

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 48, 2025

Angelo Poliziano: l'Orfeo-poeta

Angelo Poliziano: the Orpheus-poet

ANTONIO D'ELIA

ABSTRACT

Il saggio Angelo Poliziano: l'Orfeo-poeta analizza il percorso formativo della Fabula di Orfeo, soffermandosi sulla struttura versificatoria e sui processi di elaborazione del linguaggio poetico detto dal Poliziano in volgare. Esamina, poi, i vari passaggi del mito poliziano e tenta di ricostruire la ratio che ha mosso il poeta a riprendere la favola di Orfeo e Euridice ai fini della propria poetica. Lo studio si sofferma sul diretto richiamo sia ai classici, greco-latini, e sia alla tradizione italiana (da Dante al Petrarca, dal Boccaccio ai poeti del Quattrocento), con riferimento al tardogotico italiano.

In Angelo Poliziano: l'Orfeo-poeta I analyze the creative formation of the Fabula di Orfeo, with specific reference to its structure and Poliziano's development of a poetic style in Italian. In addition, I examine the various stages of Poliziano's myth in an attempt to reconstruct the motivation that prompted the poet to resort to the fable of Orpheus and Eurydice for his own poetic practice. The essay also considers Poliziano's use of Classical citations, be they Greek, Latin or Italian (from Dante to Petrarca, from Boccaccio to the poets of the Fifteenth-century), with reference to the late Gothic period in Italy.

PAROLE CHIAVE: amore, vita, morte, poesia

KEYWORDS: love, life, death, poetry

AUTORE

Antonio D'Elia insegna Letteratura italiana e Lingua e Grammatica italiana presso l'Università Mediterranea di Reggio Calabria. I suoi interessi scientifici si rivolgono primariamente all'analisi dell'opera e della poetica di Dante (con specifico riguardo alla Commedia) e alla letteratura medievale. Come pure al genere epistolare, alle teorie letterarie, alla letteratura del Cinquecento e del Seicento. Ha scritto sulla poesia religiosa italiana, su Ungaretti e Turolto. Ha pubblicato monografie e saggi su Dante e sulla critica letteraria.
antonio.delia@unirc.it

La *Fabula di Orfeo* del Poliziano ha suscitato nel corso dei secoli grande interesse, relato non solo all'aspetto contenutistico, che esso porge in alta sintesi ricreativa (tensione del poeta verso se stesso, verso il proprio ruolo di artista e verso la comunità politico-culturale nella quale vive), entro l'ampio dibattito che l'autore ingaggia tra percezione e attuazione del "godimento". Come pure continua denuncia del proprio ruolo "etico-estetico" e paideutico, ma anche sul versante specificatamente compositivo. Quest'ultimo legato al primo per le vicende redazionali, che hanno mobilitato riflessioni esegetiche importanti, ponendo l'accento sul fondativo moto di esecuzione della parola poliziana. La quale sa sottilmente gestire, tra lamento lirico e profonde invettive satiriche, anche di carattere politologico, l'intero verso.

Il laceramento di Orfeo del Poliziano (sulla scorta di una complessa tradizione-fonte classica ripresa dall'autore) avviene a causa di un "no" preciso: una dichiarazione dello stesso protagonista provocante il delirio delle Baccanti. Orfeo volgendosi verso la moglie Euridice, detenuta nell'Ade (dopo essere stata morsa da un serpente, a seguito dell'inseguimento del pastore Aristeo, che desiderava la fanciulla, la quale ne rifiutava le proposte di corteggiamento), blocca il processo vivificativo dell'amata. E Orfeo dopo aver convinto gli dei del regno dei morti a far tornare la fanciulla tra i viventi, promette che durante il cammino verso la terra per nessun motivo egli si sarebbe voltato a guardare la sposa: ecco il vincolo imposto al protagonista della *Fabula*. Vincolo rotto dallo stesso Orfeo e immesso quale chiave di volta per comprendere parte fondativa della poetica del Poliziano.

E prima di addentrarci nell'esamina dell'opera occorre porgere il percorso esecutivo delle sue fasi redazionali-strutturali.

Le varie ricostruzioni dei tempi di composizione e i plurimi significati che la *Fabula di Orfeo* del Poliziano¹ presenta, evidenziati dalla critica più avvertita, hanno allestito ampi dibattiti riguardanti anche gli articolati rapporti tra i personaggi della narrazione in versi, la persona del poeta e le sue vicende. È necessario muovere l'esamina, per una lettura che tenga il più possibile di conto quanto appena esposto, dalla datazione della *Fabula*, prima opera profana del teatro in volgare italiano.²

Varie sono le ipotesi proposte dagli esegeti: al 1472 il Bettinelli riporta la composizione dell'opera; Isidoro Del Lungo ha datato l'*Orfeo* al 1471 e il Picotti al 1480.³

¹A. POLIZIANO, *Fabula di Orfeo. Poesie Volgari*, Il voll., a cura di F. Bausi, Vecchiarelli Editore, Manziana 1997. Il testo della *Fabula* che utilizzeremo in questo studio, quando non esplicitamente riferito ad altra edizione, è quello curato dal Bausi nell'edizione appena citata. Per l'*Opera omnia* cfr. A. POLIZIANO, *Opera omnia*, a cura di I. Maier, Bottega d'Erasmus, Torino 1970-1971. Sulla *Fabula di Orfeo* ci permettiamo rinviare a A. D'ELIA, *L'Orfeo-Poliziano e le membra dilaniate del poeta*, «Rivista di Letteratura Tardogotica e Quattrocentesca», III, 2021, pp. 109-141.

²Sul teatro nel Quattrocento, all'interno di una vasta bibliografia, cfr. A. PEROSA, *Teatro umanistico*, Nuova Accademia, Milano 1965; cfr. *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, presentazione di G. Folena, Liviana, Padova 1970; M. PIERI, *La nascita del teatro moderno in Italia tra il XV e XVI secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1989; A. TISSONI BENVENUTI, M. P. MUSSINI SACCHI, *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, UTET, Torino 1983.

³Cfr. S. BETTINELLI, *Delle lettere e delle arti mantovane*, Mantova, Pazzoni 1774; I. DEL LUNGO, *Florentia. Uomini e cose del Quattrocento*, Firenze, Barbera 1867.

Quest'ultima data corrisponde al periodo nel quale il poeta risiedette presso la corte dei Gonzaga⁴ a seguito di un contrasto con Clarice Orsini, moglie di Lorenzo de' Medici, il cui motivo non è ancora ben chiaro (quasi sicuramente per i metodi pedagogici poliziane attivati nell'educazione di Piero e Giovanni):⁵ contrasto avvenuto subito dopo la congiura dei Pazzi (26 aprile 1478).⁶ Sappiamo che il Poliziano aveva soggiornato con Clarice e i figli di quest'ultima prima a Pistoia e poi presso la villa medicea di Cafaggiolo.

Periodo complesso per il poeta, il quale è rivolto ad un maggiore esercizio sui classici e, assieme, ad una profonda rivisitazione intellettuale e spirituale del proprio io. E, senz'altro, il burrascoso rapporto con Clarice e le tensioni con Lorenzo non avviano itinerari di immediate distensioni per il suo animo e per la sua ragione: egli è preso da malinconia, da tedio e da grande tumulto.

È tempo, questo, anche di forti scontri e disordini in Firenze dovuti, da una parte, alla guerra tra la città medicea e lo Stato Pontificio, Urbino e Napoli, e, dall'altra parte, alle conseguenze di una grave pestilenza.⁷ Successivamente, il poeta dimorò

⁴ Cfr. G. B. PICOTTI, *Ricerche umanistiche*, La Nuova Italia, Firenze 1955, pp. 87-120.

⁵ «La rottura con Clarice Orsini [...] si verifica in effetti all'inizio del mese di maggio del 1479; il giorno 6, il poeta si affretta a comunicare l'accaduto al suo signore, rivolgendosi in questi termini: "Magnifico mi Domine, Io sono qui a Careggi, partito di Cafaggiuolo per comandamento di madonna Clarice. La cagione et il modo di questa mia partita, desiderrei, anzi vi chieggo di grazia, di potervela dire a bocca; perché è cosa pur lunga. Credo, quando m'avete udito, vi accorderete che io non abbi tutto il torto". L'auspicato confronto con Lorenzo, stando ai fatti non molto fruttuoso, avverrà solo a giugno; intanto Poliziano vivrà mesi di solitudine, interrotti l'anno seguente con il viaggio nel nord Italia. Il 25 maggio Poliziano si rivolge a Lucrezia [Tornabuoni]; egli la ringrazia per l'attività svolta di intermediaria tra lui e Lorenzo, ma, visto il periodo convulso, preferisce evitare di illudersi: "io conosco che questo non è tempo di chiedere nulla, sì per il temporale, e sì perché mi potrebbe esser detto: tu hai pur troppo". Il 18 di giugno, lo scrittore domanda ancora alla donna di cercare di persuadere il figlio a riconsiderare le proprie posizioni. L'angoscia per la freddezza dimostrata dal signore mediceo, l'insistenza palesata da Poliziano, a dispetto dei toni pazienti contenuti nella missiva del mese precedente, la drammatica incertezza sul comportamento da assumere sono condensate in un breve passaggio: "e pure vi prego tracciate il pensiero di Lorenzo, per vedere se io m'ò armare da giostra o pur da battaglia. Credo vi sarà facile: et io sarò sempre d'accordo col comandamento e volere di Lorenzo". Il poeta durante il periodo di isolamento attese alla traduzione di Epitteto. La dedica dell'opera al medesimo Lorenzo e una lettera di accompagnamento inviata a Bartolomeo Scala da Fiesole (1 agosto 1479) fanno da corona alle missive appena evocate. Poliziano nella dedica sottolinea l'importanza di studiare il manuale redatto da un filosofo "*animi perturbationibus tutus inviolabilisque*". La conformità dell'opera alla stagione di precarietà e incertezze corrente viene esplicitata al termine dell'argomentazione: "*hic enim unus est liber, nisi me opinio fallit, qui et naturae isti tuae ad magna quaedam semper atque ardua excitatae, et his tam duris temporibus, quibus te undique fortuna exercendum accepit, maxime omnium conveniat*". Poliziano, invece, confessa nella lettera allo Scala che l'aspirazione a raggiungere un grado di sereno distacco affine a quello professato da Epitteto si scontra con le calamità del presente. L'unico argine a tale minaccia – definita, quasi come nell'*Orfeo*, "*temporum turben*" – è garantito dallo studio della filosofia e della letteratura», M. BOSISIO, *Proposta per la Fabula di Orfeo di Poliziano: datazione, lettura tematica, occasione di rappresentazione*, in «Rivista di Studi Italiani», XXXIII, 2015, 1, pp. 121-122.

⁶ La controversia ci è nota a seguito di una missiva, datata 21 aprile, spedita a Carlo Canale da Gian Pietro Arrivabene, segretario del cardinale: cfr. G. B. PICOTTI, *Ricerche umanistiche* cit., pp. 95-96.

⁷ È il periodo della traduzione dell'*Enchiridion* di Epitteto, dei *Problemata* dello pseudo Alessandro di Afrodisia e delle plutarchiane *Amatoriae narrationes*. Poliziano si rifiutò di accompagnare a Napoli

quasi certamente tra Bologna, Padova, Verona, Venezia e in particolare a Mantova (1478-1480). Sarebbe questo, secondo alcuni studiosi, come già riferito, il periodo di composizione dell'*Orfeo* commissionatogli dal cardinale mantovano Francesco Gonzaga.

La Tissoni Benvenuti, tuttavia, non accetta tale proposta, affermando che proprio in questo frangente storico la corte gonzaghesca si trovava in lutto a causa della morte (14 ottobre 1479) di Margherita, moglie di Federico.⁸ Non solo, il 12 giugno 1478 era venuto a mancare il marchese Ludovico III, padre del cardinale, e per tale motivo il lutto si sarebbe prolungato sino al 1479. Non in ultimo, lo stesso cardinale fu indicato, a seguito della Congiura, quale nemico dei Medici, e, pertanto, il Poliziano non avrebbe collaborato con i Gonzaga. A ciò si aggiunga un altro dato importante: il 21 ottobre 1483 morì il cardinale, costituendo tale data un termine di riferimento ineludibile ai fini della ricostruzione operata per una più attenta e completa verifica cronologica dell'opera.

La Tissoni Benvenuti rileva parimenti come il poeta avesse con il cardinale un rapporto mecenatizio, che si sarebbe instaurato precedentemente all'ultimo soggiorno al quale abbiamo fatto riferimento. Sembra inverosimile, dunque, che il cardinale avesse voluto che il Poliziano scrivesse l'*Orfeo* nel periodo di lutto in cui versava la corte gonzaghesca.

La studiosa, entro un'ampia profilassi del contesto storico e mediante attento studio filologico, non accetta come data di composizione il 1480.

Il discorso dell'esegeta va a riorganizzare il groviglio cronologico seguendo un percorso assai convincente, che sfocia in una serie di proposte accreditate da una plurima lettura (storico-sociale-politico-testuale) unitamente all'analisi delle relazioni, già accennate, tra la persona del poeta e il Magnifico.

È rilevante, ai fini del discorso intrapreso, l'esamina della dedica dell'opera. Da essa ci muoviamo per meglio riordinare le coordinate temporali e le ipotesi più rilevanti in merito alla datazione.

La *Fabula di Orfeo* (questo è il titolo trádito) venne donato, come è noto, a Carlo Canale,⁹ di nobili origini, sodale del cardinale mantovano e suo cameriere. E l'esame attento della dedica riconduce il processo compositivo dell'opera poliziana ad esercizi mimetico-retorici ripresi soprattutto da Stazio, del quale il Poliziano è avvertito conoscitore:

Lorenzo per definire i termini di pace con Ferdinando I, e, probabilmente, a causa di ciò, i rapporti tra i due andarono peggiorando. In riferimento a questo particolare periodo e ai modelli di ripresa dei codici-modelli in relazione a *Amatoriae narrationes* cfr. il fondamentale C. MALTA, *Le Amatoriae Narrationes del Poliziano*, in «*Laurentia Laurus*». Per Mario Martelli, a cura di F. Bausi, V. Fera, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, Messina 2004, pp. 161-210.

⁸ Cfr. A. TISSONI BENVENUTI, *Il viaggio d'Isabella d'Este a Mantova nel giugno del 1480 e la datazione dell'Orfeo del Poliziano*, in «*Giornale storico della letteratura italiana*», CLVIII, 1981, pp. 368-383.

⁹ Cfr. F. BAUSI, *Commento all' Epistola*, nn. 1 e 2, in A. POLIZIANO, *Fabula di Orfeo. Poesie Volgari*, vol. II cit., p. 144.

La presenza delle stesse argomentazioni in Stazio e nel Poliziano – l’invocare l’occasionalità e la rapidità della composizione (fino nella stessa precisazione cronologica: biduo “in un tempo di dua giorni”); il richiedere la testimonianza degli amici sulle difficili circostanze della composizione contro i critici malevoli; il dover accettare una diffusione dell’opera già avvenuta in sostanza da parte dei committenti o dedicatari, alla volontà dei quali l’autore deve arrendersi – non può essere casuale. [...] il Poliziano insiste [...] sia nel commento alle *Sylvae* sia nella *praelectio* allo stesso corso, l’*Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis*, dove prende le difese dell’opera di Stazio contro coloro che, sulla base delle perplessità dell’autore, giudicavano le *Sylvae* indegne di studio [...].

La perplessità di Stazio verso la propria opera è spiegata come fatto comune a molti scrittori – addirittura Virgilio – tra i quali il Poliziano si include passando improvvisamente alla prima persona plurale [...] e può avere origini diverse, ma perlopiù nasce da una istintiva diffidenza dell’autore verso opere nate rapidamente per una felice improvvisa ispirazione, che non gli sono costate la fatica della lima: il che non vuol dire che non siano emendate ed eleganti, perché anzi la lima spesso non migliora ma corrode, oppure provoca un deleterio eccesso di eleganza formale. [...] le *Sylvae* [...] sono per loro natura testi privilegiati di poesia perché possono corrispondere di misura al *subitus calor* [...].

Il *subitus calor* è quindi condizione indispensabile alla poesia [...]. Ne deriva che prendere a modello per la lettera-prefazione alla *Fabula di Orphee* la lettera di Stazio premessa al primo libro delle *Sylvae*, e sottolineare, come Stazio fa, l’occasionalità e la rapidità della composizione significa per il Poliziano dichiarare l’autenticità dell’ispirazione e l’importanza dell’opera, non scusarne la casualità e i difetti dovuti alla fretta, come finora si è creduto.

La *Fabula di Orphee*, come le *Sylvae* di Stazio, è frutto genuino del “*subitus calor*”.¹⁰

Nel marzo del 1480 il poeta aveva scritto una lettera con la quale chiedeva a Lorenzo di poter far ritorno a Firenze: sappiamo che il Poliziano fece rientro nella città medicea nella primavera dello stesso anno; e tra maggio e agosto prese possesso della cattedra di eloquenza greca e latina presso lo *Studium* fiorentino:¹¹

Viene riportato, infine, un indizio testuale: l’ode latina stesa da Poliziano in onore del cardinale risulta imitata in diversi passaggi della seconda egloga di Girolamo Benivieni, rivolta a Giovanni Pico della Mirandola. La partenza del dedicatario

¹⁰ A. TISSONI BENVENUTI, *La lettera a Carlo Canale*, in ID., *L’Orfeo di Poliziano. Con il testo critico dell’originale e delle successive forme teatrali*, Antenore, Padova MCMLXXXVI, pp. 6-10.

¹¹ Cfr. *Epistole inedite di Angelo Poliziano*, a cura di L. D’Amore, Stabilimento Tipografico M. d’Auria, Napoli 1909.

da Firenze entro la fine del 1479 costituisce un *terminus ante quem* di composizione dell'egloga. L'*Orfeo*, pertanto, doveva essere conosciuto a Firenze già nel 1479 e sarebbe stato elaborato prima del viaggio a Mantova.¹²

E nella missiva apologetica rivolta al Magnifico, il Poliziano «non si sente in obbligo di discolarsi per essersi recato a Mantova e aver frequentato Francesco Gonzaga. Inoltre ricordiamo che se il cardinale seguirà gli ordini di papa Sisto IV, il marchese Federico, padre di Francesco, rimarrà schierato con Firenze».¹³

Soffermiamoci dettagliatamente sulla lettera dedicatoria:

Solevano i Lacedemonii, umanissimo messer Carlo mio, quando alcuno loro figliuolo nasceva o di qualche membro impedito o delle forze debile, quello esponere subitamente, né permettere che in vita fussi riservato, giudicando tale stirpa indegna di Lacedemonia. Così desideravo ancora io che la fabula di Orfeo, la quale a requisizione del nostro reverendissimo Cardinale Mantuano, in tempo di dua giorni, intra continui tumulti, in stilo vulgare perché dagli spettatori meglio fusse intesa avevo composta, fussi di subito, non altrimenti che esso Orfeo, lacerata: conoscendo questa mia figliuola essere qualità da far più tosto al suo padre vergogna che onore, e più tosto atta dargli maninconia che allegrezza. Ma vedendo che e voi e alcuni altri troppo di me amanti, contro alla mia volontà in vita la ritenete, conviene ancora a me avere più rispetto allo amor paterno e alla volontà vostra che al mio ragionevole istituto. Avete però una giusta escusazione della volontà vostra, perché essendo così nata sotto lo auspizio di sì clemente Signore, merita essere esempta da la comun legge. Viva adunque, poi che a voi così piace; ma bene vi protesto che tale pietà è una espressa crudeltà, e di questo mio iudizio desidero ne sia questa epistola testimonio. E voi che sapete la necessità della mia obediencia e l'angustia del tempo, vi priego che con la vostra autorità resistiate a qualunque volessi la imperfezione di tale figliuola al padre attribuire. Vale.¹⁴

L'opera obbedirebbe, per paradossale che possa apparire, ad uno schema che non segue regole precise; e il *subitus calor*, del quale si è fatto cenno, diventerebbe il perno di gestione dell'intero modulo lirico: l'apparente rompere le regole sarebbe la regola fondativa della composizione.

Nell'esamina dell'epistola dedicatoria effettuata dal Carrai, il sintagma «intra continui tumulti»¹⁵ potrebbe darci significativo indizio di svolta: i tumulti sarebbero «quelli del carnevale o comunque della festa che aveva dato occasione alla composizione».¹⁶

¹² M. BOSISIO, *Proposta per la Fabula di Orfeo di Poliziano* cit., p. 117.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Il testo della lettera (*Angelo Poliziano a messer Carlo Canale sua salute*) proviene da A. POLIZIANO, *Fabula di Orfeo* cit., p. 45.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ S. CARRAI, n. 6 a *Angelo Poliziano a messer Carlo Canale suo salute*, in A. POLIZIANO, *Stanze. Fabula di Orfeo*, a cura di S. Carrai, Mursia, Milano 1988, p. 139.

Ma se si esclude, come ormai l'attenta esegesi fa, una rappresentazione dell'opera negli anni di lutto citati, e, quindi, si rifiuta la composizione dell'*Orfeo* vicina al periodo della Congiura, la verifica, vagliata dalla Tissoni Benvenuti, dei rapporti tra Poliziano, il Magnifico e il Cardinale mantovano, passanti per un personaggio corrispondente al nome di Baccio Ugolino, sodale dei protagonisti dei quali discorriamo, sembra essere un decisivo motivo di indagine sfociante in risvolti credibili d'analisi.

Tale relazione viene segnalata da richieste di accreditamento del Poliziano coinvolgenti l'ambito curiale-ecclesiastico: richieste formulate dal poeta, prima per un parente, affinché quest'ultimo potesse ottenere i benefici relati alla chiesa di Cintoia, e, successivamente, per la propria persona, affinché potesse conseguire la prioria di San Paolo a Firenze. E, pertanto, vengono investiti sia il Magnifico che il Baccio affinché aiutino a soddisfare le istanze del Poliziano presso la curia.

La Tissoni Benvenuti ricorda come lo stesso Lorenzo in quel periodo interessasse amici in ambito romano perché il fratello Giuliano venisse creato cardinale. Ed in più, veniamo a conoscenza, dagli studi attenti dell'ambiente cortigiano e degli spettacoli organizzati nel Quattrocento,¹⁷ che proprio Baccio si era prestato ad interpretare un Orfeo durante il banchetto, voluto dal cardinale di San Sisto, in onore di Eleonora d'Aragona, a Roma, nel giugno del 1473. Il Baccio si qualifica tanto per Poliziano che per il signore di Firenze uomo vicino alla corte pontificia.

Altro importante segnale è la relazione, già accennata, tra l'egloga del Benivieni, rivolta a Giovanni Pico della Mirandola, a seguito del soggiorno fiorentino di quest'ultimo, datata dagli studiosi all'anno 1479, e l'*Orfeo*: «soprattutto della parte bucolica, la *Canzone* di Aristeo e la *gratulatio* di Mopso». ¹⁸ Sarebbe, questa, una prova ineludibile dell'omaggio del Benivieni al Poliziano, che compone in volgare. Ciò verrebbe sostenuto anche da altra indicazione: la lettera XXIX del I libro dell'epistolario di Pico «diretta al Poliziano, che si apre con un ricordo di un soggiorno fiorentino essendo egli "pene puer" [...] per gli studiosi si tratta di quello del '79, quando in effetti Pico aveva 16 anni». ¹⁹ Da tale informazione e da altri riferimenti presenti in epistole del Pico e del Poliziano si registra l'aperta ammirazione anche per l'opera in volgare del poeta; e, pertanto, assume alta credibilità il fatto che il giovane Pico avesse conosciuto, prima della sua partenza da Firenze, l'*Orfeo*. Il quale sarebbe stato noto anteriormente al viaggio del poeta nell'area settentrionale.

Non possiamo e non dobbiamo tralasciare altra indicativa questione relata alla stampa dell'*Orfeo*, la quale sarebbe stata concessa senza un'adeguata revisione del Poliziano, così come il poeta stesso ci informa.²⁰

¹⁷ Cfr. C. FALLETTI, *Le feste per Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara (1473)*, in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di R. Guarino, Il Mulino, Bologna 1988, pp.121-140.

¹⁸ A. TISSONI BENVENUTI, *I tempi della composizione*, in ID., *L'Orfeo di Poliziano* cit., p. 66.

¹⁹ Ivi, p. 67.

²⁰ Cfr. la n. 10 di questo studio nonché la stessa *Lettera dedicatoria* dell'opera *ut supra* riportata.

Da notare, ancora, una relazione stretta tra *Orfeo* e *Stanze*: vi sarebbe addirittura una identità di temi tra l'inizio delle *Stanze* e la *Fabula*, così com'è stata posta da importanti esamine.

Il poemetto strutturato in due libri (composti, rispettivamente, da 125 e 46 ottave), fu scritto, come è ben noto, per festeggiare gli accordi tra Venezia, Milano e Firenze, con la successiva inclusione, nella lega, del papato e la gloria nelle giostre dei due fratelli Lorenzo (quest'ultimo aveva meritato la vittoria nel 1469 ed era stato celebrato tra gli altri da Luigi Pulci) e Giuliano de' Medici, vincitore, in piazza di Santa Croce, il 29 gennaio 1475. L'opera, pertanto, sarebbe da datare tra il 1475 e il 1478.²¹

Il Poliziano rileva gli elementi tematico-compositivi, propri della giostra, dal Pulci, e immette nel processo formulativo della sua opera la tradizione classica (Virgilio, Ovidio, Claudiano, Stazio) con gli autori in volgare (stilnovisti, Dante, Petrarca, Boccaccio).

Al tema encomiastico dell'elogio di Giuliano si affianca la narrazione dell'amore platonico di quest'ultimo per una donna fiorentina, Simonetta Cattaneo, moglie di Marco di Piero Vespucci.

L'opera venne modificata nel 1476 a causa della morte improvvisa di Simonetta, avvenuta il 26 aprile. Ma anche a causa della Congiura, come sostengono altri studiosi.

Terminus post quem è la data della Giostra vinta da Giuliano il 29 gennaio 1475 e la morte di quest'ultimo nella Congiura diventa *terminus post quem non*.²²

Il porre negli anni antecedenti al 1480 tanto la gran parte della produzione latina che quella in volgare del poeta, in specifico le *Stanze* e l'*Orfeo*, diventa decisivo per comprendere moduli, tematiche, indirizzi e scelte ideologico-compositive ai quali il Poliziano giunge da un lungo percorso formativo. E, assieme, è da notare come il rifiuto della maggior parte della critica di distinguere una produzione giovanile da una matura corrisponda alla necessità di reperire vie plausibili per sondare l'accreditamento dell'*Orfeo* a prima del 1480. Tale data, individuata quale spartiacque tra i due momenti, quello della produzione latina da quello in volgare, risulterebbe, dunque, elemento funzionale al nostro discorso sulla *Fabula*:

Formulata in termini così rigidi, una simile tesi non è ovviamente sostenibile: lo dimostrano, a tacer d'altro, le quattro *Silvae* latine, che, composte tra il 1482 e il 1491, costituiscono l'opera poetica più ambiziosa del Poliziano; e lo dimostra, ancor più, il carattere profondamente unitario della cultura e della personalità poliziana, emerso con chiarezza in questi ultimi anni, soprattutto grazie alla pubblicazione di testi chiave quali i "commenti" (alle *Selve* di Stazio, alle *Satire* di Persio, ai *Fasti* di Ovidio, alle *Georgiche* di Virgilio, all'epistola ovidiana di Saffo a Faone, al carme *De rosis*, all'*Andria* di Terenzio) redatti da Poliziano per i suoi corsi universitari.

²¹ Sulle date di composizione delle *Stanze* e sull'interruzione dell'opera cfr. G. GORNI, *Novità su testo e tradizione delle 'Stanze' di Poliziano*, in «Studi di Filologia Italiana», XXXIII, 1975, pp. 241-264.

²² Cfr. A. PEROSA, *Introduzione* a A. POLIZIANO, *Sylva in scabiem*, a cura di A. Perosa, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1954, p. 12 e A. TISSONI BENVENUTI, *I tempi della composizione* cit., n. 30, p. 68.

E, tuttavia, un attento esame della produzione poliziana, anche alla luce delle più recenti acquisizioni critiche e filologiche, rivela che quella tesi, almeno in parte e almeno sotto certi aspetti [...] trova conferma nei fatti, ossia nel reale svolgimento dell'attività culturale del Poliziano. Non c'è dubbio, infatti, che gran parte della produzione poetica poliziana, tanto latina quanto volgare, si collochi in anni precedenti al 1480. In ambito latino, appartengono a questa fase giovanile opere quali la versione dei libri II-V dell'*Iliade* [...] l'ode *Puella*, l'epistola in distici a Bartolomeo Della Fonte, il grande epicedio in morte di Albiera degli Albizi, la *Sylva in scabie*, buona parte degli epigrammi e delle elegie (inclusa quella, celeberrima, *In violas*); restano fuori [...] le *Silvae*, ma è indubbio che esse presentino caratteristiche del tutto particolari e in buona misura eccezionali, tali non solo da differenziarle nettamente dalle prove poetiche dei primi anni, ma anche da collocare, per così dire, al confine fra i territori diversi della poesia, della filologia, della critica letteraria e della pedagogia.

In area volgare, devono essere ascritte al primo periodo le *Stanze per la giostra* (1475-78), ma anche la *Fabula di Orfeo* [...]. Strutturalmente [le *Stanze per la giostra*] sono divise in due libri, rispettivamente, 125 e 46 ottave [...]. Attraverso l'esperienza del giovinetto Iulio, viene infatti narrata nelle *Stanze* la vicenda universale ed eterna di ogni uomo, che è chiamato ad innalzarsi al di sopra della vita sensuale, attingendo i più alti livelli della vita attiva (o civile) e di quella contemplativa.²³

Pertanto, le due opere vengono riferite ad un simile periodo compositivo: la Tissoni Benvenuti propone un raffronto tra esse rivelando un'ottava (*Stanze* I. 14 e *Orfeo* 277-278) di carattere misogino, che promuoverebbe corrispondenze fondative riguardanti i due testi poetici.

Entriamo, così, nel vivo della *Fabula*, svolgendo un cammino, a ritroso, di recupero di dati impliciti al testo. Soffermandoci ancora sul periodo e sulle cause di composizione dell'opera presa in esame.

Il carattere carnascialesco dell'*Orfeo* è riposto nell'evidente laceramento delle carni del protagonista da parte delle Baccanti e nell'invitatorio drammaticamente gaudente di quest'ultime ai lettori-convenuti affinché festeggino Bacco e ne lodino il potere sensuale.

Proprio Orfeo infrange il divieto, come detto, prima che la coppia raggiunga l'uscita del regno degli Inferi. Lo sposo, avendo posto lo sguardo all'indietro, rivolgendosi alla fanciulla, ha condannato Euridice per sempre:

MERCURIO annunziatore della festa:
Silenzio. Udite. E'fu già un pastore
figliuol d'Apollo, chiamato Aristeo.
Costui amò con sì sfrenato ardore

²³ F. BAUSI, *Introduzione* a ANGELO POLIZIANO cit., pp. V-XI.

Euridice, che moglie fu di Orfeo,
5 che sequendola un giorno per amore
fu cagion del suo caso acerbo e reo:
perché, fuggendo lei vicina all'acque,
una biscia la punse; e morta giacque.
10 Orfeo cantando all'Inferno la tolse,
ma non poté servir la legge data,
ché' l poverel tra via dietro si volse
sì che di nuovo ella gli fu rubata:
però ma' più amar donna non volse,
e dalle donne gli fu morte data.

Da ciò la disperazione di Orfeo, il quale, muovendo da invettive di carattere misogino, giunge alla proclamazione dell'amore efebico e omosessuale. Il motivo della cacciata di Saturno e della fine dell'età aurea accorpa il sintagma pudicizia-amore-castità-eros; modulo, questo, che ha ascendenze classiche, riprese anche da Cecco d'Ascoli, dal Boccaccio, da Rossello Rosselli e da altri autori.²⁴

Il tema omosessuale, largamente impiegato nelle opere classiche e utilizzato entro un'attenta azione censoria fino al Medioevo, manifesta in ambito quattrocentesco la volontà non solo di un recupero antiquario del tema in questione, ma anche un motivo ulteriore di *curiositas* da parte del pubblico-spettatore, il quale veniva allettato con raffinata descrizione, come lo stesso poeta annota nel suo incunabolo ovidiano:

pueros amandi auctor Thracibus Orpheus. [...]. Nell'espressione così libera di questo amore, e per di più in volgare e di fronte ad un pubblico [...] è da vedere più che l'ovvio riferimento autobiografico e la sicurezza di una consonanza da parte degli spettatori, la spavalderia concessa dal recupero antiquario. L'esistenza di modelli antichi nobilita il tema e ne autorizza l'espressione pubblica.²⁵

Le Baccanti avvertite da tale sprezzante rifiuto dilaniano le carni di Orfeo:

ORFEO

Qual sarà mai sì miserabil canto
che pareggi il dolor del mie gran danno?
O come potrò mai lacrimar tanto
ch'i' sempre pianga el mio mortale affanno?
265 Starommi mesto e sconsolato in pianto
per fin ch'e' cieli in vita mi terranno:

²⁴ Cfr. A. TISSONI BENVENUTI, *Il mito di Orfeo*, in ID., *L'Orfeo di Poliziano* cit., pp.71-88 e cfr. A. LANZA, *Rossello Rosselli*, in *Lirici Toscani del Quattrocento*, voll. II, a cura di A. Lanza, Bulzoni, Roma 1973-1975, pp. 429-432.

²⁵ A. TISSONI BENVENUTI, *Il mito di Orfeo* cit., pp.79-80.

e poi che sì crudele è mia fortuna,
già mai non voglio amar più donna alcuna.

Da qui innanzi vo'côr e' fior novelli,
270 la primavera del sesso migliore,
quando son tutti leggiadretti e snelli:
quest'è più dolce e più soave amore.
Non sie chi mai di donna mi favelli,
po'che mort'è colei ch'ebbe 'l mio core;
275 chi vuol commercio aver co' mie' sermoni
di femminile amor non mi ragioni.

Quant'è misero l'uom che cangia voglia
per donna o mai per lei s'allegra o dole,
o qual per lei di libertà si spoglia
280 o crede a suo'sembianti, a suo parole!
Ché sempre è più leggier ch'al vento foglia
e mille volte el dì vuole e disvole;
segue chi fugge, a chi la vuol s'asconde,
e vanne e vien come alla riva l'onde.

285 Fanne di questo Giove intera fede,
che dal dolce amoroso nodo avinto
si gode in cielo il suo bel Ganimede;
e Febo in terra si godea Iacinto;
a questo santo amore Ercole cede
che vinse il mondo e dal bello Ila è vinto:
conforto e maritati a far divorzio,
e ciascun fugga el femminil consorzio.

UNA BACCANTE:

Ecco quel che l'amor nostro disprezza!
O, o, sorelle! O, o, diamoli morte!
295 Tu scaglia il tirso; e tu quel ramo spezza;
tu piglia o sasso o fuoco e gitta forte;
tu corri e quella pianta là scavezza.
O, o, facciam che pena el tristo porte!
O, o, caviangli il cor del pecto fora!
300 Mora lo sclerato, mora! mora!

Torna la BACCANTE colla testa di Orfeo e dice:

O, o, O, o, mort'è lo sclerato!
Euoè! Bacco, Bacco, i' ti ringrazio!

Per tutto 'l bosco l'abbiamo stracciato,
 tal ch'ogni sterpo è del suo sangue sazio.
 305 L'abbiamo a membro a membro lacerato
 in molti pezzi con crudele strazio.
 Or vadi e biasimi la teda legittima!
 Euoè Bacco! accepta questa vittima!

La critica da secoli, come accennato, si è interrogata sul senso di tale scelta-conclusione, giunta al Poliziano attraverso le fonti greco-latine, che avevano trovato prolifiche attuazioni, in altrettante plurime esecuzioni, generanti, già in epoca classica, diversificate trame inventive del mito.

I «dua giorni» di composizione dell'*Orfeo* potrebbero riferirsi non solo al tempo di strutturazione dell'opera, ma anche all'immissione del processo formulativo del canto, che apparentemente viene a qualificarsi come partorito in fretta, nei e per i «tumulti»: tale procedura si riferirebbe al transito da uno stadio spirituale-intellettuale ad uno eminentemente carnale, e viceversa.

Il tumulto è dovuto ed è esso stesso generato dal cambiamento dello stato delle cose, riferibile e al carnevale e al passaggio da un tipo di amore-passione ad un altro; ma è anche da collegarsi ad un avvenimento assai importante (probabilmente un fatto politico, come pure personale, riferibile, quest'ultimo, al dissidio con Clarice Orsini), che, pertanto, avrebbe sovvertito repentinamente lo stato delle cose.²⁶

²⁶ «È difficile che la pur convulsa festività in questione potesse essere descritta con un termine così impegnativo, tecnico, accentuato, del resto, dall'aggettivo "continui". Il richiamo ai "tumulti" deve essere riferito, come Poliziano sostiene, all'intero percorso di scrittura, durato metaforicamente "dua giorni". Quindi, è ragionevole credere che i "tumulti" non si fossero protratti per pochi giorni, bensì alcune settimane, se non mesi. Cerchiamo di scandagliare, attraverso una rapida rassegna, l'utilizzo del vocabolo all'interno del *corpus* polizianesco. Poliziano, che lo impiega in contesti militari o affini, ne fa un uso sporadico. E ciò costituisce già in partenza un indizio significativo, poiché evocato solo in situazioni precise. Lo scrittore vi ricorre in sei occasioni lungo la traduzione dei libri II-V dell'*Iliade* (1469-1474)⁵⁵. Nel secondo libro viene descritta l'assemblea degli Achei convocata da Agamennone nel pieno del fervore e dell'agitazione (II, 94): "*et magno coeunt strepitante tumultu*". Poliziano volge in latino il verbo greco "τερήχαι" (perfetto indicativo di "ταράσσω", "sconvolgere, gettare il disordine"). Ettore, verso la conclusione del libro, scioglie l'adunata dei soldati troiani affinché possano attaccare subito i nemici; lo strepito dell'esercito viene così sintetizzato (II, 826-828): "*concilium solvit, populumque impellit ad arma. / Panduntur portae; ruit inflammata iuventus / effera Teucrorum, magnosurgente tumultu*". Nel quarto libro Agamennone passa in rassegna i soldati per galvanizzarli; in alcuni frangenti è costretto a intervenire per correggere comportamenti poco coraggiosi, in altri – come per il caso di Menesteo, di Odisseo e dei Cefelleni, pronti a combattere sebbene non sia ancora stato emanato il "*belli [...] tumultus*" (IV, 371; cfr. il greco "ἀντή") – osserva con orgoglio le truppe. Pochi versi più avanti il "*tumultus*" indica il fragore, "ὄρουμαγδός", generato dall'attrito delle armi sugli scudi (IV, 506). Nel libro successivo – oltre a un'occorrenza analoga a IV, 371, che si può leggere a V, 398 – segnaliamo un passaggio in cui Ettore si scaglia contro i nemici grazie al sostegno di Ares ed Eniò, dea della guerra, la quale "*funestum infelix pugnae gerit [...] tumultum*" (V, 689). Il lessema ricorre altresì nelle *Silvae* (1482-1486): nella terza (*Ambra*, v. 299), di argomento iliadico, l'indovino Tiresia espone "*irarum causas et trepidique tumultus*"; in seguito, Poliziano elogia Omero, che ha insegnato all'umanità come uno spirito forte possa superare i "*tumultus*", le tempeste della vita (v. 552). Nella quarta (*Nutricia*, v. 27), dedicata all'origine e agli effetti della poesia, il termine viene impiegato in un'accezione diversa, poiché il "*tumultus*" che alberga nell'animo trepidante del poeta esprime il

E, non in ultimo, il termine tumulto si riferirebbe anche, o soprattutto, alla conversione da un tipo di scelta poetico-formale ad un'altra; conversione inglobante i motivi suddetti.

E dal momento che non si può separare l'arte dalla vita, l'intera modalità poetico-biografica poliziana risente fortemente degli influssi-tumulti conducenti alla svolta subita e, assieme, costruita (qui nel senso di voluta dal poeta) con intensa sofferenza negli anni 1478-1479:

Sulla base dell'*usus scribendi* dell'autore, possiamo affermare che il vocabolo 'tumulto/*tumultus*' viene usato in contesti ben definiti. Poliziano nella traduzione omerica, nelle *Silvae* e nel *Commentarium* ne fa un utilizzo pressoché specialistico, settoriale. L'eventualità che pure il termine riscontrato nella dedica all'*Orfeo* sia da ascrivere alla Congiura dei Pazzi e, più in generale, al contesto di turbamento a esso conseguente – come sembra delineato in alcune missive ("morìe e guerre, e dolore del passato e paura dell'avvenire", "temporale") e nell'*Epicteti stoici Enchiridion* ("durum tempus", "temporum turben") – suggerisce di collegare il 'tumulto' a un campo semantico preciso; l'ulteriore specificazione aspettuale ('continui') sembra giusto sottintendere agli sconvolgimenti politici e personali occorsi nel biennio 1478-1479.²⁷

furor tipico del vate ispirato dalla divinità. Il raffronto più stringente sembra da istituirsi con il *Coniurationis commentarium*, compendio propagandistico vergato da Poliziano sui terribili giorni della congiura fiorentina. Il poeta elabora una prima versione, dalla finalità e dimensione pamphlettistica, e la fa pubblicare alla fine del medesimo 1478 (Firenze, Tedesco); una seconda edizione, contraddistinta da numerose varianti, verrà stampata due anni dopo (Roma, Bulle). Poliziano vi descrive la casata dei Medici come apprezzata da "*omnes boni*", laddove la famiglia Pazzi sarebbe stata "*civibus plebique iuxta invisa*". Lo scrittore, in seguito al racconto dell'uccisione di Giuliano e al ferimento di Lorenzo presso il Duomo, glossa in questo modo (33, 7-10): "*videre erat tumultuantem populum, viros mulieresque, sacerdotes, pueros, fugitantem passim quo pedes vocarent. Omnia fremitu plena et gemitu, nihil exaudiri tamen expressae vocis: fuere et qui crederent templum corruere*". Il punto di maggior *pathos* del *Commentarium*, in cui la disperazione e la paura vengono trasferite nelle reazioni scomposte e a volte irrazionali della popolazione, è marcato dal participio *tumultuans*. Se la gravità storica dell'avvenimento provocò nel poeta, non ancora ventiquattrenne, un comprensibile *tumultus* interiore, risultano parimenti documentati dalla sua corrispondenza gli effetti "continui" di tale crisi. [...] Il 24 agosto del 1478 Poliziano scrive a Lorenzo, cui non cela la fatica e la frustrazione comportate dalla convivenza con Clarice e il suo seguito: "io aspetto con desiderio novelle che la moria sia restata, per il sospetto ho di Voi, e per tornare a servire Voi: ché con Voi volevo e credevomi stare; ma poiché Voi o piuttosto la mia mala sorte mi ha assegnato questo grado appresso di V. M., lo sopporterò, *quamvis durum, nec levius fit patientia*". Il 18 dicembre lo scrittore esprime le proprie inquietudini alla madre di Lorenzo, Lucrezia Tornabuoni [...]. Alla malinconia e alla noia per una condizione di isolamento forzato subentrano il sospetto di non ricevere informazioni veritiere da Firenze ("tuttavia dubitiamo, e d'ogni cosa"), la "paura dell'avvenire" dovuta a "morìe e guerre, e dolore del passato", M. BOSISIO, *Proposta per la Fabula di Orfeo di Poliziano* cit., pp. 119- 121.

²⁷ Ivi, p. 122. Sulla Congiura, che apre a considerazioni importanti proprio in relazione ai movimenti politici e di questo periodo, considerato non più e non solo attraverso lo sfarzo e l'eleganza formali di corti e opere, ma esposto con forte realismo, dischiudendo alla lucida riflessione sul rapporto tra poteri, è inevitabile riferirci proprio ad un fondativo scritto: cfr. A. POLIZIANO, *Della congiura dei Pazzi*

Non per costituire una sorta di *reductio ad unum*, che sarebbe impensabile attuare, tuttavia ci sembra non peregrina l'idea che tali elementi confluiscono ad indirizzare la *ratio* complessiva dell'intera *Fabula* entro un motivo abbracciante tutta la poetica poliziana.

Il sollazzo carnascialesco svela e sottende assieme a nostro avviso il passaggio-non passaggio, che è nodo centrale dell'*Orfeo*, del sintagma buio-luce/Quaresima-Resurrezione non pienamente attuato. E, assieme, questo sintagma compatto si qualifica come compimento dell'inventiva lirica in volgare di temi e forme propri della classicità presenti e nelle *Stanze* e nella *Fabula*.

Al centro del dire poetico il senso-modo della bellezza allegorizzata nelle *Stanze* soprattutto mediante la formula cerva-donna: il passaggio cioè da un simbolo-sintomo ad altro segno-sistema (Venere-Diana/Diana-Venere). Tale procedimento figurale apre al lettore itinerari salvifici e prospettive di redenzione attraverso raffigurazioni proposte in sintesi ritmiche altamente compositive.

Il processo di elevazione del canto poliziano, esposto attraverso una allegoria raffinata dell'amore e proiettato in plurime significazioni, trova nella riabilitazione del nesso intelletto-spirito il motivo cardine, che va a permeare il fondo più riposto delle *Stanze* e dell'*Orfeo*:

La cerva è allegoria della bellezza sensibile [...] ma in tale bellezza brilla un bagliore, sia pur labile, della bellezza divina, ed è proprio quest'ultima che, in realtà, l'uomo insegue nel momento in cui crede di inseguire le belle apparenze del mondo [...] Per questo motivo, nel tentativo di catturare la cerva, Iulio giunge in una radura (uscendo dalla selva, ossia dalla vita materiale), dove incontra Simonetta e, folgorato dalla sua bellezza, se ne innamora: è questo il momento in cui il giovane, dimentico della cerva, della caccia e dei compagni (che invano lo cercano nella selva), "muore" alla vita dei sensi e "nasce" alla vita attiva, simboleggiata da Simonetta, che si presenta non a caso a Iulio come donna regolarmente sposata (il matrimonio è infatti il primo nucleo della società civile). Nel suo incontenibile entusiasmo, Iulio crede Simonetta una dea (I 49 2), ma la donna corregge la sua impressione (I 51 1-2): egli è giunto al livello intermedio – la vita attiva –, non ancora a quello più alto – la pura contemplazione – rappresentato dal regno di Venere, dove si trovano le idee eterne e immutabili di tutto ciò che esiste, e dove vengono decisi i destini di Iulio.

La giostra del 1475 doveva dunque sancire l'ingresso del ventiduenne Giuliano de' Medici nella vita politica fiorentina, non diversamente da quanto era accaduto, con la giostra di sei anni prima, all'allora ventenne Lorenzo; e l'esile ma preciso disegno delle *Stanze* conferiva all'evento una giustificazione e un'interpretazione

(*Coniurationis commentarium*), a cura di A. Perosa, Padova, Antenore 1958; *Coniurationis commentarium. Commentario alla congiura dei Pazzi*, a cura di L. Perini, trad. di S. Donegà, Firenze University Press, Firenze 2012. Un testo assai importante rimane lo studio di V. BRANCA, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Einaudi, Torino 1983. Sull'Umanesimo fiorentino cfr. F. BAUSI, *Umanesimo a Firenze nell'età di Lorenzo e Poliziano*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011.

filosofica, dipingendolo alla stregua dal primo passo compiuto dal fratello minore del Magnifico nel cammino di perfezione che doveva condurlo, attraverso la pratica delle virtù cardinali o civili (prudenza, forza, giustizia, temperanza) alla perfezione delle virtù teologali (fede, speranza, carità), alla vita divina di contemplazione.²⁸

Il passaggio, ossia quello specificatamente linguistico-formale e tematico, viene abilmente attuato mediante il tumulto operato dalla forma volgare, che energicamente Poliziano conferisce alla poetica detta non in latino soprattutto attraverso le *Stanze*, l'*Orfeo* e le *Rime*.

Siamo all'interno di un complesso periodo di valutazione dell'immissione del volgare. E tale operazione scaturisce da un ampio moto politico-letterario, tendente ad una unificazione linguistica della penisola, partendo dalla Toscana.

Se si intende bene tutto questo processo filologico-linguistico, in sé un vero e proprio tumulto, il progetto, poi realizzato dal Poliziano mediante le opere citate, motiva, nell'apparente, ma studiata improvvisazione, l'elaborazione articolata di un sistema culturale, che è in sé metaletterario. E che viene alla poetica poliziana dal periodo precedente, quello partoriente i metodi e i moduli propri del tardogotico (specificatamente, ma non solo, in quell'aria geografico-letteraria toscana, che a noi qui particolarmente interessa analizzare). E che deve inevitabilmente osservare il processo di messa a punto dei lessemi e dei sistemi ritmico-formulativi già esposti, come ci spiega Antonio Lanza, dall'Alberti e da Cosimo de' Medici, entro una proposta (politico-letteraria) di offrire, appunto, il volgare toscano quale lingua unificante d'Italia. Demolendo, e, assieme, riutilizzando le formularità tardogotiche, le quali si stavano esaurendo a metà Quattrocento: il tardogotico va innestandosi con i propri lacerti, ancora vivificanti, nel nuovo sistema suono-parola. Tali strutture ritmico-foniche, provenienti dall'ultimo sospiro medievale, aprono alla contaminazione lingua-arti figurative. E nella relazionalità tra lo stile senese con quello d'oltralpe viene partorito quello che è stato definito tardogotico italiano:

Questo processo di osmosi affonda le sue radici nella produzione artistica e letteraria dugentesca: già nell'universo gotico tutte le tendenze che con l'arte tardogotica saranno perfettamente compiute e, non di rado, esasperate, sono sistematicamente presenti, sia pure *in nuce*: si pensi, ad esempio, all'addizione. Gli scintillii abbaglianti della pittura gotica, commisti spesso al rutilante sfavillio dei mosaici bizantini, permeano gran parte della poesia del secolo XIII e del primo trentennio del XIV. Basta leggere certe liriche di Giacomo da Lentini e di Giacomino Pugliese, di Bonagiunta Orbicciani di Chiaro Davanzati, di Dante da Maiano e degli stilnovisti (specie di Lapo Gianni, autentico caposcuola della linea *leu*); elementi pre-tardogotici sono anche evidenti nel *Detto d'Amore*, nell'*Intelligenza*, nel *Reggimento* e

²⁸ F. BAUSI, *Introduzione* a ANGELO POLIZIANO cit., pp. XII-XIII.

costumi di donna e negli altri poemetti allegorico-didattici. Lo stesso Dante nei canti del Paradiso Terrestre e un po' in tutto il *Paradiso* risente fortemente del fascino della pittura gotica (come, contestualmente, dei mosaici ravennati).

L'arte tardogotica deriva dall'incontro dello stile senese con quello transalpino verificatosi col trasferimento di Simone Martini ad Avignone; anche la letteratura tardogotica non nasce a Firenze, dove giunge solo in un secondo momento. I suoi creatori sono un poeta di cultura senese, cioè Folgóre; un trevigiano, Nicolò de' Rossi, a contatto con pittori gotici fabulosi quali Paolo Veneziano, il Guariento e, probabilmente, Tommaso da Modena, legato al magistero martiniano; Francesco Petrarca, un apolide che faceva la spola tra le corti dell'Italia settentrionale e la Provenza; Giovanni Boccaccio, per la cui formazione furono decisivi gli anni trascorsi a Napoli, una delle capitali del gotico italiano; un poeta cortigiano di origini fiorentine attivo al Nord come Fazio degli Uberti. I primi fiorentini ad accogliere la nuova poetica furono Manetto da Filicaia e il Franco Sacchetti della *Battaglia delle donne* e del *Libro delle rime*; ed è importante notare che il Sacchetti è un altro mercante-scrittore alla stregua del Boccaccio. [...]. Con il trionfo dell'arte rinascimentale, classica e misurata, con il realismo icastico e drammatico del Masaccio, con il radicale antiaccademismo del Burchiello la poetica *flamboyant* decade fino a scomparire; ma si tratta di un declino lento, seppur inarrestabile: basti pensare alla persistenza tardogotica in pittori quali Paolo Uccello, Benozzo Gozzoli e Botticelli, e in poeti quali Poliziano, Boiardo e Sannazzaro. [...].

Leon Battista Alberti con il sostegno di Cosimo de' Medici, aveva organizzato [1441] il Certame coronario [...]. Il progetto di Leon Battista Alberti e Cosimo de' Medici era chiaro: rilanciare la poesia fiorentina attraverso una vera e propria opera di rifondazione, da attuarsi mediante un taglio netto con la tradizione municipale ed un altrettanto netto allineamento sulle posizioni super-regionali degli umanisti, che, adottando una lingua "internazionale" come il latino, avevano tentato una sia pure anacronistica unificazione linguistica italiana (o, meglio, dei dotti italiani). Adesso si trattava di procedere ad una nuova unificazione sulla base del volgare, che, per prestigio e meriti, non poteva essere che quello toscano, depauperato, però, di quegli elementi municipali che lo vivificavano; era necessario dargli un formale decoro fonetico, morfologico e sintattico, latinizzarlo secondo i canoni umanistici, e non nel modo goffo con cui avevano cercato di farlo i tradizionalisti. Per il momento, il risultato di creare il volgare umanistico, ossia l'italiano, fallì; vi sarebbero riusciti in seguito l'Alberti stesso con *Della famiglia*, il Poliziano e, dopo aver esautorato il Pulci – l'ultimo depositario della più sana tradizione municipale fiorentina –, il Magnifico. [...].

Ma non era facile scrollarsi di dosso il peso di una tradizione come quella tardogotica, che era profondamente radicata nell'arte italiana. A riuscirci prima di tutti furono gli architetti, affascinati, sulle orme del Brunelleschi, dalla riscoperta della classicità, e gli scultori, attratti dalle conquiste anche tecniche della statuaria rinascimentale. I pittori, invece, continuarono ad essere a lungo ammaliati dal mondo *flamboyant*. Lo dimostrarono capolavori quali la magica *Caccia notturna* di Paolo

Uccello, il luminoso trittico di *San Pietro martire* del Beato Angelico, il lussureggiante *Corteo e adorazione dei Magi* di Benozzo Gozzoli, la pagana *Nascita di Venere* e la fatata *Primavera* del Botticelli, opere ricche di un descrittivismo analitico di chiara matrice tardogotica (si pensi ai vestiti fioriti di Flora e ai praticelli cosparsi di fiorellini della *Primavera*).

Anche i poeti per parecchio tempo riproporranno più o meno stancamente i moduli e gli stilemi della lirica *flamboyant*: si pensi a tanta parte delle *Stanze* del Poliziano – l'equivalente poetico del Botticelli –, la cui Simonetta è ancora una donna-luce in piena regola; si pensi al *Driadeo d'Amore* di Luca Pulci, agli *Amorum libri* del Boiardo, alla stessa *Arcadia* del Sannazzaro, a molti componimenti del Feliciano, del Tabaldeo, del Cariteo, di Serafino Aquilano, del Cei.²⁹

Le *Stanze* raccolgono ciò che il poeta ha acquisito dal modello classico e dal modello tardogotico (tra le tante riprese è da segnalare l'identificazione cerbiatta/donna),³⁰ immettendo tali elementi nel portato volgare tramite un'attenta e raffinata *contaminatio* esposta entro un'altrettanta estrema metaforizzazione alla quale si è fatto cenno:

Alla luce di questa affinità [con le *Stanze*], la vicenda di Orfeo ed Euridice quale è narrata nella fabula può essere letta come un *exemplum* degli effetti nefasti dell'amore. [...]. Nella fabula non è, mi sembra, il "troppo amore" a portare effetti negativi, quanto l'amore per la donna in se stesso, che, come nelle *Stanze*, è giudicato negativamente.

Nel discorso di Iulio agli innamorati (*Stanze* I. 13-21) l'amore è definito "vano furore", "dolce insania", "ceca peste"; è una nefasta influenza che toglie "ogni pensiero maschio", fa dimenticare all'uomo la sua "alta natura", lo spoglio di ogni "viril pensiero" e di ogni "valore".³¹

È il sovrasenso, derivante dal succitato sistema formulativo elaborato dall'ultimo periodo del tardogotico, a regnare indiscusso ed attuarsi nell'inveramento delle realtà ultime trasfigurate dalla giostra in sé (gara sensuale per ottenere il cuore dell'amata)³² e dai simboli-modi (selva/luce-buio/gara-armeggeria, quest'ultima

²⁹ A. LANZA, *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, De Rubeis, Anzio 1994, pp. 9-11 e 94-97.

³⁰ Ivi, p. 513.

³¹ A. TISSONI BENVENUTI, *Il mito. Ricupero archeologico*, in ID., *L'Orfeo di Poliziano* cit., pp. 74-75.

³² Sulle feste e le giostre fiorentine cfr. P. ORVIETO, *Carnevale e feste fiorentine al tempo del tempo di Lorenzo de' Medici*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, a cura di G. C. Garfagnini, Olschki, Firenze 1992, pp. 103-124.

ormai affrancata dal modello municipale) che esso apporta al mondo terreno: viatico di quello metafisico e disvelamento del potere politico. Il quale viene detto dalla vittoria del guerriero-eroe nell'efficace ripresa del mondo classico-pagano.³³

Erotismo e neoplatonismo concorrenti alla formazione compatta della struttura poematica accuratamente redatta dal Poliziano. Anche sul versante dell'immissione nel portato volgare dei versi latini dell'ode in tredici strofe saffiche, dedicata al Cardinale mantovano, e strutturata per la/le versioni teatrali dallo stesso autore o da curatori dell'allestimento scenico dell'opera:

La committenza delle opere teatrali era sempre molto pressante; agli autori veniva concesso poco tempo e in molti casi essi erano obbligati a versificare un contenuto assegnato e descritto nei minimi particolari: era una committenza che presentava molte analogie con quella delle arti figurative. E, come in quel campo, i committenti diventavano i proprietari dell'opera commissionata, spesso proprietari gelosissimi perché la produzione teatrale faceva parte delle suppellettili di prestigio della casa signorile.

Così l'opera teatrale acquistava una sua vita autonoma, senza più alcun rapporto con l'autore, e poteva essere soggetta a successivi adattamenti in funzione di nuove rappresentazioni nella stessa casa, oppure, dopo la morte del committente, altrove.³⁴

Ed è sull'ode della *Fabula* che ora occorre soffermarci:³⁵

O meos longum modulata lusus
quos amor primam docuit iuventam,
flecte nunc mecum numeros novumque
4 dic, lyra, carmen:

non quod hirstutos agat huc leones;
sed quod et frontem domini serenet,

³³ Fondamentale per la comprensione del Poliziano filologo-erudito e studioso del mondo classico e in particolare riferimento allo Stazio delle *Selve* cfr. A. POLIZIANO, *Commento inedito alle "Selve" di Stazio*, a cura di L. Cesarini Martinelli, Sansoni, Firenze 1978. Sulle prose e poesie volgari inedite del poeta nonché sugli studi del mondo greco-latino cfr. *Prose volgari inedite e Poesie latine e greche edite e inedite* di A. AMBROGINI POLIZIANO, raccolte e illustrate da I. DEL LUNGO, Barbera, Firenze 1867.

³⁴ A. TISSONI BENVENUTI, *Sul testo della "Fabula di Orpheo"*, in ID., *L'Orfeo di Poliziano* cit., p. 11.

³⁵ Per lo studio inerente specificatamente l'edizione della *Fabula di Orpheo* con riferimento inevitabile (nell'esamina tra gruppi di manoscritti e testi a stampa) alla *princeps* e al testo/testi teatrali, all'interno dell'esamina dettagliata delle varianti e per una profilassi assai particolareggiata dei testimoni (stemmatica delle parti comuni, didascalie e analisi delle tre macrovarianti, sui tempi di composizione nonché propriamente sul testo della *Fabula di Orpheo*) cfr. i capp.: *Sul testo della "Fabula di Orpheo"* e *Testi* della fondamentale esame di A. TISSONI BENVENUTI, *L'Orfeo di Poliziano*, ivi, pp. 11-70 e pp. 133-209. Rimane rilevante lo studio operato dal Carducci: cfr. G. CARDUCCI, *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime di Messer Angelo Poliziano, rivedute su i codici e su le antiche stampe e illustrate con annotazioni di varii e nuove*, Barbera, Firenze 1863 (poi Zanichelli, Bologna 1912).

et levet curas penitusque doctas
8 mulceat aures.

Vindicat nostros sibi iure cantus
qui colit vates citharamque princeps;
ille cui sacro rutilus refulget
12 crine galerus;

ille cui flagrans triplici corona
cinget auratam diadema frontem.
Fallor? an vati bonus haec canenti
16 dictat Apollo?

Phoebe, quae dictas rata fac, precamur!
Dignus est nostrae dominus Thaliae,
cui celer versa fluat Hermus uni
20 aureus urna;

cui tuas mittat, Cytherea, conchas
conscius primi Phäetontis Indus;
ipsa cui dives properet beatum
24 Copia cornu.

Quippe non gazam pavidus repostam
servat, Aeaeo similis draconi:
sed vigil Famam secatur, ac peremni
28 imminet aevo.

Ipsa Phoebeae vacat aula turbae
dulcior blandis Heliconis umbris:
et vocans doctos patet ampla toto
32 ianua poste.

Sic refert magnae titulis superbum
stemma Gonzagae recidiva virtus,
gaudet et fasto superare avitos
36 aemulus haeres.

Scilicet stirpem generosa succo
poma commendant; timidumque numquam
vulturem foeto Iovis acer ales
40 extudit ovo.

Curre iam toto violentus amne,
 o sacris Minci celebrate Musis!
 Ecce Maecenas tibi nunc Maroque
 44 contigit uni!

 Iamque vicinas tibi subdat undas
 vel Padus multo resonans olore,
 quamlibet flentes animosusu alnos
 48 astraque iactet.

 Candidas ergo volucres notarant
 Mantuam condend Tiberinus Ocnus,
 nempe quem parcae docuit benignae
 52 conscia mater.³⁶

Perché inserire un'ode in latino (di 52 versi) in un testo dichiaratamente strutturato in volgare? La Tissoni Benvenuti pone perplessità sulla recita dell'ode in casa del Cardinale mantovano di fronte ad invitati di alto livello sociale; sarebbe stato ciò, se fosse stato realmente attuato, una sorta di *deminutio* degli ospiti e, assieme, uno sfrenato ed inopportuno elogio verso il padrone di casa. Elogio che sarebbe andato oltre i limiti consentiti da qualsiasi modalità celebrativa del mecenate.

A ciò si aggiunga anche altra sconveniente indicazione: la profezia-augurio, di ispirazione apollinea, del poeta rivolta al cardinale, il quale è indicato come prossimo sommo pontefice («ille cui flagrans triplici corona / cinget auratam diadema frontem», vv. 13-14).

L'ode si muove entro il processo esplicativo proprio del genere elativo. E il ricorso ad immagini superbe relate al proprio signore, in cui le qualità del cardinale vanno ad essere legate agli attributi del mito passante per la narrazione della fondazione di Mantova, città grande, che ha generato Virgilio e il nuovo Mecenate (il cardinale Francesco), condensano il motivo augurale proprio dell'ode: l'eternare persone e cose attraverso il canto.³⁷

L'ode, riportata da alcuni testi solo per due strofe, quale fine avrebbe dovuto avere?

Si è pervenuto a redigere una non restrittiva analisi, la quale sfocia in una convincente risoluzione: la Tissoni Benvenuti ci parla di due composizioni separate: l'inserimento di una piccola parte dell'ode nella rappresentazione teatrale³⁸ della *Fabula* sarebbe stato il risvolto della volontà dei familiari del cardinale, i quali, pur non

³⁶ Cfr. A. POLIZIANO, «Appendice alla "Fabula di Orfeo"», in ID., *Poesie volgari* cit., vol. II, pp. 175-177.

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 177.

³⁸ Se, come ormai si ritiene, la *Fabula* ai fini teatrali è stata allestita dai familiari del cardinale Gonzaga su un manoscritto non pervenutoci, ma quasi sicuramente identificabile, secondo la Tissoni Benvenuti, con l'esemplare Bo, la presenza dell'ode nella *princeps*, comprende le sole prime due strofe. Abbiamo, quindi, due testi teatrali dell'*Orfeo* poliziano: uno *ft1* (quello allestito dai familiari del cardinale Gonzaga) e l'altro *ft2*, più tardo. Sulla complessa vicenda non solo della *Fabula di Orfeo* ma

bloccando il processo adulatorio che l'ode avrebbe (ed in effetti ha) nei confronti del principe della Chiesa, al tempo stesso, proprio per le proporzioni assai ridotte, essa non avrebbe minacciato le sensibilità dei partecipanti illustri al banchetto. E si sarebbe qualificata come elegante aggiunta alla struttura volgare: vizzo antiquario del poeta inserito nella rappresentazione teatrale.³⁹

Probabilmente l'ode completa sarebbe stata composta nel periodo in cui il Magnifico rivolgeva al cardinale l'augurio di diventare papa (1471), come già riportato; oppure essa è ascrivibile al frangente storico, di cui discorrevamo (1473), quello cioè relato alle iniziative del Poliziano concernenti il coinvolgimento dei suoi potenti amici per la prioria del cugino Mariotto e per i propri benefici sulla chiesa di Cintoia. Sono pure gli anni, ricordavamo, del coinvolgimento dello stesso Lorenzo per far elevare al cardinalato il fratello Giuliano.

Quale, allora, il senso di un accenno dell'ode saffica, riportata da alcune forme testuali trasmesse, o addirittura di una assenza di essa in altre? Parte del testo latino sarebbe stato inserito per la rappresentazione teatrale (come già accennato), la quale con l'inserito latino o senza di esso non avrebbe comunque inficiato il programma culturale del Poliziano e del Magnifico, quello cioè dell'immissione del volgare quale lingua letteraria. Anzi, seconda diversa lettura, l'ode sarebbe servita pa-

anche della fortuna teatrale dell'*Orphei Tragoedia* fondamentale è: *Ancora della fortuna teatrale della fabula: "Orphei Tragoedia"* della A. TISSONI BENVENUTI, *Ancora della fortuna teatrale della Fabula: l' "Orphei tragoedia"*, in ID., *L'Orfeo di Poliziano* cit., pp. 116-129.

³⁹ Se si prende in considerazione quanto detto sul testo o i testi teatrali ci troviamo di fronte a diversi esemplari «almeno a tre forme testuali, sia pure variamente fortunate. Una di esse è testimoniata da un unico manoscritto (Add. 16438: scritto a Venezia nel 1497), lontano cronologicamente e topograficamente dall'autore, e stemmaticamente [...] dall'originale: la sua presenza quindi non ha conseguenze testuali importanti, interessa solo la fortuna teatrale dell'opera. Ma le altre due forme creano una situazione piuttosto intrigante proprio a livello stemmatico. Queste due forme della *Fabula* differiscono tra loro per il generale assetto delle didascalie e per la presenza/assenza di tre brani (con le relative didascalie): 1. l'ode saffica al cardinale Gonzaga; 2. un'ottava, pronunciata da Minosse (vv. 241-8 del testo vulgato); 3. I due distici latini cantati da Orfeo dopo la liberazione di Euridice, che sono un centone di Ovidio. È evidente che se noi consideriamo a priori l'assenza di questi brani come una serie di lacune, e non abbiamo ragioni sufficienti per giustificarle quali lacune indipendenti nei vari testimoni, l'aspetto stemmatico si dovrà configurare in un certo modo; mentre se pensiamo invece ad una aggiunta successiva, l'assetto sarà conseguentemente diverso. Tale supposta aggiunta potrebbe essere opera dello stesso autore o di un curatore dell'allestimento dello spettacolo. [...]. Oltre a ciò, esiste nell'opera teatrale una specie di testo di secondo grado, stando almeno all'autorevolezza che gli è riconosciuta dai copisti, costituito dalle didascalie. Queste non seguono la normale trafila della trasmissione scritta, che implica un'interazione di fedeltà da parte dell'esemplatore, ma sono costantemente oggetto di aggiornamenti e di interventi di vario genere: a volte anche sede di commenti personali o di visualizzazioni sceniche immaginate dal letterato trascrittore. [...]. Nel caso di nuove rappresentazioni, semplicemente progettate o avvenute, è nelle didascalie che ne rimane la precisa memoria: possiamo trovare in esse dei consigli di tipo registico per la recitazione e i movimenti degli attori [...]. Nella tradizione di un testo teatrale quindi ogni testimone va esaminato tenendo presente il fatto che esso può rappresentare un episodio della fortuna dell'opera sulla scena: e non è detto che si tratti di un episodio in cui sia coinvolto l'autore. Non tenere presente la peculiarità della tradizione di un testo teatrale e trattarla alla stregua di qualsiasi altra trasmissione di un testo scritto, può portare a fraintendimenti», ivi, pp.13-14.

radossalmente, in modo quasi satirico, per innalzare tale programma metalettario: battezzare il volgare⁴⁰ a lingua ufficiale⁴¹ ed avere il latino (si cita esplicitamente nell'ode il cardinale Gonzaga, v. 34, e la corte: «Mantuam», v. 50) come testimone e, assieme, padrino del rito liturgico che Poliziano celebra.

Giunti a questo punto, occorre ammettere, come gran parte dell'esegesi ormai ritiene, che vi siano due opere poliziane costruite con differenti intenti: un *Orfeo* con l'inserimento dell'ode ed un *Orfeo* con l'ode latina appena accennata. O meglio, la scrittura di un'ode latina rivolta al cardinale, precedente la *Fabula*, e la scelta di citare parte di quest'ode nella recita dell'*Orfeo* quale soluzione derivante dalla delibrazione dei familiari del cardinale mantovano:

è probabile che la versione con l'ode integrale sia stata redatta in vista di una rappresentazione a Mantova. Non si spiegherebbe, altrimenti, il motivo di uno spazio così vasto concesso alle lodi della città e della casata dei Gonzaga. La profezia, ove fosse stata udita all'interno di un contesto intimo, familiare e amicale, sarebbe stata accettata senza particolari imbarazzi. Di contro, l'*Orfeo* con l'ode ridotta potrebbe essere stato allestito lontano dal dominio lombardo, forse a Bologna o a Roma, dove il cardinale soggiornerà più volte a partire dal dicembre 1480. In tali sedi l'ode completa avrebbe potuto mettere in cattiva luce il cardinale a causa della predizione, segnale di indelicatezza al di fuori dei confini mantovani, e dell'elogio troppo esteso della propria famiglia e del marchesato di provenienza.⁴²

Il riferimento a due opere distinte, ormai largamente accettato, scioglierebbe il nodo riguardante la composizione dell'*Orfeo*, appartenente agli anni settanta del Quattrocento:

Non sappiamo quando l'ode sia stata scritta. [...]. Già il Del Lungo aveva notato la grande affinità esistente tra l'ode al cardinale Gonzaga e il carme in endecasillabi faleci indirizzato dal Poliziano *Ad Nicolaum Placentinum reverendissimi domini Cardinalis Mantuani familiarem*. Nel carme, contenuto soltanto nel ms. Vat. Lat. 2836, è presente quello stesso tipo di adulazione clientelare, che dal Signore si riverbera su chi gli è più vicino e può essere un utile tramite di benefici, attestato anche dagli epigrammi del '73 al Cardinale di San Sisto e a Francesco Salviati. [...]. La seconda macrovariante riguarda l'ottava pronunciata da Minosse, vv. 241-8 nel testo vulgato dell'*Orfeo*. [...].

⁴⁰ Cfr. G. FERRONI, *La scena, l'autore, il signore nel teatro delle corti padane*, in **Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. de Panizza Lorch, Edizioni di Comunità, Milano 1980, p. 546.

⁴¹ B. GUTHMÜLLER, *La Historia de Orpheo: modelli e tecniche narrative*, in **Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, Atti del Convegno internazionale (Zurigo, 23-25 giugno 2005), a cura di M. Picone, L. Rubini, Olschki, Firenze 2007, pp. 301-337; ed ancora cfr. ID., *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1997.

⁴² M. BOSISIO, *Proposta per la Fabula di Orfeo di Poliziano* cit., p. 129.

È molto probabile che si tratti di un'interpolazione nata tra i familiari del Cardinale che stavano allestendo l'opera per la scena [...]. La terza macrovariante riguarda un altro luogo in cui, nell'imminenza di un fatto tragico, Orfeo, ignaro, canta. [...] mi sembra evidente che la forma della *Fabula di Orpheo* del Poliziano [...] sia da considerare, piuttosto che una seconda redazione d'autore, una forma teatrale della fabula [...] nata tra i *familiares* del Cardinale, tra i quali i letterati non mancavano, in vista appunto della rappresentazione avvenuta poi con Baccio Ugolini protagonista.⁴³

L'*Orfeo* sembra designare il legame tra un mondo, quello propriamente politico-sociale (relato alla corte), e un modo, come più volte detto, erotico-sensuale e intellettuale (recupero dell'idea-sostanza attraverso il canto carnascialesco) non disgiunti dall'intendere in ogni caso, non solo a livello religioso, ma anche sotto un aspetto altamente ideologico, la stazione metafisica dell'ente. Dell'uomo al centro dell'universo, proprio dell'Umanesimo, che tende di allontanarsi dal terragno per assurgere, in maniera drammaticamente dolorosa, all'acquisizione delle realtà ultime. Uomo che, dall'altra parte, partendo dal rifiuto di un onnicomprensivo coinvolgimento spiritualistico, rivolge con il proprio intelletto, nei risvolti labirintici delle trame invisibili della mente, oltre i moti fideistici, l'itinerario della sua esistenza. Un'operazione, questa, laica, propria dell'idea dell'uomo-ragione, il quale si pone a stabilire o negare, per propria deliberazione incondizionata, il fine e i fini dell'agire: il senso del suo esserci.

Tale processo viene formulato negli anni di intensa ricerca interiore e di raffinata esplicazione filologico-linguistica operata dal Poliziano mediante l'adozione del volgare quale guadagno dei moti cerebrali e purificativi degli ambiti suddetti e della propria poetica. Il riferimento al *Ciclope* di Euripide da parte del poeta sarebbe chiara ripresa di un modo e di un metodo i quali assommerebbero tutti e tre i generi, e, quindi, le tre visioni della propria *intentio* poetica: tragica-comica-satirica.

Con specifico riferimento alla fabula satirica, il Poliziano dà più volte una descrizione di tale genere e ne argomenta i principi.

Nel suo corso universitario (1480-1481) incentrato sulle *Sylvae* di Stazio, dopo essersi riferito alla definizione sulla fabula satirica di Tzetze e alla ripresa vitruviana di scene satiriche, dei processi formulativi di autori greci e poi latini, il poeta-professore (così nei *Miscellanea*) di opere e metodi di distinzione tra i generi e della loro applicazione tecnica, si rivolge con particolare interesse proprio al *Ciclope* euripideo. In esso troviamo l'elemento tragico (situazione di oppressione all'interno della caverna del Ciclope, cannibalismo del Ciclope e successivo accecamento del gigante), l'astuzia (propria del comico: inganno di Odisseo) e l'elemento pastorale (lo stesso Ciclope è pastore, i satiri, Sileno), come pure è presente il carattere festoso e gioioso conclusivo (vino-festa):

⁴³ A. TISSONI BENVENUTI, *Sul testo della "Fabula di Orpheo"*, in ID., *L'Orfeo di Poliziano* cit., pp. 44-52. Il testo con l'ode è considerato in funzione alla rappresentazione scenica operata sicuramente dai familiari del cardinale e per la rappresentazione con Baccio Ugolini.

Nel corso sulla commedia antica e l'*Andria* di Terenzio, tenuto probabilmente intorno agli anni 1484-1485, l'attenzione teorica è rivolta, come è ovvio, più alla commedia che alla satira. Viene solo ripresa, da Diomede, la distinzione tra la fabula satirica greca e la commedia atellana; per meglio definire la commedia, poi, vengono citate la *Poetica* di Aristotele – caso precocissimo di utilizzazione – e l'*Onomasticon* di Polluce, con vivo interesse antiquario per la ricostruzione il più possibile fedele della realtà dello spettacolo classico. [...]. Importanti in proposito sono il *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti e gli *Spectacula* del ferrarese Pellegrino Prisciani, opere in cui il problema dei tre generi teatrali è visto in prospettiva non retorica ma [...] scenica. [...] l'egloga è il genere letterario più vicino alla 'satira' sia per il livello stilistico sia per la tematica e i caratteri dei personaggi. Altrettanto inevitabile è il ricorso alla tragedia greca per le scene più tragiche [...] le *Baccanti* di Euripide hanno fornito il modello per lo stracciamento di Orfeo.⁴⁴

E la relazione tra le *Stanze* e l'*Orfeo* è ormai colta non soltanto a livello formale, ma anche sotto importanti aspetti contenutistici: la poesia quale immissione nella società fiorentina dell'apparentamento di istanze filosofico-politiche e culturali attraverso l'ampia trama letteraria, che è invero il fondo dell'*animus* (mente) del poeta conducente alla sua più riposta *anima* (spirito), che solo le lettere possono vivificare.

Il laceramento di Orfeo è necessario non solo come processo metafisico nella deità: sacrificio al Dio, che, ricevuto il sangue di Orfeo-poesia, tramite le Baccanti, fa nascere il nuovo Orfeo-poesia posizionando il cammino di quest'ultimo verso realtà nuove, oltre e dentro le ebbrezze mondane.

Questo rito-sacrificio orribile ci predispone ad osservare il cambiamento traumatico da un tipo di letteratura ad un'altra mediante la metaforizzazione potente del genere maschile-femminile/latino-volgare; metaforizzazione che è, poi, il necessario traviamiento proprio della satira per la costruzione di un'epoca-lingua nuova:

Occorre precisare che il genere è [...] inteso non solo da un punto di vista linguistico/grammaticale ma anche in riferimento all' "antica" distinzione fra maschile e femminile, fra "cosa" animata e "inanimata": "la categoria del genere raggruppa necessariamente i due morfemi / 'maschile' / e / 'femminile' /, ed eventuali altri quali / 'neutro' /, / 'animato' /, ecc. Dal punto di vista nozionale, il genere, che nelle lingue contemporanee è per lo più diventato un carattere del tutto formale, risale ad un'originaria distinzione di sesso, ovvero di opposizione fra 'animato' ed 'inanimato'".⁴⁵

L'elegantissimo poeta, conoscitore delle lingue classiche e dotto esegeta dell'ambiente in cui vive, propone (attraverso l'innesto del modulo satirico per sapiente *contaminatio* nei *genera* di cui discorrevamo) con il volgare un lucido progetto di decostruzione e ricomposizione dell'io e del noi in un'epoca in cui la signoria

⁴⁴ Ivi, pp. 95-100.

⁴⁵ G. BERRUTO, *Nozioni di linguistica generale*, Liguori, Napoli 1988, p. 109.

medicea, e non solo, applica alla propria parabola ascendente il rincaro d'immagine del potere quale scaturente da un atto politologico estremamente sottile: quello cioè di far penetrare nelle menti il concetto che la cultura oltremodo raffinata, ma vicina al volgo, sia alla base di un'idea forte di Stato. Abbiamo, pertanto, più livelli strutturali e ideologici della *Fabula*: uno propriamente morale, del rifiuto dell'amore in sé, rivolto ad un pubblico non colto e l'altro relato alla consacrazione dell'amore efebico «come forma sublimata d'amore». ⁴⁶

Inglobando in tale idea inevitabilmente anche il concetto di recupero del solazzo quale motore per edulcorare i drammatici risvolti esistenziali, che fanno da substrato alla richiesta di una sempre più emergente mimesi compositiva edificata sull'acquisizione di una forma (il volgare), come si è detto, ibrida. Occorre, però, che essa incanali programmaticamente gli strappi forti tra potere e volgo, ma al contempo, per paradossale che possa apparire, spieghi primariamente con il linguaggio diretto del suono la semantizzazione dell'*hic et nunc* riproducendo nei fasti alienanti del mito i passaggi cerebrali e spirituali che i personaggi propongono:

nella fabula l'antefatto pastorale – creazione del Poliziano, che non si trova né in Virgilio né in Ovidio – rappresenta visivamente quella *aetas aurea* la cui serenità è dapprima minacciata dall'amore di Aristeo, non solo a livello personale (“presto vedrai turbata ogni tua pace”) ma nell'intero contesto sociale (“e' t'uscirà del capo e sciami et horti / e vite e biade e paschi e mandre e gregge”); ed è poi definitivamente annullata dalla serie dei tragici eventi ai quali la stessa passione di Aristeo ha dato inizio. ⁴⁷

Siamo nel periodo di apparente distacco tra Lorenzo e Poliziano: il poeta si muove abilmente, e non certo senza traumi, a ricoverare il proprio mondo-modo lontano dalla corte medicea e a prestare servizio, o quantomeno essere coinvolto nel circolo gonzaghesco del cardinale mantovano.

Alla luce delle ricognizioni eseguite, possiamo intendere, dunque, l'*Orfeo*, non disgiunto dalle *Stanze*, anche quale parte fondativa della *Weltanschauung* poliziana venutasi ampliando dei motivi appena esposti negli anni settanta del Quattrocento, ossia nel periodo antecedente la Congiura dei Pazzi. Evento, quest'ultimo, che andrà a segnare non solo le sorti poetiche del Poliziano, ma inevitabilmente anche quelle dell'intero sistema politico e culturale laurenziano ed europeo: ⁴⁸

Vita attiva, dunque: o – che fa lo stesso – vita *politica*, ossia, dando alla parola il suo senso più vasto e più vero, quella che si attua nei rapporti con l'ambiente che, circondandoci, ci condiziona e, ad un tempo, ci stimola e ci determina: nel caso del

⁴⁶ F. TATEO, *Questioni d'amore in teatro: l'esempio di Orfeo nel Poliziano*, in «Critica letteraria», XVIII, 1990, p. 184.

⁴⁷ A. TISSONI BENVENUTI, *Il mito. Ricupero archeologico*, in ID., *L'Orfeo di Poliziano* cit., p. 77.

⁴⁸ Cfr. *A tanta impresa inettissimi. La congiura de' Pazzi secondo Angelo Poliziano e Niccolò Machiavelli*, a cura di E. Ventura, Arbor Sapientiae Editore, Roma 2020.

Poliziano, vita impegnata ed assorbita nell'organica collaborazione ad un programma di politica culturale, che, proprio del potere medico (sotto Lorenzo, prima, e, poi, sotto Piero), trascolorò e si modificò nel trascolorante modificarsi della situazione politica fiorentina. Un aspetto, questo, [assai importante] della personalità del Poliziano [...]. E se, infondo, la tendenza era quella di vedere nel Poliziano l'erudito che non ha altra "repubblica ormai che quella filologica" (salvo poi recuperarlo alla terra ed agli uomini attribuendo alla filologia un valore tutto umano e terreno), io direi, al contrario, che nel Poliziano la poesia si connette col suo impegno pratico e che la "committenza politica" fu semplicemente l'occasione determinante il materializzarsi della sua poesia.⁴⁹

L'*Orfeo* addensando nel genere satirico più elementi, quello comico ma anche il tragico, mediante il registro gaio del primo e attraverso quello luttuoso del secondo, fa entrare in scena una serrata accumulazione di forme e motivi che nel coro, proprio della tragedia, avvicina la *satyrica fabula* al *vinum novum* appartenente alle ricreazioni delle feste di Bacco e proprie della commedia.

Il Poliziano assomma e reimposta nella *Fabula* i due motivi con sagacia tutta filologica e con forte spirito antiquario. Abbiamo esplicita contezza di ciò nel *Commento* del Poliziano alle *Sylvae* di Stazio in cui vengono citati gli scolii di Tzetze (al quale si è già fatto riferimento) a Licofrone e Orazio; con specifico riguardo alla satira, il poeta ne tratta nella *Praelectio in Persium*.⁵⁰

Il motivo satirico sembra fare da collante e al luttuoso e al festoso miscelati attraverso la figura femminile: l'inversione di genere da parte di Orfeo ferito inevitabilmente per la perdita di Euridice è segno e simbolo del tradimento, che è in sé un travimento, di Amore stesso. E ad Amore il poeta invia il suo no per le donne, accogliendo quello omosessuale: il tal senso, ossia come conversione all'inaspettato e pur attuato e attuabile cambiamento, il quale è in sé scelta ineludibile, il poeta recupera il mito di Orfeo ed Euridice. Esso si dichiara quale motivo bloccante nella contemporaneità (tempo del poeta e del Lettore) della possibilità dell'inveramento del sublime (mancanza perenne), che solo gli antichi avevano modo di contemplare all'interno della contaminazione tra i *genera*, recuperati dal Poliziano:

L'amore per la donna contrapposto all'età aurea o causa della sua fine, è un *topos* classico sommerso, spesso confuso o sostituito nella nostra tradizione dalla analoga e più vulgata versione biblica della perdita del paradiso terrestre per colpa di Eva. Ma lo possiamo trovare in opere classiche che hanno avuto una grande fortuna presso i posteri, come la sesta satira di Giovenale, con la quale il *topos* entra a far parte della letteratura misogena. [...]. Il restauro totale del Poliziano – che crea così la prima esplicita esaltazione dell'amore efebico nella letteratura in volgare –

⁴⁹ M. MARTELLI, *Poliziano e la politica culturale laurenziana*, in Id., *Angelo Poliziano. Storia e metastoria*, Conte Editore, Lecce 1995, pp. 7-9.

⁵⁰ Cfr. A. POLIZIANO, *Commento inedito alle "Satire" di Persio*, a cura di L. Cesarini Martinelli e R. Ricciardi, Olschki, Firenze 1985.

testimonia la profonda modificazione della mentalità quattrocentesca, avvenuta anche in questo campo per influenza della cultura classica.⁵¹

Ed è in questa dichiarazione implicita del fare poesia nella modernità che il Poliziano realizza appieno il recupero dell'antico (nel suo ampio spettro) quale mito a se stesso. Orfeo è sentito dagli umanisti quale necessitante «luogo comune della loro retorica [...] l'immagine del canto del poeta che ammansisce le belve e trascina le pietre è elevata a simbolo della parola educatrice che costituisce l'uomo a se stesso cementando le società, e poi facendolo signore delle cose».⁵² E tramite il volgare, massimo modulo di nuova contaminazione tra linguaggi, il poeta può condurre gli attanti a inversioni continue di sensi-modi tra essi comunicanti nelle interferenze degli amori e nel richiamo tutto metafisico della colpa, di origine mitica e cristiana. Colpa che si riallaccia al traviamiento umano (e, quindi, anche politico) e al recupero dell'idea di salvezza coinvolgenti, entro un unico respiro, come scrive significativamente il Martelli, i tre aspetti di Orfeo condensati proprio dalla *Fabula* poliziana:

in uno i tre Orfei: quello che, civilizzatore dell'originaria ferinità, simboleggiava la vita politica; quello che, nel suo fallito tentativo di recuperare dal regno dei morti Euridice, simboleggiava l'incapacità di funzionalizzare la vita politica a quella contemplativa; quello, infine, che, instauratore degli amori pederastici e fatto a brani dalle Baccanti, simboleggiava la corruzione e la pena che inevitabilmente conseguono a quel fallimento. La colpa di Orfeo, insomma, era stata quella di aver ritenuto la vita attiva autosufficiente: non un limite di Orfeo individuo, ma ineliminabile inadeguatezza della civiltà pagana, che, priva della rivelazione, non aveva potuto sollevare i suoi occhi al di sopra della terra e del corpo.⁵³

Ed una lettura che riprenda tale procedura non sembra lontana da concreti riscontri testuali abbracciati entrambe le opere (*Stanze* e *Orfeo*), come sopra accennato. Il modello misogino e omosessuale rientra nel sistema proprio della classicità alla quale il Poliziano si rivolge.

Nelle *Stanze* così come nell'*Orfeo* il rifiuto verso le donne, pur in modalità diverse, costruisce la parte significativa delle narrazioni:

“Ah quanto è uom meschin che cangia voglia” nelle *Stanze*; “Quant'è misero l'huom che cangia voglia” nell'*Orfeo* [...]. Nelle *Stanze* l'ottava fa parte dell'invettiva di Iulio contro “quel furore / Che la meschina gente chiama amore» (l. 21) – furore che ha causato la definitiva perdita del beato “secol d'oro” caratterizzato in modo agricolo-pastorale – è collegata da strette connessioni lessicali, oltre che con il verso citato sopra, con l'ottava che precede e con quella che segue: 13.I “Scuoti,

⁵¹ A. TISSONI BENVENUTI, *Il mito. Ricupero archeologico*, in ID., *L'Orfeo di Poliziano* cit., pp. 77-79.

⁵² E. GARIN, *L'ambiente del Poliziano*, in *Il Poliziano e il suo tempo*, Atti del IV Convegno internazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, 23-26 settembre 1954, Sansoni, Firenze 1957, p. 37.

⁵³ M. MARTELLI, *La grande poesia volgare*, in ID., *Angelo Poliziano. Storia e metastoria* cit., p. 101.

meschin, dal petto il cieco errore”: 14.I “Ah quanto è uom meschin che cangia voglia” 14.8 “e vanne e vien, come alla riva l’onde”: 15. 1-2 “Giovane donna sembra veramente / Quasi sotto un bel mare acuto scoglio”; 15.5 “Ah quanto è fra’ più miseri dolente”.

Nella fabula invece il passaggio dal rifiuto dell’amore femminile in conseguenza della morte di Euridice all’accusa di volubilità a tutte le donne – e quindi alla stessa Euridice – può apparire alla nostra moderna sensibilità del tutto fuori posto. Non solo, ma leggendo l’ultimo monologo di Orfeo, in cui si trova l’ottava in questione, può sorgere anche qualche dubbio sull’esattezza della successione delle quattro ottave. Nell’ordine in cui esse si trovano infatti, il primo verso della quarta ottava, “Fanne di questo Giove intera fede”, viene a riferirsi al contenuto misogino della terza (che è l’ottava in comune con le *Stanze*): non hanno molto senso che Giove dia testimonianza o si rammarichi della volubilità delle donne. Del resto anche nella parte finale della seconda ottava è espressa la rinuncia all’amore femminile, sia pur con diversa motivazione – “poi ch’è morta colei ch’ebbe il mio core” - e questa rinuncia non è certo giustificata dall’esemplificazione mitologica che segue. Il fatto è che questo *topos* classico, nella sua completezza, era misogino e omosessuale insieme: nella fabula viene ripreso interamente, al di là della sua pertinenza, mentre nelle *Stanze* le ragioni dell’opera e soprattutto del/dei dedicatari, non hanno permesso un’altrettale libertà.⁵⁴

La *Fabula*, dopo l’annuncio di Mercurio (figura propria della commedia, che in età medievale viene sostituita in ambito sacro dall’angelo: annunciatore della novella), muove a rendicontare lo strazio di Aristeo, impiegato entro un lungo e profondo dialogizzare con il pastore Mopso sulla natura d’amore e sul desiderio per Euridice: passione, questa, che si qualifica come *furor*.

Un servo schiavone (ossia slavo, qui vale per straniero in genere e slavo in specifico, con riferimento a probabili personaggi della servitù della corte gonzaghesca di origine, appunto, slava, almeno secondo il Del Lungo; ipotesi, quest’ultima, ripresa anche da altri studiosi),⁵⁵ introdotto dal verso 15, in modalità parodica, esibisce l’ammonimento allo stare attenti, al guardarsi dall’arrivo di Mercurio: annuncio della trama-festa che sta per celebrarsi.

Il linguaggio deformato del servo attiva l’elemento comico; il Del Lungo ritiene che tale deformazione non solo debba riferirsi a marinai slavi della Dalmazia, ma costituisca l’accentuazione mediante quella stessa deformazione di chi non poteva sapere parlare bene in italiano. Lo scherzo consisterebbe, quindi, nell’irrisione di un modulo linguistico non ancora assunto a ben veicolare i processi comunicativi propri del volgo.

⁵⁴ A. TISSONI BENVENUTI, *I tempi della composizione*, in ID., *L’Orfeo di Poliziano* cit., pp. 68-69.

⁵⁵ Cfr. I. Del Lungo, *Florentia*, Barbera, Firenze 1897, p. 355, ma anche il Branca riprende la tesi del Del Lungo: cfr. V. Branca, *Poliziano e l’umanesimo della parola*, Einaudi, Torino 1983, pp. 71-72. Di diverso avviso la Tissoni Benvenuti e il Carrai.

Siamo entrati di fatto nell'ambientazione pastorale con i personaggi calati in scenari di fronde, con il fonte e il monte.

E l'immissione dialogizzante tra Mopso, Aristeo e Tirsi apre alla ripresa diretta, ormai fissata dall'esegesi, della III ecloga di Calpurnio: «dove Iolla è il pastore che cerca la giovenca persa, Lycida l'infelice innamorato al quale Iolla si rivolge per avere notizie e Titiro il servo di Iolla che viene incaricato della ricerca. Il canto amoroso di Lycida, esemplato sui canonici canti di Polifemo per Galatea e di Coridone per Alessi, occupa il tempo dei pastori mentre il servo cerca l'animale perduto (come nella fabula la *canzona* di Aristeo). [...]. La struttura dell'ecloga di Calpurnio – 98 versi – [...] su questa trama sono molto frequenti gli innesti di altre fonti [...] Teocrito, Ovidio, Virgilio, Seneca».⁵⁶

Ad Aristeo è impedito di concepire il sentimento quale gioco tra intelletto e spirito. Ed egli affida all'intransigenza della propria passione l'unico moto, ossia il canto, che a suo avviso possa placare tale furia e dia serenità, secondo il proprio intendere, all'amata, che ora è nell'Ade.

Ed è la canzone a proiettare tale modalità evocativa al lettore-osservatore, il quale l'accoglie come remunerazione straziante della colpa commessa da Aristeo. Questi invita Mopso a prendere la zampogna.

La *Canzona*, quindi, viene ad essere personificazione tanto dell'idea dell'amore passionale, rappresentazione figurale del canto in sé, quanto dell'amata ninfa: motore e viatico che accomuna entro il sospirato fiato dei versi ritmati e Aristeo e Orfeo, pur se in modalità apparentemente differenti.

Ed è all'Assenza-Assente, ossia ad Euridice, che le parole di Mopso si rivolgono: Aristeo, per aver procurato la morte dell'amata e di Orfeo, perderà gli sciame di api (così nelle *Georgiche*: egli li riavrà solo dopo aver offerto sacrifici alle anime dei defunti; gli effetti nefasti d'amore sono ripresa della *Phedra* di Seneca). Ed Aristeo retoricamente struttura, quale procedura sentenziosa («Mopso, tu parli queste cose a'morti», v. 44), la sua risposta, introducendo con i versi che vanno da 44 a 53 la *Canzona*.

Occorre notare la volontà ferma di Aristeo che ama e che, assieme, «disamar non vuole, / né guarir cerca di sì dolce doglie» (vv. 47-49): riecheggiano in forma dichiarata le modalità struggenti delle pene d'amore di derivazione petrarchesca innestate sapientemente nell'intero testo della *Fabula* a testimoniare il richiamo drammatico dell'Assenza, proprio dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Aristeo non si vota ad altro amore: insiste nella dolorosa pena per far assurgere quest'ultima quasi a condizione perenne del suo stato.

Ed è al canto che rivolge il suo sentimento, consapevole che solo esso, amato da Euridice, possa indicare lo strazio («dolce doglie», v. 48), che è motore e causa del suo sentire e che apre in stile petrarchesco («Chiare, fresche et dolci acque»), rimodulato tra gli altri dall'Alberti (*Mirtia*), il tempo primo della *Canzona*:

⁵⁶ A. TISSONI BENVENUTI, *Testi. Fabula di Orpheo*, in ID., *L'Orfeo di Poliziano* cit. p. 139.

ARISTEO

- Mopso, tu parli queste cose a' morti:
45 sì che non spender meco tal parole,
acciò che 'l vento via non se le porti.
Aristeo ama e disamar non vuole,
né guarir cerca di sì dolce doglie:
quel loda Amor che di lui ben si duole.
50 Ma se punto ti cal delle mie voglie,
deh, tra' fuor della tasca la zampogna,
e canteren sotto l'ombrese foglie:
ch'i' so che la mia ninfa el canto agogna.

Canzona

- Udite, selve, mie dolce parole,
55 poi che la ninfa mia udir non vuole.

La bella ninfa è sorda al mio lamento
e 'l suon di nostra fistula non cura:
di ciò si lagna el mio cornuto armento,
né vuol bagnar il grifo in acqua pura;
60 non vuol toccar la tenera verdura,
tanto del suo pastor gl'incresce e dole.

Udite, selve, mie dolce parole,
poi che la ninfa mia udir non vuole.

- Ben si cura l'armento del padrone:
65 la ninfa non si cura dell'amante,
la bella ninfa che di sasso ha'l core,
anzi di ferro, anzi l'ha di diamante.
Ella fugge da me sempre davante
com'agnella dal lupo fuggir suole.

- 70 Udite, selve, mie dolce parole,
poi che la ninfa mia udir non vuole.

- Digli, zampogna mia, come via fugge
cogli anni insieme suo bellezza snella
e digli come 'l tempo ne distrugge,
75 né l'età persa mai si rinnovella:
digli che sappi usar suo forma bella,
che sempre mai non son rose e viole.

Udite, selve, mie dolce parole,
poi che la ninfa mia udir non vuole.

- 80 Portate, venti, questi dolci versi
 drento all'recchie della donna mia:
 dite quante io per lei lacrime versi
 e la pregate che crudel non sia;
 dite che la mie vita fugge via
85 e si consuma come brina al sole.

Udite, selve, mie dolce parole,
poi che la ninfa mia udir non vuole.

La *docta varietas* in cui è costruita la *Fabula* apre all'evidente *contaminatio* della quale discorrevamo e per la quale sin dall'*incipit* l'opera si mostra sintesi ampia dei moduli greco-latini applicati da Poliziano al proprio verso. Aristeo è sì ripresa virgiliana, ma subito corretta: egli è, qui, simbolo di morte. Non vi è un moto di recupero della figura di Aristeo sfociante in proiezioni positive, come in Virgilio, quale segno di riscatto: in Poliziano il personaggio rimane bloccato nelle spirali negative del proprio *furor*.

La *Canzona* è ballata minore (dallo schema XX, ABABBX) ed è prediletta dal Poliziano, il quale la impiega nelle sue ballate in endecasillabi presenti nelle *Rime* (in cui vi è la ripresa tra violette e gigli dei capelli d'oro, dei canti soavi e belli, degli occhi lucenti, di grida, pianti del cantore e risate dell'amata, con chiari riferimenti a Venere e alla tradizione classica e ai motivi amorosi del Petrarca).⁵⁷ Ed essa viene imposta con forza dall'Alberti, ma attiva già in Boccaccio (*Aneto* VIII) e adattata da Lorenzo dei Medici (*Corinto*). Il richiamo del duo d'amore, immagine cara alla letteratura di ogni tempo, è rifacimento della versione ovidiana di Apollo e Dafne, ed è rivivificata dallo stesso Poliziano nelle *Stanze*.

«Udite, selve, mie dolce parole, / poi che la ninfa mia udir non vuole», l'attacco che si produce, poi, in ritornello per tutta la *Canzona*, dimostra non solo la ripresa del motivo dell'ascoltare petrarchesco, ma anche il porsi in ascolto, «Udite e nostri lacrimosi canti», riproposto dall'Alberti (*Mirtia*, v. 1), tra le fonti primarie, unitamente all'ecloga di Pietro de Jennaro («Udite, selve e boschi, il mio rammarico», *Egloghe* XII, v. 1); come pure riscontri attendibili si hanno nell'egloga II di Girolamo Benivieni. E, secondo il Bigi,⁵⁸ rilievi forti vengono registrati parimenti nel raffronto con «Odite, selve, e prendavi pietate / del mio dolor» (*Amorum libri* CIV, vv. 61-62) del Boiardo.

⁵⁷ Cfr. A. POLIZIANO, *Rime*, edizione critica a cura di D. Delcorno Branca, Accademia della Crusca, Firenze 1986; cfr. A. POLIZIANO, *Rime*, in ID., *Poesie volgari* cit., pp. 97-104, con specifico riferimento a CII, CIII, CVI, CVII, CIX, CX.

⁵⁸ Cfr. E. BIGI, *Umanità e letterarietà nell' "Orfeo" del Poliziano*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», CIX, 1982, pp. 183-215.

Rose e viole simboleggiano la varietà di fiori, pur di stagioni diverse, visibili nei giardini di Alcino «fiori che [...] simboleggiano la primavera per i letterati».⁵⁹ Si presenta qui un quadro luminoso, che fa sostare il lettore entro fulgenti costruzione plastiche proiettanti stati d'animo soavi, che, presto, muteranno in scene cupe, dette entro altrettanti linguaggi oscuri.

Ed ecco la *gratulatio* propria del genere bucolico, inserita dopo il canto del pastore e indicante la bellezza di esso, il cui vocabolario viene redatto entro paragoni tra rime costruite mediante l'attivazione di agenti atmosferici impegnati a costruire con evidente forza il canto. Questa immagine del vento-acque-pini-ventolino abilita un verso che riprende formularità prosastiche e i cui suoni riproducono forti timbri propriamente rustici. Le parole umili impiegate sono diretta emanazione del lessico di Teocrito, del «Dante più corposo e violento dell'*Inferno* [...] [della] libertà linguistica del Pulci [...]». Le rime *mozzo*: dar di cozzo: gozzo *Inf.* IX. 95-9; *epa*: *crepa* ivi XXX. 119-21; tipico riuso poliziano con totale straniamento dal contesto»:⁶⁰

MOPSO

El non è tanto el mormorio piacevole
delle fresche acque che d'un sasso piombano,
90 né quanto soffia un ventolino agevole
fra le cime de' pini e quelle trombano,
quanto le rime tue son sollazzevole,
le rime tue che per tutto rimbombano:
s'ella l'ode, verrà com'una cucciola.
95 Ma ecco Tirsi che del monte sdrucchiola.

Ch'è del vitello? ha 'lo tu ritrovato?

TIRSI

Sì, così gli avessi el collo mozzo!
Ch'è poco men che non m'ha sbudellato,
sì corse per volermi dar di cozzo.
100 Pur l'ho poi nella mandria raviato,
ma ben so dirti che gli ha pieno il gozzo:
i' ti so dir che gli ha stivata l'epa
in un campo di gran, tanto che crepa.

Ma io ho vista una gentil donzella
105 che va cogliendo fiori intorno al monte.
I' non credo che Vener sia più bella,

⁵⁹A. TISSONI BENVENUTI, *Testi. Fabula di Orpheo*, in ID., *L'Orfeo di Poliziano* cit., p. 144.

⁶⁰Ivi, p. 146. Per la complessa ricostruzione e sul riadattamento delle fonti relate al mito di Orfeo da parte del Poliziano cfr. ivi, pp. 71-88; cfr. C. PYLE, *Le thème d'Orphéen dans le oeuvres latines d'Ange Politien*, in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 39, 1980, pp. 408-419.

più dolce in atto o più superba il fronte:
 e parla e canta in sì dolce favella
 che i fiumi isvolgerebbe inverso il fonte;
 110 di neve e rose ha' l volto e d'or la testa,
 tutta soletta e sotto bianca vesta.

Al vitello sperduto si connette dichiaratamente la figura della ninfa scomparsa, immagine che crea il lamento d'amore con il quale si apre il componimento e l'ineludibile scioglimento di esso: qui agisce l'elegante ripresa della fonte calpurniana.

Non solo, Euridice e Simonetta (la Simometta delle *Stanze*, ninfe entrambe) si presentano entro un rapporto di similare descrizione fisica e ontica; e gli attributi di Orfeo vengono assunti da Euridice, la quale per il suo canto «in sì dolce favella / che i fiumi isvolgerebbe inverso il fonte».

Tirsi si qualifica come *alter ego* del poeta e, pertanto, nella costruzione cortigiana, egli è asservito al signore («O Mopso, al servo sta bene ubidire», v. 124). Ma tale modulo-figura attesta anche il disvelamento, se attentamente letto, delle trame narrative più riposte dell'animo del poeta, proiettate sarcasticamente attraverso la fabula satirica e non solo in Tirsi: l'attacco al mondo femminile (l'allusivo moto carnale, che in sé la selva indica, così nelle *Stanze*) e il suo paradossale recupero con l'ingresso dell'amore omosessuale di Orfeo abilitano la tragedia a diventare comicità sottile. La quale va attuandosi quale parodia del canto aulico: tale espediente, se pur strutturato in modi diversi, era già attivo ad esempio in Cecco Angiolieri, nel cui verso:

L'amore, da devoto omaggio feudale o da estatica contemplazione di creature inviate da Dio sulla terra a "miracolo mostrare", diviene passione carnale, atto prima di tutto fisico [...]. I Poeti comico-realistici sono patentemente misogini. Cecco parla senza mezzi termini di "falsa natura femminile" derivante dal nefasto esempio di Eva (son. *Da Giuda in fuor neuno sciagurato*, vv. 9-11).⁶¹

E l'elemento numinoso-luminoso, rimodulato non solo attraverso la succitata esposizione floreale, ma anche nella ripresa dei miti legati alle avventure d'amore, che costruiscono nell'*Orfeo* una galleria di personaggi (Giove-Ganimede/Febo-Giacinto/Ercole-Ila, vv. 285-292) con storie connesse all'esperienza di passioni omosessuali, viene ad essere trafitto dalle immagini di sfondo proprie del regno dell'Ade («collo mozzo», v. 97; «dar di cozzo», v. 99; «mondo cieco», v. 172; «tutte quelle genti / c'hanno perduto la superna luce», vv. 189-190; «turbide acque / della palude Stigia e d'Acheronte», vv. 221-222). Immagini che avvolgono parte della *Fabula* di luce effusiva calibrata da intonazioni propriamente chiaroscurali di derivazione dantesca. Del Dante visitatore-narratore dell'*Inferno*: i cui toni vengono, poi, miscelati entro i moti catottrici attuati dalla visitazione purgatoriale di una luce-ombra diffusiva, che

⁶¹ A. LANZA, *La poesia comico-realistica*, in ID., *La letteratura tardogotica* cit., pp. 187-188.

ne pervade le cornici fino al Paradiso terrestre, per diventare Luce eternamente rifulgente in Paradiso.⁶²

Lo stile basso, proprio della parte pastorale della *Fabula*, si rifà alle fonti già citate, quali Teocrito, Ovidio e il Dante, come si è detto, infernale.

E il volitivo relato alla sfera visiva («Guarda», v. 114), una vista connessa all'aspetto intellettuale ed etico, impegna il verso a risolversi entro modalità interlocutorie, che vanno a sfociare in sentenziosità ineludibile:

MOPSO

Guarda, Aristeo, che' l troppo grande ardire

115 non ti conduca in qualche tristo lato.

ARISTEO

O mi convien questo giorno morire,

o tentar quanta forza abbia 'l mie fato.

Rimanti, Mopso, intorno a questo fonte,

ch' i' vogl' ire a trovala sopra 'l monte.

MOPSO

120 O Tirsi, che ti par del tuo car sire?

Vedi tu quanto d' ogni senso è fore!

Tu gli potresti pur talvolta dire

quanta vergogna gli fa questo amore.

TIRSI

O Mopso, al servo sta bene ubidire,

125 e matto è chi comanda al suo signore.

Io so che gli è più saggio assai che noi:

a me basta guardar le vacche e ' buoi.

Le fonti primarie del mito di Orfeo, ripreso e riadattato dal Poliziano, ci sono state trasmesse da incunaboli postillati dallo stesso poeta: per il testo virgiliano egli si è riferito all'*Opera omnia* stampata a Roma nel 1471 da Conrad Sweynheym e Arnold Pannartz (ora alla Bibliothèque Nationale di Parigi) e per Ovidio il Poliziano si è rivolto all'*Opera omnia* stampata a Parma da Stefano Corallo nel 1477 (conservata

⁶² Per un'attenta lettura del sintagma luce-poesia in Dante e in riferimento all'ampia analisi di vari punti del poema, dall'*Inferno* al *Paradiso*, cfr. il fondamentale A. LANZA, *Dante gotico e altri studi sulla Commedia*, Le Lettere, Firenze 2014. In riferimento al sistema Luce-Cristo/peccato-Redenzione/Donna-purificazione-salvezza/Beatrice-Maria all'interno del percorso di ripresa delle fonti classiche e bibliche sfocianti nella sintesi figurale dantesca volta alla edificazione mimetica dell'ineffabile redenzione cfr. A. D'ELIA, *La cristologia dantesca. Logos-veritas-caritas: il codice poetico-teologico del Pellegrino*, prefazione di D. Della Terza, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2012 e ID., *'ne la faccia che a Cristo / più si somiglia': la poesia mariana di Dante*, prefazione di D. Della Terza, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2017.

alla Bodleian Library di Oxford). In esse si evince, di pugno del poeta, ai margini scritture proiettanti i moduli interpretativi dei passi prescelti, segni e note per i quali un determinato brano viene posto all'attenzione dell'ermeneuta-poeta. Numerose risultano le indicazioni retoriche con abbreviazioni della sigla "Ang", mentre nelle glosse si registrano le fonti e i riferimenti (Valerio Probo, un parallelo con Lucrezio, ed ancora riferimenti a Macrobio, come pure ad Euripide in relazione alla morte di Alceste). Mentre per il testo ovidiano vediamo che l'incunabolo in questione rispetto a quello virgiliano risulta meno postillato:

tranne che nei margini dell'epistola di Saffo a Faone. [...]. Il frammento di Phanocles ci è stato tramandato unicamente dal florilegio di Stobeo, nel quale è schedato come *exemplum* degli effetti negativi d'amore. [...]. La *Fabula di Orpheo* appartiene in modo perentorio a quel tipo di letteratura che esige di essere letta in presenza di tutta la tradizione letteraria pertinente. [...]. Ogni parola rimanda ad altro, a luoghi antichi noti o, più spesso, peregrini. Senza questa eco, questa pienezza di vibrazioni e di riflessi, la parola resta gracile e unidimensionale: a volte anche incomprendibile nel suo vero significato; in ogni caso dimidiata. [...]. [Anche] Tutta la tradizione volgare è presente come repertorio linguistico, ma con una vigile attenzione al genere 'medio' della fabula.⁶³

Entriamo dal verso 128 nella richiesta di Aristeo a Euridice, dalla quale è più che evidente la diretta ripresa di Apollo-Dafne, ed in cui i verbi ascoltare e porgere accompagnano l'affannoso sistema motorio (in corsa) dei due protagonisti della scena. E l'invocazione di Aristeo risulta con schema metrico (endecasillabi e settenari) assai particolare (abCabCdcDeffE), definito un anomalo madrigale dalla Tissoni Benvenuti «del tipo di quelli, già quattrocenteschi, che non sempre sono chiusi da una rima baciata»;⁶⁴ mentre per lo Scherillo si tratta di «una stanza di canzone petrarchesca, col verso di chiave leggermente spostato».⁶⁵

ARISTEO ad Euridice:

Non mi fuggir, donzella,
ch'i' ti son tanto amico

130 e che più t'amo che la vita e 'l core.

Ascolta, o ninfa bella,
ascolta quel ch'i' dico;
non fuggir, ninfa, chi ti porta amore.

Non son qui lupo o orso,
135 ma son tuo amatore:
dunque rafrena il tuo volante corso.

Poi che el pregar non vale

⁶³ A. TISSONI BENVENUTI, *I modi della composizione*, in ID., *L'Orfeo di Poliziano* cit., pp. 107-112.

⁶⁴ ID., *Sul testo della "Fabula di Orpheo"*, in ivi, pp. 25-26.

⁶⁵ M. SCHERILLO, *Il Rinascimento. L'Umanesimo-Pontano-Poliziano*, Ulrico Hoepli, Milano 1926, p. 341.

e tu via ti dilegui,
e' convien ch'io ti segui.
140 Porgimi, Amor, porgimi or le tue ale!

L'inseguimento si conclude nella selva in cui Euridice viene morsa dal serpente, come recita la didascalia: «Seguitando Aristeo Euridice, ella si fugge dentro alla selva, dove punta dal serpente grida, e simile Aristeo».

E al grido per il dolore mortifero della ninfa e a quello di Aristeo per aver causato tale evento subentra il resoconto della sciagura da parte un pastore ad Orfeo.

Il ricorso al pianto consolatore e, assieme, devastatore di provenienza petrarchesca abilita il colloquio tra Orfeo e parte della sua essenza, la lira, avendo perduto egli la sua metà: Euridice-amore-canto. Il Poliziano attribuisce al canto-suono di Orfeo la causa del proprio lamento: vi è un'inversione di moto-senso e, quindi, un cambiamento radicale di poetica: con la morte di Euridice si trasforma il *pathos* generativo del verso.

Il processo di costruzione del narrato qui viene eseguito mediante l'operazione dialogizzante (mimesi ricreativa esemplata sull'incontro Proteo-Aristeo, *Georg.* IV, vv. 457-459) di impianto virgiliano e attraverso il recupero delle *Metamorfosi* in relazione al serpente (X, v. 10), come pure al dantesco «Tra l'erba e' fior venia la mala striscia» (*Purg.* VIII, v. 100). Fonte primaria è Claudiano (*De raptu Proserpinae*) agente in tutta la messa in versi della sequenza Orfeo-Plutone-Proserpina, a partire dal verso 148 in poi:

Segue poi UN PASTORE ad Orfeo così:
Crudel novella ti rapporto, Orfeo:
che tuo nimpha bellissima è defunta.
Ella fuggiva l'amante Aristeo,
ma quando fu sopra la riva giunta,
145 da un serpente venenoso e reo
ch'era fra l'erba e fior, nel piè fu punta:
e fu tanto possente e crudo el morso
ch'ad un tratto finì la vita e 'l corso.

ORFEO

Dunque piangiamo, o sconsolata lira,
150 ché più non si convien l'usato canto.
Piangiam, mentre che 'l ciel ne' poli agira
e Filomela ceda al nostro pianto.
O cielo, o terra, o mare! O sorte dira!
Come potrò soffrir mai dolor tanto?
155 Euridice mia bella, o vita mia,
senza te non convien che 'n vita stia.

Andar convienmi alle tartaree porte
e provar se là giù merzé s'empetra;

160 forse che svolgeren la dura sorte
 co' lacrimosi versi, o dolce cetra;
 forse ne diverrà pietosa Morte
 ché già cantando abbiám mosso una pietra,
 la cervia e 'l tigre insieme avemo accolti
 e tirate le selve, e 'fiumi svolti.

165 Pietà! Pietà! del misero amatore
 pietà vi prenda, o spiriti infernali.
 Qua giù m'ha scorto solamente Amore,
 volato son qua giù colle sue ali.
 Posa, Cerbero, posa il tuo furore,
 170 ché quando intenderai tutti e' mie mali,
 non solamente tu piangerai meco,
 ma qualunque è qua giù nel mondo cieco.

Non bisogna per me, Furie, mugghiare,
 non bisogna arricciar tanti serpenti:
 175 se voi sapessi le mie doglie amare,
 faresti compagnia a' mie lamenti.
 Lasciate questo miserel passare
 ch'ha 'l ciel nimico e tutti gli elementi,
 che vien per impetrar merzé da Morte:
 dunque gli aprite le ferrate porte.

L'equivocatio resa dalla *replicatio* («Euridice mia bella, o vita mia, / senza te non convien che 'n vita stia», vv. 155-156) abilita i lacrimosi versi petrarcheschi a muovere il canto del Poliziano verso destini ineludibili di non ritorno. Si attiva, così, l'*invocatio* («Piangiam, mentre che 'l ciel ne' poli agira / e Filomela ceda al nostro pianto», vv.151-152) agli dei infernali («tartaree porte», v. 157) per il ritorno della moglie.

Il motivo virgiliano del pianto e la ripresa dantesca del moto riguardante l'alternanza giorno-notte costruiscono l'ampio quadro di arte allusiva in cui alla perdita dei piccoli l'usignolo intona il canto straziante.⁶⁶

⁶⁶ Così la Tissoni Benvenuti: «Altra allusione diretta a Verg. *Georg.* IV. 5.II ss. [...]. Per la formula *Philomela*, noto che nell'incunabolo virgiliano postillato, il Poliziano corregge la forma *philomena* della stampa in *philomela*» (A. TISSONI BENVENUTI, *Fabula di Orpheo, Testi. I*, in Id., *L'Orfeo di Poliziano* cit., n al v. 152, p. 150); «l'usignol sotto l'amate fronde / cantando ripetea l'antico pianto» è in *Stanze* I 60, 3-4: sulla ripresa di questa immagine-mito modulata in forme differenti cfr. Ovidio, *Met.* VI, vv. 412-674, ma anche in Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCCX, v. 3 e CCCXI, vv. 1-2; mito-figura utilizzato, tra gli atri, dal Magnifico, *Canzon.* II, v. 8, come pure dal Pulci, *Morg.* I 3, vv. 1-3. Sulla relazione tra immagine-parola: "arti visive" - segno modo di ripresa/amplificazione di modelli precedenti nel

Con il verso 165: «Pietà! Pietà! del misero amatore» la ripetizione, a mo' di supplica (così ad apertura del *Rispetto*: «Pietà vi prenda del mio afflitto core, / pietà, se pietà alcuna in voi si serba!»),⁶⁷ che prelude alla preghiera successiva, è riscontrabile, tra gli altri, con effetti notevoli di lamento, su cui la *replicatio* fonda il proprio impiego conducente alla *peroratio*, in «Abbi pietà del povero amoroso» di Francesco Alberti, come indica il Lanza, il quale ci informa che l'Alberti fu ammirato dai suoi contemporanei (tra i quali il Panormita e Leon Battista Alberti), ritenuto «innegabilmente una delle voci più notevoli e meno monotone della poesia e della cultura toscana del Quattrocento».⁶⁸

Vengono attivati, così, cammini giungenti alla visione ampia della cultura in cui il Poliziano è inserito e mediante la quale il poeta dell'*Orfeo* ci dimostra di ben saper utilizzare la *varietas* di stili e formule, che fanno assurgere anche la sua opera in volgare ad alte vette artistiche. E in parte, come si è detto, lo stesso Poliziano ubbidisce a quello stile che il poeta di Laura impone, pur rivisitato dai vari indirizzi succedutisi alla fonte primaria; modalità versificatoria, questa, che nel Quattrocento, soprattutto toscano, viene imponendosi quale petrarchismo fiorito:

Il primo risultato ottenuto da questa corrente poetica fu il livellamento linguistico in nome dell'assoluta aderenza al modello unico e indiscusso: Petrarca. Gli elementi municipali e dialettali vanno facendosi via via più radi, per scomparire pressoché del tutto nel Cinquecento. Per secoli la lingua poetica resterà immobilmemente fedele alla sua fonte esclusiva, con la conseguenza di rimanerne irrimediabilmente appiattita, schiacciata; proprio come il volgare umanistico, che è un toscano smunicipalizzato, creato a tavolino dall'Alberti e poi perfezionato dal Poliziano e dallo stesso Lorenzo per contribuire all'affermazione politico-culturale fiorentina nella penisola perseguita dai Medici.⁶⁹

La procedura di recupero dell'amata mediante l'invocazione-preghiera (Orfeo disperato si qualifica quale «miserel», v. 177 e il suo lamento come: «pio», v. 188, nell'accezione laica e anche cristiana del vocabolo, *pius* è Enea e *pius* è Cristo, ma nel senso di Amore fontale), quella rivolta a Plutone e a Proserpina, non stupisce il lettore-uditore, che ascolta i «mie' lamenti» (v. 176): l'attante è inserito nella messa in scena propria dell'opera letteraria. E i riferimenti alle Furie e ai serpenti rientrano

perido successivo, ossia durante il Cinquecento cfr *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. Genovese, A. Torre, Carocci, Roma 2019.

⁶⁷ A. POLIZIANO, *Rime-Rispetti*, in ID., *Poesie volgari*, vol. I cit., *LI*, p. 81.

⁶⁸ A. LANZA, *Francesco Alberti*, in *Lirici Toscani del Quattrocento*, vol. I cit., p. 55.

⁶⁹ ID., *Il Petrarchismo fiorito*, in ID., *La letteratura tardogotica* cit., p. 721. Per comprendere meglio il percorso erotico-sacrale che anche il Poliziano riprende, formulandolo a suo modo dal verso del Petrarca continuamente logorato tra adesione alla carne e visione cristica entro il portato drammatico del canto dell'io, che tenta di rintracciare il proprio fondo, cfr. il fondamentale studio di V. FERA, *Per la poetica del Petrarca (con una proposta su RVF 16)*, in *Per il Petrarca latino. Opere e traduzioni nel tempo*. Atti del Convegno Internazionale di Siena, 6-8 aprile 2016, a cura di N. Tonelli, A. Valenti, Antenore, Roma-Padova 2018, pp. 5-43.

appieno nella ripresa di immagini desunte dai tragici greci (Eschilo), oltre che dai consueti Virgilio, Claudiano e Dante.

Orfeo è in sé un miracolo: così come afferma lo stesso Plutone. Il cantore Orfeo blocca i congegni di Issione; come pure sconvolgente appare al re degli Inferi che Sisifo sia assiso sulla pietra che dovrebbe trasportare quale penitenza. Mirabile è anche l'interruzione delle pene delle Danaidi, di Tantalo e la mansuetudine di Cerbero e delle Furie. Ogni cosa si ferma per il canto-musica di Orfeo:

PLUTO

Chi è costui che con suo dolce nota
muove l'abisso, e con l'ornata cetra?
l'veggo fissa d'Ission la rota,
Sisifo assiso sopra la sua petra
185 e le Belide star con l'urna vota,
né più l'acqua di Tantalo s'arrettra;
e veggo Cerber con tre bocche intento
e le Furie acquietate al pio lamento.

La *peroratio* di derivazione ovidiana viene integrata dal Poliziano nelle cinque ottave: vi è un rincaro tutto poliziano del *pathos a iuventa* con la successiva formula dello scongiuro. E la conclusione è determinata dal volitivo di restituzione. Orfeo dichiara, se mai non venisse esaudito da Plutone e Proserpina, che si darebbe la morte piuttosto di vivere senza l'amata Euridice: «io non vo' su tornar, ma chieggo morte» (v. 228).

Un'anticipazione-prefigurazione nel canto-*oratio* derivante dal moto profetizzante del Tracio stesso sul proprio destino:

ORFEO

O regnator' di tutte quelle genti
190 ch'hanno perduto la superna luce,
al qual discende ciò che gli elementi,
ciò che natura sotto 'l ciel produce,
udite la cagion de' mie' lamenti.
Pietoso amor de' nostri passi è duce:
195 non per Cerber legar fei questa via,
ma solamente per la donna mia.

Una serpe tra' fior nascosa e l'erba
mi tolse la mia donna, anzi il mio core:
ond' io meno la vita in pena acerba,
200 né posso più resistere al dolore.
Ma se memoria alcuna in voi si serba
del vostro celebrato antico amore,
se la vecchia rapina a mente avete,

Euridice mie bella mi rendete.

Eseguita la narrazione davanti al Dio delle modalità che hanno condotto Euridice alla morte, Orfeo pone al centro del dire il pietoso amore e va esemplando la propria vicenda su quella della coppia infernale. Plutone e Proserpina vengono coinvolti in prima persona: «Ma se memoria alcuna in voi si serba / del vostro celebrato antico amore, / se la vecchia rapina a mente havete / Euridice mie bella mi rendete» (vv. 201-204).

E il motivo della morte prematura e il ricordo dei chicchi della pianta di melograno mangiati da Proserpina nell'Ade (così nelle *Metamorfosi*), per mezzo dei quali, secondo l'indicazione delle Parche, ella sarebbe rimasta per sempre con il suo amore Plutone, abilita la storia poliziana a maggiormente incentrarsi sul motivo ricordo-memoria-pietà. Ulteriore sintagma, quest'ultimo, esposto con forza nella preghiera dal verso 199: «meno la vita in pena acerba» (*junctura* petrarchesca, *Rerum Vulgarium Fragmenta* LXXX, v. 1 e CCCXXXII, v. 9). Se in Virgilio è solo Proserpina a parlare con Orfeo, e in Ovidio, pur presenti entrambe le divinità, esse non dialogano né tra di loro né con Orfeo, il Poliziano attiva la dialogizzazione forte tra gli sposi divini e dà specifico rilievo al personaggio di Proserpina: al centro è l'immagine della «Pietà» (v. 230):

PROSERPINA

Io non credetti, o dolce mie consorte,
230 che Pietà mai venisse in questo regno:
or l veggio regnare in nostra corte
e io sento di lei tutto' l cor pregno;
né solo i tormentati, ma la Morte
veggo che piange del suo caso indegno:
235 dunque tua dura legge a lui pieghi,
pel canto, pell' amor, pe' iusti prieghi.

Pietà che non si riallaccia a nostro dire alla *pietas* degli antichi, anche questo, ma attiva qui un rispecchiamento della *caritas* di chiara derivazione cristiana alla quale si faceva cenno.

E le immagini classiche, rimodulate in stile dantesco e pretrarchesco si impongono ancora una volta:

Profondamente erroneo sarebbe [...] voler fare del primo Poliziano – quello che opera fino agli ultimi anni Settanta, e, più precisamente, fino alla congiura dei Pazzi – uno spirito laicamente (e piuttosto settecentesco che non quattrocentesco) estraneo ad ogni preoccupazione religiosa. La cultura da cui egli, nei suoi esordi all'ombra del Lauro, dipende e nel cui ambito egli si forma è quella, tutta ancora medie-

vale, che legge i testi nella prospettiva allegorica di un Boccaccio delle *Genenealogie*, di un Coluccio del *De Laboribus Herculis*, di un Landino dei due ultimi libri delle *Disputationes Camaldulenses*.⁷⁰

L'ingresso mediante richiesta a Cerbero nell'Ade riassume le caratteristiche del mito e propone, assieme, il nuovo simbolo: se Orfeo rappresenta il canto in sé, mediante il quale egli stesso costituisce un'eccezione rispetto al consueto (con il suo canto ammonisce gli animali, devia i corsi dei fiumi, rompe le norme della natura), l'Orfeo del Poliziano attiva la possibilità dell'impossibile. Dotato di attributi divini, ma mortale, il cantore fa commuovere addirittura gli dei infernali convincendoli a restituirgli l'amata Euridice: un potere che sovrasterebbe addirittura quello degli sposi regnanti negli Inferi. E Plutone concede la fanciulla a patto che il marito non si volga a guardarla lungo il viaggio di ritorno:

PLUTO

Io te la rendo, ma con queste leggi:

che la ti segua per la ceca via,

ma che tu mai la sua faccia non veggi

240 finché tra' vivi pervenuta sia

(dunque el tuo gran disire, Orfeo, correggi);

se non, che subito tolta ti fia.

I' son contento che a sì dolce plettro

s'inchini la potenza del mio scettro.

Ma la natura umana dell'amore coinvolge anche l'aspetto sovraumano degli attributi del cantore e determina la rottura dell'in-canto di questi:

La concezione neoplatonica dell'amore si accordava nella fattispecie col rilancio della poesia stilnovistica operato dal Magnifico, anche in prima persona, e con la diretta esperienza, che Poliziano andava compiendo proprio allora, di compilatore o di principale collaboratore nell'ordinamento della cosiddetta *Raccolta Aragonesa*, che a tale produzione faceva ampio spazio. [...]. Orfeo agli inferi giusta il precedente di Boezio, nel carme finale del terzo libro della *Consolazione*, che si leggeva il monito a non distogliere lo sguardo dalla contemplazione delle cose celesti (vv. 52-58).

L'orfismo era venuto in auge soprattutto per opera di Ficino, che aveva tradotto in latino i suggestivi inni attribuiti allora al pastore tracio; e non a caso Poliziano (nell'elegia diretta a Bartolomeo della Fonte e nella coronide dei primi *Miscellanea*) paragonava l'amico filosofo al medesimo Orfeo per aver richiamato in vita, anziché Euridice, la defunta sapienza di Platone e dei suoi epigoni.⁷¹

⁷⁰ M. MARTELLI, *La grande poesia volgare*, in ID., *Angelo Poliziano. Storia e metastoria* cit., p. 97.

⁷¹ S. CARRAI, *Introduzione* a A. POLIZIANO, *Stanze. Fabula di Orfeo* cit., pp. 10-16.

Orfeo, spezzando il patto con gli dei infernali, non può essere esaudito ulteriormente, e se «la lotta di Orfeo contro la morte di Euridice simboleggia – è – la lotta per il recupero del mondo antico [...] [e] la resurrezione di Euridice è la rinascita del mondo antico»,⁷² la morte definitiva, dell'amata e del cantore, rappresenta l'ingresso alla rinascita ulteriore dell'antico nella nuova versione del mito-canto che il Poliziano può presentare ai contemporanei, solo dopo il processo di disperazione e di laceramento. Non solo nella *Fabula*, ma anche nella *Nutricia* e nella *coronide* dei *Miscellanea*:

Se Orfeo è la poesia, Orfeo deve vincere la morte: questa è infatti una delle più salde certezze del mondo umanistico. [...]. La fede nella possibilità di creare opere immortali in questo modo, facendo cioè rinascere la poesia antica nella/con la propria poesia moderna, è l'idea dominante del primo umanesimo: è l'*imitatio* intesa come gara; è l'idea albertiana del certame. C'è anche chi crede, come il Landino, che tale risurrezione sia già avvenuta per opera dei grandi trecentisti [...]. E questa è certamente anche la base ideologica della laurenziana *Raccolta Aragonese*.

La sicurezza della vittoria in questo certame è assoluta nel Poliziano nei primi anni '70; dedicando a Lorenzo la sua traduzione del II libro dell'*Iliade*.⁷³

Il mito del tempo perduto e ritrovato e poi definitivamente murato ha modo di rinascere mirabilmente con il sacrificio della stessa arte di Orfeo: la violenza del suo rifiuto⁷⁴ abilita il canto a porgersi quale estromissione del potere («l' son contento che a sì dolce plettro / s'inchini la potenza del mio scettro», afferma Plutone ai versi 244-245).

Orfeo, come ci riferisce la didascalia, intona alcuni versi, ma non conosciamo il canto in sé; occorre supporre che agli allestitori della traslazione scenica, quasi sicuramente, come pure agli attori, venisse data la possibilità di potersi esprimere autonomamente. E nelle parole di Euridice, che in Poliziano viene abilitata a narrare (occorre ricordare che solo in Virgilio la ninfa proferisce parola), il canto disegna

⁷² A. TISSONI BENVENUTI, *Il mito. Da Orfeo a Esculapio*, in ID., *L'Orfeo di Poliziano* cit., p. 84.

⁷³ Ivi, pp. 81-82.

⁷⁴ Su tale rifiuto e sulla procedura esecutiva di questo modulo attestato sin dall'antichità (intimamente legato all'origine stessa della scrittura e i tra i temi fondativi della letteratura occidentale), nonché sulle procedure amorose di corteggiamento-rifiuto (in versi e in prosa, soprattutto attraverso le epistole, ma anche mediante gli altri generi), come pure sugli amori passionali quali elementi assai rilevanti della letteratura, da quella greco-latina a quella cinquecentesca, passante per il Medioevo, cfr. E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, 1948, Francke Verlag), trad. it. A. Luzzatto, M. Candela, C. Bologna, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, La nuova Italia, Firenze 1992; G. CONTINI, *Letteratura italiana del Quattrocento*, Sansoni, Firenze 1976; A. D'ELIA, *L'epistola come genere letterario: l'epistole erotiche ed "intime" dalle origini all'Ariosto*, in «Letteratura & Società», XIV, 2003, pp. 27-57; G. GENOVESE, *La lettera oltre il genere. Il libro di lettere, dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia moderna*, Antenore, Roma-Padova 2009.

l'irrimediabile monito a non poter in definitiva correggere ulteriormente la natura delle cose.

Sul calco virgiliano del *furor* vengono costruiti le formule polizianesche «a gran furore» (v. 247) e «O mie furore» (252): Euridice è tolta per sempre alla luce. È il troppo amore (*topos* classico, generatore del mito e delle sue varianti per tutta la letteratura dei secoli a venire) a distruggere gli amanti: «Oimè, che 'l troppo amore / n'ha disfatti ambendue» (vv. 245-246).

Alla furia d'amore di Euridice e di Orfeo fa riscontro una Furia, che in Poliziano prende il posto del traghettatore Caronte, presente in tale passaggio e in Virgilio e in Ovidio. La Furia blocca l'intenzione di Orfeo di scendere a riprendere l'amata e il cantore espone il monologo, che è *amplificatio* di Ovidio e di Virgilio:

ORFEO

Qual sarà mai sì miserabil canto
che pareggi il dolor del mie gran danno?
O come potrò mai lacrimar tanto
ch' i' sempre pianga el mio mortale affanno?

265 Starommi mesto e sconsolato in pianto
per fin ch'e' cieli in vita mi terranno:
e poi che sì crudele è mia fortuna,
già mai non voglio amar più donna alcuna.

Da qui innanzi vo' côr e fior' novelli,
270 la primavera del sesso migliore,
quando son tutti leggiadretti e snelli:
quest'è più dolce e più soave amore.

La dichiarazione di Orfeo di voler da ora in poi non più amare donna, ma rivolgersi «a la primavera del sesso migliore», conferma la ripresa delle fonti. E i due aggettivi posti nello stesso verso (272) «dolce» e «soave», riferiti all'amore di Orfeo per i giovanetti («sesso migliore», v. 270, formula per la prima volta attestata nella nostra letteratura), «leggiadretti e snelli» (v. 271), occorre connetterli anche allo stesso poeta, che nelle *Stanze* si rivolge in modo simile alla cerva-donna (I, v. 34).

Petrarca è richiamato in relazione al motivo del rifiuto relato alla morte di Euridice: «Madonna è morta, et à seco il mio core» (*Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCLXVIII, v. 4). Esso è *introibo* necessitante poiché dalla Morte Orfeo-Poliziano indica, con l'ottava misogina, il nuovo procedere del canto:

Non sie chi mai di donna mi favelli,
po' che mort'è colei ch'ebbe 'l mio core;
275 chi vuol commercio aver co' mie' sermoni
di femminile amor non mi ragioni.

Quant'è misero l'uom che cangia voglia
per donna o mai per lei s'allegra o dole,
o qual per lei di libertà si spoglia
280 o crede a suo' sembianti, a suo parole!
Ché sempre è più leggier ch'al vento foglia
e mille volte el dì vuole e disvole;
segue chi fugge, a chi la vuol s'asconde,
e vanne e vien come alla riva l'onde.

285 Fanne di questo Giove intera fede,
che dal dolce amoroso nodo avinto
si gode in cielo il suo bel Ganimede;
e Febo in terra si godea lacinto;
a questo santo amore Ercole cede
290 che vinse il mondo e dal bello Ila è vinto:
conforto e' maritati a far divorzio,
e ciascun fugga el feminil consorzio.

UNA BACCANTE

Ecco quel che l'amor nostro disprezza!
O, o, sorelle! O, o, diamoli morte!
295 Tu scaglia il tirso; e tu quel ramo spezza;
tu piglia o sasso o fuoco e gitta forte;
tu corri e quella pianta là scavezza.
O, o, facciam che pena el tristo porte!
O, o, caviangli il cor del petto fora!
Mora lo scelerato, mora! mora!

Il Poliziano fa ricorso a moti intensivi (tormento, rabbia, tensione erotica) espressi dal mito nelle sue varie trasposizioni per addensare l'amore omosessuale in immagini pregne di concitata passione («nodo avvinto»). Dando agio al verso di poter introdurre, così, dopo un fitto elenco, lo smembramento del cantore da parte delle Baccanti. Le quali, al grido bacchico «euoè», operano, quindi, *σπαραγμός*, attivando lo schema dei canti carnascialeschi (ottonari con schema: xx ababbx):

Torna la BACCANTE colla testa di Orfeo e dice:
O, o! O, o! mort'è lo scelerato!
Euoè! Bacco, Bacco, i' ti ringrazio!
Per tutto'l bosco l'abbiamo stracciato,
tal ch'ogni sterpo è del suo sangue sazio.
305 L'abbiamo a membro a membro lacerato
in molti pezzi con crudele strazio.
Or vadi e biasimi la teda legittima!
Euoè Bacco! accetta questa vittima!

EL CORO DELLE BACCANTE

Ognun segua, Bacco, te!

310 Bacco, Bacco, euoè!

Chi vuol bere, chi vuol bere,
venga abevere, venga qui.

Voi' mbottate come pevere:

i' vo' bere ancor mi!

315 Gli è del vino ancor per ti,
lascia bere inprima a me.

Ognun segua, Bacco, te!

Bacco, Bacco, euoè!

Io ho vòto già il mio corno:

320 damm'un po' 'l bottazzo qua!

Questo monte gira intorno,

e' l cervello a spasso va.

Ognun corra' n za e in là

come vede fare a me.

325 Ognun segua, Bacco, te!

Bacco, Bacco, euoè!

I' mi moro già di sonno:

son io ebria, o sì o no?

Star più ritte in piè non ponno:

330 voi siate ebrie, ch'io lo so!

Ognun facci come io fo:

ognun succi come me!

Ognun segua, Bacco, te!

Bacco, Bacco, euoè!

335 Ognun gridi: Bacco, Bacco!

e pur cacci del vin giù.

Po'co' suoni faren fiacco:

bevi tu, e tu, e tu!

I'non posso ballar più.

340 Ognun gridi: euoè!

Ognun segua, Bacco, te!
Bacco, Bacco, euoè!

Elementi di vicinanza con la poetica del Magnifico⁷⁵ sono più che evidenti, anche o soprattutto in questo canto carnascialesco. Ed è il coro di impianto classico a sottolineare maggiormente il genere misto al quale ci siamo riferiti.⁷⁶ Orfeo-Poliziano perviene alla morte non del passato-stile poetico, ma necessariamente deve inglobare (far morire) l'antico per presentarsi quale modello per il nuovo, suggerendo riso e pianto/umile e alto/ragione e spirito conflati nel genere satirico:

La presa di coscienza di Orfeo-uomo dell'esistenza del suo "furore" umano, la follia, coincide con la presa di coscienza di Orfeo poeta della perdita del suo "furore" divino, l'ispirazione poetica. Se Orfeo-uomo offre allo spettatore una tragica visione della condizione umana, che si risolve in un atto di ribellione contro la sovrumanità e l'umanità stessa, Orfeo-poeta offre al lettore la sua tragedia più intima, la tragedia del poeta, che si concretizza nella scelta di un atto gratuito, il sacrificio, inteso ad effettuare l'ideale di ricreazione [...] il poeta può, con la virtù della sua parola, illuminare e civilizzare gli esseri — come farà nei Nutritici — non solo, ma può, con il suo sacrificio, dominare e ordinare il mondo caotico degli istinti, della volgarità, della violenza (personificato dalle Baccanti) e ricreare l'armonia universale. Così la Fabula diventa l'inno alla poesia, la cui vittoria è personificata nel canto del vate e nella sua scelta dell'atto estremo: scelta della poesia alla morte, ossia negazione della vita senza poesia. Nel suo tentativo di conciliazione di mondi opposti e di tendenze diverse — la conciliazione della fede negli ideali classici con le sollecitazioni cristiane, la fatalità della tragedia greca con la facoltà del libero arbitrio, il platonismo con l'aristotelismo — il Poliziano racchiude suggestivamente nell'Orfeo l'ideologia dell'Umanesimo in un suo complesso momento critico.⁷⁷

E il brindisi al quale viene invitato il lettore-uditore-spettatore, più che un diti-rambo in volgare (sarebbe il primo in volgare), risulta assemblato entro «motivi da varie fonti [...] ma soprattutto dalla III ecl. di Nemesiano e dalla scena di ubriachezza del *Ciclope* di Euripide».⁷⁸

E la iterazione del grido bacchico «euoè», cucito in continue riprese del parlato satirico-popolaresco, anche di derivazione settentrionale (le rime mi: ti; bottazzo, reso secondo un modulo di pronuncia, appunto, settentrionale: bottaccio, che

⁷⁵ Sul Magnifico, all'interno di una ampia bibliografia, che sarebbe impossibile qui riportare, e con particolare riferimento alla sua produzione poetico-letteraria e al sistema politico-sociale del suo tempo e in relazione al Poliziano: cfr. L. DE' MEDICI, *Opere*, a cura di T. Zanato, Einaudi, Torino 1992; I. DEL LUGO, *Gli amori del Magnifico Lorenzo*, Zanichelli, Bologna 1923.

⁷⁶ Cfr. F. BAUSI, M. MARTELLI, *La barzelletta e il canto carnascialesco. Il Quattrocento*, in ID., *La metrica italiana. Teoria e storia*, Le Lettere, Firenze 1996, pp. 135-136.

⁷⁷ M. COCCO, *Il sacrificio di Orfeo nell'Orfeo di Poliziano*, in «Quaderni di italianistica», VI, 1, 1985, p. 47.

⁷⁸ A. TISSONI BENVENUTI, *Testi. Fabula di Orpheo*, in ID., *L'Orfeo di Poliziano* cit., n. ai versi 309-342. p. 165.

è attestato in Boccaccio), con inserzioni nelle citate fonti classiche, produce appieno quel livello umile/livello medio proprio della *Fabula di Orfeo*.

Orfeo-Poliziano per assurgere ad una nuova esistenza poetica non poteva che raggiungere una morte inflitta in modo crudele e anomalo: stracciato come un testo, le cui membrane vengono, appunto, dilaniate «a membro a membro» (v. 305). Tale fine doveva includere un principio di contraddizione composito: l'accettazione del dissimile e l'inglobamento dell'altro in sé. La fecondazione del nuovo linguaggio-modo doveva essere eseguita in maniera realistica e, quindi, parodisticamente mostrare il fondo rovesciato dell'esserci (stare nella storia):⁷⁹ la vittima-Orfeo, il quale è, assieme, carnefice ed autore-protagonista del suo stesso verso. Cantore di un "ufficio" (l'omaggio cortigiano alle nozze: omaggio anomalo) che per essere completamente conservato occorre venga decostruito di continuo («di femminile amor non mi ragioni») da chi sembra esserne lontano e, assieme, lo celebra quale proliferazione profonda delle sue complesse varianti (etico-poetiche).

⁷⁹ G. MAZZOTTA, *Neoplatonismo e politica nell'Orfeo del Poliziano*, in «Italian Quarterly», XXXVII, 2000, p.154.