bernardo spiegava la caducità della dimensione terrena, proiettando sul giudizio della fortuna — neutrale e meccanico secondo l'accezione dantesca — una carica nuova in grado di orientarla diversamente.³³

³³ Questa lettura entrò anche negli antichi commenti danteschi, ove la catabasi di Orfeo negli inferi per il recupero di Euridice veniva assimilata al viaggio oltremondano di Dante per il riscatto della propria anima. Pietro Alighieri (1.15), per esempio, afferma: “et significat Eurydice ipsam rationem, quae ratio transiens per prata, idest per voluptates huius mundi, decepta est,

4.

Dante era stato il primo autore a introdurre nella letteratura italiana l'immagine virgiliana del serpente occultato tra l'erba. Di qui in poi, tale riformulazione venne assorbita dal linguaggio poetico volgare in maniera tanto feconda da prestarsi a numerosi tentativi di emulazione.³⁴ È a Petrarca che si deve il maggiore apporto in questo senso. Vi attinse in diverse circostanze nella sua opera in prosa e in poesia, sia in latino che in volgare. Grazie ai suoi recuperi è possibile aggiungere ulteriori dettagli alla storia del tormentato rapporto che ebbe con l'opera di Dante, ma anche alla rinnovata visione delle fonti classiche all'alba dell'Umanesimo.

Nel *Canzoniere* (1336–1374) si riscontra una di queste variazioni (*RVF* 99.5–6). L'immagine viene utilizzata per mostrare la pericolosità dell'abbandonarsi alle sensazioni terrene, e come queste contribuiscano a sviare dal raggiungimento della pace interiore e dal Sommo Bene:³⁵

Questa vita terrena è quasi un prato,
che 'l serpente tra' fiori et l'erba giace

Nonostante nel distico si possa generalmente riconoscere un'ascendenza dantesca,³⁶ è ragionevole credere che in questa precisa occorrenza Petrarca non tenesse Dante come modello. Ciò si evince da diversi elementi nell'architettura

cum bona hujus saeculi durabilia, et sic moritur spiritualiter et descendit ad inferos." Anche Giovanni di Garlandia, nei suoi *Integumenta Ovidii* (67), adotta un'interpretazione analoga: "Pratum delicie, coniunx caro, vipera virus / Vir ratio, Stix est terra, loquela lira." Si veda Fiorentini 109–112.

³⁴ La prima occorrenza post-dantesca è tradizionalmente attribuita a Dino Frescobaldi, in particolare a un verso della canzone *Morte avversaria* (50–52), dove la voce *angue* occorre in clausola. Tuttavia, il serpente ivi menzionato non appare nascosto nell'erba né annidato tra fiori o frutti. Ciò di per sé basterebbe a derubricare il tutto a semplice coincidenza: "sì leggermente che mi dà nel sangue / onde notrica l'angue / ch'alla punta del core amor mi tene." Si veda in proposito Cavallo.

³⁵ Una lettura di carattere biblico-teologico di questi versi viene tentata in Sturm-Maddox 213–226. Mostrando un approccio originale, che merita una maggior fortuna di quello avuto, l'autrice considera esclusivamente l'immagine da una prospettiva simbolica, tralasciandone la tradizione letteraria.

³⁶ La relazione Dante-Petrarca nell'immagine della serpe celata nell'erba tra i fiori è già stabilita in Trovato 53–54.

dell'immagine e dei versi. In primo luogo, il significante scelto per descrivere il rettile nascosto non è “angue” ma “serpente,” tale da creare una patente rottura etimologica pur serbando la sovrapponibilità semantica. Secondo, il serpente viene posto nel primo emistichio e non in clausola come l'angue dantesco. Terzo, Petrarca non si limita a indicare il serpente come celato nell'erba, ma aggiunge anche i fiori al fine di dare maggiore coerenza all'intero modulo: i fiori con l'erba, appunto, sono in diretta relazione con i piaceri della vita terrena fruibili attraverso i sensi.³⁷ Questi sono tutti elementi che ricorrono con precisione nella versione dell'immagine attestata nel *Roman de la Rose*, ove in alcuni casi figurano anche espliciti calchi lessicali — su tutti il verbo “giace” è esemplato sul “ci gist” del poema francese. Infine, l'immagine si arricchisce del corrispettivo generico prato, a connotare con ulteriori dettagli il luogo ove i fiori, l'erba e il serpente si trovavano — in altre circostanze ascritto a una reminiscenza biblica (*Sap.* 2.6–8: “Venite ergo [...] coronemus nos rosis antequam marcescant, nullum pratum sit quod non pertranseat luxuria nostra”).³⁸

Queste differenze rispetto al precedente volgare indicano anche una pulsante la volontà di ricollegarsi direttamente a Virgilio.³⁹ Nel fare ciò, Petrarca non solo cerca di aumentare la fedeltà lessicale rispetto alla fonte classica — con l'inserimento dei *flores* sulla *herba* che copriva il serpente — ma cerca di combinare i versi della terza egloga con quello congenito dell'ottava — sussistente un richiamo alla formula “in pratis” (*Buc.* 8.71).⁴⁰ Permane però un'ideale concomitanza con

³⁷ Petrarca rende chiaro questo nesso anche in *RVF* 70.9: “di dir libero un dì tra l'erba e i fiori” e in *Trionfi* 1.1.88–90: “Quel che 'n sì signorile e sì superba / vista vien primo è Cesar, che 'n Egitto / Cleopatra legò tra' fiori e l'erba.”

³⁸ I più recenti commenti all'opera di Petrarca mettono in luce questa relazione con *If.* 7.84 senza particolare enfasi. Ci si limita usualmente a riconoscerne la tangenza. Rosanna Bettarini (1.466), sulla scorta del commento cinquecentesco al *Canzoniere* di Alessandro Vellutello, ritorna all'archetipo virgiliano di (*Buc.* 3.92–93).

³⁹ Sull'influsso di Virgilio sulla poesia volgare di Petrarca si veda Fiorilla 3–33. L'emulazione di Virgilio sembra partecipare a quel processo di “completa e dichiarata riscrittura, ma secondo un diverso registro retorico ed etico, del testo esemplare,” così definita in Pastore Stocchi 87.

⁴⁰ La rimeditazione poetica del Petrarca intorno a questi versi è certificata dal lavoro sul codice del *Virgilio Ambrosiano* recentemente pubblicato per opera di Baglio, Nebuloni Testa e Petoletti. In particolare, la postilla 115 a *Buc.* 8.70 (vol. 1.218) evidenzia una tangibile relazione con *RVF* 239.28–30: “Nulla al mondo è che non possano i versi: / et li aspidi incantar sanno in lor note, / nonché 'l gielo adornar di novi fiori.” Questa formulazione, tuttavia, risulta particolarmente originale: Petrarca, infatti, sembra combinare questa metafora virgiliana, in cui

il dantesco “tra l’erba e ‘ fior venìa la mala striscia” (*Pg.* 8.100). Soprattutto se si considera la chiosa dell’Anonimo Fiorentino, che per commentare tale passo del *Purgatorio* cita proprio il sonetto di Petrarca in questione:

[...] pe’ fiori et per l’erba, che sono cose vaghe all’occhio et dilettevoli;
ma dentro non v’è veruno frutto: et così, nascondendo i lacci tra
queste cose vane del mondo, c’inganna, et dirizzaci alla sua perversa
intenzione; onde il Petrarca: “Questa vita mortale è quasi uno prato,
Che ‘l serpente tra’ fiori et l’erba giace, E, se alcuna sua vista agli occhi
piace, È per lasciar più l’animo inviscato.”

Un secondo rifacimento è attestato ancora nel *Canzoniere* ove si rievoca la storia della morte di Euridice (*RVF* 323.61–70).⁴¹

Alfin vid’io per entro i fiori et l’erba
pensosa ir sì leggiadra e bella donna,
[...]
punta poi nel tallon d’un picciol angue.

Al di là del lessico ormai stabile, in questo passo subentra una novità: l’aggettivo “picciol,” scarto rispetto alla tradizione. Al netto del calco ovidiano (*Met.* 10.8–10), donde la coincidenza tra il punto in cui la donna viene morsa dal serpente “nel tallon” / “in talum,” dovrebbe sussistere un certo grado di relazione con le *Georgiche* (4.458–459) in quanto l’emistichio “alta non vidit in herba,” che spiegava la causa del morso a Euridice, potrebbe aver spinto Petrarca a scegliere la ridotta dimensione dell’animale come analogo fattore di occultamento — quindi il serpente non visto nell’erba perché piccolo.

i serpenti nei prati sarebbero stimolati dai *carmina* con quanto usualmente narrato nei bestiari medievali — come per esempio nel *Libro della natura degli animali*, anzi noto come “Bestiario Toscano” (17: “[...] et è sì crudele che non è homo ardito d’acostarsi per prendere del balsamo se lo serpente non dormisse. E l’omo che vole prendere del balsamo sì se ingegna com’elli lo puotesse fare adormentare; apprende una arpa o altro stromento e sì li va a sonare presso che elli s’adormenti”); si veda Morini 445. Comunque, Petrarca dedica attenzione anche all’immagine del serpente nell’erba tra i fiori di *Buc.* 3.92–93, questa volta però nelle sue glosse a Servio, ove si limita a prendere atto che il passo sia velato da sensi allegorici (2.503): “186. Allegoria *m.s.*”

⁴¹ Si cita ancora dall’edizione Bettarini 1.466.

Ciò potrebbe trovare conferma nella traduzione latina di un'estesa porzione del canto dantesco sulla fortuna a opera di Coluccio Salutati nel *De fato et fortuna* (1396–1399), ove il *If.* 7.84 viene reso con “Quod latet occultum densa velut anguis in herba” (3.11.215). Come noto, l'azione del Salutati sul testo dantesco si configura come un “linguistico ritorno alle fonti:”⁴² è dunque probabile che cercasse di esprimere la causa della latenza del serpente attraverso un'immagine poeticamente fondata nella tradizione classica. L'origine della formula “densa [...] in herba” potrebbe pertanto individuarsi nella clausola virgiliana “alta [...] in herba,” in quanto l'erba alta esprime fitta e impenetrabile densità, in una sovrapposizione semantica con il passo delle *Georgiche* (4.458–459).⁴³

Una terza variazione, più prossima al verso dantesco *If.* 7.84, può essere invece individuata nei *Trionfi* (1351–1374), in particolare nel *Trionfo d'Amore* (1.2.148–159). Questo è il primo momento nella letteratura italiana in cui tale immagine torna ad esprimere esplicitamente gli effetti della passione erotica, definita da Petrarca come soggetta alla “Dura legge d'Amor,” di fatto ritornando alla tematica del modello originale.⁴⁴

So come sta tra ' fiori ascoso l'angue

⁴² Così Baldassarri 80–81. La traduzione del Salutati appare profondamente radicata nella rinascenza cultura umanistica. Basti confrontarne l'esito con traduzioni latine coeve, che rendono l'immagine dantesca meccanicamente. Giovanni da Serravalle (1416–1417) nella sua *Translatio Dantis* (*If.* 7.84): “[...] sequendo iuditium istius, que latet velut anguis in erba, scilicet quod prius mordet quam videatur” ove si ricalca palesemente la glossa di Benvenuto da Imola. Anche dalla traduzione latina del cretese Matteo Ronto emergono significativi aspetti della fortuna dell'immagine, pubblicata in parte da Bausi 33–58. Ronto traduce il verso di Dante (*If.* 7.84) “Callidus occultus veluti manet anguis in herbis” (52), non dissociandosi dalle consuete riletture peggiorative del serpente — tuttavia l'aggettivo “callidus” (astuto, furbo) implica una tendenza all'inganno, un dolo insito nell'agire del rettile, e potrebbe addirittura tendere al campo semantico dell'eros se si considera che la *calliditas* veniva evocata nel *De amore* di Andrea Capellano proprio in relazione all'immagine dell'angue (1.4.191).

⁴³ Per la natura della traduzione latina di questo passo dantesco del Salutati, si veda anche Ferrante 147–182.

⁴⁴ Per questa ragione, Ugo Dotti nel commento al *Canzoniere* (294) identifica come congenito all'immagine un passo del *Secretum* (3.9.8), in cui si riconoscono nelle pene d'amore le celate insidie dell'antico nemico, sottinteso il serpente (“Agnosco in his locis adhuc latere nescioquas antique hostis insidias”).

La matrice dantesca è evidente, tanto per la clausola, quanto per le parole rima (sanguē / angue / langue). La sostituzione dell'aggettivo "occulto" con "ascoso," pur posto nel secondo emistichio invece del primo, risulta sostanzialmente adiafora. Ciò nondimeno, Petrarca ponderò profondamente il verso prima di giungere all'esito finale. Nel ms. BAV *Vat. Lat.* 3196, noto come *Codice degli abbozzi*, compare infatti una variante d'autore. La lezione anteriore presentava "So come sta nel prato ascoso l'a(n)gue;" la voce "prato" figura in competizione con l'annotazione interlineare "(ve)l herba," che, combinata con "anguē," avrebbe ulteriormente incrementato la carica dantesca. In quest'ottica, Petrarca opta per la voce "fiori," nel tentativo di procurare una variante innovativa rispetto all'opera di Dante.⁴⁵ A conferma di ciò si segnala anche il tentativo di riforma metrica: il verso petrarchesco è infatti un endecasillabo *a maiore*, con accento forte sulla sesta sillaba "**fiori**," mentre quello dantesco è *a minore*, con accento forte sulla quarta "**occulto**."

Tuttavia, il più curioso recupero petrarchesco si trova nel *Bucolicum Carmen* (1346–1366). Alcuni versi relativi alla instabilità della condizione umana e alla mutevolezza delle sorti sono introdotti da metafore ove la vita è equiparata a una navigazione tempestosa in cui si alternano sensazioni di paura e speranza, mentre la fortuna errabonda continuamente sfugge dalle mani (8.103–104).⁴⁶

[...] fortuna vaga est, et protinus, inter
quamvis pressa manus, ceu lubricus effluit anguis.
Nil habet ista magis tua nunc opulentia certi,
quam mea paupertas [...]

Qui Petrarca sembra giocare tanto con i suoi modelli quanto con le sue stesse riformulazioni. Scompaiono quegli aspetti caratterizzanti del *Canzoniere* e dei *Trionfi*, ovvero la presenza degli elementi piacevoli e di quelli occultativi. Ciò nonostante, è rilevabile una tangibile presenza dantesca. Lo *anguis* in clausola

⁴⁵ Si veda l'edizione Paolino 278 e 293. Interessante anche il rifacimento di quest'immagine nelle *Rime* di Giovanni Quirini (edizione Duso 21.11): "e sotto l'erba e ' fior s'asconde l'anguē," che sembra combinare il primo emistichio dantesco di *Pg.* 8.100 (visto il ductus "erba+fiori" e non "fiori+erba" dal *Canzoniere*) con il secondo emistichio dei *Trionfi* (1.2.157)

⁴⁶ L'ecloga seguì al suo abbandono di Avignone nel 1347 con l'intenzione di unirsi al tentativo di restaurazione repubblicana iniziato da Cola di Rienzo. Il tentativo fallì, generando nel poeta questa meditazione sulla fortuna; si veda in proposito l'edizione del *Bucolicum Carmen*, a cura di Luca Canali (131).

corrisponde quasi a If. 7.84; l'incertezza ("nil habet certi") delle cose terrene, quella "opulentia" e quella "paupertas" correlate da una reciproca intercambiabilità ("magis tua...quam mea"), evocano l'azione della fortuna immaginata da Dante come colei "che permutasse a tempo li ben vani" (If. 7.79). Tuttavia, Petrarca non rinuncia a proiezioni classiche, inserendo il sintagma "lubricus anguis,"⁴⁷ derivato dai virgiliani "lubricus anguis" (*Aen.* 5.84) e dal "lubricus coluber" (*Aen.* 7.348–349). L'ispirazione profonda, dunque, è ancora tratta da Virgilio, dal Virgilio epico però, non più da quello bucolico. Attraverso tale espediente, la clausola, che in volgare avrebbe risuonato come chiara eco della *Commedia*, diventa invece lo strumento dissimulatorio⁴⁸ che trasfigura l'archetipo e lo rende irricognoscibile. Irriconoscibile, in apparenza. Nella forma, invece, esso appare forse ulteriormente rafforzato, pur finendo per costruire un'idea di fortuna sostanzialmente antitetica rispetto a quella formulata dal suo antesignano.⁴⁹

⁴⁷ Bisogna segnalare che l'aggettivo femminile *lubrica* posto in relazione a *fortuna* ritorna in uno dei testi spuri dell'*Appendix Vergiliana*, appunto il *De fortuna*. Nonostante tali componimenti circolassero durante il Trecento (Zabughin 55) non è possibile stabilire con certezza se Petrarca ne avesse avuto effettiva memoria: "O fortuna potens, quam variabilis / [...] incostans, fragilis, perfida, lubrica / [...]."

⁴⁸ Benvenuto da Imola, nel suo commento ancora manoscritto al *Bucolicum Carmen* del Petrarca, non rimanda a precisi modelli letterari, ma si limita a esplicitare l'allegoria velata sotto la lettera. Questa la sua chiosa al distico secondo il ms. BNF 8700, f. 28 col. 1: "Fortuna est spes valde lubrica et quamvis compressa penitus inter manus labitur sicut serpens, et certe paupertas mea non habet maiorem statum quam tua opulentia, quia quilibet potest mori;" sui commenti al *Bucolicum Carmen* di Petrarca l'unico lavoro ancora disponibile è quello di Antonio Avena.

⁴⁹ La serpe nell'erba tra i fiori popola anche le prose latine petrarchesche. L'unica occorrenza chiara è rintracciabile nelle *Senili* (11.11), nella lettera indirizzata a Lombardo da Serico (*ante* 1369). L'immagine ricorre all'interno di una sequela di similitudini che paragonavano la vita dell'uomo a un gioco di ciarlatani, a un orribile deserto, a una fangosa paluda, a un'arida terra, a una valle inospitale, a una montagna scoscesa, a una grotta tenebrosa, a un rifugio di belve, a un campo sterile e sassoso, a un bosco spinoso, a un prato erboso e pieno di serpi: "[...] videtur mihi vita haec [...] pratum herbidum plenumque serpentibus." Il prato e l'erba, in Virgilio espressi con complemento di stato in luogo ("in pratis" | "in herba"), acquisiscono la funzione predicativa del soggetto ("vita haec"). La *herba* diventa aggettivo di *pratum*, qualificandolo secondo un suo stato intrinseco. Se si ripensa ai due versi di *RVF* 99.5–6, si comprende come l'immagine dell'epistola affondi le radici proprio nel precedente lirico, dove i due termini virgiliani erano combinati per associazione nella figura retorica della *amplificatio* — si veda l'edizione delle *Seniles* a cura di Silvia Rizzo (271–275).

5.

Nonostante la paternità in lingua volgare debba essere ascritta con tutta probabilità a Dante, l'invenzione dantesca rimase sostanzialmente senza epigoni, proprio perché entrata da subito in competizione con modelli profondamente radicati nella coscienza letteraria medievale. Così, l'immagine del serpente tra i fiori nell'erba transitò in età umanistica inequivocabilmente (e forse esclusivamente) grazie alla mediazione di Petrarca:⁵⁰ attraverso il *Canzoniere* e i *Trionfi*, si diffuse nel repertorio poetico di Quattro e Cinquecento, come testimoniato dalla molteplicità di occorrenze riscontrabili.⁵¹

Per esempio, compare due volte nelle liriche degli *Amorum Libri* (1469–1476) di Matteo Maria Boiardo.⁵²

Nel primo caso (*Am.* 2.22.15–16), l'immagine appare in relazione al “giovenil desir” che finisce per uccidere coloro che ne vengono catturati, proprio in mezzo a piaceri apparenti simboleggiati dal “tesoro” — in questo caso i capelli biondi della donna amata.⁵³ Boiardo sembra volutamente rimandare a Virgilio, dal momento che la combinazione dell'aggettivo *frigidus* con *anguis* risulta ancora inutilizzata nella lirica volgare italiana.

⁵⁰ Questo vale prevalentemente per la poesia volgare. L'immagine infatti gode di una certa fortuna anche nella versificazione in lingua latina, come per esempio nel *De proeliis Tusci* di Ranieri Ganci (2.744–746: “Gaddus et adiecit Pisanis verba poete: / ‘Cum totum fecisse putas, latet anguis in herba. / Pandere fermentum placuit, serpensque latebat”) o negli *Epigrammaton libri* di Panfilo Sasso (3.7.5: “Non aurum capias, fulvo latet anguis in auro”). Nello *Zodiacus vitae* di Marcello Palingenio Stellato essa ritorna ancora una volta in chiave amorosa (4.139–140: “Sic pulchros inter flores latet horridus anguis: / sic et in Hybleo miscetur melle venenum”).

⁵¹ Esistono comunque alcuni casi di recuperi danteschi dell'immagine, che risultano quasi citazioni letterali piuttosto che proiezioni di un modello. Si pensi alla ripresa di Michele Guinigi (1388), “assai mi grava del duro destino, / qual era oculo, come in erba l'angue.” Si veda l'edizione delle *Rime* di Franco Sacchetti a cura di Alberto Chiari (283). Sull'impatto di Petrarca sulla cultura del secolo a lui successivo, si veda Dionisotti 61–113.

⁵² Per una disamina circa l'influsso di Petrarca sulla lirica del Quattrocento in ambito emiliano, si veda il recente lavoro di Gabriele Baldassarri sul *Canzoniere Costabili*.

⁵³ Nell'edizione commentata degli *Amorum libri tres*, a cura di Tiziano Zanato (1.457–458), oltre all'influsso di Virgilio e di Petrarca, di cui si riconosce la patente funzione archetipica, l'immagine boiardesca viene ricollegata anche a Boccaccio (*Rime* 56.1–2), ove compare un serpente a guardia del tesoro: “Se quel serpente che guarda il tesoro, / del qual m'ha fatto amor tanto bramoso”.

Non avia visto a guardia de il tesoro
tra l'erbe il frigido angue

Il secondo caso (*Am.* 3.59, 29–32) segue un paradigma simile:⁵⁴ perseguire fuggevoli piaceri terreni (“in breve giorno avreti dolce vita”), conduce a una sicura morte spirituale (“in lunga notte morte con dolori”):

Uno angue ascoso sta tra l'erbe e' fiori
che il verde dosso al prato rassumiglia
nulla se vede, sì poco par fòri,
né pria si sente, se non morde o piglia.

Ivi, il richiamo a Petrarca è esplicito (*RVF* 99.5–6), pur con un ostentato intento emulativo. Analogamente al *Canzoniere*, sono combinati vari elementi, il prato con l'erba e i fiori; lo “anguie ascoso” coincide con “ascoso l'anguie” dei *Trionfi*. Più curiosa, invece, è l'aggiunta cromatica “verde” riferita al luogo dove la scena si ambienta, che rende invisibile il serpente nel prato, quasi rappresentasse la causa dell'occultazione. Tale attinenza zoologica, sembra introdotta per la prima volta dal Boccaccio commentatore dell'*Inferno* (1373–1375) nel glossare i versi danteschi della fortuna.⁵⁵ L'esposizione della *liçtera* riferiva che l'anguie era una specie di rettile che si confonde nell'erba a causa del colore verde.

⁵⁴ Zanato (2.958) rimanda a un'occorrenza analoga del *Canzoniere Costabili* (473.13, c. 142): “che dentro l'herba stia nascoso l'anguie” — si veda anche l'edizione critica del *Canzoniere Costabili*, a cura di Gabriele Baldassarri (806) — e soprattutto a un parallelo più articolato con l'*Innamoramento di Orlando* (2.4.68.7–8 e 69.1–2: “Viso di dama e petto e braccia avia, / Ma tutto il resto d'una serpe ria. || Questa teneva una catena al braccio, / Che nascosa venia tra l'erba e' fiori, / [...]”). In questo episodio, narrato nel giardino di Falerina, l'immagine del serpente tra i fiori celato nell'erba ricompare variata e rinnovata. Orlando scorge venire dal bosco una fauna con sembianze umane ma dal corpo di serpente, il cui incedere, in conformità con le sue forme, avviene strisciando occultamente tra l'erba e i fiori; si veda in proposito Tizi 268 e il commento al poema del Boiardo di Tissoni Benvenuti e Montagnani (2.926).

⁵⁵ Così il testo delle *Esposizioni* del Boccaccio secondo l'edizione Padoan (1.395 e 2.891). Boccaccio ha piena coscienza della tradizione dell'immagine — che riusa due volte nel suo trattato mitografico, le *Genealogie*, in particolare nell'episodio della morte di Euridice “que fugiens pede serpentem inter herbas latitantem pressit, qui revolutus in eam venenato morsu interemit” (5.12), e a proposito di Esaco figlio di Priamo “ut virgo fugiens ab angue inter herbas latente morderetur” (6.32), secondo l'edizione Branca. Ricorre ancora una volta nel *Corbaccio* (311): “ciascuno non vede la serpe che sta sotto l'erba nascosta.” Lo *anguis*, come specie di

Anguis è una spezie di serpenti, la quale ha la pelle verde, e volentieri, massimamente la state, abita ne' prati; e, per ciò che egli è con l'erba d'un medesimo colore, rade volte fra quelle è prima veduto che toccato e sentito.

Il fattore cromatico si profila come un'assoluta novità. Bisogna tenere a mente che un proverbio latino circolante nel Medioevo riportava, echeggiando la tradizionale formulazione virgiliana, "Ne cures verba, viridi latet anguis in herba."⁵⁶ L'aggettivo *viridis* riferito al sostantivo *herba* potrebbe così aver indotto il Boccaccio, frequentatore dei florilegi sentenziosi, a desumere il tratto cromatico come ulteriore causa di occultamento.

Non è escluso che l'allestimento della chiosa possa aver subito influssi anche dalla tradizione naturalistica. I testi classici in apparenza non riferiscono di serpenti verdi con particolari caratteri mimetici, come d'altronde i bestiari medievali. Il *Liber de natura rerum* (sec. XIII) di Tommaso di Cantimpré, tuttavia, tramanda due caratteristiche cromatiche compatibili almeno formalmente con la lettura boccacciana (8 *Liber de serpentibus*): una attesta "aspis serpens est cerulei coloris" (8.2.1), l'altra "nederos anguis est, qui in partibus Germaniae reperitur ad grossitudinem humani brachii, colore in ventre aureo, dorso virenti (8.26.1–2).⁵⁷

Non è dato sapere se Boiardo avesse presente il passo di questo commento, e se quivi abbia tratto ispirazione per la sua canzone; resta però il dato che il serpente nell'erba tra i fiori acquisti un ulteriore elemento descrittivo. Elemento descrittivo

serpente che "abita ne' prati," richiama anche alla memoria quel virgiliano "frigidus in pratis cantando rumpitur anguis" (*Buc.* 8.71), che appunto modificava i termini in cui l'animale si annidava (i fiori, i frutti, l'erba) con il generico prato, sebbene a questa altezza cronologica non fosse più possibile prendere in considerazione tale richiamo senza la mediazione di Bernardo Silvestre e i rifacimenti di Petrarca. Per gli influssi petrarcheschi sull'asse Dante-Boccaccio, si veda Pastore Stocchi, *Boccaccio e Dante (e Petrarca)* 23–40.

⁵⁶ von Walther 15991.

⁵⁷ Il testo è dato secondo l'edizione è a cura di Helmut Boese (1.276–291). Si potrebbe però supporre la concorrenza di fattori esterni, i quali abbiano finito per espandere l'orizzonte esegetico del Boccaccio. Infatti, ammesso che il *caeruleus aspis* sia veramente verde e non celeste, e pur considerando di qualche interesse il *dorsus virens* dell'altro rettile, queste rimangono solo occorrenze generiche che fanno supporre l'esistenza di una matrice comune, ma mostrano nondimeno un carattere poligenetico

che ricorre negli stessi anni nel *Comento sopra la Comedia* (1481) di Cristoforo Landino.⁵⁸

[...] *angue*, cioè serpe, la quale nascosa tra l'herba inganna sì la vista nostra per la similitudine del colore, che non è veduta da chi la calpesta.

La chiosa ai versi sulla fortuna (If. 7.84) segue un approccio simile a quello boccacciano, dove l'anguè viene ritenuto una precisa tipologia di serpente verde che si confonde tra i colori dell'erba in cui si annida — sostanzialmente con gli stessi connotati attribuitigli dal Boiardo.⁵⁹ Tuttavia, affermare che a causa di ciò l'anguè “non è veduta da chi la calpesta” indica un'ulteriore interferenza nella costituzione del passo. Se infatti si considerano alcuni versi dell'*Eneide* (2.378–381), si intravede un filo conduttore che lega l'immagine bucolica di Virgilio con quella del suo poema epico.⁶⁰

obstipuit retroque pedem cum voce repressit.
inprovisum aspris veluti qui sentibus anguem
pressit humi nitens trepidusque repente refugit
attollentem iras et caerula colla tumentem.

I versi descrivono i movimenti di un attonito Androgeo, guerriero greco finito inavvertitamente tra le fila dei troiani. Il poeta latino paragona la sua reazione a quella di colui che sbalordito e terrorizzato arretra (“retroque pedem repressit”), ma nell'atto stesso di arretrare calpesta un serpente (“anguem pressit humi”), come accade talvolta a chi percorre sentieri selvaggi (“aspris sentibus”). Il serpente reagisce con rabbia gonfiando (“tumentem”) i suoi “caerula colla,” mentre

⁵⁸ Si rimanda all'edizione Procaccioli 2.508.

⁵⁹ Il colore del serpente rimane elemento peculiare del triangolo Boccaccio, Boiardo, Landino. Non è al momento possibile stabilire se l'archetipo di questo dettaglio risieda effettivamente nel commento all'*Inferno* di Boccaccio, o se questi abbia tratto il dettaglio da un'altra fonte — la sua ripercussione tanto in Landino quanto in Boiardo, quindi anche fuori dal genere del commento alla *Commedia*, farebbe pensare a una causa esterna alla quale potessero attingere indipendentemente tutte le parti in causa (pur data la dipendenza del commento landiniano dai suoi predecessori; si veda ancora l'edizione Procaccioli 1.48 e Brilli 13n1).

⁶⁰ Un ringraziamento a Riccardo Drusi per aver indicato questa possibile tangenza.

il malcapitato cerca di fuggirne repente l'ira. Il sintagma "caerula colla" alla lettera significa collo azzurro, dove però il colore *caerulus* potrebbe anche rappresentare una sfumatura di verde. A ben guardare la composizione generale, si comprende come l'intera immagine possa aver richiamato alla memoria il serpente tra l'erba delle egloghe (*Buc.* 3.92–93): la presenza simultanea dei sostantivi *anguem* e *humi* e del verbo *refugit*, sembra infatti evocare la terminologia dello scritto pastorale *anguis — humi — fugite*. In questo modo, per giustificare la pericolosità dell'animale celato nell'erba (l'erba delle *Bucoliche*), il Landino potrebbe avervi proiettato una reminiscenza dell'*Eneide* (il serpente non visto in luoghi selvaggi) associando il fattore cromatico ("caerula") con il fattore occultativo ("latet in herba").

6.

Anche Angelo Poliziano, nelle *Stanze per la giostra*, riproponeva circa negli stessi anni (1478) l'immagine con l'ormai preminente funzione di similitudine amorosa, dove però al serpente veniva associata un'evocazione acquatica, quasi a offrirne un ulteriore luogo parallelo (*St.* 1.15).⁶¹

Giovane donna sembra veramente
quasi sotto un bel mare acuto scoglio,
o ver tra' fiori un giovincel serpente
uscito pur mo fuor dal vecchio scoglio.

Pur nel solco di una tradizione consolidata, il Poliziano si sforza di variare l'immaginario.⁶² Oltre a introdurre lo scoglio affiorante sotto la superficie marina, connota il serpente come "giovincel" in quanto ha appena cambiato pelle ("uscito pur mo fuor dal vecchio scoglio"). Ciò implica che l'animale fosse particolarmente vivace e aggressivo.⁶³ Questa caratteristica erpetologica deriverebbe da scritti di

⁶¹ Il testo del Poliziano è citato secondo la recente edizione Bausi (180).

⁶² Altrove, in questo medesimo passo era stata riconosciuta un'ascendenza dantesca piuttosto che petrarchesca (Curti 534).

⁶³ La medesima formula compare anche in un'altra sua opera di poco posteriore al poema in ottava rima, la *Fabula d'Orpheo* (145–149): "da un serpente venenoso e reo / ch'era fra l'erb'e' fior, nel piè fu punta: / e fu tanto possente e crudo el morso / ch'ad un tratto finì la vita e 'l corso;" si veda l'edizione Tissoni Benvenuti 149. Altri richiami diretti al mito di Orfeo e alla morte di Euridice si possono trovare nel poemetto pastorale *La ninfa tiberina* di Francesco

carattere scientifico-enciclopedico circolanti nel Medioevo e utilizzati più o meno estesamente senza soluzione di continuità anche in età umanistica. In particolare, la sezione dedicata ai serpenti del *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglio riferisce del rinnovato vigore di questi rettili dopo il cambio di pelle (18 *De animalibus*), descrivendoli come ringiovaniti (“in pristinam redeunt iuventutem”), più forti fisicamente e più famelici (“inceptit et repit fortius, ac comedit avidius”).⁶⁴

Alla fortuna di tale novità bisogna collegare anche Benedetto Varchi, che, nelle sue *Rime* (sec. XVI),⁶⁵ ne offre una versione memore degli slittamenti semantici fin là intercorsi (86.3–4).

S'amor che sempre più velocemente
più face ogni gentil pallido esangue,
e quasi tra bei fior giovinetto angue,
quando si teme men, via più si sente

Pur muovendosi negli schemi canonici della poesia d'ispirazione petrarchesca, Varchi riprende alcune peculiarità dell'ottava dal Poliziano. Il “giovincel serpente” delle *Stanze per la giostra* ricorre nel “giovinetto angue,” sottintendendo quindi la perniciosità del sentimento evocato in relazione allo stato in cui si trova l'animale.⁶⁶

Molza, in cui si dà conto dell'episodio in maniera ancor più complessa ed espressionistica (78, 1–8): “Di nuova spogli, e d'alto petto armato, / quasi spiando l'alta ripa, al sole / fischia un angue con tre lingue, e il prato / spargeva di veneno, tra le viole. / Questi, nol vedend'ella (ahi duro fato!) / al bianco piè, che ancor mi pesa e duole, / avventandosi fe' sì dura offesa, / che diede fin a l'infelice impresa.” Si veda anche Ottavio Rinuccini, nel suo melodramma *Euridice* (213–220): “ma la bella Euridice / movea danzando il piè su 'l verde prato, / quando, ria sorte acerba, / angue crudo e spietato, / che celato giacea tra fiori e l'erba, / punse il piè con sì maligno dente, / ch'impallidì repente / come raggio di sol che nube adombri.”

⁶⁴ Il Poliziano in un passo analogo delle *Stanze* si serve di una formula ancora diversa, “ma come suol fra l'erba el picciol angue” (St. 2.21), di cui il sintagma “picciol angue” è evidente calco petrarchesco, attestato in *RVF* 323.61–70 ove rievoca la storia della morte di Euridice.

⁶⁵ Le rime del Varchi si possono leggere nell'ottocentesca edizione Racheli.

⁶⁶ Il rinnovo dell'età del serpente attraverso il cambio di pelle è attestato già nelle rime di Antonio da Ferrara (XIV sec.): “Pensati vu' trasfigurar quel angue / che scorza muta e giovinetto fasse?” Si veda Manetti 307 in particolare il verso 24.

Anche le *Rime* (1591–1593) di Torquato Tasso partecipano di questa dinamica.⁶⁷ Il componimento in ottave intitolato *Sopra la bellezza* (650.9–10) ripropone il serpente nell'erba tra i fiori, assieme a tutta una serie di similitudini che mostrano la convivenza di belle forme e sostanza corrotta, con l'intento di spiegare l'ingannevolezza dei piaceri.⁶⁸

Come in bel prato, tra' fioretti e l'erba
giace sovente angue maligno e ascoso;

Il lessico è speculare a quello del Petrarca, in una apparente conflazione tra il passo del *Canzoniere* e quello dei *Trionfi*: gli elementi spaziali (prato, fiori, erba) assieme al verbo "giace" sono tratti dal sonetto della sua opera lirica (*RVF* 99.5–6);

⁶⁷ Le *Rime* del Tasso sono citate secondo l'edizione curata da Basile. Si segnala inoltre che anche Pietro Bembo, nelle sue *Rime* (ante 1530), riferisce l'immagine alla donna altera e sdegnosa che nega la vista al suo amante (52.10): "e corre al velo sì, come a siepe angue." L'erba è sostituita dalla "siepe," e la dimensione occulta viene desunta dall'atto di velarsi della donna, anticipato nel primo emistichio. In questo modo, le due immagini, sommandosi, acquisiscono forza reciprocamente; si veda l'edizione Donnini 124–126.

⁶⁸ Tasso riprende l'immagine del serpente anche in altri passi delle sue opere poetiche. Nell'*Aminta* (139–147), compare un angue come manifestazione della sofferenza amorosa, ma legato all'immaginario della serpe in seno: "Volete, ah folli, ah sciocchi, / tenere ascoso Amore? / [...] / ch'averrà quello a voi, ch'avenir suole / a colui che nel seno / crede nascondere l'anguè, / che co' gridi e co' 'l sangue al fin lo scuopre." La dipendenza dal serpente tra i fiori di virgiliana memoria come recepito dalla lirica volgare non è qui sostenibile. Tuttavia, se si considera che nella *Gerusalemme Liberata*, prima, e nella *Conquistata*, poi, ritorna un'evocazione analoga, maggiormente affine a quella finora trattata, si può pensare a un continuo riuso tassiano di questa immagine poetica che abbia avuto influenze anche sui versi dell'*Aminta*; cfr. *Lib.* 4.76.1–4: "Ma il chiaro umor, che di sì spesse stille / le belle gote e 'l seno adorno rende, / opra effetto di foco, il qual in mille / petti serpe celato e vi s'apprende" poi modificato in *Conq.* 5.75.1–4: "Ma 'l chiaro umor, che di lucenti stille / sparge ligustri e rose, in cui discende, / opra effetto di foco, e 'n mille e mille / petti serpe celato, e vi s'apprende." Il termine "serpe" ivi è verbo, e dà forma all'azione del pianto di Armida abbandonata nell'animo delle persone che assistono alla scena. A differenza della *Liberata*, Tasso nella *Conquistata* specifica che il pianto metaforicamente si diffonde come rigogliosa e fiorita vegetazione ("sparge ligustri e rose"), al punto da diventare all'interno della finzione poetica quasi alla stregua del luogo di occultamento, sotto il quale ("in cui discende") si muove nascosto il sentimento a guisa di serpente. Anche per ragioni di carattere morale, nella *Conquistata* Tasso ha sentito il bisogno di modificare "le belle gote e 'l seno adorno" con elementi floreali; ma essi finiscono per specificare i termini di svolgimento dell'azione del verbo *serpere* aggiungendo dettagli particolarmente congeniali alla tradizione.

mentre il sostantivo “angue” e l’aggettivo “ascoso” sono derivati dall’opera in terzine (*Tr.* 2.159). La genesi compositiva potrebbe anche svelare la mediazione del Boiardo (*Am.* 3.59.29: “Uno angue ascoso sta tra l’erbe e ’ fiori”), che nel suo personale adattamento metteva insieme in modo non dissimile le medesime tessere. L’elemento di novità del Tasso sta nell’aggettivo “maligno,” che esplicita una nuova caratteristica del serpente — anch’esso di matrice classica se si pensa al “malus anguis” virgiliano (*Georg.* 3.425: “est etiam ille malus Calabris in saltibus anguis”).

Alle rime tassiane sembra essersi ispirato Giambattista Marino.⁶⁹ Nell’*Adone* (1623), ricompare il medesimo espediente descrittivo dell’elenco di contrapposizioni tra piacere apparente e pena conseguente (3.2.5–6).

[...] e per costume
rigido tra’ bei fiori angue s’asconde

Marino aveva utilizzato anche altrove la stessa metafora per connotare gli effetti negativi dell’abbandono ai sensi (*Ad.* 6.172.1–2), “Chi non vide giamai serpe tra rose,” dove la scelta di rose per fiori appare un tentativo di modificare il lessico rispetto ai moduli usati. Nel primo caso, invece, l’unica significativa novità è riscontrabile nell’introduzione della voce “rigido.” Essa sembra rimpiazzare il “frigido” boiardesco già a sua volta ispirato al “frigidus” delle egloghe di Virgilio. Rispetto alla tradizione, “rigido” risulta *difficilior*. Il serpente freddo, infatti, è insieme anche rigido; anzi, lo stato di rigidità è dettato proprio dall’essere animale a sangue freddo, ancora non scaldato dal sole. Questa relazione tra il sangue freddo e il rigore corporeo tipico dei rettili è di natura letteraria, probabilmente desunta da scritti di carattere erudito che rispondevano a una tradizione parallela ma comunque concomitante a quella ivi presa in esame. Per esempio, Giovanni della Casa, nelle sue *Rime*, si serviva di un espediente simile per illustrare il rapporto con i sentimenti amorosi a fronte dell’invecchiamento: quelli che un tempo erano “sospiri e lacrime” di fronte alla bellezza della donna amata si tramutavano con l’età in intorpidito raffreddamento, assimilabile a quello del serpente durante l’inverno (32.42–44).

e agghiacciarsi sento
e pigro farsi ogni mio senso interno
com’angue suole in fredda piaggia il verno.

⁶⁹ Per tale riferimento si veda il commento all’*Adone* di Russo (1.310).

In questi versi entra in gioco l'elemento climatico, che osta appunto alla fisiologia a sangue freddo del serpente. L'aggettivo "freddo," forse per ipallage, viene riferito al luogo — sussistente un'attrazione semantica tra i termini. La "piaggia" potrebbe corrispondere al "prato" presente nella tradizione, se i considera la condizione del rettile *frigidus* come descritto nel modello virgiliano. Ciò indicherebbe per traslato anche lo stato di occultazione in cui si trova il serpente nella pianura invernale, ovvero in letargo in buche sotto la superficie — donde il "pigro farsi" di ogni impulso vitale. A dimostrazione di ciò, si veda ancora il *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglio (18 *De animalibus*), che riferisce di come il torpore invernale dei serpenti imponga un loro stato di latenza: "Nam quidam latitant in cavernis terre, lingunt pulverem et suggunt terre humoresitate;" ma anche il *Liber de natura rerum* di Tommaso di Cantimpré nella sezione *de serpentibus* (8.1.22–23): "Serpentes hyeme terra condunt aut saxis aut arborum concavis et sine cibo durant." Un'ulteriore ripresa di ciò si riscontra per esempio nella *Parthenice sexta sive Diva Apollonia* di Battista Mantovano, ove l'ispirazione virgiliana sembra appunto tramata da rimandi naturalistici: "Frigidus, hiberno qualis iacet anguis in antro" (134); o anche nelle *Rime Varie* di Niccolò Machiavelli (6.35–36).

Stànnosi queste serpi fra l'erbetta,
sotto un sasso, o 'n qualche buca stretta;

Anche attraverso tali espedienti, la lirica rinascimentale seppe aggiungere ulteriori elementi di variazione nel paradigma dell'immagine, a volte accrescendone le possibilità espressive con riferimenti ad altri autori classici, testi medievali, a volte riformulandone la struttura con acrobazie retoriche o ritocchi lessicali. Ma l'impianto dato da Petrarca era ormai definitivamente cristallizzato, concludendone ogni vitalità a una pur eterogenea dimensione topica.

8.

Una postilla shakespeariana. All'inizio del XVII secolo, anche William Shakespeare si servì di una formula analoga, nel *Macbeth* (1605–1608): al futuro sovrano di Scozia viene suggerito di apparire innocente come un fiore, ma di comportarsi come

il serpente celato sotto di esso, per realizzare le sue mire sulla corona (1.5.56–57).⁷⁰ Tale occorrenza, dunque, pur rientrando nella galassia della fortuna di Virgilio, esprime la capacità stessa dell'immagine di rinnovare secolo dopo secolo la propria carica semantica in base alle necessità espressive di chi ne faceva uso.

[...] look like the innocent flower
but be the serpent under't [...]

Quella di Shakespeare non rappresenta l'unica attestazione nella letteratura inglese. Il serpente tra i fiori fece la sua comparsa già dal Basso Medioevo, nei versi della *Squire's Tale* (1390 ca.) di Geoffrey Chaucer.⁷¹ Non è improbabile che il drammaturgo elisabettiano abbia potuto fruire anche di questo precedente, se si considera l'affinità lessicale tra la tragedia (flower — serpent — under) e il poemetto cavalleresco (serpent — under — floures), (511–513).

Right as a serpent hit hym under floures
til he may seen his tyme for to byte,
right so this god of loves ypocryte [...]

Comunque, l'immagine rimane fedele alla tradizione di carattere amoroso diffusasi nel Medioevo volgare. Ciò nonostante, non bisogna escludere che Shakespeare vi sia approdato per altra via. Essa era infatti riportata anche nei *Second frutes* (1591) di John Florio, ove venivano tradotti (e introdotti) in lingua inglese tutta una serie di espressioni proverbiali italiane, con una comprovata infiltrazione nella sua opera teatrale. Tra le altre, compariva proprio il serpente tra i fiori nell'erba (170–171).

And remember, that the serpent hidden lie,
where gras and flowers are hie.

⁷⁰ Shakespeare fa uso dell'immagine, in maniera però meno esplicita rispetto al *Macbeth*, anche in *Henry VI* 3.1.228 ("Who 'scapes the lurking serpent's mortal sting?"), *Romeo and Juliet* 3.2.74 ("O serpent heart hid with a flowering face!") e *Richard II* 3.2.19–22 ("And when they from thy bosom pluck a flower, / Guard it, I pray thee, with a lurking adder / Whose double tongue may with a mortal touch / Throw death upon thy sovereign's enemies"); si veda l'edizione del *Macbeth*, a cura di Muir (33).

⁷¹ Si veda l'edizione Baker (22–24). Per la ricezione di Virgilio nel Medioevo inglese e la sua influenza su Chaucer si veda il capitale lavoro di Baswell.

[...]

Et avvertite ch'il serpente tra i fiori et l'herba giace

Rispetto all'occorrenza di Chaucer, la versione di Florio riporta elementi aggiuntivi, a cominciare dall'erba alta come fattore esplicito di occultazione. Il Petrarca del *Canzoniere* rappresenta il modello cui Florio si riferisce ("ch'il serpente tra i fiori et l'herba giace"), connotando l'attestazione come congenita alla lirica trecentesca e alla sua vitalità rinascimentale.

Sia Chaucer che Florio sfruttano l'immagine nell'ambito erotico: il primo la evoca per esprimere l'ipocrisia del dio dell'amore ("this god of loves ypocryte"), il secondo la inserisce tra le precauzioni che debbono essere prese quando si è inebriati dall'amore ("Now I perceive plainly, love is a master of artes, [...], so eloquent hath he made you. But [...]"). Shakespeare invece si svincola da quest'ambito, traslando l'immagine nella sfera della falsificazione e dell'inganno per fini politici. In questo modo, ne rivendica la polifunzionalità infondendo nuova linfa là dove la tematica amorosa aveva finito per ridurne il ventaglio delle potenziali sfumature.

9.

Una nota conclusiva. Dante, con il verso *If.* 7.84, crea una variante innovativa rispetto alla tradizione dell'immagine, che, da Virgilio in poi, era stata usata nel campo semantico dell'ingannevole piacere, adeguandosi al meccanismo secolare che combinava un'apparenza positiva con una sostanza negativa. Nel verso dell'*Inferno*, questa dualità, con tutto il suo portato morale, sembra non sussistere: l'immagine si presenta dimezzata, senza la dichiarazione di fattori piacevoli, e riferita al giudizio della fortuna anziché alle opere umane — neutralizzandone così l'ascendente sulla dimensione etica a vantaggio di una regolata ma impenetrabile azione meccanica.

La novità di Dante non venne recepita; anzi, talvolta risulta addirittura equivocata dai suoi primi lettori e commentatori, spesso con la volontà di reinserirla in canoni tradizionali dettati soprattutto dal mito di Euridice come svelato da Bernardo Silvestre. È attraverso questa porta, varcata in maniera magistrale da Petrarca, che passa la quasi totalità dei riusi. In un continuo sforzo emulativo, Petrarca ne riconduce i termini alle origini, conformando l'immagine a un'ermeneutica più facilmente assimilabile perché già presente nella storia della tradizione. Non mancano, certo, da parte degli epigoni, espliciti tentativi di *variatio*, ove

essa veniva modulata con elementi assenti in antichità e nelle fonti medievali: ma il paradigma nuovamente segnato, paradossalmente iniziato da Dante, scavalca Dante reinserendosi nel solco dell'archetipo classico e della sua fortuna.⁷²

Pertanto, già un secolo dopo Petrarca e circa due secoli dopo Dante, la fortuna delle loro opere diventava suscettibile agli influssi della più ampia tradizione dell'immagine, tale che l'opera del primo potesse modificare, quando non proprio distorcere, la ricezione di quella del secondo. Esemplare in questo senso, la glossa di Cristoforo Landino che, commentando *If.* 5.112–114, poteva affermare: “Certo è molto dolce la voluptà corporea a' sensi, ma se si seguita ha in sé occulto veleno, el qual ci conduce ad extrema pernitie. Onde optime el lyrico toscano dixè: so chome sta tra fiori ascoso l'angue.”⁷³ Il rimando al verso dei *Trionfi*, di forte ascendenza dantesca, certo, ma risemantizzato in chiave amorosa, sanciva la penetrazione nell'immaginario poetico di uno schema petrarchesco a scapito del modulo inaugurato invece dalla *Commedia* in un contesto totalmente diverso. Uno schema penetrato in maniera tanto capillare nella sensibilità dell'epoca da costituirsi come effettivo e rinnovato archetipo letterario per i secoli successivi.⁷⁴

Università Ca' Foscari Venezia
University of Toronto

⁷² Si rimanda in questo caso alle conclusioni del pionieristico articolo di Luca Carlo Rossi (442).

⁷³ E, a questo punto, non può essere considerato un caso la ripresa del medesimo modulo per commentare *Pg.* VIII, 100: “O veramente piglono l'*herba et fiori* per le voluptà et piaceri mondani, contra quali difficilmente fanno resistentia gl'huomini. Imperochè alchuni sono irretiti dalle corporee voluptà. Alchuni sono tyrati dalla pecunia. Molti dall'ambitione. El medesimo quasi intese el Petrarcha quando dixè: et chome sta fra fiori ascoso l'angue.”

⁷⁴ This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie (H2020-MSCA-IF-2016) grant agreement No. 745704.

79

D E V I S E S

Latet anguis in herba.



En cueillant les Fleurs & les Fraizes des chams, se faut d'autant garder du dangereux Serpent, qu'il nous peut enuenimer & faire mourir nos corps. Et aussi en colligeant les belles autoritez, & graues sentences des liures, faut euitier d'autant les mauuaises opinions, qu'elles nous peuenēt peruertir, damner, & perdre nos ames.

Claude Paradin, *Devises Heroïques*, Lyon, Ian de Tournes et Guil. Gazeau, 1557

OPERE CITATE

- Amico del Boiardo. *Canzoniere Costabili*. A cura di Gabriel Baldassarri. Novara: Interlinea, 2012.
- Avena, Antonio. *Il Bucolicum Carmen e i suoi commenti inediti*. Padova: Società Cooperativa Tipografica, 1906.
- Baldassarri, Gabriele. *Un laboratorio del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel Canzoniere Costabili*. Firenze: Galluzzo, 2015.
- . *Coluccio dantista e traduttore*, in Id. *Umanesimo e traduzione: da Petrarca a Manetti*. Cassino: Laboratorio di comparatistica, Dipartimento di linguistica e letterature comparate 2003.
- Baswell, Christopher. *Vergil in Medieval England*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Bausi, Francesco. “come in erba l’angue. Forme del male nella *Commedia*.” Seminario. Università di Firenze. Firenze, 29 gen. 2016.
- . “Coluccio traduttore.” *Medioevo e Rinascimento* 39 (2008): 33–58.
- Beda il Venerabile. In *Cantica Canticorum* [*Corpus Christianorum. Series Latina*]. A cura di David Hurst. Turnholti: Brepols, 1983.
- Bellomo, Saverio. *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della 'Commedia' da Iacopo Alighieri a Nidobeato*. Firenze: Olschki, 2004.
- Bembo, Pietro. *Rime*. A cura di Andrea Donnini. Roma: Salerno, 2008.
- Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam, nunc primum integre in lucem editum*. A cura di Giacomo F. Lacaita. Firenze: Barbèra, 1887.
- . *Lectura Dantis Bononiensis*. A cura di Paolo Pasquino. Ravenna: Longo, 2017.
- Bersuire, Pierre. *Metamorphosis ovidiana moraliter explanata*. A cura di Joseph Engels. Utrecht: Instituut voor Laat Latijn der Rijksuniversiteit, 1962.
- Boccaccio, Giovanni. *Esposizioni sopra la Commedia*. A cura di Giorgio Padoan. Milano: Mondadori, 1994.
- . *Genealogie deorum gentilium*. A cura di Vittore Branca. Milano: Mondadori, 1998.
- Boiardo, Matteo Maria. *Amorum libri tres*. A cura di Tiziano Zanato. Novara: Interlinea, 2012.
- . *L' innamoramento de Orlando*. A cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani. Milano — Napoli: Riccardi, 1999.

- Bonelli, Guido. *I motivi profondi della poesia lucreziana*. Bruxelles: Latomus, 1984.
- Brilli, Elisa. "Landino apologeta: Dante e Firenze col senno di poi." In *Per Cristoforo Landino lettore di Dante*. A cura di Lorenz Böninger e Paolo Procaccioli. Firenze: Le Lettere, 2016.
- Cantimpré, Thomas. *Liber de natura rerum*. A cura di Helmut Boese. Berlino — New York: De Gruyter, 1973.
- Castelli, G. "Lucrezio." *Enciclopedia Virgiliana*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987.
- Cavallo, Marco A. "Angue." *Enciclopedia Dantesca*. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.
- Chaucer, Geoffry. *A Variorum Edition of the Works of Geoffry Chaucer. Volume 11. The Canterbury Tales. Part Twelve. The Squire's Tale*. A cura di Donald C. Baker. Norman — Londra: U of Oklahoma P, 1990.
- Clausen, Wendell V. *A Commentary on Virgil. Eclogues* [electronic resource] Oxford: Oxford UP, 2015.
- Comparetti, Domenico. *Virgilio nel Medio Evo*, Firenze: Seeber, 1896.
- Curti, Elisa. "Dantismi e memoria della Commedia nelle Stanze del Poliziano." *Lettere Italiane* 52.4 (2000): 530–568.
- Dante Alighieri. *Inferno*. A cura di Giorgio Inglese. Roma: Carocci, 2016.
- . *La Commedia: secondo l'antica vulgata*. A cura di Giorgio Petrocchi. Milano: Mondadori, 1966–1967.
- Dionisotti, Carlo. "La fortuna del Petrarca nel Quattrocento." *Italia Medioevale e Umanistica* 17 (1974): 61–113.
- Ernout, Alfred e Antoine Meillet. *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. Parigi: Klincksieck, 1959.
- Ferrante, Gennaro. "Forme, funzioni e scopi del tradurre Dante da Coluccio Salutati a Giovanni da Serravalle (con edizione delle dediche della Translatio Dantis)." *Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici* 25 (2010): 147–182.
- Fiorentini, Luca. *Per Benvenuto da Imola: le linee ideologiche del commento dantesco*. Bologna: Il Mulino, 2016.
- Fiorilla, Maurizio. *I Classici nel Canzoniere. Note di lettura e scrittura poetica in Petrarca*. Roma — Padova: Antenore, 2012.
- Florio, John. *Second frutes, to be gathered of twelue trees of diuers but delightsome tastes to the tongues of Italians and Englishmen*. Londra: Woodcock, 1591.
- Franco Sacchetti, *Il Libro delle Rime*. A cura di Alberto Chiari. Bari: Laterza, 1936.

- Giancotti, Francesco. *Religio, natura, voluptas*. Bologna: Pàtron, 1989.
- Guido da Pisa. *Expositiones et glose. Declaratio super 'Comediam' Dantis*. A cura di Michele Rinaldi. Roma: Salerno, 2013.
- Hawkins, Peter S. "For the Record: Rewriting Virgil in the Commedia." *Studies in the Literary Imagination* 36.1 (2003): 75–97.
- Hout, Sylvia. *Dreams of Lovers and Lies of Poets: Poetry, Knowledge and Desire in the Roman de la Rose*. New York: Legenda, 2010.
- Isidoro di Siviglia. *Etymologiarum siue Originum libri XX*. A cura di Wallace M. Lindsay. Oxford: Oxford UP, 1911.
- Jones, Julinus ed Elizabetha Jones. *The Commentary on the First Six Books of the Aeneid of Vergil Commonly Attribute to Bernardus Silvestris. A New Critical Edition*. Lincoln — London: U of Nebraska P, 1972.
- Konstant, David. *Lucrezio e la psicologia epicurea*. Milano: Vita e Pensiero, 2007.
- La Penna, Antonio. "Lettura della terza bucolica." In *Le Bucoliche. Lecturae Vergilianae*. A cura di Marcello Gigante. Napoli: Giannini, 1981.
- Landino, Cristoforo. *Comento sopra la Comedia*. A cura di Paolo Procaccioli. Roma: Salerno Editrice, 2016.
- Lombardo, Luca. *Boezio in Dante: la Consolatio philosophiae nello scrittoio del poeta*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2014.
- Lucrezio. *De rerum natura*. A cura di Cyril Bailey. Oxford: The Clarendon P, 1947.
- _____. *De rerum natura*. A cura di William E. Leonard. Madison: U of Wisconsin P, 1942.
- Maldina, Niccolò. "Le similitudini dantesche tra letteratura e predicazione. Il ruolo delle artes, in Dante e la retorica." In *Dante e la retorica*. A cura di Luca Marcozzi. Ravenna: Longo, 2017.
- Manetti, Roberta. "Rime di Antonio da Ferrara (Antonio Beccari) edite per il corpus testuale del Tesoro della Lingua Italiana delle Origini." *Bollettino dell'Opera del vocabolario italiano* 5 (2000): 251–356.
- Marino, Giovanni Battista. *Adone*. A cura di Emilio Russo. Milano: BUR, 2013.
- Marziano Capella. *Nozze di Mercurio e Filologia*. A cura di Ilaria Ramelli. Milano: Bompiani, 2001.
- Morini, Luigina. *Bestiari medievali*. Torino: Einaudi, 1996.
- Neckam, Alexander. *Sacerdos ad altare [Corpus Christianorum. Continuatio Medievales 227]*. A cura di Christopher J. McDonough. Turnholti: Brepols, 2010.
- Ovidio. *Metamorphoses*. A cura di Richard J. Tarrant. Oxford: Oxford UP, 2004.

- Pastore Stocchi, Manlio. "Boccaccio e Dante (e Petrarca)." In *Boccaccio editore e interprete di Dante, Atti del Convegno internazionale di Roma 28–30 ottobre 2013*. A cura di Luca Azzetta e Antonio Mazzucchi. Roma: Salerno Editrice, 2014.
- _____. "Petrarca e Dante." In *In aula ingenti memoriae. Ricerche petrarchesche*. Roma — Padova: Antenore, 2014.
- Petrarca, Francesco. *Bucolicum Carmen*. A cura di Luca Canali. San Cesario di Lecce: Manni, 2005.
- _____. *Canzoniere*. A cura di Ugo Dotti. Roma: Donzelli, 1996.
- _____. *Canzoniere*. *Rerum vulgarium fragmenta*. A cura di Rosanna Bettarini. Torino: Einaudi, 2005.
- _____. *Il codice degli abbozzi*. A cura di Laura Paolino. Milano — Napoli: Ricciardi, 2000.
- _____. *Postille del Virgilio Ambrosiano*. A cura di Marco Baglio et al. Roma — Padova: Antenore, 2006.
- _____. *Res Seniles*. A cura di Silvia Rizzo. Firenze: Le Lettere, 2009.
- _____. *Trionfi. Rime estravanganti*. A cura di Vinicio Pacca. Milano: Mondadori, 1996.
- Petrus Cellensins. *Epistolarium*. In *Patrologia Latina* 202. 1855
- Petrus Pictor, *Carmina. Nec non Petri de Sancto Audemaro Librum de coloribus faciendis* [*Corpus Christianorum. Continuatio Medievalis* 25]. A cura di Lieven van Acker. Turnholti: Brepols, 1972.
- Poliziano, Angelo. *Fabula di Orpheo*. A cura di Antonia Tissoni Benvenuti. Padova: Antenore, 1986.
- _____. *Stanze per la giostra*. A cura di Francesco Bausi. Messina: Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2016.
- Quirini, Giovanni. *Rime*. A cura di Elena M. Duso. Roma — Padova: Antenore, 2002.
- Ramelli, Ilaria. *Tutti i Commenti a Marziano Capella*. Milano: Bompiani, 2006.
- Rossi, Luca Carlo. "Presenze di Petrarca in commenti danteschi fra Tre e Quattrocento." *Aevum* 70 (1996): 441–76.
- Schultz, Celia E. "Latet Anguis in Herba: a Reading of Vergil's Third Eclogue." *American Journal of Philology* 124.2 (2003): 199–224.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. A cura di Kenneth Muir. Londra: Methuen, 1951.
- Sturm-Maddox, Sarah. "Petrarch's Serpent in the Grass: The Fall as Subtext in the Rime sparse." *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 13 (1983): 213–26.

- Tasso, Torquato. *Le Rime*. A cura di Bruno Basile. Roma: Salerno, 1994.
- Tizi, Marco. “Elementi di tradizione lirica nell’*Orlando Innamorato*: presenze e funzioni.” In *Narrare in ottave. Metrica e stile dell’Innamorato*. A cura di Marco Praloran e Marco Tizi. Pisa: Nistri-Lischi, 1988. 213–328.
- Tomazzoli, Gaia. “Nova quaedam insita mirifice transsumptio. Il linguaggio figurato tra le artes poetriae e Dante.” In *Le poetriae del medioevo latino. Modelli, fortuna, commenti*. A cura di Giancarlo Alessio e Domenico Losappio. Venezia: Edizioni Ca’ Foscari, 2018. 257–296.
- Trovato, Paolo. *Dante in Petrarca. Per un inventario dei Dantismi nei Rerum Vulgarium fragmenta*. Firenze: Olschki, 1979.
- Varchi, Benedetto. *Opere*. A cura di Antonio Racheli. Trieste: Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, 1859.
- Venturi, Luigi. *Le Similitudini dantesche: ordinate illustrate e confrontate*. Firenze: Sansoni, 1874.
- Venuti, Martina. “Lucano e Isidoro di Siviglia: storia di una corrispondenza di velenosi sensi.” *Incontri di Filologia Classica* 15 (2017): 181–209.
- Virgilio. *Gerogics*. A cura di Roger A. Mynors. Oxford: Oxford UP, 1990.
- Wacht, Manfred. *Concordantia in Lucretium*. Hildesheim — Zurigo — New York: Olms-Weidemann, 1991.
- Walther, Hans von. *Proverbia sententiaeque Latinitatis Medii Aevi: Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1963–1969.
- Zabughin, Vladimiro. *Virgilio nel Rinascimento italiano*. Bologna: Zanichelli, 1921.